

5^{2e1}



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

"Multifacética"

Una relación entre algunos mitos antiguos y el retrato.

Tesis

Que para obtener el título de

Licenciada en Artes Visuales

Presenta

Marisa Carmela Cornejo Gatica

Director de tesis: Mtra. Rosario García Crespo

México, D.F.

1998

260465

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Escuela Nacional de Artes Plásticas
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
XOCOMILCO, D.F.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central

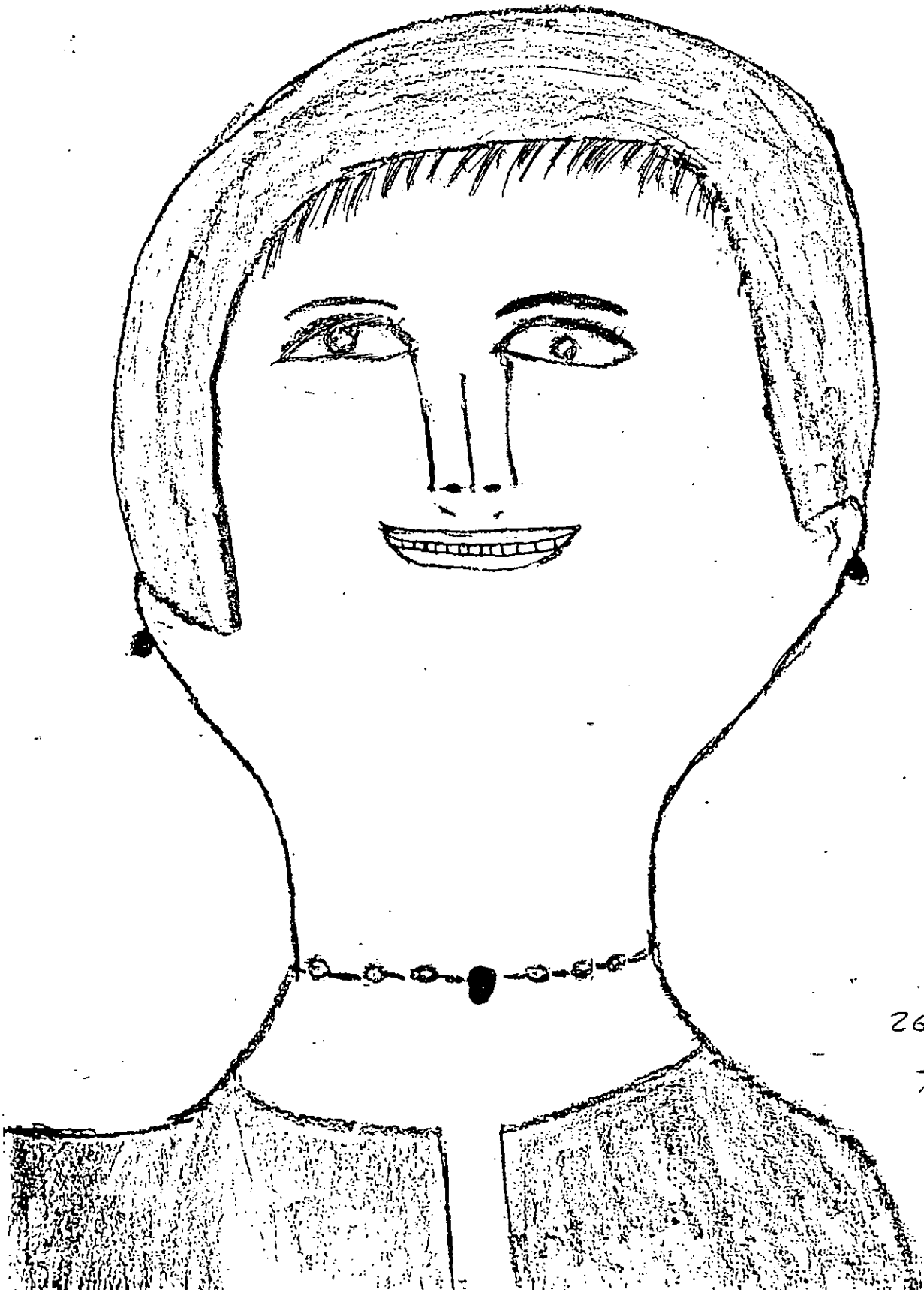


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



26-09-95

[Handwritten signature]

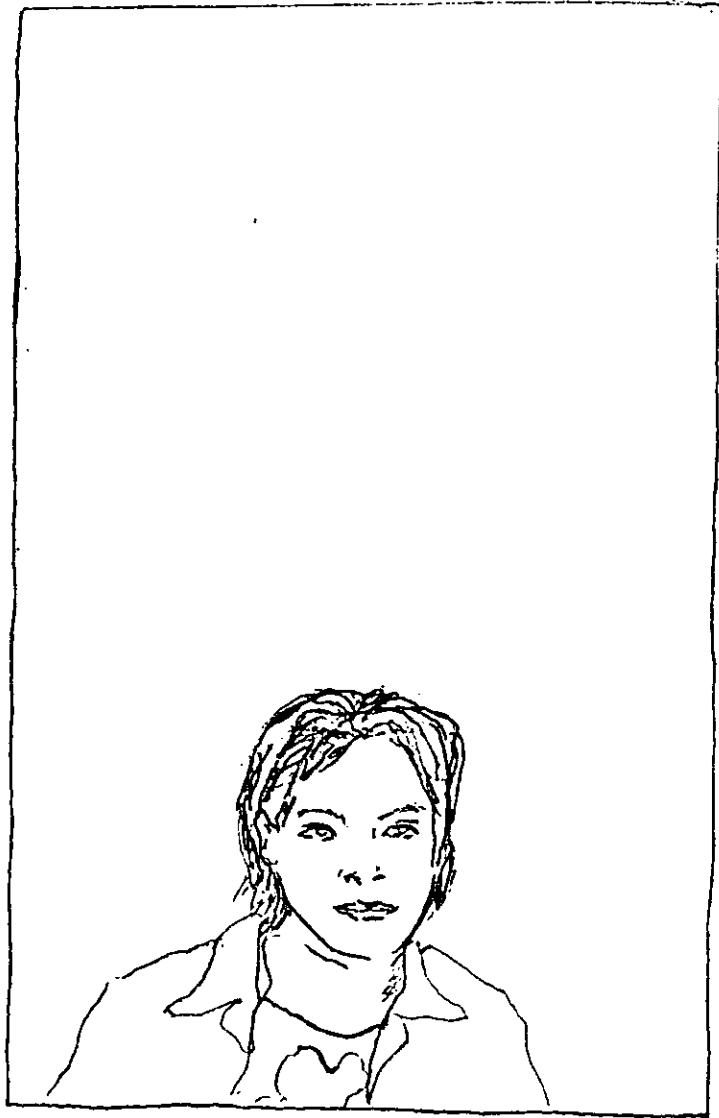
Agradezco a todos los retratistas.

Me da mucho gusto también agradecer a mis amigas y amigos que me ayudaron como lectores muy comprensivos e inspiradores fundamentales de este trabajo... a Itala Schmelz, Rodrigo Aldana, Mariana Rodrigues, Rebeca Walker, Daniela Rossell, Keith Miller, Rodolfo Zanabria y a Alba Días.

A mi amado Alexander Kasterine.

Agradezco con mucha emoción y eterna nostalgia al pueblo de Tepoztlán.
A mis primeros dioses: Crisólogo, Maya, Hilda, Quena, Nora y Eugenio.

A mi hermano.



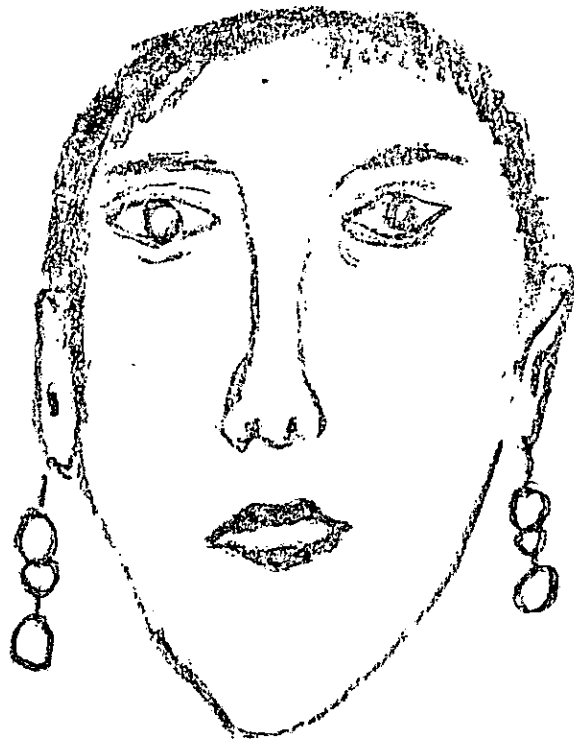
INDICE	3
INTRODUCCION	6
"Se trata de mi cabeza"	10
Un punto de vista.	11
BREVE RECORRIDO POR LA HISTORIA DEL RETRATO	14
Una referencia	20
LO INVISIBLE: TEZCATLIPOCA	22
LO SECRETO PARA COYOLXAUHQUI	26
Las poseídas	28
La ficción	29
LA CONCIENCIA: CORE	32
LO INVERSO: CHINNAMATSA	35
Ver al monstruo	37
LO AUSENTE: EL CUERPO	41
Calendarios y mapas	43
CONCLUSIONES	46
LOS RETRATISTAS	50
APENDICE	53
Fragmentos del paisaje	
Detalles del paisaje	
"Limpia"	
Desdoblamiento	
"Hogar dulce hogar" , N.D.	
La mirada a Medusa	
BIBLIOGRAFIA	



Person

2000

11/11/00



“Cada hombre
no es tan sólo él mismo,
sino el punto único,
singular e importante
en el que se entrelazan
los fenómenos del mundo,
una sola vez y nunca más”.

Herman Hesse



A
1/15

Introducción

Este trabajo se nutre de tres fuentes (de información e imaginación) constituidas por un sueño personal, los mitos de antiguos dioses que relacioné con este sueño y la experiencia originaria de recolectar una serie de dibujos que me retratan a través de la mirada de muchas personas diferentes. Con estos elementos, que elegí intuitivamente, y las lecturas que esta exploración demandaba, busco en el imaginario colectivo y en el mío propio cual es "mi" mito. Así pretendo develar desde dónde hablo, desde dónde me expreso.

El testimonio transitorio de esta exploración es el que ha quedado cristalizado en este texto, que expresa la experiencia de explorar, ejercitar y registrar en un tiempo determinado (el que va entre marzo y agosto de 1996) el infinito juego de encontrarse con personas que retratan con su mirada y el de seguir encontrando relaciones entre estas los mitos y los sueños. Este testimonio se enriqueció y se hizo posible también por la lectura de complejos textos de diversos autores que fueron apareciendo por las interrogantes que surgían en el desarrollo de mi proyecto y cuyas intensas visiones me influenciaron y aportaron a este trabajo (ver bibliografía).

Mi proyecto se sirvió de una forma "clínica" y a veces hasta "científica", al haber sido planteado con un método experimental entre dos actores: un modelo, un dibujante y sus interacciones, creando una analogía como la que existe entre un paciente y un psiquiatra. El texto surgido de estas interacciones es necesariamente un testimonio subjetivo, personal, particular y transitorio construido con las asociaciones que en ese momento espontáneamente, estaban a la mano. Así, algunos de sus contenidos pueden adquirir la forma de testimonios de pacientes como los que, por ejemplo, analizó Jung en su libro "Símbolos de transformación" (Ed. Paidós, Barcelona, 1997). En este sentido, hay partes del texto que jugaron un papel catártico.

La elaboración de este texto y su continuación en el trabajo de mi imaginario, me ha permitido buscar y explorar los estratos ocultos del alma propia para adueñarme del sentido viviente de la cultura "antigua", y así precisamente llegar a conquistar, fuera de la esfera propia, aquel punto firme, aquella referencia "verdadera", que es el único que permite una comprensión "objetiva" de sus corrientes. Este testimonio busca así fundirse en el colectivo de los mitos antiguos y encuentra en los retratistas un colectivo contemporáneo, nutrido en una red de raíces comunes, que lo posibilita.

Reflexionando sobre la trayectoria de mi trabajo, he podido darme cuenta que este testimonio personal me ha valido como reacción generadora al personalismo e individualismo considerados como una dimensión necesaria e insustituible de la producción artística. Uno de los principales propósitos era el de liberar (mi) la creación de arte del carácter subjetivo y personalista que "necesariamente" la caracteriza. La exploración de las relaciones entre imágenes retratadas, sueños y mitos abre un camino para hacer posible entender sus fuentes y relaciones en un funcionamiento común

7
8



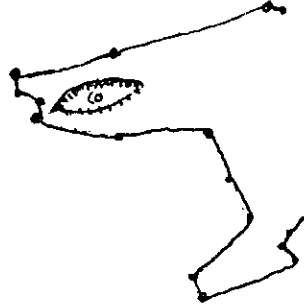
Eugenio Cornoldi A
17 agosto 1908.

de la psique humana que produce un inconciente colectivo como obra "objetiva" y social, que nutre la creatividad individual.

El cuerpo de este texto fue escrito, como decía en 1996, durante el seminario de tesis de la profesora Rosario García Crespo. Releyéndolo hoy para escribir esta introducción me ha asaltado la tentación de introducirle modificaciones. No lo he hecho por razones prácticas y por la concepción que tengo del trabajo creativo. La obra plástica y la obra escrita constituyen textos susceptibles de infinitas reelaboraciones. Como todo texto éste puede retomarse, revisarse, complementarse, reescribirse, enriquecerse, reestructurarse e incluso destruirse...

Sin pretender limitar la libertad del lector, quiero que este rompecabezas sea leído como un testimonio apasionado -con "errores", tanteos e inseguridades- de un momento de mi trabajo. Los temas interrogantes y desafíos a "la Razón" que ha estado presente en esta escritura, siguen y seguirán vigentes, exigiéndome profundizar, matizar, reexperimentar, jugar -quizá no precisar- con y en ellos.

Marisa Carmela Cornejo Gatica
México, 16 de abril de 1998.





William [unclear]
12/5/96

"Se trata de mi cabeza":

En un primer momento pensé en trabajar un sueño. El sueño sugería lo siguiente: mi cabeza había sido intercambiada por otra de arcilla totalmente fragmentada, deshecha en mi regazo. La solución consistía en encontrar un espacio que me permitiera amasar los pedazos, con los cuales podría hacerme una nueva cabeza a mi medida y como yo la quisiera. En el sueño, el espacio se me presentaba ocupado por hombres maduros, amigos cercanos de la familia. Estaban sentados alrededor de una mesa, ideal para mi tarea, conversaban sobre sus dolorosas anécdotas de víctimas de la represión militar. Con los pedazos de esa masa que era mi cabeza en las manos, les pedía que me dejaran libre el espacio. Uno de ellos ofendido, se levantaba y me decía "egoísta", por no ser comprensiva ante su discurso. En ese instante logré decir: "Se trata de mi cabeza!", al tiempo que desaparecían ellos y despertaba del sueño.



171 111 28 Sep 95

UN PUNTO DE VISTA

Me encuentro situada en un peculiar punto de vista: observo los cerca de noventa dibujos que me retratan y han sido realizados por ochenta y seis personas distintas. Son personas que conozco y en muchos casos son miradas con las cuales me identifico.

La atracción que se tiene por uno mismo fue la semilla de mi tesis¹.

Con esta idea empecé a recolectar una serie de retratos en el mismo formato y con la misma técnica (lápiz sobre papel) solamente pidiéndole a la gente que me hiciera un retrato. Este conjunto de dibujos se puede ver como un "espejo social", "un monstruo de muchas cabezas" o incluso se puede tratar de múltiples máscaras "impuestas".

De estas maneras la distancia que existe entre la retratada y su retrato puede ser paralela a la que entendemos por las que hay entre el ego y los sentidos, la mente y el cuerpo, el verse y el sentirse.

Los retratos aluden al espejo social, e igualmente cargan evidencias de las visiones propias de los retratistas: observando los dibujos varias personas opinaron que no tienen tanto que ver con mi rostro y viendo el conjunto pueden parecer autorretratos de muchas personas distintas.

A continuación escribiré sobre esta experiencia algunas veces en primera persona y en tercera en otras, como algo que sólo a mí me puede ocurrir, y por lo tanto que no puede ser entendido como una norma o teoría. A la vez he revisado mitos de antiguos dioses aparentemente invisibles en la actualidad y he procurado dar un apoyo a mis ideas. De esta manera el texto que presento a continuación, es el resultado de asociar mi iniciativa (respecto a la recolección de los retratos arriba mencionada), con ciertos mitos, generando así una cierta correlación de éstos con lo que ha sido estrictamente mi experiencia personal.

Los mitos de los que me ocupó en el presente texto, pretenden funcionar como una presencia que desafía la definición. Esta presencia puede estar fragmentada como en Chinnamatsa, Coyolxauhqui y Medusa;

¹"En realidad, aquella tendencia a la introspección se debía, en mi caso, a que yo tenía mayor necesidad que los demás de comprenderme a mí mismo. Ellos podían comportarse de acuerdo con su natural manera de ser, en tanto que yo debía interpretar un papel, lo cual exigía notable comprensión y estudio de mí mismo. En consecuencia, no se debía a mi dureza, sino a mi sensación de incertidumbre, de incomodidad, que era la que me obligaba a tener pleno conocimiento de mí.", en Confesiones de una máscara, de Yukio Mishima, Planeta, México, 1995. p.94

prisionera, como en Core u omnipresente como en Tezcatlipoca; pero siento que antes de convenir alguna definición, estas presencias quieren nada más ser una forma donde se instalen para llamar la atención.

 Mi proceso atrajo a una fuerza que pretende acercarme a una definición más amplia de la mirada.

 Mi texto está lleno de supervivencias, resistencias y retardos que perturban la "hermosa" ordenación de un "progreso" es decir, las ideas nuevas no expulsan a las antiguas, como tampoco los retratos nuevos no descalifican a los primeros. He preferido realizar un amontonamiento estratificado, como es el ejemplo de la escritura de la historia india, donde "la historia es el privilegio que es preciso recordar para no olvidarse de sí mismo"¹. A diferencia de occidente, donde "el grupo se da autoridad con lo que excluye, símbolo de una sociedad capaz de controlar el espacio que ella misma se ha dado, de sustituir la oscuridad de un cuerpo vivido con el enunciado de "un querer saber" o un "querer dominar al cuerpo"². En este texto se recuperaron algunas ideas que me dieron las otras personas y dándoles un orden, se han convertido en un cuerpo propio.

 El retrato que propongo, lo considero un fenómeno en desarrollo, para definir y conservar una semejanza con la invisibilidad del "yo" vivo y fluctuante. Idea que Albert Stieglitz expresa claramente al decir: "Exigir que el retrato sea un retrato completo de alguna persona es tan inútil, como exigir que una película sea condensada en una sola imagen". Lo he definido como un mapa sensible, son los puntos de vista que constituyen una "geografía de la identificación"³ los que dibujan el límite de mi autorretrato.

¹ Cfr. Alain Delivré, Interpretación d'une tradition orale., Histoire des rois d'Imerina., Paris, Tesis de la Sorbona, mimeografiada, 1967, pp. 143-227. Por otro lado Jorge Luis Borges en el texto de Siete Noches, Op. cit, pp 118, coincide con esto explicándonos lo siguiente: "Roy Bartholomew, que vivió algunos años en Persia y tradujo directamente del farsi a Omar Jayam, me dijo lo que yo ya sospechaba: que en el Oriente en general, no se estudian históricamente la literatura ni la filosofía...Se estudia la historia de la filosofía como diciendo Aristoteles discute con Bergson, Platón con Hume, todo simultáneamente."

² Michel de Certeau, La escritura de la historia. Universidad Iberoamericana, México, 1993, pp.19

³ "Identificación. El sujeto se identifica dolorosamente con cualquier persona (o con cualquier personaje) que ocupe en la estructura amorosa la misma posición que él." Roland Barthes, Fragmentos de un discurso amoroso, Siglo Veintiuno Editores, México, 1993.p.151.



77 Sept. 19/05 a m

BREVE RECORRIDO POR LA HISTORIA DEL RETRATO



Ulen, porfiado, ágil y rápido
como el viento, en ceremonia Hain,
Selk'nam, 1923 Ona en Tierra del Fuego.



Lentes para ver películas en tercera
dimensión, 1952, por J. R. Eyerman
Time Inc.

"yo soy quien soy
y no me parezco a nadie"

Pedro Infante

En el edificio de esta comuna del arte, los retratos son el espacio asignado a los "yos" que la habitan. El espacio del "yo" empieza con el problema de la identificación. No es suficiente decir "yo soy lo que soy" como el Dios de la antigüedad le dijo a Moises. Decir "yo soy Marisa", es encontrar un lugar a nivel del lenguaje que asegure sólo una parte de este problema. Además hay que considerar otra fractura en el problema de la identificación que citaré con una frase de Rimbaud y que es: "yo soy otro"¹. Entretejidos entre estos lugares, lo que buscamos es una significativa armonía entre *el sentirse y el verse* Herbert Read en su texto Imágen e Idea plantea lo siguiente:

"El conocete a ti mismo es uno de los primeros preceptos de la filosofía... ¿pero exactamente cómo debemos conocernos?... podemos pellizcarnos, pesarnos, mirarnos en el espejo, y recordar nuestro comportamiento por todo el tiempo que queramos. Podemos distinguir nuestras sensaciones y analizar nuestras emociones. ¿pero cual es la entidad de la que así adquirimos conciencia?"²

Precisamente de esta entidad es de la que se ha ocupado el retrato desde sus orígenes, a partir de un proceso de diferenciación del individuo ante la naturaleza, que sucede de la distinción que hace el sujeto al "gozar la contemplación de sus objetos"³. Es la mente el punto de convergencia de estas imágenes lo que a su vez constituye sucesivos estados de conciencia.

En griego antiguo "se podrá decir *kara*, a la cabeza con valor metonímico: la parte por el todo."⁴ Incluso en este caso "la cabeza no es el

¹ "Carta a Georges Izambard", 13 de mayo de 1871, en Artur Rimbaud, Oeuvres Complètes, Pléiade, 1946, pp. 252

² Herbert Read, Imágen e idea, F.C. E., México, 1975, pp. 166

³ H. Read, Op. cit., pp. 164

⁴ Jean Pierre Vernant, "Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente", en Fragments para una historia del cuerpo humano, Parte primera, Alfaguara/ Tauus, España, 1990, pp 22

equivalente del cuerpo: es una manera de enunciar al hombre mismo como individuo"⁵. Con el transcurrir del tiempo se produjo un alejamiento crucial con respecto al pensamiento de la antigua Grecia: "la convicción de que el mundo está ante nosotros para que actuemos sobre él, no solamente para ser contemplado"⁶ en su unidad.

En la corporeidad griega arcaica es vaga la distinción cuerpo-alma, como lo es la relación entre lo natural y lo sobrenatural. El hombre comparte con los dioses la misma forma y las mismas pasiones, es de esperarse que los individuos de esa sociedad se sintieran absolutamente identificados con sus dioses.

Es en una sociedad más expansiva e imperialista donde se agudiza esta distinción que separa la razón (la cabeza) del cuerpo. Esta idea tiene que ver con la concepción de la metrópoli, centro de las facultades del poder y la razón sobre sus colonias. Este uso del poder es semejante a las herramientas de la razón que fijan y controlan las emociones en la máscara, impuesta en el cuerpo colonizado de los dioses griegos.

El retrato usó la máscara desde sus inicios para representar la unidad fluctuante que es el yo. Este "efectivo disfráz del yo"⁷, se fija en ciertos estados emocionales, es la pantalla que guarda a la personalidad. Contenedor fijo, se convirtió en el arquetipo de la identidad. Así los primeros individuos que vemos retratados, buscan diferenciarse (identificarse) y "eternizarse" 'ocupando' el lugar que antes estaba reservado a los dioses.

En Roma por ejemplo, los bustos de los hombres ilustres y sus esculturas, en muchos casos, cumplían la regla de ponerle la máscara del sujeto en cuestión a un estereotipo del cuerpo de los dioses griegos. También la condición social del individuo, se convertirá en uno de los sentidos más importantes del retrato, ya que los primeros sujetos que tendrán acceso a él, serán durante mucho tiempo los que le dan la cara a la historia, los gobernantes, la clase en el poder.

⁵ *Ibid*

⁶ Morris Berman, *El reencantamiento del mundo*, ed. Cuatro vientos, Santiago de Chile, 1990, pp.29

⁷ H. Read, *Op.cit.*, pp.172

Una de las más antiguas definiciones del retrato es la de Polivio en el 145 a. de C., en que explica: "el retrato es una máscara hecha con la máxima atención a conservar una semejanza con respecto a la forma y contornos del rostro"⁸. Como el retrato está destinado a conmemorar la trascendencia de un sujeto específico, su semejanza es el fin y el milagro que tiene que cumplir. El reconocimiento del rostro sustituye al cuerpo completo. Así se representará la identidad del individuo con la imagen de la cabeza, lugar de la razón.

En el mundo moderno de la racionalización, puede parecernos natural esta estructura de representación. Para poder ver el alma hay que contenerla en los límites del busto expresándola a través del rostro en sus gestos.

En el Renacimiento se produjo una nostalgia por la concepción del hombre griego, que ubica al mortal como un sujeto menos insignificante ante el poder del dios todopoderoso de la edad media. Se volvió necesario encontrar la dimensión antigua, en la que el individuo fue como el dios en la tierra, un representante digno de ser el centro del mundo, testigo capaz de descifrar "un mundo concebido como escritura divina, enmarañado de marcas, laberinto orgánico de semejanzas significativas"⁹, como se había construido la ideosincracia del mundo del medievo occidental.

El arte occidental genera en el *renacimiento* el concepto de retrato por excelencia. La aplicación formal de la geometría para representar a la naturaleza (el conocimiento del uso de la perspectiva), posibilita una semejanza del sujeto con su retrato, jamás antes vista. La razón y las ciencias exactas son el medio que logra reflejar la posición de sus sujetos, su punto de vista. Lo visible nos deslumbra en su semejanza, el artista está dotado de los poderes de la creación casi divina, como en el ideal del hombre griego. Su condición se ve iluminada por una extraña capacidad de observación de sus objetos: para conocerlos tiene que alejarse de ellos.

Leonardo da Vinci hace uso de la apariencia pura, para mostrarnos los espíritus de su época: "un cuadro, o más bien las figuras en él

⁸ Jean Vergard, *Sur la vision*, Vintage, Paris, 1997, pp. 181

⁹ Patricia Magli, "El rostro y el alma" en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Segunda parte, Taurus/Alfaguara, España, 1991, pp. 113

representadas, tienen que aparecer de tal manera que los espectadores puedan reconocer fácilmente por sus actitudes, los deseos más íntimos del espíritu"¹⁰. Pero antes de eso en su mismo texto escribe: "Nuestro cuerpo esta sometido al cielo y el cielo esta sometido a la mente humana". De este sometimiento del cuerpo es que pudo surgir la idea de necesitar, desproporcionadamente del sentido de la vista y de ser visto el hombre occidental, para considerarse individuo.

Este hombre del renacimiento por excelencia aconseja al artista un sistema de clasificación, dividiendo el rostro en cuatro partes. Logra así retratos, que por su forma se vuelven símbolos o incluso caricaturas de sus modelos¹¹. Para lograr esta simbolización, es necesario un proceso de distanciamiento de ese rostro real, perdido en la fluctuación de sus movimientos. La medida que es capaz de fijar una imagen formal, que neutraliza las pasiones, es parte fundamental de la concepción del universo renacentista, es el principio de un mundo que se prepara para los cambios de la revolución científica.

La manía de dividir y clasificar, unida a la distancia que permite la objetividad para ver al "monstruoso" desorden de la naturaleza, son hasta ahora lugares "seguros" del conocimiento. Corresponden a una civilización modernizada por el "progreso" (que pensó y construyó la historia occidental como un orden lineal y progresivo) y cuya contemplación ha estado limitada por la culpa de perder el cálculo del tiempo. A partir de la revolución científica, involucrarse subjetivamente con el objeto a conocer o retratar, se convirtió en sinónimo de "no confiable" y peligroso camino.¹²

A su vez, toda la naturaleza pudo clasificarse y denominarse para ser guardada en los archivos, museos y libros. La diversidad del mundo se contrajo en la historia que escribieron unos cuantos sabios expertos. Los tesoros de los continentes conquistados, se fundieron en lingotes para poder ser contados y los que se salvaron quedaron guardados en las colecciones europeas. La monstruosidad de la tarea generó a los

¹⁰ Leonardo Da Vinci, Cuaderno de notas, Poesía y Prosa Popular, #28, España, 1989, pp. 78-79

¹¹ Patricia Magli, Op.cit., pp.114

¹² Morris Berman, Coming to our Sences, ed. Cuatro vientos, Santiago de Chile, 1992, pp.98

“primeros” artistas excéntricos. Durero nos va mostrando su proceso de crecimiento con fidelidad.

Rembrandt es un iniciador en el esfuerzo por conocerse a sí mismo a través del autorretrato. Se representó a sí mismo en dibujos, grabados y óleos, al rededor de cien veces. De esta manera nos muestra cada vez más de él mismo, por medio del retrato: el desarrollo de su personalidad.¹³

También Velázquez abre un espacio para los juegos de la representación del individuo, su capacidad plástica le permite profundizar en el campo del retrato: en *Las meninas*, plantea un juego de reflejos en el cual con el pretexto de representar a los reyes, se ubica en el lugar del retratado que a través de su visión está retratando a los otros, en este caso sus gobernantes. Como individuo deja de someterse a la invisibilidad de su condición social de servidor. Transgrede el sentido de su labor como retratista. Hace uso del realismo para invertir la función de la escena, el poder del sujeto que representa el rey puede quedar en un segundo plano. Su autoridad de observador y creador vuelve relativo el poder de los reyes que se pierden en su propia escenografía.¹⁴

Los retratistas plantearon una necesidad progresiva de representar su interior único como individuos. Primero el retrato se vuelve un arma de la prosperidad que protege los ropajes, los trofeos y riquezas junto a sus coleccionistas, sus sujetos se muestran dignos de poseerlas, se identifican *en y con* sus objetos. El orgullo de sus posesiones es la máscara que los representa. Los retratistas abren el acceso a la intimidad de las colecciones particulares como un equivalente de plasmar la amplitud de la experiencia espiritual del retratado.

Con base en la conciencia de cómo se ve uno mismo al ser observado por los ojos de los que nos rodean, es como se definieron los prejuicios burgueses. El retrato burgués “es aquél en el que el retratado lleva su mejor vestido y posa con un decoro convencional”, según lo entiende Christian Pheline.¹⁴

¹³ H. Read, *Op.cit.*, pp. 165

¹⁴ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, ed. S. XXI, México, 1991, pp. 13-25

¹⁴ Patricia Massé, “Tarjetas de vistas mexicanas, retratos de Luces y Campa”, en *Luces y Campa* #3, México, 1993, pp. 53

Producto de esta enajenación, en el periodo moderno, la dimensión de lo emocional, es considerada invisible. Pero la conciencia del "yo" no ha dejado de cargarse de emociones y la visión de los bienes materiales tiene bastante confundida a la razón.

Cuando Freud plantea que "el ego es primero y más importante un ego corporal"¹⁶, nos recuerda que desde el momento del parto, uno está afectivamente involucrado con el cuerpo del grupo social. Esta dependencia "invisible", se origina en la tendencia natural de suprimir al "yo", para permanecer fieles a lo que es superior al "yo": la tribu con sus tabús y la sociedad con sus convenciones. Producto de esto plantea que en la mayor parte del desarrollo humano, la conciencia del "yo" no existe como una entidad aislada.

La subjetividad es esta fina trama que nos impide ser la razón pura, (el ego) y nos ayuda a sobrevivir con el deseo en los tiempos extremos. Frente a la naciente cultura moderna que se esforzaba por aislar al individuo, en sus representaciones de lo visible y controlable del mundo material con la máscara, Freud convierte y amplía el concepto de conciencia individual. La teoría psicoanalítica plantea que la razón y el intelecto humanos, tienen sus inquietantes dobles pulsando en el inconciente. La fantasía y el instinto sobreviven en la trastienda.

De todas maneras desde antes de la teoría psicoanalítica el discurso del retrato podía autotraicionarse en la exhuberante representación de las pieles finas, las telas, la decoración, las formas del barroco: en los recovecos y pliegues de las cortinas y sus rincones oscuros, se escondían los monstruos de la subjetividad sin otro refugio para existir. La fantasía exaltada de la riqueza y el poder se desborda en lo que no es el retratado, los monstruos se van a los marcos que encierran a los célebres pensadores.¹⁷

En el siglo pasado ensimismado en un monólogo romántico, el arte queda como el privilegiado reino de las emociones, ante el pensamiento positivista, aislado en su discurso. "Lo emocional" se polariza en los artistas que agotan el impresionismo. La percepción de la realidad se encuentra en un nuevo campo abonado y abandonado: el de la

¹⁶ Citado por Seymour Fisher y Sydney Ellereland en *Body Image & Personality* (segunda edición, New York: Dover Publications, 1968), pp.42

¹⁷ Roberto Calasso, *Op. cit.*, pp. 308-309

subjetividad. La aparición de la tecnología de la fotografía y su inigualable precisión para retratar, hacen de la explotación de la subjetividad hasta nuestros días, el campo magnético en el cual van a dar casi todas las manifestaciones del retrato plástico. Las contradicciones de los individuos modernizados, encuentran una vía de acceso a su otra inteligencia, a partir de quitar a la máscara, como la posibilidad de representar a la identidad individual.

UNA REFERENCIA

Sobre la obra de Richter, se dice que como artista de una época de post-guerra tuvo “problemas para encontrar ‘algo’ en lo que poder creer, ‘algo’ que poder transmitir sin vacilación”¹. La obra que expuso en 1972 para la Bienal de Venecia se llamó “48 retratos de destacados intelectuales”, ya que seleccionó 48 imágenes de personajes de la cultura “encontrados” en una enciclopedia del saber. “Formalmente hizo uso de la habitual gama de grises y empleó para todos los retratos un formato idéntico. Manteniendo el anonimato genérico, refuerza su negativa a especificar los nombres de cada uno de los elegidos, a estilizarlos. Los “48 retratos de destacados intelectuales” forman una compacta y desjerarquizada galería de la figura estereotipada del intelectual garante del conocimiento social”², procedimiento que sugiere con ironía que existe un impulso positivo que se apoya en el saber producido por estos personajes.

Lo cual sugiere que para la generación de Richter, a pesar de que era difícil creer en algo para proponer o dar respuestas a “la urgencia del presente”, era necesario referirse a ello a partir de un marco de verdad: saturado por el retrato de los héroes ausentes, los pensadores. Pero para la generación que nacía en ese momento esa memoria resultó un contrapunto, en la medida que ahora son infinitos los personajes reconocibles que guardamos en la memoria visual, que desde la infancia es archi-bombardeada de héroes. De esto resultó más natural para muchos jóvenes artistas tratar de fijar, de conocer y retratar cómo es la propia

¹ Lebrero Stals, Contrapintura pag. 27.

² Id.,pág. 26

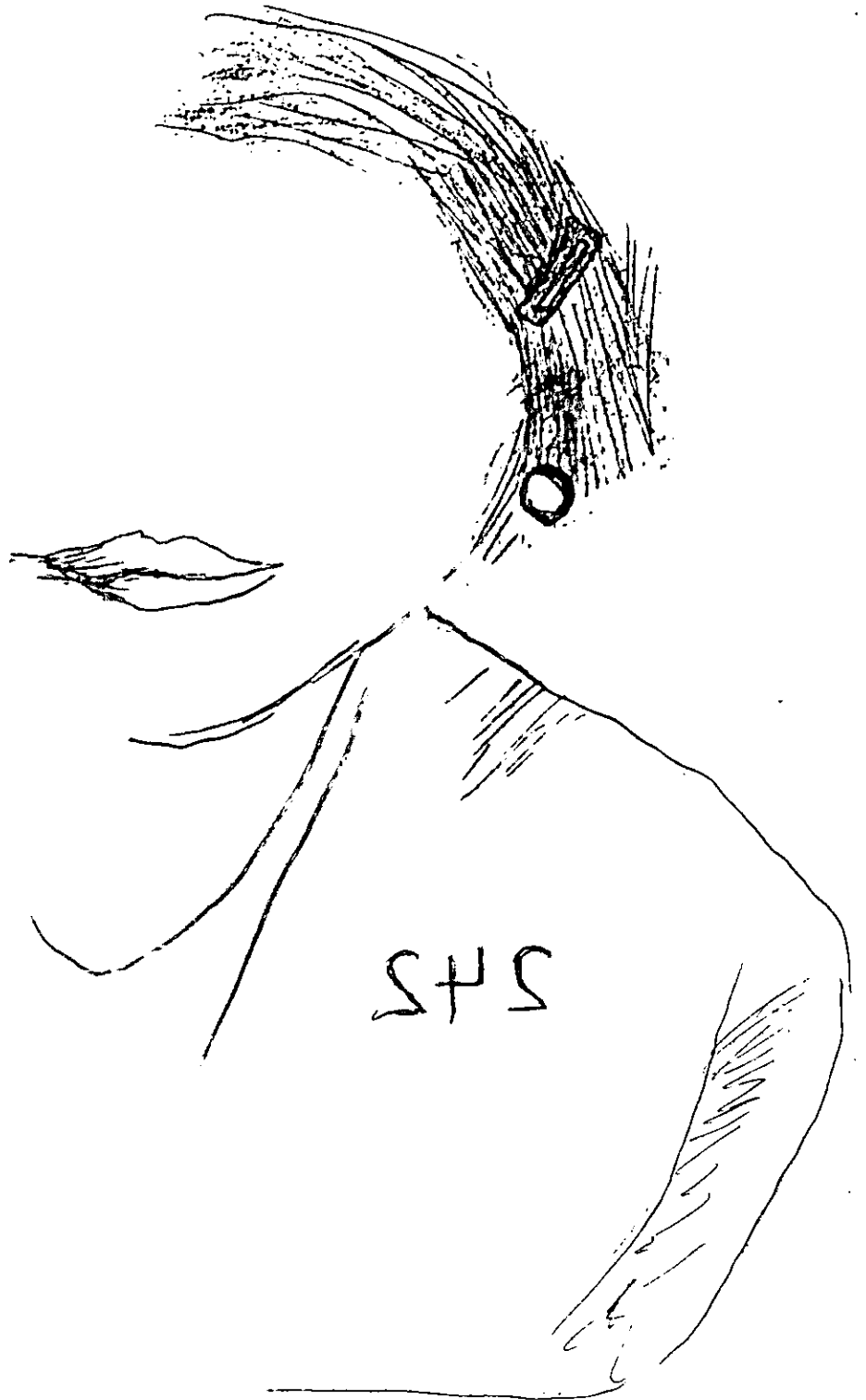
imágen, contrarrestando su ínfimo lugar dentro de la cantidad de retratos de los otros que vemos.

Los retratos de Richter logran ser un conjunto homogéneo, en el cual las facciones particulares no tienen gran interés y sin embargo hacen aún reconocibles a los personajes.

En la actualidad no existe una clara homogeneidad para definir a un personaje destacado. El mercado está en una constante renovación de la apariencia. Desde la cirugía plástica hasta la moda para vender sus productos, a través del retrato moderno cada facción es única pero a la vez con múltiples posibilidades de variación, aunque se use para calificar a la misma figura. Con las nuevas tecnologías para representar al rostro humano, es innumerable la cantidad de personajes que pueden llegar a ser destacados por el simple hecho de quedar fijados en la memoria colectiva de los *mass media*. En el cine actual, muchas veces el de Hollywood, también es bastante la cantidad de reflexiones sobre una identidad dividida y con varios rostros a la vez, ("Memoria explosiva" y "Contracara" las más recientes).

En su ensayo sobre Richter, Lebrero Stals, dice que "una cuestión manifiesta en toda su obra es que la experiencia de la pérdida y del fracaso son síntomas propios de la enfermedad del sujeto cultural contemporáneo, cuya "malaise" cultural habla de la clara conciencia de inaccesibilidad individual al cambio, de la sufrida imposibilidad de actuar para transformar lo que se tiene y conoce en lo que se desea y anhela."³ Es un sentimiento de pérdida que probablemente viene de la nostalgia por el héroe reconocible y único. Referencia que alude al vacío que nos ha dejado en una aparente parálisis histórica y sentimiento de pérdida que para la prisa actual resulta complicado y se ha resuelto produciendo compulsivamente personajes heroicos. Es más fácil actualmente estar seguros de que todo es un cambio constante de modas, de gestos, de identidades mutables, y que lo que menos hay que desear es el cambio pues es lo que sucede inevitablemente. Por lo tanto, sólo nos queda saber aceptarlo y estar dispuestos a conocer su caos.

³ Id., pág. 29



Jack Fahy
03-05-95

TIEMPO QUE DEJAS CAER TUS PÁRPADOS
LUNES OSCURAS EN LAS PENUMBRAS TRANSPARENTES OLVIDOS
GUARDO UN SILENCIO ENFERMO FUERA DE ESTE MUNDO
EL CIELO ME TRANSPORTA EN LOS CONFINES DE ALGUNA
LA HUMEDAD DE OTROS TIEMPOS EN LA TORMENTA
DEL UNIVERSO Y DECIENDO CUAL
RAYO EN LA TORMENTA



GABRIEL GILBERTI 1993





N S-III-96.
Tierra Blanca
Tepic, Jalisco



20/11/1995



Uora, uama; 26 sept. 95

Lo invisible: Tezcatlipoca

En el México antiguo el dios de la muerte y la resurrección se llamaba Tezcatlipoca. Dios invisible “estaba provisto de un pedernal, símbolo de su poder judicial y del ‘espejo que humea’, el temido instrumento con el que ve los pecados de los hombres y conoce sus secretas intenciones”¹. Los retratos al mostrar las íntimas visiones de los retratistas, llegan a este espejo traspasador de la máscara.

Conociéndose a uno mismo es natural que uno sienta que los otros no ven lo que uno es en el fondo del alma. Estamos acostumbrados a una máscara que nos separa “profilácticamente” de las invisibles intenciones de los que nos rodean. Tezcatlipoca es capaz de traspasar estas máscaras individuales, para llegar al fondo de la *mente* y alma humana².

Tezcatlipoca es democratizante, como lo es el miedo a la muerte, nos ve como iguales ante él, más allá de las apariencias terrenales ve las almas desnudas, almas que se manifiestan en el estilo personal de los retratistas.

El dibujo, es un código “secreto” al exponer la unicidad de cada espíritu. En cada retrato un estilo único es el contenedor de las secretas intenciones del que lo hizo. El cual es un irrepetible universo estético personal. El formato de los retratos contiene una presencia como un reflejo limitado que iguala la de todos los simples mortales. Tezcatlipoca también nos ve a todos como simples mortales.

Este mito contiene la definición de un poder sobrehumano: es un poder que organiza a partir del juicio de los pecados y aciertos de la vida humana, nuestro destino en un *más allá*. Así como Tezcatlipoca nos guarda designándonos un lugar en el inframundo, en el sistema de retratos ese *más allá* es la inscripción en el lenguaje del arte.

Esta resurrección que nos plantea el mito puede parecerse a la representación del retrato, ya que reconociendo la invisibilidad de la muerte fue como el hombre occidental lo “inventó”. Para quedar

¹ Paul Westheim, La calavera, F.C.E./S.E.P., Lecturas Mexicanas #91, México, 1985. p. 17

² “En la intuición interna, cuya regulación a priori es el tiempo, el yo se percibe como alma, en tanto ser pensante, y en este sentido como sustancia en tanto que es algo simple y unitario”, En Itala Schmelz, “Revisión de la noción kantiana del espacio a partir de un modelo pictórico”, México, Tesis de la U.N.A.M., 1997. p.32

reconstruidos en un nivel "trascendental", se hizo necesario guardar la imagen de los vivos.

La muerte y el retrato tienen en común dos aspectos: por un lado el retrato puede ser visto como una decapitación, ya que generalmente se basa en la representación de la cabeza. Por otro lado en su función de inmortalizar a su sujeto, lo paraliza en una forma inmutable como la muerte. Es un reflejo de una visión natural de la destrucción, como el poder destructivo de Tezcatlipoca, que "está previsto en el plan del cosmos"².

La decapitación denota invisibilidad, como la invisibilidad inmanente del dios de la muerte, en el sentido de que si uno no tiene cabeza, no ve y así muerto, enterrado nadie lo ve a uno. Lo invisible en su (de) formación perfecta es la muerte. Contiene además la ignorancia común hacia el cuerpo, invisible en la mayor parte de los retratos que implica el desconocimiento que tenemos de las vísceras, los huesos, todo lo que se esconde bajo la piel, incluyendo las emociones del alma (aura invisible).

En el espejo de las emociones, la necesidad de extereorización en el arte y en el ritual, comparte un enriquecimiento del objeto emanado, este "esfuerzo cognocitivo" implica encontrar símbolos nuevos para "nombrar" lo que he excluído de mí misma. Estos símbolos son cada uno de los retratos.

Como modelo, he jugado a reconstruírme en una dimensión simbólica. Me hago retratos que guardan mi personalidad, que "aseguran" que quedarán guardados mis "pecados y secretas" debilidades de mortal.

Muchos retratos no satisfacen mi vanidad. El intelecto, reemplazando el sentido de la vida, por la idea del progreso, podría haberme llevado al egoísmo vanidoso de hacerme los retratos y mostrar sólo aquellos en los que me veo "bien". Pero no se trata de eso, el placer estético en este caso es más amplio. Pueden haber dibujos "mal hechos" en algunos casos, pero el arte ha podido ser el privilegiado terreno para la manifestación de las emociones, ¿por qué no mostrar en este espacio, las

² Paul Westheim, Op. cit., p.18

debilidades emotivas del artista? Es decir, los dibujos con un valor más allá de la calidad del que *sabe* dibujar, sino del que *siente* cuando dibuja.

La red de los retratos es la exhibición de las redes afectivas vivas y fluctuantes. La mirada fue posible lejos de lo que legitima al mundo del arte, buscando el criterio de los encuentros, el azar, la nostalgia, el deseo, la "fragilidad" e "inseguridad" de la existencia humana. Como la mirada de Tezcatlipoca que nos sorprende en la encrucijada volviéndose invisible para poder representarnos en su espejo.

Dejando mi "autoridad" protectora de artista pude reconocer dimensiones de la fragilidad de mi existencia. Desde la perspectiva de Marcel Duchamp y sus herederos que veían el arte en la vida cotidiana, logré intercambiar los papeles del artista y del coleccionista. Para 'descubrir' que en la sociedad actual los artistas se ven y son como sus coleccionistas.

Al re-diseñar el camino de la creación dándole luz a algo que nos permita ver que estamos vivos por lo que hemos aprendido de lo otros en esta vida, más allá de las jerarquías institucionales y sus obstáculos que nos separan, se podrá transgredir la árida victoria de los principios sobre los instintos³. Ya que en el mundo "neoliberal" en que vivimos el mercado del arte y de la información no da fácilmente la oportunidad a sus sujetos de intercambiar sus secretos visibles e invisibles intenciones de mortales.

³ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, F.C.E., México, 1973, p.46

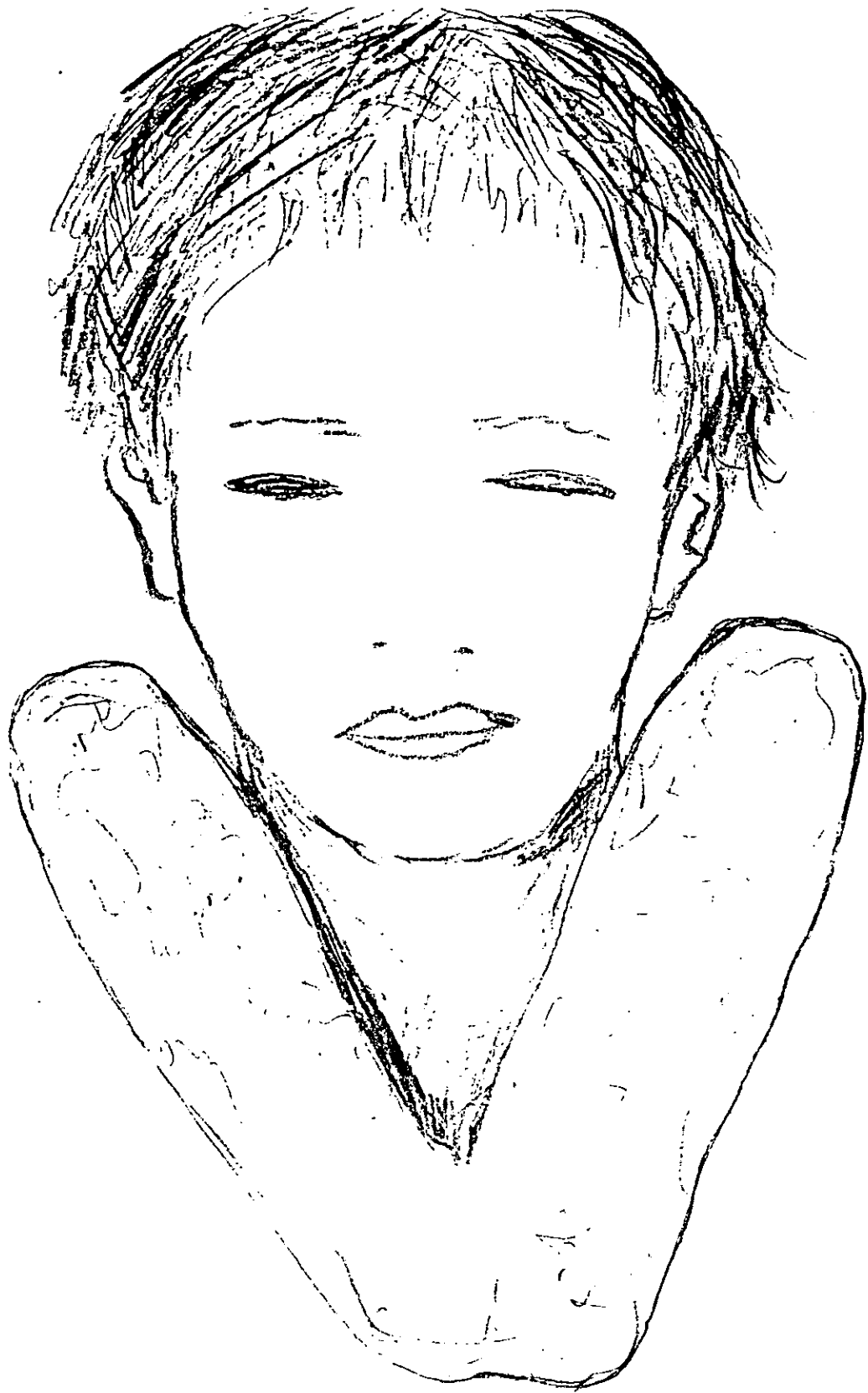


Ständliche Bäume 11. März 76





ELITE MEDIA GROUP



Arca de Agostor.

Andru Ferrazja.



necesito una casita ???

OTROS

YO

+Rodrigo
18.4 95

Lo Secreto para Coyolxauhqui



Lola Sosa

17.05.95

La historia es una mirada que traspasa la superficie del personaje. Construye un sitio que se fundamenta en las posibles interpretaciones, ocupando ellas el lugar del personaje. Activamente la interpretación tiene que pretender quedar en el orden de la verdad y la definición. Sin embargo "La fuerza de la mirada procede de no ser un intercambio, sino un momento dual"¹ que también implica pasividad para atravesar al orden de la verdad y la definición.

Para los griegos el aspecto de eros sin nombre era la pasividad durante el coito. El secreto placer de la pasividad de la mujer, era sospechoso y ocultaba quizá una malignidad profunda. "Ese placer 'siniestro' provocó una rabia en el hombre griego contra lo 'grosero' inherente en la fisiología y anatomía de los seres estéticamente 'inferiores'"².

Atravesando la pasividad del modelo femenino, mi trabajo de interpretación de los retratos, se trataría seguramente de definir a los "actores" retratistas, para darle un orden de verdad histórica al proceso. Pero me llama más la atención la posibilidad de averiguar lo "grosero" inherente a la interioridad femenina. "Eso grosero que puede ocultar un poder burlón que elude el control (y la definición) del macho"³.

Si "el secreto es un desafío al orden de la verdad"⁴, es porque las emociones o la vida del cuerpo quedan pasivamente al margen de la historia académica. Es decir, la interioridad del cuerpo se esconde "voluntariamente" volviéndose sospechosa.

¿Qué sucede al querer decifrar un cuerpo escrito al cual queremos interpretar sin imponer juicios? Los retratos son en sí mismos un cuerpo ya escrito. La mirada hace hablar al cuerpo que calla, como el trabajo de los que me dibujaron hace hablar a las partes de la naturaleza de mi persona pasiva en su interioridad. Suceden múltiples interpretaciones en este tránsito donde aparece la violencia de un cuerpo vivo que habita en el mosaico de dibujos gracias a mi ausencia en el proceso de trabajo.

¹ Jean Baudrillard, *Op.cit.*, pp. 56

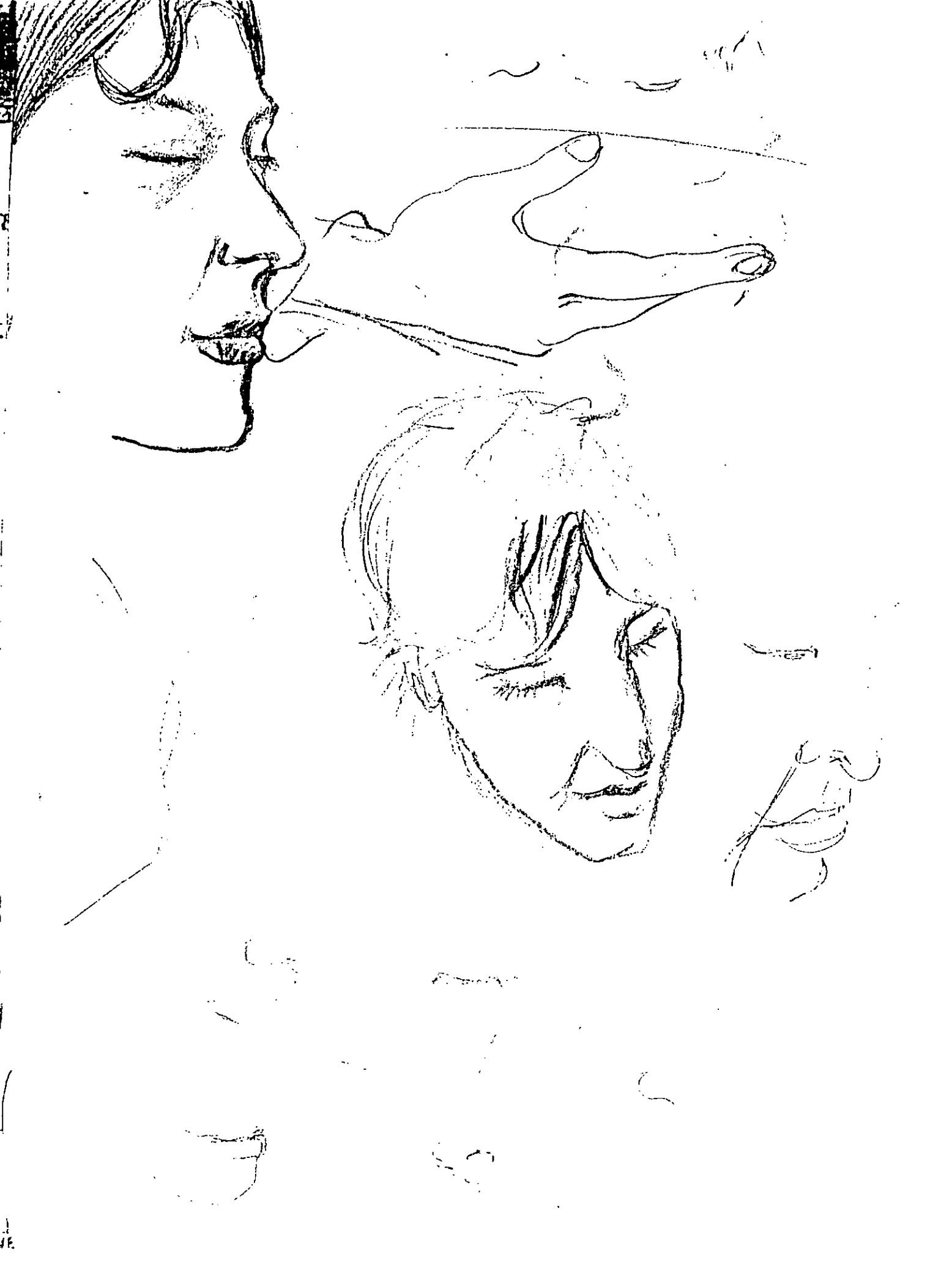
² Roberto Callosso, *Op.cit.*, pp. 126

³ *Ibid.*, pp. 126

⁴ Jean Baudrillard, *Op.cit.*, pp. 55



Melissa Lopes de Vargas





5 P H M

Las poseídas

En su libro sobre "La Escritura de la Historia", Michel Feher hace un análisis que a continuación vincularé con mi proyecto y que se basa en la experiencia de "la posesa", como lo resumiré a continuación. Se trata de las mujeres poseídas en la época de la inquisición.

Es muy importante que la posesa sea en la mayoría de los casos femenina. Detrás de la apariencia, "se desarrolla una relación entre lo masculino del discurso y lo femenino alterado en su discurso"⁵. La poseída tiene que ser limitada por su juez. En mi caso, la inteligibilidad de mi ser se establece en relación al otro cada vez que desplazo lo que constituye al otro. El otro me retrata como "la salvaje", "la anónima", "la madura", "la niña", "la vieja", "la bella", "la triste", "la 'x'", "la intensa", etc., etc. haciendo progresar "*eso que soy*".

Hay otro que habla en mí y que "sabe decirlo". También hay un otro que lee el geroglífico impreso en los sentidos. Así se construye una memoria registrando las impresiones, del mensaje cifrado que ven en mí, identifican lo que sienten escribiendo en el cuerpo del dibujo. Lo característico de este trabajo, como en el caso del exorcista, es la denominación y definición de esa otredad. Tienen que dar un nombre previsto en el catálogo "demonológico" de la sociedad.

Definiendo los límites es como el dibujo se encarga de construir la realidad. Definir "es un juego entre el lugar estable, en donde los exorcistas quieren llevar a las interrogadas y por otra parte la evanescente pluralidad de lugares que permite a las posesas pretender que están en otro lado"⁶. Deslizarse metamorfoseándose, parecidos si lo llevamos a una dimensión temporal más amplia a la transmigración⁶. La movilidad de la posesa, como la movilidad de la retratada, que se deja reflejar en "cualquier" otro, se convierte en una voz constante e indefinible al mismo tiempo.

⁵ Michel De Certeau, Op. cit., pp. 35

⁶ *Ibid.*, pp.235

⁶ Borges, en su libro *Siete noches*, op. cit. pp89, dice: "La transmigración ha sido un gran tema de la literatura. La encontramos, también entre los místicos. Plotino dice que pasar de una vida a otra es como dormir en distintos lechos y en distintas habitaciones. Creo que todos hemos tenido alguna vez la sensación de vivir un momento parecido en vidas anteriores."

“En el caso de las posesas, se trata de discursos en “yo”. Todos dicen “yo es otro”. Tiene continuidad con lo que la tradición psiquiátrica llama ‘histeria’ desde hace tres siglos: la histérica no sabe y por consiguiente no puede decir quien es.”⁷

Lo que sí sabe la poseída es que ella no es lo que es. La estimulación que la pone en ese lugar la mantiene en la ficción. Ella no se encuentra en el dilema del ser o no ser, ella camina en la tangente del ser y no ser. Esta violentación epistemológica es teatral en el sentido que implica la necesidad de un control y conocimiento de los propios sentimientos. El espectador es narcisista y el actor-modelo tiene que ser por lo tanto proyectivo como el espejo. La historia que sucede en esta escena es por lo tanto la historia privada del espectador.

La posesas es pasiva en el sistema al que inquieta, guarda en secreto su nombre propio. “Ellas olvidan su nombre”⁸. En el código de la poseída, ella recorre su trayectoria rechazando todo nombre definitivo. “Este proceso sugiere un sacrificio de lo propio y la alteración del lugar que la lengua reserva al yo. Lo dramático es que no crean una casilla nueva que sería la suya.”⁹ De esta manera esto las obliga a padecer la imposición de una definición, perdiendo su propia libertad.

La ficción

Una identidad fragmentada, que se mantuvo sin rumbo fijo para el descanso encontró su reflejo en el mito de la Coyolxauhqui, diosa de la luna en la mitología azteca. La imagen que la representa en una inmensa piedra labrada también es esencialmente femenina. Es hija de Coatlicue, la madre-tierra de los antiguos dioses mexicanos.

El mito condensa la irremediable distancia entre las fuerzas físicas que representan. Pero la anécdota principal es que la Cuatlicue a pesar de llevar una vida de retiro y castidad, mientras barría, encuentra una bola de plumas que guarda en su vientre y esto la deja embarazada. A partir de eso Coyolxauhqui organiza a sus hermanas las estrellas para asesinar a su madre. En esta versión para Coyolxauhqui hay dos secretos que no le son

⁷ *Ibid.*, pp. 235-256

⁸ *Ibid.*, pp. 235-256

⁹ *Ibid.*, pp. 235-256

nunca revelados. En primer lugar que su madre no ha roto su voto de castidad y por otro lado que la Cuatlicue, guarda en su vientre a Huitzilopochtli dios del sol, que desde su interior le promete protección a su madre.

En el momento en que Coyolxauhqui va a sacrificar a su madre, nace Huitzilopochtli, el nuevo dios, que con la serpiente de fuego, le corta la cabeza a la diosa de la luna y arroja su cuerpo por una barranca¹⁰.

Este mito insinúa el silencio que deja la Coatlicue en su papel de poseída por el hijo que lleva dentro y que no le permite decir el secreto. Esto se proyecta en la irracionalidad emotiva de la Coyolxauhqui. Pero hay que recordar que el secreto lo sabemos todos los demás, como todos conocemos los códigos sociales del 'buen' comportamiento. La única que no lo puede saber para permanecer en la ficción y manifestarlo es Coyolxauhqui. De esta manera es como la historia de este mito le asigna una casilla fija, un 'retrato' que la hará identificable hasta nuestros días.

La ficción y el mito son un horizonte, no una cronología, eso es lo que permite que todos podamos proyectar en él nuestros secretos temores. Es historia en la medida que "es una región de una rica imprecisión"¹¹. El horizonte que plantea mi silencio en el sistema de retratos al no juzgar esas denominaciones que los otros han creado es lo que permite ver la fuerza de la mirada. La pasividad que posibilita esta mirada evade el peligro de caer en las casillas fijas o estereotipos impuestos desde afuera. Mi perversión no consiste en dar una interpretación de mi unicidad y diferencia, sino en hacer funcionar a su propio modo las relaciones internas que definen al sistema, exponiendo sus propias fallas y aciertos: soy y no soy artista.

El secreto está al alcance de los espectadores que ven en el conjunto el desarrollo de una identidad en metamorfosis. La obra es un secreto insinuado por la historia personal de los espectadores o retratistas. Lo cual permite una amplia gama de posibilidades como un nuevo idioma compuesto de varios dialectos. Lo interesante es que los espectadores tienen tanto acceso al secreto, como "los mismos protagonistas del secreto no podrían traicionarlo, ya que sólo constituye un acto ritual de

¹⁰ Alfonso Caso, *El pueblo del sol* F.C.E./ S.E.P., Lecturas Mexicanas #10, México, 1963, pp.23

¹¹ Michel De Certeau, *Op. cit.*, pp. 235-256

complicidad, de reparto de la ausencia de verdad, de reparto de las apariencias." ¹²

Para lograr manifestar la dualidad de la mirada se precisa abandonar la necesidad de juzgar lo que uno parece ser para los ojos de los demás. Pero para entrar al juego también hay que aceptar ver esas miradas.

¹² Jean Baudrillard , Op.cit., pp. 55



DANIEL GUSTAV



CP
2012
Della

MONOLOIDE 22
M. ETCOLES

Te acuerdas las
fotos de los huevos
y tetas?





Marisa

Gonzalo Tanco D.
Acién, 1995

La conciencia : Core



La Bella Manisa durmiente.

Eric S
6/11/75

"El otro no es el lugar de nuestra semejanza, ni el tipo ideal de lo que somos, ni el ideal oculto de lo que nos falta, sino el lugar de lo que se nos escapa, por el cual nos escapamos de nosotros mismos y de nuestra verdad"¹

Parecido al actor que le pone palabras a una silenciosa verdad, Core es en este caso también el punto ciego¹ que en nuestra mirada capta el simulacro que ella misma va a representar .

La pasividad del sacrificio de la pérdida, habita el mito de Core. que es la diosa que mirando a un narciso, que es una flor hermosa, está mirando el acto de mirar. "Miraba el mirar. Estaba a punto de cogerlo. Entonces Core fue raptada por lo invisible hacia lo invisible."²

Narciso es también el nombre del joven dios que se perdió mirándose a él mismo. De este modo podemos decir que Core mira al mito de Narciso y está mirando el acto de mirarse cuando es raptada por Hades.

El mundo de lo invisible, que es el reino de Hades, es la mente subterránea. De esta manera, Hades es el ojo que vuelve prisionera a la visión, justo en el momento en que ella va a verse a sí misma.

Así los dioses la conocen y reconocen. Pasivamente prisionera encuentra su sentido: Core es "pupila" además de "la joven". Y la pupila como dijo Sócrates a Alcibíades, " 'es la parte más fina del ojo', no sólo porque ella es 'la parte que ve', sino porque es el *lugar* en donde un otro mirando puede encontrar la imagen de sí mismo mirando"³ . Las pupilas son el espejo que tenemos en el cuerpo, la pupila se convierte en el trámite único del conocimiento de sí mismo.

Paralizada ante el 'abismo' de retratos he descubierto la reflexión. Esta duplicación significa poner en palabras el proceso visible de los retratos. La elevación y caída de un personaje inventado es la red que sostiene el discurso. Este es el momento en que la conciencia se observa a sí misma; en que siento una eficaz distancia, una lucidez, en que las fuerzas exteriores parecen no utilizarme a mi sino que yo las he utilizado a

¹ Jean Baudrillard, *Op. cit.*, p. 56

¹ También "Hay en el entendimiento un punto ciego: que recuerda la estructura del ojo.", George Bataille, *El aleluya*, (La experiencia interior), Alianza Ed., España, 1988, p.37.

² Roberto Calasso, *Op. cit.*, p. 193

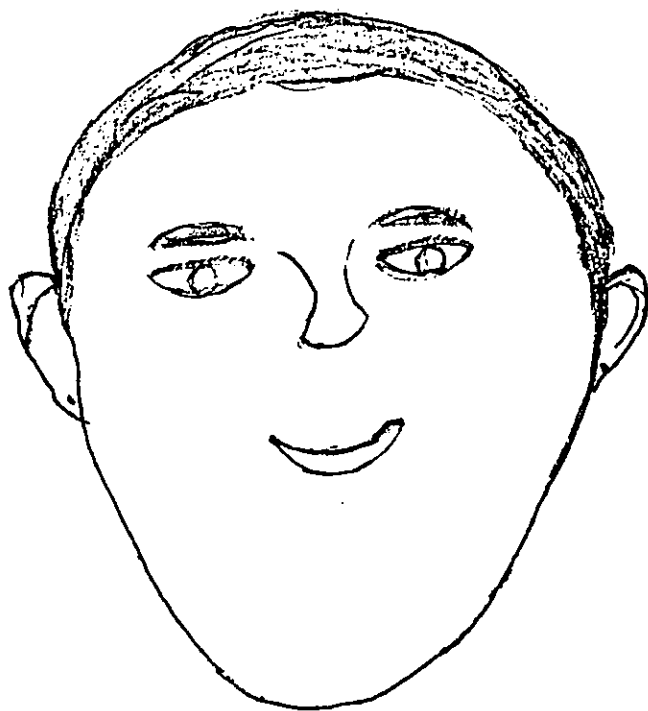
³ *Ibid.* p.193

ellas."Pero en esa mirada circular sigue habiendo una mancha negra, un punto que la mirada no ve: ella misma."⁴ Por un instante uno no reconoce que uno mismo es una fuerza que modifica al mundo, como las otras que uno pretende dominar aunque sea con palabras.

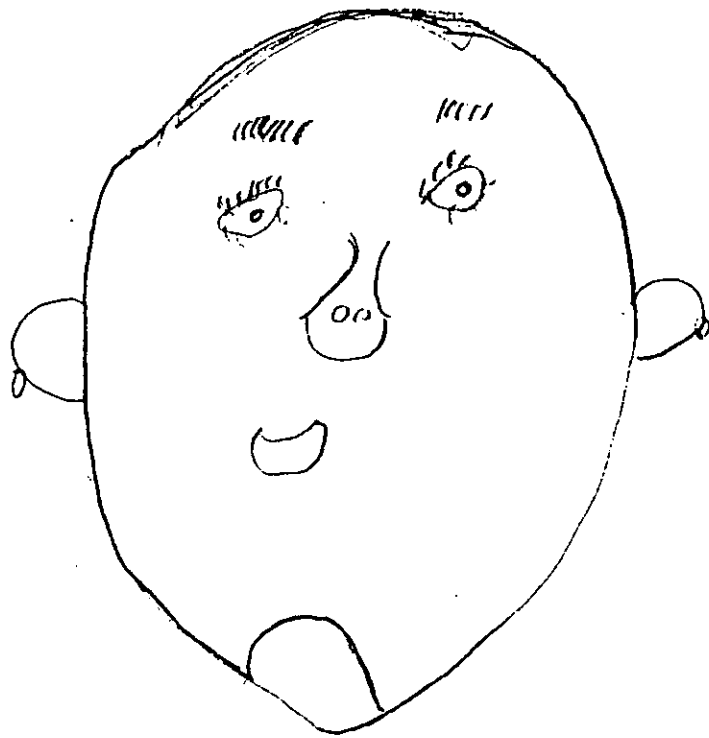
Conocerse a "uno mismo" implica desdoblarse y multiplicarse, para que pueda entrar en cada fina pupila el simulacro como imagen, es la ficción que se construye en la conciencia interior: "el prodigio pasa del objeto a la mirada"⁵. Así a través de Core se permite la proyección de la maravilla de los objetos externos al interior de la conciencia. Pasiva realiza el acto de mirar. Los dioses y los mortales la consideran un gran prodigio cuando encuentra su prisión. Así cumple un proceso irreversible: el pasaje al alma.

⁴ *Ibid.* p.209.

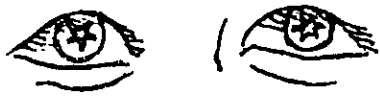
⁵ *Ibid.* p. 193.



Tania Yuridia Santomaria Casas



Ervar do santamaria Rosa del Mayo de 81 al 1986.





MARI

TUS OJOS LLUEVEN

DESTINO

MISTERIO

SUEÑOS

VIDA

SANGRE

ZHON 77

← Ocho →

Lo inverso; Chinnamatsa

“Ordenar, sentir y forzar”

Acrílico sobre y plástico y poliéster, 87 x 1.45 cm. 1994, México, D.F.

El mito de Chinnamasta, diosa tántrica, es el de la “diosa de la cabeza cercenada” por ella misma. Chinnamasta es representada en su autodecapitación; de pie sobre un pareja, el hombre tendido sobre su espalda es Kama, el Deseo penetra a la mujer Rati, la voluptuosidad. En su acto se libera del Deseo: de trascendencia sexual, de identidad. Su gesto “disipa el temor”. Paradojicamente el gesto de detener su cabeza en la mano derecha significa la realización de todos los deseos a partir de la liberación del Deseo.¹ Es equivalente al de la retratada en su necesidad por conjurar esa “peligrosa” enajenación de pedirle a los otros que la atrapen en su imagen. La retratada se acerca al peligro de todos los mitos de “La enajenación de la mujer en la mirada masculina”. Pero la diosa invierte el peligro en el acto de aproximarse a El.

Inverso (*viparita*), es el adjetivo del que se sirve la crónica india para describir las posturas amorosas en las cuales la mujer viene a colocarse encima del hombre. Lo correcto, lo ortodoxo es que el hombre se tiende sobre la mujer, como el cielo masculino se tiende sobre la tierra femenina. Esta inversión simboliza el triunfo de la “maya” (ilusión) femenina activa, despliegue de la multiplicidad de las apariencias de la naturaleza, sobre lo Absoluto en su unidad, indiferenciado, inmutable, representado por el Macho inmóvil².

La naturaleza se desarrolla hasta lograr manifestarse a la mirada del “hombre”, se apodera de su espectador, lo domina y disfruta de él. Ella es la dueña del juego y el juego es el dueño del juego natural. Como la naturaleza grandiosa de los mitos, proyectada en la profundidad de los sueños, la creación parte de su inverso: *la diversidad monstruosa de la naturaleza humana*. El espacio que deja la decapitación de Chinnamasta puede acabar con la imagen única, retratada así pierde la cabeza, el juicio. El mecanismo del sacrificio, para triunfar sobre la desgraciada, exitosa, o la que sea imagen de lo absoluto. El retrato, visto como decapitación, es la generación de un espacio, de un silencio que permita trascender los límites del artista que se autorretrata para purgarse de su “sí-mismo”; de los hijos que declaran su diversidad de opinión de cuáles son los peligros ante sus padres; de los amantes que pierden la cabeza para liberarse de su deseo.

¹ Charles Malamoud, “*Especulaciones indias sobre el sexo del sacrificio*”, en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Primera parte, Taurus/Alfaguara, España, 1990. p.75 También esto puede ser explicado “como pretende Bergson, ...la representación mítica (imagen casi alucinante) está destinada a provocar en ausencia del instinto, el comportamiento que la presencia de éste habría desatado”, de Roger Caillois, *op. cit.*, p. 25

² Charles Malamoud, *Op. cit.*, p. 77-79

Estamos ante una incapacidad de visión, demasiada información no procesada por ocuparnos de contar el tiempo, cuando lo más visible resulta ser que se nos está acabando el tiempo, el alimento, lo contable. La diosa india Chinnamasta se liberó hace mucho tiempo de estar contando. Creó en su ser un sistema reciclable, en el cual es la sacrificante, la verduga y la víctima para ofrendarse a sí misma. Es un sistema en el cual no se cuentan las pérdidas. Esta definición pluraliza, reparte y asume las responsabilidades. No busca a los culpables, no conoce la culpa. Lo inverso no es la culpa de no tener el control y el dominio del poder, de nuestros cuerpos, ciudades, mundos o lo que sea. “Nada debería resultarme ajeno, en realidad todas las personas y todos los seres vivos son mis hermanos y mis hermanas. El deber de la vida es el sacrificio del yo: consiste en renunciar al pequeño ego para que el poderoso ego pueda liberarse... a la Felicidad se puede acceder desde la diversidad...”³

Ver al monstruo

El lado inverso de hacerme retratar por muchas personas, contiene la “sorpresa” de poder ver al monstruo. Si mi búsqueda empezó por encontrarme en la mirada de los otros, el punto desde el cual pude ver la diversidad se tradujo en desencuentro. Resultó todo aquello que no es el retrato, al monstruo de ochenta cabezas cuesta trabajo enfrentarlo. Por una parte resulta natural pues

“El monstruo es el más precioso de los enemigos y por eso es el enemigo que se busca... El monstruo es muy diferente al héroe. El monstruo espera cerca del manantial. El monstruo es el manantial. No necesita al héroe. El héroe lo necesita para su existencia porque su poder estará protegido por el monstruo y deberá arrebatárselo. Cuando el héroe enfrenta al monstruo él todavía no tiene ni poder ni conocimiento. El monstruo es el padre secreto, quien es un poder y un conocimiento que puede pertenecer a un hombre solamente y que sólo el monstruo lo puede dar.”⁴

Cuando uno es el manantial de los retratos, el origen pasivo que espera, es que se ha cedido el rol de artista-héroe. El monstruo también puede ser entonces ese otro que me quiere dominar. Soy retratable en la medida que no busco imponerme en mi ser artista. Inversamente, el motor de ser artista-héroe es apropiarse de lo monstruoso, lograr incorporarlo. “El (artista)-héroe se vuelve el nuevo monstruo, vestido en la piel del

³ James Stephens, *La olla de oro*, Siruela, España, 1993. p. 181

⁴ Roberto Calasso, *Op.cit.*, p.308

antiguo y adornado con algún metonímico trofeo”⁵. Similar a “cuando los cristianos construyeron las iglesias sobre las tierras sagradas de los paganos, incorporando los antiguos capiteles y columnas en sus naves”⁶. Lo importante es que el monstruo posee o protege o incluso *es* el tesoro.

¿Por qué guardar las distancias esperando, para atacar al monstruo? Esta visión de separarnos de lo monstruoso del tesoro de la naturaleza viene de procesos político-religiosos muy antiguos. De un cambio del poder del matriarcado ocurrido antes del 2000 a. de J.C.

Jane Harrison ha señalado que Medusa era en un tiempo la diosa misma - La Diosa de Todas las Cosas - que se ocultaba tras una máscara profiláctica de górgona; un rostro espantoso cuyo fin era el de prevenir al profano contra la violación de sus Misterios. Perseo decapita a Medusa, es decir los helenos saquearon los principales templos de la diosa, despojaron a sus sacerdotizas de sus máscaras de górgonas y se apoderaron de sus caballos sagrados... Belerofonte, el doble de Perseo, mata a la Quimera licia, es decir que los helenos anularon el antiguo calendario medusino y lo reemplazaron con otro.⁷

El calendario antiguo era lunar, el sol le cedía la importancia, “al astro cuya luz no se oscurece al declinar el año y tiene el atributo de conceder las lluvias a los campos.”³ Se trata de un calendario más preciso que el que usamos actualmente, de trece meses con veintiocho días que coincide ampliamente con el calendario maya. ¹ *Sucedió un Robo del tiempo?! La medida perdida es una manera de computar el tiempo profundamente arraigada en los ciclos fértiles. También culturas milenarias siguen usando calendarios lunares, como la china y la judía (La Pascua está fijada según los ciclos de la luna). Curioso haber desviado a tal grado la distancia con los astros que realmente rigen a la naturaleza (como la luna rige las mareas). Por esa distancia, es comprensible lo difícil que

⁵ Ibid. p. 308

⁶ Ibid. p. 308

⁷ Robert Graves, Los mitos griegos, Alianza Editorial, México, 1989. p. 19

⁸ Ibid. p.20

* Recordemos que los mayas fueron la primera cultura que incorporaron el uso del cero en la numeración. Y además es necesario mencionar la importancia de la numeración en la destrucción del matriarcado. Por ejemplo la satanización del trece en los mitos patriarcales de Cristo y el Rey Arturo cuyos destinos fatales se relacionan con ese número. Hasta ahora los rascacielos de las grandes ciudades norteamericanas anulan en la numeración de los pisos el trece; igual que las escuelas del norte enseñan a los niños la mala suerte de la fecha del viernes trece (cumpliendo con una serie Hollywoodense). Si el trece está concientemente entendido como un peligro, aunque sus orígenes vienen del reemplazo del matriarcado, el número veintiocho es aún más peligroso pues tiene un poder innombrable: el de los ciclos fértiles de la mujer.

le resulta encontrarse a cualquier ser humano en su apariencia, su cuerpo. “El campo, el inmenso campo geográfico parece un cuerpo desértico, cuya extensión resulta innecesaria, a partir del momento en que todos los acontecimientos se resumen en las ciudades, a su vez en vías de reducirse a unas cuantas cumbres miniaturizadas”⁹. La distancia se profundiza mientras nuestras cabezas se agrandan desproporcionadamente midiendo el tiempo sin contemplar sus ritmos naturales.

Un monstruo de mil cabezas es el mundo pre-cósmico, según el génesis de los *Vedas* hindú.¹⁰ Después se transforma en el Hombre Primordial, que en su desmembramiento cada una de sus partes desgarradas se convierten en un elemento del mundo natural, social y ritual. Es como si volviéramos al punto del mundo pre-cósmico: “el desplazamiento de las gestualidades, los cuerpos y los esfuerzos hacia mandos electrónicos... la encefalización se apodera cada vez más de la noción que tenemos de nuestros cuerpos... todo se concentra hoy en el cerebro y en la fórmula genética, que resumen por sí solos la fórmula operacional del ser”¹¹.

Un monstruo de “n” cabezas es el mundo de mi proyecto. Por medio del retrato, me transformo en un ser vivo, integrado en una diversidad compuesta de múltiples redes. El artista-héroe es convertido en retrato-monstruoso y la disipación del poder dispersa el temor de “no ser vista”. Como Chinnamasta simulé decapitarme. No busqué decapitar al monstruo tranquilo en el manantial como el héroe en busca del poder. En ningún caso se puede perder la cabeza, tentada por la trascendencia: por ejemplo, luego de La Anunciación a La Virgen, con tal contacto divino el mortal de todas maneras permanece mortal. El sacrificio es la suma del rito, el juego natural en que los mortales observan a los ciclos fértiles.

Invirtiendo los roles de artista y retratada logro enfrentar una de las innumerables posibilidades de nuestra pluralidad. Claro que en la ausencia de rituales modernos esa no es la única manera de experimentar para ser conscientes de una integración de la vida con la creación. El individuo no puede irse atrás de los siglos, ni escaparse de una cultura llena de reglas racionales y bien creíbles. Pero mi investigación me parece un punto de referencia de lo que puede continuar siendo la creación como hecho integral, más allá de la separación, las jerarquías, los valores reaccionarios del comportamiento discriminatorio.

⁹ Jean Baudrillard, *El otro por sí mismo*, Anagrama, España, 1994. p.56

¹⁰ Charles Malamoud, *Op. cit.*, p.77-79

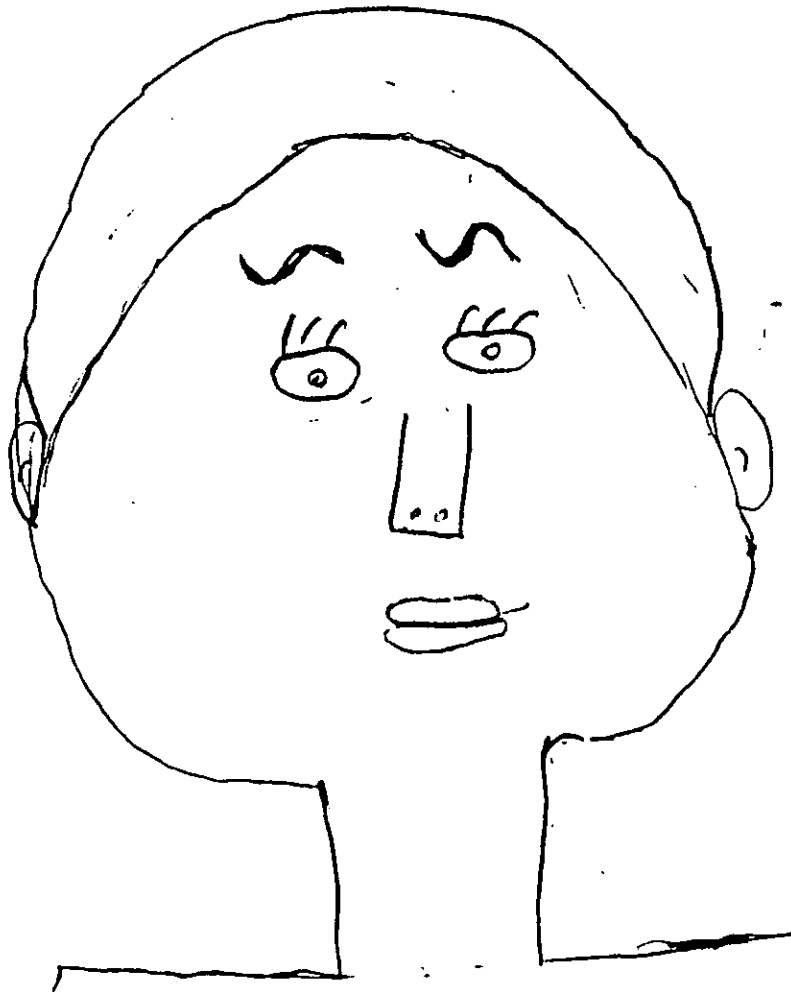
¹¹ Jean Baudrillard, *Op. cit.*, p. 56

Lo ausente : el cuerpo

3/20.196

LUIS

JaiME martine







MARIVAT H. P. de les

La violencia de un cuerpo vivo se reconoce en la escritura y en la historia por medio de la ausencia. Los modelos llegan hasta el retrato por medio de una ausencia de autodefinición, se convierten en un material que puede ser dividido, moldeable, que se puede deshacer para reconstruirlo. El mito de las modelos famosas actualmente es que son reconstruídas para ser reconocidas por su unicidad y diferencia. Su valor es la unicidad y lo exclusivo de su imagen definida y reconstruída por los especialistas. Ser reconocidas es la condición básica para ser únicas y depende de un proceso que ellas no siempre controlan por sí mismas.

El mito de Marilyn Monroe, por ejemplo, es el de un cuerpo que no se posee a sí mismo, es un mito y es de todos. Su historia es definida por los otros en la medida que la reconocen. Se inscribió en la historia, a través de la violencia de su cuerpo vivo, liberándose de su historia personal.

La trayectoria que reconstruye mi identidad, sí pretende ser guiada por una historia personal, que está libre de un reconocimiento de los otros. De esta manera el monstruo posible de una historia personal que no es tal y se escurre en el caleidoscópico criterio de los otros, es el tesoro que es preciso esconder.

Tratar de decir lo que significa que la mayoría de los retratos no muestren el cuerpo no es una novedad: "el cuerpo es una clave que espera ser descifrada"¹.

Lo descifrado y definido es la máscara: cada una me ubica en un tiempo pasado y en un gesto único. Pero el cuerpo no deja de sugerir algo más presente y al mismo tiempo algo menos personal. En el libro citado de Roberto Calasso se dice que el primer enemigo de lo estético fue el significado:

"El símbolo aparece como una imagen que también es otra cosa. Lo estético aparece en una figura que *es como* tantas otras... Los estudiosos siguen perplejos delante de las *kórai* ¿son doncellas muertas?, ¿o sirvientas de la diosa? o ¿son la diosa misma?...Aquí el significado parece dispersarse, y no se impone. Lo que se impone es una presencia, como la de una persona desconocida. Y no se

¹ Michel De Certeau, Op.cit., p.16

piensa de inmediato en el significado, sino en la aparición.”³

Cada retrato solamente desafía a interpretarlo en la medida que se funde con los otros. Algo se alcanza a saber de un retrato cuando es parte de ese horizonte de retratos en que perdemos de vista lo único del individuo que estuvo ahí. Sólo podemos saber que se trata de una serie, “que es el encadenamiento y la coherencia que hacen las veces metafóricamente de una estructura”⁴. El desafío es disfrutar hacer el recorrido espacial con la mirada, que nos perdamos un poco en sus secretos.

El cuerpo se escapa al proceso de autodefinition racional ya que nos devuelve a un “unomismo” más amplio. La *mente* ya no tiene un lugar fijo², es este propio cuerpo que se busca más allá de la información de las razones individuales.

Calendarios y mapas

Cuesta reconocer que los artistas, los sabios y los investigadores, estén ligados como todos los simples mortales, a las redes y núcleos institucionales, ordenadores de los aspectos más cotidianos de la vida. Núcleos que pueden llegar a fragmentar o mutilar en su función homogenizadora, los gestos y los cuerpos⁴.

Lo “sospechoso”, que se tiene que hacer a “escondidas” de esta “impecable tarea”, es ser testigos y señalar los puntos que se están omitiendo. Así se podrán reconocer y dibujar nuevas cartografías y nuevos calendarios para armonizarnos con la naturaleza en una sola presencia que es nuestro cuerpo.

De esto se puede intuir que *el sistema* debe funcionar de otro modo, ya que esto surgió de la arbitrariedad del orden de nuestros calendarios y de como estos fueron establecidos e impuestos. No puede ser una extraña coincidencia, que los mitos de Medusa y Coyolxauhqui, correspondan a

³ Roberto Calasso, *Op. cit.*, p.219

⁴ Michel De Certeau, *Op. cit.*, p. 26

² “En la intuición externa, que se rige a priori por las leyes de la geometría pura y que es la capacidad de poner en términos de exterioridad, espacialmente, lo que se presenta en los sentidos, el yo se percibe como cuerpo.”, En Itala Schmelz, “Revisión de la noción kantiana, del espacio a partir de un modelo pictórico”, México, Tesis de la U.N.A.M., 1997. p.32

⁴ Jean Baudrillard, *Op. cit.* p.45

diosas esencialmente representadoras de lo femenino y de la luna. Eliminadas con violentas decapitaciones es como se logran imponer los dioses guerreros. Dioses solares que desplazan los calendarios lunares, imponiendo tributos de sangre y guerras. ¿Por qué habrán sucedido con esta violencia hacia la integridad de los cuerpos de estas “monstruosas” diosas?, ¿qué secreto tan “peligroso” guardaban?, si quisieramos recordarlo, ¿dónde encontrar ese tesoro?



Conclusiones

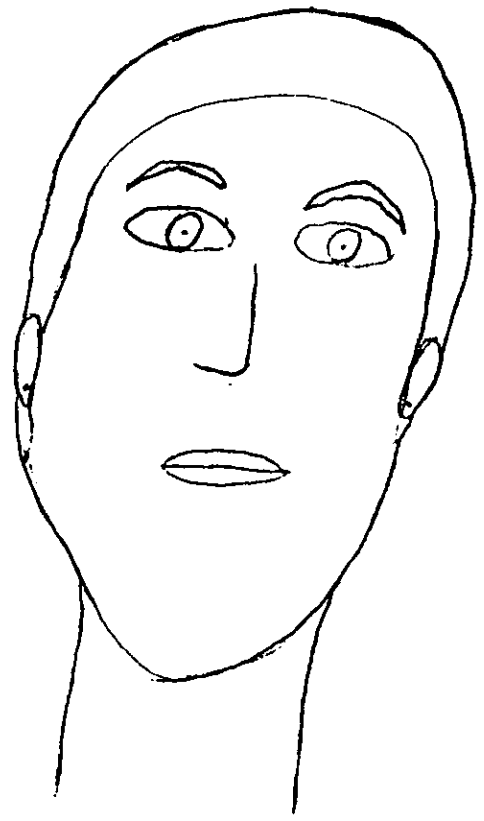


12/13/09
5-14-05-95

Tepoetlán Mor, a 3 de Junio de 1996.

años

Massiel Mendoza Mendez de 8





Richard P. ... 95
25 de Julio

"Un escritor, o todo hombre, debe pensar que cuanto le ocurre es un instrumento; todas las cosas le han sido dadas para un fin y esto tiene que ser más fuerte en el caso de un artista. Todo lo que le pasa, incluso las humillaciones, los bochornos, las desventuras, todo eso le ha sido dado como arcilla, como material para su arte: tiene que aprovecharlo. Por eso yo hablé en un poema del antiguo alimento de los héroes: la humillación, la desdicha, la discordia. Esas cosas nos fueron dadas para para que las transmutemos, para que hagamos de la miserable circunstancia de nuestra vida, cosas eternas o que aspiren a serlo."

Jorge Luis Borges

Tuve la necesidad de prolongar el estado de "ser vista" pidiéndole a los otros que me hicieran un retrato. De esta aparente egolatría y de este juego de iniciación he sentido que soy espejo. De esta búsqueda de identidad he observado la ausencia de una identidad definida y la presencia de definiciones mucho más sutiles, que vienen de los mitos antiguos. Del espejo tejido y el secreto que guardo en él, siento que lo he asimilado, no interpretándolo como apariencia de lo que soy para los otros, sino como un fenómeno de honesto agotamiento del ego-dictador (no sólo mío) que habla a través de mí, por muchos otros. Sin embargo, "todos tenemos miedo de no ser cuando no somos vistos, cuando no nos encontramos en la mirada de los otros"¹.

Ser invisible se convierte en el riesgo de ser anónimo. La masa puede ser la totalidad de los anónimos. En el mundo de las jerarquías lo opuesto de anónimo, de invisible, normalmente es la fama, ser visible. Pero las vedetes, los políticos, en muchos casos los poderosos y famosos son invisibles, no obstante que sus caras y nombres se ven en todas partes. Los vemos en sus roles, representándose, pero la persona es igual de invisible que la de cualquier otro famoso. Los dioses poderosos son también invisibles, pero su presencia es más reconocida o invocada en tiempos extremos, como en los de las catástrofes o en los del éxtasis del triunfo. A partir del Renacimiento, el retrato dió la oportunidad a "todos" de ser vistos en el arte, lo que antes fue un privilegio reservado a los poderes sagrados. El individuo occidental nunca más podrá aceptar su

¹ Gustavo Cerati, Vocalista de *Soda Stereo*, "Amar amarillo", 1993, Bs.As. Argentina.

imagen como integrada en la invisibilidad de la totalidad y tendrá que buscar ocupar el sagrado lugar dentro de los marcos.

Hablar de lo invisible es hablar de lo visible que es lo inverso de lo que no se ve es lo que se manifiesta configurandose en los cuatro puntos cardinales. Lo inverso puede hablar de poder, pero más bien es como la raíz principal de todo lo que existe relativamente. Así el poder no es absoluto, sino que se puede cambiar de lugar y finalmente se comparte en la diversidad. La catástrofe puede ser un catalizador de la creatividad: a partir del incendio del Hipódromo de Constantinopla en el 527 d.C., el emperador Justiniano construyó el impresionante templo de Santa Sofía. Cuando el héroe mata a un monstruo, lo inverso se manifiesta en que el héroe tiene que "incorporarlo en sí mismo para tomar su lugar, su poder y su conocimiento"¹ y sólo el monstruo se lo puede dar.

Lo secreto resulta de lo invisible y lo inverso. Lo secreto se esconde, queda en silencio, invisible precisamente para llevar a cabo la estrategia inversa de todo el movimiento moderno, que es la de "liberar el sentido a partir de la destrucción de las apariencias"². Atrás de la apariencia está lo invisible secreto: pero no se puede ser artista en lugar de ser humano. Sin embargo lo que distingue al artista es que es como el iniciado, tiene el secreto de saber representar a través de las imágenes. Pero toda la humanidad representa la vida en infinitas maneras secretas y cuando una persona cualquiera hace un retrato, la apariencia es nada más que el significado del límite de lo secreto. Lo secreto ocultándose en la definición es 'una conciencia de forma' que cambia: lo estético de una mezcla de poderes se concentró en una figura, un cuerpo, una voz y una presencia fluida.

Ausente de identidad propia, el individuo de hoy se busca en una presencia protectora: -logias e -ismos son lugares en donde el sí mismo se esconde y lleno de miedos comunes y corrientes, depende de actos rabiosos, valientes y vengadores para protegerse. El espejo da la apariencia de una presencia doblada, como la evidencia del ser representado en el retrato. Pero ese doble no existe, no tiene vida. El doble es una ausencia que es prueba de la existencia del sujeto, la creación en que el artista está normalmente ocupado. En el busto y en el retrato lo ausente corresponde

¹ Roberto Calasso, *Op. cit.*, p. 308

² Jean Baudrillard, *Op. cit.*, p. 54

al cuerpo. Paralelamente la cabeza y la mente reemplazan la identidad del individuo. Pero si "La belleza es una sensación física, algo que sentimos con todo el cuerpo"¹, cómo podemos concebir en el arte o incluso en una parte tan importante de la historia del arte como el retrato, que haya estado basada en la ausencia del cuerpo que vendría siendo el órgano estético. Quizás, sea una traducción que omite en lugar de entender el concepto de lo vacío que tuvieron los mayas por ejemplo y curiosamente lo hueco, lo no lleno, que deja espacio para otro ser, es lo que conforma la estética del cuerpo en su función femenina. A su vez la conciencia de una identidad propia surge de la formulación de las preguntas, que un cuerpo perdido entre las ficciones que nos han dejado los mitos (cuerpo "decapitado", "fragmentado", "prisionero", "monstruo de múltiples cabezas", "mortal", "exaltado", "silencioso" u "olvidado") se ha planteado sobre el proyecto de reconstruirse como un cuerpo íntegro y libre. Este atributo versátil que da el acto plástico, el acto poético, para entender estas formas y recorrerlas es el que es guía en el vértigo de imaginar la reconstrucción.

Esta ampliación de la perspectiva del lugar que tenemos de nosotros mismos, sucede gracias a una suprema aceptación de la pérdida. Perdiéndome en la diversidad de identidades, sin imponer una definición de lo que soy, he conocido algo que no podía conocer de mí. Después de este proceso de enajenación queda uno mismo retratado con amplitud como un ser humano universal. Las características particulares y secretos, en el fondo salen de la cultura que lo rodea a uno. Así como Artaud, plantea al caso "clínico" de Van Gogh, como el retrato de una sociedad enferma en la cual él se vió reflejado².

"No carezco de ideas sobre lo que fue, antaño, la verdadera cultura de México. Pero yo establezco una diferencia de fondo entre la civilización y la cultura. Las formas exteriores del arte pueden diferenciar entre sí a una multitud de civilizaciones, *pero su variedad deja intacto el espíritu profundo de una cultura*. Bajo diversos aspectos exteriores que sólo el arte

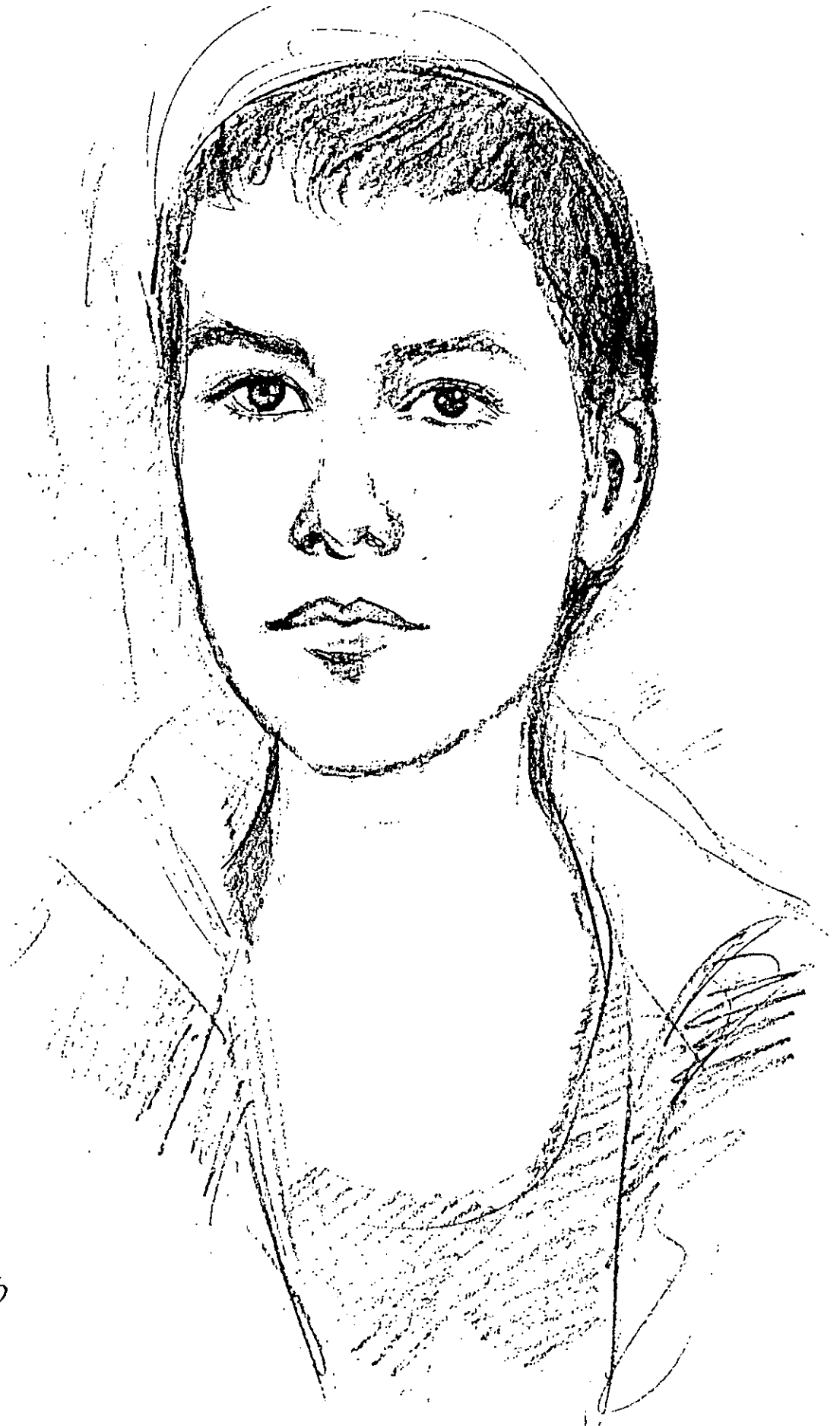
¹ Borges, Jorge Luis, Op. cit., p.120.

² Antonin Artaud, Van Gogh el suicidado por la sociedad, Ed. Argonauta, Buenos Aires.1994.

diferencia existe en México una aspiración cultural única; la cultura
cobriza del sol".¹

¹ Antonin Artaud, México, Universidad Nacional Autónoma de México, (Colección poemas y ensayos), México D.F., 1991.





W. J. [Signature]
2-XII-95



Augusto 16 de Abril 1995



J.E.
27 Julio 95

Me perdí. Empecé a buscar ayuda de otras personas para encontrar a mis padres. Entonces, me llevaron al quiosco del zócalo. Era una fiesta de pueblo. Ahí había un maestro de ceremonias que hablaba por un alto parlante anunciando los diferentes espectáculos de la fiesta. Me subieron al quiosco y llamaron a mis padres. Inmediatamente aparecieron entre la multitud que yo pensaba que me había devorado. Cuando aparecieron me sentí salvada y pude llorar. Con la otra gente no pude, me daba vergüenza.

Cuando estaba en el vértigo de sentirme en un lugar desconocido, donde lo único que sabía era mi nombre, tuve que enfrentar a la multitud para que llegando al centro de ese mundo me encontraran los que me conocen, mi referencia primordial. Debe haber sido la primera vez que hablé con gente desconocida y que hablé por un micrófono a miles de personas. Ahora cuando lo recuerdo es casi chistoso, pero el vértigo de ese instante no lo he olvidado, se fue ampliando, cada vez fueron más las personas, ciudades y culturas que tuve que enfrentar (aunque fuera solo para decir mi nombre en un grupo nuevo de gente), cada vez se hizo más grande el mundo en el cual se podría uno perder.

Este trabajo se trata de una exploración sobre un tema muy amplio y nebuloso que es el de la propia identidad. Mientras más se agranda el vértigo ante el mundo, más crece la necesidad de conocer qué significa la propia historia en este caso: pura subjetividad femenina. Para no quedarse en una exaltación narcisista se hizo una reflexión sobre el proceso para encontrar una dimensión más universal, incorporé otros mundos y así encontré referencias en algunos mitos. Estos mitos que proyectan diversos panoramas culturales, los fui recorriendo en busca de la imagen propia y femenina, para ampliar la idea del autorretrato.

Por un lado se trata de una experiencia aparentemente pasiva en mi quehacer artístico. Esta primera parte se produjo en torno a un modelo (yo misma) que pasivo como un espejo en el cual otras personas se vieron, sirvió para dibujar una gran colección de retratos. Al dejar el rol activo de artista, pude de algún modo ser como "un rostro amplio... que ilumina desde lejos, que ilumina a todos, como la luna"¹. En este sentido mi

¹ Roberto Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonia*, Anagrama, España, 1994, pp.16

trabajo fue el de relacionar la imagen de esta situación, con algunos mitos pues de hecho, el mito también es como un rostro amplio en el cual todos nos podemos ver y que nos puede iluminar desde las profundidades del tiempo². El mito es referencia inevitable, una luna que ha sido testigo constante del misterio del drama humano condensado. Por esta razón me pareció que algunos mitos tenían que funcionar como símbolo de la situación plástica que realicé.

En la primera parte el lector se encontrará con un breve ensayo sobre la historia del retrato. Digamos que lo abordo desde mi punto de vista y con la dificultad de que esta historia es casi tan extensa como la historia del arte. En ese sentido el objetivo de mi trabajo fue buscar en textos de otras disciplinas las respuestas, como paralelamente busqué en la mirada de otras personas en la mayoría de los casos no artistas, la construcción de un retrato. En ese breve ensayo expongo a grandes rasgos lo que a mi me preocupa en relación al proyecto de retratos: la constante separación entre el cuerpo y la cabeza/el verse y el sentirse/el alma y el cuerpo; separación que se ve desde los griegos, importantes conformadores del pensamiento occidental, y continúa hasta los inicios del arte moderno que pone en cuestión esta distancia. Y en este sentido mi proyecto tiene mucho que ver con una tendencia a vincular lo terapéutico con las expresiones artísticas. Digamos que el lograr expresarse a través del arte implica construir un canal que comunique con amplitud y sin prejuicios estas entidades aparentemente separadas.

La siguiente parte se trata de un ejercicio haciendo recorrer e irse metamorfoseando al "yo" narrador para dejar de ser "yo" y así poder adoptar nuevos puntos de vista y poder aprender de los otros, como lo fue aprender de los otros que me retrataron. Empiezo por establecer un vínculo con mi colección de retratos y la ficción del mito de Tezcatlipoca. Se plantea un diálogo entre la función del retrato que "inmortaliza" a su sujeto y su reflejo en el democratizante miedo a la muerte, en el que todos nos vemos como simples mortales. El dios de la muerte y la resurrección

² También "el estudio de la mitología puede constituirse en un procedimiento de prospección psicológica...La razón suficiente del mito, se encuentra en su sobre determinación... *es un nudo de procesos psicológicos cuya coincidencia no podría ser fortuita, ni episódica o personal.* Roger Caillois, El mito y el hombre, Fondo de Cultura Económica, México, 1993. p. 34.

borra los géneros, nos enfrenta a que en esencia todos somos iguales. De ahí se dirige mi texto a una definición más específica en que la voluntad de crear y la posibilidad de expresión del ser entra en contacto con el fluir de la existencia desde la posición de un ser pasivo que tiene que ser *poseído* por otro para ser. Es el principio del discurso femenino. En el entrelazamiento del mito de Coatlicue y Coyolxauhqui el artista transita pasivo en su rol, tiene que ser pantalla o mimetizarse, es lo que le permite decir quién es, es otro. Esta perdido su "yo" y se deja llevar por lo primero que guía al ser creativo, lo que está afuera, los otros "yos". Ha abandonado a su yo que lo ata y que lo *aterra*. Es la primera insinuación de dejarse transitar hacia "uno mismo", de entrar al alma, y fue especialmente vivida por algunas mujeres desde la alta edad media, a las que se les llamó "poseídas".

El recorrido por el mito de Core, *representa* lo importante y a la vez lo peligroso de entrar al alma y quedarse prisionera en ella. El alma que se encuentra en la prisión sabe donde está, y de alguna manera ya sabe quién es, por lo tanto es la idea opuesta al estar perdido. Paradójicamente, desde ese punto ciego que es la mirada propia se descubre que el fin del arte es ese hacer contacto y mimetizarse con lo que esta afuera fluyendo, que es la vida, si se le puede llamar de alguna forma. Ser artista es ser parte de esa diversidad que fluye y dejar de ser la tan vendida ficción de la personalidad de los héroes "yo-fortaleza", que a lo único a lo que puede llevar es a sentirse prisionero del miedo a la muerte individual.

Después de esta pausa prisionera que podría ser Core llego al terreno de la pasividad llevado al otro extremo de la mimesis: una diosa india, Chinnamatsa, plantea una amplia y antigua noción que hemos exiliado de nuestro cuerpo, en una actitud inversa a la que conocemos en occidente, relacionada con la postura amorosa de la mujer que se pone arriba del hombre, nos *manifiesta* la diversidad de las apariencias y por lo tanto, de las posibilidades de la creación. Pone en cuestión al lo que llamé *artista-héroe*, que olvidándose de *contemplar* a la naturaleza, cree que *controlándola* con su fuerza individual desde su "yo", logra conocerla, representarla y recrearla. Finalmente llego a hablar de lo estético" ³. Son

³ "Así he enseñado, ateniendome al hecho estético, que no requiere ser definido. El hecho estético es algo tan evidente, tan inmediato, tan indefinible como el amor, el sabor de la fruta, el agua. Sentimos la poesía como sentimos el cuerpo de una mujer, o como sentimos una

estos caminos que he ido llenando de "vida" en el texto en forma de cuerpos recorridos, pasando de uno a otro como si fueran en el fondo: el cuerpo femenino. Son forma que permite forma: es vacío. Lo hueco conforma la estética del cuerpo en su función femenina. A su vez la ausencia de esas figuras que quedaron condensadas en los mitos, en la actualidad dan la posibilidad de ser recorridas, intercambiadas, adquiriendo plasticidad. Lo estético es esta capacidad de adquirir forma de algo que llama con naturalidad a ser espacio habitable, como un cuerpo.

Este recurso que también da la escritura de *tocar* los territorios mitológicos, parte de un dejar de ser "yo", de un dejar incluso el campo del arte, de buscar quizás una vez más en la otredad de lo exótico para la cultura occidental y perderse en sus laberintos: de dejar a los contenidos perderse unos en otros. Fue reflejo de preguntarse sobre la actitud ante *el ser* artista: que generalmente cae en el ser "artista-héroe", que a partir del desarrollo de su individualismo, de su encerrarse en su disciplina, busca controlar al caos y fluir constante de la vida. Esta concepción que se enseña del artista, se reforzó en el mundo renacentista y está cargada de miedo ante ese perderse en el mundo que se abrió hacia América, hacia lo desconocido, como una "trampa" que le tendía la naturaleza en ese momento a la razón y al sentido común. Es probable que la lógica que llevó al hombre, héroe y artista a encontrar tales descubrimientos fantásticos y fabulosos, fue anterior a ésta: fue la lógica alquimista y medieval que vivía en la dimensión de lo mágico, que vivió en lo irracional para aprender el ímpetu necesario para descubrir un nuevo continente. Y en el arte es donde se ha dado constantemente la búsqueda del ímpetu para redescubrir el silencioso continente que ha sido el cuerpo. Más claramente a partir del abandono del retrato realista, cuando los impresionistas buscan el rostro como una forma más del cuerpo.

En un apéndice presento textos que explican la otra ruta que en apariencia es más activa y productiva. Como la del "artista-héroe"⁴ que entra en las

montaña o una bahía. Si la sentimos inmediatamente, ¿a qué diluiría en otras palabras, que sin duda serán más débiles que nuestros sentimientos?" en *Siete Noches* de Jorge Luis Borges, Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, México, 1982. p107.

⁴ "el Héroe [es] como la proyección del propio individuo: como una imagen ideal de compensación que tiñe de grandeza su alma humillada...[Para el individuo] el resultado es

mitologías personales para actuar dentro de ellas, las resuelve y sale con una nueva visión de sí mismo.

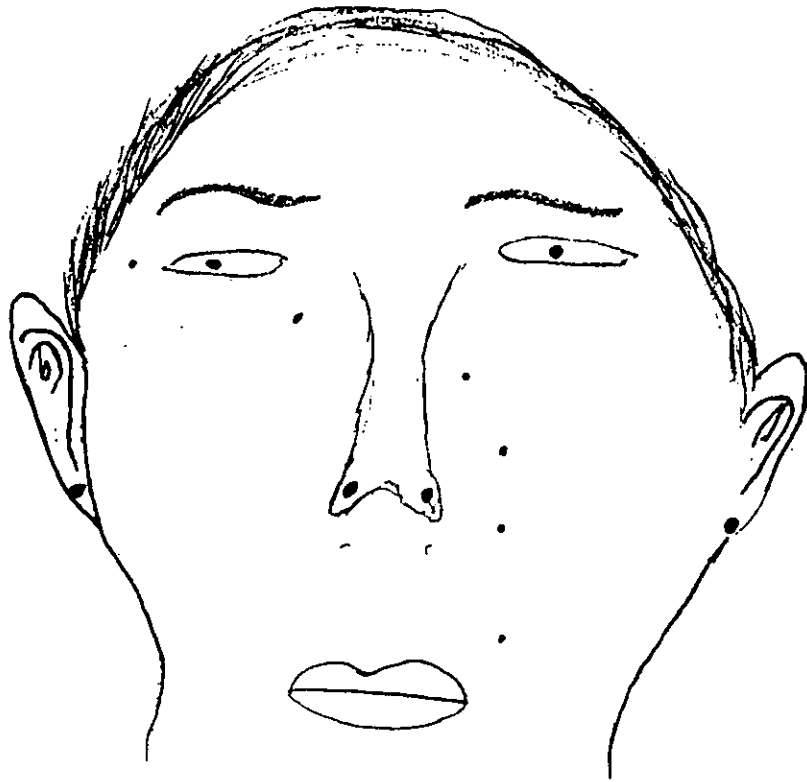
La guía común a estas dos estrategias es la interminable ruta del autoconocimiento. Afortunadamente estos dos caminos no se excluyen aunque en realidad uno ponga en cuestión al otro, lo cual no deja de ser interesante para discurso del arte. En este caso no quise (y no se debería) perder esta elásticidad que sucede entre las diferentes expresiones artísticas (la escritura y las artes visuales en este caso) para lograr entrar en las cavernas del erguido volcán del ego. Al dejarse llevar con curiosidad por la atracción que se tiene por uno mismo, el camino lo lleva a uno a las profundidades del origen de nuestra identidad. El laberinto está lleno de dificultades y sorpresas, mismas que nos devuelven al mundo exterior un poco más modesto y conciente a la vez que enamorado de sus misterios. He partido de un sueño y su posible traducción en la vigilia. El sueño es un privilegiado contacto con las posibilidades del cuerpo y es donde se puede expresar. Por otro lado para Borges "los sueños son la actividad estética más antigua"⁵ y de las expresiones más antiguas usa la de orden dramático, cuyo medio es precisamente el cuerpo.

que está paralizado ante el acto tabú y que habrá de confiar su ejecución al héroe.", de Roger Cailliois, *op. cit.* p 27.

⁵ Jorge Luis Borges, *Siete Noches*, Tierra Firme, F.C.E., México, 1982, p 47.



Ricarda Hilton
90-117-90



"Elio Salgado Martínez".

3/Jun./96

54



SAM VALL
23.IV.96

Apendice

"Durante un breve periodo el mundo aceptó la supremacía de lo visible. No porque entonces disminuyera de algún modo la fuerza de lo invisible. Nadie supuso que la fuerza residiese en otro lugar. Pero por vez primera lo invisible aceptaba ahora configurarse en todos los ángulos según las reglas de lo visible, como se experimentase una fortísima atracción hacia ese modo precario del ser."

Roberto Calasso



DESPIÉS

ANTES

Archie Oton 1996



FRAGMENTOS DEL PAISAJE

La pieza consistió en reunir un grupo de tarjetas postales, todas provenientes de Chile que muestran en fotos a color diversas partes de su geografía.

Con esta colección de fragmentos construí la figura de un cuerpo humano, usando metonímicamente las texturas o formas que las impresiones tenían. Finalmente este paisaje-cuerpo quedó tendido entre dos vidrios que se convirtieron en la superficie de una mesa sostenida con una estructura metálica.

Las tarjetas postales fueron en su estado inicial una "emergencia", pues sin la posibilidad de regresar a mi país de origen por motivos políticos durante quince años, varios parientes las mandaron para poder "conocer" ese lugar prohibido. Anulé la "emergencia" del estado de fragmentación a que remitían las imágenes, con la "operación de retorno al entero", uniendo cada fragmento para formar una integridad como lo es un cuerpo¹. Convertido a la vez en lugar de apoyo: una mesa, objeto domesticado para el hogar.

A pesar de esta nueva integración, "la estética del fragmento" se sigue conservando, "es un derramarse eludiendo el centro o el orden del discurso"². De la geografía chilena original de la que fueron extraídas las fotos no quedó nada. En la nueva disposición el centro ya no está en el centro. La pieza resultó una geografía caótica e imposible. "La incoherencia es preferible al orden que deforma"³, diría Gide, ya que ordenando las tarjetas de acuerdo a la coherencia geográfica perdían su valor estético. En cambio haber construído una figura humana proporcionada (estética), me sugirió una dimensión más humanista para re-integrar la fórmula de "nacionalidad". Formalmente, en los términos

¹ Calabrese, Omar. La era neobarroca., Cátedra, Madrid 1994, pág 93.

² Id., pág 93.

³ Id., pág.93.



de Calabrese, en la obra logré expresar "lo caótico, lo casual, el ritmo, el intervalo de la escritura" ⁴ de ese contacto con un país de origen que sorpresiva y violentamente había resultado tan lejano. Así ante esa integridad perdida o identidad confusa, ese entero fragmentado pudo aceptar tal ausencia.

"El placer en este caso, consistió en la extracción (y manipulación) de los fragmentos de sus contextos de pertenencia (Chile) y en la eventual recomposición dentro de un marco de 'variedad' o de multiplicidad"⁵ . De este modo aceptando a ese entero ausente, podría uno sobrevivir a la anulación de la memoria sistemática y contextual sin reconocerlo como una pérdida. Sin memoria de la pérdida la reacción ante ese "desgarrado" pasado adoptó el "espíritu del tiempo" que ha asumido la pérdida de la idea de totalidad: "ocaso de la integridad" ⁶ .

Es interesante pensar también que el material que compone la pieza (o rompecabezas), es un producto fabricado en serie, que estandarizó la imagen de la naturaleza exportable de Chile. La serialidad de las tarjetas postales representó muy bien el control social, como lo fue el régimen de la dictadura militar para ese país. Se trató de un proceso ideológico más amplio ésta imagen que de ellos mismos vendían: fue "la reducción a componentes elementales y atómicos"¹ . Esto garantizaba el reconocimiento de los productos naturales y la regularización 'pedagógica' de los sistemas de valores² para las razones de optimización económica.

La estandarización de la imagen nacional funcionó como pérdida de la noción de límites: cuando algo se repite mucho, pierde su sentido. "La imitación es el gesto más peligroso para el orden del mundo, porque tiende a borrar los límites"³ . En esa dimensión de las tarjetas postales, la foto de un volcán del sur del país o de Isla de Pascua a miles de kilómetros del continente se nos muestran de manera muy similar. Sin darle importancia a las diferencias: estereotipando la diversidad. Lo cual es un reflejo de cómo fueron negociados y vendidos los recursos naturales en ese momento a las transnacionales. Cada particularidad se pierde debido al

⁴ Id., pág.93.

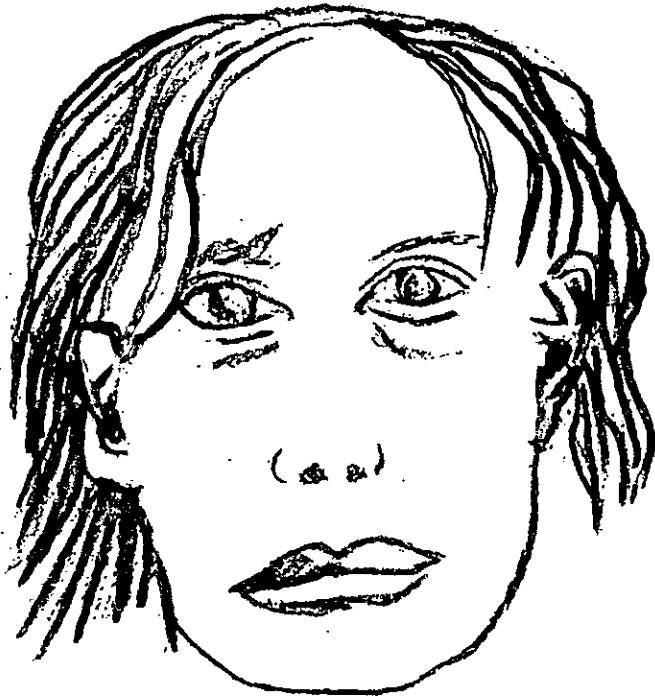
⁵ Id., pág. 104.

⁶ Id., pág. 105.

¹ Id.,pág.45

² Id.,pág.46

³ Calasso, Roberto. *Las bodas de Cadmio y Harmonía*, pág 321.



Sara
8 de Mayo de 1955

colorido de la foto, el tipo de encuadre y la calidad de la imagen. Esto funcionó perfectamente en la posterior organización del conjunto, pues ocupando solamente las imágenes de acuerdo a su calidad visual, se confirmó la contradicción e incoherencia de ese aparente orden social.

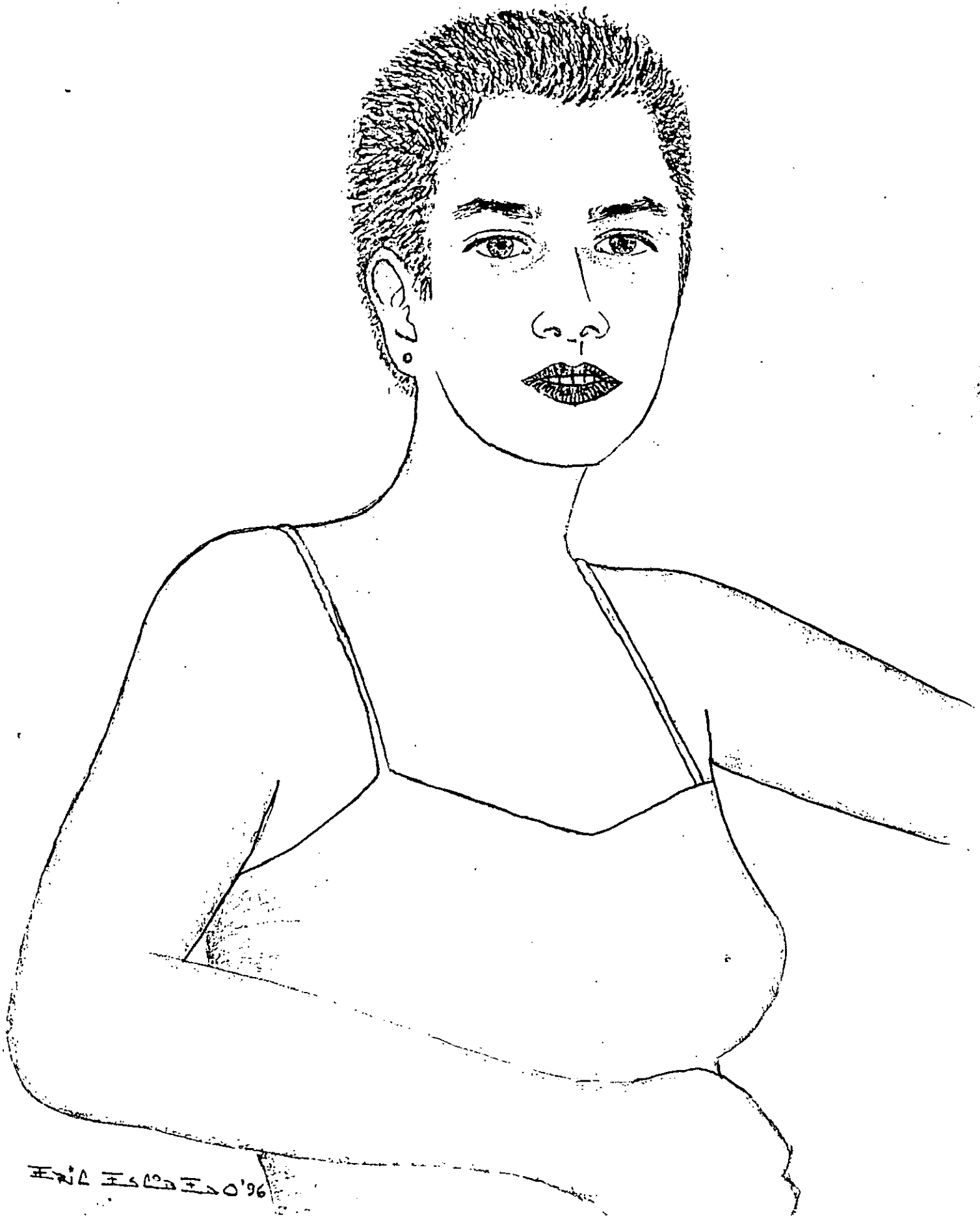
DETALLES DEL PAISAJE

Esta pieza de un formato bastante pequeño, la formé con seis pinturas de acrílico cada una sobre una "toalla higiénica" (compresa que usan la mayoría de las mujeres "civilizadas" para absorber las hemorragias menstruales). Cada "toalla femenina" está pintada con un paisaje extraído de una tarjeta postal, ambos formatos en ese momento me parecieron similares por la facilidad de manipulación y su necesaria producción en serie. Los paisajes son de naturalezas exóticas o de difícil acceso, que se encuentran en el lejano sur de Chile. Geografía que en este caso particular también se refiere a un lugar de origen como paraíso perdido. Cada "toalla femenina" se convirtió así en el recipiente de un detalle como si este estuviese guardado en la memoria del cuerpo. En este caso "el detalle es 'definido', hecho perceptible a partir del entero y de la operación del corte"¹. Ese entero es aquella referencia de un origen grabado en la memoria del cuerpo, un paraíso lejano que se manifiesta como naturaleza que puede ser vertida o también como fertilidad deshechada en un artefacto para recibir los fluidos del cuerpo femenino 'moderno'.

Por otro lado el esquema de la perspectiva se incerta en la medida espacial de la "toalla femenina", dando a entender que el interior femenino se equipara a la amplia perspectiva de un paisaje. La toalla se convierte en el esquema del espejo de la interioridad. Espejo que condensa una idea sensible: el cuerpo -más allá de la mente-, recuerda fielmente nuestro origen.

Las imágenes fueron elegidas subjetivamente, introduciéndolas en una medida temporal, un registro de los ciclos fértiles; de "la frecuencia de

¹ Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Cátedra, Madrid 1994, pág 87.



96042001

un fenómeno periódico de carácter ondulatorio..."², que podría ser también como el de la memoria.

Los paisajes fueron pintados a modo de ejercicio como variaciones de un tema, "principio de la estética neobarroca, modelado precisamente sobre un general principio barroco del virtuosismo"³. Sin dificultad para alcanzar una pintura fiel al paisaje, va variando las formas. La colección entre tantas otras rarezas es prueba sospechosa de unas vaginas pintoras: "monstruos" que en tonalidades sanguíneas nos evocan de dónde venimos.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

"LIMPIA"

Cuando estuve realizando mis dibujos sistemáticamente en un cuaderno (mismo formato y técnica: tinta china sobre papel, 40 x 50 cms. aproximadamente) no pensaba en llegar a un fin más allá de que cada vaciamiento en el papel fuese sincero. Que consistiera en un momento de mi vida, recorrido con absoluta entrega y honestidad hacia el acto de expresar mis emociones. En ese proceso lograba contestarme en el lenguaje de la tinta, la plumilla, el lápiz y el papel. Al pasar el tiempo pude apreciar bastante el recorrido de estos cuadernos, la acumulación lograda que contiene mejor que un diario una historia con sus secretos y revelaciones. Muchos de los dibujos se centraron en los rostros expresivos de las personas que me rodeaban: retratos y autorretratos. Cuando me dibujo a mi me parezco al otro y viceversa.

En 1996, para una exposición en que varios artistas chilenos residentes en México fuimos invitados ("México develado", Centro Cultural Isidro Fabela, 1996), decidí ordenar esta colección de dibujos, e intercalarlos con objetos-souvenirs mexicanos que había ido guardando. La pieza se llamó "Limpia".

Estos objetos, de uso doméstico como "el recojedor", "el exprimidor de limones", "el atizador de fuego", "el rayador" y "la maquinita para hacer tortillas", son objetos producidos en México de un modo que se encuentra entre lo artesanal y lo industrial, pero en serie en todo caso. Me

² Id., pág. 49, él toma la definición de ritmo en el sentido musical de Gino Barratta, Ritmo en Enciclopedia Einaudi, Turín, 1981, vol 12.

³ Id., pág. 57.

repositorio
Massiel Mendosa Meritez - Maritza representando a una
estrella



parecieron acomodados dentro de unas vitrinas, que se veían como monstruos domésticos o mejor dicho: monstruos domesticados. Estos souvenirs junto a mis dibujos quedaron todos enmarcados de plateado.

Este proceso fue simultáneo a la conclusión de la re-colección de retratos de mi misma y de alguna manera fue una confirmación y reflejo de ese proceso de trabajo, ya que me inspiré en la siguiente idea para esta obra:

“Cuando el monstruo fue vencido por el héroe, su cuerpo desmembrado emigró y se recompuso en las cuatro esquinas del mundo. Luego rodeó el mundo con un círculo de escamas y de aguas. Era el margen complejo del todo. Era el marco. Que el marco era el lugar del monstruo lo seguían sabiendo los artífices de los marcos barrocos: mucho más intrincados, mucho más repletos, mucho más arcaicos, que todos los idilios que contenían, y a los que tal vez sofocarían. Luego llegó el momento en que se despreciaron los marcos. Los museos albergaron cuadros sin marcos, que parecían desnudos. El marco no es lo antiguo, sino lo remoto. Desaparecido el marco, el monstruo pierde su última morada. Y sigue vagando por todas partes”¹.

Mi tarea fue enmarcar los monstruos: me ví como una cazadora de las complejidades que estaban vagando en mi interior, producto en parte del contacto con la realidad-surrealista mexicana. La “limpia”² los había vuelto visibles dentro de un marco, expuestos fuera de mí. Esta obra fue una manera de mirar al “enemigo interior a combatir: las deformaciones monstruosas de la psique”³ y de compararlas con objetos domésticos y aparentemente inofensivos, pero a la vez que sugieren acciones como: aplastar, estrujar, tirar a la basura, raspar, etc. México me obligó a conseguir la limpia de este monstruo errante.

Como en el caso de las poseídas ante el inquisidor o curandero, ofrecí las múltiples facetas de ese “mal” interior. Los dibujos grotescos

¹ Calasso, Roberto. *Las Bodas de Cadmio y Harmonía*. Op.cit. pág. 308-309.

² La “limpia” es un ritual tradicional en México, que realiza un chamán o curandero para expulsar los posibles males físicos o mentales de su paciente.

³ Dial, Paul. *El simbolismo en la mitología griega*, Ed. Labor, Barcelona, 1985, pág.88.



18/11/17
Alejandro Figueroa Carrillo '17

capturados en el marco fueron ordenados dentro del código de “esto es arte”, pero deslizándose también dentro de ese código con múltiples apariencias. Haciendo de esta manera que el discurso de la artista-poseída sea “la variación organizada, el policentrismo y la irregularidad regulada, el ritmo frenético”⁴ contenidos en el marco para poder estar colgados en el museo. Lo barroco retorna al museo invertido por la fragmentación neobarroca.

Motivado desde el punto de vista biográfico (que en la historia del arte va de la mano con el punto de vista del retrato) también esta calidad frenética provino de las consecuencias naturales de la desmesurada acumulación de objetos culturales (que pueden llamarse souvenirs o sea, recuerdos), que inevitablemente van invadiendo el limitado recinto de la vida moderna.

Por último, la pieza “Limpia” significó la espectacularidad de una fuerza en expansión, característica que viene de la etimología misma de “monstruo”⁵. Se refugió también en el principio fundador de la tetralogía o ciencia de los monstruos: apareció como un detallado estudio de la irregularidad y un ocuparse de la desmesura y sus variaciones en evolución.

DESDOBLAMIENTO

Me propuse poner en el suelo una serie de prendas de vestir blancas intercaladas por recipientes de cocina, hasta componer una silueta de una mujer que ‘sostiene’ las columnas de un altar católico. Se trató del desdoblamiento de un santo, el que estaba ubicado en el nicho de la Capilla de las Animas, en el Ex Templo de Santa Teresa la Antigua. Dicho santo, sólo nos muestra los pliegues de sus ropas, ya que su rostro lo perdió. Visión de un triste desdoblamiento ó un desparramarse sobre el suelo que separa al ‘alma’ o espíritu representado por el santo en su sagrado nicho de un cuerpo literalmente sobre el suelo, conformado por la repetición de un gesto vanal: una acumulación de objetos domésticos.

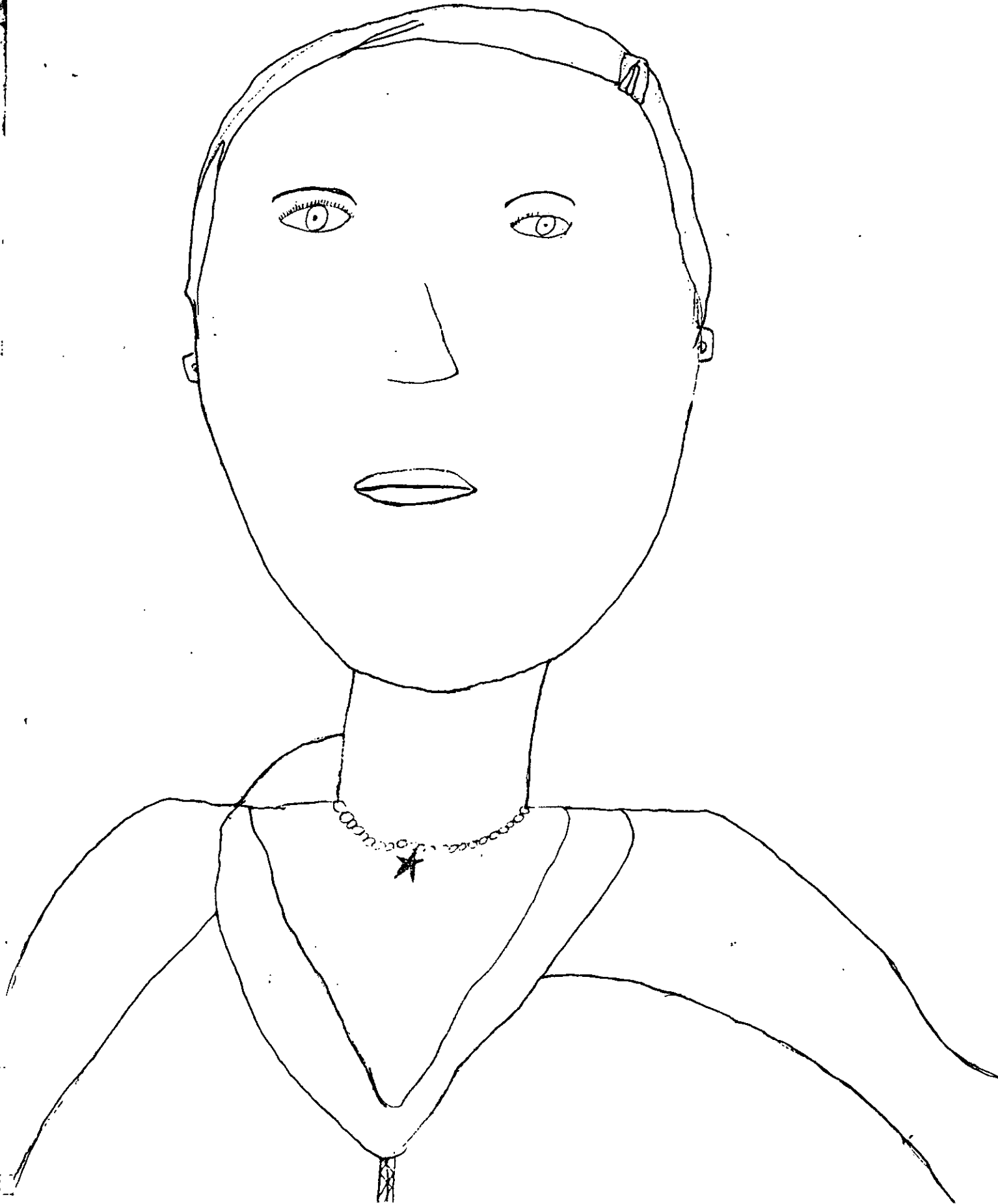
Fórmula ambigua la de ocupar el mismo color de la escultura del santo para los objetos instalados: como continuación de los pliegues y

⁴ Calabrese, Omar. *La era neobarroca.*, Op.cit., pág. 60.

⁵ Id., pág. 107.

Reportan Morz a 11 de Junho de 1996.

Massiel Mendana Mendana de 8 años "34"



arrugas de la piel de la obra. La piel de lo instalado estuvo compuesta de lo que cubre y de lo que contiene los alimentos necesarios para el cuerpo. Lo esencial para la sobrevivencia del hombre son la habitación, la comida y el abrigo. Para mí funcionó como irónica ofrenda de lo que la cultura católica nos ofrece.

La contradicción que se genera es porque sin un rostro que identifique al santo, sin un centro que contenga la emocionalidad del personaje se produjo una tensión en los límites. La figura monstruosa sobre el suelo, toca al espacio sagrado, como si lo sostuviera. La excentricidad de las reglas del vestir o del comer ordenan una presión hacia los márgenes del orden: la acumulación de objetos de la cultura de consumo en que vivimos. Lo esencial y lo vanal se tocan, para el héroe es esencial el contacto con el monstruo. Paradojicamente, lo que sostiene a la figura del suelo, son las columnas de la arquitectura, pero la imagen que provoca es la contraria: es una desmesurada acumulación de objetos vanales, lo que sostiene al nicho.

Según se dice, Santa Teresa, fue al principio una apasionada de las frivolidades de la apariencia, exceso que después la consagró.

"HOGAR DULCE HOGAR" en LA PANADERIA, agosto 1995. Por N. D.

"Value judgements have long been allowed to create a moral fog around technological change such as renders understanding [of technology] impossible."

TheGutenberg Galaxy. McLuhan, Marshall

El espacio de exhibición del segundo piso de La Panadería parece una habitación. Una estera familiar bordada con el eslogan "Hogar Dulce Hogar" está ubicada en la entrada. Tapetes de plástico de un metro de ancho, claros y a colores, guían los pasos hacia las tres áreas de instalación.

El primer cuarto está vacío, con la excepción de las afombras corporales de Marisa Cornejo (y las luces de Aldana). Tres figuras humanas distintas componen la alfombra más grande hasta el fondo. Una mujer gateando sobre su panza sostiene a dos figuras masculinas: una silueta es la de un hombre de traje sentado, su mano tocando el ano de la mujer; al otro lado es una suerte de Hombre Araña columpiándose, su brazo extendido metiéndose a la vagina. Este tapiz tríptico se ubica al final del tapete



Beatriz
Solis

central, casi frustrando nuestro acceso al último cuarto, a posicionar la alfombra así, la artista juega con la tendencia del mundillo del arte a reificar el arte como intocable. Algunos espectadores logran evitar esta ostensiblemente preciosa decoración de piso o, repentinamente consciente, retractan rápidamente un zapato penitente; otros pisan la alfombra conscientemente profanando la noción de valor artístico. Cornejo usa una alfombra blanca para la forma femenina - más grande que la masculina - y confronta (dirige/ atiende/ataca ???) al orden social que define a la mujer como objeto oscuro del deseo, como limpia y buena, como trofeo al comerciante y al superhéroe, un objeto manchado por el paso adelante de todo observador. Su uso del cuerpo femenino penetrado yuxtapone nociones de placer íntimo y violación anónima; hablando respectivamente de lo que buscan dueños de casa (la intimidad) o de lo cual intentan defenderse (la violación de lo privado).

Una segunda alfombra, roja y en forma de una figura humana acostada, está situada sola en la esquina, a la izquierda de la puerta, abajo de la ventana. El género de la forma y si está vestida o no queda ambiguo. su tamaño reducido y su aislamiento establecen su anonimidad, su sentido sin poder en el universo. Esta figura es espectralmente remeniscente de la muy elogiada ruptura de la familia y su ideología basada en el hogar, una ideología que amenaza e inspira el ser adolescente (el pariente es frecuentemente casado con el sueño de "feliz para siempre y junto a la misma persona") y a la neurosis, el suicidio y la locura.

Las alfombras de Cornejo comentan nuestra creencia en el confort, caprichosamente subrayando el hecho de que estas alfombras son cualquier cosa menos cómodas; las siluetas irregulares de gente descansando invita a no reposar. Por cierto, si se acuerda uno del descanso es el descanso final y permanente de la muerte. La ausencia de detalle sugiere las huellas utilizadas por los policías en lugares de homicidios criminales. Se imagina a un asesino múltiple de una familia visto en la prensa amarillista. Cornejo invoca la brecha de seguridad temida por residentes de casas privadas, la intrusión de mugre. La ubicuidad banal de la alfombra como objeto decorativo de hogar logra burlarse de las inseguridades tontas que subyacen al mismísimo principio de la propiedad privada.

Del piso hasta el techo, de la encerrada pared a la sociedad alrededor con su cortesía falsa, la costumbre ordena nuestro retiro a la infraestructura doméstica, produciendo una allanamiento catastrófico del cuerpo mismo. Las jerarquías de la paternidad, del maternalismo, del manierismo y gusto requieren que nos salvemos de la carencia disfuncional de profundidad y dimensión que nos aplasta, quedándonos postrados. Las alfombras 'humanizadas' de Cornejo comentan sobre el efecto objetificado y deshumanizado de la economía del hogar privado. Hogar -



como realización del "Sueño americano", arquetipo universal de acumulación, de institución como producto - toma precedente sobre el crecimiento del alma, nulificando al cuerpo como templo.

La mirada a Medusa

En esta época, del mundo de las apariencias que se precipitan de cambio en cambio, convirtiendo al mundo en esa superficie o maya mutable de imágenes superpuestas, resulta algo áspero definir una obra de arte aislada.

Por eso ésta producción de fragmentos de diálogos con los pensadores favoritos y otros ineludibles para hablar de lo hecho. Son diálogos oxigenadores y guías de la exploración de los objetos culturales.

Mis objetos fueron hechos para la apariencia, para ser pantalla y espejo de una mirada que necesitó dirigirse hacia sí misma. Observación que pudo seducirse indirectamente, como cuando el héroe Perseo enfrenta a Medusa. El no puede ver sostenidamente en las pupilas de Medusa así es como previene la parálisis que provocaría la intensidad de esa mirada¹. La mirada de Medusa contiene la fuerza de la revelación de nuestra debilidad o vanidad culpable. Por eso es un contacto a través de la seducción que es esencial, Perseo sólo puede vencer a Medusa viéndola a través del espejo². Medusa a su vez, cada vez que es atacada por el héroe se regenera duplicando y multiplicando su cabeza. Así se oculta de ella misma y sin embargo es de ese ocultamiento de dónde se sostiene y necesita y genera la presencia de un héroe, de alma viva.

La profundidad que alimenta toda biografía se re-produjo en forma de retratos y autorretratos. Las personalidades ocultas aparecieron o se regeneraron en estos nuevos tejidos plásticos. Como sabios monstruos hubo que darles un lugar a sus capacidades en mi trabajo. Una larga cabellera (como la de los luchadores de lucha libre) ha ido creciendo en torno al rostro de mis retratos. Es esperar a que algo suceda, ya que se puede creer en la apariencia caótica que percibimos y da la impresión que

¹ En el mito de Core, ella es la pupila (revisa r capítulo) hay que recordar que se encuentra en el inframundo, o en el mundo invisible de Hades o en la mente subterránea que es el lugar de la muerte. Y también que la pupila es un espejo, el único lugar del cuerpo de otro donde nos podemos ver a nosotros mismos.

² Diel, Paul. El simbolismo en la mitología griega. Ed. Labor, Barcelona 1985, p. 90-94.

CABELLO
ROJO
EN LA
MEDIANA

NEGRO
EN EL
QUINTO.

TOLO:

MEJILLAS

QUINTO

QUINTO

QUINTO

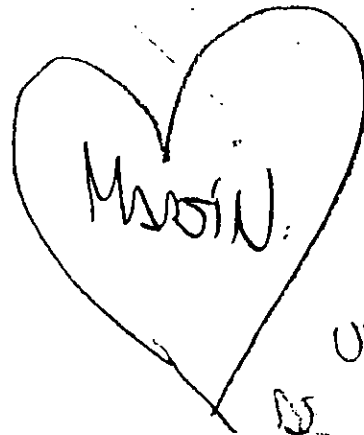
QUINTO

CAOS

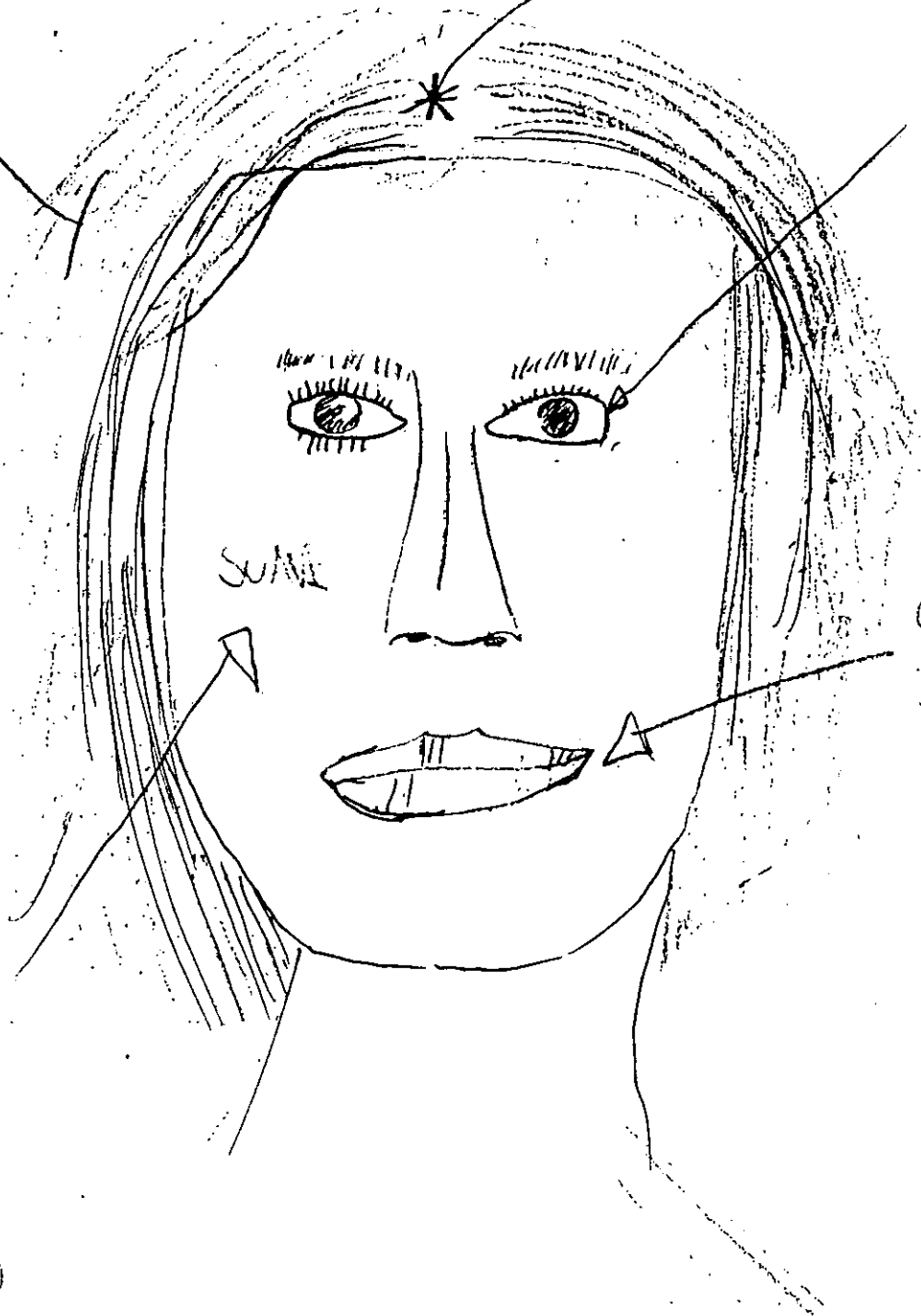
MISTERIO
BELLEZA
OVAS.

SUMI

CARNE
SERIAL
ROJO



UN JUEVES
DE 8 A 9
DE JUNIO

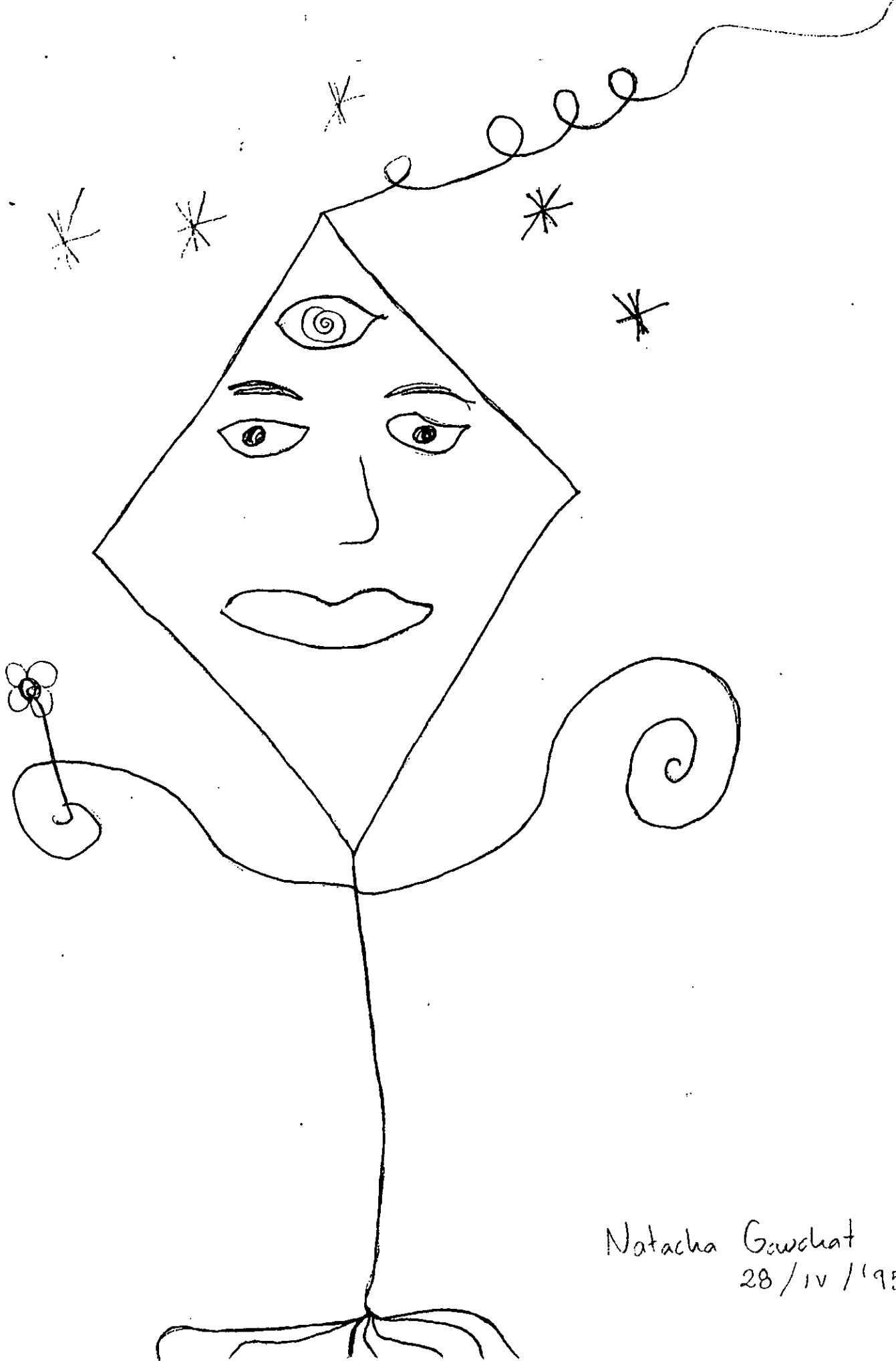


hay que estar preparados para "salir corriendo". Hay que estar vestidos para la emergencia, así es la moda, disimulación de la fragmentación y la parálisis. Para este look se puede tener una gran cabellera, como Medusa, un trofeo que podamos cargar sin problemas, para ir al encuentro con la integridad de nuestros cuerpos.

BIBLIOGRAFIA

- ARTAUD, Antonin, *Van Gogh: El suicidado por la sociedad*. Argonauta, Buenos Aires, 1993.
- ARTAUD, Antonin, *México* U.N.A.M., México, 1994.
- BARTHES, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso* S. XXI editores, México, 1993.
- BATAILLE, Georges, *El aleluya*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- BAUDRILLARD, Jean, *El otro por sí misma* Anagrama, España, 1994.
- BERMAN, Morris, *Cuerpo y espíritu: la historia oculta de occidental*. Cuatro Vientos, Santiago de Chile, 1992.
- BERMAN, Morris, *El reencantamiento del mundo* Cuatro Vientos, Santiago de Chile, 1992.
- BORGES, Jorge Luis, *Siete Noches*, Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- CAILLOIS, Roger, *El mito y el hombre* Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- CALABRESE, Omar, *La era neobarroca* Cátedra, España, 1994.

- CALASSO, Roberto, *The Marriage of Cadmus and Harmony*. Vintage International, New York, 1994.
- CASO, Alfonso, *El pueblo del sol* Lecturas Mexicanas #10, F.C.E./ S.E.P., México, 1983.
- DA VINCI, Leonardo, *Cuaderno de notas Poesía y Prosa Popular*, España, 1989.
- DIEL, Paul, *El simbolismo en la mitología griega* Ed. Labor, España, 1985.
- DE CERTAUD, Michel, *La escritura de la historia*, Universidad Iberoamericana, México, 1994.
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés, *El divino Narciso* Fontamara, México, 1994.
- FEHER, Michel, NADDAF, Ramona, y TAZI, Nadia, eds. *Fragmentos para una historia del cuerpo humano* Parte primera y segunda. Taurus / Alfaguara, España, 1990.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas* S. XXI Editores, México, 1991.
- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, Alianza Editorial, (dos volúmenes), México, 1989.
- HESSE, Herman, *Demian* Ed. Porrúa, México, 1994.
- LIPOVETSKY, Paul, *El imperio de lo efímero*, Anagrama, España, 1994
- MASSE, Patricia, "Tarjetas de visitas Mexicanas, retratos de Luces y Campa".
Revista *Luna Córnea* #3, México, 1993
- MISHIMA, Yukio, *Confesiones de una máscara* Planeta, México, 1995
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, F.C.E., México, 1973.
- READ, Herbert, *Imagen e idea*, F.C.E., México, 1975.
- STEPHENS, James, *La olla de oro* Siruela, España, 1993.
- WESTHEIM, Paul, *La calavera* Lecturas Mexicanas #91. F.C.E., México 1983.



Natacha Gawdat
28/IV/'95



Maria Ruiz Garcia

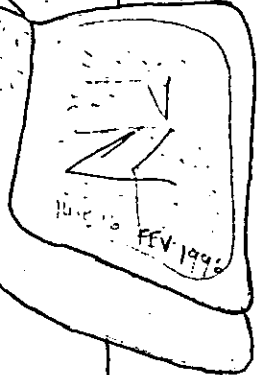


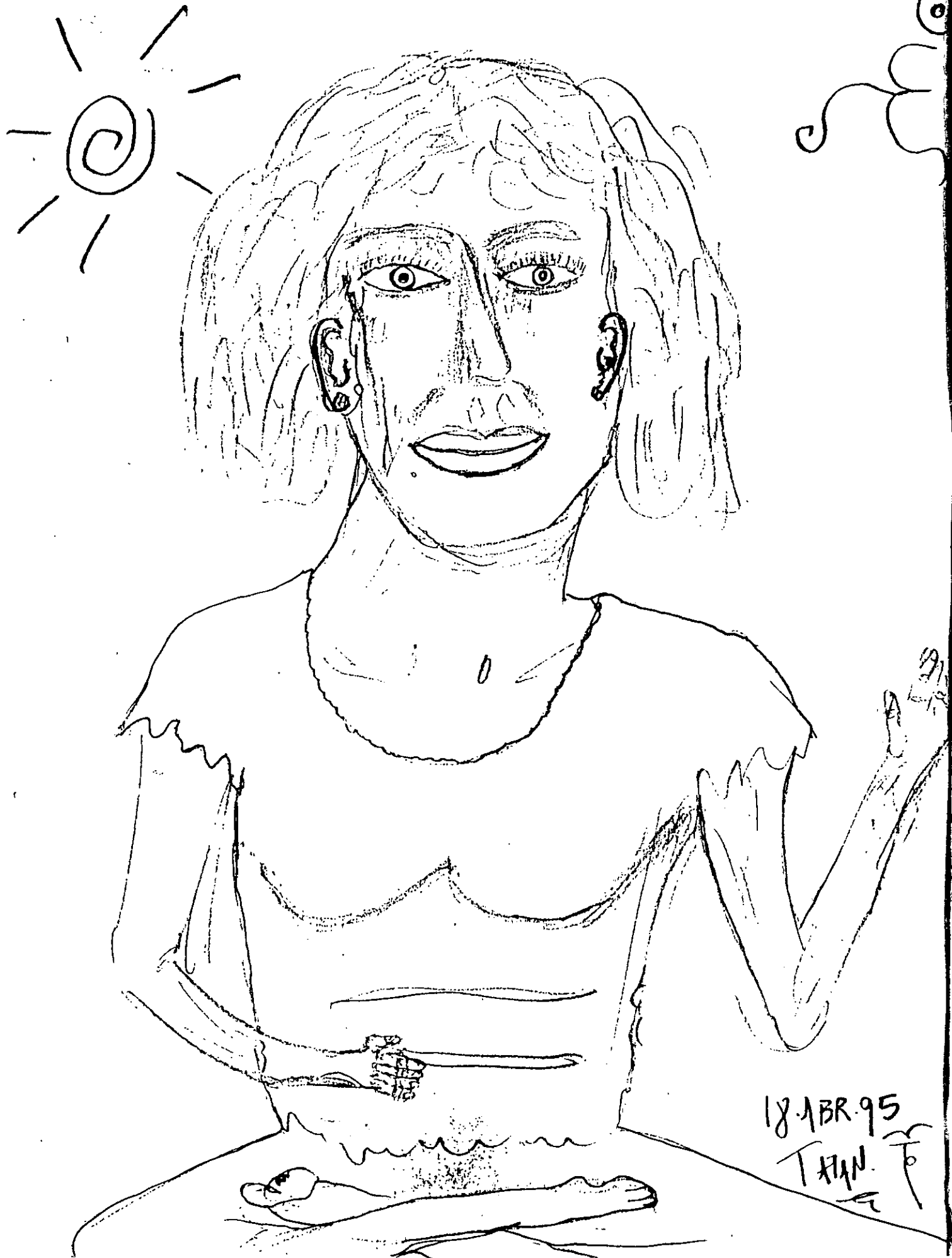
FM

300

200

100





18-ABR-95
THAN. P.



Daniela Rossell 1995
Septiembre 26



4 DE DICIEMBRE
DE 1995

Honorilda Martínez
provisor



Andrés
28/11/95
Pa Arisa



ROGER
junio 96

*P. M. **

*P. M. **



Domingo
1911

*P. M. **



Vicenta Rosas *[Signature]*
Mayo de 1996