

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES



Construyendo diferencias: el género en la creación e
interpretación de arte contemporáneo

Tesis para optar al grado de
Doctora en Ciencias Sociales
con la especialidad en Mujer y relaciones de género

Claudia Mariana Rodríguez Sosa

Tutora de tesis: Dra. Ana Amuchástegui Herrera

México D.F., mayo 2007.

Agradecimientos

Este trabajo necesitó de un espacio en el que insertarse, así como de herramientas que permitieran su realización. Gracias por los espacios y las herramientas brindadas por el programa de doctorado en ciencias sociales, el área de investigación *Mujer y relaciones de género* y la Universidad Autónoma Metropolitana plantel Xochimilco. Gracias también por los recursos de posibilidad que otorgó el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

Si otras personas me hubieran acompañado en este trayecto mi investigación sería distinta. Ellas depositaron algo en mí y por ello, aprendí a dilucidar, aclarar y hallar nuevas rutas para seguir mi camino. Gracias a la doctora Ana Amuchástegui Herrera por su interés en mi trabajo, por sus atinados comentarios y sobre todo, por la plena confianza de que todo el esfuerzo nunca era en vano. A mis lectores e integrantes del comité por su revisión minuciosa siempre con el objetivo de enriquecer y mejorar la tesis, por sus propuestas que me resultaron útiles y más, fundamentales: las doctoras Mary Goldsmith, Karen Cordero, Frida Gorbach, Humbelina Loyden y al doctor Fabián Giménez. Gracias infinitas a la doctora Luzelena Gutiérrez de Velasco por las palabras cálidas, alentadoras y formadoras, por haber compartido su conocimiento con tanta generosidad. A la maestra María Inés García Canal por su crítica afectuosa que me empujó a esforzarme más para recuperar una escritura que no hubiera perdido "la bella forma".

A Paula Santiago le debo unas muy robustas gracias por haber reflexionado de manera tan entregada acerca de su trabajo, por haber construido esa experiencia en una significativa y personal. Su disposición resultó un aliciente primordial en mi labor como investigadora y sus obras son, sin duda, lo que da vida a este texto. Mucho agradezco a los/as participantes de los grupos entrevistados haber encontrado el tiempo y la afabilidad para una experiencia de interpretación que llegó a tomarlos por sorpresa.

Gracias a las personas que me ayudaron a formar los grupos: Paula Santiago, las doctoras Mary Goldsmith y Sarah Corona, a las maestras Candelaria Ochoa y Rocío Quintal. A Rocío, además, le debo otro agradecimiento mayúsculo por

haber observado con tanto detalle; también por su amistad, confianza, comprensión y apoyo: ha sido todo un itinerario, me alegra haberlo recorrido contigo. Gracias también a Pilar Colín por ayudarme a hacer el estudio piloto, el germen de todo lo que vendría después.

Gracias a mis alumnos/as de la ENAH por ayudarme a cuestionar, desmadejar, reflexionar e imaginar la categoría de género.

Muchas gracias a mi familia y amigos por todo, desde y para siempre.

A Mikel

“He visto, también,
los que no cejan:
buscando a tientas;
aferrándose (o soltándose) al centro en las mareas cambiantes;
dejando un tenue rastro del perfume inconfundible en los vientos furiosos;
librando, cada día, la batalla más difícil, la única noble,
la de adentro;
borrando con su propia sangre los dictados negros (propios
y ajenos);
equivocándose, equivocándose y volviendo a empezar;
dudando de su fuerza, pero ofreciendo el pecho;
sabiendo que está todo por hacer, y que tendrá que ser hecho
cada vez
por cada uno;
templando su coraje en la negrura más espesa de la noche”.
Pedro Aznar



Índice

Trazando indicios (introducción)	1
Capítulo 1 Construyendo lo femenino (y masculino) (sobre el género y el arte)	41
Capítulo 2 Tirando hacia espacios que abren mundos (sobre la interpretación)	84
Capítulo 3 Construyendo diálogos, textos, innovaciones, narraciones (sobre el lenguaje y sus funciones)	116
Capítulo 4 Mirando objetos (sobre la visualidad)	137
Capítulo 5 Edificando jerarquías (sobre los efectos del poder en sujetos y cuerpos)	156
Capítulo 6 Produciendo cuerpos (sobre cuerpos interpretados e intérpretes)	177
Puntuando el final (conclusiones)	209
Referencias	220

Trazando indicios (Introducción)

El objeto de estudio de esta investigación es el proceso de interpretación y de creación de arte contemporáneo. En particular, lo que interesa examinar en ambos procesos es la categoría de género. El marco que contiene esta tesis está dado por las ciencias sociales y debido a ello, toma una posición frente a las maneras en que éstas han abordado al arte.

Algunas de las inquietudes para estudiar el fenómeno artístico desde la ciencia social, lo ubican dentro de sus marcos epistemológicos, mostrando "[...] que el arte es, 'de hecho', un fenómeno colectivo, habitado por lo social, condicionado por el exterior, determinado por propiedades esencialmente adquiridas, arraigadas en una cultura".¹ Desde esta perspectiva, se intenta explicar al arte a partir de las condiciones históricas, económicas, políticas y sociales que rodean su producción y recepción.²

Por otra parte, las ciencias sociales buscan explicar las acciones y discursos de los actores involucrados en el proceso artístico. Una de las preocupaciones de este enfoque se fija en el artista, principalmente, en su singularidad, es decir, aquello que lo distingue tanto en su obra como en su vida.³ La acumulación de conocimiento acerca del arte es lo que permite analizar al artista y su obra, definiendo a ambos por medio de reglas y parámetros ya institucionalizados.⁴ En esta manera de abordar el arte, las ciencias sociales también dan cabida al estudio de su recepción.⁵

¹ Nathalie Heinich, *Lo que el arte aporta a la sociología*, México, CONACULTA, 2001, p. 13.

² véase por ejemplo, Janet Wolff, *The Social Production of Art*, Nueva York, New York University Press, 1989. En este estudio, Wolff aborda al arte desde una perspectiva sociológica y sostiene que el arte se construye de manera compleja a partir de diversos factores históricos.

³ Aquí bien podrían caber ininidad de biografías sobre artistas cuyas obras han sido ampliamente valoradas.

⁴ véase por ejemplo, Whitney Chadwick, ed., *Mirror Images. Women, Surrealism, and Self-Representation*, Massachusetts, The MIT Press, 1998. En este estudio se incluyen artículos que insertan en la tradición del surrealismo la obra de artistas de diferentes generaciones.

⁵ La semiótica, la hermenéutica y la fenomenología de la percepción han resultado fundamentales en el análisis de la recepción.

Uno de los problemas que enfrenta el estudio social del arte es la posición de autoridad asumida por un/a investigador/a, quien se convierte en responsable de conferir un significado a uno o varios objetos artísticos, un significado acabado y único. Por otro lado, el sujeto investigador puede también tener la autoridad para evaluar la calidad interpretativa hecha desde la recepción del arte. Pierre Bordieu, por ejemplo, considera que alguien posee un grado destacado de 'competencia visual' cuando su interpretación incluye el manejo de códigos culturales basados en conocimientos institucionales de arte.⁶

Las formas en que las ciencias sociales se han acercado a las cuestiones de género en el arte también contribuyen al planteamiento de esta investigación. Los estudios históricos resultan los que más han analizado los efectos de las construcciones sociales y culturales de género en la producción artística, principalmente de mujeres. Desde una perspectiva feminista, la historia del arte se ha propuesto rescatar la aportación de las mujeres como creadoras artísticas y también ha analizado cómo las condiciones sociales, políticas, económicas y educativas son determinantes para la práctica artística de las mujeres.⁷ Esta labor histórica se ha concentrado en la reconstrucción y revaloración de un pasado, dejando un tanto rezagado el análisis de expresiones de arte más contemporáneas. Por otro lado, se encuentran los estudios que examinan cuestiones de género con una fuerte influencia del psicoanálisis y a partir del arte corporal, es decir, expresiones en las que el cuerpo de un/a artista se convierte en el vehículo de creación y más aún, se vuelve la obra de arte misma.⁸ Los estudios sobre el arte del performance ocupan un sitio importante en esta literatura.⁹ Una tercera manera en que el género se considera en el análisis del arte proviene de los estudios culturales, un campo que favorece acercamientos interdisciplinarios

⁶ Pierre Bordieu, "Outline of a Sociological Theory of Art Perception", en *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, Gran Bretaña, Polity Press, 1993, p. 217-218.

⁷ Una discusión más amplia a este respecto se presenta en el primer capítulo de esta investigación.

⁸ véase por ejemplo, Amelia Jones, *Body Art. Performing the Subject*, Mineapolis, University of Minnesota Press, 1998.

⁹ véase por ejemplo, Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Londres, Routledge, 1996 y Kathy O'Dell, *Contract with the Skin. Masochism, Performance Art and the 1970's*, Mineapolis, University of Minnesota Press, 1998.

para explicar y entender, en su complejidad, los fenómenos artísticos.¹⁰ Por lo general, esta producción académica, desde la historia, la psicología y los estudios culturales, ponen al investigador/a social frente a las obras de arte para que las interprete y construya un significado acerca de ellas.

Esta tesis ha tomado en cuenta todo lo anterior para definir sus intenciones, sus alcances y sus límites. En primer lugar, la orientación de este estudio comparte el deseo por dar visibilidad a la producción artística de mujeres y por examinar los factores contextuales que tienen un efecto en la práctica profesional de las artistas. En segundo lugar se parte de la idea de que la diferencia sexual es siempre representada visualmente en una cultura y en ella se establecen también normas para interpretar esa diferencia. En tercer lugar, esta tesis sostiene que una obra de arte no tiene sólo un significado posible y mucho menos 'correcto'; por tanto, se intenta explorar la pluralidad interpretativa sin establecer jerarquías: el significado que un/a investigador/a social puede construir sobre una obra de arte interesa en la medida en que existen otras interpretaciones posibles. En cuarto lugar, se plantea la necesidad de comprender que los procesos de interpretación y de creación de arte son de carácter subjetivo, es decir, son contruidos por sujetos sociales insertos en una cultura, quienes también cuentan con una historia personal y posibilidades de redefinir o resistir el deber-ser establecido en su entorno. En quinto lugar, se entiende que el arte puede hacer aportaciones para comprender cómo los sujetos se apropian de discursos sociales dominantes y negocian también para modificar sus significados. "El orden social es entendido como el resultado de la suma de negociaciones intersubjetivas. Desde este punto de vista, se postula que son los actores los que crean el orden social mediante la interacción social [...]".¹¹ Por último, se considera necesario el estudio de

¹⁰ véase por ejemplo, Linda S. Kauffman, *Bad Girls and Sick Boys. Fantasies in Contemporary Art and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1998. En este texto, Kauffman analiza diversas expresiones artísticas desde el arte de performance, la literatura y el cine. El género no es el centro de su discusión pero es una categoría que le permite entender su objeto de estudio.

¹¹ Roberto Castro, "En busca del significado: supuestos alcances y limitaciones del análisis cualitativo", en Ivonne Szasz y Susana Lerner, comp., *Para comprender la subjetividad. Investigación cualitativa en salud reproductiva y sexualidad*, México, El Colegio de México, 2002, p. 64-65.

expresiones de arte contemporáneo no sólo por ser consecuencia de la actualidad sino por sus estrategias creativas para cuestionar el concepto mismo de arte.

Esta investigación se interesa por la acción hermenéutica de los sujetos: “[...] los seres humanos actúan hacia los objetos físicos y otros seres en su entorno con la base de los significados que esas cosas tienen para ellos”.¹² Por un lado, está el proceso de interpretación de obras de arte y por otro, el proceso de creación, o más bien, la interpretación que una artista hace de su proceso creativo. El análisis de los procesos de interpretación y creación llevará a conocer el papel del género en la construcción de significados. Es premisa de este estudio que el género será utilizado y construido con relación a un discurso dominante, definido por medio de una dicotomía excluyente y opuesta entre lo femenino y lo masculino que justifica diferencias para mujeres y hombres. De manera particular, interesa dar cuenta de las reiteraciones del discurso dominante de género por parte de los/as participantes, así como si es puesto en duda, se critica o se negocia su significado. La pregunta de la que parte esta investigación es: ¿qué papel juega el género en los procesos de creación e interpretación de obras de arte contemporáneo? La visión cualitativa de este trabajo demanda la definición de cuáles fueron las obras, quiénes fueron los/as participantes y con respecto a la información, cómo fue recabada, analizada y expuesta.

La selección de las obras empezó por precisar qué tipo de expresión artística contemporánea sería la más adecuada para la investigación. Se optó por el arte-objeto debido a que se trataba de una vertiente híbrida, es decir, mezclaba elementos de la pintura y la escultura, así que guardaba similitudes con ambas y podría resultar más cercana a las experiencias anteriores que una variedad de intérpretes potenciales habían tenido con el arte. La elección de la obra de Paula Santiago provino de mis encuentros con ella como espectadora. En esas ocasiones, se tuvo la impresión de que no era un tipo de obra que dejara espacio a la indiferencia y frente a la que diferentes personas podrían sentir la necesidad

¹² Thomas A. Schwandt, “Constructivist, Interpretivist Approaches to Human Inquiry”, en Norman K. Denzin e Yvonna S. Lincoln, eds., *Handbook of Qualitative Research*, California, Sage, 1994, p. 124.

de expresarse; esto debido principalmente a que desataba emociones y sensaciones que incluso atravesaban el cuerpo haciéndolo un agente activo en el proceso de interpretación. Por otro lado, el referente de género se había repetido de manera constante al intentar significar la obra, lo que sin duda se vinculó con el tipo de trabajo incluido en los objetos (tejido y bordado), considerados socialmente como femeninos, y con el hecho de que fragmentos de cuerpos o cuerpos enteros se vieron representados y a partir de ellos, se realizaron asociaciones que llevaron a la aparición de los binomios femenino-masculino y mujer-hombre.

Además de la experiencia como espectadora se sumó un acercamiento a la obra de Santiago desde el análisis de su documentación¹³ (artículos en prensa, revistas, libros y conferencias), a partir del que se pudo constatar un acuerdo acerca de la importancia brindada al cuerpo, así como las formas en que el uso de materiales orgánicos, principalmente la sangre y el cabello, podían ser interpretadas como alusivas al género: Santiago “produce esculturas con la forma de ropa infantil que sirven como monumentos al amor maternal”.¹⁴

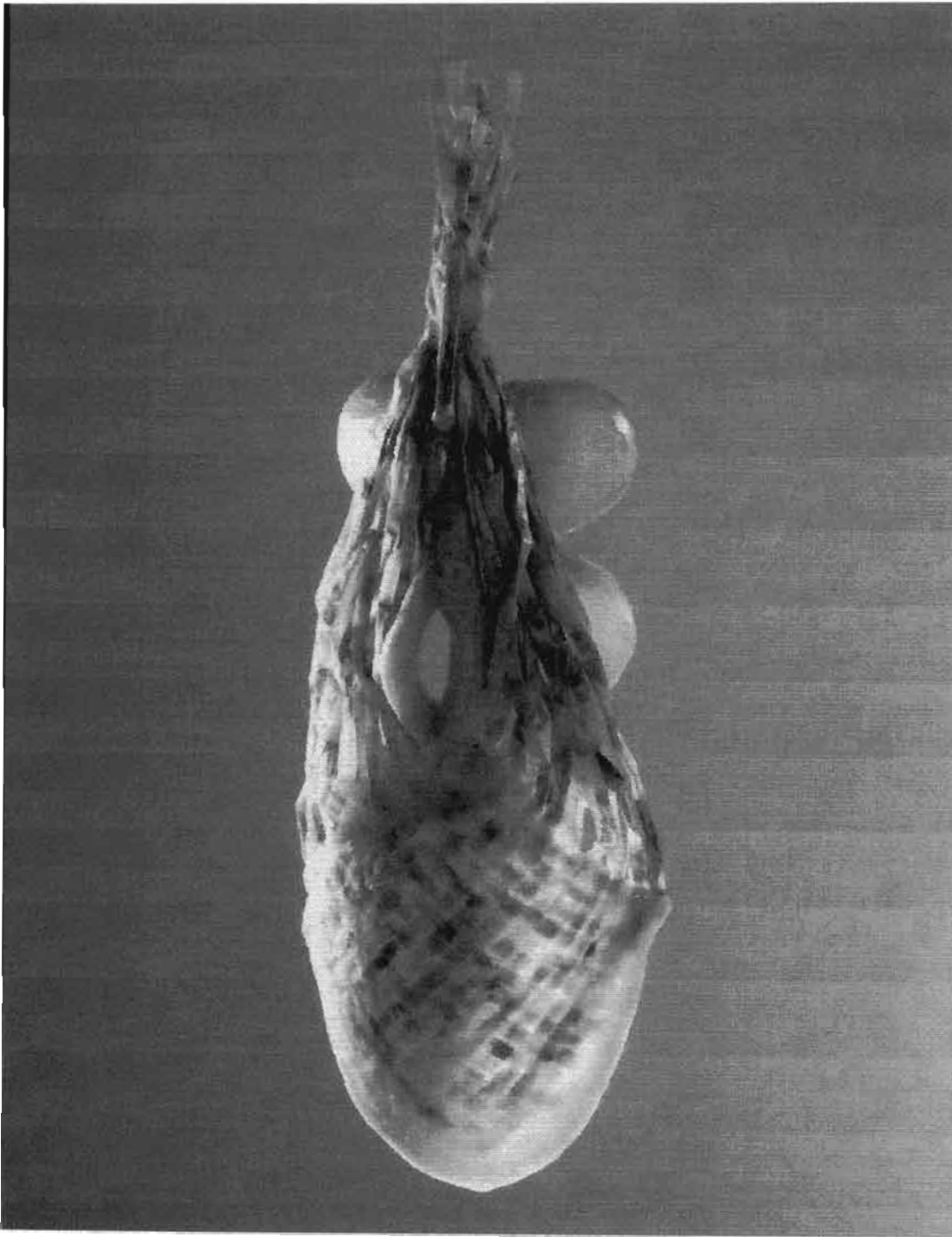
Las cuatro obras elegidas para esta investigación se definieron por motivos de disponibilidad —su exhibición coincidió con el periodo en que se tenía planeado realizar el trabajo de campo— y también porque resultaban representativas de tres momentos en el desarrollo artístico de Santiago vinculados al uso de materiales orgánicos. La presencia de cabello y sangre era más evidente en *Amic*, había un empleo más sutil de la sangre y no se usó cabello en *Mar*, mientras que sólo había cabello en *Futrale ojiva* y *Futrale 11*. Las cuatro obras (*Mar*, *Futrale ojiva*, *Futrale 11* y *Amic (Ex-votos)*) formaron parte de la exposición colectiva *Vibra óptica. Al otro lado del gesto*, la cual dio inicio el 4 de octubre de 2002 y se extendió durante todo un mes. El espacio que la contuvo fue el Instituto Cultural Cabañas (ICC) en la ciudad de Guadalajara, Jalisco.¹⁵ Por otra parte, este cuarteto

¹³ Mariana Rodríguez Sosa, “Enunciaciones visibles: diálogos posibles con la documentación de obras efímeras de cuatro artistas visuales mexicanas”, en Ute Seydel, Sandra Lorenzano, Rebecca E. Biron y Mariana Rodríguez Sosa, *Género, cultura y sociedad. Expresiones culturales y de género*, México, El Colegio de México, 2006, p. 117-181.

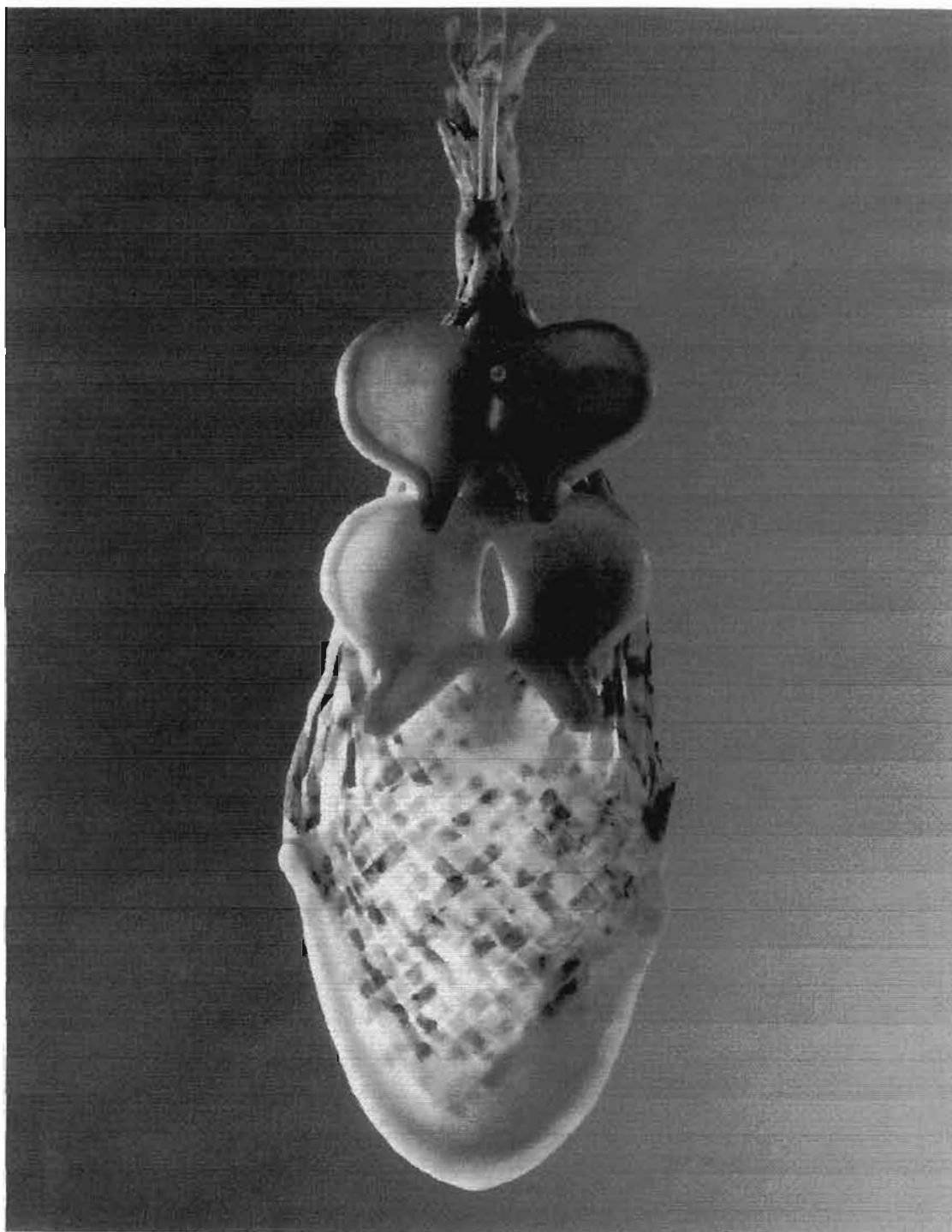
¹⁴ Deborah Dorotinsky y Margaret Galton, “La espiritualidad del arte” [ponencia], Los Ángeles, College Art Association, ms.

¹⁵ La exhibición albergó la obra de siete artistas tapatíos: Davis Birks, Alicia Ceballos, Tomás López Rocha, Rodrigo Medina, Francisco Morales, Carlos Vargas Pons y Paula Santiago.

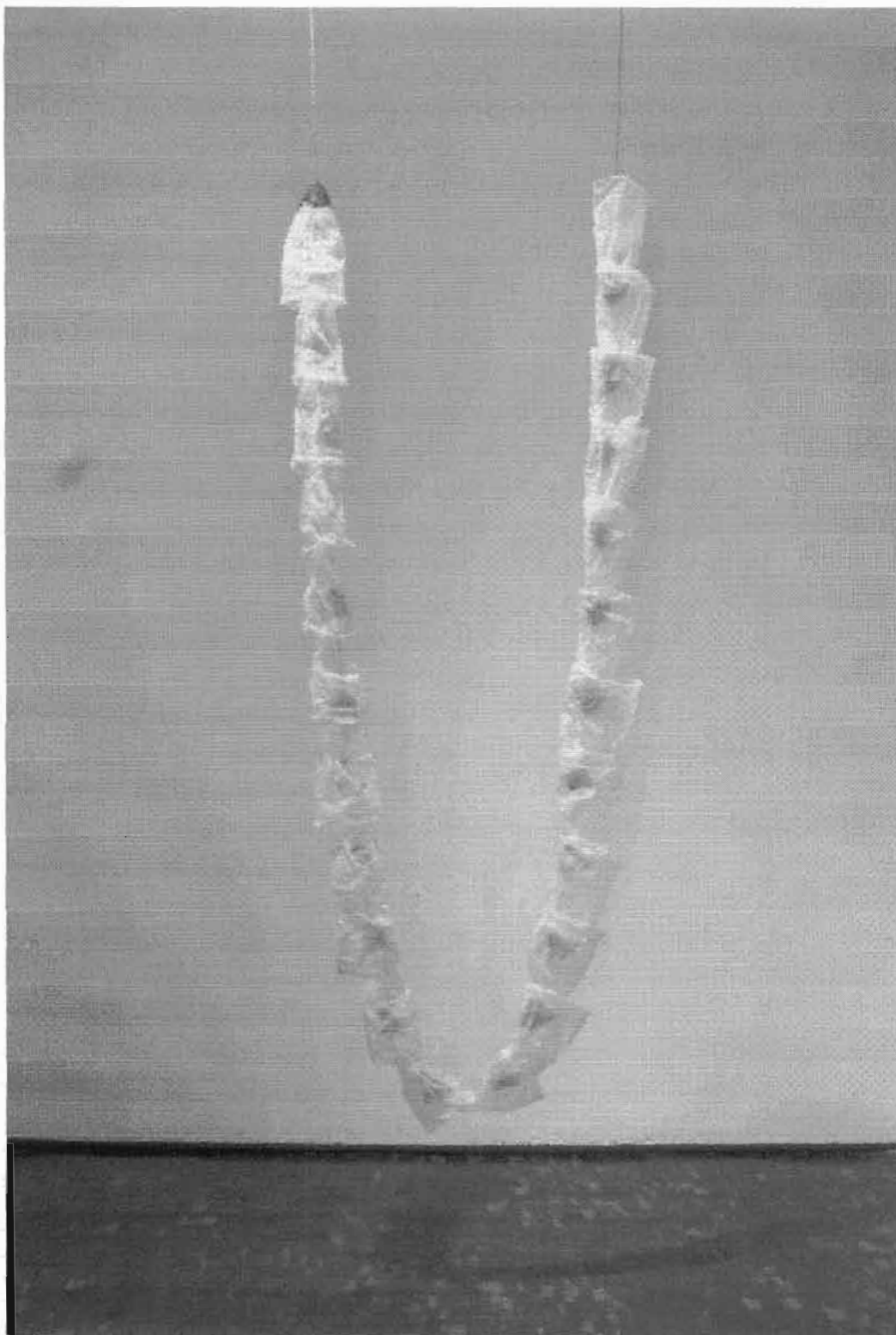
de piezas presentaba una dificultad y era que se alejaba de la figuración, es decir, en obras anteriores Santiago había representado objetos de un modo más explícito: ropa, portarretratos, relicarios, armaduras, etc. y estas piezas no guardaban parecidos tan claros, lo que las hacía más abstractas y podía complicar su interpretación.



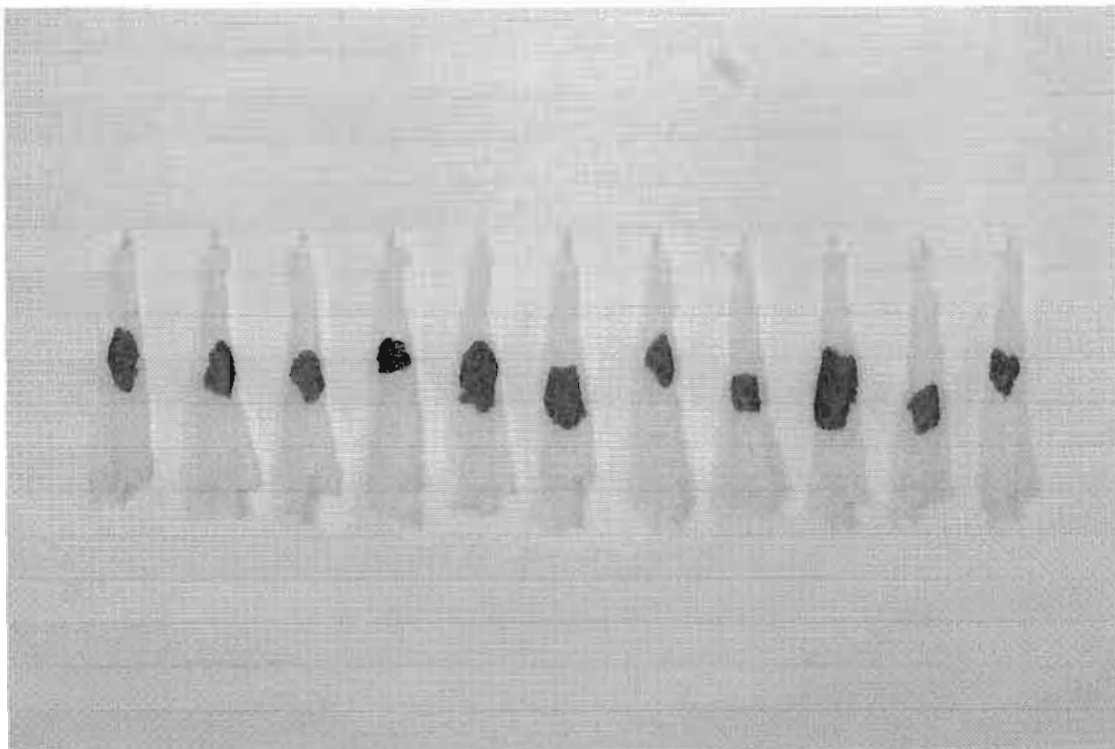
Mar (cera en papel arroz, sangre y vidrio sobre base de mármol. 60 x 26 x 26 cms. 2001)



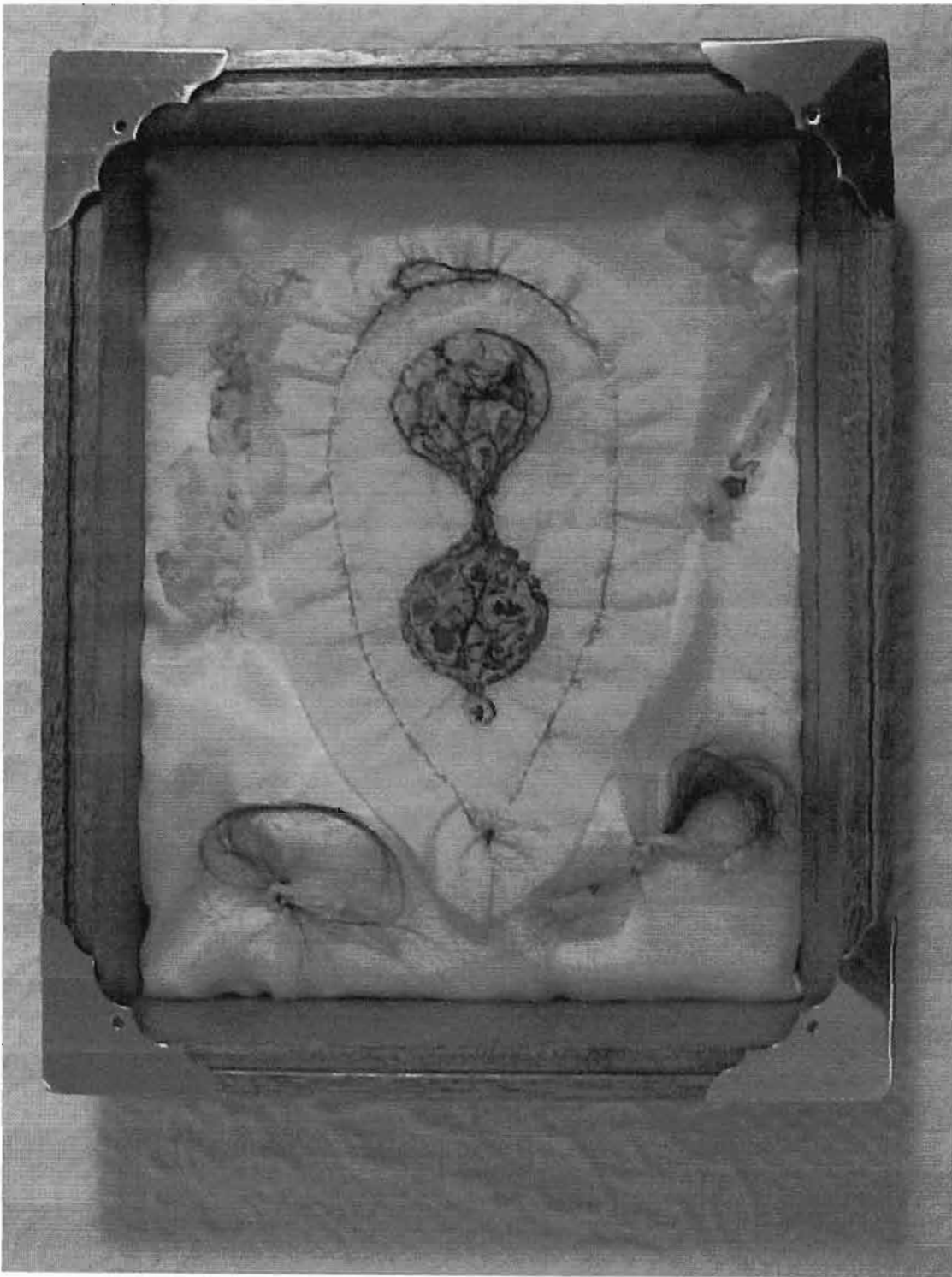
Mar (detrás)



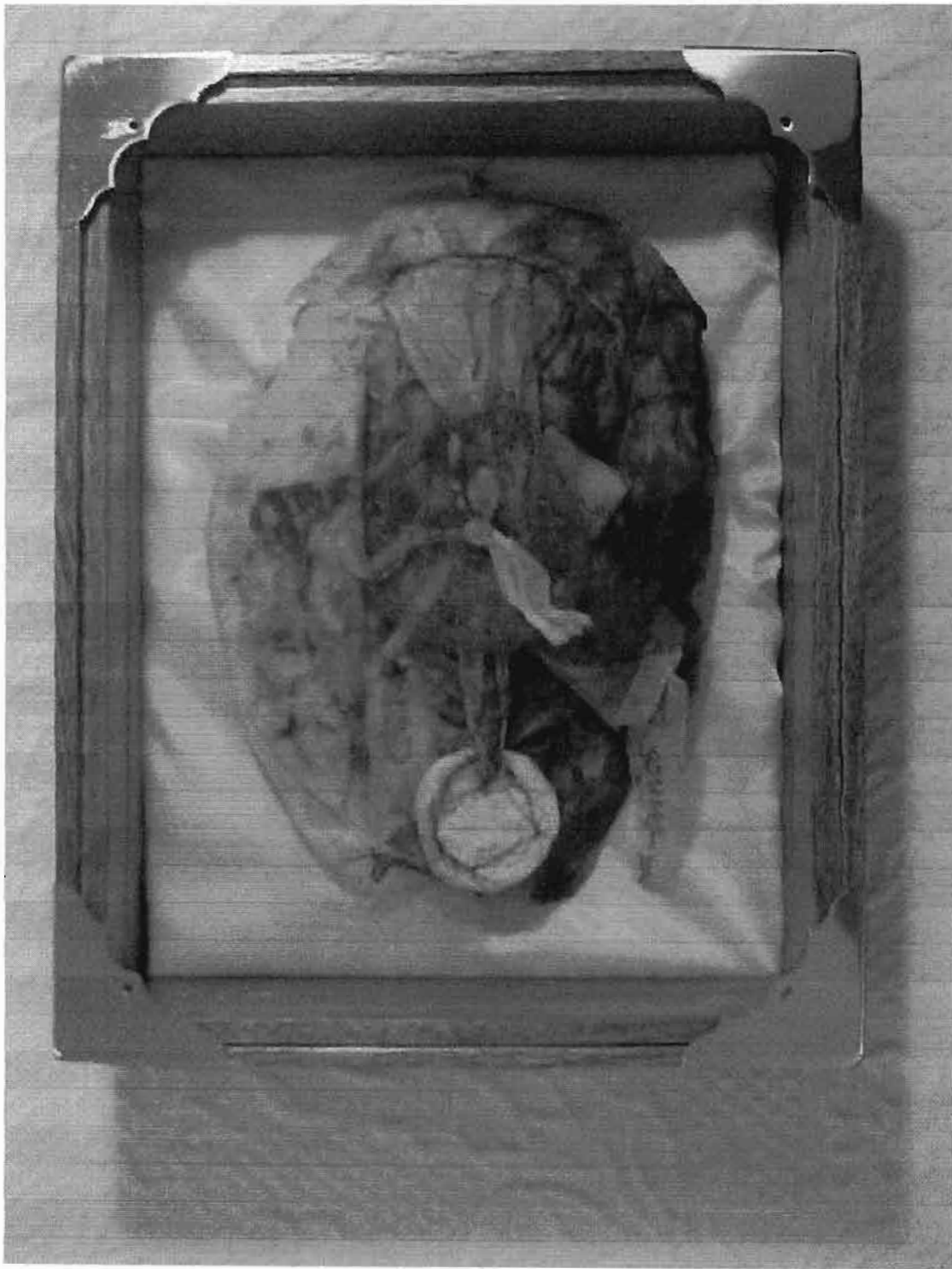
Futeraie ojiva (papel arroz, cabello, bronce y cobre. 290 x 70 x 15 cms. 2002)



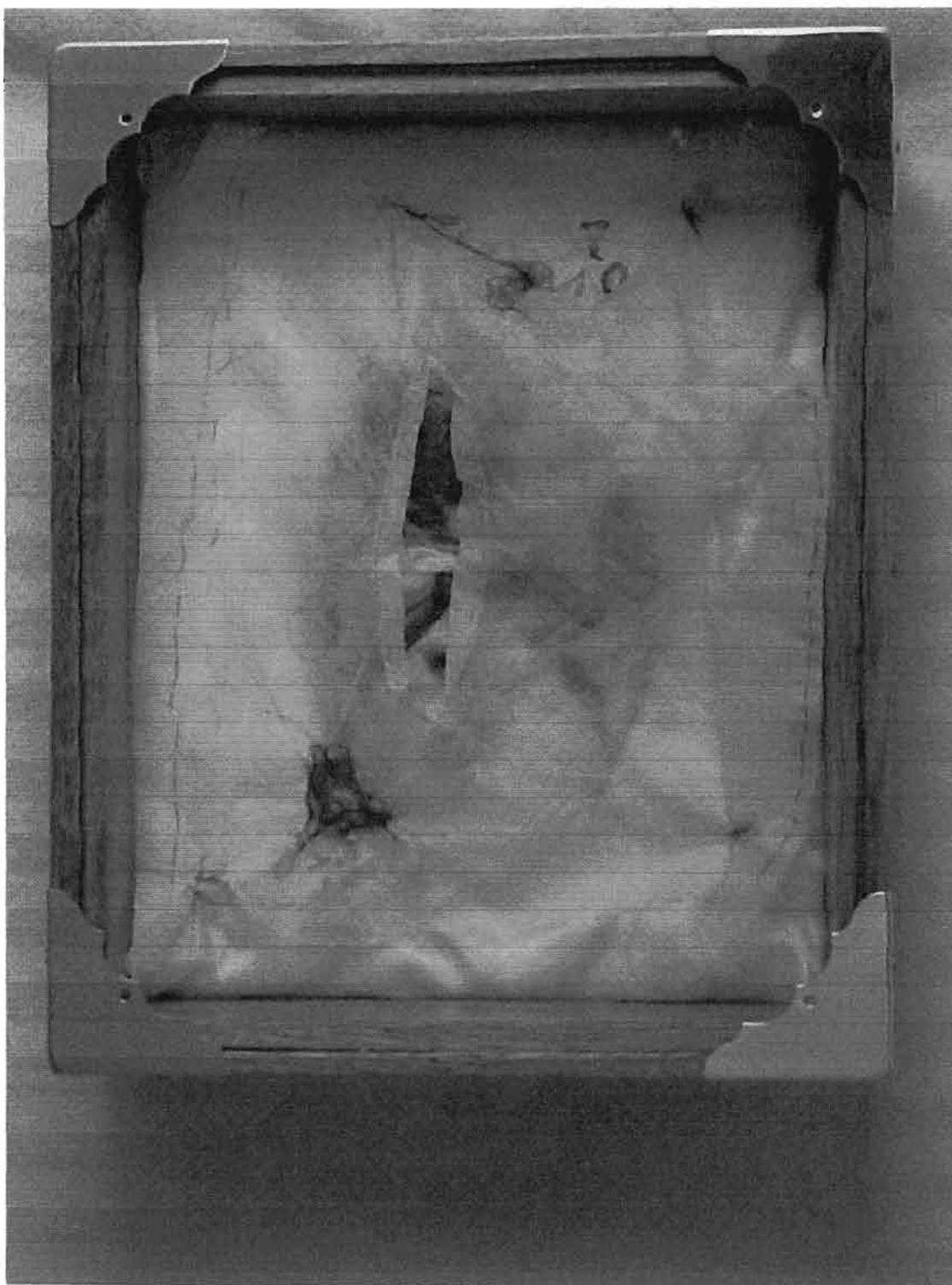
Futerales 11 (papel arroz, cabello, cobre y bronce. 85 x 267 x 10 cms. 2002)



Amic (Ex-votos) (papel arroz, cera, cabello, sangre, seda, caja de madera. 2001)
(primera caja)



Amic (segunda caja)

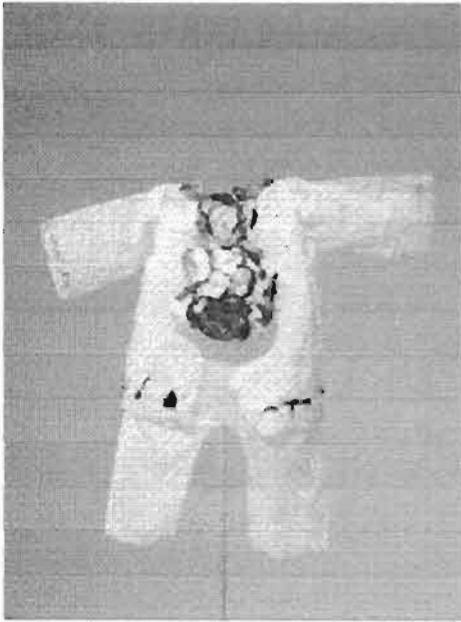


Amic (tercera caja)

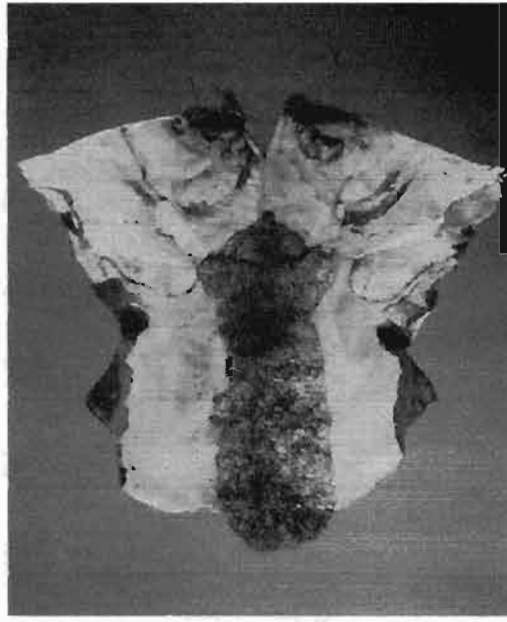


Amic (cuarta caja)

Con la dificultad de las cualidades no figurativas de estas obras en mente, se realizó un estudio piloto en el que se entrevistó a dos amas de casa (Beatriz y Margarita), quienes tenían toda la responsabilidad de la actividad doméstica en sus familias y realizaban tareas manuales como bordar o tejer. Lo que se buscaba al usar estas características para agruparlas era que tuvieran algún elemento para identificarse con las obras: tanto el trabajo incluido en ellas como las actividades que estas mujeres hacían de manera cotidiana se calificaban socialmente de femeninas. En el estudio piloto se mostraron siete dispositivos de obras de Santiago, elegidas por su definición visual pero sobre todo, a partir de la diferencia entre piezas figurativas y piezas abstractas. Las obras más figurativas fueron: *Quitapesares: Resp* (papel arroz, sangre humana y cabello, lentejuelas, cristal, base de mármol); *Sin título* (papel, cristal, sangre, cabello); *Traje* (papel arroz, sangre, cabello tejido. 1996); *Gue* (papel arroz, sangre, cabello, lentejuelas, cristal, base de mármol. 1999) y *IV* (cera, papel arroz, cabello. 1996). Las obras más abstractas fueron: *A* (cera, papel arroz, sangre, cristal, base de mármol. 2001) y *Septum* (cera, papel arroz, sangre, cristal, base de mármol. 2001).



Quitapesares: Resp



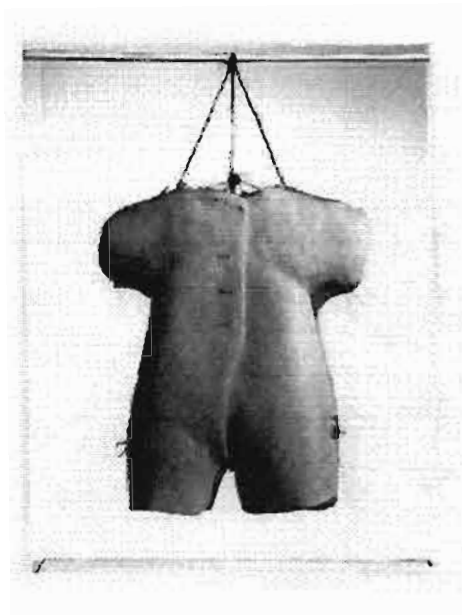
Sin título



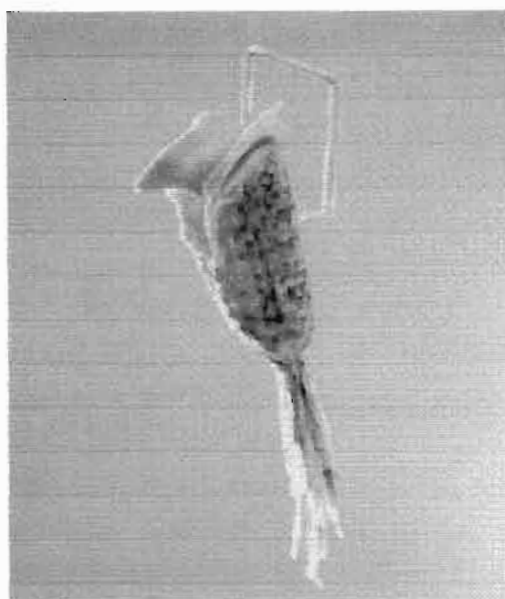
Traje



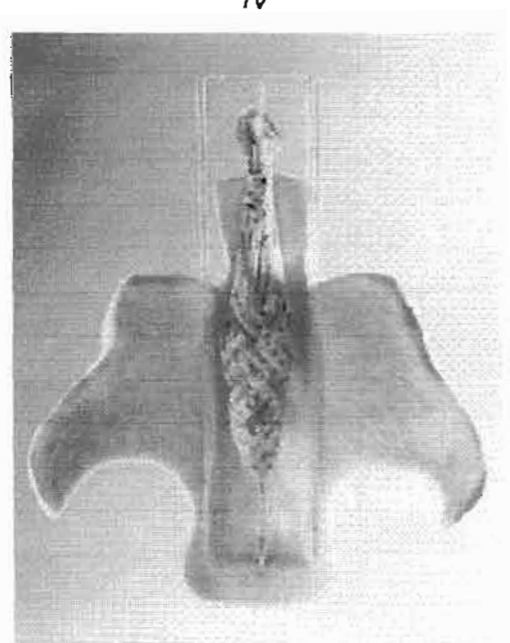
Gue



IV



A



Septum

Los resultados de esta entrevista piloto evidenciaron una mayor dificultad para hablar acerca de las obras más abstractas porque se consideraron extrañas y también debido a que llegaron a intimidar a las participantes, quienes tenían un bajo nivel de escolaridad y escaso tiempo para acudir a exposiciones de arte. Por otro lado, había de considerarse que el uso de fotografías proyectadas en lugar de

los objetos modificaba la observación de los materiales y sus texturas. En general, la entrevista piloto reveló que tres áreas en las que el género podía tomar un protagonismo más evidente eran en la narratividad sugerida por las obras, en los recuerdos que desencadenaba y en las similitudes guardadas con otros objetos conocidos anteriormente.¹⁶

Con respecto a la guía de preguntas empleada en la entrevista piloto, no sufrió modificaciones posteriores porque se consideró funcional para obtener una información interesante de analizar: las preguntas eran abiertas con el fin de no predisponer la interpretación, estimulaban la participación y abarcaban una diversidad de aspectos; sobre todo, no incluían la palabra género. La guía de entrevista se dividió en tres partes, la primera constaba de diez preguntas para formular frente a cada una de las obras: 1. ¿Qué ven en esta pieza? 2. ¿Qué sensación les produce esta pieza? 3. ¿Qué expresa esta pieza? 4. ¿Qué muestra esta pieza? 5. ¿De qué parece estar hecha esta pieza? 6. ¿Qué les llama más la atención de esta pieza? 7. ¿Qué tema aborda esta pieza? 8. ¿Existe una historia detrás de esta pieza? 9. ¿Esta pieza les hacen recordar algo? 10. ¿Se parece a algo que hayan visto antes? Una segunda parte, de cinco preguntas, estaba destinada para después de la observación de las obras: 1. ¿Tienen algo en común estas piezas? 2. ¿Existe algo en estos objetos que les resulte desconocido? 3. ¿Cómo se imaginan a la persona que hizo estos objetos? 4. ¿Cómo es su vida? 5. ¿Cuál fue su intención? Y por último, una pregunta se reservó para el momento posterior a la lectura de las cédulas de información de las obras:¹⁷ ¿Cambió en algo su visión de las piezas ahora que tienen esta información?

Quedaba aún pendiente resolver las características de los/as participantes a quienes se iba a entrevistar y la forma en que ésta se realizaría, así como definir otras técnicas que contribuirían a responder la pregunta de investigación.

¹⁶ Entre las narraciones que se contaron en la entrevista piloto estuvo la de la violencia sufrida por las mujeres durante la Revolución Mexicana, lo que suscitó recuerdos acerca de sus abuelas. En cuanto a las similitudes, se habló de rebozos y otras prendas femeninas antiguas vistas en una exposición de fotografía en el Zócalo capitalino.

¹⁷ Siempre se tuvo por condición no permitir la lectura de las cédulas de información antes de la entrevista, con el fin de que ningún elemento externo sugiriera interpretaciones específicas a los/as participantes.

Se optó por la entrevista grupal como herramienta para la producción de datos por varios motivos. Como resultó evidente en la entrevista piloto la reunión de personas que se conocieran de antemano era una característica deseable porque los vínculos de confianza hacían más sencilla la expresión de opiniones; a diferencia de lo que habría sucedido de formar grupos espontáneos entre los visitantes de la exposición —como se llegó a pensar en algún momento—. Además, el grupo dividía la responsabilidad de la interpretación de las obras entre sus integrantes, quienes tenían la opción de decidir cuando hablar o guardar silencio. Debido a que uno de los objetivos de esta investigación se centró en el análisis del proceso de interpretación, construido por sujetos sociales, la entrevista grupal se tradujo en ventajosa para dar respuesta a la pregunta de investigación: “En el conjunto de los métodos cualitativos, la investigación del grupo ocupa un lugar fundamental para la comprensión, construcción y reconstrucción de la subjetividad colectiva”.¹⁸

La elección de la entrevista grupal como técnica se consideró en toda su complejidad y se tuvo la idea, desde un principio, que su análisis no podía ignorar que un grupo produce un discurso colectivo, determinado por la interacción de sus integrantes. Un poco más adelante en esta introducción, se abordará cómo lo que ocurrió en los grupos determinó el manejo de los testimonios en la exposición del trabajo.

Los criterios para conformar a los grupos incluyeron otra enseñanza brindada por el estudio piloto y se relacionó con la cualidad poco figurativa de las obras. Con el fin de facilitar la expresión interpretativa se pensó como conveniente formar grupos de mayor escolaridad.¹⁹ Por otra parte, se desarrolló más a fondo la idea de que los grupos tuvieran algún punto de identificación con la obra y que éste podía provenir de su formación académica y/o profesional.

Teniendo en cuenta que las entrevistas se realizarían en Guadalajara, otro tipo de elementos ingresaron en las decisiones para formar a los grupos: los contactos

¹⁸ Gabriel Araujo y Lidia Fernández, “La entrevista grupal: herramienta de la metodología cualitativa de investigación”, en Ivonne Szasz y Susana Lerner, comp., *op.cit.*, p. 246.

¹⁹ El nivel de escolaridad contribuyó a definir que los/as participantes de los grupos pertenecieran a un nivel socioeconómico medio.

que se podían establecer en la ciudad, su disposición para ayudar a definir otros lazos, el hallazgo de personas interesadas en participar y que pudieran hacerlo, la creación de condiciones propicias para el desplazamiento de los/as participantes al museo y la coordinación del tiempo para fijar las reuniones. En esta etapa de búsqueda se tuvo la fortuna de contar con personas que brindaron su apoyo incondicional y sin cuyo esfuerzo nada habría sido posible.

Con base en los contactos que se pudieron trazar en la Universidad Autónoma de Guadalajara y el Instituto Cultural Cabañas, se plantearon criterios para la formación de cuatro grupos. Estarían constituidos por cuatro personas, hombres y mujeres; la edad no era una variable a la que se dio importancia. Esta cantidad de personas y grupos se consideró produciría información manejable tanto para su recolección y transcripción como para lograr una profundidad en el análisis. La presencia de mujeres y hombres se consideró desde que se partía de la idea de que todas las personas participan de la construcción de un discurso de género y son producto de él. Por otra parte, también resultaba interesante explorar las posibles diferencias que podrían suscitarse entre hombres y mujeres. En cuanto a los elementos en común que reunían a cada uno de los grupos había dos factores principales: el conocimiento previo entre sus integrantes y un interés compartido reflejado en su formación académica y/o actividad profesional. Al existir un vínculo anterior a la entrevista, los/as participantes sentirían mayor confianza para expresar sus opiniones. Por otro lado, al tener un interés común el trabajo colectivo de construir significados podría resultar más fluido, suscitar menos conflictos y facilitar acuerdos en la interpretación.

El *grupo género* fue el último en constituirse y el primero en ser entrevistado. Surgió con la ayuda de la investigadora del Centro de Estudios de Género de la Universidad de Guadalajara, la Mtra. Candelaria Ochoa, quien brindó los datos de tres investigadores del área, dos mujeres y un hombre, y una locutora de radio quien abordaba cuestiones de género en su programa y difundía las actividades del centro. El punto de unión de este grupo era su interés por analizar y reflexionar acerca de la categoría de género y para esta investigación resultaba enriquecedor ver cómo los/as integrantes usarían su bagaje teórico al interpretar las obras,

estableciendo diferencias con el resto de los grupos que carecían de este tipo de referentes. Se optó por buscar el punto de encuentro en la categoría de género y no en el feminismo para evitar que sólo se abordaran temas relacionados con mujeres y se difuminaran los modos en que la cultura construye un discurso dominante de diferencia entre lo femenino y lo masculino. Al final, el *grupo género* quedó constituido por tres personas debido a que una de las investigadoras no pudo llegar a la cita: Diego, Elena y Lucía.

El *grupo cabañas* fue el primero en conformarse y el segundo en ser entrevistado. El vínculo en esta ocasión fue Paula Santiago. El criterio para formar este grupo era que sus integrantes se desarrollaran profesionalmente en alguna área institucional del arte, académica o administrativa. Antonio era director administrativo del ICC, Maya era coordinadora de la Escuela de Artes Plásticas del ICC y también era fotógrafa; Jorge era historiador y crítico de arte; Sofía trabajaba en la Secretaría de Cultura del estado y era estudiante de artes plásticas. Lógicamente, el interés compartido de este grupo era el arte y lo que se consideró aportaba a esta investigación era su visión acerca de cómo el género podía formar parte o no de los discursos sociales e institucionales del arte. Por otro lado, este grupo tenía una particularidad y era el conocimiento previo del desempeño artístico de Santiago, de la artista y de las obras que en concreto se iban a ver durante la entrevista.

El *grupo comunicación* fue el segundo en formarse y el tercero en ser entrevistado. El contacto provino de la Dra. Sarah Corona, profesora de la Universidad de Guadalajara. El estudio de la comunicación era lo que unía a este grupo, ya que sus integrantes cursaban una maestría al respecto. Este grupo aportaba desde su formación académica una predilección marcada por analizar y gustar de lo visual; un interés y un conocimiento por los procesos de interacción comunicativa, sabiendo de antemano que serían emisores y receptores en un intercambio con la obra. Por otro lado, se trataba de un grupo creativo porque su formación también se encaminaba a la elaboración de contenidos, lingüísticos y visuales. Partiendo de la idea de que los medios de comunicación social ocupan un lugar preponderante en la reiteración de un discurso dominante de género,

cabía preguntarse si la categoría de género iba a ser un referente importante para este grupo, formado por Luis, Esteban, Sara y Natalia.

Por último, el *grupo medicina* fue el tercero en construirse y el cuarto en ser entrevistado. El primer contacto se dio a través de una amistad cuya prima vivía en Guadalajara y era estudiante de medicina. Así se fue corriendo la voz hasta ubicar a cuatro personas interesadas en participar, dos hombres y dos mujeres, quienes estaban realizando su especialidad y cursaban su carrera en la Universidad de Guadalajara. Jamás se dudó de la integración de este grupo porque poseía una cualidad que ninguno más tenía: una experiencia cotidiana de cercanía con la materialidad del cuerpo. En su desempeño profesional, todas las acciones iban encaminadas a esa relación de corta distancia; las/os integrantes de este grupo estaban habituados a observar el interior y exterior de cuerpos humanos, sobre los que ejercían diversas acciones: tocar, cortar, coser, examinar, componer, aliviar, etc. Las obras de Santiago parecieron el perfecto estímulo para este grupo, debido a que su mayor referente se ubica en el cuerpo. La cuestión a responder quedaba en si la experiencia cotidiana lograría identificarse con la observación de las piezas y qué tanto podía estar presente el género en el discurso médico que conduciría a significar el cuerpo. Las/os participantes de este grupo fueron Guillermo, Carmen y David, una persona tuvo un imprevisto en el hospital y no pudo asistir.²⁰

Otra técnica de producción de datos orientada al análisis del proceso interpretativo de las obras fue la observación de los/as integrantes de los grupos. “La observación permite obtener información sobre un fenómeno o acontecimiento tal y como éste se produce. [...] muchos sujetos o grupos no conceden

²⁰ Importante resulta aclarar que la entrevista al *grupo medicina* fue la más difícil de fijar debido a las largas jornadas que los/a participante/s debían completar en los hospitales donde trabajaban. Después de varios ajustes, se acordó la cita pero fue imposible reunir a las personas a un mismo tiempo, por lo que se realizó una primera sesión con Fernando y Carmen, quienes habían podido llegar. Se acordó una segunda sesión para el día siguiente con Guillermo y Laura. Desgraciadamente, Laura tampoco pudo llegar a esa cita y se realizó una entrevista individual con Guillermo, acompañado por Carmen, de la primera sesión. La función de Carmen fue la de la compañía, es decir, evitar que a Guillermo le pesara la responsabilidad de hacer la interpretación en soledad. Hubo muchas similitudes entre la información obtenida en ambas sesiones, lo que sumado a la forma en que se manejaron los testimonios a partir de la etapa de análisis, permitió considerar los testimonios de los tres integrantes, Fernando, Carmen y Guillermo, como parte del *grupo medicina*.

importancia a sus propias conductas, a menudo escapan a su atención o no son capaces de traducirlas en palabras".²¹ Desde un principio, se contempló la necesidad de incluir una técnica de observación para los grupos con la finalidad de enriquecer los datos sobre el proceso de interpretación pero también para ubicar concordancias y distinciones entre lo que se decía con palabras y lo que se expresaba con el cuerpo. Debido a que yo estaría haciendo la entrevista, se requirió de asistencia para realizar la observación. La Mtra. Rocío Quintal, quien había seguido el desarrollo del proyecto resultó la persona idónea. Las directrices trazadas para la observación se refirieron a los gestos, los movimientos corporales, la distancia con respecto a la obra y las formas de mirar. Se acordó que quedarían registrados tanto el momento de la observación, es decir, la obra que se estaba mirando, la acción y la persona que la había realizado. La concentración requerida para tanto detalle limitó la participación de la observadora durante la entrevista.

Por último con relación a los grupos, se aplicó un cuestionario con el fin de reunir datos personales de los/as participantes: edad, lugar de nacimiento, nivel socioeconómico, estado civil, maternidad/paternidad, religión, escolaridad, tipo de vivienda. Otras preguntas trataban sobre su estilo de vida: actividades recreativas y aficiones de lectura, música, televisión y cine. Algunas más eran acerca de su gusto y conocimiento por el arte visual en general y el arte contemporáneo y sobre la asiduidad con que asistían a exposiciones en museos o galerías.

La información reunida gracias a los cuestionarios permitió un mayor conocimiento de los/as participantes de los grupos y además, puede ser de utilidad para el lector/a interesado/a en saber algo más acerca de las personas que expresan algún testimonio a lo largo del trabajo. El rasgo que todos los/as integrantes comparten es su ubicación en un nivel socioeconómico medio. A continuación se ofrecen semblanzas breves de los/as participantes de los grupos.

²¹ Gregorio Rodríguez Gómez, Javier Gil Flores y Eduardo García Jiménez, *Metodología de la investigación cualitativa*, Málaga, Aljibe, 1996, p. 149.

grupo género

Lucía tiene 33 años y nació en Guadalajara, Jalisco. Es soltera, no tiene hijos y tampoco una filiación religiosa. Cursó una maestría y es conductora de radio en la Universidad de Guadalajara. Su ingreso quincenal es de 6,000 pesos. Vive en una casa, propiedad de su familia. Tiene contratada a una persona que realiza las labores domésticas más pesadas, pero ella comparte las tareas cotidianas con su madre y sus sobrinas. Gusta de leer literatura, revistas y periódicos. En cuanto a la música, escucha desde música clásica hasta rock. La televisión no le agrada mucho y tiene afición por el cine de arte. Conoce una gran gama de expresiones de arte visual, pero la pintura, la escultura y la fotografía son sus favoritas y acude a exposiciones que presentan este tipo de obras.

Elena nació en Etzatlán, Jalisco, tiene 40 años. Vive en unión libre y no tiene hijos. No pertenece a ninguna religión. Estudió una maestría en la Universidad de Guadalajara, donde trabaja como profesora-investigadora desde hace ocho años. Su ingreso quincenal es de 8,000 pesos. Comparte los gastos de servicios en su casa con su pareja y en cuanto al trabajo doméstico, emplea a una persona para realizarlo casi en su totalidad. La casa donde vive es de su propiedad. Le agrada leer a Mario Benedetti, revistas como Debate Feminista y el periódico La Jornada. Sus gustos musicales son amplios pero tiene predilección por Joaquín Sabina y Joan Manuel Serrat. La televisión sólo la ve por las noticias. Con respecto al arte, prefiere la pintura, la escultura y la fotografía. La última exposición que vio fue de la pintora Rosalía Espinosa.

Diego está casado y tiene tres hijos, un chico de 15 años y dos chicas de 19 y 9 años. Nació en Guadalajara, Jalisco, hace 46 años. Es católico. Su escolaridad es de posgrado, terminó una maestría. Trabaja en la Universidad de Guadalajara como profesor-investigador. Su ingreso quincenal es de 8,000 pesos. Comparte los gastos en casa con su esposa y también las tareas domésticas, junto con sus hijos y una empleada que les ayuda. Es propietario de la casa donde vive. Sus lecturas favoritas son novelas de la Revolución Mexicana, también lee periódicos y la revista Proceso. Suele ver la programación del canal de televisión Discovery. El panorama de su gusto musical es extenso, desde Joaquín Sabina hasta Juan

Gabriel y la música nortea. Le agradan las películas de ciencia ficción como *Blade Runner* y el cine francés. En cuanto al arte, tiene predilección por la fotografía, su artista visual mexicano favorito es Manuel Alvarez Bravo.

grupo cabañas

Sofía tiene 25 años. Nació en Guadalajara, Jalisco. Es soltera y no tiene hijos. Cursó la licenciatura en diseño gráfico y está realizando estudios en artes plásticas. Trabaja en la Secretaría de Cultura y también labora a destajo como diseñadora. Su ingreso base a la quincena es de 3,500 pesos. Es católica. No comparte gastos con nadie más en la propiedad familiar donde vive y también es así con respecto a las obligaciones domésticas. Hace velas en el taller que tiene en casa, donde también desarrolla su actividad artística. No acostumbra ver televisión. De cine le gusta el trabajo del director danés Lars von Trier y en cuanto al arte, la pintura es su género favorito. Es asidua visitante de exposiciones en museos y galerías.

Maya es fotógrafa y trabaja como coordinadora de la Escuela de Artes Plásticas del Instituto Cultural Cabañas. Estudió una carrera técnica. Nació en el Distrito Federal, es soltera y tiene 29 años. Su ingreso quincenal es de 4,500 pesos. Vive en una casa rentada que comparte con amigos, quienes contribuyen al pago de los gastos de servicios y a las tareas domésticas. Hace libros manualmente en casa. Sus gustos literarios son variados: "lo que voy encontrando y más". Las revistas que lee son de arte: Curare y Luna Córnea. De música escucha desde Björk hasta Sarah Vaughan. Los canales de televisión que más le gustan son National Geographic y People & Arts. En el cine, le agrada el trabajo de directores como Peter Greenaway y Federico Fellini. El espectro de sus predilecciones artísticas como espectadora son amplios: pintura, escultura, fotografía, video, arte digital, performance, instalación y arte-objeto. Su afición por viajar le permite asistir a exposiciones de arte que se presentan en otros lugares, aunque también acostumbra ver lo que puede en la ciudad donde vive.

Antonio estudió un posgrado en el ITAM y trabaja como director administrativo del Instituto Cultural Cabañas desde hace dos años. Su ingreso quincenal es de

12,000 pesos. Es soltero y no tiene hijos. Comparte una casa rentada con varios amigos, con quienes divide los gastos y las tareas domésticas. No pertenece a ninguna religión. Nació en Guadalajara, Jalisco y tiene 33 años. Sus lecturas son más bien literarias y de música prefiere el rock en inglés (Pink Floyd y Peter Gabriel). *Los Simpson* es su programa favorito de televisión. En cuanto al cine su película favorita es *Tan lejos, tan cerca*, de Wim Wenders. Sus predilecciones en el arte se aproximan a las tendencias más contemporáneas: el video, el arte digital, la instalación y el arte-objeto; también gusta de la pintura y la fotografía. Acude con regularidad a ver diversas exposiciones en museos y galerías.

Jorge nació en Barranca del Oro, Nayarit, hace 45 años. Es soltero y no tiene hijos. Cursó una maestría en la Universidad de Guadalajara. Es historiador y crítico de arte. Trabaja en El Colegio de Jalisco desde hace diez años. Su ingreso quincenal es de 8,000 pesos. No se considera religioso. Vive en una casa de su propiedad. No comparte los gastos y tampoco las tareas domésticas con alguien más. Sus lecturas van más encaminadas al periodismo. En la música, prefiere el rock mexicano como Santa Sabina y Maná. Tiene por costumbre ver programas culturales por televisión. En cuanto al cine, anota como sus películas favoritas *El Libro de cabecera* de Peter Greenaway y *El Alcalde y la mediateca* de Eric Rohmer. Su conocimiento y predilección en lo referente al arte visual es muy variado, gusta de la pintura, la escultura, la fotografía, el video, el arte digital, el performance, la instalación y el arte-objeto. Debido a su profesión, es un visitante asiduo de muchas exposiciones en museos y galerías.

grupo comunicación

Luis nació en Puebla y tiene 24 años. Es soltero y no tiene hijos. Está estudiando su maestría en la Universidad de Guadalajara, motivo por el que se mudó a esa ciudad. Alquila un departamento en donde vive con algunos amigos, con quienes comparte los gastos y las actividades domésticas. Sus ingresos provienen de una beca de estudiante, recibe 4,000 pesos mensuales. No pertenece a ninguna religión. Es un ávido lector, le gusta Truman Capote, José Saramago y José Joaquín Blanco, entre otros. También lee revistas de música

como Spin y La Mosca. Sus aficiones musicales abarcan el rock en inglés, el house y el trip hop (The Beatles, Placebo, Suede, Pulp, R.E.M., Underworld, Portishead). Ve mucho cine, entre algunas de sus películas favoritas están *Crash*, *Wonder Boys*, *Corre Lola corre*, *Todo sobre mi madre* y *Exótica*. En televisión disfruta de programas estadounidenses de entretenimiento como *Los Simpson* y *Friends*. En cuanto al arte visual, le agradan la pintura y la fotografía; no tiene por costumbre ir a exposiciones en museos o galerías.

Sara es soltera y no tiene hijos. Estudió una licenciatura en comunicaciones y ahora está realizando una maestría en esa misma área. Antes de ingresar al posgrado, trabajaba en la editorial Planeta y haciendo tareas de difusión de arte. Tenía un ingreso quincenal de 15 000 pesos, ahora tiene una beca de 4,000 pesos mensuales. Vive en una casa de su propiedad, ella cubre la totalidad de los gastos y tiene contratada a una empleada que realiza las tareas domésticas. Su pareja es un pintor y ella le ayuda en su labor artística. Tiene por costumbre asistir a exposiciones diversas, su predilección está orientada a la pintura, la escultura y la instalación. También gusta de la literatura (Juan José Millás, Isabel Allende y Carlos Fuentes); lee periódicos y revistas de política, cultura y comunicación. Le agrada la música de Joaquín Sabina y Luis Eduardo Aute. Nació en Guadalajara, Jalisco y tiene 31 años.

Esteban nació en Minatitlán, Veracruz. Tiene 33 años, vive en unión libre y no tiene hijos. Estudió la licenciatura en la Universidad Autónoma de Baja California y está cursando la maestría en comunicación en Guadalajara, a donde llegó recientemente. Ha trabajado como editor de textos en El Colegio de la Frontera Norte (Tijuana, Baja California). Renta un departamento y comparte gastos y responsabilidades domésticas con su pareja; su ingreso proviene de una beca de 4,000 pesos mensuales. La lectura es una de sus actividades favoritas, entre sus libros consentidos están *La vida breve* de Juan Carlos Onetti, *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Mantenerse informado le resulta fundamental por lo que lee varios periódicos y revistas de política, literatura y comunicación. Sus gustos musicales son diversos, aunque tiene preferencia por el rock en español (Luis Alberto Spinetta, Charly García, Armando Rosas y Rodrigo

González). Acostumbra ver documentales, noticiarios y series en la televisión. Entre sus películas favoritas están: *Blade Runner*, *El sur* y *Paisaje en la niebla*. Acerca del arte, tiene predilección por la pintura, la escultura, la fotografía y el video.

Natalia tiene 35 años, nació en Ixtlahuacán del Río, Jalisco. Es soltera y tiene una hija de ocho años. Antes de ingresar a la maestría, trabajó en la Universidad de Guadalajara por cuatro años. Vive en una casa, propiedad de su familia; comparte los gastos con su abuelo y ella es la responsable de realizar el trabajo doméstico. Su ingreso proviene de una beca de 4,000 pesos mensuales. Se considera católica no practicante. En cuanto a lecturas le agrada la literatura latinoamericana, la ciencia ficción y la ciencia política. También lee el periódico *Público* y la revista *Cosmopolitan*. Sus gustos musicales abarcan tanto a The Beatles y U2 como a Shakira. Acostumbra ver series estadounidenses de entretenimiento como *Beverly Hills 90210* y *ER* y también algunas caricaturas. Con respecto al cine, expresa que le agradan las "películas con un buen guión y estructuradas; no veo cine de acción". Por otro lado, prefiere la pintura, la escultura, la fotografía y el video como expresiones del arte visual.

grupo medicina

Guillermo es médico cirujano de la Universidad de Guadalajara, ahora está cursando su especialidad. Trabaja en dos hospitales desde hace diez meses, reuniendo un ingreso quincenal de 4,000 pesos. Vive en una casa, propiedad familiar y lo que acostumbra hacer en su tiempo libre es estudiar. No profesa ninguna fe religiosa. No comparte ni los gastos ni el trabajo doméstico con alguien más. Tiene 27 años y nació en Guadalajara, Jalisco. Tiene por costumbre leer el periódico *Público* y la revista *Muy interesante* y algunas más de deportes. Los deportes son lo que también tiene por hábito ver en la televisión. En el cine disfruta de las películas de acción. Sus gustos no se encaminan al arte visual.

David tiene 28 años y nació en Guadalajara, Jalisco. Es médico residente y trabaja en el Hospital Civil de Guadalajara desde hace 3 años. Percibe un salario quincenal de 5,200 pesos. Vive en una casa, propiedad familiar y comparte gastos

con sus hermanos y sus padres. Es católico y no tiene hijos. El trabajo doméstico es responsabilidad única de su madre. Entre los autores que prefiere leer están Paulo Coelho e Isabel Allende. También acostumbra leer varios periódicos: *Público*, *Informador* y *Mural*. Escucha música en inglés. Por televisión observa noticieros y documentales. Conoce el trabajo de algunos artistas mexicanos como José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Frida Kahlo. En viajes por ciudades de Europa ha visitado museos como El Prado, El Louvre y la Galería Nacional de Londres.

Carmen es soltera y tiene 29 años. Nació en el Distrito Federal. Es médico y trabaja en un hospital desde hace tres años, donde percibe un ingreso quincenal de 5,000 pesos. Vive en un departamento, propiedad de su familia, con sus padres y hermanos. Perteneció a la religión católica. Comparte gastos con sus padres y su madre es la principal responsable del trabajo doméstico, aunque ella ayuda en algo. Tiene por hábito hacer labores de bordado y costura en su casa. Lo que más le gusta leer son revistas médicas. En cuanto a música, se inclina por las baladas en voces de intérpretes como Arjona, Mocedades y Ana Gabriel. Con respecto al cine, disfruta de las películas mexicanas tanto del llamado 'cine de oro' como de las más actuales. No es ajena al arte de los muralistas, principalmente el de José Clemente Orozco y Diego Rivera. No suele acudir a exposiciones en museos o galerías.

Entre las inferencias que se pueden hacer de estas breves semblanzas, surge en primera instancia una sensación de cierta homogeneidad entre los/as participantes de los grupos. La mayoría, por ejemplo, están solteros/as, lo que sin duda se vincula con el nivel de escolaridad y la casi ausente influencia religiosa; es probable que estos dos factores hayan contribuido a postergar o anular la decisión de casarse o formalizar una relación, así como también la opción de tener descendencia. Esto no quiere decir, sin embargo, que los/as integrantes de los grupos no hagan uso de otro tipo de arreglos de convivencia con el fin de la compañía y también para compartir los gastos de la vida diaria: en algunos casos se comparte la vivienda con amistades o familiares. Destaca también que frente al trabajo doméstico, hay una visión homogénea de compartirlo o en ciertos casos,

de pagar los servicios de una persona; sin embargo, en el *grupo medicina* y en el caso de Natalia (*grupo comunicación*) —la única de todas las participantes que es madre— las actividades domésticas eran desempeñadas por una mujer.

En general, los ingresos económicos se mantienen en estricta relación con haber acabado los estudios de posgrado y el puesto de trabajo; los estudiantes tanto de maestría como de especialidad son los que menos ingresos tienen pero en el caso del *grupo medicina*, se recibe apoyo familiar. Es de notarse que la mayoría de las personas en los grupos habitan en casas de las que son propietarios o que pertenecen a sus familias. Otro asunto es la movilidad geográfica, sólo la mitad de los/as participantes tienen a Guadalajara como ciudad natal, los demás migraron desde otras zonas de Jalisco y desde otros estados de la república.

El nivel socioeconómico y de escolaridad orientada a las ciencias sociales, produce similitudes en los gustos literarios, cinematográficos y televisivos en tres de los grupos —la excepción está en el de medicina—; algo más de pluralidad está presente en los hábitos musicales y hay una mayor especialización en la lectura de revistas. Por su parte, el gusto por los trabajos manuales es escaso y sólo realizado por mujeres. En cuanto al arte, las preferencias se establecieron de manera notable en torno a la pintura, la escultura y la fotografía, a excepción del *grupo cabañas*, en el que las expresiones más híbridas y contemporáneas también figuraron como favoritas.

Con relación al proceso creativo, se necesitó plantear otra técnica de producción de datos: la entrevista a profundidad con la artista, Paula Santiago: “[...] la entrevista se concibe como una interacción social entre personas gracias a la que va a generarse una comunicación de significados: una persona va a intentar explicar su particular visión de un problema [una experiencia], la otra va a tratar de comprender o de interpretar esa explicación”.²² El propósito desde el que se planteó esta entrevista era obtener información acerca de la subjetividad en el proceso creativo, es decir, se partía de la idea de que la creación era una actividad

²² *Ibidem*, p. 171.

anclada en las experiencias más personales del individuo pero también producto del contexto social y cultural en el que sucedía. Con esto en mente, la guía de entrevista era semiestructurada porque las preguntas funcionaban como pautas y nunca se pretendió seguir el orden establecido. Las preguntas eran abiertas, aunque a ciertos respectos se hicieron anotaciones acerca de mis lecturas sobre el desempeño artístico de Santiago y que de considerarse pertinente, podrían compartirse con ella. En varias ocasiones se presentó esa oportunidad, una de ellas fue cuando después de estar hablando sobre el uso de la sangre, Santiago refirió a que no importaba de dónde provenía o de quién era. Desde mi perspectiva, la sangre presente en las obras funcionaba como un elemento de unión, al fin y al cabo, todos los seres humanos comparten un número reducido de tipos sanguíneos. Se había hecho una anotación sobre eso en la guía de entrevista y llegado el momento adecuado, se compartió la idea con Santiago y eso sirvió para que el diálogo siguiera fluyendo.

La guía de entrevista se dividió en tres partes. La primera de las secciones abordaba la experiencia de Santiago como artista, los significados que atribuía a los materiales que componían su obra y cómo se relacionaba con ellos al momento de crear. La segunda división tenía por objetivo explorar los intereses, preocupaciones y conceptos presentes desde que se planeaba la obra, cuando se realizaba y hasta que era exhibida. La tercera parte pretendía explorar los contextos en que se insertaba la obra de la artista: marcos institucionales y de conocimiento sobre arte.

Paula Santiago nació en Guadalajara en 1969. Entre sus estudios académicos se cuentan la Ingeniería Industrial en la Universidad Panamericana en su ciudad natal, Literatura e Historia del Arte en La Sorbona en París y Arte en la Universidad de Guadalajara. Más tarde, continuó sus estudios e investigación en Londres donde trabajó en el estudio del artista nicaragüense Armando Morales. Santiago ha realizado obras de pintura y escultura, pero a partir de 1993 empezó a exhibir objetos diversos que rescatan elementos y técnicas de ambas disciplinas para constituir algo híbrido e incorporan acciones como bordar, tejer, coser y escribir. La artista incorpora materiales como papeles (arroz, albanene, cebolla),

cera, cabello, sangre, insectos. Santiago ha presentado sus objetos en exposiciones individuales como *Plenum* (1994) en la Galería Jorge Álvarez Arte Contemporáneo (Guadalajara, Jalisco); *Plexus* y *Amnios*, ambas en la Galería Arte Actual Mexicano (Monterrey, Nuevo León) en 1995 y tres años más tarde respectivamente; *Pleura* (1996) en la Galería de Arte Mexicano (México D.F.); *Numen: Residency Works* reunió las piezas que produjo entre 1996 y 1997 durante una residencia auspiciada por ArtPace. Foundation for Contemporary Art (San Antonio, Texas); *Moan* y *Septum* en la Iturralde Gallery (Los Angeles, California) en 1999 y en 2001. Los objetos de Santiago también han formado parte de numerosas exposiciones colectivas, por nombrar algunas: *Así está la cosa: Instalación y arte objeto en Latinoamérica* en el Centro Cultural de Arte Contemporáneo de la Ciudad de México en 1997; *Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino* en el Museo de Bellas en Caracas, Venezuela (1998); *From Head to Toe* en la Graystone Gallery de la ciudad de San Francisco, California en 1999, año en que la artista también representó a México en la Bienal de Venecia.

Tras la etapa de planteamiento, la investigación se trasladó a Guadalajara y llegó el tiempo de producir datos. Tan pronto se llegó a la ciudad, se acudió al Instituto Cultural Cabañas para ver las obras y escribí de inmediato mi interpretación de ellas. Se podría decir que ésta fue una fase de ajustes, sobre todo, en lo referente a los grupos; hubo que adaptar algunos elementos al contexto dado por el espacio y el modo en que estaban expuestas las obras. Hasta llegar a las salas de exhibición se hizo evidente la necesidad de permitir la libertad de movimiento a los/as participantes de los grupos. Tanto *Mar* como *Futerales ojiva* podían verse desde todos los ángulos hasta completar un círculo y a pesar de la frontalidad dada por el hecho de que estaban fijadas a la pared, *Futerales 11* y *Amic* también podían ser observadas desde diferentes posiciones. La cuestión del movimiento provocaba que los/as participantes tendrían que permanecer de pie durante toda la entrevista; también definía mi ubicación móvil dentro de los grupos, ya que debía poder prestar atención a cada persona sin estorbar la observación de ninguna otra. Mi función como entrevistadora seguía siendo la misma: promover la

libre expresión acerca de las obras a través de la formulación de preguntas y algún que otro cuestionamiento dirigido con fines aclaratorios —era evidente que estos momentos tendrían que ser breves cuando eran dirigidos a una persona para evitar que las demás perdieran el interés o dejaran de prestar atención; además, se necesitaba intervenir en la interpretación lo menos posible—. El orden de observación de las obras fue el siguiente: *Mar*, *Futurale ojiva*, *Futurale 11* y *Amic*.²³

Antes de ingresar a las salas de exhibición donde se encontraban las obras de Santiago, se tomó un momento para explicar a los/as participantes de los grupos cuál sería la dinámica de la entrevista: observarían cuatro obras y se les harían algunas preguntas para saber qué opinaban acerca de ellas; se les motivaba a sentirse en completa libertad para expresarse; se les indicó que después de ver y hablar sobre las obras, se les harían unas cuantas preguntas más generales y después leerían las cédulas para responder una última pregunta, por lo que se les pedía no leyeran la información hasta ese momento. Para concluir, se les invitaba a una última participación llenando un cuestionario. También se les avisaba que el tiempo era variable, pero que se calculaban a más tardar noventa minutos para terminar todas las actividades. Se decidió no hacer alguna referencia al tipo de obra que verían o a sus cualidades para no predisponer reacciones o dirigir la interpretación.

Con respecto a la entrevista a profundidad con Santiago, no hubo sorpresas en cuanto a los ajustes necesarios. Las sesiones de entrevista, cuatro en total, se desarrollaron sin contratiempos, lo que se debió principalmente a la disposición de la artista para hablar y también para adaptarse a los tiempos que se establecieron en función de los grupos. La dinámica de esta entrevista terminó por resolverse a partir de que se entendió el nivel de exigencia puesto sobre los hombros de Santiago; ella había optado por expresarse mediante lo visual y se le estaba pidiendo compartir su experiencia creativa por medio de la palabra. Desde ese

²³ Los títulos de las obras no resultaron significativos para orientar la interpretación de los/as participantes de los grupos; su significado corresponde a una necesidad personal de Santiago, pueden "[...] abarcar todo lo que en realidad te preocupa como ser humano [...]. Trato de poner títulos que también tengan algo de esa maraña de cosas que están ocupando mi cabezota".

momento, la entrevista transcurrió a modo de conversación, prestando una escasa atención a la guía que además, no resultó tan necesaria puesto que Santiago se sintió cómoda y dispuesta a la enunciación. Durante la última sesión, la artista mencionó que la experiencia le había resultado placentera y que estaba pensando en la posibilidad de grabar sus ideas porque: "ya ves, tu enciendes la grabadora y yo no paro de hablar". Después de cada una de las sesiones con Santiago, se dedicó un tiempo para escuchar la grabación y tomar notas para corroborar o ampliar información y plantear nuevas cuestiones a explorar en la siguiente sesión.

El registro de la observación se realizó por medio de anotaciones abreviadas que tomaron en cuenta los puntos trazados previamente como importantes: gestos, movimientos corporales, la distancia con respecto a las obras y las formas de mirarlas. Se anotó qué obra era la que se veía y la persona que realizaba alguna acción. También quedaron registradas las similitudes entre las personas de los grupos y las diferencias que se presentaron en alguna de ellas. Las anotaciones se transformaron en grabaciones después de las entrevistas, donde se amplió la información con comentarios que habían sido difíciles de escribir pero estaban frescos en la memoria de la observadora. Tras cada entrevista, además, se grabó una conversación que entablé con Rocío para compartir impresiones y dar salida a la presión del trabajo de campo.

Para ingresar a la etapa de análisis de resultados, hubo de realizarse la transcripción de las entrevistas grupales y las conversaciones que les siguieron, la entrevista a profundidad con Santiago y las anotaciones de la observación. La transcripción de todas las entrevistas incluyó detalles como los cambios en la velocidad y volumen de habla, la entonación y las interrupciones entre hablantes. Después de este proceso, el material se convirtió en texto y a partir de entonces, éste sería el material con el que se trabajaría.

Desde la realización de las entrevistas se tuvo la impresión de que los grupos no se habían constituido como tales y las transcripciones confirmaron esa idea. La conclusión a la que se llegó a este respecto fue que hubo dos dinámicas dentro de

los grupos: la producción discursiva había sido expresada la mayoría de las veces desde lo individual y en ciertos momentos, se había dado un intercambio entre los/as participantes. Esto sin duda trastocó la manera de trabajar y exponer la información, como se verá más adelante.

Las razones por las que los grupos no construyeron un discurso colectivo se ubicaron en las condiciones físicas del espacio, el modo en que las obras estaban expuestas y en el impacto causado por ellas en algunos/as participantes. Como se expuso con anterioridad, las personas permanecieron de pie y las obras permitían moverse durante la observación desde diferentes ángulos; estos dos elementos obstaculizaron la creación de un ambiente que favoreciera la colaboración y en su lugar, fomentara el examen individual de las obras. Por otro lado y en menor grado porque sólo se dio en ciertos casos, el impacto causado por las obras provocó sensaciones fuertes que condujeron a un ensimismamiento y en consecuencia, a la expresión individualizada.

Los resultados obtenidos se consideraron útiles para dar respuesta a la pregunta de investigación, pero habría de cambiar la forma en que los datos serían trabajados y expuestos. La cuestión a investigar era el proceso de interpretación, es decir, la producción subjetiva de significados sobre el género y estaba claro que ésta estaba presente tanto en la expresión individual como colectiva. El grupo tendría que ser visto de diferente manera: su discurso ya no se percibió como una producción colectiva sino como expresiones individuales realizadas por sujetos sociales que, por momentos, intercambiaron enunciaciones.

Ahora bien, este cambio de visión no invalidó la entrevista en grupo como técnica de producción de datos, ésta se siguió sosteniendo como la mejor forma para obtener información puesto que repartía la responsabilidad de la interpretación, ofrecía la oportunidad de decidir cuándo hablar o no, de pensar en lo que se quería decir y la compañía creaba un ambiente de protección que permitía no desbordar los sentimientos de vulnerabilidad de los/as participantes.

Lo que siguió en el proceso de análisis fue la codificación de las entrevistas: “[...] un código normalmente constituye un intento del investigador por clasificar una palabra, una frase o una sección del texto en categorías específicas

significativas que tengan sentido dentro del marco teórico que esté siendo utilizado".²⁴ En el principio de esta etapa, los códigos fueron de índole descriptiva, clasificando los testimonios de las entrevistas y las notas de observación. Se marcó con un asterisco (*) todo lo relacionado con el género.

Más adelante, estos códigos fueron convertidos en significados a través de la interpretación, así se hizo posible establecer ejes de análisis más amplios que ordenaban y englobaban varios códigos. Por ejemplo, el 'cuerpo' como eje analítico reunió testimonios acerca de los cuerpos de animales, de cuerpos humanos, cuerpos fragmentados, cuerpos sexuados, cadáveres, materia orgánica y sobre el papel del cuerpo en el proceso de interpretación (gestos, movimientos y distancias). En cada testimonio vinculado al cuerpo se examinó si el género tenía que ver con él.

Resulta importante aclarar que los ejes analíticos, surgidos de las entrevistas grupales y con la artista, dieron forma a los capítulos y a partir de ellos, se propusieron las lecturas teóricas que permitirían analizar y comprender la información obtenida en el trabajo de campo. Sin embargo, hubo momentos en que la dinámica fue a la inversa. Cuando se buscó entender cómo se construía el proceso de interpretación la pauta provino de lecturas sobre hermenéutica²⁵ y las entrevistas contribuyeron a explicarlo. Lo que se intenta exponer es que hubo una interacción entre la teoría y el trabajo de campo, a partir de ella, se intentó un diálogo entre los dos con la finalidad de comprender y no de fijar sitios de supremacía.

Los ejes analíticos que permitieron pasar a la etapa de exposición fueron: arte, interpretación, lenguaje, visualidad, poder y cuerpo. El hilo conductor fue el género pues se analizó su papel en relación con cada uno de ellos. Entonces se dispuso a ordenar toda la información (los testimonios de las entrevistas, las anotaciones de la observación, las fichas de trabajo de la lectura de textos teóricos, las notas reflexivas hechas durante todas las etapas de investigación y mi interpretación

²⁴ Roberto Castro, *op.cit.*, p. 72.

²⁵ Entre ellas, Hans-Georg Gadamer, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1998 y Paul Ricoeur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México, FCE, 2002.

acerca las obras) para obtener una guía de escritura que permitiera un manejo más sencillo de todas las fuentes.

Cabe destacar que en el análisis de los testimonios de los/as participantes de los grupos se tomó en cuenta si habían sido expresados desde lo individual o elaborados desde la interacción entre dos o más personas. Un aspecto más surgió del propio análisis y fue la reflexión de que ciertas interpretaciones se debían a los criterios de reunión de los grupos, es decir, la formación académica o profesional determinaba el significado. Por otro lado, la fase analítica de la investigación mostró más similitudes de las esperadas entre las lecturas acerca del género de los/as participantes de diferentes grupos.

La forma narrativa de los capítulos que componen esta investigación se construyó mediante un intercambio entre todas las fuentes de información. Sin embargo, su orden de exposición argumentativa provino de la interpretación que hice de ellas. La ubicación de cada elemento se planeó con detenimiento y hubo que hacer bastantes ajustes sobre la marcha; de alguna manera, la escritura “[...] combina un fuerte sentido de ordenamiento formal de las cosas con un sentido igualmente fuerte de la radical arbitrariedad de ese orden, inevitabilidad de las movidas de ajedrez, que podrían asimismo haberse desarrollado de otra manera”.²⁶ El orden en la exposición argumentativa de este trabajo partió del tema central que lo ocupa, el género, y lo relacionó con el entorno donde se ubica su estudio, el arte. Después abordó la interpretación, es decir, los procesos analizados. Más adelante, se ocupó de los medios por los que se construyeron esos procesos, el lenguaje y la visualidad. Cierra con los elementos más significativos extraídos de los procesos, el poder y el cuerpo.

En esta narración, asumo como investigadora la postura de quien interactúa, interpreta y ordena las fuentes de información. La finalidad es comprender el proceso de creación de la artista y el de la interpretación de cuatro obras, para así explicar y también entender cuál fue el papel que el género desempeñó en ambos.

²⁶ Clifford Geertz, “Géneros confusos. La refiguración del pensamiento social”, en Carlos Reynoso, comp., *El surgimiento de la antropología posmoderna*, México, Gedisa, 1991, p. 68.

En ocasiones, aparezco como intérprete de las obras y entonces, me ubico como una voz más que aporta su opinión —es así porque mi interpretación precede a la de los/as participantes de los grupos—.

Un asunto más de índole expositiva es el manejo de los testimonios provenientes de las entrevistas en grupo. Mucho se pensó en la mejor forma de integrarlos y se llegó a la conclusión de repartir la información entre el cuerpo del texto y las notas a pie de página. En el cuerpo del texto aparece el testimonio entrecomillado y en la nota a pie se ofrece la información sobre la/s persona/s que lo dijo/eron y la obra a la que se refería/n. Como ya se ha mencionado en varias ocasiones, el objetivo de la investigación es el discurso subjetivo que puede expresarse de manera individual o por efecto de un intercambio entre individuos. El modo de citar propuesto permite indicar al lector/a si fue una expresión individual, producida por la interacción de dos o más personas, con respecto a qué obra fue pronunciada y por consiguiente, en qué momento de la entrevista fue formulada; ofreciéndole incluso la posibilidad de consultar la semblanza que se ofrece de cada participante, la descripción de los grupos o recurrir a la documentación visual de las obras, contenidas en esta introducción. Además, las citas permiten profundizar sobre el testimonio y ofrecen datos acerca de si determinada interpretación fue reiterada por personas de diferentes grupos, es decir, que no fueron entrevistadas conjuntamente; también muestran que la interpretación acerca del género presentó escasas diferencias entre hombres y mujeres.

Antes de ofrecer una breve presentación de los capítulos, se hacen dos aclaraciones. En primer lugar, se expresa que las citas de textos en inglés contenidas a lo largo de este trabajo son producto de mi labor traductora. En segundo lugar, se aproxima una explicación acerca del título de esta tesis: “Construyendo diferencias” da cabida a lo que sucedió en los procesos analizados. Se construyen diferencias cuando se reiteran dicotomías excluyentes (femenino/masculino, mujer/hombre, heterosexual/homosexual, etc.) pero también se edifican diferencias con respecto a ese discurso binario cuando se tiende a la multiplicidad o cuando se construyen puentes entre oposiciones y pueden éstas

existir en simultaneidad. Las diferencias, por tanto, no están dadas de antemano, se construyen; el género se construye en este trabajo por medio de dos acciones: la interpretación y creación de obras de arte contemporáneo.

El capítulo 1 Construyendo lo femenino y lo masculino (sobre el género y el arte) aborda el concepto de género en el contexto de la investigación, extrayendo tres maneras de construirlo (la de los/as participantes de los grupos, la de la artista y la de la investigadora), las cuales conviven a lo largo del trabajo. Con respecto al proceso creativo de Santiago, se le ubica frente a algunos debates e ideas que relacionan el arte con el género y se le inserta en el contexto del arte contemporáneo. En cuanto al proceso de interpretación, se examina la forma en que las/os participantes de los grupos construyeron la figura de la artista y la actividad creativa usando al género para clasificar y definir acciones, actitudes y hasta apariencias.

El capítulo 2 Tirando hacia espacios que abren mundos (sobre la interpretación) responde a cómo sucedió el proceso de interpretación de las obras con el objetivo de vislumbrar dónde el género se volvió evidente. Por otro lado, se considera la relación que la artista establece con sus obras como un vínculo comunicativo fundamental para que puedan ser interpretadas por otros sujetos. Habiendo ubicado al género, se plantean otras preguntas: ¿cómo el género se ha construido en depósito de sentido y qué expectativas crea?, ¿cómo el concepto de experiencia se vincula con el género?

En el capítulo 3 Construyendo diálogos, textos, innovaciones y narraciones (sobre el lenguaje y sus funciones) se analizan los papeles que cumple el lenguaje en el proceso de interpretación y creación de las obras, así como en la manera de realizar esta investigación. A partir de este análisis, se intenta comprender cómo el uso del lenguaje tiene consecuencias para la construcción de la categoría de género.

El capítulo 4 Mirando objetos (sobre la visualidad) lidia con las preguntas acerca de la visibilidad del género: ¿Cómo es que el género se hace visible?, ¿con qué fin?, ¿cómo y en dónde los/as intérpretes de las obras lo vieron representado?, ¿cómo el género intervino en la interpretación de objetos?

El capítulo 5 Edificando jerarquías (sobre los efectos del poder en sujetos y cuerpos) se encuentra con las maneras en que el poder construye sujetos y cuerpos en los procesos de interpretación y creación de las obras, punto del que se parte con el fin de localizar cómo esas jerarquías se relacionan con el género. Prestando atención especial al proceso creativo de Santiago, se abordan las implicaciones que puede tener la construcción de puentes entre dicotomías y la incorporación del cuerpo para la categoría de género.

El capítulo 6 Produciendo cuerpos (sobre cuerpos interpretados e intérpretes) se beneficia de la pluralidad de marcas y elementos corporales y así sugiere una serie de asociaciones con la categoría de género, incluyendo la reiteración constante de la dicotomía para cuerpos y sujetos. Por otra parte, se analiza la participación del cuerpo en el proceso interpretativo y creativo de las obras.

Construyendo lo femenino (y lo masculino)
(sobre el género y el arte)

El género puede tomar rutas distintas para construirse. Eso ocurrió en este estudio. Tres caminos pueden vislumbrarse. Uno fue el recorrido durante el proceso de interpretación de las obras por parte de los/as participantes de los grupos. Otro fue aquel tomado por la artista para crear sus obras. Uno más fue el punto de partida de esta investigación.

I

Durante el proceso de interpretación de los/as participantes de los grupos, el género fue utilizado para articular tres instancias.¹ En primer lugar, asignó un sexo a cuerpos o fragmentos corporales, marcando cuerpos de mujeres a través de vaginas,² vulvas³ o úteros.⁴ En segundo lugar, conformó una identidad de género, cuando las obras fueron identificadas y asumidas como femeninas, ubicándolas en un sitio de pertenencia dicotómica: "para mí tiene más referencias femeninas",⁵ "esta pieza se me hizo muy femenina",⁶ "tiene un significado femenino obviamente",⁷ "todo esto sí es muy femenino".⁸ En tercer lugar, especificó un papel para el género, es decir, estableció normas y pautas de comportamiento, características y acciones que correspondían a la feminidad de las mujeres y sus cuerpos: algunas de las asociaciones que trajo consigo la categoría de lo femenino fueron las de lo delicado, laborioso, íntimo, romántico, amoroso, devoto, afectivo, adornado, bordado, vanidad.

¹ Marta Lamas, "La antropología feminista y la categoría 'género'", en Marta Lamas, comp., *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual*, México, Miguel Angel Porrúa/PUEG, 1996, p. 113-114.

² Diego (*grupo género*) y Luis (*grupo comunicación*) sobre la tercera caja de *Amic*. Elena (*grupo género*), Sofía y Antonio (*grupo cabañas*) acerca de *Mar*.

³ Luis (*grupo comunicación*) y Elena (*grupo género*) sobre la segunda y tercera caja de *Amic* respectivamente.

⁴ Antonio (*grupo cabañas*) y Lucía (*grupo género*) acerca de *Mar*.

⁵ Maya (*grupo cabañas*) sobre *Mar*.

⁶ Antonio (*grupo cabañas*) acerca de *Mar*.

⁷ Jorge (*grupo cabañas*) sobre *Futero 11*.

⁸ Lucía (*grupo género*) acerca de *Amic*.

Las interpretaciones de los/as integrantes de los grupos asociaron el sexo y el género de manera indisoluble. “La suposición de un sistema binario de géneros mantiene implícitamente la idea de una relación mimética entre género y sexo, en la cual el género refleja al sexo o, si no, está restringido por él”.⁹ El término sexo se refiere tanto a una categoría de persona (mujer u hombre) como a una práctica, “[...] sexo se refiere también a actividad, deseo, relación y excitación sexuales, como en “to have sex” [hacer el amor o tener sexo]”.¹⁰ En las interpretaciones que hicieron de las obras los/as participantes de los grupos, la asociación entre sexo y género sirvió para distinguir, clasificar y, como se verá después, jerarquizar. Al abordar la práctica y la orientación sexual, se justificó la heterosexualidad y la reproducción como expectativas sociales de primer orden. “La cultura moderna ha supuesto que existe una conexión íntima entre el hecho de ser biológicamente macho o hembra (es decir, tener los órganos sexuales y la potencialidad reproductiva correspondientes) y la forma correcta de comportamiento erótico (por lo general coito genital entre hombres y mujeres)”.¹¹ No resulta casual que los/as participantes de los grupos hayan interpretado en cadena de acontecimientos el coito heterosexual, el embarazo y el dolor frente a un aborto espontáneo.¹² Por otro lado, la homosexualidad también apareció en las interpretaciones rodeada de culpa, vergüenza y dolor, haciendo aparecer a la disciplina como fuerza ordenadora que es apropiada por la persona y mediante la cual se significa la propia existencia: el deseo lésbico se reprime y la práctica homosexual se construye como negativa porque se piensa que se está haciendo “algo malo”.¹³

La relación establecida por las interpretaciones de las obras entre sexo y género, especifica y separa oposiciones dicotómicas a partir de diferencias, convirtiéndolas en excluyentes: femenino/masculino, hombre/mujer, heterosexual/homosexual. “Esta relación es preexistente al individuo y predica

⁹ Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México, PUEG-Porrúa, 2001, p. 39.

¹⁰ Gayle Rubin, “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad”, en Carole S. Vance, ed., *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, Madrid, Revolución, S.A.L., 1989, p. 183.

¹¹ Jeffrey Weeks, *Sexualidad*, México, PUEG/Paidós, 1998, p. 17.

¹² Sara (grupo comunicación).

¹³ Natalia (grupo comunicación).

sobre la base de una oposición *conceptual* y rígida (estructural) de dos sexos biológicos".¹⁴ En el fondo, lo que se intentó fue fijar un sitio de pertenencia, que cada persona tuviera destinado un sitio específico. Durante el proceso interpretativo de las obras vistas, se presentaron ocasiones en que el calificativo 'femenino' se distanciaba del 'masculino', permitiendo la reiteración binaria sin posibilidad de mezcla: las cualidades delicadas y laboriosas, por tanto, "muy femeninas" de *Mar* hicieron que "lo tosco y rudo", características masculinas, estuvieran ausentes de ella.¹⁵ Algo similar sucedió con los hombres, quienes fueron personajes escasos y de presencia muy efímera en las acciones interpretadas a partir de las piezas; su presencia se hizo más visible cuando se refirió a ellos como posibles creadores de las obras o cuando se enfatizó la dificultad que tendrían para realizar el tipo de trabajo que las piezas incluían.

La interpretación de las obras incluyó momentos en que la expectativa de poder separar las características femeninas y masculinas se vio trastocada; de esta forma, ciertas obras pudieron ser calificadas como frágiles y fuertes,¹⁶ bellas y feas,¹⁷ limpias y sucias,¹⁸ iguales y diferentes¹⁹ de manera simultánea. Esta presencia de cualidades opuestas a un mismo tiempo dificultó que se vieran como excluyentes pero conservó la dicotomía de la oposición no sólo referida al género sino en la que se basa el pensamiento racional.

La función del género en el proceso interpretativo de las obras fue la de relacionar las dicotomías pero no en igualdad de condiciones. Debido a esto, "el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder".²⁰ Estas jerarquías se hicieron explícitas mediante la acción narrativa los/as participantes, la valoración expresada de actividades (guardar objetos o bordar como actividades

¹⁴ Teresa de Lauretis, "La tecnología del género", en Carmen Ramos Escandón, comp., *El género en perspectiva: de la dominación universal a la representación múltiple*, México, UAM-I, 1991, p. 238.

¹⁵ Antonio (*grupo cabañas*).

¹⁶ Antonio (*grupo cabañas*) acerca de *Mar*.

¹⁷ Elena (*grupo género*) sobre la primera caja de *Amic*.

¹⁸ Diego (*grupo género*), Esteban (*grupo comunicación*) y David (*grupo medicina*) acerca de *Futrale 11*.

¹⁹ Elena (*grupo género*) sobre *Futrale 11*.

²⁰ Joan Scott, "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en Marta Lamas, comp., *op.cit.*, p. 289.

femeninas), la construcción social de corporalidades sexuadas y sujetos (hombres y mujeres), el empleo de conocimientos previos para significar las obras y en las relaciones establecidas entre los/as integrantes de los grupos por medio de manejos lingüísticos, gestos y movimientos corporales. “Estos sistemas establecen correlaciones entre el sexo y determinados contenidos culturales, de acuerdo con ciertos valores y jerarquías sociales”.²¹

Las normas de interpretación establecidas en el entorno social y cultural, constituidas con la intención de limitar el potencial significativo de la representación de las diferencias de sexo y género, fueron de extrema importancia para los/as participantes de los grupos. Fue así porque la pluralidad interpretativa dada desde el momento en que una misma obra pudo despertar varios significados no alcanzó a la categoría de género. Es decir, acerca del género se habló, en la mayoría de las ocasiones, reiterando una dicotomía que separaba y jerarquizaba lo masculino de lo femenino y establecía comportamientos y actividades apropiadas para hombres y mujeres. Este fenómeno permite sostener la pertenencia de los/as integrantes de los grupos a una comunidad interpretativa, es decir, un conjunto de personas que comparte conocimientos, suposiciones o códigos acerca del género, los cuales son usados en la práctica interpretativa para construir significados.

La visión acerca del género expuesta hasta aquí en este primer apartado, construida por la acción interpretativa de los/as participantes de los grupos, será referida en lo sucesivo como el discurso dominante de género.

A pesar de la construcción de este discurso dominante de género, se presentaron situaciones en que fue cuestionado o criticado. Aunque estos momentos fueron breves, la categoría de género no siempre inscribió su discurso a rajatabla y por ello, es cuando su cualidad performativa se hizo más explícita. Su accionar no sólo se debe a que requiere ser ejecutado por alguien, una persona que actúa e imita y así va asimilando normas de orden, se relaciona socialmente o va conformando un bagaje de expectativas al grado de obviarlas o considerarlas naturales o creadas por él/ella. Las performances del género son acciones que

²¹ Teresa de Lauretis, *op.cit.*, p. 238.

también lo construyen una y otra vez, pudiendo tomar distancia de sus reglas. "Como acción pública y acto performativo, el género no es una elección radical, ni un proyecto que refleja una elección meramente individual, pero tampoco está impuesto sobre el individuo [...] El cuerpo no está pasivamente escrito con códigos culturales [...] Pero tampoco los yoes corporeizados pre-existen a las convenciones culturales que esencialmente significan los cuerpos".²² En ciertos momentos interpretativos cupieron posibilidades para contravenir los destinos del género mediante acciones sociales (práctica de abortos)²³ o la negación de la diferencia sexual al sostener que algo podía ser sexual sin la distinción de lo masculino y lo femenino²⁴ o la crítica al control de la sexualidad femenina²⁵ y a la visión negativa de la homosexualidad.²⁶

Por otra parte, la incorporación del cuerpo en la práctica interpretativa así como los silencios y tonos de voz enunciaron experiencias vinculadas a la frontalidad y ambigüedad de las obras (colores, texturas y formas) que desencadenaron reacciones complejas, difíciles de expresar por medio del habla. Es premisa de este trabajo de investigación que la práctica interpretativa, en los casos estudiados, hizo del cuerpo una herramienta expresiva fluida y explícita, sobre todo, cuando se trató de sensaciones construidas en negativo (asco, horror, repulsión, etc.). En segundo lugar, se sostiene que las sensaciones extremas se producen ante la observación de estas obras porque rompen con expectativas de sentido, aunque no es posible asegurar qué tanto estas rupturas se relacionan con el género.

II

El género se construye de manera diferente en el proceso creativo de Santiago, quien lo convierte en asunto central sobre el cual preguntarse mientras realiza sus obras. Santiago maneja conceptos personales que ha construido con base en su experiencia tanto como en el conocimiento teórico. Principiando por la

²² Judith Butler, "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista", en *Debate Feminista*, México, año 9, vol. 18, octubre de 1998, p. 307-308.

²³ Diego (*grupo género*) sobre *Amic*.

²⁴ Luis (*grupo comunicación*) sobre *Amic*.

²⁵ Esteban (*grupo comunicación*) sobre *Amic*.

²⁶ Natalia (*grupo comunicación*) sobre *Amic*.

cuestión biológica, la artista sostiene la necesidad de prestar atención a una lógica u orden de la vida que poco se relaciona con las maneras en que ha sido construida por el pensamiento científico: “¿Y qué sería la vida? Pues algo que persiste, que unifica, que crea, que de alguna manera acoge... Sería como ir a la raíz de lo que son las cosas”.²⁷ En este sentido, asume que la diferencia sexual a partir de las distinciones corporales no está formada por opuestos excluyentes sino por continuidades que crean acuerdos para que la vida exista: “[...] hay un acuerdo innato en que la vida sigue. Biológicamente, nace un niño y a la madre le sale leche, es un acuerdo biológico”.²⁸

Para Santiago las distinciones corporales no son de por sí de índole jerárquica, son las construcciones sociales y culturales, las que crean un conocimiento en torno a ellas y justifican que las oposiciones sean excluyentes y valoradas de distinta forma. Siendo el cuerpo el elemento en el que se basa la dicotomía, Santiago lo utiliza para crear y experimentar en busca de un lenguaje donde se construyan puentes entre las dicotomías, redefiniendo así una estructura cuyos elementos en lugar de apilarse se vinculen de múltiples maneras, en arreglos más ‘orgánicos’: “Esta cosa de ir separando tanto los puntos nos hace llegar a un punto en el que no hay cohesión de nada con nada y sólo hay dos polos [...] [Hay que irlos] integrando más bien, esa sería la palabra, integrar”.²⁹ El objetivo es construir una alternativa a las relaciones definidas por una categoría de poder que establece el dominio de unos sobre otros y más bien, establecer vínculos de necesidad y bienestar común. A ese lenguaje alternativo, Santiago lo califica de ‘femenino’ (no de mujeres) y parte de la inclusión del cuerpo y la emoción en el proceso para conocer, aproximarse y habitar el mundo. A través de su obra, la artista se apropia de características y actividades consideradas socialmente como femeninas para llevarlas al extremo. La laboriosidad del tejido o el bordado, “[...] vista como un arte menor y un arte para perder el tiempo o para llenar el tiempo, de alguien que no piensa [...]”³⁰ se hace explícita y frontal mediante la inclusión de

²⁷ Paula Santiago (*entrevista personal*).

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Idem.*

materiales orgánicos: "[...] es curioso, utilizo los medios de manera confrontativa, violenta si tú quieres, pero para traspasar al otro lado del lenguaje".³¹

Los principios desde los que Santiago echa a andar su proceso creativo pretenden desconstruir para construir el género. Las representaciones corporales refieren a "[...] una materialidad previa a la significación y la forma".³² Son múltiples, de límites, cualidades y capacidades inciertas; sus referentes figurativos son intencionalmente ambiguos. Por otro lado, la identificación con lo femenino, presente en las actividades por las que se crean las obras y llevada al extremo por el uso de materiales orgánicos, es más bien estratégica, una identidad paródica que resiste la normalización.

III

No está de más aclarar que hay una tercera construcción del género jugando un papel en este trabajo y es de la que parte esta investigación. Desde esa perspectiva, se presta atención a un sistema social y cultural que asocia el género y la sexualidad³³ y establece normatividades con el fin de clasificar, jerarquizar y relacionar a sujetos corpóreos concretos. La sexualidad se considera relacionada con el género ya que éste juega un papel en la articulación de los tres ejes que la constituyen: "la formación de los saberes que a ella se refieren, los sistemas de poder que regulan su práctica y las formas según las cuales los individuos pueden y deben reconocerse como sujetos de esa sexualidad (sujetos sexuales, sujetos deseantes)".³⁴

En esta investigación, el principal punto de interés se ubica tanto en la obediencia de la norma como en el hecho de que los sujetos sociales pueden ser reticentes a obedecer y más que creativos en encontrar modos para sacar la vuelta a las normas: "[...] la noción misma de 'la persona' se cuestiona por el surgimiento cultural de esos seres con género 'incoherente' o 'discontinuo' que

³¹ *Idem.*

³² Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, p. 162.

³³ Aquí se prefiere usar el término sexualidad en lugar de sexo para referirse no sólo a la práctica sexual sino también a los mecanismos por los que cultural y socialmente se construye y regula. Se entiende que el componente biológico de la sexualidad sigue estando presente pero se intenta dar un mayor énfasis a las redes sociales que contribuyen a construir significados culturales en torno a ella.

³⁴ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, tomo II: "El uso de los placeres", México, Siglo XXI, 1993, p. 8.

parecen ser personas pero que no se ajustan a las normas de género culturalmente inteligibles mediante las cuales se definen las personas".³⁵ La incoherencia o discontinuidad del género puede no encaminarse a la formación de una identidad alterna terminada o cerrada, más bien abre la posibilidad para hablar de identidades 'múltiples', es decir, los sujetos son capaces de posicionarse frente a los opuestos dicotómicos relacionados con el género y la sexualidad de formas muy diversas según las acciones, funciones y relaciones que establecen a lo largo y ancho de su vida. De esta forma, tanto el género como la sexualidad se construyen subjetivamente.

Si el cuerpo ha sido el pretexto original para inscribir sobre él las normas del género, puede también constituirse en herramienta de resistencia para negarse a seguir los procesos dispuestos para llegar a la normalidad dicotómica. La estrategia de resistencia del cuerpo representado en las obras de Santiago, según mi interpretación de ellas, se edifica a partir de tres acciones: difuminando rasgos de un origen certero, estableciendo una identificación con lo femenino que es llevada al extremo y presentando de manera simultánea elementos opuestos. Estas acciones tienen sus consecuencias. La ausencia de un origen hace que se pluralice la noción de cuerpo, mostrando que a pesar de las diferencias entre los cuerpos, éstos tienen algo en común. Por otro lado, la identificación con lo femenino más el ingrediente de la exageración revela la artificialidad de la construcción social del género. Y por último, la simultaneidad de oposiciones imposibilita la exclusión a la vez que posibilita la inclusión y con ello un nuevo tipo de equilibrio.

El poder sigue siendo el asunto más difícil de abordar en esta multiplicidad que trae consigo el género discontinuo. Los puntos centrales se pueden poner en si es posible la valoración equitativa de la diferencia y la aceptación de que también hay similitudes, en la necesidad de las etiquetas sociales para distinguir y separar o para construir la identidad, en si el poder puede estructurarse y distribuirse de otra forma que la de un 'arriba' y un 'abajo'.

³⁵ Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, p. 50.

Mi interpretación de las obras estuvo motivada por la reflexión y la vivencia corporal, intentó hallar un lenguaje que diera cuenta de lo que las piezas podían hacer pensar y sentir. A partir de este proceso se supo de las limitaciones del habla para referirse a lo que ocurre en el cuerpo, pero también se encontró que en la materialidad del cuerpo, en las sensaciones que muchas veces no pasan por el lenguaje podía haber alguna posibilidad para experimentar las discontinuidades e incoherencias del género.

Género y arte

Debido a que los conceptos de género se construyeron a partir de la interpretación y creación de obras de arte, la primera cuestión que se propone analizar es la forma en que el género se vincula con el arte. El conocimiento acerca del arte ordena, clasifica y valoriza dando origen a un gran recuento histórico del que el género es partícipe. Esta narrativa escrita con mayúsculas, la Historia del Arte, funciona a modo de telón de fondo siempre que uno se aproxima a una obra, si se es artista u observador/a.

La memoria organizada por la historia del arte asigna sitios para artistas y obras dignas de recuerdo, a la vez que crea líneas temporales para que unos y otras sirvan de referencia entre sí. "Hablando de manera general, la museología y la historia del arte son formas instrumentales de distribuir el espacio de la memoria. Operan juntas en las relaciones entre el pasado y el presente, los sujetos y los objetos, la historia colectiva y la memoria individual".³⁶ La historia del arte y sus juicios valorativos alineados con las construcciones de género de cada momento han llegado a marginar y/o ausentar a las mujeres como creadoras de arte. "No sabemos si, en realidad, no hubo más mujeres trabajando o no hubo un sistema en que se pudieran acoger. No sabemos, pero lo único que sí sabemos es que dentro de la historia del arte, ya inscrita, están desde hace muy poco tiempo".³⁷ Esta marginación y/o ausencia pasa desapercibida y no constituye un

³⁶ Donald Preziosi, "Performing Modernity. The Art of Art History", en Amelia Jones y Andrew Stephenson, eds., *Performing the Body/Performing the Text*, Londres, Routledge, 1994, p. 34.

³⁷ Paula Santiago (*entrevista personal*).

problema para los/as intérpretes de las obras pero es una preocupación y marca el proceso creativo de Santiago.

Entre las preguntas del cuestionario aplicado a los/as participantes de los grupos figuraba un par acerca de las/os artistas que conocían y preferían,³⁸ en las respuestas sólo fueron mencionadas siete mujeres y la mayoría fue enunciada por los/as integrantes del *grupo cabañas*: Lola Alvarez Bravo, Marina Abramovic, Frida Kahlo, Silvia Gruner, Cecilia Hurtado, Paula Santiago y Mariana Yampolsky. Esto lleva a reflexionar sobre el reducido número de artistas mujeres incluidas en la historiografía del arte, además de que el conocimiento de su obra requiere un acercamiento cotidiano al arte ya sea por costumbre o formación académica. Esta carencia de referentes dificulta la actividad creativa de artistas; una artista no tiene muchas opciones para identificarse con alguien del pasado, alguien que pueda servirle un poco de guía. Ante esta situación, Santiago considera vital estudiar y revalorar la obra de artistas dentro y fuera de la historia del arte. El objetivo no es sólo conocer lo que se ha hecho sino aprender de él.³⁹ En un intento por establecer líneas de relación y continuidad entre artistas a lo largo del tiempo, la obra de Santiago ha sido analizada y considerada como cercana a la de Frida Kahlo ya que ambas representan el dolor personal a través de imágenes corporales.⁴⁰ La misma Santiago reconoce en Kahlo a una artista que le ha nutrido, sobre todo, en la búsqueda para hallar una voz propia.

Por otra parte, algunos/as entrevistados/as⁴¹ utilizaron artículos en masculino para referir a la artista: "el artista", "el autor" y "el creador", incluso después de haber leído las cédulas.⁴² Sólo una persona enunció "la autora" y rectificó su forma de hablar en varias ocasiones: de "el artista" pasó a "la artista".⁴³ Los/as

³⁸ Las preguntas se referían en primer lugar a la preferencia por algún/a artista visual, después se cuestionaba sobre si recordaban algún/a artista visual mexicano/a y por último, si recordaban a algún/a artista visual mexicano/a contemporáneo/a.

³⁹ Según Santiago, las artistas ligadas a la corriente surrealista supieron percatarse de su fuerza como generadoras: "desde ahí empieza a haber toda una serie de artistas que se comprometen y se meten a explorar en mundos propios". Paula Santiago (*entrevista personal*).

⁴⁰ Whitney Chadwick, "An Infinite Play of Empty Mirrors. Women, Surrealism and Self-Representation", en Whitney Chadwick, ed., *Mirror Images: Women, Surrealism and Self-Representation*, Massachusetts, MIT Press, 1998, p. 22.

⁴¹ David y Guillermo (*grupo medicina*).

⁴² David (*grupo medicina*).

⁴³ Diego (*grupo género*).

participantes del *grupo comunicación*, hablaron de "la artista" cuando se referían a la obra pero en otros momentos, en los que se hablaba del arte en general, se volvía a la construcción "los artistas" u "otros artistas". En algunos casos, fue evidente cierta dificultad para aceptar que la artista era una mujer: "yo pensé que era un hombre el que hacía las cosas y es una mujer",⁴⁴ llegando al punto de considerar casi imposible que una mujer "hiciera algo así".⁴⁵ Todo lo anterior permite reflexionar cuán asimilada está la idea de que el arte es un atributo masculino y por tanto, actividad exclusiva de los hombres.

Aparte de la marginalización de las mujeres como artistas, la historia del arte ha guardado un lugar para las mujeres mediante la objetificación de sus cuerpos. Frente a esta temática, Santiago se propone ser consciente de cómo y por qué se ha construido así y también de las formas diversas en que ella puede entenderlo, vivirlo o incluirlo en su proceso creativo: "Sí, soy visto como objeto de deseo, pero soy consciente. Sé qué está pasando y cómo está pasando. Y sé en qué momento también estoy aceptándolo o no aceptándolo. Eso nos daría mucho más fuerza. No me peleo con eso, lo acepto porque sé que significa, sé de dónde proviene y qué significado le doy yo".⁴⁶ La cultura visual contiene numerosas representaciones de mujeres como modelos de domesticidad, pasividad, inmovilidad y decoración. Sus cuerpos se reducen a ser objetos para ser vistos y adquiridos dentro del ámbito del deseo, cuya principal insignia es la insaciabilidad. No se debe pensar que son los artistas hombres en solitario quienes objetifican el cuerpo de las mujeres, los discursos que avalan esta representación corren a través de instituciones y saberes muy arraigados y pocas veces cuestionados. Esto lleva a reconocer la presencia de cuerpos-objeto en la obra de artistas mujeres. El cuerpo de las mujeres se objetifica de dos formas: como objeto reproductor y como objeto erótico. "Estas adjudicaciones tienen que ver con la imagen social que le atribuye dos funciones: la materialidad de la vida y las fuentes del disfrute, dos formas extremas que la limitan, por un lado, a la

⁴⁴ David (*grupo medicina*).

⁴⁵ Guillermo (*grupo medicina*).

⁴⁶ Paula Santiago (*entrevista personal*).

reproducción que hace inútil la noción de su placer sexual y, por otro, a la prostitución que deprava y anula ese placer".⁴⁷

Feminismo, género y arte

Las aportaciones del feminismo y los estudios de género en materia de arte no funcionan como referentes directos para los/as intérpretes de las obras de este estudio, incluyendo a los/as participantes del *grupo cabañas* y el *grupo género*, los cuales podrían haberlas tenido presentes debido a sus intereses y formación profesional. Este fenómeno se debe a que se trata de un campo que no ha sido asimilado en las nociones cotidianas acerca del arte y tampoco ha tenido una notable inclusión en los programas académicos que forman a artistas y estudiosos del arte. Sin embargo, el proceso creativo de Santiago sí tiene presentes estas aportaciones y las hace funcionar a modo de contexto, construyendo acuerdos o discordancias con ellas. Lo que sigue pretende ubicar los principales problemas planteados por los estudios feministas y de género que cobran importancia para el proceso de creación de Paula Santiago.

En un primer lugar, se tendría que mencionar las maneras en que se intenta abordar el tema de la ausencia/marginalización de las mujeres como creadoras. Durante un primer acercamiento en los años setenta del siglo XX, los estudios feministas rescataron a artistas y obras siguiendo las mismas estructuras de la historia del arte en lugar de cuestionarlas y criticarlas: se realizaron monografías, colección de trabajos, se exploraron cuestiones de estilo e iconografía y se buscó incorporar a las artistas a movimientos y grupos específicos. Más adelante, algunas historiadoras feministas de arte, entre ellas Griselda Pollock, Rozsika Parker y Gill Perry, propusieron que aparte era necesario el análisis crítico de los sistemas de valoración artística y de los conceptos que ayudan a definirlos, como pueden ser la 'innovación' y el 'genio'. Aunque consciente de los efectos negativos que estas categorías han tenido y en apoyo explícito para recuperar el trabajo que diversas artistas han hecho a lo largo del tiempo, Santiago argumenta un beneficio

⁴⁷ Lorena Zamora Betancourt, "El desnudo femenino. Una visión de lo propio", *Triple Jornada*, 6 de marzo de 2001, <<http://www.jornada.unam.mx/2001/mar01/010306/31zamora.htm>>.

para su actividad creativa al liberarse de conceptos como el de 'genio': "No tengo que llegar a ser genio, ni cargar con esas cosas, porque la genialidad no va a existir nunca. Entonces tiene muchas ventajas..."⁴⁸

La historia del arte, desde alguna perspectiva feminista, se ha definido como "[...] una serie de prácticas de representación que produce activamente definiciones de diferencia sexual y contribuye a la presente configuración de las políticas sexuales y relaciones de poder".⁴⁹ Por consiguiente, se alude a la expectativa de que las artistas, en cualquier tiempo, realicen determinadas obras, aborden ciertos temas, hagan uso de técnicas específicas; expectativa que corresponde a las conductas y papeles 'apropiados' —según el entorno— para las mujeres en la estructura familiar y social. Las obras de Santiago están tocando esta problemática al negarse a una diferenciación sexual tajante mediante la unión de características opuestas y llevando al extremo la categoría de lo femenino. La construcción del género en oposiciones binarias ayuda a definir acciones y delimitar fronteras en el arte. Una de esas dicotomías es lo 'duro' (masculino) y lo 'suave' (femenino). Existe una diferencia entre esculpir en mármol y modelar en arcilla, entre pintar al óleo sobre lienzos y pintar en acuarela sobre papel; "[...] son todas diferencias que connotan cadenas de significado asociado con una variedad de diferencias sociales y de género".⁵⁰ Una de las dicotomías con la que las obras de Santiago juegan se refiere precisamente a la fragilidad y firmeza debido a la mezcla de materiales con diferentes consistencias y texturas.

Otro planteamiento se dirige a la aplicación del término feminista para definir algunas obras. En este sentido, se considera que dos elementos básicos marcan una obra de arte como feminista: la propuesta de vías alternas a la identidad femenina hegemónica y la aproximación a la realidad desde una perspectiva ética feminista. El concepto de identidad femenina hegemónica refiere a los significados de lo femenino presentes en una cultura y sociedad, los cuales son interiorizados y

⁴⁸ Paula Santiago (*entrevista personal*). La artista retoma aquí una idea expresada por el colectivo artístico *Guerrilla Girls*.

⁴⁹ Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*, Londres, Routledge, 1993, p. 11.

⁵⁰ Claire Pajaczkowska, "Issues in Feminist Visual Culture", en Fiona Carson y Claire Pajaczkowska, eds., *Feminist Visual Culture*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2000, p. 12.

orientan las acciones, actitudes, comportamientos y expectativas de las mujeres —fijan un deber ser—. Estos significados son compartidos socialmente, se basan en símbolos y valores que establecen principios de diferenciación e identificación, así como normas para ser interpretados; además permiten la interacción social y a la vez son producto de ella. Una obra de arte feminista, entonces, intenta oponerse a la identidad femenina hegemónica, dada en un contexto específico, a partir de un cuestionamiento tanto a las reglas estéticas como a los valores de género que rigen la práctica artística.⁵¹

En cuanto a la ética feminista, se entiende como una obligación moral de defensa de las mujeres como grupo contra políticas y prácticas sociales de discriminación, la violencia física y psicológica, la indiferencia hacia los derechos humanos y cívicos y contra los discursos que subyacen a estas prácticas. "Esta ética presupone que los textos verbales y visuales crean, diseminan e interrumpen, de manera simultánea, las relaciones de poder jerárquicas en parte debido a que se refieren a contextos políticos reales".⁵² La principal limitación de este planteamiento es concentrarse únicamente en el ámbito político y la presuposición de que la experiencia de las mujeres es unívoca y no diversa. Hasta aquí el feminismo de una obra está supeditado a las intenciones de su creador/a. En el caso que compete a esta investigación, la artista no considera al feminismo como el único punto de referencia para hacer su obra y de hecho, lo critica debido a que en su desarrollo se ha estancado o ha repetido esquemas provenientes del sistema al que se opone: "Yo creo que el feminismo no es lo mismo hace veinte años que ahora y es ahí donde siento no que se equivocó, sino que hay un punto que ahora ya no puede ser igual".⁵³

Por otro lado, el argumento acerca de la aplicación del calificativo feminista a una obra suele olvidar el papel de la interpretación en el significado atribuido a ella. La mirada del observador/a será la que construya los rasgos de una obra como feministas y siempre cabe la posibilidad de que no sea así o que diferentes

⁵¹ María Araceli Barbosa Sánchez, *La perspectiva de género y el arte de mujeres en México (1983-1993)*, Tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 186.

⁵² Rebecca E. Biron, "Feminist Vision. Ethics and Aesthetics in La Correa Feminista", *Curare*, no.13, julio-diciembre 1998, p. 110.

⁵³ Paula Santiago (*entrevista personal*).

personas hagan una lectura distinta de un mismo trabajo de arte. Al considerar una obra como inequívocamente feminista, las estudiosas del arte privilegian una interpretación por encima de otras, entrando así a una jerarquía similar a la que están criticando.

Los estudios feministas de arte traen también a colación el vínculo entre teoría y práctica. Para Griselda Pollock, el feminismo es un proyecto histórico que se moldea con relación a las vivencias de las mujeres y que desarrolla fundamentos teóricos para comprenderlas. En México, escasamente se ha podido entablar un diálogo entre la academia, la militancia y el arte feminista. Maris Bustamante, artista visual mexicana, acusa a las feministas académicas y activistas de padecer un tipo de analfabetismo visual. "[...] Muchas veces nos dimos cuenta de que nuestro trabajo tampoco tenía eco en las feministas, porque no entendían o no les interesaba. Las feministas no se acercan a las o los artistas".⁵⁴ Por otra parte, algunas artistas mexicanas han mostrado gran reticencia a autoproclamarse feministas.⁵⁵

En medio de esta relación tropezada entre teoría y práctica artística feminista y tras percatarse del problema de definir la obra de artistas mediante las mismas normas del paradigma moderno de la historia del arte, los estudios feministas se concentran en sus particularidades, en hallar las características comunes, una esencia de lo femenino (opuesta a lo masculino), que unifica el trabajo de las artistas. El centro de la discusión se ubica en el cuerpo y en la capacidad reproductiva de las mujeres, la cual es vista como la mayor herramienta de creación. La diferencia sexual, entonces, determina a la creación artística y establece diferencias esenciales previas y alejadas del contexto social y cultural. A pesar de considerar la creación de las mujeres como basada en sus experiencias, los referentes tradicionales siguen actuando como guías para los cambios

⁵⁴ Carlos Arias, Maris Bustamante, Mónica Castillo, Lourdes Grobet, Magali Lara, Mónica Mayer, Lorena Wolffer, "¿Arte feminista?", en *Debate feminista*, año 12, vol. 23, abril 2001, p. 279.

⁵⁵ Una artista es feminista cuando se autonombra como tal, sus intenciones tienen puntos de encuentro con ideas feministas, no deslinda su profesión de su condición de mujer y su identidad de género está presente en el contenido y lenguaje de su obra. María Araceli Barbosa Sánchez, *La perspectiva de género y el arte de mujeres en México (1983-1993)*, p. 186-187.

propuestos por la práctica femenina de arte;⁵⁶ corriendo el riesgo de unificar la experiencia de las mujeres para fundamentar una práctica artística distinta y común a las artistas, así como de seguir definiéndolas en función de su sexo. En su abordaje de la categoría femenino, Santiago lo desliga de una relación ineludible con las mujeres y más bien, lo une a la posibilidad de desarrollar un lenguaje más inclinado a ver en la emoción y el cuerpo nuevos modos de aprender y construir la realidad. A pesar de esto, la artista no se muestra ajena a la idea feminista de que las mujeres dirigen sus necesidades creativas de manera diferente a los hombres, constituyendo nuevas formas de percibir, imaginar y realizar el trabajo artístico, pero encuentra que ambos, hombres y mujeres, persiguen un mismo fin: "sí hay arte hecho por mujeres y hay arte hecho por hombres, pero al fin de cuentas estás intentando comunicar algo".⁵⁷

Tanto la práctica como la teoría feminista coinciden en el proyecto de revalorización, reapropiación y celebración de las experiencias y los cuerpos de las mujeres. La práctica del tejido, por ejemplo, se vuelve un sinónimo de recuperación y renacimiento de la artesanía hecha por mujeres. Pennina Barnett encuentra dificultades en este planteamiento de celebración, pues funde a las mujeres en una categoría continua: 'la mujer'. Barnett se pregunta si el concepto 'artes femeninas', utilizado para categorizar a las obras que buscan ensalzar lo femenino, implica la existencia de una feminidad esencial/universal.⁵⁸ En un afán por alejarse del paradigma moderno de la historia del arte, se corre el riesgo de recuperar la historia mediante una visión totalmente ahistórica, según la cual existe una experiencia 'femenina' común a todas las mujeres que se refleja en las obras de arte. El trabajo de tejido o bordado incluido en las obras de Santiago tiene por intención realizar una actividad socialmente vista como femenina y darle un giro mediante el uso de materiales poco usuales que pueden resultar confrontantes, sin embargo, la cualidad artesanal no deja de interpretarse como

⁵⁶ véase Silvia Bovenschen, "¿Existe una estética feminista?", en Gisela Ecker, ed., *Estética feminista*, España, Icaria, 1986, p. 21-58.

⁵⁷ Paula Santiago (*entrevista personal*).

⁵⁸ Pennina Barnett, "Reflexiones a posteriori sobre la organización de 'La Puntada Subversiva'", en Katy Deepwell, ed., *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, España, Cátedra, 1998, p. 150.

carente de valor: "me han dicho cosas así: '¿todavía sigues haciendo tus cositas?'. Ya ni siquiera pueden llegar al término de escultura o tu arte-objeto".⁵⁹

La incursión de la categoría de género en materia de arte permite analizar la actividad creativa, los procesos de representación e interpretación, así como el entorno en donde todo esto se lleva a cabo. Las actividades creativas tienden a 'generizarse',⁶⁰ lo que a su vez tiende a distinguir las circunstancias de creación, sus temas y formas de representación, así como también su valoración social. Ciertos géneros artísticos, contruidos tradicionalmente como masculinos —la pintura histórica, la escultura o la arquitectura, por ejemplo— implican un desafío mayor y más estratégico para las mujeres. En las biografías realizadas por historiadoras como Ann Sutherland Harris y Linda Nochlin sobre artistas europeas de los siglos XVI y XVII, se incluyen aspectos sociales, educativos e incluso legales que evitaron que fueran consideradas 'grandiosas'. Christine Battersby aboga por la consideración individual de la obra de artistas con la finalidad de ubicarla dentro de una tradición creativa de mujeres, distinta a la de hombres en su concepción de logro. Sin embargo, no consigue desprenderse de la búsqueda de grandeza, atributo que sigue rigiendo su tradición. Valdría la pena cuestionar qué sistema de poder y cuerpo de saber va a determinar los parámetros de una 'nueva' grandeza y si en realidad es una cualidad tan atractiva para seguir deseándola. Resulta difícil aclarar qué tan importante es la búsqueda de grandeza en la práctica artística, ciertamente la característica no atrae a Santiago lo suficiente para perseguirla.

Pollock y otras historiadoras se interesan por las diferencias compartidas, suelen partir de experiencias particulares y al encontrar que varias de ellas se repiten, las analizan en función de las instituciones relacionadas con la práctica de arte y de otras instituciones sociales que también otorgan elementos para interpretar y significar esas diferencias. Una de esas distinciones se refiere a la forma en que las instituciones vinculadas al arte reciben a los artistas, aun cuando su trabajo no sea aceptado o sea cuestionado. "Al ser una artista mujer hay un

⁵⁹ Paula Santiago (*entrevista personal*).

⁶⁰ Catherine King, "What Women Can Make", en Gill Perry, *Gender and Art*, Italia, The Open University/Yale University Press, 1999, p. 61.

medio que no acoge de entrada, porque tienes que romper —al menos yo tuve que hacerlo— con esas pequeñas divisiones sutiles, muy sutiles”.⁶¹

Esas divisiones, no siempre sutiles, pueden desembocar en experiencias distintas para artistas mujeres y hombres en México. Resulta importante comprender que nombrar como diferente al arte realizado por mujeres no se traduce en 'opuesto a' el arte elaborado por hombres, es más que necesario “[...] quitarte esa restricción de la cabeza, no soy el otro [opuesto]; soy punto”.⁶² Las diferencias surgen del hecho de crear siendo mujer dentro de un contexto que no pasa por alto esa distinción, a pesar de navegar con la bandera de lo contrario. Las mujeres enfrentan dificultades para lidiar con la falta de apoyo institucional: desde la mala actitud de profesores, compañeros y curadores hasta un desinterés por documentar adecuadamente sus obras, o el criterio de otorgar becas a jóvenes creadores hasta los treinta años, justo en un momento en que pueden estar dedicadas a la crianza de niños pequeños.⁶³ En muchas ocasiones, la maternidad parece irreconciliable con la profesión artística, ya sea porque encontrar un balance es más bien un acto de malabarismo o debido a que una descalifica a la otra. Durante sus años de estudio en la Academia de San Carlos, Mónica Mayer escuchó a sus compañeros asegurar que las mujeres no podían ser tan buenas artistas como los hombres porque la creatividad se agotaba con la maternidad.⁶⁴

Otras instituciones, como la familia, van también condicionando y normando las diferencias. El entorno familiar de Santiago se asombraron ante su elección profesional por varias causas: estaba inscrita en la carrera de ingeniería industrial, tampoco había antecedentes de algún/a artista en la familia y no se tenía por costumbre asistir a museos. La aceptación de la actividad artística en el entorno familiar debido a que hay alguien dedicada a ella, puede beneficiar a las mujeres. El vínculo de las artistas con sus padres o esposos/amantes igualmente artistas

⁶¹ Paula Santiago (*entrevista personal*).

⁶² *Idem*.

⁶³ María Araceli Barbosa Sánchez, *La perspectiva de género y el arte de mujeres en México (1983-1993)*, p. 118-125.

⁶⁴ Mónica Mayer. "Las exposiciones de mujeres artistas: del vigor de los 70's y 80's al vergonzoso retroceso de finales de milenio", *Triple Jornada*, 6 de marzo de 2001, <<http://www.jornada.unam.mx/2001/mar01/010306/31mayer.htm>>.

significa, no en todos los casos, mayores conexiones sociales para dar a conocer su trabajo. Aunque también puede entorpecer el desempeño de las artistas debido a factores de comparación y discriminación.

Poco a poco, la categoría de género empleada en el estudio del arte, va haciendo visibles otras diferencias sociales que pluralizan lo que antes se había pensado unívoco. La clase social, por ejemplo, se observa como un factor que determina las condiciones de vida de las mujeres, haciendo imposible un modelo único de mujer creadora con características homogéneas.⁶⁵ El género, sus relaciones, representaciones, tecnologías, discursos e interpretaciones, necesitan considerarse a la luz de múltiples diferencias. Dentro de la práctica artística, la diversidad de la diferencia ha sido abordada de dos maneras a partir del cuerpo. Por un lado, hay quienes juegan con las partes del cuerpo acomodándolas de formas poco esperadas, como serían las fotografías de Cindy Sherman de cuerpos prostéticos; hay otros que intentan desdibujar las diferencias corporales de hombres y mujeres, como sería el caso de Anthony Aziz y Sammy Cucher,⁶⁶ olvidando que las diferencias sexuales se construyen más allá de los rasgos de los cuerpos, de ahí la necesidad de hablar de género y no de sexo. En el caso de las obras de Santiago, la representación corporal más allá de desdibujar sus diferencias, hace incierto su origen para multiplicar sus significados y también se fragmenta mostrándose en arreglos poco usuales. Por otro lado, la diversidad de la diferencia ha hecho que el género se convierta en una marca entre tantas otras presente en el proceso creativo, no siempre determinante de la obra producida: "Creo que para una artista, ser mujer —y realmente estoy tratando de ser muy honesta— es una característica más entre otras, como si naciste con el pelo rizado o eres vegetariana, una característica más con la que una tiene que cargar,

⁶⁵ María Araceli Barbosa Sánchez, *La perspectiva de género y el arte de mujeres en México (1983-1993)*, p. 113.

⁶⁶ En su serie *Fe, honor y belleza*, Aziz y Cucher borraron los genitales y el vello púbico mediante la alteración de imágenes fotográficas. "Con esta transformación desaparece el sexo y se superan las diferencias sexuales. Aziz y Cucher han creado una tercera opción, una nueva raza de seres neutros que no padecerán nuestra cultura genitalizada con sus problemas endémicos de acoso sexual, violación y sida". Kurt Hollander, "Enfermedad mental y arte corporal", en *Poliéster*, vol 3, núm. 9, verano 1994, p. 26.

gozar o como quieras enfocarlo".⁶⁷ Ciertamente, el proceso creativo de Santiago no se ancla de manera absoluta en el género, sus marcas corresponden a todas las preocupaciones y preguntas que la artista se hace con relación a su entorno, el mundo, sus relaciones con los demás y consigo misma, teniendo como hilo conductor al cuerpo.

Afrontadas como sean las diferencias de género, las instituciones encargadas de la difusión de obras optan, con frecuencia, por reunir el trabajo de artistas en exposiciones colectivas. Éste es el 'síndrome de juntas y agarraditas de la mano', el cual tiene la función de "[...] tapar el ojo al macho organizando una colectiva de mujeres".⁶⁸ De esta forma, las instituciones cumplen con el requisito de incluir las obras de algunas artistas en sus recintos. Aunque ciertos beneficios asoman la cara en estas exposiciones, desde la visibilidad y la posibilidad de reflexionar, analizar, conocer y plantear nuevas perspectivas sobre temas diversos, en numerosas ocasiones, los criterios de reunión dejan mucho que desear al sostenerse únicamente en el sexo de las artistas participantes. La exposición colectiva donde se presentaron las cuatro obras de Paula Santiago interpretadas en este estudio, reúne a artistas, hombres y mujeres, con pocos elementos en común salvo el hecho de haber nacido en Guadalajara.

Arte contemporáneo y género

"No creo en los valores que dominan el Arte Contemporáneo. La regla de la novedad. La regla de la sorpresa. La sorpresa es carne muerta, Serge. Tan pronto se concibe, muere".⁶⁹

En este apartado se pretenden abordar varias cuestiones: cómo se puede entender el término contemporáneo aplicado al arte, tomando en consideración las interpretaciones de los/as participantes de los grupos; cómo se inserta la obra de Santiago en el contexto contemporáneo, esto explorado a partir de temáticas con

⁶⁷ Carlos Arias, Maris Bustamante, Mónica Castillo, Lourdes Grobet, Magali Lara, Mónica Mayer y Lorena Wolfffer, "¿Arte feminista?", en *Debate feminista*, año 12, vol. 23, abril 2001, p. 281.

⁶⁸ Mónica Mayer, *op.cit.*, <<http://www.jornada.unam.mx/2001/mar01/010306/31mayer.htm>>.

⁶⁹ Yasmina Reza, *Art*, Londres, Faber and Faber, 1996, p. 55.

las que la artista y su obra entran en conversación; y cómo lo contemporáneo en el arte se vincula con el género.

La palabra 'contemporáneo' aplicada al arte arrastra conceptos y expectativas plurales. Define desde una actitud o conducta por parte de su creador/a, una crítica u oposición a valores estéticos que le preceden, un estilo que incorpora el uso de tecnología o una mera fase delimitada por el tiempo. El término contemporáneo tiene como antecedente el vocablo 'moderno' para referirse a un arte innovador, crítico y transgresor. El arte moderno es vanguardista, de prácticas radicales, desordenadas y polémicas, de ruptura con respecto a las convenciones de su pasado inmediato.⁷⁰ El arte moderno se opone a representar la realidad imitándola hasta el más mínimo detalle, necesita recomponerla, volver a crearla, mostrarla como nunca antes se había visto. El artista moderno es visto como un inventor, más que creador, "[...] inventor de lo que todavía no ha sido nunca, de lo que a través de él entra en la realidad del ser".⁷¹ En pos de semejante objetivo, la belleza se reconstruye y puede hallarse en objetos inusuales.⁷² El arte moderno tiene un compromiso político, cuestiona la sociedad, sus instituciones y normas.

Las innovaciones de la creación moderna tienden a romper expectativas respecto a las formas figurativas o las composiciones tradicionales, pero la obra sigue siendo lo más importante. La desintegración, la idea, la reflexión, el concepto, la acción, lo efímero y lo cambiante tomando mayor importancia que la materialidad de la obra, es terreno ya de lo contemporáneo.⁷³ Los modernos quieren romper con la tradición para comenzar algo totalmente nuevo, lo cual se volverá tradición más adelante y dará pie a otra ruptura en una cadena constante. El arte contemporáneo rompe "[...] con una historia museística que de hecho las vanguardias habían continuado con candidez, y adopta una posición reflexiva que

⁷⁰ La lista de movimientos que cabrían dentro de esta concepción sería extensa, con seguridad incluiría al *Fauvismo*, el *Cubismo* y el *Expresionismo* de principios del siglo xx.

⁷¹ Hans-Georg Gadamer, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 243.

⁷² Los *futuristas* la encontraron en las máquinas, vistas como la promesa de un cambio en un periodo que muy pronto se devastaría con la guerra.

⁷³ En palabras de Claes Oldenburg, "¿Por qué debería siquiera querer hacer 'arte'? —ésa es la noción de la que me tengo que deshacer. Asumiendo que quisiera crear alguna cosa, ¿qué sería? Sólo una cosa, un objeto. El arte no entra en ello". Neal Benezra, "The Misadventures of Beauty", en Neal Benezra y Olga M. Viso, eds., *Regarding Beauty: A View of the Late Twentieth Century*, Washington, Hishhorn Museum and Sculpture Garden, 1999, p. 31.

no toma en consideración la obra o el artista como lo esencial de la práctica artística".⁷⁴

Al plantear lo contemporáneo como posterior a lo moderno, ambos términos quedan unidos al tiempo, un antes y un después. Mientras en el pasado moderno subsiste una coherencia, un orden, el presente de la contemporaneidad presenta rasgos caóticos, en los que se fomenta la incertidumbre, donde los significados son plurales y lo visual, principalmente la imagen, adquiere mayor importancia. El tiempo como criterio para definir lo contemporáneo en el arte se traza con asiduidad a finales de la década de 1960. El punto final no se ha trazado aún, se ha preferido recurrir a los puntos suspensivos. Frente a una pregunta indagatoria sobre el recuerdo de algún/a artista visual mexicano/a contemporáneo/a,⁷⁵ el parámetro temporal se trasluce aún más amplio, iniciando con artistas nacidos en los años veinte, como Juan Soriano,⁷⁶ Manuel Felguerez y Arnaldo Cohen;⁷⁷ pasando por uno nacido en los cuarenta, Francisco Toledo;⁷⁸ otros nacidos en los años cincuenta: Marco Bustamante,⁷⁹ Silvia Gruner,⁸⁰ Rafael Cauduro y Julio Galán.⁸¹ El mayor acuerdo parece existir en considerar a los/as artistas que nacieron a partir de los años sesenta como contemporáneos: Gabriel Orozco,⁸² Juan Carlos Rulfo,⁸³ Alfredo Langerica,⁸⁴ Eduardo Abaroa y Paula Santiago,⁸⁵ Carlos Vargas Pons y Diego Medina,⁸⁶ Cecilia Hurtado.⁸⁷

Si se pudiera partir de un acuerdo sobre la temporalidad de lo contemporáneo y fijar un punto tenue de inicio a finales de la década de 1960, se tendría que

⁷⁴ Félix de Azúa, "¿Qué arte contemporáneo?", *Letras Libres*, México, año V, núm. 50, febrero de 2003, p. 11.

⁷⁵ Esta fue una de las preguntas del cuestionario aplicado a las/os participantes de las entrevistas en grupo de esta investigación. Los únicos participantes que no respondieron a la pregunta fueron los del *grupo medicina*.

⁷⁶ Diego (*grupo género*).

⁷⁷ Jorge (*grupo cabañas*).

⁷⁸ Esteban (*grupo comunicación*).

⁷⁹ Natalia (*grupo comunicación*).

⁸⁰ Sofía (*grupo cabañas*).

⁸¹ Esteban (*grupo comunicación*).

⁸² Antonio (*grupo cabañas*).

⁸³ Lucía (*grupo género*).

⁸⁴ Sara (*grupo comunicación*).

⁸⁵ Maya (*grupo cabañas*).

⁸⁶ Sofía (*grupo cabañas*).

⁸⁷ Antonio y Sofía (*grupo cabañas*).

hablar de una variedad de corrientes, estilos y preocupaciones: pinturas, esculturas, ensamblajes, collages, ambientaciones, happenings, performances, instalaciones, videos, arte-objeto, más tantos otros como se logre imaginar. Experimentaciones con el espacio, los materiales y las acciones, cuestionamientos a la materialidad del objeto artístico o inclusiones de elementos tecnológicos. Trabajo individual y colectivo. Crítica y oposición a la política estatal por cuestiones de justicia y libertad. La práctica artística de mujeres ha podido participar de todas estas propuestas, en mayor o menor grado, con alusiones o no al feminismo, a veces encaminadas a incidir y modificar la esfera pública de la sociedad o a representar de maneras múltiples el cuerpo femenino con intenciones de reapropiación; explorando asuntos de sexualidad, violencia, trabajo, maternidad, etc.; empleando al propio cuerpo como medio para crear y expresarse. En solitario o en colectividad.⁸⁸

En medio de esta pluralidad artística contemporánea, se intenta ahora ubicar la actividad creativa de Santiago frente a algunas temáticas importantes. Las primeras son dos rupturas que el arte contemporáneo, en tiempos recientes, ha hecho evidentes y se trazan en torno a la representación y la belleza. Las intenciones representativas del arte relegan su importancia en favor de su capacidad expresiva. Desde la perspectiva de Santiago, su obra explora sus posibilidades expresivas, sin que esa búsqueda establezca coincidencias entre el significado de la artista y el atribuido por el/la intérprete. Estrategias de yuxtaposición o fragmentación, el uso de materiales inusuales, la intervención del espacio, pretenden romper los límites impuestos por el orden representativo: "[...] me irritaba estar bordando sobre imágenes en cierto modo recreadas, retomadas buena o malamente de modelos archiconocidos".⁸⁹ En la relación comunicativa con su observador/a, una obra se vuelve expresiva. "Lo primero es querer

⁸⁸ "Trabajando juntas, íntimamente, en un espacio público nos conectamos de nuevas formas. Creó un ejemplo de afinidad basado en el trabajo creativo no alineado. Ninguna de nosotras perdió su autonomía, aprendimos de cada una e hicimos algo más variado e inventivo que lo que habría podido hacer una sola por sí misma". Faith Wilding, "Monstruous Domesticity", en Susan Bee y Mira Schor, eds., *M/E/A/N/I/N/G. An Anthology of Artists' Writings, Theory, and Criticism*, Durham, Duke University Press, 2000, p. 102.

⁸⁹ Paula Santiago (*entrevista personal*).

acercarte y descubrir qué te están diciendo [las obras]".⁹⁰ Quien mire la obra necesitará crear a través de su mirada, tener la disposición de involucrarse, de interpretar, de sentir; ensamblará los elementos que conforman las obras en arreglos singulares de acuerdo con sus propios deseos y necesidades, aun cuando combinen "[...] capas de imágenes inquietantes puestas ensartadas juntas por procedimientos obsesivos que pueden alterar la obra en cualquier momento".⁹¹ El desplazamiento de interés que el arte contemporáneo tiene con respecto a la expresividad y la participación activa de su receptor/a en su significación, abren la posibilidad de romper con las normas representativas e interpretativas del género en el arte visual. La búsqueda expresiva pluraliza los modos de representación, alejándose de las formas figurativas o del realismo como meta creativa y haciendo explotar, por consiguiente, las interpretaciones posibles. Al carecer de un referente exacto en la realidad, las piezas observadas en esta investigación pueden representar cuerpos cuyos rasgos, interpretados como ambiguos, desestabilizan la dicotomía masculino/femenino. Por otro lado, la expresividad de las obras y las sensaciones desatadas a partir de ellas también pueden convertirse en herramientas para cuestionar la categoría de género.⁹²

El arte contemporáneo problematiza con frecuencia la belleza al no aspirar a ella, viéndola como determinada por parámetros parciales y tendenciosos. La belleza no es más un atributo universal, sino una construcción social basada en factores culturales y relaciones de poder. De hecho, la palabra 'belleza' aparece cada vez menos en los textos sobre arte a partir de la década de 1990. En el arte contemporáneo se ha conseguido criticar la manera en que la belleza actúa como mecanismo disciplinario sobre cuerpos sexuados. Janine Antoni ha utilizado jabón y chocolate para abordar la descarnada búsqueda de un ideal femenino de belleza y los sacrificios que demanda en las sociedades occidentales.⁹³ Por otra parte, el

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ Victor Zamudio-Taylor, "Paula Santiago", *ArtPace. A Foundation for Contemporary Art*, San Antonio, Texas, 1996, <<http://www.artpace.org>>.

⁹² La posibilidad contenida en este par de argumentos provienen de mi interpretación de las obras de Santiago.

⁹³ En *Lick and Lather*, Antoni esculpió catorce bustos de autorretrato, la mitad en jabón y la mitad en chocolate; cada una de las piezas era única debido a que la artista la había lamido o frotado en

cuestionamiento de la belleza provoca que el cuerpo representado en el arte contemporáneo haga visibles sus marcas debidas a factores de sexo, género, raza, clase y orientación sexual, entre otros. Así se hace hincapié en cómo el contexto cultural y social influye en la valoración social de un cuerpo y en el modo en que es vivido.

Por otro lado, poco se ha reparado en el vínculo cultural que el concepto de belleza guarda con lo femenino —construido como algo para ser observado, pasivo y poco amenazador—, lo que sin duda puede reiterar una actitud de desvalorización hacia lo femenino. "Mucho del descrédito de la belleza, debe ser entendido como resultado de su inflexión de género. La misoginia puede estar, igualmente, en la raíz de la necesidad de metaforizar la belleza —para sacarla del entorno de lo 'meramente' femenino, lo poco serio, lo engañoso".⁹⁴

En la creación de su obra, Santiago no huye de la belleza como atributo artístico relacionado con lo femenino pero la considera cambiante, móvil y plural: "Y sí hay el componente belleza, pero la belleza también no es algo estático".⁹⁵ Por otro lado, aunque la artista no hace explícito su abordaje de la belleza para hacer alguna denuncia, sus obras fueron interpretadas por algunos/as participantes de los grupos como si presentaran cualidades de belleza y fealdad al unísono, lo que trae consigo la posibilidad de reflexionar acerca de la dicotomía del género.

Si bien la creación artística contemporánea realiza cuestionamientos y rupturas como las descritas anteriormente, los cambios en las instituciones se suscitan de manera más pausada. Las diferencias sexuales, por consiguiente, siguen funcionando como motivo de exclusión o por lo menos crean dificultades para que ciertas obras sean valoradas y/o expuestas. Las condiciones sociales, políticas y económicas de un país influyen en su producción artística, al igual que en su recepción. En México, el arte visual depende en gran medida de los recursos estatales, sin los cuales se perderían espacios de exhibición, concursos,

diferentes zonas y por lapsos distintos. El chocolate representaba un elemento prohibitivo en el régimen de belleza y el jabón, la limpieza de esa apariencia perfecta.

⁹⁴ Susan Sontag, "Un argumento sobre la belleza", *Letras Libres*, México, año V, núm. 50, febrero de 2003, p. 14.

⁹⁵ Paula Santiago (*entrevista personal*).

becas y premios; los parámetros de selección de estas dependencias no siempre son equitativos y a ellos se añade como problema la estrechez presupuestal. Cambios en las funciones del Estado nacional por causa de modificaciones estructurales de la economía mundial, reducen la capacidad de subsidio a diversos programas, entre los que se cuentan las artes. Por otro lado, la inversión desde el sector privado, a la usanza de otros países, es más bien escasa.⁹⁶ La estrategia de coinvertir es más factible, sobre todo, si se cuenta con capital extranjero. La exhibición *Vibra óptica. Al otro lado del gesto* requirió de un esfuerzo conjunto entre el Instituto Cultural Cabañas, la Secretaría de Cultura de Jalisco y la galería alemana Haus Der Kunst. Al otro extremo del espectro, la recepción del arte visual está destinada a un público reducido desde que recibe poco espacio para publicitar sus eventos en los medios de comunicación y tan sólo se vale de publicaciones y suplementos especializados o programas televisivos de difusión cultural.⁹⁷

Aparte de responder a sus contextos locales, las obras de arte contemporáneo se insertan en contextos más amplios para ser interpretadas. El fenómeno conocido como globalización tiene su injerencia en la producción, exhibición e interpretación de arte contemporáneo. En el entorno global, sucede un proceso en que la producción, distribución y consumo de bienes y servicios se da mediante formas de organización mundiales que establecen interrelaciones e integraciones complejas entre todas las partes incluidas.⁹⁸ Las consecuencias de este proceso se traducen económicas (liberalización, desregulación, privatización, flujo de capitales, apertura de mercados), políticas (pérdida y cambio de funciones estatales), sociales (desigualdad, discriminación, intolerancia, incertidumbre, migración, temor) y culturales (simultaneidad, homogeneización, dispersión, control). Las particularidades de un lugar y la individualidad son mediadas por

⁹⁶ Un breve ejemplo al respecto fue el Centro Cultural de Arte Contemporáneo, fundado por Televisa, el cual cerró sus puertas por considerarse poco rentable.

⁹⁷ Lo opuesto a esta situación se ha dado en Ex-Teresa Arte Actual, cuyos programas de exhibición de performances durante los fines de semana atraen a un público extenso que acude al recinto como una costumbre, sin necesidad de tener información previa sobre la obra que se dispone a ver.

⁹⁸ Arturo Anguiano, "Mundialización, regionalización y crisis del Estado-Nación", *Argumentos. Estudios críticos de la sociedad*, México, UAM-X, no. 25, diciembre de 1996, p. 11.

redes de comunicación regionales y globales, lo que permite que diversos productos culturales sean intercambiados, de manera desigual, entre diferentes espacios geográficos.⁹⁹ La inserción de obras de arte contemporáneo en contextos diversos diluye los rasgos de las condiciones locales que llevaron a su creación, a la vez que multiplica sus posibilidades interpretativas. En este sentido, las representaciones de género y sus interpretaciones pueden cobrar mayor o menor importancia de acuerdo al entorno de creación y exhibición de las obras.

El arte en la era global se ha apropiado de los avances tecnológicos, incorporando no sólo objetos en sus propuestas (monitores, proyectores, reproductores de video y audio, entre otros), sino que se ha valido de ellos para crear, para buscar nuevas maneras de intercambio con sus espectadores, para documentar sus obras o darlas a conocer. Esta apropiación ocurre en respuesta a la elevada injerencia que los avances tecnológicos en materia de comunicación tienen en la vida humana más cotidiana, llegando incluso a modificar los modos de relación social debido a un intercambio fluido y masivo de información que cruza fronteras con gran facilidad.¹⁰⁰ Estas nuevas formas de vincularse socialmente en espacios también novedosos como lo es el ciberespacio poseen ventajas y desventajas. Pueden producir acercamientos antes imposibles por la distancia geográfica. Pueden desdibujar rasgos de ciertas diferencias —entre ellas las de género— porque los intercambios no suceden cara a cara y las personas involucradas pueden pertenecer a culturas distintas e incluso tener un idioma distinto de origen. Por otra parte, el acceso a estas nuevas tecnologías es limitado y excluye a conjuntos amplios de la sociedad: "Creemos que da lo mismo que todo esté globalizado, creemos que todo el mundo tiene acceso a la información,

⁹⁹ Los productos culturales que provienen de las zonas más ricas y poderosas tienen una mayor penetración a escala mundial.

¹⁰⁰ Algunas obras que se han apropiado de las tecnologías más recientes de información y comunicación, optan por explorar sus ventajas para desarrollar estrategias de resistencia a los efectos polarizadores de la globalización, centrándose en particular en exclusiones de índole socio-económico. Es el caso de la artista mexicana Minerva Cuevas, quien utiliza una página web (www.irational.org.mvc) para informar y ofrecer los productos y servicios de su empresa Mejor Vida Corp. Las propuestas de Cuevas constituyen acciones de resistencia en un país maltrecho por la crisis económica, la corrupción e incapacidad institucional para mejorar la vida de sus habitantes. La obra de Cuevas se enfrenta al problema de un alcance limitado a sectores de la población que tengan acceso a la tecnología por la que circula, ejerciendo una polarización similar a la que critica.

creemos tantas cosas que, en realidad, son falsas".¹⁰¹ Inserta en este contexto global y a pesar de la recurrencia del uso de la tecnología en el arte contemporáneo, la obra de Santiago establece distancias muy claras al involucrar un trabajo manual y artesanal que resulta en piezas únicas e irrepetibles.

La globalización marca también al arte por un constante devenir geográfico de las/os creadoras/es, quienes exhiben sus obras en diferentes lugares o hacen residencias en otros países gracias a apoyos internacionales. Esta movilidad espacial permite que artistas, hombres y mujeres, cuenten con más opciones para realizar y mostrar su trabajo, alejándose de restricciones que su contexto cultural de origen puede tener en función de las diferencias de género, clase, raza, orientación sexual, etc. Santiago ha exhibido su trabajo en lugares tan variados como Estados Unidos, Caracas, Venecia, Madrid y Suiza. Por otra parte, este intercambio tiene efectos en la producción y recepción artística, relacionados con las técnicas utilizadas y con las interpretaciones y los significados de las obras. Es opinión de algunos críticos que los intercambios y la movilidad espacial en terreno artístico han traído una uniformidad de estilo. Las similitudes compartidas por obras de artistas en todo el mundo bien pueden ser interpretadas como resultado de cierta homogeneidad detonada e incluso pretendida por el mismo entorno global.

A la par que se han hallado parecidos en obras contemporáneas de diversos artistas, se ha referido a un pluralismo creciente y experimental, a una búsqueda que se compromete a evitar la indiferencia: "Un laboratorio de ideas, conceptos, sentimientos y vivencias; una serie de objetos que pasan inquietantes, a veces incomprensidos, reflexivos y hasta lúdicos, pero difícilmente indiferentes, ante la mirada curiosa del espectador".¹⁰² El cabello humano como elemento a partir del cual crear arte ha sido utilizado por una variedad de artistas contemporáneas, entre ellas, Diane Jacobs, Victoria May, Kerry Vander Meer, Rosana Castrillo Díaz, Wrenay Gomez Charlton y, por supuesto, Paula Santiago. Sin embargo y pesar de

¹⁰¹ Paula Santiago (*entrevista personal*).

¹⁰² Francisco Armenta, "Las vibras del Cabañas". *Mural*, Guadalajara, Jalisco, 25 de octubre de 2002, <<http://busquedas.gruporeforma.com/mural/query.asp>>. Armenta reseña aquí sus impresiones sobre la exhibición colectiva *Vibra óptica. Al otro lado del gesto*.

la similitud del material, las obras de estas artistas no podrían ser más diferentes: con el cabello se borda o cose, se forman bolitas o simplemente se sostiene suspendido o se trenza o...: estas artistas “[...] usan el cabello en una variedad de formas para simbolizar y explorar asuntos de mortalidad, fetichismo, heterogeneidad social y diferencias sociales”.¹⁰³

El último punto que se abordará respecto a la inserción de la obra de Paula Santiago en el arte contemporáneo es el papel preponderante que en ella tiene el cuerpo. En este sentido, la obra de Santiago hace presente al cuerpo mediante su ausencia. La presencia corporal se logra a través del uso de materiales orgánicos, la composición de las piezas y por el trabajo artesanal que involucra la corporalidad de la artista. De estos tres componentes, el último es hilo conductor permanente y los dos primeros han ido cambiando. La explicitud de la sangre o el cabello ha ido acercándose más a la sugerencia o una alusión no tan directa: “quizás lo que ha cambiado sería la frontalidad de estos materiales, es decir, que no sean tan evidentes”.¹⁰⁴ Por otro lado, las formas, texturas y colores también han tendido a sugerir cuerpos de marcas no particulares sino ambiguas. Cuando Santiago realizaba sus prendas de vestir (armaduras, vestidos, huipiles, chambritas, mamelucos) había marcas de sexo, edad, raza y hasta actividad que resultaban inequívocas para esos cuerpos ausentes. A diferencia de lo anterior, las cuatro obras en las que se basa esta investigación presentan sugerencias corporales ambiguas y muestran grados mayores y menores de frontalidad en el uso de materiales orgánicos. Este tipo de arte corporal, en su juego entre la presencia y la ausencia, lo explícito y lo sugerido, puede ser determinante para negociar con las estructuras internalizadas de interpretación y desenmascarar las suposiciones que promueven: “El terror que acompaña la disolución del hábito binario de dar sentido es directamente proporcional a la seguridad social

¹⁰³ “Hair Raising”, *San Jose Institute of Contemporary Art*, <<http://www.sjica.org/exhibitions/Hair/hair.htm>>. *Hair Raising* fue una exposición que reunió la obra de los artistas Renee Billingslea, Rosana Castrillo Diaz, Wrenay Gomez Charlton, Diane Jacobs, Charles Linder, Victoria May, Paula Santiago, John Slepian, Valeska Soares, Lava Thomas, Lucrecia Troncoso y Kerry Vander Meer, quienes incluyen el cabello como material artístico, ya sea para hacer su obra o para representarlo mediante dibujos y fotografías. La exhibición fue presentada en el Instituto de San José de Arte Contemporáneo en San José, California entre enero y marzo de 2006.

¹⁰⁴ Paula Santiago (*entrevista personal*).

garantizada por el mantenimiento de ese aparato de sentido".¹⁰⁵ El cuerpo, en su base más material, se convierte en campo para la creación artística, en evidencia y testigo, proceso y producto cambiante, nunca lineal y posiblemente innovador.

Arte-objeto

Las cuatro obras de Paula Santiago se vinculan con la categoría de lo que se ha dado por llamar en México arte-objeto. Dicho término aún carece de una definición clara, pero algún acuerdo existe con respecto a sus antecedentes. Los 'ready-made' de Marcel Duchamp marcaron un punto de partida en la creación de objetos, pues eran extraídos de un contexto para insertarlos en uno diferente.¹⁰⁶ Otros movimientos artísticos, como el dadaísmo y el surrealismo, intentaron anular las funciones de los objetos. Durante las décadas de 1960 y 1970, la creación de objetos se encaminó al uso de enseres domésticos, los cuales eran transformados y exhibidos en el entorno público del museo o la galería. También empezaron a utilizarse materiales perecederos, lo que impedía la conservación de la obra en una clara oposición a la lógica del mercado artístico.

En un intento por delimitar, se puede decir que el arte-objeto designa cualquier obra que tiene o refiere una función práctica en la vida cotidiana, aun cuando esa función se modifique en el espacio de exhibición; es ideada por un/a artista visual, quien puede participar o no en lo que sigue a la concepción: maquetas, prototipos y realización; puede ser editada en series cortas, producciones amplias o puede ser un ejemplar único.¹⁰⁷ El arte-objeto integra elementos de la pintura y la escultura.¹⁰⁸ La cualidad tridimensional y el tratamiento del soporte como objeto son evidencias escultóricas, mientras que la coloración y la frontalidad visual son pictóricas. Al hecho pictórico se le reviste de una objetualidad tangible. Es debido a esta convergencia entre la escultura y la pintura que se plantea el término

¹⁰⁵ Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance*, Gran Bretaña, Butler & Tanner, 1997, p. 13.

¹⁰⁶ Duchamp montó una *Rueda de bicicleta sobre un taburete* en 1913 y expuso un urinario con el título de *La fuente* bajo el pseudónimo R. Mutt cuatro años más tarde.

¹⁰⁷ Carlos Blas Galindo, "¿Arte objeto?", *Diálogos Insólitos* [documento WWW], marzo 1997, <<http://www.arts-history.mx/dialogos/dinsolitos.html>>.

¹⁰⁸ Teresa del Conde y Enrique Franco Cano, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX* [documento WWW], 1994, <<http://www.arts-history.mx/artmex/tema.html>>.

pictotridimensión como alternativo al de arte-objeto. La pictotridimensión se define como una "[...] creación escultórico-objetual de una obra fundada desde principios pictórico-visuales".¹⁰⁹ En la literatura inglesa, se refiere a este tipo de trabajo como 'arte basado en objetos' o 'arte tridimensional' o incluso se usa la palabra 'escultura'.

Las cuatro obras de Paula Santiago consideradas en esta investigación, son objetos tridimensionales de formas abstractas, colores contrastados, con varios ángulos de visión posibles, que utilizan algún tipo de soporte: *Mar* es la única con una base al estilo de la escultura tradicional, sin embargo, está colgada pero no como el resto que se cuelgan de la pared. *Amic* tiene algo en común con la pintura y es que está enmarcada por las cajas. Mientras tanto, *Futera le ojiva* y *11* tienen la peculiaridad de que no tienen un vidrio de por medio, lo que permite una mayor cercanía por parte de quien los observa. El uso de materiales orgánicos (papel, cera, cabello y sangre) producen cambios en los objetos debido al paso del tiempo y su interacción con los elementos de la naturaleza.¹¹⁰ El trabajo requerido en la creación de estos objetos es artesanal, lo que da un carácter único a cada uno; involucra tejidos, costuras, bordados, modelado, dibujo, pintura, carpintería, vidriería. La mayoría de estas tareas corren a cargo de Santiago, aunque la artista acude a profesionales para que realicen algunas labores. La reiteración de materiales (papel arroz, cera, cabello y sangre) hace que los objetos tengan similitudes.¹¹¹

El término 'arte-objeto' es aplicable a estas cuatro obras por varias razones. En primer lugar, piezas ambiguas y tan diversas son imposible de encerrar dentro de un vocablo cuya definición se piense cerrada y acabada; a pesar de los puntos de

¹⁰⁹ Ramón Almela, *La Pictotridimensión, entre la pintura y la escultura* [documento WWW], <http://criticarte.com/homepages/archivo/exposiciones_y_analisisarticulos/La_Pictotridimension_entre_la_pintura_y_la_escultura.html>.

¹¹⁰ El tiempo va dejando dos tipos de evidencia de su transcurrir en los objetos: es posible ver lo que ha desaparecido y de lo que queda un rastro y también se puede apreciar lo que surge con los días. El deterioro de los materiales fue percibido por Maya (*grupo cabañas*), quien lo interpretó como parte de la conciencia de que el tiempo pasa y las cosas desaparecen: "en algún momento, las piezas se van a romper o a descoser o a desprender".

¹¹¹ El contraste entre la semejanza dada por el uso de los mismos materiales y la diferencia debida a la composición y el trabajo manual de las obras no pasó desapercibida para los/as participantes de los grupos. A este respecto, David (*grupo medicina*) estableció una analogía con respecto a las personas: todas están compuestas de lo mismo y son distintas.

coincidencia, el cuarteto de piezas observadas para este estudio presenta peculiaridades que las distinguen. En segundo lugar, el vocablo ofrece ciertas directrices, entre ellas, el afán de integración entre elementos de diferentes disciplinas, como pueden ser la escultura y la pintura, sin cerrar la puerta a otros intercambios: los *Futerales* (*ojiva* y *11*) se relacionan con el espacio de modos diferentes al resto de las obras.¹¹² En tercer lugar, la palabra 'objeto' refiere a lo tridimensional, característica que sí está presente en todas las obras y permite hablar de la presencia de otros objetos, aquellos presentes en la vida cotidiana y hechos visibles a través de la interpretación de los/as participantes de los grupos. En cuarto y último lugar, el vocablo 'arte' tuvo un papel importante como herramienta interpretativa de las obras, sobre todo, bajo la forma de expectativas que cada persona trajo al espacio y que influyó su mirada.

Supuestos sobre el arte

Cada vez que se entra a un sitio que promete exhibir arte se echa a andar todo un bagaje de experiencia y conocimiento. Lo que se supone es arte jugará un papel importante en la interpretación que se haga de un conjunto de obras. Durante las entrevistas en grupo realizadas para esta investigación fue posible darse cuenta de que las/os participantes tenían supuestos acerca de las obras, la actividad artística y la figura del artista. Estas sospechas presentes ya desde antes de ingresar al espacio de observación contienen algunas señales para comprender cómo el género juega un papel fundamental, a veces oculto e inconsciente, en la definición del arte.

La idea de que el arte imita la realidad, como si fuera un espejo, pretende no sólo acabar con cualquier duda sobre lo que una obra representa y significa, sino que atiende a una necesidad más profunda de reconocimiento de sí, los demás y

¹¹² Los dos *Futerales* no pueden considerarse objetos con autonomía en lo referente al espacio, se integran con él y necesitan de él. Si *Futerales ojiva* se presentara en otro espacio, donde las paredes guardaran una distancia diferente, mostraría otro tipo de curvatura y sería interpretada de una manera distinta. "La especificidad del sitio no implica sólo que una obra se encuentra en un lugar particular o que es ese lugar. Significa, más bien, que la apariencia de un trabajo y lo que significa depende, en gran parte, de la configuración del espacio en que es realizado". Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry y Michael Archer, eds., *Installation Art*, Estados Unidos, Smithsonian Institution Press, 1997, p. 35.

el mundo circundante. Cuando se dificulta hacer una conexión directa entre el realismo y el sentido de una pieza, el/la intérprete puede no hallar algo conocido en ella y responder con enojo y frustración.¹¹³ La búsqueda de un realismo inequívoco en el arte no se da en otras formas de representación visual.¹¹⁴ El concepto de imitación artística va más allá de la copia detallada, se refiere siempre a una muestra, la realidad se interpreta para ser representada: "[...] en la imitación se hace siempre visible algo más que lo que la llamada realidad ofrece".¹¹⁵ Lo que se reconoce en una representación es el parecido que ésta guarda con un objeto o cuerpo, no su reproducción precisa. Así, la representación cumple con el cometido de construir modelos sobre los que medir, juzgar, disciplinar y castigar lo que es diferente.

Esta expectativa de realismo en la representación dificulta la redefinición de cánones artísticos vinculados con el género, sobre todo si se toma en cuenta que el cuerpo femenino es uno de los modelos más representados en el arte y se espera sea mostrado de maneras específicas. Por otra parte, la suposición realista dialoga con otros acontecimientos que conforman una realidad social compleja y debido a ello, cualquier espectador/a puede buscar un distinto reflejo de realidad o echar en falta si está ausente. De cualquier forma, la búsqueda del arte contemporáneo, como es el caso de las obras de Santiago, de mover el centro de interés de la representación a la expresión caló más bien poco en sus receptores/as, con la excepción de los/as integrantes del *grupo cabañas*, quienes estaban más habituados a este tipo de propuestas. Algo parecido ocurre con las desavenencias entre el arte contemporáneo y la belleza.

La recreación de la realidad buscada con asiduidad en los espacios de arte conlleva otra expectativa: se espera sea agradable, provocadora de placeres mediante una representación bella. La belleza y la sensación de agrado suscitada

¹¹³ Elena (*grupo género*) se negó a hablar de la segunda y cuarta caja de *Amic*, mientras que al reconocer objetos en las restantes se sintió más segura para enunciar algo sobre ellas.

¹¹⁴ Las caricaturas no imitan la realidad con precisión, Mickey Mouse no parece un ratón y es aceptado como tal. El arte, sin embargo, se ubica en un nivel de valoración distinto y si un artista dibuja algo sin pretender ser realista puede fácilmente ser tildado de farsante. E. H. Gombrich, "On Art and Artists", en Richard Woodfield, ed., *The Essential Gombrich*, Londres, Phaidon Press, 1996, p. 68.

¹¹⁵ Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, p. 135.

por su observación, pueden hacer más artística a una obra¹¹⁶ o más comprensible.¹¹⁷ Si la belleza es una virtud, la fealdad es un defecto que no tiene cabida en el arte, es un error, algo inconcebible o extraño¹¹⁸ de lo que alguien debe hacerse responsable: "si hubiera querido hacer algo bonito".¹¹⁹ A veces, la belleza se elige más bien al descartar otras opciones; de los contenidos de las cajas de *Amic*, sólo el primero pudo recibir las palabras bonito y bello al ser "el menos sucio"¹²⁰ y "el más decente".¹²¹ La fealdad, entonces, es sucia e indecente. Esto es así porque la belleza reitera un orden social, a veces traducido en una composición interpretada como armónica y equilibrada,¹²² limpia y contenida,¹²³ evitando cualquier abigarramiento.

La belleza en el arte tiene mucho que ver con las costumbres culturales del gusto, aun cuando en apariencia perdura y trasciende más allá del tiempo de su creación. La belleza requiere, como toda construcción cultural, de ajustes y remiendos que intentan pasar desapercibidos para dar una impresión de inmovilidad. Quizás hoy en día, pocas personas pongan en duda la belleza de obras conocidas como clásicas, algunas más tendrán sus reservas frente a cuadros cubistas o de expresionismo abstracto y muchas más se sentirán cómodas alegando la fealdad de trabajos que incluyan materiales orgánicos o se conformen mediante las acciones del cuerpo de un/a artista. La feminidad atada culturalmente a la belleza, como ya se vio antes, resulta segura, contemplativa y poco o nada amenazante. La factura que el arte contemporáneo intenta pasar a la belleza, con todo y que este rechazo da continuidad a una exclusión injusta,

¹¹⁶ Lucía (*grupo género*) consideró "mucho más artístico" a *Futrale 11* por la belleza con que estaban colgados los trozos de papel arroz. Natalia (*grupo comunicación*) halló un vínculo entre la belleza, el arte y el placer mientras veía *Mar*.

¹¹⁷ Frente a la cuarta caja de *Amic*, Elena (*grupo género*) construyó un vínculo entre la fealdad y el sin sentido.

¹¹⁸ Guillermo (*grupo medicina*) concluyó que las obras observadas eran "cosas inusuales".

¹¹⁹ Lucía (*grupo género*) sobre *Futrale 11*.

¹²⁰ Diego (*grupo género*).

¹²¹ Elena (*grupo género*).

¹²² Elena (*grupo género*) sobre *Futrale 11*. Guillermo (*grupo medicina*) destacó de *Futrale ojiva*: "tiene lo mismo de un lado que del otro, la misma cantidad de... bolsitas".

¹²³ Al salir el cabello tejido de *Futrale 11* más allá del hilo de cobre y extenderse sobre el papel blanco, Lucía (*grupo género*) lo interpretó como sucio al no poder contenerse: "ya si te acercas de todos modos te da una sensación de mugre, porque si el cabello estuviera menos despeinado en las orillas...".

despierta una actitud ambigua en sus receptores/as. Al deseo de observar una obra de arte trascendentalmente bella se traslapa la reflexión de que la belleza no es un atributo inherente a los objetos o los cuerpos, se deposita más bien en la acción de mirar y esa mirada se adapta a un contexto, con todas sus convenciones y rupturas posibles. Aunque ligada a un saber que establece parámetros de criterio, supuestamente objetivos, la experiencia de la belleza es múltiple: "hay personas a las que les gusta eso".¹²⁴

Por otra parte, la historia del arte ha perpetuado la idea de la creación como reflejo de un talento innato del que no participan mecanismos de género para diferenciar experiencias entre artistas. Sin embargo, el arte ocurre dentro de una estructura social, cuyos elementos integrales son mediados por instituciones específicas: "¿Qué habría pasado si Picasso hubiera nacido mujer? ¿El Señor Ruiz habría prestado tanta atención o estimulado la ambición de logro en una pequeña Pablita?".¹²⁵ La interpretación de una obra de arte no niega la presencia de señales diferenciadoras que hacen visible no sólo el sexo de la artista sino una serie de acciones, conductas y actitudes marcadas socialmente como femeninas.¹²⁶ Estas distinciones producen que el entorno artístico apoye y confíe de antemano en la capacidad de ciertas personas, mientras que en otras crea la necesidad de demostrar continuamente su habilidad: "Creo que el artista hombre, al menos lo que he visto, no tiene ese ingrediente en su quehacer, tiene otros, que igual también serán bien difíciles".¹²⁷

También en relación con el género, la creación de obras de arte se construye como una actividad masculina, resultado de la contemplación y producto de un talento único; en extremo distinta de otras tareas menores. La artesanía es un oficio de menor valoración social, enraizado en lo femenino, de fines utilitarios y capaz de aprenderse sin necesidad de una aptitud singular. Algunas labores artesanales se han considerado históricamente apropiadas como parte de la

¹²⁴ Lucía (*grupo género*) sobre *Amic*.

¹²⁵ Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?", en *Women, Art & Power And Other Essays*, Nueva York, Harper & Row Publishers, 1988, p. 155.

¹²⁶ Diego (*grupo género*) aseguró ver indicadores de que la artista era una mujer, entre ellos, guardar y atesorar recuerdos amorosos y el uso de collares y telas vaporosas.

¹²⁷ Paula Santiago (*entrevista personal*).

educación de mujeres; es el caso del bordado y el tejido. "Durante el Renacimiento, las bellas artes se establecieron como una actividad pública de alto estatus, asociada con hombres profesionales, mientras que el bordado se convirtió en un oficio de bajo estatus asociado, predominantemente, con las mujeres y los espacios domésticos".¹²⁸ La inclusión de técnicas como el cosido, el bordado y el tejido en el arte, contribuye a revalorar una ocupación menor y femenina que, desde lo hegemónico, se ha acompañado de un gesto despectivo.¹²⁹ "Me gusta lo que de trabajo manual y artesanal tienen mis objetos y, al mismo tiempo, que este proceso tiene que ver con ciertas estructuras culturales y ciertas formas de ver y sentir las cosas".¹³⁰ Al integrar el trabajo artesanal con el artístico, las aplicaciones habituales de ambos se vuelven más complejas. Los objetos surgidos de esta unión pueden o no tener una utilidad práctica y son creados a partir de cuerpos racionales: "[...] la magia de la forma surgiendo para existir mediante las 'manos pensantes' actuando con el material".¹³¹

La recepción del trabajo artesanal en un entorno donde se espera ver arte es ambigua. Por un lado, puede valorarse, encontrar en él lo más atractivo e interesante de una pieza, tan agradable como para detenerse a mirar sus detalles.¹³² Por otro lado, se piensa la labor artesanal un modo de subsistencia en un entorno de pobreza¹³³ o se reitera un menosprecio hacia ella mediante el uso del diminutivo 'bordadito', al tiempo de repetir su calificación de femenino.¹³⁴ Al considerar el trabajo artesanal y manual como femenino, el bordado se piensa

¹²⁸ Fiona Carson, "Feminist Debate and Fine Art Practices", en Fiona Carson y Claire Pajaczkowska, eds., *op.cit.*, p. 27.

¹²⁹ Diversos/as artistas han intentado cuestionar la dicotomía masculino/femenino mediante labores artesanales. En México, Carlos Arias utiliza patrones de bordado adquiridos en tiendas y modifica su contenido. En *Niña fertilizadora*, Arias borda la imagen de una niña que levanta su vestido hasta quedar con los brazos extendidos a ambos lados, de la prenda surgen dos penes con sus respectivos testículos y rodeados de vello púbico dirigidos hacia unas flores dispuestas en el suelo. La representación salta de inmediato como inusual, poniendo en entredicho las diferencias corporales que sirven de base y justificación para construir el género. Gracias a la adquisición no sólo de uno, sino de dos penes/falos, la niña se dota de una actividad y de un poder que su cultura, con frecuencia, le tiene vedado. Al extraer los órganos del vestido y no de su cuerpo, Arias alude a la artificialidad y performatividad del género, como si fuera una prenda que puede ponerse, quitarse, cambiarse, un disfraz productor de acciones y comportamientos específicos.

¹³⁰ Baudelio Lara, "Paula Santiago: Relicarios", *Luvina*, no. 1, enero-febrero 1996, p. 8.

¹³¹ Faith Wilding, *op.cit.*, p. 95.

¹³² Jorge (grupo cabañas) acerca de Mar.

¹³³ David (grupo medicina) sobre Mar.

¹³⁴ Lucía (grupo género) acerca de Amic.

mayormente realizado por mujeres y destinado a reflejar el afecto hacia otras personas: "¡Te bordé esto, te hice esto!".¹³⁵ Otras cualidades femeninas se engarzan en el bordado y tejido, como es la paciencia,¹³⁶ la dedicación,¹³⁷ lo delicado¹³⁸ y la belleza.¹³⁹

Debido a su carente aplicabilidad práctica, la labor de hacer una obra de arte se piensa como lúdica, placentera, improductiva y libre. Esta idea también encuentra sustento si se considera que un/a artista sólo crea cuando está inspirado/a. El juego creativo se hizo visible en *Futerales ojiva*: "[...] yo pienso más en una cosa de juego, lúdico".¹⁴⁰ Frente a *Mar*, por otra parte, se hizo evidente que la realización de la pieza había sido gozosa: "[...] lo fue haciendo con un cierto goce, sin tener la intención de hacer lo que hizo, le fue saliendo... y fue teniendo el placer de dejarlo como le iba saliendo".¹⁴¹ El reducido pragmatismo del arte puede reducir su creación a lo francamente ocioso: "[La pieza muestra] que la artista no tiene nada que hacer".¹⁴² El trabajo artístico, entonces, no es un trabajo ordinario, donde se cumple con un horario a rajatabla y se tienen montones de responsabilidades. La libertad que se observa en las obras y se concibe como fundamental de la actividad creativa, puede ser vivida de un modo distinto por la artista: "Ha habido muchas cosas que ahora veo hacia atrás y que no he hecho con una libertad absoluta porque no he podido. No he podido por muchos condicionamientos, por muchas cosas que me he tenido que ir quitando y sueños de cosas que creía eran así. [...] Quizás ahora me empiezo a sentir libre por el trabajo ya hecho; vas tomando por el camino recorrido una serenidad".¹⁴³

¹³⁵ Diego (*grupo género*) sobre *Amic*.

¹³⁶ Natalia (*grupo comunicación*) acerca de *Futerales 11*.

¹³⁷ Carmen (*grupo medicina*) sobre *Futerales 11*.

¹³⁸ Antonio (*grupo cabañas*) sobre *Mar*.

¹³⁹ Lucía (*grupo género*) esperaba que el bordado fuera 'bonito' y tuvo dudas para aplicar esa palabra al hablar de *Futerales 11*.

¹⁴⁰ Según Jorge (*grupo cabañas*), ésta era la obra más divertida de Santiago, donde el dolor se ausentaba, dando paso a la inocencia y la broma.

¹⁴¹ Diego (*grupo género*).

¹⁴² Natalia (*grupo comunicación*), en tono de broma, sobre *Mar*.

¹⁴³ Paula Santiago (*entrevista personal*).

"Dices el artista como si... como si
él fuera un ser inalcanzable. El
artista... alguna clase de dios..."¹⁴⁴

Dentro del arte, se reserva un sitio especial para los 'grandes artistas', aquellos capaces de crear obras trascendentales, poseedores de un talento innato poco común y de impulsos difíciles de dominar ya que surgen de una inspiración casi divina. Son genios, sujetos incomprensidos por la sociedad debido a que contravienen sus normas; son seres extremadamente sensibles y motivados a verter todas sus emociones en su labor creativa. Las obras de un genio marcan un nivel de excelencia que servirá de vara medidora para las de todos los demás. Una vez alcanzado el consenso y reconocimiento social, justificado por opiniones expertas, nadie se atreverá a dudar. ¿Cuántas personas cometen la osadía de poner en tela de juicio la genialidad de Miguel Angel?

El concepto genio guarda un sesgo de género que deviene en un prejuicio sexual: el poder creativo se construye como un atributo masculino, sólo viable de poseer por los hombres. Si una mujer decide la actividad artística se topa con un entorno que tiende a excluirla de la categoría de genio, además de menospreciar su obra y a ella, como mujer, por negarse a cumplir con un modelo social de feminidad. Históricamente, el concepto de genio, no siempre relacionado con el arte, se ha construido como atributo de los hombres para justificar su dominio sobre otros: "El genio era una especie de código genético que otorgaba a un hombre el derecho a la propiedad, la tierra, los derechos y el poder sobre las mujeres y los esclavos".¹⁴⁵ El genio artístico que se conoce ahora proviene de finales del siglo XVIII, cuando se le concibió como una actividad creativa, expresión de un hombre con una personalidad que incluía tanto características femeninas como masculinas. El artista genio para el siglo XIX adquirió tintes románticos y su actividad se tapió de sufrimiento, dolor, lágrimas, a veces en los límites de la cordura y la locura. Las cualidades femeninas enaltecidas en el genio,

¹⁴⁴ Yasmina Reza, *op.cit.*, p. 25.

¹⁴⁵ Christine Battersby, *op.cit.*, p. 82. La cita corresponde al concepto de genio en Roma, donde se le vinculó con los poderes viriles de un hombre para dar continuidad a la familia, a la tierra que poseía y al espíritu que era parte de su cuerpo.

justificaban la subordinación social de ciertos grupos de mujeres.¹⁴⁶ Este sistema de exclusión era reiterado por el proyecto educativo de las academias y por las obras de arte de hombres y mujeres.¹⁴⁷

El concepto de genio hasta la actualidad se utiliza para referir una otredad valorada, separada de aquella utilizada con fines de exclusión. De esta forma, se justifica la ausencia de las mujeres y las minorías raciales, culturales, económicas y étnicas como creadoras/es y capaces de logros artísticos suficientemente grandiosos para permanecer en la memoria construida por la historia del arte.¹⁴⁸ La otredad valorada, la de los genios, ha fijado un tipo de personalidad y de estilo de vida que ha empapado la actividad creativa tornándose en expectativa de quienes son artistas, sean o no genios.

La figura y el concepto del artista combina características femeninas y masculinas, las cuales pueden ser valoradas de manera diferente en función del sexo. El término 'femenino' tiene connotaciones positivas cuando se aplica a artistas hombres, pero también puede usarse para despreciar el trabajo artístico de mujeres.¹⁴⁹ Algunos/as participantes de los grupos entrevistados hicieron alusiones a características femeninas en su construcción de la artista y fueron valoradas positivamente: la sensibilidad,¹⁵⁰ el contacto con sus emociones y su

¹⁴⁶ Una dama de clase alta durante el siglo XIX era frágil, débil, pálida, ojerosa, delgada, limitada para realizar actividades físicas y siempre a punto de desfallecer. Estas características eran valoradas en un genio porque le permitían crear obras sublimes que funcionaban como muestra de su fortaleza masculina.

¹⁴⁷ Durante la observación de *Amic*, se halló una similitud entre la pieza y la novela *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë, publicada en 1847; el parecido radicó en que ambas narraban una historia trágica, donde una mujer amaba profunda, devota, callada y sufriendo. Esta interpretación hace del comportamiento femenino algo esencial, ahistórico, incuestionable y propio en las mujeres, a la vez que fija los límites temáticos de lo que una mujer puede abordar en su trabajo artístico.

¹⁴⁸ Con intenciones reivindicatorias, se ha planteado la apropiación del concepto genio para implementar nuevos valores artísticos, cambiar los patrones culturales de valoración, elegir a mujeres genias y adquirir una posición de igualdad. El planteamiento, sin embargo, no está libre de conflictos. Los esquemas para valorar obras y artistas pretenden crear una tradición y siguen una lógica similar de exclusión. véase Christine Battersby, *op.cit.*, p. 232. Desde otra postura, artistas como Paula Santiago encuentran cierta liberación en la expectativa social que limita su entrada a la genialidad: "no tengo que llegar a ser genio, ni cargar con esas cosas [...] ¿quién quiere ser genio? ¡Qué horror! ¡Qué antinatural!".

¹⁴⁹ Christine Battersby, *op.cit.*, p. 10.

¹⁵⁰ Sara (grupo comunicación) describió a la artista como sensible.

apasionamiento.¹⁵¹ Además hubo alguna mención a una capacidad intelectual para razonar sobre conceptos elevados.¹⁵² Cabe precisar que si bien la feminidad se consideró parte obvia de la personalidad de la artista como tal, sí hubo momentos en que se desvalorizó la cualidad femenina del tipo de trabajo necesario para hacer la obra.¹⁵³

El arte para el artista no es un trabajo, forma parte de su identidad, no hay manera de escindir su vida de su obra. Sin embargo, esta división es factible de realizar en una artista mujer. Tras la observación de las cuatro obras incluidas en este estudio, se aseguró que la artista no era agresiva o crítica en su forma de ser o estilo de vida, sino solamente en su faceta creadora.¹⁵⁴ Estas cualidades construidas socialmente como masculinas resultan irreconciliables con ser mujer o vivir como mujer, pero se valúan positivamente en relación con el arte.¹⁵⁵ Desde este marco conceptual, la valoración positiva de la obra de una artista reside en la negación de su feminidad para construirse desde lo masculino cuando crea y en la reafirmación de su feminidad desde una vida personal calificada de "normal y convencional".¹⁵⁶

La personalidad de quien crea puede ser descrita como compleja debido a un desbordamiento emocional que se ve expresado en sus obras. Los afectos del artista le hacen sentir al máximo, ya sea amor,¹⁵⁷ tristeza¹⁵⁸ o ira.¹⁵⁹ Al prestar una atención especial a sus emociones, se piensa a la artista como

¹⁵¹ Según Sara (*grupo comunicación*), *Futrale ojiva* transmitía la gran pasión amorosa de la artista por su obra, al grado de dar algo de sí a través de ella.

¹⁵² Los/as participantes del *grupo género* imaginaron a Santiago como una persona inteligente, culta y estudiosa.

¹⁵³ Lucía (*grupo género*) se refirió a la cualidad femenina de *Amic* a partir del 'bordadito' de la obra.

¹⁵⁴ Esteban (*grupo comunicación*).

¹⁵⁵ Es el caso de la provocación y la fuerza. Sobre la primera, Lucía (*grupo género*) mencionó estando frente a *Amic*: "La artista es muy buena, o sea, aquí nos tiene espantados y asqueados y enojados y todo, es muy buena". Con respecto a la segunda, Sofía, Jorge y Maya (*grupo cabañas*) dijeron respectivamente de *Amic*: "Son fuertes", "Muy fuertes". "¡Ay, qué fuerte!". La fuerza observada en *Amic*, influyó en la forma en que se imaginó físicamente a la artista, Sofía (*grupo cabañas*) comentó que antes de conocer a Santiago y habiendo sólo visto su obra, se figuró que era una mujer fuerte, tipo matrona.

¹⁵⁶ Esteban (*grupo comunicación*) no imaginó a la artista completamente dedicada a su actividad artística, sino con un empleo y una pareja estable. Por su parte, Sara (*grupo comunicación*) destacó la fidelidad como una característica que la artista aplicaba en sus relaciones amorosas.

¹⁵⁷ Natalia (*grupo comunicación*) a partir de *Amic*.

¹⁵⁸ Esteban (*grupo comunicación*) a partir de *Futrale 11*.

¹⁵⁹ Sara y Esteban (*grupo comunicación*) a partir de *Amic*.

egocéntrica,¹⁶⁰ inestable¹⁶¹ y lidiando con algún conflicto.¹⁶² La presencia de conflicto lleva a una creación particular,¹⁶³ de rasgos individuales y a una serie de conductas igualmente singulares. El trabajo artesanal con materiales difíciles de manejar puede ser interpretado como un rasgo obsesivo con intención de controlar todo: "nada está ahí por azar",¹⁶⁴ o bien puede ser visto como un rasgo de locura: "esta gente [los artistas] está loca".¹⁶⁵ El manejo del conflicto, sin embargo, no siempre se construye de una manera negativa: "Tiene un buen manejo de sus emociones. Sabe lo que es estar triste y cómo vivirlo, cómo sobrellevarlo. También sabe cómo apreciar los buenos momentos".¹⁶⁶

Por lo general, el comportamiento masculino del artista debido a que "es" siempre artista se ubica fuera de las normas sociales, incluso en su aspecto físico: "el clásico artista bohemio... con pelo largo, tatuado...".¹⁶⁷ Entre las características bohemias figuran un estilo de vida relajado,¹⁶⁸ "una vida desordenada, sin reglas, donde todo corre por la imaginación sin importar la opinión de los demás",¹⁶⁹ donde es común el uso de estupefacientes.¹⁷⁰ Este tipo de conducta se acepta y hasta se espera cuando se vislumbra al artista siendo hombre.¹⁷¹ De tratarse de una mujer, las opiniones acerca del proceder festivo se multiplican: van desde el gusto pronunciado por el 'reven',¹⁷² al destrampe moderado,¹⁷³ hasta el disgusto por el reventón sin llegar a ser aburrida.¹⁷⁴ La conducta de la artista se piensa más dispuesta hacia la tranquilidad,¹⁷⁵ la introversión,¹⁷⁶ la libertad para actuar

¹⁶⁰ Diego (*grupo género*).

¹⁶¹ Carmen y Guillermo (*grupo medicina*).

¹⁶² Para Diego (*grupo género*), el contraste entre lo limpio y lo sucio hacía evidente un conflicto en Santiago, el cual provocaba una necesidad de desaparecer o establecer ciertos límites.

¹⁶³ Diego (*grupo género*) pensó que "la llena de energía y la hace hacer cosas como éstas".

¹⁶⁴ Diego (*grupo género*) sobre la acción de tejer con cabello.

¹⁶⁵ Guillermo (*grupo medicina*).

¹⁶⁶ Luis (*grupo comunicación*).

¹⁶⁷ Guillermo (*grupo medicina*).

¹⁶⁸ David (*grupo medicina*).

¹⁶⁹ Guillermo (*grupo medicina*).

¹⁷⁰ Guillermo (*grupo medicina*) consideró a las drogas como necesarias para la creación de las obras que había visto: "yo no creo que alguien en sus cinco sentidos pueda hacer eso".

¹⁷¹ Tanto David como Guillermo (*grupo medicina*) estuvieron convencidos de que se trataba de un artista durante toda la entrevista, hasta el momento en que leyeron las cédulas de información.

¹⁷² Sara (*grupo comunicación*).

¹⁷³ Natalia (*grupo comunicación*).

¹⁷⁴ Luis (*grupo comunicación*).

¹⁷⁵ Esteban (*grupo comunicación*).

presenta restricciones,¹⁷⁷ sobre todo, en lo sexual.¹⁷⁸ Las acciones extravagantes de un artista se justifican cuando son destinadas a la creación, pero en cuerpo de mujer, pueden considerarse como extrañas: cuando la mayoría de las personas cortaba su cabello y lo desechaba, Santiago tejía y 'hacía arte' con él.¹⁷⁹ La actividad de tejer con cabello fue descrita como una "falta de escrúpulos".¹⁸⁰

El aspecto físico de una artista mujer, sugerido a partir de su obra, incluye una piel blanca,¹⁸¹ cabello largo¹⁸² o corto, negro y lacio¹⁸³ o rubio,¹⁸⁴ de estatura alta, guapa, de vestimenta excéntrica¹⁸⁵ y de una edad fluctuante entre los treinta y los cuarenta años. Algunos de estos rasgos, como es el color de piel, la estatura y la belleza, se vinculan con un rango social privilegiado.¹⁸⁶ El modo de vestir también cumple con la finalidad de diferenciarla, de hacerla singular como se piensa deben ser todas las personas dedicadas al arte.¹⁸⁷ Sobre el cabello, su inclusión en la obra provocó que se cuestionara su origen y de ahí, se desprende el interés por cualidades de longitud y color. En cuanto al cálculo de la edad, tuvo dos bases: la provocación como característica de juventud y el cúmulo de experiencias como gesto de vivencia; la artista entonces debía ser joven pero no demasiado.

Más allá de sus conductas peculiares, la personalidad compleja y el aspecto físico, la artista es valorada socialmente por la honestidad¹⁸⁸ y la valentía de expresarse a través de su obra: "al exponer se desnudan, se ponen de frente [...]"

¹⁷⁶ Diego (*grupo género*).

¹⁷⁷ Sara (*grupo comunicación*) pensó que a Santiago no le gustaban las aventuras.

¹⁷⁸ Según Esteban (*grupo comunicación*), Santiago conocía por experiencia las consecuencias de la represión sexual.

¹⁷⁹ Elena (*grupo género*).

¹⁸⁰ Natalia (*grupo comunicación*) mientras veía *Futero 11*.

¹⁸¹ Esteban, Sara, Natalia (*grupo comunicación*) y Carmen (*grupo medicina*).

¹⁸² Lucía (*grupo género*), Esteban (*grupo comunicación*), David y Guillermo (*grupo medicina*).

¹⁸³ Lucía (*grupo género*).

¹⁸⁴ Esteban (*grupo comunicación*).

¹⁸⁵ Lucía (*grupo género*).

¹⁸⁶ Lucía (*grupo género*) sostuvo que Santiago vivía en San Ángel o Coyoacán y pertenecía a la clase media alta de la Ciudad de México.

¹⁸⁷ Luis (*grupo comunicación*) sostuvo que Santiago podía ser diferente con respecto a su forma de vestir o maquillarse o por su corte de cabello y era evidente desde que la veías, que era una artista.

¹⁸⁸ Luis (*grupo comunicación*) consideró a Santiago como alguien genuino, incapaz de engañar.

Y yo pienso que Paula va más allá y no sólo involucra su trabajo sino el propio ser, es decir, 'de aquí llego, corto y ahí voy y ahí va con mi sangre'".¹⁸⁹

¹⁸⁹ Antonio (*grupo cabañas*).

Tirando hacia espacios que abren mundos (sobre la interpretación)

¿Cómo se construye y qué incluye el proceso de interpretación de cuatro obras de arte contemporáneo? A esa cuestión se pretende dar respuesta ahora. Pero también se busca hallar los momentos en que el género se torna evidente. En los apartados siguientes se explica lo que sucedió cuando diferentes personas se aproximaron y entraron en contacto con las piezas. Lo que ocurrió no siempre tiene una relación explícita con el género pero permite entender cómo se construye el proceso interpretativo. Por su parte, el proceso de creación no deja de estar presente mediante la interpretación que la artista hace del vínculo que establece con sus obras, el cual permite que éstas puedan ser interpretadas.

Si se presta atención al proceso interpretativo de los/as participantes de los grupos entrevistados, se verá que el género aparece tan pronto ciertos fragmentos de las obras llaman la atención y se les asocia con algo más. A este respecto, se destaca que el uso de las dicotomías femenino/masculino, mujer/hombre, facilitan las asociaciones. El género también ocupa un sitio en la composición y el estilo de las obras, de lo que se infiere que la diferencia sexual se hace visible debido a la aplicación de convenciones aprendidas en torno a lo visual, las cuales hacen que las formas, los colores y las labores involucradas en la creación del objeto artístico sean interpretadas de maneras específicas.

La práctica comunicativa que reúne a las obras, sus intérpretes y su creadora es la que permite la construcción del género, ya sea mediante la reiteración de sus dicotomías o la reestructuración de las diferencias en nuevos arreglos. Según se pudo concluir a partir de esta investigación, entre más se renuncie a las expectativas la comunicación puede ser más fluida, placentera y hasta sorprendente, además de contribuir a la pluralidad interpretativa y la comprensión de una obra.

El discurso dominante de género, expresado por los/as participantes de los grupos, se convierte en enemigo acérrimo de la lectura plural. Y es que, como se

vio en este estudio, el género funciona como un código cultural de interpretación y depósito de sentido, creador de expectativas. Pero la interpretación surge de una reunión del sentido y el significado, se construye a partir de las normas dispuestas en el contexto social y también de lo que cada uno añade por medio de sus vivencias. La interpretación es una experiencia y como tal, incluye al género para poder edificar un mundo de la obra. Son los mundos de las obras donde el proceso de interpretación ocurre. Dependerá de los/as intérpretes cómo serán esos mundos y qué posibilidades habrá en ellos.

"Interpretar es hacer próximo lo lejano (temporal, geográfico, cultural, espiritual)".¹

Ambiguo y plural es lo interpretable, dista mucho de ser preciso o claro. Cuando se mencionó acerca de *Futerales ojiva*: "está muy interpretativa",² se refirió a esa pluralidad de significados que la pieza puede desencadenar. La multiplicidad interpretativa frente a una misma obra radica parcialmente en su anclaje lingüístico, es decir, se expresa mediante el habla o la escritura,³ contagiándose así de su polisemia, aun cuando el estímulo que origina la interpretación sea visual. Por otra parte, la interpretación también debe su pluralidad a un encuentro de contextos: tanto la obra como su lector/a tienen una historicidad que produce una tirantez al momento de la interpretación. Las lecturas de una obra serán ilimitadas en potencia, aunque situadas siempre en contextos socioculturales específicos.⁴ La tensión entre obra e intérprete se libera por la actividad lectora; la obra entonces "[...] debe poder descontextualizarse para que se lo pueda recontextualizar en una nueva situación: es lo que hace precisamente el acto de

¹ Paul Ricoeur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México, FCE, 2002, p. 50.

² Elena (*grupo género*).

³ Ambos casos están presentes en este estudio: las/os participantes de los grupos hablan acerca de las obras y la investigadora escribe sobre esas enunciaciones.

⁴ La exposición colectiva *Vibra óptica. Al otro lado del gesto* se presentó en tres lugares diferentes, siendo el Instituto Cultural Cabañas (ICC) el sitio intermedio. Previamente, se había exhibido en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Puebla y posteriormente, viajó a la ciudad de Granz en Austria. El espacio que albergó cada una de las presentaciones influyó con seguridad en la interpretación de las obras, sobre todo, si se piensa que Santiago creó los *Futerales (ojiva y 11)* teniendo en mente la historia del ICC. El peso de un espacio como el ICC se hizo evidente cuando Elena (*grupo género*) justificó el estatuto de arte para referirse a las piezas a partir de que estaban

leer".⁵

Lo anterior lleva a vislumbrar la imposibilidad de una interpretación exclusiva y a concebir el vínculo entre obra e intérprete como el trazo de un rumbo viable dentro de un contexto, una ruta de riesgos que a veces es desconocida y puede provocar titubeos. "Lo importante es que todo interpretar no señala hacia un objetivo, sino solamente en una dirección, es decir, hacia un espacio abierto que puede rellenarse de modos diversos".⁶ Paralelamente a esta diversidad, la mirada interpretativa de una obra también puede hallar puntos de encuentro en personas diferentes.⁷

Quien interpreta es un/a sujeto activo que en su vínculo dialógico con la obra, despliega la posibilidad de construir un mundo. Al interpretar y construir un mundo, la intención del autor/a pierde importancia, el intérprete se enfrasca más bien en un intercambio viable por la presencia de una obra y la acción de leerla. La interpretación media un vínculo comunicativo que, en potencia, lleva a descubrir cualquier cosa, incluso a uno mismo, a extender el horizonte de la experiencia; esa conexión puede sugerir nuevas posibilidades, antes desconocidas o ignoradas.

Inscripciones, señales y asociaciones

Las obras de arte están inscritas, es decir, algo las fija para hacerlas legibles, interpretables y potencialmente significativas. En algún momento de observación, *Amic* se inscribió mediante la escritura de palabras ilegibles trazadas en tiras de papel arroz, haciendo del mismo acto de inscripción algo cargado de significado. Sin embargo, las más de las veces la inscripción en las obras de Santiago es de índole corporal. Por un lado, la artista incorpora su cuerpo al quehacer artístico, creando sin ningún otro instrumento de por medio que sus manos, las cuales actúan directamente sobre los materiales, moldeándolos paulatinamente. Por otro

siendo exhibidas en ese lugar.

⁵ Paul Ricoeur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, p. 104. Ricoeur usa la palabra texto en lugar de obra, aquí se ha adaptado el sentido.

⁶ Hans-Georg Gadamer, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 75.

⁷ *Futurale ojiva* fue vista como un columpio y un collar por participantes de todos los grupos entrevistados.

lado, los materiales empleados en la obra contribuyen a inscribirla desde el cuerpo. El cabello, por ejemplo, funcionó para definir sujetos específicos, sus acciones o incluso momentos importantes de vida.⁸

La mirada dirigida a una obra visual tenderá a presuponerla como un todo significativo, aun cuando no dará igual importancia a todos los elementos de la composición, más bien se interesará especialmente en ciertas zonas y cualidades. A estos fragmentos se les tratará como si fueran más expresivos o cargados de significado. Estos trozos seleccionados por la mirada receptora son señales⁹ que guían el proceso de asociación, permitiendo el resto del proceso interpretativo. Las señales visuales se vinculan con algo más. La laboriosidad y el detalle del tejido en los dos *Futerales (ojiva y 11)* se asoció con la presencia de lo femenino en estas obras.¹⁰ La cualidad arrugada del papel condujo a expresar que había sido usado y estaba sucio.¹¹ El color de la cera en *Mar* hizo creer que se trataba de huesos.¹² Las palabras ilegibles escritas en tiras de papel arroz dentro de las cajas de *Amic* llamaron la atención y se convirtieron en pistas posibles para entender la pieza¹³ o por su sola presencia y tonalidad fueron reminiscencias del pasado.¹⁴ La curvatura de *Futerales ojiva*, así como la repetición continua del papel arroz guardando el cabello tejido y la cadena metálica que atravesaba toda la obra también fueron destacadas para inferir que era un collar y de ahí, multiplicó su significado: desde el collar de una madre que servía como juguete a un niño hasta el arreglo y la vanidad femenina.

⁸ En *Futerales 11*, el cabello sirvió para que Sara (*grupo comunicación*) determinara que las personas vistas de espaldas eran mujeres peinadas con un chongo que diferían en edad y estatura. El cabello en *Amic*, marcó para Guillermo (*grupo medicina*) el recuerdo de alguien muerto o el bautismo de un niño.

⁹ Reciben el nombre de 'cues' en inglés.

¹⁰ Diego, Lucía y Elena (*grupo género*).

¹¹ Lucía (*grupo género*).

¹² Sara (*grupo comunicación*) y Carmen (*grupo medicina*). Ambas visiones provienen de distintas experiencias con lo óseo debido a la profesión de cada una.

¹³ Guillermo (*grupo medicina*).

¹⁴ Antonio (*grupo cabañas*).

Explicar y comprender

Las asociaciones se vuelven herramientas en el proceso interpretativo para hacer dos cosas: explicar y comprender; dos acciones que sostienen un vínculo dialéctico. Aquí la dialéctica no se refiere a los polos de una relación excluyente sino a momentos relativos, interdependientes, de igual importancia y función interpretativa: "Mi punto de vista es que la comprensión sin explicación es ciega tanto como la explicación sin comprensión está vacía".¹⁵ Ambas actividades, explicar y comprender, toman una dirección distintiva: mientras la primera se dirige a las dinámicas internas que estructuran la obra, la segunda apunta a la unidad intencional del discurso, a la capacidad de la obra para proyectarse fuera de sí misma y abrir un mundo. La intención que aquí interesa no es la de quien crea, sino la desarrollada en el intercambio entre obra y receptor/a. El discurso, por su parte, se ubica en el diálogo basado en el lenguaje pero en el que también están presentes los gestos, el tono de voz y los movimientos corporales y donde puede expresarse el significado de una experiencia.

En el diálogo cara a cara, la explicación y la comprensión casi coinciden pues cualquier duda puede ser despejada de inmediato. En otros diálogos, como los suscitados al leer, escuchar, oler o ver, la relación entre explicar y comprender se torna más compleja. "Existe una dialéctica entre escribir y comprender porque la situación de escritura-lectura desarrolla una problemática propia que no es sólo una extensión de la situación hablar-escuchar, constitutiva del diálogo".¹⁶ La lectura de un texto se facilita con el hábito de manejar los códigos gramaticales de la lengua en que está escrito, pero la dialéctica entre explicar y comprender no siempre se simplifica por ello. En el caso de mirar una obra, las convenciones de lo visual se adquieren por costumbre, aun cuando también pueden provenir de un aprendizaje formal. Una de esas reglas visuales, altamente difundida, es la representación figurativa de la realidad, principalmente referida al cuerpo humano y sexuado. La mirada se guía en gran medida de esa posibilidad de señalar, sin

¹⁵ Paul Ricoeur y Hans-Georg Gadamer, "The Conflicts of Interpretations: Debate with Hans-Georg Gadamer", en Mario J. Valdez, ed., *A Ricoeur Reader. Reflection and Imagination*, Toronto, University of Toronto. 1991, p. 226.

¹⁶ Paul Ricoeur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, p. 183.

lugar a dudas, lo que se está viendo. La abstracción de las obras vistas puso en jaque esta certeza y por tanto, hizo de la explicación y la comprensión un recorrido aún más activo.

Al fijarse con detenimiento en las estructuras internas de la obra, la explicación espera hallar una coherencia, un sentido, en los elementos que la conforman, así como en las relaciones establecidas entre ellos. La composición de *Mar* dejaba en duda el desarrollo de acciones que habían llevado a construirla: difícil era indicar con exactitud si la artista había hecho la base lisa de cera para después trenzar los hilos encerados o el camino había sido el inverso, tampoco era posible decir en qué momento había hecho las aperturas en el centro de la pieza. En el *grupo cabañas*, este proceso resultó importante de explicar.¹⁷

Al intentar describir de manera precisa y en orden cronológico las acciones necesarias para que la pieza quedara como quedó y no atinar a reconstruir los pasos, se dejan entrever las relaciones estrechas e interdependientes de todas las partes y aún más, es posible percatarse de que cualquier alteración cambiaría la pieza por completo, modificando con ello las similitudes que podía tener con fragmentos corporales u objetos diversos. Detenerse en la composición de una obra contribuye a explicar, permite hacer conexiones que pueden ayudar a entender. Al observar la manera en que una pieza está compuesta, se abre la posibilidad de responder a la pregunta '¿qué está mostrando?' y las respuestas pueden ser variadas, ir desde una figura específica hasta ciertas cualidades. La composición de *Futrale 11* fue vista como si mostrará la nuca de diferentes mujeres peinadas con un chongo o ataviadas con velos.¹⁸ *Mar* llamó la atención por "la composición de las cosas, cómo lo compuso la persona que lo hizo y que, desde mi punto de vista, sí logra provocar, lo que sea pero provoca".¹⁹

¹⁷ —Me llama la atención la estructura de la pieza, qué fue lo que hizo primero— comentó Jorge.

—Paula agarró el papel de cera y después le aplicó la sangre y después... porque esto es papel encerado— empezó a explicar Antonio.

—No, es papel arroz— corrigió Maya — primero lo pinta y luego lo enceró.

—Primero es la sangre y luego la cera y después entretrejer todo y luego ir formando lo demás. No sé en qué momento pueda añadir estos elementos— Antonio se refería a las protuberancias y las aberturas en la parte superior de la pieza —o si esto fue hecho aparte— concluyó sobre la parte inferior de la obra.

¹⁸ Sara (*grupo comunicación*).

¹⁹ Diego (*grupo género*).

La composición permite fijarse en sus formas, la organización de sus elementos, en sus colores, los modos en que la obra está expuesta. Algunas de las explicaciones surgidas desde rasgos de composición ayudan a comprender, a clarificar lo que se piensa y siente acerca de lo observado. Los dos *Futerales* (*ojiva* y *11*) interesaron por la simpleza y la complejidad simultáneas en su composición, una en el papel liso y otra en el tejido de cabello.²⁰ Por su parte, en *Futerales 11* la uniformidad atada a la armonía se enfrentó con la diversidad en su composición: los fragmentos de papel eran de igual tamaño, estaban colgados a la misma altura y guardaban la misma distancia entre sí, en cambio los tejidos de cabello se ubicaban en diferentes zonas del papel.²¹ La acción de detenerse en la composición está ligada a expectativas de sentido con base en discursos sociales contextuales. La observación de texturas, formas y colores en el cuarteto de obras estudiadas aquí produjo asociaciones con respecto a la feminidad.

La estructura de una obra faculta también la aplicación de ciertos códigos para explicarla a uno mismo y a los demás —siempre y cuando se esté familiarizada/o con este saber—. Al comentar que *Futerales ojiva* era una instalación,²² se expresó un concepto que vincula la pieza con el espacio, el cual puede ser recibido con desinterés por algunas personas cuando no reciben mayor información acompañando esa palabra. Al utilizar el término instalación, se alude a normas encodificadas por discursos que explican y clasifican al arte de acuerdo con sus características de composición y pretenden crear un consenso y una tradición en torno a ellas.

El estilo de un/a artista se detecta en la manera en que compone sus creaciones, es una cualidad que las hace únicas, individuales, visiblemente atribuibles a él/ella y con un valor explicativo. La marca estilística más conocida de Jackson Pollock fue dejar que el pincel chorreara sobre el lienzo sin nunca llegar a tocarlo, además del ritmo y la combinación de colores que lograba con ello. Algunos de los rasgos distintivos del estilo de Santiago, observado por los/as integrantes de los grupos a partir de estas cuatro obras, fue la reiteración de sus

²⁰ Carmen (*grupo medicina*).

²¹ Elena (*grupo género*).

²² Sara (*grupo comunicación*).

materiales, junto con los colores, la simetría y los contrastes de texturas. En las piezas observadas, también se interpretan rasgos dispares de composición y estilo, algunos definidos como femeninos y otros como masculinos.

La comprensión, en permanente intercambio con la explicación, busca aprehender las proposiciones de mundos abiertas por una obra. Al asirse de esos mundos, éstos parecen más cercanos, familiares, significativos e inagotables llaves para destapar, desplegar, rasgar, inaugurar, aclarar y serenar. La comprensión es un encuentro y en él, ya no basta estar dispuesta/o a la percepción sensorial, hay que involucrarse con todo. "La comprensión proviene de nuestra capacidad de vaciar nuestro ser e identificarnos con la persona que, normalmente, es el Otro".²³ Identificar no es más que calzar los zapatos de alguien más y llegar a sentirse cómodo en ellos; hacer sitio para la visión de otra persona; "[...] reconocer el límite de mi propia comprensión y lo plausible de la comprensión del otro".²⁴ A veces, los encuentros no fluyen tan fácilmente y entonces se dice que no se comprende: "[...] lo que plasmó él [artista], la verdad es que yo no lo entendí".²⁵ Durante la observación de *Amic*, también resultó incomprensible para qué el artista había hecho las cajas.²⁶ La experiencia de incomprensión puede relacionarse con la búsqueda del propósito expresivo de la artista, pero también puede deberse a la amenaza que la ambigüedad significa para una forma de pensamiento claramente dicotómica.

Mar fue nada²⁷ y fue todo.²⁸ Negarle existencia a la obra se ancla en el temor de observar algo considerado un fragmento separado violentamente de un cuerpo, llevando a restarle importancia: "[...] ese objeto es menos que *nada*, o peor que *nada*".²⁹ No hay un temor similar en la otra aseveración, la que indica a *Mar* como todo, porque se ve como un órgano corporal dotado de vida y se la piensa como la expresión de algo íntimo, teniendo así una unión permanente con todo ser vivo.

²³ Andrea Juno y V. Vale, "bell hooks" [entrevista], en Andrea Juno y V. Vale, eds., *Angry Women*, San Francisco, RE/Search Publications, 1991, p. 83.

²⁴ Paul Ricoeur y Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, p. 241.

²⁵ Guillermo (*grupo medicina*) después de haber observado todas las obras.

²⁶ *Idem*.

²⁷ Lucía (*grupo género*).

²⁸ Maya (*grupo cabañas*).

²⁹ Georges Bataille, *El erotismo*, México, Tusquets Ediciones, 1997, p. 61.

Frente a *Futerales 11*, se abordó la cuestión de ser frente al mundo, expresando que los tejidos de cabello parecían personas o ciudades vistas desde arriba y a una gran distancia, se habló de "ser pequeño" en relación con el mundo.³⁰

La comprensión implica un encuentro en diálogo interior, hace posible comprenderse a uno mismo. "Comprender lo que una obra de arte le dice a uno es entonces, ciertamente, un encuentro consigo mismo".³¹ En el intercambio establecido con una obra uno se busca insistentemente en ella, quizás hasta identificarse con la otredad que habita su interior, esas características, conductas, rasgos que no se logran aceptar completamente. La comprensión en afán interpretativo contiene una pregunta ontológica dirigida a uno o al otro. La interpretación desvela significados múltiples sobre esa actividad vital. ¿Qué o quién es el otro? ¿Qué o quién soy? ¿Qué o quién soy yo para el otro? ¿Qué o quién es el otro para mí?

Vínculos comunicativos

La interpretación pone en marcha un proceso comunicativo entre las personas y las obras involucradas, donde las últimas se recontextualizan cada vez que son vistas y las primeras son sujetos marcados por contextos que no pueden dejar en la puerta de entrada. Comunicar es siempre una acción, un vínculo dinámico y abierto, una experiencia interpretativa. Alguien encodifica un mensaje y lo emite a través de un canal y alguien más lo recibe decodificándolo. Los términos encodificar y decodificar aluden a las convenciones propias de un medio particular y por ello, sostienen la existencia de un 'significado preferido', vinculado con las intenciones del emisor y posible de desentrañar por el receptor. Los mensajes, sin embargo, casi nunca siguen las normas al pie de la letra y es entonces cuando esta relación comunicativa se diversifica: tanto las acciones del emisor como las del receptor pueden quebrar las expectativas del medio en que el mensaje se inserta y esto se debe a la interpretación que ambos realizan. Un/a receptor/a

³⁰ Maya (*grupo cabañas*).

³¹ Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, p. 60.

puede asumir diferentes posiciones frente al mensaje.³² Ante las piezas observadas, difícil era tratar de hallar significados preferidos y este desapego provocó que la interpretación fluyera por otras vías y los significados se multiplicaran. Aun así, prevalecieron empeños por vislumbrar la intención de la artista.

En todo proceso comunicativo, hay retroalimentación, se da y se recibe. En este estudio, la comunicación establecida con la obra —habitualmente ocurrida en la mente del/la espectador/a— se torna en palabras enunciadas dentro de una nueva cadena comunicativa. Aunque podría pensarse en los objetos como emisores solamente, también son receptores de la luz y de un entorno que los va transformando. También está presente una observadora, receptora de la comunicación no verbal de las/os entrevistadas/os y a la vez, emisora en sus anotaciones. La entrevistadora, por último, es emisora de preguntas y receptora de las respuestas y también de las obras por ser intérprete de ellas.

La artista participa del proceso comunicativo a distancia, su presencia es básica desde que sin ella no habría ninguna pieza que observar, pero no puede establecer una conexión directa con las/os receptoras/es de su trabajo. "La estoy dejando [la obra] para que la vea mucha gente que quizás yo no quisiera que la viera; por qué la va a ver y cómo la va a ver, tal vez la va a ver de un modo en que yo no estoy diciendo lo que digo".³³ A pesar de la distancia, existe cierta tensión entre artista y espectador/a, ya que ambos están implicados en relación con la obra. La artista está al tanto de sus enlaces con las obras, incluyendo la vulnerabilidad de reflejarse en su trabajo: "[...] es muy sencillo que el espectador llegue y construya a través de la historia personal qué puede ver de ti porque también estás hablando de cosas muy personales".³⁴

La presencia, aunque lejana, de la artista puede instigar su búsqueda al

³² Entre ellas, la 'hegemónica dominante' (concuerta con el significado preferido), la 'hegemónica oposicional' (reconoce y entiende el significado preferido pero difiere de él), la 'hegemónica negociada' (adapta el significado preferido) y la 'decodificación aberrante' (construye significados diferentes al preferido). véase Philip J. Hanes, *The Advantages and Limitations of a Focus on Audience in Media Studies*, [documento WWW], 2000, <<http://www.aber.ac.uk/media/Functions/mcs.html>>.

³³ Paula Santiago (entrevista personal).

³⁴ *Idem*.

momento de contemplar una obra, se puede desear "[...] hacer la autopsia al autor y a los objetos".³⁵ Dicha indagación para saber algo de quien crea pretende empatar la interpretación de la artista con la del receptor y vislumbrar las intenciones que tuvo para hacer sus obras. Frente a *Amic*, se necesitó saber "[...] lo que él [artista] pensó en ese momento, qué quiso plasmar. [...] A lo mejor para mí 'eso fue eso' y a lo mejor él está diciendo que eso lo hizo porque, no sé, lo inspiró un árbol y, a lo mejor, lo que está ahí en medio [en la cuarta caja] es un pedazo de tronco seco".³⁶ Estas asociaciones quedan suspendidas en el aire porque su receptor no les otorga valor para llevarlo a comprender, tampoco los contrasta con sus experiencias, más bien los considera defectuosos y los desecha por no poder asegurar que corresponden a la intención del artista.³⁷

Artista y receptor/a entran en contacto sólo a la distancia y a través de la obra, ubicada en el punto medio. En el nexo comunicativo entre obra y receptor/a, cercano y directo, se traza un pacto de actividad creativa proclive a develar mundos surgidos de la interpretación. "Así tiene que ser, así son los saltos al vacío".³⁸ El/la observador/a, transeúnte aislado que mira guardando su distancia quizás tras una línea amarilla pintada en el suelo, apenas testigo, es invitado/a a acercarse, a moverse, a participar, a ser cómplice. "Si el espectador también se involucra y crea y construye y deconstruye, está siendo activo en los procesos".³⁹ Un/a receptor/a se demora frente a la obra poniendo en marcha un juego arriesgado, donde corre peligro de involucrarse y explorar nuevas maneras de estar en el mundo. Demorarse frente a la obra enriquece y agudiza la visión; diferentes y repetidos acercamientos permiten apreciar y descubrir más los elementos que la constituyen.⁴⁰

En 1973, la artista Ana Mendieta involucró activamente a las personas en sus

³⁵ Diego (*grupo género*).

³⁶ Guillermo (*grupo medicina*).

³⁷ Cabe señalar que en los momentos en que se buscó a la artista y sus intenciones, siempre estuvo construida desde lo masculino. De manera particular, David y Guillermo (*grupo medicina*) cambiaron de actitud cuando supieron que la artista era una mujer. A partir de ese momento ya no se interesaron por las intenciones de la artista, más bien tendieron a diagnosticarla y a mostrar sus conocimientos de medicina.

³⁸ Paula Santiago (*entrevista personal*).

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ Luis (*grupo comunicación*) acerca de *Futrale ojiva*.

acciones. En una de ellas dejó la puerta de un departamento entreabierta después de haber destrozado su interior, incluido un colchón ensangrentado y con ayuda de una cámara, fotografió las reacciones de las personas que pasaban por ahí. Las cuatro piezas observadas para esta investigación se asemejan de tanto en tanto a ese momento en que se abre la puerta del departamento de Mendieta: se está frente a objetos que incitan a acercarse, muestran y esconden a la vez: "te lleva a fijarte, como a ver que hay algo detrás";⁴¹ cambian según el lugar desde donde se les mire, pueden ser caóticos y fragmentarios; algo les ha ocurrido y no se puede sino crear qué fue. "Esa tensión de significado que le toca completar a quien lo está viendo [...]"⁴² establece el contacto que una persona puede tener con la obra. En esa conexión, cada pieza incita la apertura de un mundo relacionado con su receptor/a, provocando efectos y consecuencias variadas que se proyectan más allá del momento contemplativo. "Te lleva a ver las cosas de cerca y darte cuenta de que hay más dentro de lo que tú ves a primera instancia. Esa reacción que algunas personas les puede parecer de repulsión es sólo que te des cuenta de que dentro hay muchas cosas que das por sentado, que pueden o no estar pero que no sabes...".⁴³

Un tercer vínculo comunicativo hace posible los dos anteriores y se establece entre artista y obra, es una relación creativa que, en el caso de Santiago, va fluyendo y tomando forma hasta culminar en un objeto; "[...] un hiper-estado de divagación y asombro, sin una meta u objetivo particular. Este asombro y divagación circunscribe el proceso de la artista con respecto a su entorno inmediato, al igual que al bagaje personal y cultural que arrastra en su búsqueda".⁴⁴ Santiago define su quehacer como azaroso, lleno de atropellos y confrontaciones consigo misma, de restricciones externas que la afectan, la hacen meterse muy hondo en sus fisuras personales y tratar de entender cómo y por qué la hacen tambalear para poder quitárselas de la cabeza. La actividad creativa

⁴¹ Luis (*grupo comunicación*) acerca de *Futerales* 11.

⁴² Paula Santiago (*entrevista personal*).

⁴³ Luis (*grupo comunicación*) sobre *Futerales* ojiva. Al llegar a poner en duda las expectativas, el proceso de interpretación consigue abrir el paso a la crítica y la reconstrucción, lo que puede tener consecuencias positivas para reflexionar sobre la categoría de género.

toma de la memoria para ir construyendo y reconstruyendo por recovecos conscientes y no conscientes. El recuerdo de sentir correr el agua por las manos de la artista siendo niña pudo haber influido en un trabajo artístico que involucra la construcción manual de una obra: "Esa es una imagen [la del agua] que siempre me acompañó... eso me llevó a hacer lo que hago, quizás, no lo sé".⁴⁵

"El 'arte' comienza justamente allí donde se puede hacer algo también de modo diferente";⁴⁶ es un proceso anclado en la experiencia, por tanto cambiante⁴⁷ y temporal: "Considero que el tiempo que yo he transcurrido frente a esa obra, en que la he estado elaborando, ese tiempo para mí ha sido un tiempo vital para cuestionarme sobre la obra mientras la estoy haciendo".⁴⁸ La artista deposita en su trabajo el germen potencial de un giro, un desplazamiento, aunque sea casi imperceptible: "Y, definitivamente, el arte hace un cambio. Si quieres será mínimo, pero no creo que dé lo mismo hacerlo que no hacerlo".⁴⁹ La obra es evidencia y ruta hacia destinos impredecibles: "Yo lo hago para vivir. [...] Me da la posibilidad de habitar el mundo de una manera en que yo puedo enriquecer mi mundo interior. [...] [Lo hago] para convencerme de que la vida existe".⁵⁰ El proceso creativo de Santiago tiende a sacarla de estructuras ya conocidas: "Cuando estoy trabajando incluso no escribo, casi ni contesto correos, incluso me cuesta trabajo articular las cosas. [...] Si estoy trabajando inmersa en el taller, llego y no sé cómo hablarle a la gente. [...] Yo no sé qué me pasa, pero es como una especie de amnesia".⁵¹ La conformación de sus objetos parte de una búsqueda y una necesidad de explorar pero sin plan concebido de antemano, abriéndose al azar y teniendo como guía el impulso, la intuición y el cuerpo. "Si no tengo una relación directa con lo que hago con mis manos, no lo puedo concebir, me cuesta mucho

⁴⁴ Victor Zamudio-Taylor, "Paula Santiago", *ArtPace. A Foundation for Contemporary Art*, San Antonio, Texas, 1996, <<http://www.artpace.org>>.

⁴⁵ Paula Santiago (*entrevista personal*).

⁴⁶ Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, p. 131.

⁴⁷ La experiencia de la enfermedad modificó el desarrollo artístico de Santiago, influyendo en la elección de los materiales con que hace una obra.

⁴⁸ Paula Santiago (*entrevista personal*).

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Idem.*

trabajo".⁵²

Lecturas

Una obra no está cerrada, se abre, necesita ser leída. La lectura de una obra le añade algo más y la interpretación articula ese añadido. Cualquier lector/a se presenta frente a un texto, una imagen, un objeto y trae consigo expectativas; en el transcurso de su lectura intentará quizás anticipar sucesos o tal vez querrá brincar de un lado a otro, según su deseo. Leer es un juego libre, hace emerger lo que está dentro del lector/a y lo que está fuera de él o ella; constituye una experiencia, una práctica imaginativa potencialmente reveladora del mundo de la obra. "[...E]so es la lectura, el texto infinito, cada lectura es creativa en sí misma, agrega texto al texto, produciéndose múltiples capas de lecturas, tantas como lectores y lectoras existan".⁵³ Una lectura termina por muchas razones, el tiempo destinado a la actividad lectora se agota quizás hasta por cansancio. La lectura nunca definitiva de una obra puede acompañarse de la calma comprensiva de haber interpretado, de haber construido un mundo mediante una relación comunicativa.

Así como al comprender se busca entenderse a sí mismo, la lectura es edificadora de uno: "[...] lo que llamo mí mismo, mi ser, es de hecho el pupilo de todas las obras de arte, obras de literatura, obras de la cultura que he leído, que he amado, que he entendido. Y por tanto, es una especie de depósito, un tesoro de todas estas experiencias".⁵⁴ Motor y detonador de cambio puede ser la lectura, diálogo interior constante, trepidante; confrontación a varias voces, aun cuando acción solitaria, de uno consigo mismo y otros. "Nada [nadie] nunca se ha hecho solo. Entonces te empiezas a dar cuenta del espacio que ocupa tu voz y las voces que te habitan, lo que te ha formado [...]".⁵⁵

La acción de leer, sin embargo, se engancha en un marco social donde instituciones y saberes expertos trazan pautas para realizar lecturas 'correctas',

⁵² *Idem*.

⁵³ María Inés García Canal, *Foucault y el poder*, México, UAM, 2002, p. 12.

⁵⁴ Paul Ricoeur, "Poetry and Possibility" (entrevista con Paul Ricoeur), en Mario J. Valdez, ed., *op.cit.*, p. 454.

asimiladas por la fuerza de la repetición y teniendo como objetivos en mente la uniformidad, la ausencia de toda duda y la emisión de juicios de valor; el discurso dominante de género es una de esas pautas, guía de lecturas con la finalidad de la coherencia dicotómica para los/as participantes de los grupos. La narración de un relato sobre *Amic* usa el discurso dominante de género para establecer una concordancia entre el proceso biológico de la reproducción, la heterosexualidad y la maternidad. En esta lectura, *Amic* fue leída, además, reiterando ciertas normas lingüísticas: las cajas fueron leídas de izquierda a derecha, siguiendo la regla de lectura del castellano. Por fortuna, estas pautas siempre pueden sacudirse por la diversidad y cercanía en los encuentros posibles de establecer con una obra. "A lo mejor a la gente que haya tenido otro tipo de experiencias la pieza del principio [Mar] le puede evocar otro tipo de cosas y ese es también lo padre del trabajo de Paula: como todo lo que es arte, realmente una obra completa de arte, puede provocarte lecturas múltiples".⁵⁶

Una mirada puesta sobre una obra inicia una acción de lectura, a partir de la cual seleccionará y conectará fragmentos en una estructura significativa para su lector/a. Las conexiones de trozos se arman con referencias, es decir, aquello de lo que la pieza habla, traído a cuento por quien lee. La referencia vincula una obra con realidades que existen fuera de ella y es inferida por su estructura y por los contextos involucrados en la lectura. En el caso de esta investigación, hubo una referencia base, el cuerpo, la cual produjo interpretaciones diversas. La complejidad interpretativa del cuerpo referido no hizo sino indicar la pluralidad discursiva que pretende darle sentido y significado, aun cuando el género continuo y dicotómico haya resultado una constante. Las obras de Santiago pueden complicar el referente al sugerir la simultaneidad de características opuestas.

Sentidos y significados

Toda interpretación necesita de una lectura y ésta tiende a ser plural debido a dos razones. Por un lado, se parte de la premisa de que una obra tiene un sentido,

⁵⁵ Paula Santiago (*entrevista personal*).

⁵⁶ Jorge (*grupo cabañas*).

es decir, guarda una coherencia en su estructura y entre los fragmentos que la conforman. No se trata de una coherencia en espera de ser descubierta, sino una construida por la intervención de códigos culturales ya asimilados y pocas veces cuestionados. Por otro lado, lectores/as atribuirán significados de índole más personal. El sentido se vincula con tradiciones de saber que trazan expectativas particulares y funcionan como telón de fondo para la construcción de significados. Aun cuando un significado está atado a un sentido social, puede distanciarse de él porque es construido por un/a sujeto socializado e individual que siempre es capaz de resistencia. "[...E]l arte parece ser usado, especialmente ahora, no para dar sentido, sino lo contrario, para mantenerlo en suspenso; para construir significados, pero sin rellenarlos *exactamente*".⁵⁷ Es el anclaje del sentido en la tradición el que crea una ilusión de permanencia, inmovilidad y continuidad casi ahistórica. Sin embargo, el sentido y sus expectativas se mueven, cambian y se aplican de manera selectiva de acuerdo con distintas formas de conocimiento. Lo que alguien espera al mirar una obra depende de los códigos culturales que conoce y le permitirán dar sentido a ella.

El discurso dominante de género funciona para los/as participantes de los grupos como un código cultural de interpretación ya naturalizado, crea expectativas y se convierte en depósito de sentido; sus dicotomías parecen inmóviles y permanentes. De este destino no se puede huir sino a través de la subjetividad de quien interpreta, siempre y cuando esté en la disposición de construir significados. Es premisa de este trabajo que la experiencia del sinsentido, suscitada en algunos/as participantes del *grupo medicina* y *grupo género*, tuvo algo que ver con la limitada aplicabilidad del discurso dominante de género para interpretar las obras. La edificación de significados también se vio comprometida en estos casos pues no se contaba con las palabras necesarias para hablar sobre la experiencia que se estaba viviendo.

Al decir que una obra carece de sentido,⁵⁸ la duda prevalece despertando

⁵⁷ Susan Bee, "On Authenticity and Meaning", en Susan Bee y Mira Schor, eds., *M/E/A/N/I/N/G. An Anthology of Artists' Writings, Theory, and Criticism*, Durham, Duke University Press, 2000, p. 188.

⁵⁸ Elena (*grupo género*) sobre la segunda y cuarta caja de *Amic*, David y Guillermo (*grupo medicina*) acerca de *Amic*.

incomodidad hasta concebir la interpretación como absurda. La enunciación de sobre la carencia de un sentido se puede acompañar de aseveraciones del tipo "no me significan nada"⁵⁹ y "no tienen ningún significado",⁶⁰ pero más bien se deben a la frustración de no poder establecer una interpretación irrefutable, una que permita la aplicación de conceptos e ideas ya conocidas o que equipare el propio significado con el de la artista, para quien sus obras "deben tener un sentido".⁶¹ A pesar de esto, el sinsentido no prohíbe la construcción de significados. "Todo tiene un significado, aun aquello que al principio parece no tener sentido".⁶²

Cuando se admite la cualidad constructiva del significado, su pluralidad se acepta sin mayor inquietud y el hallazgo de algún significado 'correcto' para una obra se mira imposible y hasta indeseable: "[...] este reclamo mataría al texto [la obra], lo removería del proceso y lo presentaría consumido y vacío".⁶³ Un significado no es sino una colaboración entre una obra y su receptor/a: "Y también está cargada [la obra] por los significados que le está poniendo otra persona cuando lo está mirando".⁶⁴ Aun cuando se ponga punto final a una interpretación, siempre es un proceso susceptible de volver a abrirse en otro momento, haciéndose inagotable. Pero para abrirse a la construcción de significados se requiere costumbre de olvidar las expectativas y establecer con la obra un vínculo comunicativo no muy alejado de la creatividad.

En cuanto a la percepción artística, se habla de competencia visual para referirse al nivel de dominio que un/a espectador/a tiene de los códigos culturales que conforman saberes institucionales acerca del arte. "Desde que la información presentada por los trabajos exhibidos excede las capacidades de desciframiento del contemplador, éste las percibe como desprovisto de significación —o, para ser más precisos, de estructuración y organización [sentido]— porque no puede

⁵⁹ Elena (*grupo género*) sobre la segunda y cuarta caja de *Amic*.

⁶⁰ Guillermo (*grupo medicina*) acerca de *Amic*.

⁶¹ Elena (*grupo género*).

⁶² Susan Bee, *op.cit.*, p. 188.

⁶³ Mario J. Valdez, "Introduction: Paul Ricoeur's Post-Structuralist Hermeneutics", en Mario J. Valdez, ed., *op.cit.*, p. 11.

⁶⁴ Paula Santiago (*entrevista persona*).

'decodificarlos'".⁶⁵ El planteamiento de competencia visual establece una jerarquía de sentido y significado, es decir, sólo quienes están al tanto de los códigos culturales 'adecuados' pueden interpretar 'correctamente' una obra. Respecto a este punto, en esta investigación se traza la necesidad de un abordaje que vea a la competencia visual como enriquecida en su diversidad y no jerarquizada por ella. Los códigos culturales, como es el género, constituyen el sentido pero a esto se añaden las experiencias de los/as intérpretes y por ello, se puede hablar de interpretaciones distintas y no adecuadas e incorrectas.

Al reunir personas en grupos para ser entrevistadas, se pensó que si tenían algún aspecto de formación profesional en común, sus interpretaciones tendrían también puntos de encuentro, su competencia visual sería similar, compartiendo códigos interpretativos. Aunque puntos de encuentro hubo y muchos, algunos fueron compartidos por personas de grupos distintos, mientras que desacuerdos y diferencias se presentaron entre participantes de un mismo grupo. "[...] todos los procesos de interpretación son incompletos, porque ningún sujeto posee una competencia absoluta y porque todos los procesos comunicativos se realizan entre competencias dispares".⁶⁶

Los depósitos de sentido, es decir, acervos sociales de conocimiento ya asimilados y convertidos en antecedentes interpretativos, permiten vislumbrar que la visión de una obra de arte nunca es una acción aislada, siempre se contrasta con lo que se tiene por garante de verdad y saber. Los depósitos de sentido van fijando una línea de interpretación para el contexto en que se ubica quien es receptor/a de la obra. "Cada persona tiene diferente memoria y bagaje",⁶⁷ ese bagaje es depósito de sentido. Al preguntar a los/as participantes de los grupos sobre su conocimiento y preferencia de arte visual, se abrieron depósitos de sentido por la mención individual de artistas como Klee,⁶⁸ Seurat y Klimt.⁶⁹ El movimiento contemporáneo en las artes pictóricas mexicanas más recordado fue

⁶⁵ Pierre Bordieu, "Outline of a Sociological Theory of Art Perception", en *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, Gran Bretaña, Polity Press, 1993, p. 217-218.

⁶⁶ Francisca Pérez Carreño, *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Madrid, Visor, 1988, p. 168-169.

⁶⁷ Maya (grupo cabañas).

⁶⁸ Sara (grupo comunicación).

sin duda el Muralismo y sus principales representantes fueron mencionados en varias ocasiones: Orozco,⁷⁰ Siqueiros⁷¹ y Rivera.⁷² El surrealismo fue otro depósito de sentido, traído a colación cuando se observó *Mar*.⁷³ De estos depósitos de sentido, relacionados con el arte, se reitera la ausencia y marginación de las mujeres como creadoras, a pesar de que se estaban interpretando las obras de una artista.

Algunas personas pueden reconocer que carecen de depósitos de sentido para observar y, sobre todo, apreciar ciertas obras de arte, esto debido a su formación académica y profesional: "no soy crítico de arte, no sé mucho de arte".⁷⁴ Sintiendo lejano de un saber avalado socialmente y pocas experiencias previas de observación ("son cosas diferentes, son cosas que no ves diario o que no estás acostumbrado a ellas"),⁷⁵ el sentido y el significado se vuelven complejos para un/a intérprete: "Al final de cuentas, los que no estamos muy metidos en esta área no alcanzamos a distinguir que existen algunos puntos principales que hay que admirar".⁷⁶ La educación escolar parece construir una visión en torno al arte muy vinculada con la representación figurativa de la realidad, creando expectativas particulares: "Tú vas a cualquier museo del mundo y lo que esperas ver son cerámicas, pinturas, esculturas del cuerpo humano, algo así".⁷⁷ Son escasas las ocasiones, según se indica, en que la educación primaria y media-superior se detiene a mostrar arte abstracto o contemporáneo. La idea de "un arte que no pasa de moda",⁷⁸ que ha trascendido en el tiempo y principalmente, que es bello y tiene un significado visible y enunciable sin caber una sola duda ("No es lo mismo en una obra de arte de mucho tiempo atrás, que quien la ve dice: 'ésta te indica

⁶⁹ Antonio (*grupo cabañas*).

⁷⁰ Antonio, Jorge y Sofía (*grupo cabañas*), Luis y Sara (*grupo comunicación*), Carmen y David (*grupo medicina*). Cabe señalar que en el Instituto Cultural Cabañas se exhiben varios murales de Orozco, por lo que quizás fue el muralista más reiterado.

⁷¹ Antonio (*grupo cabañas*) y David (*grupo medicina*).

⁷² Luis y Natalia (*grupo comunicación*), Carmen (*grupo medicina*).

⁷³ Elena (*grupo género*).

⁷⁴ David (*grupo medicina*).

⁷⁵ Guillermo (*grupo medicina*).

⁷⁶ David (*grupo medicina*).

⁷⁷ *Idem*.

⁷⁸ *Idem*.

pureza, ésta te indica castidad...”),⁷⁹ se contrapone a la idea de un arte contemporáneo incoherente, indescifrable, cuya creación no requiere siquiera de un talento peculiar. En una exposición de arte contemporáneo, “[...] veías que en una cubeta con agua estaba metida una tele y en la tele estaba un video pasando las nubes y bueno, ¿eso qué?, ¿qué quieren decir con eso?”.⁸⁰

Los depósitos de sentido cuando se observan obras de arte no necesitan provenir de ese campo, sino de la subjetividad de quien interpreta, de sus relaciones con el entorno y de los conocimientos y experiencias que le permiten construir sus mundos propios. La/os integrante/s del *grupo medicina* fueron los que más recurrieron a su profesión al interpretar las obras pero también resultaron los más inseguros por sentirse fuera de su elemento. Si se considera, como aquí se hace, que el discurso dominante de género funciona como depósito de sentido para los/as participantes de los grupos, debe aclararse que son pocas las ocasiones en que se reflexiona sobre él de manera más explícita. Esto es así porque sus categorías ya están asimiladas y no son cuestionadas con frecuencia. Cuando su ausencia aparente se convierte en presencia es porque se ha detectado una incongruencia o el género se ha descubierto como discontinuo o uno se ha percatado de lo arraigado de sus restricciones: “Fíjate qué terrible, lo vemos inmediatamente como una cosa femenina”.⁸¹ La diferencia sexual en estricta dicotomía cuenta con la visualidad para representarse y es debido a ello, que se puede hacer uso de varios depósitos de sentido, no siempre relacionados con el arte, para interpretar las obras.

Los hábitos de visión de arte, de algunos/as integrantes de los grupos, llevaron a concebirlo como una expresión elevada de la cultura, cuya función no era la de entretener sino la de enaltecer los valores de una sociedad: “hay obras que

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ *Idem.* No tengo idea a qué obra en particular se refiere, pero me recuerda una instalación de Francesc Torres, *The Dictatorship of Swiftness* (1986), en la cual habla 6 monitores de video mostrando diferentes imágenes, 24 cubetas llenas de agua y una metralleta militar. Véase *Blurring the Boundaries. Installation Art 1969-1996*, Museum of Contemporary Art, San Diego, California, 1999, p. 70-71.

⁸¹ Mientras veía *Amic*, Lucía (*grupo género*) se dio cuenta de que ella y las demás personas del grupo estaban reiterando como femenina la actividad de bordar y guardar objetos.

resaltan mucho los valores humanos y las virtudes".⁸² Entre las preferencias visuales en cuanto al arte de los/as participantes de los grupos destacaron la fotografía y la pintura como los géneros más valorados, mientras que se distinguió una ausencia de expresiones artísticas híbridas más recientes (video, instalación, arte digital, arte-objeto y performance). Estas propensiones de gusto, en apariencia de índole solo personal, reflejan discursos sobre valoración elaborados, difundidos y asimilados en contextos sociales más amplios —ya se abordó en el capítulo anterior que las suposiciones sobre la categoría arte toman al género como herramienta para construirse—. Deshacerse de esta predisposición visual resulta complicado y no únicamente resultado de un acto de voluntad. Evidente parece, sin duda, que siempre habrá expectativas de sentido previas a toda acción interpretativa. Esto es así debido a que una persona tiene memoria y no puede decidir ignorarla o cesar de acudir a ella en busca de referentes.

Entre las expectativas de sentido trazadas durante las entrevistas en grupo se encuentra una predisposición de lectura y búsqueda de significado tan pronto aparecen letras en las cajas de *Amic*. Lo ilegible de las palabras escritas ensombrece la comprensión de la obra: "tienen varias letras ahí que no son legibles, que a lo mejor si las sacas y las acomodas puedes saber lo que quiso poner ahí".⁸³ La expectativa de sentido frente a letras escritas dentro de una pieza no sólo se basa en un hábito sino también en la idea de que el significado de una obra yace en ella y puede ser descubierto por su espectador/a. Por otro lado, también se espera que al ordenar los elementos que constituyen una pieza, su significado se clarifique. En varias ocasiones, se intentó determinar cuál era el frente y el reverso de *Mar*. Según la expectativa de sentido, el frente debía ser más significativo que el reverso: "yo digo que éste no es el frente [la parte convexa], esto es lo de atrás".⁸⁴ Sin embargo, el mayor acuerdo respecto a la expectativa de sentido se ubicó en la representación figurativa, la cual a diferencia

⁸² David (*grupo medicina*) mencionó en este renglón a Leonardo Da Vinci y Tintoretto.

⁸³ Javier (*grupo medicina*). Diego (*grupo género*) hizo una reflexión similar cuando vio las letras: "tiene letras pero no sé si están al revés o si sean letras de a de veras, que hubiera querido [la artista] dar el significado de letras".

⁸⁴ Elena (*grupo género*) contradecía lo que previamente había dicho Diego, quien consideró que el frente era la parte convexa y el reverso la parte cóncava.

de la abstracta, resultaba más significativa. "Estamos muy inclinados a dar el rápido veredicto de que 'las cosas no se ven así'",⁸⁵ es decir, a apuntar las diferencias de cualquier representación frente a lo que consideramos real. El arte vuelve, una vez más, a parecer como destinado a imitar la realidad real y no a crear la suya propia. Por último, se espera que el/la artista oriente al intérprete de alguna manera, o sea, que su obra contenga pistas a descubrir acerca de su significado correcto y único. El acto de nombrar, por ejemplo, se vislumbra como información clave para comprender;⁸⁶ lo mismo sucede con el contenido de las cédulas, pautas también de sentido y significado.⁸⁷

Experiencias

"Algo puede suceder en cualquier momento".⁸⁸ "Algo ha sucedido y nada será lo mismo otra vez".⁸⁹ "La vida sucede...".⁹⁰ "Algo se perdió y sucede mediante su ausencia".⁹¹ Anuncios, cambios, recuerdos, extravíos pasan frente a la mirada interpretativa esperando poder sopesar su trascendencia y en ocasiones, se cuelgan de quien los enuncia por mucho tiempo, con la urgencia de resarcir a cuentas. Los sucesos que una obra es capaz de detonar responden siempre a una necesidad, búsqueda o pregunta de su intérprete; se constituyen en una experiencia.

La interpretación no transcurre lejos de las experiencias acumuladas del sujeto que la realiza, constituyéndose a sí misma como una más de esas experiencias que en potencia servirán para significar en un futuro. Una experiencia, aun cuando con asiduidad se piensa construida desde la individualidad de quien la vive, se

⁸⁵ E.H. Gombrich, "On Art and Artists", en Richard Woodfield, ed., *The Essential Gombrich*, Londres, Phaidon Press, 1996, p. 69.

⁸⁶ Los títulos de las piezas desataron cierta frustración, sobre todo, los *futerales* (David, *grupo medicina*). En *Mar* se encontró cierta concordancia entre título y figura (Carmen, *grupo medicina*). El subtítulo *Ex-votos*, el cual acompañaba a *Amic*, conformó una pauta de sentido (Esteban, *grupo comunicación*). Santiago habló acerca de nombrar su trabajo: "Trato de poner títulos que también tengan algo de esa maraña de cosas que están ocupando mi cabezota"; su intención no es guía de sentido o significado.

⁸⁷ Elena (*grupo género*) y Guillermo (*grupo medicina*).

⁸⁸ Mariana (*entrevistadora*) sobre *Futerales ojiva*.

⁸⁹ Mariana (*entrevistadora*) sobre *Mar*.

⁹⁰ Mariana (*entrevistadora*) sobre *Amic*.

⁹¹ Mariana (*entrevistadora*) sobre *Futerales 11*.

apoya en normas y contextos sociales y culturales. Esto de ninguna forma supone la disminución en la capacidad de una persona para contravenir mandatos y conocimientos, para significar su experiencia como positiva cuando todo su entorno social le indica lo contrario. Siguiendo esta idea, la experiencia se muestra contextual porque está inevitablemente marcada por el tiempo: es presente pronto a ser pasado proyectándose al futuro; ocurre en un momento determinado en la vida del sujeto social y en sí misma consume tiempo; uno/a se demora en la experiencia.

La experiencia para siempre temporal conlleva un germen de cambio, puede redireccionar la vida de alguien por completo y eso, sin duda, tendrá un efecto aún mayor, imprevisible. Cabría entonces preguntar: "¿de qué manera el tiempo nos está afectando y de qué manera nosotros afectamos a ese tiempo?".⁹² En *Amic*, se pudo observar el cambio producido por el paso del tiempo: "puede ser que tú hayas querido guardar algo mucho tiempo, lo dejas ahí, pasa el tiempo y... a lo mejor, ya no es nada igual".⁹³ La transformación narrada no atañe solo a la apariencia, sino a la visión de la persona que vuelve para mirar de nuevo eso guardado; esa mirada se ha modificado por la experiencia y es el paso del tiempo el que ha hecho que el contenido de las cajas experimente cambios. "[...M]ientras tienes tiempo, tienes todo ese rango de posibilidades y a medida que tienes más conciencia de ese tiempo, las posibilidades también son mucho más gratificantes, aunque sean catastróficas, aunque no sean amables contigo".⁹⁴ La diversidad de opciones lo es también de experiencias.

Cada persona al interactuar con el mundo va haciéndose de experiencias y muchas de ellas, son experiencias de género, son "[...] los efectos del significado y las autorrepresentaciones producidas en el sujeto por las prácticas socioculturales, por los discursos e instituciones dedicados a la producción de mujeres y hombres".⁹⁵ Estas experiencias pasan por el lenguaje no sólo para ser

⁹² Paula Santiago (*entrevista personal*).

⁹³ David (*grupo medicina*).

⁹⁴ Paula Santiago (*entrevista personal*).

⁹⁵ Teresa de Lauretis, "La tecnología del género", en Carmen Ramos Escandón, comp., *El género en perspectiva: de la dominación universal a la representación múltiple*, México, UAM-I, 1991, p. 260.

expresadas sino para interpretar la vida misma y reiterar la posición que se ocupa en el entorno social. La función narrativa del lenguaje hizo evidente en esta investigación, con especial atención en una participante del *grupo género*, que las experiencias de género son de naturaleza subjetiva y que si bien pueden repetir esquemas dicotómicos también pueden cuestionar su significado.

El encuentro con el arte echa a andar un proceso de experiencia muy tocado por la intuición, que atraviesa el cuerpo intérprete, haciéndolo experimentar sensaciones y actuar de formas de las que no siempre se puede hablar, aunque sí susceptibles de ser narradas. *Amic* movía algo dentro [del cuerpo],⁹⁶ llegando incluso a actuar sobre esos interiores y las superficies que los resguardaban: un pellizco en la boca del estómago, ahuecándolo por momentos, acelerando los latidos del corazón,⁹⁷ anudando la garganta⁹⁸ o produciendo escalofríos,⁹⁹ aliviando el ritmo respiratorio para después oprimir el pecho.¹⁰⁰ La entrada de la intuición no deposita a la experiencia lejos del razonamiento, más bien se vale de ambos para construir su significado y hasta su recuerdo. Es la intromisión de otro elemento, la imaginación, el que pondrá en juego un riesgo mayor para el sujeto, con su cercanía a la resistencia y con la posibilidad de cambiar el mundo, uno de los peligros corridos en el arte; siendo capaz incluso de armonizar y unificar las dicotomías del género, cuestionando su discurso dominante. "Este acoplamiento, en efecto, hace que el sentido de toda mi experiencia remita al sentido de la experiencia del otro".¹⁰¹ La acción interpretativa plantea así, desde el proceso creativo de Santiago, la posibilidad de "ser tocado por la manera en que otro ser humano ve el mundo y lo codifica".¹⁰²

En la experiencia, la disposición no lo es todo, pero es una parte importante. Cuando alguien asiste a una exposición artística, lo hace porque así lo desea. Hay algo en ella que ha llamado su atención, tanto que se ha desplazado a un lugar específico y ha destinado un tiempo para ella. Desde el momento de su decisión,

⁹⁶ Esteban (*grupo comunicación*).

⁹⁷ Mariana (*entrevistadora*) sobre *Mar*.

⁹⁸ Mariana (*entrevistadora*) acerca de *Amic*.

⁹⁹ Mariana (*entrevistadora*) sobre *Futrale ojiva*.

¹⁰⁰ Mariana (*entrevistadora*) acerca de *Futrale 11*.

¹⁰¹ Paul Ricoeur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, p. 67.

un/a espectador/a se predispone y abre a vivir esa experiencia. Este proceso fue en cierto modo trastocado en esta investigación, aunque quizás no podría haberse dado de otra forma. Los/as participantes de los grupos sabían de antemano que verían y hablarían acerca de algunas obras de arte y accedieron a hacerlo con un afán de ayuda, desinteresado y francamente conmovedor. Con respecto a la disponibilidad temporal, hubo disparidades¹⁰³ aunque ayudó que dos de las entrevistas fueron acordadas para un fin de semana.¹⁰⁴ La experiencia constituía su única retribución y para algunas personas y en ciertos momentos fue desagradable e incómoda.¹⁰⁵

El desagrado e incomodidad frente a una experiencia pasa por el cuerpo y se vincula con la idea de que está próxima a un límite y no se está seguro/a de querer cruzarlo. Los límites, en potencia, son movibles y tan diversos como personas para ubicarlos en un sitio; de esta forma, una experiencia límite puede ser considerada como tal para alguien y no para alguien más. Sin embargo, los límites son trazados con el fin de evitar su traspaso, convirtiéndose en una técnica de disciplina y control social factible de ser resistida y traspasada. El límite, dondequiera que se trace, se experimenta amenazador; "[...] la experiencia límite guarda una estrecha relación con la disolución del sujeto, con su encuentro con la muerte, con la evaporación del lenguaje".¹⁰⁶ Son las referencias y sensaciones corporales las que definen como límite parte de la experiencia vivida por algunas personas durante las entrevistas en grupo. Aquí el sujeto se disuelve porque su cuerpo representado y visto se fragmenta, se abre, se enferma y muere, porque su cuerpo observador e intérprete es confrontado con aquel y se expresa más allá del lenguaje hablado: "[...] no creo que el formato sea tan importante como el hecho de que debes estar lista para dejarlo salir... entregarlo".¹⁰⁷

¹⁰² Paula Santiago (*entrevista personal*).

¹⁰³ Lucía (*grupo género*) y Sofía (*grupo cabañas*) disponían de tiempo limitado para participar; a pesar de esto, ninguna apresuró la entrevista y Sofía decidió en algún momento llegar tarde a su clase para concluirla.

¹⁰⁴ *Grupo comunicación y grupo medicina*.

¹⁰⁵ En retrospectiva, entiendo y agradezco el esfuerzo y la dificultad, así como la disposición de ayuda de las/os entrevistadas/os; valoro también que nadie quisiera abandonar o abandonara el proceso.

¹⁰⁶ María Inés García Canal, *op.cit.*, p. 31.

¹⁰⁷ Andrea Juno y V. Vale "Lydia Lunch" [entrevista], en Andrea Juno y V. Vale, eds., *op.cit.*, p. 115.

Traspassar aunque sea un poco los límites aceptados socialmente se vuelve gesto transgresor: "[...] la transgresión es sólo el acto de sobrepasar el límite, ese movimiento es su único espacio. Es el acto de atravesar, de cruzar la línea que, en tanto atravesada, se constituye en nuevo límite".¹⁰⁸ Los límites no pueden mantenerse derribados porque cumplen una función protectora y ordenadora al contener y separar. Transgredir requiere del conocimiento donde se ubica el límite y al mismo tiempo, prepararse para sobrepasar también la prohibición de ese movimiento de cruce: "[...] tienes que desaprender todo lo que habías aprendido".¹⁰⁹ La experiencia de la creación artística puede enfrentarse a los límites con intenciones transgresoras: "Siempre en los límites de una estructura es más vulnerable. Entonces, en esos puntos es donde está la mayor posibilidad de que algo también se rompa y se reconstruya";¹¹⁰ una reconstrucción distinta, en un sitio diferente, no en términos de mejor o peor, sino con la idea de poner algo en movimiento. Entre los límites atravesados por las obras de Santiago y visibles para las/os participantes de las entrevistas están las fronteras de lo interno y externo del cuerpo, del cadáver y el cuerpo vivo, de la vida y la muerte, de lo femenino y lo masculino, de la belleza y lo abyecto, del arte y el no arte; también se cruza el límite del secreto y lo oculto, por nombrar algunos. Las piezas vistas llevan "[...] al límite de lo que es y no es".¹¹¹

La experiencia de observación artística, aun cuando considerada límite, se valdrá de otras experiencias subjetivas acumuladas en la memoria. "En un sentido, la obra de arte es en sí misma un trabajo de recolección, de 'reencuentro', de repetición. [...] El espectador es también involucrado en la tarea de recolección, de memoria y olvido, que necesariamente invoca procesos inconscientes".¹¹² Todo este proceso, detonado por la obra y en el que participa de forma activa su observador/a, tendrá un efecto importante en la interpretación que de ella se haga. A través de la mirada, se posibilita una cierta identificación que establece un

¹⁰⁸ María Inés García Canal, *op.cit.*, p. 31.

¹⁰⁹ Paula Santiago (*entrevista personal*).

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ Luis (*grupo comunicación*).

¹¹² Briony Fer, "The Work of Art, The Work of Psychoanalysis", en Gill Perry, ed., *Gender and Art*, Italia, The Open University/Yale University Press, 1999, p. 250.

paralelismo entre el recuerdo de una experiencia y el objeto contemplado. "[...]también es divertido y es curioso como eso para en el arte y al interpretar cosas, porque tiene que ver con tu bagaje y con tu memoria, entonces hay una identificación de... cosas ahí".¹¹³ Poco importa si se trata de un detalle, puede convertirse en fundamental para la interpretación de una persona.

El recuerdo de haber visto y actuado sobre un cuerpo durante un procedimiento quirúrgico contribuyó desde la apariencia a ver uno semejante en *Mar*.¹¹⁴ En este caso, el recuerdo expresa algo con respecto a la forma en que la obra es vista, establece una distancia tomada por prudente y necesaria en el discurso médico. Un cirujano deberá ver al cuerpo que interviene como un objeto a reparar (curar), a la vez que plantea imposible una identificación emocional con él, una que obstruiría su buen juicio y pondría en entredicho su seriedad. Del mismo punto, se desprende que el cuerpo intervenido no presente mayores distinciones, ni siquiera en función del sexo; es sólo un cuerpo en necesidad de reparo. Por otro lado, la experiencia con la sangre también definió la interpretación de su uso en las obras. Frente al hábito de verla fluyendo y fresca, se hizo difícil asegurar su presencia. Una vez que pudo haber certeza de que ahí estaba, la experiencia definió a la sangre como valiosa y condenó su empleo (desperdicio) en cualquier otro ámbito alejado de la medicina.¹¹⁵

Otras experiencias depositadas en la memoria y traídas a colación para interpretar *Amic* y *Futrale 11* sucedieron en iglesias católicas. Principalmente se trataban de momentos en que se habían observado representaciones tridimensionales de cristos en ataúdes de cristal,¹¹⁶ así como ceremonias religiosas (misa,¹¹⁷ boda,¹¹⁸ primera comunión,¹¹⁹ velorio¹²⁰ y bautizo¹²¹). En estas

¹¹³ Maya (*grupo cabañas*).

¹¹⁴ Guillermo (*grupo medicina*).

¹¹⁵ Esta interpretación sólo se dio en los/as participantes del *grupo medicina*.

¹¹⁶ Lucía (*grupo género*) y Natalia (*grupo comunicación*) sobre *Amic*.

¹¹⁷ Sofía (*grupo cabañas*) se refirió a las mantillas que las mujeres usan para ir a misa en *Futrale 11*.

¹¹⁸ Antonio (*grupo cabañas*) habló del ajuar de novia en *Futrale 11* y David (*grupo medicina*) de la parte frontal de un vestido de novia observando la primera caja de *Amic*.

¹¹⁹ Jorge (*grupo cabañas*) observó un velo como el que se usa en la ceremonia de primera comunión en *Futrale 11* y Carmen (*grupo medicina*) recordó las vitrinas de tiendas que venden "cosas de primera comunión" cuando miraba *Amic*.

ceremonias hubo marcas muy claras de diferencias de género, dadas por objetos de uso femenino y cuyo significado va más allá del momento en que ocurren y se encaminan a fijar acciones, actitudes y comportamientos adecuados para las mujeres mexicanas. Aunque hubo quienes se denominaron a sí mismos como católicos,¹²² incluso no practicantes,¹²³ la gran mayoría de las/os entrevistadas/os dijeron no pertenecer a ninguna religión.¹²⁴ Sin embargo, todos habían vivido experiencias en iglesias, habían asistido a ceremonias eclesásticas y habían observado objetos de valor simbólico y representativo (pinturas, estatuas, esculturas, reliquias, exvotos, ofrendas). La reacción desencadenada por estos recuerdos, en parte debido a que el discurso religioso no era fundamental para su construcción subjetiva, tendió al rechazo y la crítica.

Si bien *Amic* hizo recordar reliquias religiosas vistas con anterioridad, el dolor transmitido por la obra se consideró en positivo, alejado de la manera en que "[...] la religión nos hace ver el dolor y [...] juega con esto del asco y del cuerpo".¹²⁵ Se construye como negativa una visión del dolor vinculada al pecado, la penitencia, la culpa y la expiación, donde el cuerpo se vuelve algo sucio que necesita ser rechazado y controlado. Como repulsivas se recordaron las representaciones de santos y los altares donde las personas les dejan ofrendas para pedir su ayuda: "[...] he visto hasta unas fotos de niños operados y con la herida abierta y todo".¹²⁶ Otras representaciones en conventos conmemoraban la vida de algún sacerdote o monja: esqueletos expuestos en la celda del muerto, vistiendo su ropa, mostrando su cama y otros objetos personales se vieron como "[...] horrible[s], es de las

¹²⁰ Diego (*grupo género*) habló de un acto ritual religioso vinculado con la muerte y Carmen (*grupo medicina*) de un velorio donde había un ataúd abierto con cristal; ambas visiones correspondieron a *Amic*.

¹²¹ David y Guillermo (*grupo medicina*) relacionaron el cabello contenido en *Amic* con la ceremonia del bautizo y una de sus formas de remembranza mediante la conservación de un mechón. Por su parte, Lucía (*grupo género*) también aludió al bautizo y su recuerdo cuando mencionó la costumbre de regalar una medalla a la persona que lo recibe por parte de sus padrinos; esto con respecto a la segunda caja de *Amic*.

¹²² Diego (*grupo género*), Sofía (*grupo cabañas*), Carmen y Fernando (*grupo medicina*).

¹²³ Natalia (*grupo comunicación*).

¹²⁴ Lucía y Elena (*grupo género*); Antonio, Jorge y Maya (*grupo cabañas*); Luis, Esteban y Sara (*grupo comunicación*); Guillermo (*grupo medicina*).

¹²⁵ Maya (*grupo cabañas*).

¹²⁶ Jorge (*grupo cabañas*) sobre *Amic*.

cosas más espeluznantes que he visto".¹²⁷ Los cristos tridimensionales y en cajas de cristal también causaron rechazo, tomándose por espantosos: "¿Cómo puede uno tener eso enfrente?".¹²⁸

Más experiencias de antaño fueron recordadas durante la interpretación de las obras, refiriendo indirectamente al género a través de vínculos afectivos, conductas y acciones fijadas en el tiempo. Unas llevaron a la infancia. Un collar de filigrana con la forma de un pescado, desde la cabeza hasta la aleta, propiedad de una madre y convertido en juguete favorito de un niño: "[la pieza] me remite más a recordar a mi madre".¹²⁹ Un columpio como juego infantil placentero y divertido: "[...] cuando era niña y todavía cuando voy de repente a donde hay juego mecánicos, me gusta subirme a los columpios".¹³⁰ En este par de recuerdos se deja entrever que la memoria también involucra al cuerpo, no es sólo un proceso mental; el cuerpo recuerda la sensación táctil de jugar con un collar o la sensación de balanceo cuando se monta en un columpio, contribuyendo activamente al proceso de interpretación.

Los recuerdos acumulados no son valorados de la misma manera, se ordenan de acuerdo con la significación otorgada por la persona, no siempre desde la conciencia sino también por procesos no conscientes. La memoria construye la vida de alguien, dándole un pasado que dará sentido a su presente y futuro, además de añadirle seguridad para interpretar el mundo que le circunda. Son las experiencias cotidianas las que traerán a cuento un recuerdo y no otro. Haber estado en una carnicería de pueblo¹³¹ o en un rancho,¹³² ambos sitios donde se cuelgan a la vista de todos las partes de cuerpos animales, establece diferencias entre un ambiente rural y otro urbano, dadas por el hecho no sólo de mostrar el proceso de fragmentación corporal sino por la cercanía en que viven humanos y

¹²⁷ Maya (*grupo cabañas*) acerca de *Amic*.

¹²⁸ Lucía (*grupo género*) sobre *Amic*.

¹²⁹ Antonio (*grupo cabañas*) sobre *Futrale ojiva*.

¹³⁰ Elena (*grupo género*) sobre *Futrale ojiva*.

¹³¹ Diego (*grupo género*) sobre *Mar*. "Me hace evocar las carnicerías de los pueblos que cuelgan las vísceras no como en las carnicerías de la ciudad. Allá como sacan el corazón así lo cuelgan... Acá no, acá lo parten, lo dejan desgrasado, etc."

¹³² Jorge (*grupo cabañas*) sobre *Mar*. "Desde que la vi [*Mar*], [me recordó] lo del cuajo porque los he visto curados en los ranchos cuando van a hacer el queso y como los cuelgan así y como se tienen que secar para... concentrar su sustancia".

animales. Al recordar algo ocurrido en el pasado, se puede establecer una similitud entre la experiencia de antaño y la actual. La carnicería de pueblo y *Mar* compartían cierta repulsión ocasionada en su observador; no así la visión de los cuajos en el rancho. Los recuerdos, por otro lado, pueden ayudar a distinguir entre experiencias similares pero vividas de un modo distinto. Haber visto el pulmón de una vaca fuera de su cuerpo pero dando la impresión de respirar mediante la intervención de una bomba, guardaba un parecido con *Mar* aunque era diferente: "La sensación que te daba [el pulmón] era más bien de una ternura bárbara, de ver el pulmón respirando afuera de la vaca. Entonces tengo esa misma sensación del color y la textura, pero éste [*Mar*] realmente me provoca repugnancia".¹³³ Estos recuerdos no refieren de manera directa y explícita al género pero las lecturas que se realizan sobre una misma obra se encuentran en el proceso de interpretación. A la sensación placentera de columpiarse, se añade la de la suavidad, lo vaporoso y lo femenino.¹³⁴ Al recuerdo de la madre mediante un collar se agrega otro collar, uno gigante.¹³⁵ A la repugnancia suscitada por la carnicería de pueblo se suma la visión no repulsiva de una vagina.¹³⁶ Al útero expuesto de la vaca en el rancho se anexa un útero de mujer, "algo muy femenino".¹³⁷ Los recuerdos aludidos por los/as participantes de los grupos funcionan como un medio de expresión efectivo para trazar diferencias o similitudes con respecto a lo que se experimenta frente a las obras, para exponer la experiencia que está atravesando al cuerpo intérprete.

Mundos abiertos

Al establecer un vínculo comunicativo con una obra, se echa a andar un proceso interpretativo en el que diversos elementos juegan a complementarse: ante la necesidad de leer, se buscan sentidos y se van creando significados, se explica y se quiere comprender, se refiere, experimenta y recuerda. Todo esto implica una acción más: el/la intérprete se apropia de la obra a través de su

¹³³ Lucía (*grupo género*) había visto el pulmón de la vaca como parte de un concurso científico, siendo un proyecto con el que su hermano veterinario ganó un premio.

¹³⁴ Diego (*grupo género*) sobre *Futerales ojiva*.

¹³⁵ Sofía (*grupo cabañas*) sobre *Futerales ojiva*.

¹³⁶ Elena (*grupo género*) acerca de *Mar*.

¹³⁷ Antonio (*grupo cabañas*) acerca de *Mar*.

interpretación. "Lo que finalmente me apropio es una proposición de mundo, que no está *detrás* del texto, como si fuera una intención oculta, sino *delante* de él, como lo que la obra desarrolla, descubre, revela".¹³⁸ El mundo de la obra es eso que se apropia mediante la interpretación.

En ocasiones, la apropiación aunque dada no es reconocida y menos asumida. Para ser experimentada como tal, se requiere de una disposición por parte del receptor/a y más aún, se necesita que el/ella encuentre sentido en la obra y crea comprenderla. Frente a una carencia de sentido y entendimiento, se interpreta sin apropiación aceptada; se ha abierto un mundo a partir de la obra que se piensa incompatible y en el que se hace difícil estar. "¿Qué es un mundo? Es algo que se puede habitar; que puede ser hospitalario, extraño, hostil...".¹³⁹

El mundo de la obra siempre se contrasta con el 'real' y de esa oposición analógica surge la interpretación, abriéndose así posibilidades de sentido, significado y comprensión. El mundo 'real' no es el mismo para todas las personas, se construye con base en las experiencias que cada uno va acumulando y en los contextos en que éstas ocurren. Ambos mundos, real y de la obra, se encuentran para darse sentido mutuamente. Un mundo real puede construirse como uno en el que "todo está revuelto y sucediendo al mismo tiempo",¹⁴⁰ un mundo cambiante, caótico y con pocas pistas para comprender, un mundo que genera un deseo de creación a partir de él. "[...L]a relación más paradójica del arte con la realidad sería incomprensible si el arte no descompusiera y no re-compusiera nuestra relación con lo real".¹⁴¹

¿Qué implicaciones tiene para la categoría del género el mundo de la obra? Muchas y quizás ninguna: la esperanza de que la dicotomía se quiebre para poder multiplicarse y fluir de maneras impensadas desde el lenguaje. También la reiteración de sus formas y sus mandatos. Durante las entrevistas realizadas frente al cuarteto de obras de Paula Santiago, mundos diversos fueron abiertos,

¹³⁸ Paul Ricoeur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, p. 109.

¹³⁹ François Azouvi y Marc De Launay, "La experiencia estética" [entrevista a Paul Ricoeur], en Mario J. Valdez, coord., *Con Paul Ricoeur: Indagaciones hermenéuticas*, Barcelona, Azul, 2000, p. 160.

¹⁴⁰ Paula Santiago (entrevista personal).

¹⁴¹ Paul Ricoeur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, p. 21.

siempre habitables, algunos acogedores y otros hostiles, comprensibles o incomprensibles, siempre interpretables. "[...E]l arte vendría siendo como una puerta de regreso, al menos en un momento condensado, en que puedes ir y sentarte y meterte a un mundo diferente al tuyo, hacer ese puente, emocionarte o desemocionarte..."¹⁴²

¹⁴² Paula Santiago (*entrevista personal*).

Construyendo diálogos, textos, innovaciones, narraciones
(sobre el lenguaje y sus funciones)

Sin lugar a dudas, el lenguaje cumple funciones preponderantes en la vida humana. Se depende de él para la expresión, comunicación, creación y significación. El lenguaje media todas las relaciones que una persona establece con otras y también los vínculos con el mundo que le rodea; nombra y clasifica la realidad, tornándose urgente: "El lenguaje debe hablar, decir, volver a decir, repetir, repetirse a sí mismo para violentar el silencio que impone la muerte, todo ello con una prisa extrema, con un apresuramiento sin medida".¹

Con la huida de la muerte a cuestas, el lenguaje se entrelaza con la experiencia, brindándole la posibilidad de ser expresada —aun cuando no siempre sea así—: "[...] no hay experiencia emocional, por oculta, disimulada o distorsionada que sea, que no pueda ser pronunciada [...]".² Al observar *Mar*, primera obra del recorrido, se dijo que daba "la sensación de perro atropellado",³ oración que intentó expresar el asco y la repulsión sentidos frente a una acción violenta producida por un accidente quizás sorpresivo y mortal. La enunciación lingüística se convierte en conjuro para sostener la vida humana, recupera una experiencia por fragmentos, incapaz de rescatarla por completo del olvido.

Con vistas a reducir la infinidad de maneras en que el lenguaje puede ser empleado, posibles gracias a su polisemia intrínseca y a la capacidad humana para crear e inventar, ciertas normas entran al juego expresivo. A partir de la premisa "*alguien dice algo a alguien a propósito de algo*",⁴ se presupone la ausencia del azar y la presencia de un proceso comunicativo intencional, con emisores y receptores, donde existe un significado único a descubrir mediante la interpretación. El lenguaje signico se aprende a usar por medio de la acción repetida hecha costumbre hasta que las normas en que se basa su utilización se

¹ María Inés García Canal, *Foucault y el poder*, México, UAM, 2002, p. 28.

² Paul Ricoeur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México, FCE, 2002, p. 31.

³ Lucía (*grupo género*).

⁴ Paul Ricoeur, "Retórica, poética, hermenéutica", en Mario J. Valdez, coord., *Con Paul Ricoeur: Indagaciones hermenéuticas*, Barcelona, Azul, 2000, p. 123.

han desdibujado. Desde los signos, unidades básicas del lenguaje, se traza una función representativa⁵ en estrecha relación con lo visual.⁶ Los signos refieren a objetos de la realidad con cualidades distinguibles y particulares que detonan interpretantes —sentidos dados al signo—. En la relación entre esta tríada de elementos (signo, objeto e interpretante⁷) se ubica una función semiótica, se espera que el sujeto pueda interpretar su entorno y su vida a través de ella. "La función semiótica es, en efecto, una función mediadora entre el intérprete y el mundo".⁸

La semiosis se estructura con la inferencia de códigos y discursos culturales, lo que indica que una interpretación se asocia con reglas convertidas en hábito y aceptadas por una colectividad. Importa a esta investigación entender que usar el lenguaje, desde sus unidades más básicas, reitera y construye significados sociales. A través del lenguaje, el género se crea como una realidad que se usa para dar sentido al mundo y a lo humano. La función semiótica está plagada de referentes de género que se repiten una y otra vez hasta hacerse costumbre, dar la apariencia de coherencia y desdibujar sus normas. Es así como el género se convierte en depósito de sentido y establece expectativas. alguna de las piezas observadas, como *Futrale ojiva*, refirió al objeto collar debido a su forma curva y al hecho de que estaba colgada, produciendo interpretantes relacionados con discursos de género: se le calificó de femenino, frívolo, propio de la vanidad y la preocupación constante por la apariencia física, la maternidad y lo emocional.

El lenguaje construye a sujetos temporales, dotados de memoria y proyecciones a futuro. Beneficiándose de su polisemia y ambigüedad, esos

⁵ "Un signo, o representamen, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter". Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974, p. 22. Peirce utilizaba el representamen (la forma que toma el signo) como sinónimo de signo.

⁶ El signo denota un objeto perceptible y cognoscible, no por fuerza conocido.

⁷ El planteamiento teórico de Peirce es mucho más complejo. Se basa en una lógica triádica dada por las categorías de primeridad, secundaridad y terceridad. Cada elemento del triángulo semiótico se divide a su vez en tres de acuerdo con estas categorías. Lo primero es una cualidad que se percibe, lo segundo es una relación o un hecho de dependientes y lo tercero es una representación establecida desde la norma. La exposición a profundidad de esta teoría rebasa las necesidades de esta investigación. véase Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974. Francisca Pérez Carreño, *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Madrid, Visor, 1988.

⁸ Herman Parret, *Semiótica y pragmática*, Buenos Aires, Edicial, 1993, p. 25.

sujetos lingüísticos hacen uso del lenguaje para significar sus experiencias. El lenguaje es acción que hace; "[...] un conjunto de actos, repetidos a lo largo del tiempo, que producen efectos de realidad que a veces se perciben erradamente como 'hechos'".⁹ El discurso dominante de género funcionó como uno de esos efectos de realidad percibido como hecho para los/as participantes de los grupos. Pero no hay que olvidar, el sujeto y el lenguaje se modifican entre sí porque ambos actúan reiteradamente en contextos sociales, culturales e individuales específicos. "Hacemos cosas con el lenguaje, producimos efectos con el lenguaje y hacemos cosas al lenguaje, pero el lenguaje es también la cosa que hacemos".¹⁰ Las relaciones mediadas por el lenguaje tienen por componente al poder, jerarquizando, valorando u obstaculizando ciertas expresiones más que otras. El género interviene tanto en la ubicación del sujeto frente al lenguaje como en la aplicación que de él hará para dar sentido a su experiencia. "El lenguaje adquiere el poder de crear 'lo socialmente real' a través de los actos locutorios de sujetos hablantes".¹¹ El uso del lenguaje puede reiterar o resistirse a las estructuras del poder dadas en su entorno social; es vía de escape y estrategia de anclaje simultáneamente.

La polisemia del lenguaje hace necesaria la actividad interpretativa, aun cuando se presentan paradigmas y códigos que intentan evitar se disperse a voluntad de su usuario/a. El lenguaje contribuye a significar el mundo en que transcurre la vida, construye lo socialmente real tanto como puede cuestionarlo. Un signo "[...] no expresa un significado sino que marca una divergencia de significado entre sí mismo y otros signos dentro de un sistema simbólico de lenguaje colectivo".¹² En ningún intercambio comunicativo existe un significado verdadero a descubrir, sino muchos a construir mediante la interpretación.

⁹ Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México, Paidós-PUEG, 2001, p. 146.

¹⁰ Judith Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Nueva York, Routledge, 1997, p. 8.

¹¹ Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, p. 146.

¹² Jessica Evans, "Cultures of the Visual. Introduction", en Jessica Evans y Stuart Hall, eds., *Visual Culture: The Reader*, Londres, Sage, 2001, p. 12.

Función dialógica

El uso del lenguaje en forma de diálogo prevaleció como herramienta metodológica de este estudio para reunir la información necesaria y así poder analizar tanto el proceso de interpretación en los grupos como en la actividad creativa de la artista. Por otra parte, la interpretación de las obras también transcurre de manera dialógica, entre cada una de las piezas y su observador/a. Todo diálogo es herramienta de intercambio de alcances difíciles de anticipar. "La verdadera realidad de la comunicación humana consiste en que el diálogo no impone la opinión de uno contra la del otro, ni agrega la opinión de uno a la del otro a modo de suma. El diálogo transforma una y otra".¹³ El intercambio dialógico tiene una dinámica donde el poder de decir circula, no siempre de formas equitativas, por medio de los turnos de habla.

Al dialogar se pone en marcha una acción que va fijando momentos portadores de un significado singular y que pueden no ser los mismos para cada involucrado/a. Pero quizás lo más importante para que el diálogo siga fluyendo es la disposición a decir y dejarse decir algo —aunque no sea agradable— por parte de quienes participan en él. De lo contrario, el diálogo muy probablemente se verá truncado o incluso interrumpido. "Y quizás lo más importante sea no que llegaste a una respuesta sino que dialogaste. Fuiste escuchado y escuchaste a otros".¹⁴

Las obras de arte funcionan como interlocutores en un diálogo. "El arte por su naturaleza está, y quizás siempre ha estado, abierto y listo para entablar un diálogo, funcionando como un estímulo para la comunicación con el observador [...], permitiéndole tener y hacer sus propias asociaciones y respuestas".¹⁵ La interpretación de una obra de arte sucede mediante un diálogo, un "intercambio acompasado, pero intenso",¹⁶ el cual hace posible la construcción del mundo de la obra, es decir, una apropiación significativa que despliega una propuesta de mundo, la que sea. Junto al diálogo interno por el que intérprete y obra se

¹³ Hans-Georg Gadamer, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 21.

¹⁴ Paula Santiago (*entrevista personal*). Santiago se refiere al diálogo abierto por la interpretación de una obra: "Tú viste la obra y la obra te dijo cosas. Incluso son diálogos no sólo desde tu retina, sino de algo con lo que tú percibes y cómo lo percibes y qué significa eso".

¹⁵ Marcia Halif, "The Critic Is (?) Artist", en Susan Bee y Mira Schor, eds., *M/E/A/N/I/N/G. An Anthology of Artists' Writings, Theory, and Criticism*, Durham, Duke University Press, 2000, p. 129.

comunican entre sí, esta investigación añade uno más dado entre las/os participantes de los grupos y una entrevistadora, cuya función fue traducir en palabras ese diálogo interno. "El encuentro con una gran obra de arte es siempre, diría yo, como un diálogo fecundo, un preguntar y un responder, o un ser preguntado y tener que responder; un diálogo verdadero, del cual algo ha salido y 'permanece'".¹⁷

El traslado a las palabras del intercambio establecido con una obra cuando se interpreta puede desatar cierta vulnerabilidad, sobre todo, si la pieza observada se piensa provocadora o confrontadora. La entrevista en grupo ofrece ventajas para hacer sentir a las personas protegidas: los turnos de habla permiten silencios y las/os participantes pueden escuchar lo que otros dicen; de esta forma, nadie tiene que asumir la responsabilidad completa de los significados de una obra. Dentro del grupo, la persona que dirige la entrevista tiene un conocimiento previo de todo el proceso y la obra y éste le llevará a dirigir la comunicación e incluso controlar el acceso a información por parte de las/os participantes.¹⁸ Sobre los hombros de la entrevistadora recae la responsabilidad no sólo de enunciar preguntas, sino de alentar un flujo comunicativo en donde todos los/as involucrados/as se sientan en confianza para hablar y de informar acerca del proceso que sigue la entrevista para evitar cualquier incomodidad, además de otros aspectos más allá del lenguaje hablado.¹⁹

Un juego de preguntas y respuestas va poniendo en marcha diálogos en el proceso de la entrevista en grupo. "De este modo, el proceso de preguntar y responder apunta a la estructura fundamental de la comunicación humana, la constitución originaria del diálogo. Ella es el fenómeno nuclear del comprender humano".²⁰ Todo diálogo transcurre en un contexto particular y tiene que irse adaptando a él. El espacio del museo invadió la dinámica del proceso de

¹⁶ Mariana (entrevistadora) acerca de *Mar*.

¹⁷ Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, p. 193.

¹⁸ La lectura de las cédulas de información que acompañaban las piezas fueron leídas hasta después de haberlas visto y hablado sobre ellas.

¹⁹ La actitud de quien entrevista a un grupo resulta decisiva para que el diálogo vaya fluyendo, se requiere mostrar empatía e interés por todo lo que se pronuncia. véase Andrea Fontana y James H. Frey, "Interviewing: The Art of Science", en Norman K. Denzin e Yvonna S. Lincoln, eds., *Handbook of Qualitative Research*, Estados Unidos, Sage, 1994, p. 361-376.

preguntas y respuestas con las/os participantes de los grupos: aun cuando el movimiento frente a las piezas implicó una mayor libertad para las/os observadoras/es, tenía la desventaja de hacer que las personas permanecieran de pie durante un largo periodo, lo que podía acarrear un mayor desgaste y cansancio.

El intercambio establecido en la entrevista a profundidad con la artista tuvo otra dinámica, empezando por haber sido un proceso de diálogo en cuatro sesiones, enmarcadas en diferentes espacios y horarios. La dinámica y secuencia del diálogo de la entrevista se acercó más a la conversación, en la que dos personas dan de sí a intervalos por supuesto desiguales.²¹

En la ocurrencia de un diálogo hablar es una acción, por la que las palabras se hacen susceptibles de ser escuchadas e interpretadas de múltiples formas. Lo que sucede cuando alguien habla es un discurso. Un discurso acontece en "[...] el fenómeno temporal de intercambio, el establecimiento del diálogo, que puede entablarse, prolongarse o interrumpirse".²² El discurso en su transcurrir hablado da pie a la construcción de significados mediante no sólo las palabras enunciadas, sino la entonación y los silencios; al unísono, junto a una comunicación no verbal²³ (gestos, ademanes y otros movimientos corporales) intentan dar expresión a la experiencia sin poder aprehenderla por completo. "La experiencia vivida permanece privada, pero su sentido, su significado, se convierte en público a través del discurso".²⁴

A partir de todo lo dicho se vislumbra la presencia de otro; un discurso se dirige a alguien. Los/as interlocutores/as, fungiendo como emisores y receptores de manera alternada, comparten una situación común, están insertos/as en ella. En el caso de una acción discursiva dialógica entre varias personas, como las

²⁰ Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, p. 187.

²¹ Ante el desagrado que Santiago sentía por las entrevistas, la conversación alejada de un bombardeo de preguntas en espera de respuestas elaboradas pareció la mejor opción. Los turnos de habla se concentraron en Santiago, pero también participé activamente en el diálogo para que ella sintiera una mayor confianza y hablara sin reparos.

²² Paul Ricoeur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, p. 98.

²³ El papel del cuerpo en el proceso interpretativo es explorado en el último capítulo de esta investigación.

²⁴ Mario J. Valdez, ed., *A Ricoeur Reader. Reflection and Imagination*, Toronto, University of Toronto Press, 1991, p. 4.

suscitadas aquí, las oraciones seleccionadas como herramientas expresivas y la distribución de los turnos de habla se vuelven significativas. El empleo de frases cortas²⁵ e incluso monosilábicas,²⁶ devela una dificultad para hablar acerca de algo y ésta puede deberse a causas diversas.²⁷ Las interrupciones,²⁸ en cambio, muestran una actitud diferente donde una emoción fuerte, como puede ser el enojo, provoca que los turnos de habla no sean tan definidos. Cuando se decide ser el/la primero/a en hablar sobre algo es porque uno siente seguridad y comodidad para hacerlo, quizás porque se cuenta con algún privilegio reconocido socialmente para expresarse primero.²⁹

Los silencios también hablan. Al permanecer callado/a, las intenciones expresivas son múltiples: tal vez no se tenga nada qué decir o no se quiere hacerlo, se aguarda para escuchar a otros hablar³⁰ y después animarse a decir; en silencio, el cuerpo puede seguir hablando. Tras la primera pregunta de la entrevista en grupo (¿Qué ven en esta pieza?), las personas guardaron una pausa mientras observaban con detenimiento hasta que alguien quebraba el silencio; los silencios aquí eran señal de una actividad en que la mirada puesta en marcha provocó un ordenamiento de palabras antes de ser enunciadas.³¹ Otras pausas,

²⁵ Carmen y David (*grupo medicina*) mientras observaron *Mar*.

²⁶ Guillermo (*grupo medicina*) durante la observación de las dos primeras obras, *Mar* y *Futerales ojiva*.

²⁷ Los/as participantes del *grupo medicina*, como lo expresaron, se sentían fuera de su elemento al hablar sobre arte principalmente en su vertiente contemporánea, la cual era vista como una representación abstracta de la realidad.

²⁸ Lucía y Elena (*grupo género*) se interrumpieron entre sí, aunque era aún más notable con respecto a Diego.

²⁹ Sara (*grupo comunicación*), David (*grupo medicina*), Maya y Sofía (*grupo cabañas*) tomaron la palabra primero que nadie durante la entrevista. En el caso de Sara, ella consideraba tener una mayor cercanía y experiencia en el mundo del arte, lo que le permitió erigirse como autoridad en su grupo. Maya y Sofía también tenían un conocimiento privilegiado sobre arte sin que fuera exclusivo de ellas, Antonio y Jorge estaban al mismo nivel; en el *grupo cabañas* ellas hablaron primero, me parece, como un gesto de cortesía del tipo "las damas primero". En el caso de David, la circunstancia desconocida de ver este tipo de obras creó la necesidad de una actitud protectora con respecto a Carmen, su compañera de grupo.

³⁰ Natalia (*grupo comunicación*).

³¹ *Amic* fue la obra que más silencio suscitó debido al impacto visual de su composición. En segundo lugar como detonadora de pausas estuvo *Mar*, la cual por ser la primera obra del recorrido y ante el desconocimiento de las preguntas de la entrevista, sin menospreciar sus formas y colores, causaba sorpresa y a veces repulsión.

pronunciadas y hasta densas, revelaron la dificultad para hallar las palabras adecuadas y decir algo.³²

El tono en que se pronuncia un discurso contribuye a su significación. Las/os interlocutoras/es de un diálogo comunican mediante la modulación de su voz e interpretan la de los demás con el objeto de entender lo que se dice. El enojo y la impaciencia pueden hacerse evidentes cuando se aumenta el volumen de la voz, se incrementa la velocidad con que se habla o se enfatiza el final de la oración para dejar claro que no se quiere hablar más.³³ Sin embargo, el enojo también puede venir de la mano de un descenso en el volumen de la voz, sobre todo, cuando no se desea mostrar la emoción abiertamente e incluso cuando existe una incongruencia entre lo dicho y lo sentido.³⁴ La sorpresa o el sarcasmo también se detectan en la forma con que se dicen las cosas.³⁵

El discurso acontecido acarrea expectativas de género provenientes del contexto personal, social y cultural de quien participa en el diálogo. Todo discurso está sujeto, anclado, influido por su entorno, donde se refuerzan por medio de la reiteración maneras apropiadas de decir e interpretar, pretendiendo así evitar discrepancias entre sujetos lingüísticos. "Las formaciones discursivas son construidas en parte por reglas tácitas que nos permiten identificar algunos testimonios como verdaderos o falsos [...]".³⁶ Decir nunca es una acción inocente, es discurso dicho a partir de otros discursos mayores, los cuales producen, estructuran y ponen a circular convenciones que intentan regir la práctica comunicativa entre sujetos lingüísticos.

³² Carmen, Guillermo y David (*grupo medicina*).

³³ Lucía (*grupo género*) utilizó estas estrategias en razón del desagrado que le producía la suciedad de las obras. Guillermo y David (*grupo medicina*) hicieron uso de ellas tras la lectura de las cédulas de información y se percataron del uso de sangre en las piezas.

³⁴ Elena (*grupo género*) sólo alzó el tono de su voz en una ocasión mientras veía *Amic*, el resto del tiempo expresó que las obras no le ocasionaban asco o repulsión, llegando incluso a agradecerle en ciertos aspectos. El enojo enunciado en tono bajo, perceptible sólo en la cinta de grabación de la entrevista, se relacionó con la falta de sentido hallado en la segunda caja de *Amic* y sus palabras exactas fueron: "pues qué chingados es eso..."

³⁵ La sorpresa se presentó al descubrir el uso del cabello en *Futero ojiva* por parte de Sara (*grupo comunicación*), Carmen y David (*grupo medicina*). El sarcasmo siguió a la lectura de las cédulas y fue expresado por Guillermo (*grupo medicina*) mediante la siguiente oración en referencia a Santiago: "algún día se va a volar los sesos con una pistola para plasmarlos en un lienzo y exhibirlos".

³⁶ Jane Flax, *Thinking Fragments*, California, University of California Press, 1990, p. 205-206.

En el contexto de esta investigación, se consideró que el diálogo era un buen método para la estructura narrativa del trabajo, permitiendo la interacción de varias voces. El diálogo entonces se traduce en estrategia para compartir y entender, no para jerarquizar. No se intenta vislumbrar quién tiene la verdad sino plantear el intercambio y tal vez así crear un orden donde la categoría de poder no construya un arriba y un abajo, sino una valoración equitativa de las diferentes voces que aquí se encuentran. El diálogo, sin embargo, no se piensa sólo formado de palabras, su noción se extiende para abarcar los tonos de voz y los silencios y aún más, para incluir al cuerpo, sus sentires y sensaciones.

Función textual

La función textual es de la investigadora o más bien, es con lo que se enfrenta la investigadora. Las palabras del diálogo hablado se inscriben. Mucho se tuvo que preguntar sobre qué hacer con la inscripción de las palabras, cómo distribuirlas y hacerlas surgir para crear un equilibrio; para decir del género y de otras cosas más. Las palabras inscritas de las entrevistas, las palabras leídas en los libros y artículos, las palabras que aparecen en este mismo instante. Y todo esto también tiene consecuencias para este estudio. Será leído por otras personas distintas a las que participaron en él; ellos/as añadirán lo que interpretan de las obras (aunque sean mostradas sólo en fotografías), agregarán texto al texto cuando compaginen su propia concepción y vivencia del género. ¿Qué se hace al escribir?

Toda escritura tiene que ver con la memoria. El lenguaje escrito pretende ganar una apuesta al olvido y hacer indeleble al recuerdo. Mediante innumerables anotaciones, se intentó capturar la experiencia dialógica de la interpretación de varias obras de arte; movimientos, gestos, posturas quedaron registradas en la escritura. El texto en que resultaron las entrevistas, se separó para siempre del diálogo, cobró vida propia y se alejó de él para ser de nuevo interpretado en contextos múltiples. Esta pluralidad de lecturas posibles gracias al texto, detonó hallazgos y posibilidades.

Un texto surge de la búsqueda por perdurar y estar presente. La escritura es eso que da al texto su cualidad permanente y el discurso lo que se fija. Alejado de la simple sucesión de oraciones, el texto se acerca a la conformación de una textura, obtenida mediante el tejido de hilos sueltos; un todo unificado donde se despliega y propone un mundo interpretable, un mundo que vuelve a describir la realidad y que es habitado por sus lectores/as, quienes proyectarán hacia él su cúmulo de experiencias. "En términos generales, un texto debe ser interpretado porque no consiste en una mera secuencia de oraciones, todas en un pie de igualdad y comprensibles por separado. Un texto es un todo, una totalidad".³⁷

Frente al texto, se suscita un modelo comunicativo distinto al presente en el diálogo, se construye mediante dos acciones, la de escribir y la de leer, ambas marcadas por una ausencia: la del lector/a en la primera y la del escritor/a en la segunda. El texto posee algo de lo que el diálogo carece: la oportunidad de que su receptor/a vuelva una y otra vez sobre un mismo pasaje, ampliando su experiencia de lectura. Nunca se lee el mismo texto de igual manera y la posibilidad de leerlo de nuevo invita a recontextualizar, modificar o fortalecer las impresiones pasadas. Por otra parte, escritura y habla, aunque diferentes se reúnen en un anhelo impaciente: "Hablamos y escribimos para no morir: en tanto estemos en relación con el lenguaje, en tanto se hable o se escriba, se está inmerso en la vida. Hablamos y escribimos para sabernos vivos, para enfrentar la muerte".³⁸

Interpretar un texto es una acción creativa, implica una apertura a lo que ese texto tiene que ofrecer más allá de las intenciones de quien escribe; todo un mundo se expone en cada texto o en cada lectura de un mismo texto. "Así, la hermenéutica no es un mero procedimiento de lectura, ni una simple técnica, ni una actividad aislada de los seres humanos, sino la estructura fundamental de nuestra experiencia de la vida, definida por la acción (teoría) del leer".³⁹ El texto se recontextualiza en cada nueva lectura e interpretación, es así que se puede "[...] permitir que un texto *signifique todo lo que pueda [...]*".⁴⁰ Durante la interpretación

³⁷ Paul Ricoeur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, p. 185.

³⁸ María Inés García Canal, *op.cit.*, p. 28.

³⁹ Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, p. 35.

⁴⁰ Paul Ricoeur, "Retórica, poética, hermenéutica", en Mario J. Valdez, coord., *Con Paul Ricoeur: Indagaciones hermenéuticas*, p. 135.

de los textos surgidos de las entrevistas, fueron halladas coincidencias y diferencias entre las/os participantes de los grupos, observadores/as de las mismas obras: "pero qué manera de encontrarle el lado bueno a las cosas, Elena, si todo eso es repugnante".⁴¹

Es la autonomía de un texto y la apropiación que de él hace su intérprete lo que multiplica sus interpretaciones, permitiendo establecer intercambios cargados del bagaje de lecturas anteriores que forman expectativas específicas e intercambios abiertos a la sorpresa a partir de esa lectura que inicia. "Más allá de la polisemia de las palabras en la conversación, se descubre una polisemia del texto que invita a una lectura plural".⁴² Las palabras escritas se van distanciando de quien las ha pronunciado. Éste es el rasgo compartido por todos los textos: lo que queda es la textura escrita, autónoma y formada de palabras. Una vitrina en *Mar* y cuatro cajas con cristal en *Amic* son recuerdo constante de esa distancia que forma parte indisoluble de un texto.

Función innovadora

"Las olas rompen contra mi pensamiento
perseguido por la arena
como un ciervo
a lo largo de la página".
Mar, Leopoldo María Panero

Mediante el lenguaje se crea, se quiebra, se rescata, se reitera, se recuerda, se olvida, se narra aquello digno de ser contado, se inventa. El lenguaje es también una herramienta gracias a su función innovadora. La capacidad creativa del lenguaje humano rebasa los límites y códigos objetivos a pesar de que la cotidianidad rodeada de intereses tecnocráticos y políticos puede erosionarlo y oscurecerlo.⁴³ La cualidad creativa del lenguaje es alternativa permanente para imaginar una realidad distinta, para desprender los significados que se han colgado del lenguaje cual si fueran obvios y naturales, para dar cabida a la

⁴¹ Lucía (*grupo género*).

⁴² Paul Ricoeur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, p. 47.

⁴³ Paul Ricoeur, "The Creativity of Language" [entrevista con Paul Ricoeur], en Mario J. Valdez, *A Ricoeur Reader. Reflection and Imagination*, p. 465.

diversidad de la experiencia y mediar un sinfín de relaciones: "Si seguimos juntos hablando el mismo lenguaje, reproduciremos la misma historia".⁴⁴

Inventar el lenguaje funciona como escape, destape, posibilidad, ruptura. Es precisamente aquí donde el lenguaje se sale del molde, donde se encuentran salidas, construyen puentes y proponen direcciones. Pero, ¿por qué interesa que el lenguaje se invente? Es debido a que en esta investigación el cuerpo se volvió herramienta expresiva y las palabras se vieron limitadas para comunicar su experiencia. Quizás sea a través de la creación lingüística donde se halle alguna forma para desarticular el sentido, poner en duda los hábitos y las expectativas. Aquí se piensa la creatividad lingüística como herramienta para enunciar lo que el género significa y, sobre todo, cómo es vivido.

El lenguaje poético es inventivo, permite a una persona jugar con las palabras, reunir las en conjuntos a veces inesperados y confusos, en un intento de narrar toda experiencia humana. La poesía espera ser leída e interpretada, aguarda un punto de encuentro de su palabra con aquella cotidiana que da sentido a la vida diaria, devela las experiencias que ese lenguaje práctico se ha encargado de ocultar o someter más allá de la superficie. La poesía se ubica entre dos necesidades: dar voz a capas perdidas de experiencia y liberar al lenguaje de su vínculo con las cosas y la realidad.⁴⁵

En ocasiones, se piensa a la poesía reposando ahí, cumpliendo con una función casi contemplativa y por tanto, inútil. No es así. En la configuración poética, no hay sobrantes o desperdicios, nunca se malgastan sílabas y alientos. "No hay una palabra de un poema que no quiera decir lo que dice".⁴⁶ En la poesía está la urgencia de la vida, una salida permanente⁴⁷ que no es sólo un escape a la existencia apresurada y estresante de una ciudad, sino una pieza integral de la vida en la que siempre hay alternativas, incluso de quiebre ante las más arraigadas normas sociales. Cada poema diversifica aún más la polisemia del

⁴⁴ Luce Irigaray, "When Our Lips Speak Together", en Janet Price y Magrit Shildrick, *Feminist Theory and the Body: A Reader*, Londres, Routledge, 1999, p. 82.

⁴⁵ Paul Ricoeur, "Poetry and Possibility" [entrevista con Paul Ricoeur], en Mario J. Valdez, *A Ricoeur Reader. Reflection and Imagination*, p. 451.

⁴⁶ Hans-Georg Gadamer, *op.cit.* p. 177.

lenguaje, expandiéndola tanto como puede. Cada voz que participa en su intercambio es bienvenida y aplaudida en su singularidad.

El lenguaje poético en los procesos aquí analizados juega un papel doble: como detonador creativo y sugerente, herramienta de resistencia, que conduce a la artista a realizar su obra: "la poesía es parte de la vida y es el lenguaje mismo...".⁴⁸ La segunda injerencia de la poesía está en el uso del lenguaje por parte de las/os intérpretes que vieron las obras de Santiago. Por momentos, la enunciación hacía uso del lenguaje poético porque los arreglos comunes de palabras no podían dar cauce a la experiencia. Con la frase "lo amorfo que a veces puede ser lo íntimo",⁴⁹ se alcanza a expresar la cualidad imprecisa, volátil, incierta, desconocida e impredecible de lo que yace en el interior de una persona y de ahí, es posible inferir que puede embarcarse en una búsqueda permanente por conocerse a sí misma y a los demás. Cuando en *Mar* se vieron "[...] vértebras que van volando, o sea, que se abren y que van a volar",⁵⁰ se contraponen concepciones de vida y muerte. Se dota a las vértebras de movimiento (vida), cuando sólo pueden ser visibles estando muertas;⁵¹ además, realizan una acción que jamás podrían realizar por sí solas.⁵²

Función narrativa

El lenguaje cuenta, aunque jamás narra todo. Los sujetos narran sin descanso. En el doblez de cada instante, se intenta dar sentido a las experiencias propias cuando se las cuenta a otros o a uno mismo. La existencia humana se hace significativa por esta capacidad de narrar, aun cuando nunca se enuncie nada sobre ella. El dolor, por ejemplo, es una vivencia que acude a sonidos alternos al lenguaje, que no encuentra palabras para expresarse: "El mundo creado por el pensamiento y el sentimiento, todo el contenido psicológico y mental que

⁴⁷ "[...] dentro de lo poético, como que ahí siempre encuentro que hay una salida". Paula Santiago (*entrevista personal*).

⁴⁸ Paula Santiago (*entrevista personal*). Santiago admira y sigue la manera en que las culturas indígenas incorporan el lenguaje poético a su vida diaria.

⁴⁹ Maya (*grupo cabañas*) acerca de *Mar*.

⁵⁰ Elena (*grupo género*).

⁵¹ También se vuelven visibles por medio de instrumentos de rayos X.

⁵² Una ave necesita de la totalidad de su cuerpo, no basta que sea vertebrada, para volar.

constituye al ser y al mundo propio, que da origen y es hecho posible por el lenguaje, deja de existir".⁵³ A pesar de lo desagradable de una experiencia o de lo mucho que se aleje del lenguaje, persiste la posibilidad de narrarla como un acto liberador. Cuando algunos/as participantes de los grupos entrevistados narraron en su proceso de interpretación, el género no dejó de aparecer. Tan pronto que se inventan personajes, necesitan de contextos para actuar, pensar y sentir. En estas narraciones, más o menos complejas, el género cobró una movilidad mayor a la que tuvo en otros momentos; sus dicotomías rígidas parecieron más maleables y se dieron algunos movimientos. Esto porque al narrar, se hace presente una necesidad de conexión, de encontrarse a uno mismo y los demás en los relatos. En la capacidad narrativa se expresan empatías, desacuerdos, identificaciones y rechazos.

Al narrar se expresa una peculiar manera de ver el mundo que puede tener variadas formas de estructurarse. Es expectativa convencional aquella de la linealidad y con ella, se aspira a ordenar la vida: "Siempre tendemos a construir una historia en una línea".⁵⁴ La esperanza narrativa de un inicio, un desarrollo y un final se presentó al ver *Amic*.⁵⁵ Este trayecto pretende atrapar la experiencia tal cual sucede y entender por qué ocurrió así. Tiene que ver con una idea de orden que se encuentra en el núcleo mismo del lenguaje y su sintaxis: "una palabra sigue a la otra",⁵⁶ y se aguarda un encadenamiento coherente, una continuidad lógica inteligible no por fuerza cronológica.

Algo ocurre y hace que una historia se mueva hacia cualquier dirección, lo que sucede es un acontecimiento. Un acontecimiento no es sólo un suceso, sino un componente narrativo que contribuye a la progresión de la historia.⁵⁷ "Una mujer guardó los objetos de devoción de alguien".⁵⁸ Lo que aquí acontece es, aparte de la acción de guardar, el significado emocional cernido sobre objetos y su conservación respetuosa a manos de otra persona. El hecho de que sea una

⁵³ Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, Nueva York, 1987, p. 30. La autora se refiere al dolor causado por la tortura.

⁵⁴ Paula Santiago (entrevista personal).

⁵⁵ Sara (grupo comunicación) y Lucía (grupo género).

⁵⁶ Paula Santiago (entrevista personal).

⁵⁷ Paul Ricoeur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, p. 18.

mujer el sujeto actuante no es incidental y sugiere que la salvaguarda de la memoria es una actividad femenina.⁵⁹

La inteligibilidad de una narración depende en gran medida de la acción lectora que pone en marcha. "Seguir una historia es una actividad del todo específica, mediante la cual anticipamos sin cesar un curso ulterior y un desenlace, y corregimos correlativamente nuestras anticipaciones, hasta que coinciden con el desenlace real. Entonces decidimos que hemos comprendido".⁶⁰ La comprensión no tiene por fuerza que empatar las expectativas del lector/a con el final de la narración, pero se espera que eso suceda desde la normatividad. La comprensión radica más bien en la actitud de apertura para interpretar la obra, abrirse a lo que ésta tiene que ofrecer, sin permitir que las expectativas definan la lectura por completo. Quizás lo más importante de seguir una historia es ese trayecto interpretativo, en el que el mundo de una obra se construye.

Toda narración se enfrenta sin poder evitarlo a la fragmentación —incluso las de pretensiones lineales—. Tanto un/a lector como un/a narrador/a eligen trozos que les parecen más significativos mediante su actividad. La permanencia lograda por la narración es incompleta, es imposible que todo permanezca y tampoco resulta una oferta atrayente. Quien narra puede hacerlo fuera de un orden lineal, quizás a través de la yuxtaposición o la simultaneidad, haciendo un hincapié mayor en la fragmentación ya implícita en el acto de narrar. "Pero si el orden narrativo del lenguaje está repleto de códigos, es también capaz de violarlos creativamente. La creatividad humana es siempre en algún sentido una respuesta al orden regulador".⁶¹ La posibilidad para construir órdenes imaginados, posibles y distintos ronda desde cualquier ángulo narrativo. "La narrativa nos lleva más allá del orden opresivo de nuestra existencia a un orden más liberador y refinado".⁶² Frente a un orden fuera de la linealidad, cerca del caos y la abstracción, la

⁵⁸ Diego (*grupo género*) acerca de *Amic*.

⁵⁹ Este planteamiento fue discutido y compartido por las/os integrantes del *grupo género*, quienes estaban convencidos que las mujeres se dedicaban a guardarlo todo, incluso objetos sin importancia.

⁶⁰ Paul Ricoeur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, p. 166.

⁶¹ Paul Ricoeur, "The Creativity of Language" [entrevista con Paul Ricoeur], en Mario J. Valdez, *A Ricoeur Reader. Reflection and Imagination*, p. 470.

⁶² *Ibidem*, p. 468.

sorpresas y la ruptura de una expectativa pueden provocar vulnerabilidad, como si se estuviera bajo la lluvia sin un sitio de resguardo a la vista, lo que puede llevar a concluir: "no pienso que tenga alguna historia",⁶³ "para mí no narra nada".⁶⁴ El riesgo de narrar —siempre es un riesgo— radica en imaginar que las cosas pueden ser distintas.

"La secuencia de cualquier tipo puede ser narrativa. La lógica interna (sueños, símbolos, conceptos) también narran [...]".⁶⁵ En esta investigación, la mirada depositada en las obras echó a andar la función narrativa del lenguaje, en ocasiones fragmentada y también en busca de un orden lineal. "Narra algo referente a... una caída, decadencia... sobre todo por la forma que toma... Yo veo como una caída".⁶⁶ La narratividad detonada a partir de *Amic* se hallaba implícita en el subtítulo que su creadora le había otorgado: *Exvotos*. Las pinturas de exvotos narran un favor o milagro realizado por Dios, las vírgenes o los santos y se hace como muestra de agradecimiento desde una costumbre católica. A pesar de que los/as participantes no leyeron las cédulas que acompañaban las obras sino hasta el final —a excepción de los participantes del *grupo cabañas* que las conocían desde antes— y desconocían el título de la pieza, varias personas mencionaron que parecían exvotos.⁶⁷

La forma narrativa del relato se encuentra imbricada indisolublemente con la vida: el relato es la dimensión lingüística que proporcionamos a la dimensión temporal de la vida;⁶⁸ ocurre aun sin proponérselo. La inclusión del relato como herramienta interpretativa no siempre se considera pertinente. "Yo, en lo personal, trato de no hacer historias con las piezas. Más bien siento y percibo cosas y, sobre todo, creo que en la obra de Paula es muy complicado hacer historias. Yo no hago

⁶³ David (*grupo medicina*) mientras observaba *Mar* y no poder hallar una relación entre el material y la forma.

⁶⁴ Guillermo (*grupo medicina*) acerca de *Mar*.

⁶⁵ Louise Steinman, *The Knowing Body. The Artist as Storyteller in Contemporary Performance*, California, North Atlantic Books, 1995, p. 122.

⁶⁶ Luis (*grupo comunicación*) acerca de *Mar*. La decadencia narrada volvió a reiterarse en *Amic*. En algo compartí la visión de Luis cuando observé la segunda y cuarta caja de *Amic* por primera vez. En mi diario de trabajo de campo parafraseé la línea de un cuento que había escrito años atrás: "He conocido el punto más frágil de la sensibilidad, donde todo se derrumba".

⁶⁷ Diego y Elena (*grupo género*).

⁶⁸ Paul Ricoeur, *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 216.

historias".⁶⁹ Negarse a relatar no empobrece el uso del lenguaje y tampoco impide que un sujeto se apropie de e identifique con una obra mediante su acción lectora o que ésta afecte su vida incluso de formas desconocidas: "Vivir a través de la representación consiste en proyectarse en una imagen falaz detrás de la que nos ocultamos".⁷⁰ Los efectos de la identificación surgida por la lectura bien pueden conducir a preguntas y cambios importantes.

El relato tiene una secuencia no siempre progresiva y en la que no se precisa hacia dónde se dirige. La secuencia de un relato es más que una sucesión de palabras: es sensación, sentimiento, movimiento, imagen; es un detonador de cualquier cosa, de todo y nada. "Lo último que queda, una vez terminada la página laboriosa, ajustados los sucesivos párrafos, las frases rápidas, las palabras, corriendo como en la cresta de su propio oleaje, es una imagen. Menos que una imagen, porque han desaparecido los contornos, se desvanecen, como en el sueño, las formas: un color. Menos que un color: la vibración, la incandescencia de una franja del prisma, su idea casi, una reverberación".⁷¹

Secuencias fueron halladas en *Futero o jiva* y se hacían acompañar por un ritmo o más bien, lo creaban.⁷² Varios relatos en busca de linealidad se narraron a partir de la observación de las cuatro cajas de *Amic*. "Yo veo una historia. Mira, este es el falo, esta es la vagina, este es el feto y este es el bebé que se murió".⁷³ El relato narrado en esta secuencia era un acto heterosexual, el embarazo consecuente de la mujer y la muerte del producto de ese embarazo. Atendiendo a las palabras usadas por la narradora, el embarazo llegó a término y el bebé murió después, quizás al nacer o en un momento posterior. Pocas pistas se ofrecen para conocer las circunstancias en que se dio ese embarazo o la relación entre los personajes o la vivencia de ese cuerpo embarazado. El desenlace es la parte más explícita del relato por la contundencia de la muerte. La narración sugiere anclajes

⁶⁹ Maya (*grupo cabañas*) mientras observaba *Mar*. El resto de los/as integrantes del *grupo cabañas* coincidió con Maya y a partir de esa negación inicial, decidí obviar la pregunta acerca de la historia que la pieza podía narrar.

⁷⁰ Paul Ricoeur, *Historia y narrativa*, p. 228.

⁷¹ Severo Sarduy, "Cromoterapia", en Gustavo Guerrero y Francois Wahl, coords., *Obra Completa*, Tomo I, Madrid, Conaculta, 1999, p. 34.

⁷² Sofía (*grupo cabañas*) y Mariana (*entrevistadora*).

⁷³ Sara (*grupo comunicación*).

discursivos sobre el género que parecen incuestionables: la heterosexualidad, la obligatoriedad de llevar a término el embarazo y la ausencia de alguna medida de control natal.

Junto con el relato anterior, se contó la historia de una mujer que no podía tener hijos o que se morían después de iniciado el embarazo. "El último cuadro ya lo siento como un renacimiento, es como una historia, una evolución. Ahí [en la segunda caja] está el feto muerto y podrido, pero de pronto, ya se libera, se aclara".⁷⁴ En esta ocasión, el desenlace es más abierto porque se desconocen los términos en que se da esa liberación. Lo que sí se insinúa a través de la palabra 'podrido' es un rechazo a la pérdida y el dolor de esta mujer ante la imposibilidad de ser madre. La maternidad como imperativo de realización está implícita en el relato desde que se narra sobre una mujer que ha intentado embarazarse una y otra vez. De igual forma, se vislumbra una crisis soluble ante la incapacidad de cumplir con un papel social que ha sido asimilado como propio.

El género es elemento constitutivo de estas narraciones, ayuda a construir secuencias donde personajes actúan y darán sentido a sus acciones, se relacionan entre sí y tienen cuerpos cuyas diferencias se definen más allá de la biología, en un contexto social y cultural. Cabe señalar que las mujeres de ambos relatos y sus cuerpos son las únicas implicadas en el proceso reproductivo —el cuerpo del hombre sólo aparece en la primera narración cuando se menciona el 'falo'—. En otro relato, se contó la evolución de una persona sin hacer alusión directa a su sexo: nació, hizo algo importante o ganó algo, guardó sus recuerdos cuando adulta y murió.⁷⁵ A pesar de la indefinición sexual, el género sigue estando presente tan pronto se anuncia la importancia o ganancia de lo hecho en vida, así como el atesoramiento de recuerdos previos a la muerte. El éxito y la valoración de experiencias acumuladas se conceptualizan en gran medida desde una mirada social y ese entorno no es ajeno a las construcciones de género. De cualquier forma, la omisión o reducido interés por hacer hincapié en las diferencias sexuales fue una constante en los/as participantes del *grupo medicina*, sobre todo, cuando se abordaba al cuerpo y a causa de su formación profesional; el cuerpo se reducía

⁷⁴ Natalia (*grupo comunicación*).

así a un conjunto de órganos y demás apéndices con funciones específicas que de verse comprometidas había que reparar.⁷⁶

"Qué tal que eran unas monjas enfermeras de la guerra civil española...".⁷⁷ Este relato surgió del horror como género narrativo, donde la muerte, los cadáveres y sus procesos de descomposición son representados al detalle.⁷⁸ El contexto histórico del relato, la guerra civil española, sugiere incertidumbre y violencia por un enfrentamiento armado, el cual modifica la función social de ciertos grupos. Los hospitales religiosos, atendidos por monjas, debieron enfrentar una demanda considerable debido a la cantidad de heridos causados por la guerra. Las mujeres en este relato están doblemente marcadas, como monjas y enfermeras, por construcciones de género que conducen a reiterar como femeninas la bondad, el sacrificio, la virginidad o la abstinencia sexual, el cuidado de otros anteponiendo siempre las necesidades de los demás, incluso en situaciones peligrosas y adversas, horribles y asquerosas.

El relato anterior fue completado por una segunda voz, la cual añadió una acción más a las monjas enfermeras: "... que atendían abortos... a sus propias compañeras".⁷⁹ Este segundo fragmento de la narración pone en entredicho varias de las construcciones de género que habían quedado tan claras en la primera parte. Aquí las personajes actúan fuera del género normativo, transgrediendo el límite impuesto desde el exterior a su conducta. La realización de abortos se opone a la finalidad reproductiva que todo acto sexual debe tener desde la visión eclesiástica. Ahora bien, la práctica de esos abortos en otras monjas lleva al límite y a retirarse aún más de la norma. La actividad sexual de las monjas atenta contra

⁷⁵ Guillermo (*grupo medicina*) acerca de *Amic*.

⁷⁶ El gran respeto que los/as integrantes de este grupo profesaba al cuerpo les hacía apresurarse a juzgar y descartar su manejo desde otras perspectivas, incluyendo en éstas al arte.

⁷⁷ Lucía (*grupo género*) sobre *Amic*.

⁷⁸ Lucía (*grupo género*) mencionó que *Amic* le hacía recordar el filme *El espinazo del diablo* (escrita por Guillermo del Toro, Antonio Trashorras y David Muñoz, 2001), una historia de horror que ocurre en un orfanato durante la guerra civil española y en la que un niño muere asesinado a causa de la avaricia de uno de los trabajadores del lugar. El niño después hace apariciones como espíritu asustando a sus demás compañeros y termina por obtener justicia, cuando su agresor muere ahogado por el peso del oro que robó tras la destrucción del orfanato y la muerte de la mayoría de los personajes. La representación del espíritu infantil asemeja un cadáver en descomposición, incluso le brota sangre de la herida que lo mató.

⁷⁹ Diego (*grupo género*) sobre *Amic*.

una prohibición claramente trazada de control y contención del cuerpo y el deseo en búsqueda de una vida espiritual superior. El relato deja inconcluso las circunstancias en que los embarazos de las monjas ocurren, no se aclara si son producto de un ejercicio de la sexualidad elegido o de un acto de abuso; puede inferirse, en cambio, que optar por el aborto y el secreto que lo rodea, se debe a la incompatibilidad entre la reproducción y la vida monástica. Esta segunda parte del relato complejiza la experiencia del embarazo y el aborto, al sugerir cuestiones de culpa, vergüenza, deshonra y violencia, entre otras. Lo que también está latente es una acción solidaria entre mujeres, sin la presencia de jerarquías, son 'compañeras'.

"Podrían ser los once pañuelos de unas bailarinas que cuando murieron alguien tejió con sus cabellos y se los dejaron a alguien más... Antes de morir se tejieron con sus cabellos, el asesino tejió con los cabellos de las bailarinas en todos los pañuelos y los colgó...".⁸⁰ Más adelante en la narración, se reiteró la imposibilidad de que se tratara de otro tipo de muerte⁸¹ por la cualidad del material de la obra: "¿Por qué crees que los pañuelos están arrugados? Porque se los arrancaron...".⁸² La muerte aparece en este relato por medio del asesinato, dejando la puerta abierta a la violencia. Una violencia dirigida a un grupo de mujeres y a manos de un hombre. El móvil del asesinato queda en suspenso, sólo se sabe que el homicida tejió con el cabello de sus víctimas sobre los pañuelos y después los colgó. El hecho de exhibirlos puede sugerir la superioridad sentida por el criminal, quien se concibe a sí con el derecho de perpetrar su acción sin recibir castigo; constituye una conducta de desafío. El cabello es un elemento ambiguo: por un lado, funciona como un símbolo del poder del perpetrador, quien puede despojar a su víctima de partes de su cuerpo convirtiéndolas en objetos de colección; por otro, se sabe que un cabello contiene información de identidad y puede contribuir a la aclaración de un crimen. Este relato aborda la posibilidad incuestionable de que existe una violencia cuya raíz y justificación están en el

⁸⁰ Lucía (*grupo género*) acerca de *Futerales* 11.

⁸¹ "Pero fue un asesino, ¿no por muerte natural?", indagó Diego (*grupo género*) con respecto a la historia.

⁸² Lucía (*grupo género*).

discurso dominante de género. "La *violencia cultural* se refiere a los símbolos, los valores y las creencias que, arraigados en el imaginario social y en las mentalidades, parecen extender un manto de 'inevitabilidad' sobre las relaciones de desigualdad existentes en la sociedad y en la familia".⁸³ Es justo en este contexto en que surgen relatos como éste.

"También podría ser una cosa de una monja muy extraña que ha empezado a volverse loca. Entonces, rescata los pañuelos arrugados de sus compañeras y como no tiene nada que hacer, se quita el pelo largo y teje de ahí".⁸⁴ La locura de la monja en este relato, apenas en ciernes, se encuentra con la visión que su narradora tiene acerca de la vida en un convento: 'donde no hay nada que hacer'. Los lugares eclesiásticos de encierro suelen ser usados en la ficción como espacios en los que ocurren sucesos inexplicables o raros, lo que quizás se deba a los principios de sacrificio, penitencia, castigo y ascetismo. Los conventos son espacios fértiles para las narraciones donde se enfrentan el bien y el mal. En tiempos recientes, la ficción ha cedido terreno a relatos verídicos marcados por el horror dentro de instituciones religiosas. En estos contextos, la enfermedad mental y los comportamientos peculiares no resultan tan difíciles de imaginar; quitarse el cabello y tejer con él es un ejemplo de 'rareza'⁸⁵ imaginable en un convento. Necesario resulta sopesar cómo este espacio de encierro está siendo marcado por el género: los motivos por los que se llega ahí, las prohibiciones y normas que rigen las relaciones, los cuerpos y sus acciones, actitudes y conductas. 'Rescatar' es una de las palabras más sugerentes del relato. La monja protagonista 'rescata' los pañuelos de sus compañeras y mediante ese acto, la narración conduce a preguntas intrigantes acerca del destino de esos pañuelos y de sus dueñas. Según parece, la personaje no necesita rescatar su propio pañuelo y es probable que sea así porque ella ha conseguido huir de ese encierro femenino, quizás a través de la locura.

⁸³ Marta Torres Falcón, *La violencia en casa*, México, Paidós, 2001, p. 51.

⁸⁴ Lucía (*grupo género*) sobre *Futerales 11*.

⁸⁵ Lucía (*grupo género*) calificó así a la obra.

Mirando objetos
(sobre la visualidad)

El género se hace visible infiltrándose en el proceso de interpretación de las obras. La visibilidad del género no es sino un mecanismo cultural por el que se establecen las dicotomías de la diferencia sexual como naturales, obvias y coherentes. Frente a la capacidad de ver, se necesita aprender a mirar y el discurso dominante de género se vale de ese aprendizaje basado en la repetición para ser asimilado. Sin embargo, la mirada no permanece sujeta a las normas o las obedece o las acepta por completo. La mirada también puede entrenarse en la ruptura de expectativas, provocando géneros discontinuos, múltiples y simultáneos. ¿Cómo es que el género se hace visible?, ¿con qué fin?, ¿cómo y en dónde los/as intérpretes de las obras lo vieron representado?, ¿qué expresaron los objetos acerca del género? Ahora todo esto se hará visible.

El discurso dominante de género, utilizado por los/as participantes de los grupos, encuentra en la cultura su fuerza reiterativa. Es mediante la repetición que una persona empieza y termina por asimilarlo, que se ubica frente a él, lo pone en duda y puede verlo como la señal más contundente de su pertenencia o su exilio irremediable de un contexto. El género se recrea y crea permanentemente; se comparte y pone a alguien en relación con otros. También se institucionaliza con el fin de reglamentar ideas y acciones, para separar aquellas apropiadas de las que no lo son. Toda persona sostiene un diálogo con el concepto de género que le rodea, puede aceptarlo o no, incluso puede modificar algunos de sus planteamientos al cuestionarlos. El género es consecuencia de los intercambios entre los sujetos que conforman una sociedad, de la forma en que actúan con su entorno; de las normas, creencias y valores que se deciden aplicables y coherentes, aunque estén lejos de serlo. El género intenta contener y separar, presta vigilante atención a las diferencias entre las personas que pretende amalgamar.

La capacidad para mirar es aprovechada por la cultura para construir evidencias de género incuestionables, hechos y verdades. Con asistencia de los medios de comunicación visual se van alterando las formas de antaño que, en la cultura, permiten ser conscientes del tiempo y el espacio, así como del sentido de presencia corporal frente al mundo, uno mismo y los demás.¹ De impacto inmediato y trascendente, aquello percibido por la mirada deja una honda huella sin casi ningún riesgo de ponerse en duda. Sin embargo, las "[...] imágenes nunca son ventanas transparentes hacia el mundo. Interpretan el mundo; lo exhiben en formas particulares".² De igual manera, observar es una actividad pocas veces inocente, es también acción interpretativa, selectiva en los detalles a los que presta interés.

La visión se refiere a la capacidad fisiológica del ojo para ver. La visualidad, por otra parte, es la forma en que la visión se construye de maneras diversas dentro de una cultura, en correspondencia con sus directrices o en oposición a ellas. La visualidad produce visiones específicas de las diferencias sociales, entre ellas, el género. Evgen Bavcar es un fotógrafo ciego que no posee visión, pero sí visualidad. Ahora bien, la visión ve y la visualidad mira. "El ojo ve, posee la capacidad fisiológica para responder a estímulos externos registrando formas, posiciones, colores, luces y sombras. La mirada, en cambio, se implanta sobre la visión, hace coherente —a través de códigos culturales— el sentido de la vista y lo vuelve humano".³ Bavcar no ve pero sí mira. Mirar involucra una fuerza, un intento y un deseo; dirige la visión. Una mirada contiene la relación con el mundo, pues fija la vista sobre algo o alguien. Dos personas jamás miran objetos de la misma forma: "todos vemos lo mismo pero no de la misma manera".⁴ Mirar se relaciona profundamente con la propia historia y la propia historia es transformada por lo que los ojos miran. "Poco a poco, la visión se adapta a lo que miro".⁵ Es en la

¹ Vivian Sobhach, "The Scene of the Screen: Envisioning Cinematic and Electronic 'Presence'", en Hans Ulrich Gumbrecht y K. Ludwig Pfeiffer, eds., *Materialities of Communication*, California, Stanford University Press, 1994, p. 84.

² Gillian Rose, *Visual Methodologies*, Londres, Sage, 2001, p. 6.

³ María Inés García Canal, *Foucault y el poder*, México, UAM, 2002, p. 86.

⁴ Texto de presentación de la exposición *Vibra óptica. Al otro lado del gesto*.

⁵ Mariana (entrevistadora) sobre *Futurale ojiva*.

visualidad donde radica la posibilidad de que el significado del género no sea uno solo y se multiplique.

Durante la interpretación de las obras, miradas distintas se fueron desplegando. Por momentos, se miró fijamente, contemplando. Se fijó la mirada a la distancia⁶ con un gesto de desdén⁷ o de cerca con curiosidad.⁸ Dentro del espacio del museo mirar fijamente no implica lo mismo que afuera, en la calle: aquí fijar la mirada está permitido, allá afuera se considera un error de conducta, pauta de reto y hasta de agresión. La mirada fija en un museo permitió la contemplación⁹ y echó a andar un proceso de análisis y crítica;¹⁰ en otras ocasiones, inspeccionó con el objetivo de comprender la intención expresiva del otro, el artista creador.¹¹ La mirada fija que pretende desentrañar algo oculto sin conseguirlo se vuelve frustración y al final, alza un muro transparente pero difícil de atravesar. La otra mirada fija con afán de análisis y crítica establece distancias de tipo emocional, evitando involucrar lo más posible vivencias o recuerdos personales en su visión. Por su parte, la contemplación sin agenda previa permite al observador/a analizar y extraer sin importar su origen cualesquiera elementos que le ayuden a interpretar lo que ve.

Se mira por intervalos cuando algo resulta difícil de ver. En ese caso, es preferible volver la mirada hacia otro lado: estando frente a una obra se prefirió ver hacia las ventanas¹² u otras obras que estaban próximas;¹³ o se optó por dar la espalda a la pieza observada, aunque no por completo, para verla de manera intermitente.¹⁴ Mirar el espacio circundante y los objetos contenidos en él no siempre respondieron a la dificultad de observar, también estuvo motivada por un interés de conocer el contexto en que las obras se insertaban, lo cual contribuye a

⁶ Diego (*grupo género*) al mirar *Mar*.

⁷ Guillermo (*grupo medicina*) al mirar *Futerales 11* y *Amic*.

⁸ Elena (*grupo género*) al mirar *Mar*. Carmen y David (*grupo medicina*) al mirar *Amic*.

⁹ Luis y Sara (*grupo comunicación*).

¹⁰ Los/as participantes del *grupo cabañas* durante la observación de todas las obras, excepto en *Amic*.

¹¹ David y Guillermo (*grupo medicina*).

¹² Lucía (*grupo género*) principalmente al mirar *Mar* y *Amic*.

¹³ Elena (*grupo género*) al mirar *Amic*.

¹⁴ Los/as integrantes del *grupo cabañas* al mirar *Amic*.

la interpretación.¹⁵ Otras miradas tipo vistazo hicieron que los ojos de dos personas se encontraran en un gesto de complicidad, así fue posible compartir el asombro detonado por lo visto.¹⁶

La mirada es fuente guía del proceso de interpretación de este estudio y junto con ella, el resto del cuerpo se involucra en él. La mirada actúa en conjunto con otros sentidos, no sólo es capaz de ver, sino de tocar, escuchar¹⁷ y hasta oler. "Se me hace agradable a los sentidos, a la vista y el tacto, me gustaría tocarla".¹⁸ Este intercambio de sentidos enriquece la experiencia de interpretación porque involucra al cuerpo en el proceso,¹⁹ dotando a las obras de cualidades variables y definiendo a partir de ellas acciones y actitudes. La fragilidad observada en una tela puede hacer desistir de un intento de tocarla o incluso de acercarse a ella: "si la agarro, a lo mejor se rompe".²⁰ La percepción a través de los sentidos es moldeada culturalmente. Diferentes tipos de texturas ofrecidas a la vista ocasionarán reacciones distintas, aquellas rugosas no invitarán a tocarlas mientras que las lisas sí lo harán.²¹ Desde las características destacadas por estas miradas táctiles, la interpretación siguió construyendo significados. "Me da la impresión de suavidad y de vaporoso, así de a gusto. Y por supuesto, de femenino, de mujer".²² La similitud enunciada de las texturas de *Futrale 11* con la tierra y el cuerpo,²³ produjeron un vínculo significativo con la capacidad reproductiva y de ahí, se definió a ese cuerpo como femenino. La percepción de olores, detonados por la

¹⁵ Luis y Sara (*grupo comunicación*) al mirar *Futrale 11*.

¹⁶ David y Carmen (*grupo medicina*) al mirar *Mar* y *Futrale ojiva*.

¹⁷ Tras un primer vistazo, *Futrale ojiva* pareció a Natalia (*grupo comunicación*) estar hecha de "las bolsas de plástico que suenan mucho, que truenan". Por otro lado, Elena (*grupo género*) imitó el sonido que un columpio hace en pleno movimiento. He aquí dos ejemplos en que la mirada produce efectos audibles.

¹⁸ Sara (*grupo comunicación*) acerca de *Mar*. "[...]existe hasta una inscripción de la acción de tocar en lo visible, de lo visto en lo tangible". Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, Illinois, Northwestern University Press, 1997, p. 143.

¹⁹ Al integrar el cuerpo en el proceso de interpretación se da un primer paso hacia el hallazgo de un lenguaje que pueda expresar esa experiencia. En el caso de esta investigación, como ya se ha discutido, hubo cierta dificultad para comunicar por medio de palabras lo que se sentía en el cuerpo mientras se estaban viendo las obras. Quizás hacer una costumbre de 'mirar' con todos los sentidos pueda convertirse en estrategia para reflexionar acerca de los modos en que la cultura lleva a mirar e interpretar el género.

²⁰ Guillermo (*grupo medicina*) sobre *Futrale ojiva*.

²¹ Guillermo (*grupo medicina*) acerca de *Futrale 11*. Esta actitud no se repite siempre, Elena (*grupo género*) tenía predilección por las texturas gruesas y ásperas.

²² Diego (*grupo género*) sobre el papel arroz de *Futrale ojiva*.

mirada, también desata asociaciones interpretativas. El olor de un ambiente marino referido por *Mar*, se vinculó con los fluidos secretados por la vagina a causa de la estimulación sexual.²⁴ Un aroma desagradable se califica como tal dentro de un contexto cultural determinado, el cual traza medidas de acción para evitarlo a toda costa. "A las mujeres se les anima a olerse e imaginarse que otros las huelen. [...] Las campañas de mercado usan tácticas para animar a sus consumidoras a temer una emanación olorosa de sus genitales, pero no hay productos dirigidos a los hombres que animen una paranoia genital parecida".²⁵ A partir de estas interpretaciones es posible sostener que el género se hace visible por medio de cualidades sensibles y que suscitan asociaciones específicas.

El lenguaje y la visión, sistemas interdependientes, se vinculan de maneras diversas en el proceso interpretativo. La reunión de palabras e imágenes es más bien común en la publicidad, aunque también está presente en las obras de artistas como Barbara Kruger²⁶ e Italo Calvino.²⁷ Las palabras dispuestas para ser vistas evocan, estimulan, expresan e influyen opiniones, conductas y relaciones sociales. Las letras escritas con sangre en tiras de papel dentro de las cajas de *Amic* no estaban dispuestas para ser leídas, sino solamente observadas. El alejamiento de la capacidad de lectura, puso en entredicho si se trataba de "letras de a de veras", asegurando que estaban puestas al revés.²⁸ Otras miradas que se percataron de las letras hallaron sentido en su sola presencia: "Lo que pueda estar escrito es intrascendente",²⁹ lo importante era una remisión al pasado, al

²³ Maya (grupo cabañas).

²⁴ Luis (grupo comunicación).

²⁵ Heather Hendershot, "Dolls: Odour, Disgust, Femininity and Toy Design", en Pat Kirkham, ed., *The Gendered Object*, Manchester, Manchester University Press, 1996, p. 93.

²⁶ Barbara Kruger acompaña imágenes fotográficas de oraciones. En una de sus obras, muestra múltiples pares de ojos mientras que en las esquinas y el centro de la imagen se lee la frase: "Dínos algo que no sepamos".

²⁷ Italo Calvino destacó como atributo de la literatura del nuevo milenio precisamente la visibilidad. El escritor cuenta su inicio como escritor de relatos fantásticos de la siguiente manera: "[...] lo único de lo que estaba seguro era de que en el origen de todos mis cuentos había una imagen visual. Por ejemplo, una de esas imágenes fue la de un hombre cortado en dos mitades que sigue viviendo independientemente; [...] otro, una armadura vacía que se mueve y habla como si dentro hubiera alguien". Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1998, p. 95.

²⁸ Elena (grupo género) al mirar las letras contenidas en la segunda caja de *Amic*.

²⁹ Antonio (grupo cabañas).

"recuerdo, el vestigio de algo".³⁰ Al retirar a la lectura como alternativa de interacción con letras escritas, *Amic* quiebra una reciprocidad entre el lenguaje y la visión, convertida ya en expectativa, incitando otros modos de interpretación para las palabras aparte de la lectura lineal.

La interpretación de una obra que causa un fuerte impacto visual puede no hallar en la expresión lingüística una ruta viable para ser enunciada, sobre todo, porque los efectos se perciben en el cuerpo y no hay palabras para comunicarlos salvo en negativo. Entonces, la reiteración vuelve a aparecer, esta vez para negar lo que se mira: "A mí no me provocó una sensación fea", "pero no se me hace feo, no se me hace guacalá", "no se me hace feo, no me provoca esa sensación".³¹ Al construir enunciados desde el 'no', se evita expresar las sensaciones que las piezas provocan y que encuentran expresión a través del cuerpo. Estos testimonios necesitan interpretarse en el contexto del intercambio social y comunicativo en que suceden. Si otras personas actúan de manera distinta, enunciando claramente su desagrado por las obras,³² la negación repetida a coincidir se vuelve medio para atribuirse un sitio de poder, dando una impresión de mayor apertura al diferenciarse de los demás. La intervención de los códigos culturales en el proceso interpretativo pretende crear un consenso visual, que todos miren lo mismo y en este caso, la negación lingüística se convirtió en afirmación del desagrado por medio del cuerpo.

La interpretación de cualidades percibidas desde la mirada guarda una relación con el género porque la diferencia sexual siempre se representa visualmente dentro de una cultura. "Al tener todas las culturas un aspecto visual, cada cultura tiene formas complejas para encodificar y decodificar las diferencias biológicas que existen entre los dos sexos de todas las especies animales".³³ Al formar parte de una sociedad, un sujeto se topa con directrices culturales para interpretar y comprender lo que puede ver. Esas convenciones o códigos son

³⁰ Jorge (*grupo cabañas*). Una interpretación similar se dio por parte de Luis (*grupo comunicación*), quien al mirar las letras dijo: "A lo mejor no dice nada, pero es como un recuerdo de algo que ya no está".

³¹ Elena (*grupo género*) acerca de *Mar*.

³² Diego y principalmente, Lucía (*grupo género*).

aprendidos a fuerza de reiterarse, transformándose en hábitos y más tarde, en expectativas. "Existen cosas que no vemos y cosas que no podemos ver y cosas que nos rehusamos a mirar y hay también cosas que no podemos descifrar, cosas extrañas y repugnantes que nos hacen tener un rictus de dolor".³⁴ A veces, el arte muestra objetos que no son tan fáciles de mirar y menos desentrañar: dan visibilidad a rasgos ocultos del cuerpo, aquellos considerados inapropiados o simplemente hace explícito lo que no es agradable mirar. El juego entre lo visible y lo invisible, intranquiliza. La iteración de materiales, colores y texturas, percibidas por los/as participantes de los grupos en las cuatro obras vistas, se apropia de la repetición como técnica de aprendizaje cultural, abriendo camino para quizás hasta hacer visible lo que el sistema social mantiene oculto: "esa es la única manera de darte cuenta de que algo está sucediendo".³⁵ Al cuestionar hábitos y expectativas ya aprendidos, las obras desatan reacciones negativas: incomodidad, desagrado, repulsión.

"No hay nada, en todo el campo de visión, que nos afecte más que las imágenes del cuerpo, nada que sea más extraño, nada que tenga la potencia de ser tan incomprensible".³⁶ Si esas imágenes muestran fragmentos de cuerpos y esos fragmentos son los genitales de cuerpos de mujeres, el impacto puede ser aún más desconcertante. Desde varias miradas interpretativas, *Mar* se definió como un órgano sexual femenino, una vagina o una vulva. En los hábitos culturales que rigen la mirada, el desnudo femenino de cuerpo entero es un estandarte de la belleza clásica, pero la fijación genital está más cerca de la pornografía. Los genitales femeninos connotan una ambivalencia "[...] porque significan no sólo lo que es conocido y familiar, como el hogar, sino lo que es extraño, desconocido, secreto, oculto o perdido".³⁷

Una mirada nunca es inocente y a la acumulación de experiencias sucede un conocimiento inequívoco de las normas que en su entorno separan lo deseable e

³³ Claire Pajaczkowska, "Issues in Feminist Visual Culture", en Fiona Carson y Claire Pajaczkowska, eds., *Feminist Visual Culture*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2000, p. 4.

³⁴ James Elkins, *The Object Stares Back: On the Nature of Seeing*, Nueva York, Harvest, 1997, p. 205.

³⁵ Paula Santiago (*entrevista personal*).

³⁶ James Elkins, *op.cit.*, p. 147.

indeseable para ser visto. Al construirse históricamente, una mirada no puede zafarse de las edificaciones contextuales del género. Mirar es una acción construida para hacer dos cosas: objetificar e identificar. Se objetifica cuando se establece una distancia entre lo visto y su observador/a, dando pie en algunas ocasiones a intentar poseer eso que se mira, conformando una jerarquía con respecto a él. La identificación implica un acercamiento a lo visto y su objetivo es compartir su experiencia. Objetificar se piensa una acción masculina e identificar, una femenina. No es que mujeres y hombres se dediquen exclusivamente a una de las dos opciones, pueden objetificar e identificarse con lo que ven incluso de manera simultánea. Son más bien los aparatos de representación los que construyen y reiteran una división tajante en donde, por un lado, las mujeres —en especial sus cuerpos— son objetos para ser vistos, estimular y causar placer en los demás y por otro, los hombres observan. Siguiendo este planteamiento, las mujeres se identificarán con la figura femenina objetificada (objetificándose a sí mismas)³⁸ y los hombres se identificarán con el protagonista masculino objetificador. El cuerpo de las mujeres no es el único que se objetifica mediante la mirada, igual destino social tienen otros al tomarse por diferentes: un cuerpo enfermo, ambiguo o transformado de algún modo. "[...A]lgunos cuerpos nos simpatizan y empezamos a sentir lo que creemos ellos sienten, otros permanecen separados, como si fueran máquinas [objetos]".³⁹ En el proceso de interpretación por parte de los/as participantes de los grupos, hubo una tendencia mayor a objetificar las obras, fenómeno que se hizo visible mediante la distancia corporal con respecto de las piezas. Por otro lado, la identificación no estuvo desterrada del todo pues hubo personas⁴⁰ que se ubicaron más cerca no sólo de manera física sino emocional y discursiva.

La reiteración por diversos medios de comunicación visual de imágenes acerca de las conductas, vivencias, deseos y hasta sueños para hombres y

³⁷ Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance*, Londres, Butler & Tanner, 1997, p. 82.

³⁸ Amelia Jones sostiene que en este proceso el miedo juega un papel decisivo, miedo a la mirada de otros y a la invasión del espacio corporal. Es debido a esto que las mujeres toman distancia de su cuerpo y viven en discontinuidad con respecto a él. Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, p. 124.

³⁹ James Elkins, *op.cit.*, p. 132.

mujeres, construyen dos categorías de experiencia diferenciada, una masculina y otra femenina. La mirada se dirige en conexión directa con los deseos del sujeto observante, dentro de un campo visual regido por normas. Los códigos visuales empleados en el cine construyen imágenes en que las mujeres simbolizan el deseo sexual y la amenaza de castración. Los personajes femeninos vistos como castrados son castigados por representar esa falta.⁴¹ El placer de mirar en el cine se divide en pasivo y activo, en correspondencia con lo femenino y lo masculino respectivamente. Al proyectar su deseo en la figura femenina, la mirada masculina contribuye a estructurar las representaciones que se crean de las mujeres y de sus cuerpos. El ojo de la mirada masculina no es visto cuando mira; lo femenino es dado para ser visto, no devuelve la mirada y se vuelve inaccesible, a pesar de ser inspeccionado. "La insaciabilidad y la carencia, la dislocación y la distancia, gobiernan la interacción entre el observador y lo observado. El intercambio dentro del campo visual no puede admitir la mutualidad, la reciprocidad o la complicidad".⁴²

Los códigos visuales funcionan en ciertos campos desde la fórmula: 'ellos pueden mirar, ellas son miradas'. Los medios de comunicación fijan su interés en mostrar el cuerpo de las mujeres como "algo presente pero que es ajeno, como un objeto de deseo, un objeto de uso. Todo el tiempo estás viendo en la publicidad, todo el tiempo estás viendo tu cuerpo".⁴³ La placentera contemplación de mujeres que toman una tela y la ponen encima de su cuerpo para ver si el color les va bien, apareció durante la observación de *Futrale ojiva*.⁴⁴ Esta imagen se basa en conceptos de belleza y vanidad evaluados socialmente como femeninos y su construcción obedece a convenciones culturales: ellas se ven en un espejo convirtiéndose en reflejo y mientras tanto, está la mirada de un hombre que se regocija viéndolas sin que ellas puedan verlo. Otra mujer fue espiada en la tercera caja de *Amic*, esta vez a través de una ventana y estando de espaldas, ella

⁴⁰ Luis (*grupo comunicación*) y Maya (*grupo cabañas*).

⁴¹ Laura Mulvey. "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en Jessica Evans y Stuart Hall, eds., *op.cit.*, p. 381-389.

⁴² Rebecca Schneider, *op.cit.*, p. 70.

⁴³ Paula Santiago (*entrevista personal*).

⁴⁴ Diego (*grupo género*).

ignoraba que era observada.⁴⁵ El escenario de esta imagen es el clásico de un voyeurista, pero la mirada pertenece a una mujer, quien aparte de tener la capacidad de mirar, ejerce una violencia acechadora a través de ella.

Frente al determinismo de dos posturas excluyentes: o se mira desde la actividad o se es observado pasivamente, se plantea la posibilidad de la alternancia tanto representativa como receptora. Sin duda, el cuerpo de los hombres puede ser representado como objeto sexual e incluso violentado, mientras que las mujeres pueden mirar en función de sus deseos. Frente a una obra visual, un/a espectador/a podrá tomar diferentes posiciones, sin reparar conscientemente si está adoptando una postura activa o pasiva. Las divisiones tajantes son patrimonio de los códigos visuales aceptados por una sociedad, pero las personas de carne y hueso los quiebran todo el tiempo. Con frecuencia, en el arte se ha intentado criticar la manera en que los cuerpos desnudos de mujeres han sido convertidos en objetos para ser mirados. "El hombre puede verte desnuda... aunque no puede verte como quiere ver un cuerpo femenino".⁴⁶

Imágenes y objetos

La interpretación de imágenes y objetos difiere más allá del traspaso de dos a tres dimensiones. Una imagen creada a través de la tecnología, muestra fragmentos de la realidad circundante como evidencia y verdad inapelable, creando la ilusión de capturar tiempos y espacios para volver a ellos una y otra vez. Sin embargo, pueden engañar tan pronto seleccionan lo que es digno de exhibirse,⁴⁷ además de poder alterarse por medio de la tecnología. Las fotografías funcionaron como referencia interpretativa para las obras observadas, por la cercanía cotidiana que se tiene con ellas. La significación y el valor atribuidos a las fotografías están íntimamente ligados a la nostalgia por su alianza con el pasado,

⁴⁵ Elena (*grupo género*).

⁴⁶ Andrea Juno y V. Vale, "Valie Export" [entrevista], en Andrea Juno y V. Vale, eds., *Angry Women*, San Francisco, RE/Search, 1991, p. 190.

⁴⁷ La publicidad muestra sólo ciertas imágenes acerca de la maternidad para vender sus productos: bebés dormidos o sonriendo pero siempre limpios; madres felices y realizadas, sin señales de cansancio y ninguna referencia acerca de las demandas del trabajo dentro y fuera de casa en combinación con el cuidado infantil. Cheryl Buckley, "Children's Clothes: Design and Promotion", en Pat Kirkham, ed., *op.cit.*, p. 106.

la vida y la muerte.⁴⁸ Al contemplar *Amic*, se recordaron fotografías vistas con anterioridad: imágenes expuestas en el altar de un santo mostrando los cuerpos de niños con heridas abiertas durante alguna intervención quirúrgica;⁴⁹ retratos de niños muertos, vestidos con ropones y rodeados de reliquias.⁵⁰

Mirar imágenes y objetos produce efectos distintos. La documentación fotográfica de las cuatro obras vistas desmerece en impacto y claridad de detalles, imposibilitando la captura de la impresión de estar frente a estos objetos; "cada objeto tiene una fuerza, una forma de resistir o aceptar mi mirada y regresar esa mirada a mí".⁵¹ La relación establecida con los objetos y el valor que se les dispensa depende del entorno social y cultural.⁵² Un objeto de arte recibe mayor valoración social, a diferencia de los usados en la vida cotidiana, siendo la permanencia en el tiempo uno de los criterios para apartarlo del resto. Una 'verdadera' obra de arte necesita pasar la prueba del tiempo. Sin embargo, las obras interpretadas aquí se exponen a cambios debido a su contacto con la luz, el aire y por el paso del tiempo; se oponen así a ser miradas como objetos valiosos en función de su trascendencia temporal, evidenciando que su apariencia es cambiante. Los objetos más cotidianos responden a otras expectativas temporales, se utilizan hasta el punto en que dejan de funcionar. "Estos objetos, como cuerpos, se desgastan en el uso diario —no son inmortales o trascendentes. Entonces nos recuerdan la mortalidad y son considerados como menores (menos humanos) que los objetos de arte".⁵³ Los objetos cotidianos, además, están dotados de género, uno que divide en dos destinos y dos mundos por motivos de quién lo usa y a quién están dirigidos. Durante la interpretación de las obras, los/as participantes de los grupos fueron aludiendo a características de objetos de

⁴⁸ Vivian Sobhack, *op.cit.*, p. 93.

⁴⁹ Jorge (*grupo cabañas*).

⁵⁰ Diego (*grupo género*) recordó haber visto esas fotografías en un tomo de la revista *Artes de México*.

⁵¹ James Elkins, *op.cit.*, p. 70. Escribí acerca de *Mar* que la obra me observaba con ojos desafiantes, distribuidos por toda su estructura.

⁵² Las cajas de *Amic* guardaban algo valioso para una mujer, objetos de devoción, que fueron vistos como tiliches, chucherías y cochinadas por Elena y Diego (*grupo género*).

⁵³ Faith Wilding, "Monstrous Domesticity", en Susan Bee y Mira Schor, eds., *M/E/A/N/I/N/G. An Anthology of Artists' Writings, Theory, and Criticism*, Durham, Duke University Press, 2000, p. 95.

arte y también de objetos cotidianos. En los últimos, el género se convirtió en un regulador de acciones y expectativas.

La sensación de turbación frente a los objetos abstractos se desprende de la multiplicidad de cosas que las piezas pueden semejar, haciendo permanente la pregunta "¿será o no será?".⁵⁴ Cuando varios objetos comparten una "representación incierta",⁵⁵ dicho atributo puede no ser considerado como positivo. La cualidad abstracta en un objeto de arte permite "[...] a los artistas expresar sentimientos y sensaciones que no se pueden articular fácilmente en otras formas, como el lenguaje escrito".⁵⁶ Busca romper la figura del espectador/a como un sujeto pasivo y le instiga a participar en un proceso de interpretación que erradica la posibilidad de un significado único dado por un saber experto. La abstracción se materializa en obras que serán vistas por alguien más, desencadenando reacciones inmediatas de considerable potencia: de la inquietud frente a la difícil tarea de precisar con alguna palabra lo que se está viendo, al agrado asumido por la indeterminación de algo que puede ser muchas cosas.⁵⁷ La cualidad abstracta de un objeto puede hacer de su inteligibilidad algo complicado. En algún momento, la abstracción dificultó el sentido de *Futero ojiva* y junto al resto de las obras, representó cosas inusuales de ardua tarea interpretativa.⁵⁸ "Sólo cuando somos confrontados con una clase de estructura totalmente extraña nos hacemos conscientes del elemento de rompecabezas de cualquier representación".⁵⁹ En el caso de las obras de Santiago, la incertidumbre de sus formas puede motivar cierta indeterminación en materia de género gracias a que los parecidos pueden ser múltiples.⁶⁰

La abstracción provoca una búsqueda significativa en las formas y las semejanzas. Las formas geométricas y simétricas fueron atributos a destacar de

⁵⁴ Guillermo (*grupo medicina*) sobre el arte abstracto.

⁵⁵ Elena (*grupo género*).

⁵⁶ Olga M. Viso, "Beauty and Its Dilemmas", en Neal Benezra y Olga M. Viso, eds., *Regarding Beauty: A View of the Late Twentieth Century*, Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 1999, p. 116.

⁵⁷ Maya (*grupo cabañas*) acerca de *Mar*.

⁵⁸ Guillermo (*grupo medicina*).

⁵⁹ E. H. Gombrich, "The Visual Image: Its Place in Communication", en Richard Woodfield, ed., *The Essential Gombrich*, Londres, Phaidon Press, 1996, p. 49.

⁶⁰ Esta posibilidad se basa en mi proceso de interpretación de las obras.

Futurale ojiva.⁶¹ Al fijar la atención en las formas, aun cuando no llegan a parecer algo más, se busca interpretarlas. Las formas de *Futurale 11* llevaron a concluir que el tejido de cabello guardaba una definición interna debido a su trenzado pero no estaba bien definida al exterior porque variaba de un fragmento de papel al otro.⁶² Cuando las formas se califican como imposibles de definir, se interpreta que el azar ha jugado un papel en la composición; entonces el objeto pierde su unidad y se convierte en "una plasta de cosas que se le ocurre a uno meter ahí y ya, sin que haya una forma definida".⁶³ En este caso, la actividad creativa pierde sentido, importancia y validez, implica tan sólo "meter cualquier cosa en una caja".⁶⁴ Al concentrarse en el hallazgo de formas, un/a intérprete persigue una conexión entre el objeto abstracto y otros conocidos de antemano, lo que contribuirá a su tarea interpretativa.⁶⁵ En el tejido de cabello de *Futurale 11*, se buscaron figuras constituidas sin intención aparente de la artista, como fue la de un corazón.⁶⁶ Mientras que en la cuarta caja de *Amic* se encontraron figuras y se las creyó parte del objetivo de la creadora: "se ve que quiso plasmar alguna figura, podrías pensar que es una estrella, una ave volando, una planta".⁶⁷

Entre las figuras halladas, sobresalieron las referencias corporales. Las abstracciones de una obra de arte, principalmente sus espacios y texturas, suelen relacionarse con el cuerpo y la diferencia sexual. Las presencias corporales desde sus ausencias, así como la representación fragmentada de cuerpos aluden a construcciones subjetivas indispensables y en constante proceso. En *Mar*, se percibió una cavidad uterina⁶⁸ y su textura produjo la visión de un pubis.⁶⁹ Vaginas y vulvas aparecieron en *Mar* y en la tercera caja de *Amic*.⁷⁰ La alusión

⁶¹ David (*grupo medicina*).

⁶² *Idem*.

⁶³ David (*grupo medicina*) sobre *Amic*.

⁶⁴ Guillermo (*grupo medicina*) acerca de *Amic*.

⁶⁵ En ciertas ocasiones, la abstracción puede conducir a negar la semejanza de un objeto con algo más: "Es algo abstracto, es algo que aún no se parece a nada, al menos no se parece a nada que haya visto antes". David (*grupo medicina*).

⁶⁶ Sofía (*grupo cabañas*).

⁶⁷ Guillermo (*grupo medicina*).

⁶⁸ Lucía (*grupo género*).

⁶⁹ Elena (*grupo género*).

⁷⁰ Esta visión es compartida por los/as integrantes de todos los grupos, a excepción del de *medicina*.

repetida de partes del cuerpo donde se justifica la diferencia sexual hace brotar reflexiones acerca de la forma en que ésta se construye. "La identidad sexual no es simplemente dada, entonces, tampoco es absolutamente estable o fija. Además, nuestro sentido acerca de nosotros mismos como sujetos hombres o mujeres (nuestras subjetividades) es alcanzado a cierto costo, involucra una serie de pérdidas y separaciones, las cuales necesariamente dejan al sujeto incompleto y fracturado".⁷¹

Las cualidades más visibles de un objeto, como el color y los materiales de que está hecho, también resultan significativos en el proceso de interpretación. El color de un objeto provoca sensaciones y significados. Se puede desaprobear la presencia de un color en combinación de otro: "si fuera sólo blanco".⁷² La aceptación del color blanco se debe a su dominio cultural en lugares y objetos que están cerca del cuerpo: "desde hace generaciones, es el color quirúrgico, virginal, que previene al cuerpo de su intimidad peligrosa para sí mismo y borra las pulsiones".⁷³ La blancura puede ser interpretada como limpieza,⁷⁴ higiene,⁷⁵ orden y control,⁷⁶ pureza.⁷⁷ La construcción de género más cercana a estos modos de mirar el color blanco fue que las piezas estaban ligadas a lo femenino y los cuerpos de las mujeres. Por lo general, los colores nunca están solos, conviven entre sí. Al poner un color próximo a otro, podemos crear atmósferas, detonar emociones, delimitar espacios. El contraste más reiterado por las/os participantes de los grupos fue entre el blanco y negro de *Futrale 11* y se interpretó como una oposición limpio/sucio, la cual vino acompañada por el asco y el rechazo.⁷⁸ En *Futrale ojiva*, el contraste entre el blanco y el negro vinculó al último con cierta maldad oculta, debido a que estaba detrás de lo blanco.⁷⁹ El elemento perturbador del contraste entre colores se suscita en los puentes que el objeto construía entre

⁷¹ Briony Fer, "The Work of Art, the Work of Psychoanalysis", en Gill Perry, ed., *Gender and Art*, Italia, The Open University/Yale University Press, 1999, p. 242.

⁷² Lucía (grupo género) sobre *Futrale ojiva*.

⁷³ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 2003, p. 34.

⁷⁴ Elena (grupo género) acerca de *Futrale ojiva*.

⁷⁵ Sara (grupo comunicación) sobre *Futrale ojiva*.

⁷⁶ Elena (grupo género) acerca de *Futrale 11*.

⁷⁷ Jorge (grupo cabañas) sobre *Futrale 11*.

⁷⁸ Diego (grupo género), Esteban (grupo comunicación) y David (grupo medicina).

⁷⁹ Natalia (grupo comunicación).

la dicotomía, cada objeto es de dos colores en simultaneidad y esa mezcla se aleja de un arreglo armónico.

Los materiales de que se forma un objeto acarrean significados debido en parte a la interpretación de sus características visibles: "esos son materiales muy frágiles pero en las manos del artista adquieren la consistencia de un objeto artístico y por tanto, un objeto que significa y nos trasmite cosas".⁸⁰ Al papel arroz y el cabello se les observa como frágiles, mientras que el cobre es duro;⁸¹ el contraste de estas cualidades atribuye efectos ambiguos e inciertos a la categoría de género —ya se revisó cómo las características de firmeza y suavidad aluden al género desde el conocimiento del arte—.

El uso de ciertos materiales resulta primordial para la artista, incluso para marcar etapas en su trayecto creativo. Desde 1996, Santiago se había interesado porque la presencia del cabello y la sangre fueran evidentes lejos de toda duda. *Amic* aún maneja esta línea y significa un cambio en su trabajo, moviéndose a un empleo mucho más sutil de la sangre, como sería el caso de *Mar* —donde el papel pintado con sangre se cubre de cera—, hasta llegar a obras que no incluyen sangre —*Futerales ojiva* y *Futerales 11*—. El uso del vidrio interesa a la artista por la impresión que causa cuando la luz incide sobre él, haciéndolo funcionar como un espejo. La interposición del vidrio fue interpretado por sus observadores/as como muestra de ambigüedad: por un lado, es posible ver a través de él,⁸² por otro, puede ocultar algo;⁸³ es proximidad y distancia al unísono; "[...] el vidrio instaura una transparencia sin transición: se ve, pero no se puede tocar".⁸⁴ La función del metal, siendo hilos u alambres a causa de su delgadez, es la de sostener, ya sea el tejido de cabello o los eslabones de ambos *Futerales*, permitiendo al resto de los materiales cualidades de firmeza y maleabilidad.

El papel es uno de los materiales que ofrecidos a la mirada pueden ser detectados sin mayor ambivalencia, aun cuando se trate de precisar el tipo de

⁸⁰ Jorge (*grupo cabañas*).

⁸¹ Jorge (*grupo cabañas*) sobre *Futerales ojiva*.

⁸² Lucía (*grupo género*) sobre *Amic*.

⁸³ David (*grupo medicina*) acerca de *Amic*.

⁸⁴ Jean Baudrillard, *op.cit.*, p. 44.

papel: de china⁸⁵ o papel de baño mojado.⁸⁶ Al papel, aparte de la fragilidad, se le asignan cualidades de "ligereza y movimiento"⁸⁷ y transparencia, ésta última interpretada como un "juego o una travesura"⁸⁸ o una visión poco agradable.⁸⁹ La cera, por su parte, también es reconocida con facilidad al ser vista. La mirada interpretativa dirigida a ella la consideró como una forma de protección frente al deterioro.⁹⁰ El significado que la artista otorga a la cera se relaciona con la vida escapando un poco cada día.⁹¹ La mirada no siempre es capaz de descifrar con exactitud el material de que está compuesto un objeto, la textura del papel arroz puede hacer creer que se trata de gasa⁹² o peyón⁹³ y suscitar otras interpretaciones, como es la presencia del cuerpo herido o intervenido quirúrgicamente. El empleo de estos materiales, sus texturas y colores, producen las semejanzas con cuerpos diferenciados sexualmente, los cuales son interpretados por medio de asociaciones con el discurso dominante de género.

La interpretación de las cuatro obras, refirió a otro tipo de objetos que desempeñan diversas funciones en la vida humana: pueden ser usados o contemplados, servir como indicadores de estatus, estima o estigma, estar ligados con la profesión o la comunidad, pertenecer a grupos sociales determinados y también pueden facilitar la interacción con otras personas.⁹⁴ El consumo de objetos es una actividad primordial vinculada con necesidades y deseos. "Indudablemente, los objetos desempeñan un papel regulador en la vida cotidiana, en ellos desaparecen muchas neurosis, se recogen muchas tensiones y energías en duelo [...]".⁹⁵ La materialidad y funcionalidad de un objeto son importantes en la medida en que prometen una satisfacción que no llegan a cumplir; de ahí que el consumo sea una práctica sin desenlace. Dentro de una sociedad, los objetos son creados y dirigidos a sectores específicos de la población, los cuales aprenderán a

⁸⁵ Esteban (*grupo comunicación*) y Carmen (*grupo medicina*) sobre *Futrale ojiva* y 11.

⁸⁶ Guillermo (*grupo medicina*) acerca del papel contenido en la segunda caja de *Amic*.

⁸⁷ Maya (*grupo cabañas*) sobre *Futrale ojiva*.

⁸⁸ Antonio (*grupo cabañas*) sobre *Futrale ojiva*.

⁸⁹ Lucía (*grupo género*) acerca de *Futrale ojiva*.

⁹⁰ Sara (*grupo comunicación*), Lucía y Diego (*grupo género*) acerca de *Mar*.

⁹¹ Paula Santiago (*entrevista personal*).

⁹² Luis (*grupo comunicación*).

⁹³ Lucía (*grupo género*) sobre *Futrale ojiva*.

⁹⁴ Michael Emmison y Philip Smith, *op.cit.*, p. 112-113.

desearlos y a significar su adquisición como primordial en sus vidas. Los juguetes infantiles se construyen con base en diferencias de género prevalecientes en la cultura: una figura de acción difiere de una muñeca en más aspectos que el público al que está destinada. Mientras que la figura de acción tiene veinte articulaciones movibles, la muñeca sólo puede mover los brazos, las piernas y la cabeza.⁹⁶ Del movimiento de una a la pose de la otra, resulta claro que a través de los objetos se pretende orientar acciones y conductas, avalando así un sistema de poder.

Varios objetos en su función de uso sirvieron de referencia para interpretar las obras vistas: cubrebocas de cirujano, collares, columpios, toallas pequeñas, pañuelos, ropa. A partir de la definición de personas que usan estos objetos, se interpretaron acciones y conductas, algunas de las cuales se relacionan con el género. Uno de los columpios referido por *Futrale ojiva*, era utilizado por una mujer porque "siempre tengo la imagen de que en un columpio las mujeres disfrutamos más que los hombres; nunca los he visto en columpio".⁹⁷ En esta lectura, se distinguen acciones para unas y otros con base en el hábito y también en relación con la capacidad de disfrute. La mayoría de los collares, sugeridos también por *Futrale ojiva*, tenían por usuarios a mujeres debido a una costumbre cultural ligada a la construcción de lo femenino: se atavía el cuello para crear una imagen adecuada, atractiva y hasta seductora con el fin de que sea vista por otras personas. Los pañuelos estuvieron destinados para un grupo de bailarinas y una de las danzas interpretadas se convertía en un ritual que incluía la valoración social de la virginidad femenina.⁹⁸

Las prendas de vestir cumplen una doble función: por un lado, distinguen a una persona de los demás y por otro, manifiestan la pertenencia a un grupo social. Tanto la transgresión a las normas como su obediencia, ubican y marcan a un sujeto en un sistema de poder que, sin duda, establecerá diferencias en cuanto al

⁹⁵ Jean Baudrillard, *op.cit.*, p. 102.

⁹⁶ Judy Attfield, "Barbie and Action Man: Adult Toys for Girls and Boys, 1959-93", en Pat Kirkham, *op.cit.*, p. 82.

⁹⁷ Elena (*grupo género*).

⁹⁸ Jorge (*grupo cabañas*).

género.⁹⁹ La ropa que salió a relucir durante la interpretación de los/as participantes de los grupos corresponde a costumbres, en su mayoría religiosas, en proceso de transformación. Las mantillas negras referidas por *Futrale 11* eran usadas por señoras en tiempo pretérito, aludiendo a un hábito de antaño que desaparece: "las mantillas negras que se ponían las señoras para ir a misas de antes".¹⁰⁰ Los velos, por otra parte, también descansaban sobre las cabezas de mujeres durante ceremonias religiosas,¹⁰¹ como señal de una costumbre aún vigente. La primera caja de *Amic* sugirió la "parte frontal de un vestido de quince años o de novia de hace mucho tiempo";¹⁰² dichas prendas se relacionan con ritos de pasaje en la vida de las mujeres: de la presentación en sociedad de una chica en edad casadera al cumplimiento del matrimonio. Todas estas prendas, usadas en contextos eclesiásticos, reiteran construcciones de género ligadas a la constricción, el arrepentimiento, el castigo, el pecado, el miedo y la virginidad.

El uso de los objetos transcurre en un espacio y tiempo determinados, cuya delimitación puede resultar significativa. Al relacionar *Futrale ojiva* con una puerta, objeto que divide un espacio, la interpretación de la obra contempla otras funciones: es "un umbral, como algo que permite ir más allá de algo".¹⁰³ La función del objeto referido es metáfora de las acciones de la obra: se desconoce lo que hay detrás de la puerta y su observador necesita ser activo para asumir el riesgo de mirar lo que no desea ver. Los cordones blancos usados como señal en las playas¹⁰⁴ también son muestra de cómo la obra intervino su lugar de exhibición.¹⁰⁵ En una casa se ubican las pertenencias que contribuyen a forjar la vida cotidiana en un ambiente de seguridad y comodidad, es un sitio donde una mujer establece

⁹⁹ Los atuendos llamativos y en clara oposición a las reglas dentro el movimiento punk no subvierten ciertas construcciones de género. Las acciones, conductas y atributos destacados siguen definiéndose como masculinos: la rebeldía, la rudeza, la confrontación, la objetificación sexual de las mujeres y la valorización de la violencia. A pesar del uso de prendas como chaquetas de cuero y botas militares, las mujeres tienen serias dificultades para ser consideradas iguales o tener acceso a posiciones de autoridad. véase Lauraine Leblanc, *Pretty in Punk. Girls' Gender Resistance in a Boys' Subculture*, Nueva Jersey, Rutgers University Press, 1999.

¹⁰⁰ Sofía (grupo cabañas).

¹⁰¹ Jorge (grupo cabañas) y Natalia (grupo comunicación) sobre *Futrale 11*.

¹⁰² David (grupo medicina).

¹⁰³ Luis (grupo comunicación).

¹⁰⁴ Natalia (grupo comunicación) sobre *Futrale ojiva*.

¹⁰⁵ Según Santiago, *Futrale ojiva* "tiene que ver con el espacio, es lo que me remitía la historia del lugar. Por una parte, fue un orfanato y por otra parte, fue un cuartel militar".

relaciones afectivas con otras personas y los objetos contenidos en ese lugar funcionan a manera de recordatorio: en la casa de una abuela puede hallarse un mechón del cabello para rememorar a un niño que ha muerto.¹⁰⁶

Los objetos construyen cadenas de temporalidad mediante el recuerdo. Al conectar el presente con el pasado, ciertos objetos pueden incluso hacer comprender la ausencia y dar sentido a la pérdida.¹⁰⁷ Con frecuencia, el contenido de las cajas de *Amic* se interpretaron como objetos conservados con la finalidad de recordar a alguien muerto; esta acción tendrá consecuencias vitales: "Devolver una *memoria* a las personas es también devolver un *futuro*, ponerlos de regreso en el tiempo [...]".¹⁰⁸ La acción de guardar está retando al olvido y se construye desde la interpretación de algunos/as participantes de los grupos como una actividad femenina.

¹⁰⁶ Antonio (grupo *cabañas*) sobre *Amic*.

¹⁰⁷ véase Juliet Ash, "Memory and Objects", en Pat Kirkham, ed., *The Gendered Object*, Manchester, Manchester University Press, 1996, p. 219-224.

¹⁰⁸ Mario J. Valdez, "The Creativity of Language" [entrevista con Paul Ricoeur], en *A Ricoeur Reader. Reflection and Imagination*, Toronto, University of Toronto Press, 1991, p. 473.

Edificando jerarquías

(sobre los efectos del poder en sujetos y cuerpos)

¿Cómo el poder construye sujetos y cuerpos en los procesos de interpretación y creación de las obras? ¿Qué relación guardan las jerarquías edificadas desde ambos procesos con el género? Estas preguntas son los ejes de este capítulo y para darles respuesta, se expondrá la manera en que el poder funciona de manera relacional y los modos en que actúa para construir sujetos y cuerpos diferenciados. También se prestará atención al empleo del saber, la violencia y la resistencia en los procesos analizados. En el caso particular del proceso creativo de Santiago, se examinarán las implicaciones del establecimiento de puentes entre dicotomías y la incorporación del cuerpo para la categoría de género.

El poder no es un atributo a poseer por individuos o grupos. Las personas que son consideradas como 'poderosas' debido a que se encuentran en sitios de privilegio por los funciones sociales que desempeñan, no tienen el poder sino que forman parte de una dinámica de fuerzas que se relaciona muy poco con el azar y que se vincula, más bien, con formaciones históricas determinadas mucho antes de que ellas hayan entrado al juego. Cuando se habla de poder, entonces, se está refiriendo a una red de prácticas, instituciones y tecnologías que sustentan el dominio y la subordinación de algunas personas en momentos y lugares específicos. Los mecanismos de este poder no son estáticos, siempre se adaptan para mantener el orden social en turno.

No se trata de un poder autoritario, sino constitutivo: puede generar fuerzas, hacerlas crecer o disminuir, ordenarlas y relacionarlas entre sí. El poder se presenta y actúa en todos los aspectos de la vida humana, por pequeños e insignificantes que parezcan, y adopta formas singulares de acuerdo con la relación social que está regulando. La injerencia del poder en los actos y los gestos más diminutos de la cotidianidad, también conocida como microfísica del poder, tiene en la disciplina a su gran aliada. Las normas implantadas como

apropiadas en cada ámbito de la vida humana pretenden que los sujetos no sólo las cumplan, sino que se vigilen unos a otros. Cada cual observa la conducta de los demás y de notar alguna falta, puede enunciarla para corregirla y en casos extremos, buscar los servicios de alguna institución especializada para enmendar el error.

Las múltiples relaciones que un sujeto mantiene con otros/as le hacen tener diversas posiciones frente al poder: "Uno existe en relación con otros".¹ Aun cuando alguien sea subordinado/a en una esfera de su vida, incluso por un periodo extenso, su condición puede cambiar y probablemente, esa no sea la situación que prevalece en todas sus relaciones. Aunque existen grupos sociales en desventaja frente al poder institucionalizado del estado por diversas categorías de diferenciación (sexo, género, edad, clase, raza, orientación sexual, etc.) esta condición no es la misma en todas las esferas de su vida; por ejemplo, las mujeres pueden tener una posición de autoridad en relación con otros miembros de su familia. Esta movilidad y dinamismo del poder lo hacen tolerable, a la vez que lo hacen posible a un nivel relacional: "Si uno de los dos estuviese completamente a disposición del otro y se convirtiese [...] en un objeto sobre el que se puede ejercer una violencia infinita e ilimitada, no existirían relaciones de poder".²

Las relaciones de poder permiten distribuir a los sujetos en el espacio y etiquetarlos, en ocasiones de maneras indelebles. Toda relación social está marcada por una jerarquía, una desigualdad frente al juicio de la mirada ajena, ya que no todas las personas recibirán un escrutinio similar. Los/as participantes del *grupo género*, por ejemplo, establecieron diferencias jerárquicas muy evidentes entre sí, lo que condujo a la vigilancia pormenorizada de uno de ellos.³ Del examen detallado se fue escalando a la distancia física, a una postura corporal de rechazo, a las sonrisas y las miradas cómplices, a la interrupción en los turnos de

¹ Mariana (entrevistadora) acerca de *Futero* 11.

² Michel Foucault, *Hermenéutica del sujeto*, México, La Piqueta, 1987, p. 126.

³ A Lucía y Elena (*grupo género*) les unía un vínculo de amistad y, aunque conocían a Diego, establecieron una complicidad que fue modificando su actitud con respecto a él a lo largo de la entrevista.

habla, hasta llegar a la desaprobación enunciada.⁴ Cabe señalar que las dinámicas de poder suscitada por la relación entre individuos pueden ser experimentadas como sutiles o ir escalando hasta considerarse más agresivas. La violencia actúa en las relaciones de poder como un mecanismo de control y sometimiento, cuyas estrategias pueden no ser tan explícitas e ir penetrando hasta el punto de normalizar agresiones dirigidas a grupos sociales determinados.⁵

Debido a que el discurso dominante de género, utilizado por los/as participantes de los grupos, separa el universo social en dos polos (masculino y femenino), las expresiones del poder con intención de crear jerarquías también se consideran diferenciadas. Mientras el poder masculino se encuentra más apegado a la enunciación, a la agresión e incluso a la violencia; el poder femenino se edifica como alterno, difuso, menos explícito y más oculto. Desde el discurso dominante de género, estas expresiones de poder son asimiladas por sujetos específicos, hombres y mujeres. Sin embargo, fueron las mujeres quienes actuaron a partir de ese poder masculino en el *grupo género* y establecieron la jerarquía. Por otra parte, el hombre aceptó este estado de cosas y actuó de manera más sutil para evitar alguna confrontación, asumiendo un papel más 'femenino'.

La jerarquía en las relaciones humanas, en conexión con el género, fue construida y enunciada también desde lo narrado por los/as participantes de los grupos a partir de las obras. Durante la observación de *Amic*, se dio importancia a la acción de guardar objetos 'inútiles' de valor emocional: "Creo que los hombres no guardamos esos tiliches, esas cosas, no somos tan amorosos".⁶ El comentario

⁴ El mayor desacuerdo se dio cuando Diego expresó la dificultad de que un hombre pudiera hacer algo similar a las obras vistas. Elena y Lucía arremetieron calificando su postura de sexista y retrógrada. La respuesta de Diego frente a la situación que se fue presentando en la entrevista fue ignorar los gestos de ellas y aguardar que hubieran concluido sus intervenciones para hablar. En mi papel de entrevistadora, intenté ocupar el espacio dejado para que la distancia no se notara tanto y mostrar interés por las opiniones de todos.

⁵ En la entrevista piloto de este estudio, la violencia hacia las mujeres apareció en varias interpretaciones de las obras: la ropa manchada pertenecía a mujeres que habían sido violentadas, a una mujer le habían quitado los brazos y las piernas, mientras que a otra le habían quitado la ropa y la habían golpeado o quizás matado. Semejantes acciones aluden a una vulnerabilidad social, un desprecio recalcitrante, una reducción de la persona para ser sólo cuerpo y ni siquiera un cuerpo que se conserva entero o un cuerpo desaparecido.

⁶ Diego (*grupo género*).

marca una superioridad de quien no conserva esos objetos y de paso, ubica al hablante dentro de ese grupo. Similar pero diferente fue otra opinión acerca del mismo tema: "Es la sensación que tenemos las mujeres de guardar cosas. Afortunadamente, yo ya no tengo esa etapa".⁷ Aunque en tono menos despectivo, el enunciado sigue estableciendo una distancia entre quienes guardan y aquellos que no lo hacen; aquí la jerarquía no era establecida entre hombres y mujeres, sino entre mujeres y de nuevo, la hablante estaba en el grupo privilegiado. Interesante resulta que jamás se haya puesto en discusión que la acción de guardar, conservar un cierto tipo de memoria emocional, fuera un atributo femenino, denotara inferioridad y que de querer tener acceso a un nivel más elevado en la jerarquía había que zanjar la costumbre.

La exclusión de sujetos por motivos de género, guardando para ellos/as un sitio menor en la jerarquía, fue enunciada por algunas personas en los grupos con base en la orientación sexual. La homosexualidad, vista como transgresión a la norma, volvió más complejas las líneas entre lo femenino y lo masculino a partir del cuerpo biológico. Sucedió mientras se veía *Amic*. Por un lado, se expresó que un homosexual podía hacer un trabajo parecido al de las obras,⁸ lo que resultaba imposible para un hombre: "no es así por lo afeminado o lo masculinizado, es porque no estamos educados para eso".⁹ De aquí se desprende que la educación establece diferencias entre personas. El sujeto hablante e intérprete toma una postura al indicar que su testimonio no tiene por objetivo establecer diferencias valorativas entre lo femenino y lo masculino, pero sí las plantea con respecto a un hombre heterosexual y un hombre homosexual, ya que el último podría realizar un trabajo parecido al de las obras y el primero no. Una intervención posterior aclara más el punto: "Un homosexual no deja de ser hombre, aunque haga 'tru-tru' y punto de cruz".¹⁰ En este enunciado se expresa que la categoría hombre se construye con base en el cuerpo biológico; las distinciones corporales permiten

⁷ Lucía (*grupo género*).

⁸ El enunciado surgió a modo de crítica y burla por parte de Lucía hacia Diego (*grupo género*): "Nada más te falta decir que '¡claro, eso sí lo podría hacer un homosexual!'. A lo que Diego replicó: "Sí lo podría hacer pero no en el sentido de crítica, por supuesto que lo puede hacer un hombre, pero un hombre con esas características [homosexualidad]".

⁹ Diego (*grupo género*).

únicamente dos opciones: se es un hombre o una mujer. A pesar de negar que la discusión se ubica en la diferencia entre lo masculino y lo femenino, es precisamente ahí donde transcurre. La cualidad de lo masculino se entrelaza con la heterosexualidad no con el hecho de ser hombre, dejando a las mujeres y los hombres homosexuales en el ámbito de la feminidad.

Sujetos

El devenir cotidiano de la experiencia es herramienta clave para que el sujeto se edifique a sí mismo, asumiendo sitios particulares en contextos más amplios. Si bien "[...] Toda experiencia sumerge a los sujetos en órdenes explícitos e implícitos de saber y en tipos de funcionamiento del poder que, entrelazados y en continua interrelación, producen un tipo de subjetividad que es la propia de una sociedad en un momento dado",¹¹ es también a través de ella, que pueden asumir una postura alterna frente a las estructuras y normas dispuestas por la cultura y el entorno social. Se trata de una lucha contra un gran acto de ilusionismo pues las reglas aparecen como coherentes, permanentes e irrevocables, lo que invisibiliza las prácticas excluyentes y culpa a los sujetos que no se ciñan a los requerimientos planteados. "[...] El sujeto aprende a sujetarse a ellas mediante un procedimiento profundamente doloroso, a través del castigo cuando las ha violentado o transgredido sin saberlo, o bien porque se las fueron inscribiendo lentamente, desde su nacimiento, sin saber si había o no transgredido una norma".¹² Un sujeto, hablante y actuante, puede participar de la opresión que le sujeta, pero nunca lo hace desde la obediencia absoluta; la construcción de sí no le precede como un molde en el cual debe encajar, es por esto que puede actuar o no de acuerdo con las reglas y expectativas de su contexto. Con respecto al poder, Santiago tiende a considerar otro arreglo como posible: "la pluralidad sería el aceptar diferentes formas de percibir el mundo y construir lenguajes a través de esa equidad de voces".¹³

¹⁰ *Idem*.

¹¹ María Inés García Canal, *Foucault y el poder*, México, UAM, 2002, p. 24.

¹² *Ibidem*, p. 51.

¹³ Paula Santiago (*entrevista personal*).

El discurso dominante de género juega un papel en la construcción del sujeto a partir de los testimonios de los/as participantes de los grupos. La necesidad de hacer explícita esta dualidad sobreviene por la multiplicidad de factores que marcan a un sujeto y le permiten adoptar diferentes roles sociales. Desde la filosofía, la producción de cultura es actividad masculina y más propia de los hombres. "La ausencia de la mujer en este discurso, como toda ausencia sistemática, es difícil de rastrear. Es la ausencia que ni siquiera puede ser detectada como ausencia porque ni siquiera su lugar vacío se encuentra en ninguna parte [...]".¹⁴ La producción útil, ya sea conocimiento, arte o mano de obra, se construye entonces como masculina. Lo anterior no significa que los sitios privilegiados serán exclusivos de hombres, sino que existe una subordinación dentro del orden del discurso y atañe a personas variadas por motivos también diversos (sexo, clase, raza,¹⁵ etnia,¹⁶ entre otros): "[...] todas las regiones del discurso no están igualmente abiertas y penetrables".¹⁷

La subjetividad se articula mediante diversos entrecruces: un sujeto se vincula con su cuerpo a su vez inscrito por la norma, se comporta de acuerdo al aprendizaje de su contexto social y personal, deposita sus esperanzas en lo que se espera de él/ella y también en lo que es capaz de imaginar; está en perpetua búsqueda de la verdad sobre sí mismo, tomando fragmentos de los saberes que están a su disposición para moldear un conocimiento que le dé sentido a su vida. Su subjetividad entonces es algo inacabado y camaleónico, un entrecruzamiento de tiempo y espacio, sociedad e individuo, singular y colectivo. "[...] No hablar nada más de mí mismo o de lo que yo concibo que soy yo, sino inscribirlo en un campo mucho más amplio y abarcador, que va a persistir más de lo que yo

¹⁴ Celia Amorós, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1985, p. 27.

¹⁵ Luis (grupo comunicación) aludió a las capuchas usadas por los miembros del Ku Klux Klan mientras veía *Futerales 11*. Su visión coincidió con la de Santiago, quien había tomado en cuenta esa referencia al momento de crear la obra.

¹⁶ Guillermo (grupo medicina) refirió a la exclusión de los indígenas causada por su pobreza y sencillez cuando observaba *Futerales ojiva*. La obra de Santiago ha sido interpretada con asiduidad como conectada a la cultura indígena, sobre todo, sus huipiles hechos con papel arroz, cera, cabello y sangre y exhibidos en cajas de vidrio. véase Deborah Dorotinsky y Margaret Galton, *La espiritualidad en el arte* [conferencia], College Art Association, Los Angeles, California, 1999.

¹⁷ Michel Foucault, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1974, p. 32.

siquiera imagino".¹⁸ La apropiación del lenguaje desde la primera persona se hace imprescindible para que un sujeto pueda construirse a sí mismo. "Ninguna mujer puede decir *yo* sin ser para sí misma un sujeto total, es decir, sin género, universal, entero".¹⁹ Es en esta construcción subjetiva que el género puede pensarse desde la dicotomía o desde la multiplicidad, llegando incluso a desaparecer como necesario para la diferenciación social.

Cuerpos

La construcción de un sujeto jamás se podrá dar sin la conciencia de que tiene un cuerpo destinado a cumplir con una función social, dócil y útil al mismo tiempo. El poder "[...] inspecciona, supervisa, observa, mide la conducta del cuerpo y sus interacciones con otros para producir conocimiento. Castiga a aquellos que se resistan a sus reglas y formas".²⁰ Ciertos fragmentos corporales se invisten de poder o se convierten en objetos usados para diversas finalidades. La representación visual de zonas específicas del cuerpo femenino en los medios de comunicación, en la cual prevalece un marcado interés por los senos, el abdomen, las nalgas y las piernas, lo convierten en objeto para vender productos que las más de las veces, no tienen nada que ver con él. En un relato sugerido por *Amic*, se trazó una secuencia cuyas dos primeras partes referían a fragmentos corporales: un falo y una vagina.²¹ La narración contaba un coito heterosexual que llevaba a un embarazo y a la pérdida del bebé. El uso de la palabra 'falo' alude a algo más que al pene, "[...] falo es un conjunto de significados conferido al pene",²² inviste al órgano de un poder simbólico que tiene consecuencias

¹⁸ Paula Santiago (*entrevista personal*).

¹⁹ Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, p. 148. La práctica literaria de mujeres ha brindado un lugar preponderante a los diarios y las cartas, los cuales le han permitido narrar sus experiencias. "En el diario, la mujer queda representada en toda la complejidad de su experiencia [...]". Rosario Ferré, "El diario como género femenino", en *Sitio a Eros*, México, Joaquín Mortiz, 1986, p. 27.

²⁰ Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p. 149.

²¹ Sara (*grupo comunicación*). Las dos últimas partes del relato eran cuerpos enteros: un feto y un bebé.

²² Gayle Rubin, "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo", en Marta Lamas, comp., *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG-Porrúa, 1996, p. 69.

narrativas. La presencia corporal del hombre en el relato se reduce al acto sexual, lejos del proceso del embarazo, el nacimiento, el cuidado y el sufrimiento. En cambio, la acción restante se ancla en el cuerpo de la mujer, incluyendo el dolor físico y mental frente a la pérdida.

Es por medio de la disciplina que se producen cuerpos para validar determinadas relaciones de poder; gracias a ella la conducta e interacción de los cuerpos pueden ser controladas, arbitradas, supervisadas y medidas. Este poder disciplinario atraviesa cuerpos y graba las normas en las conciencias,²³ lleva al control minucioso de los cuerpos, la normalización y homogeneización de rasgos, a la regulación, el entrenamiento y la fragmentación en correspondencia con diversas necesidades sociales. "La 'disciplina' no puede identificarse ni con una institución ni con un aparato. Es un tipo de poder, una modalidad para ejercerlo, implicando todo un conjunto de instrumentos, de técnicas, de procedimientos, de niveles de aplicación, de metas [...]".²⁴

Una de las cosas que hace la disciplina es inscribir a los cuerpos con un significado, dotándolos así de inteligibilidad, utilidad y docilidad. Los cuerpos dóciles están habituados a la regulación externa, son inteligibles en correspondencia a patrones culturales del sitio y momento que habitan y al adaptarse a ellos, se vuelven cuerpos útiles para el sistema. "El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es, a la vez, cuerpo productivo y cuerpo sometido".²⁵ La disciplina pretende hacer crecer la eficacia y utilizar la producción. "Digamos que la disciplina es el procedimiento técnico unitario por el cual la fuerza del cuerpo está con el menor gasto reducida como fuerza política y maximizada como fuerza útil".²⁶ Pero estos cuerpos no permanecen inmóviles ante las punciones disciplinarias, prevalece una ilusión de poder en las acciones de los cuerpos dóciles; "[...] nuestra 'docilidad' puede tener consecuencias que son personalmente liberadoras y/o culturalmente transformadoras".²⁷ Los aditamentos

²³ Michel Foucault, *Hermenéutica del sujeto*, p. 26.

²⁴ Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 1998, p. 218.

²⁵ *Ibidem*, p. 33.

²⁶ *Ibidem*, p. 224.

²⁷ Susan Bordo, "Feminism, Foucault and the Politics of the Body", en Janet Price y Margrit Shildrick, eds., *Feminist Theory and the Body: A Reader*, Londres, Routledge, 1999, p. 254.

para contener en aras de producir cuerpos dóciles son incapaces de hacerlo totalmente, *Futera le ojiva* dio muestra de ello: el cabello se escapaba del papel arroz que intentaba encerrarlo. "Tras la apariencia, se oculta algo que no es posible contener por completo".²⁸

Durante la observación de *Mar*, se mencionó el uso de los cuerpos y su contenido interior, lo que venía acompañado por el desconocimiento de "lo que está dentro de uno mismo".²⁹ El comentario refiere al devenir de los cuerpos como fuerzas útiles que son comprensibles para el poder que los inscribe, pero enmarcado por una obediencia que sólo puede ser pensada desde la ignorancia de sí mismos. Este desconocimiento corporal proviene de sabernos fragmentados y el malestar que ocasiona querer percibirnos como una totalidad.³⁰ La fragmentación funciona perfectamente para el poder disciplinario, "porque entre más huecos tengas, más fisuras, hay maneras de colar muchas cosas; es como un monstruo devorador".³¹ En este sentido, el proceso creativo de Santiago se enfrenta a la fragmentación como técnica de conocimiento y reconocimiento del propio cuerpo, encaminada a aceptar y asumir los fragmentos, como estrategia de reunión ante la separación artificial de los opuestos, entre ellos, lo femenino y lo masculino.

El acto de nombrar el sexo crea y legisla la realidad social al construir los cuerpos de forma discursiva y perceptual en correspondencia con los principios de la diferencia sexual.³² "Me recuerda a un animal o algo que está en proceso de formarse y es sexual, tiene sexo pero no sé todavía qué es".³³ "Es como una forma de ver el sexo así, punto. Me remite a algo sexual puramente...".³⁴ Ninguno de estos testimonios hace alusión explícita a una diferencia sexual. La ubicación del sexo en el reino animal, enfatiza más la posibilidad reproductiva o de preservación de la especie que las nociones de deseo y placer. El segundo comentario, niega la diferencia sexual —y a eso se refiere el vocablo

²⁸ Mariana (entrevistadora).

²⁹ Maya (grupo cabañas).

³⁰ Paula Santiago (entrevista personal).

³¹ *Idem*.

³² Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, p. 146.

³³ Maya (grupo cabañas) acerca de *Mar*.

'puramente'—, desestabilizando la construcción de género al quebrar la norma y abrir posibilidad a la pregunta: ¿qué es un hombre y qué es una mujer?

Los cuerpos de mujeres y hombres son dotados de significados y valores dentro de una cultura que interpreta sus distinciones biológicas y pretenderá delimitar sus experiencias y conductas. "[...] El 'sexo' no sólo funciona como una norma, sino es parte de una práctica de regulación que produce los cuerpos que gobierna, esto es, la fuerza reguladora es clarificada como un tipo de poder productivo, el poder de producir —demarkar, circular, diferenciar— los cuerpos que controla".³⁵ *Amic* fue interpretada como "un manejo de la sexualidad o un proceso de la sexualidad" relacionado con la pureza: "lo imagino como las consecuencias de la represión sobre la sexualidad".³⁶ En esta lectura, la práctica sexual es regulada para aplacar cualquiera de sus expresiones, teniendo como recompensa haber correspondido a la expectativa social. Casi ni hace falta señalar que la interpretación transcurre en un cuerpo definido como femenino. Sin embargo, el objetivo del intérprete es criticar la técnica disciplinaria y apuntalar sus graves consecuencias, una de ellas, la "muerte total";³⁷ destaca así la posibilidad y la necesidad de que la mujer se oponga a la norma.

Con respecto al placer sexual de los cuerpos —aspecto que la disciplina intenta regular de manera primordial—, la amenaza surge por constituir una búsqueda alejada de la reproducción biológica. El hablar de erotismo, sin embargo, no excluye la diferenciación de funciones con base en el género: los seres (todos) se disuelven en un movimiento pero "[...] al participante masculino le corresponde, en principio, un papel activo; la parte femenina es pasiva. Y es esencialmente la parte pasiva, femenina, la que es disuelta como ser constituido".³⁸ A esta interpretación social de la diferencia sexual —se está hablando de masculino y femenino—, se agrega que los hombres toman la

³⁴ Luis (grupo comunicación) sobre *Amic*.

³⁵ Judith Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*, Londres, Routledge, 1993, p.

1.

³⁶ Esteban (grupo comunicación).

³⁷ Expresada visualmente en la segunda caja de *Amic*.

³⁸ Georges Bataille, *El erotismo*, México, Tusquets, 1997, p. 22.

iniciativa y las mujeres provocan el deseo de éstos.³⁹ La vinculación de lo femenino con la pasividad que termina por deshacerse para fusionarse con el otro ubica a dos personas buscando una continuidad distinta desde dos lugares diferentes. Si el erotismo es un desequilibrio en el que el ser se cuestiona a sí mismo de manera consciente,⁴⁰ las preguntas formuladas por las personas involucradas tendrán escasos puntos de coincidencia debido a las funciones que desempeñan.

Mar se interpretó como "una visión femenina sobre el erotismo".⁴¹ Aquí el término femenino no se ancla en la pasividad sino que es visto como posibilidad para apropiar y redefinir. Lejos del filtro del poder disciplinario, el erotismo ya no reparte funciones y papeles a desempeñar que reiteran desigualdades, es terreno de experimentación que da cabida a perspectivas de alternancia a las hegemónicas. El erotismo como acción donde no hay funciones predeterminadas y el deseo puede expresarse de infinitud de maneras, ha sido profusamente explorado por la práctica de mujeres artistas con la finalidad de reconocer y reafirmar la corporalidad y el placer, de denunciar la violencia y la coerción.

Saberes

El poder guarda una íntima conexión con el lenguaje, provocando que sus estructuras y mecanismos actúen tan pronto se pone en práctica. A través del lenguaje se puede crear la ilusión de diferencia, disparidad y jerarquía, convirtiéndola en realidad social.⁴² Si es posible considerar a la predicación como la primera forma de violencia, es debido a que califica y ubica a una persona dentro del orden discursivo y esa posición puede no ser privilegiada. El daño producido por el lenguaje implica una pérdida de contexto. "Cuando se dirigen de manera ofensiva a nosotros, no sólo quedamos abiertos a un futuro incierto, sino

³⁹ *Ibidem*, p. 136.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 35.

⁴¹ Esteban (*grupo comunicación*).

⁴² Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México, PUEG-Porrúa, 2001, p. 149.

que ignoramos el tiempo y el lugar del daño, sufrimos la desorientación como efecto de ese discurso".⁴³

La producción de saber con base en el lenguaje, con todas sus ausencias y exclusiones, defiende un orden hegemónico bajo los preceptos de razón y verdad, además de servir como telón de fondo a cualquier proceso de interpretación: "[...] la conceptualidad en la que intentamos prender nuestros pensamientos marca de antemano y predetermina lo que podamos asir desde nuestra experiencia del pensar".⁴⁴ La presencia del discurso dominante de género resultó más explícita cuando se utilizaron ciertos saberes en el proceso interpretativo de las obras. En el caso de la medicina, la diferenciación sexual de los cuerpos se hizo más patente por la enunciación de procedimientos quirúrgicos y de diagnóstico específicos;⁴⁵ por otra parte, se utilizó a la salud mental con una marcada distinción sexual debido a que se recurrió a ella después de haber sabido con seguridad que la artista era una mujer. El conocimiento acerca del arte, en segundo lugar, elaboró pocas alusiones al género como medio valorativo y divisorio, lo que revela que desde el saber formal y académico del arte se sigue sosteniendo la premisa de una neutralidad con respecto al género, situación muy distinta a la dada en las suposiciones que se hicieron sobre el arte por quienes participaron en los grupos. Por último, la distribución del poder en el espacio donde se exhibe el arte no hace ninguna distinción de género; esto se debe a que los sujetos corpóreos que ingresan al museo deben apegarse a reglas sin importar sus diferencias.

La interpretación de una obra de arte se apoya en los conocimientos previos que forman parte del bagaje de su observador/a, surgidos no sólo de saberes institucionalizados sino desde su experiencia más personal. Algunas/os participantes de los grupos aludieron a la medicina durante las entrevistas, aun cuando sus acercamientos a ella fueron distintos, al igual que sus aplicaciones. Por un lado, se buscó en el saber médico pistas de interpretación para las obras:

⁴³ Judith Butler, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, Nueva York, Routledge, 1997, p. 4.

⁴⁴ Hans-Georg Gadamer, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 186.

⁴⁵ Esta no fue la situación de los/as participantes del grupo medicina, donde el conocimiento médico no hizo distinciones con respecto a la corporalidad.

Mar y Futurale ojiva se vincularon con la enfermedad y el hospital⁴⁶ desde la óptica del rechazo y el asco por las acciones que ocasionaban (intervenciones quirúrgicas) sobre el cuerpo. En esta visión, el saber médico, aunque intentaba salvaguardar la vida, estaba ligado de manera irrevocable a la muerte y anclado en la experiencia negativa de la pérdida. Por otro lado, la medicina fue utilizada para establecer una jerarquía entre aquellos que la estudian y hacen de ella su profesión y los demás.⁴⁷

El binomio normal/anormal surgido de la jerga médica suele ser utilizado en la interpretación artística para emitir un juicio no sólo sobre la obra, sino acerca de su creador/a. "La cultura de expertos tiene el lenguaje técnico, pero no comprende nada, no nos dice nada. Es prejuicioso y prescriptivo, no descriptivo".⁴⁸ En 1991, una publicación sobre salud mental dedicó un número entero a la obra de la artista francesa Orlan, con la finalidad de asegurar la locura o cordura de la artista y si su trabajo debía ser considerado arte o no.⁴⁹ El dictamen respondió afirmativamente a la segunda cuestión, mientras que Orlan fue diagnosticada con síntomas de Desorden Dismórfico Corporal y Desorden de Despersonalización. Un juicio aún más severo emanó de los participantes del *grupo medicina*, quienes no sólo desacreditaron las obras de Santiago como arte, sino que calificaron a la artista como inestable, alejada de la cordura y necesitada de medicación para no caer en una acción autodestructiva que podía desembocar en el suicidio.⁵⁰

El conocimiento acerca del arte marcó en gran medida la interpretación de los/as integrantes del *grupo cabañas*, constituido por personas que habían hecho

⁴⁶ Lucía (*grupo género*).

⁴⁷ David (*grupo medicina*) en un intento por demostrar su conocimiento mencionó la existencia de un nuevo medicamento que tenía las mismas funciones de la sangre: "yo te puedo decir que sí hay y tú dices '¿cómo va a ser posible?'. Es a lo que me dedico, es lo que yo hago".

⁴⁸ Linda S. Kauffman, *Bad Girls and Sick Boys. Fantasies in Contemporary Art and Culture*, California, University of California Press, 1998, p. 70. Cabe señalar que la relación entre el saber médico y el arte no siempre desemboca en estos juicios de valor, también ha sido un vínculo profundamente creativo. Artistas como David Cronenberg y J.G. Ballard, ambos estudiantes de medicina en un momento de sus vidas, han encontrado en los conocimientos acerca de la anatomía, la biología, la sexualidad y la enfermedad una inspiración para crear imágenes y textos innovadores, expectantes y fascinantes.

⁴⁹ En esos momentos, Orlan estaba realizando una serie de performances que consistían en intervenciones de cirugía plástica para asemejar ciertas partes de su rostro a diferentes modelos de belleza femenina incluidos en la historia del arte.

estudios formales sobre el tema, eran artistas⁵¹ y asiduos visitantes de exposiciones artísticas; además, estaban familiarizados con el trabajo de Santiago incluyendo las cuatro piezas exhibidas sobre las que versó la entrevista. Con sobrada facilidad citaron fuentes que conocían sobre la obra de Santiago⁵² y criticaron aspectos del montaje, como fue el caso de la iluminación de *Futrale 11*.⁵³ El proceso de la entrevista funcionó como un reconocimiento de su saber, el cual les brindaba una mayor confianza para poner límites a su participación, como fue el hecho de negarse a hablar sobre posibles narraciones a partir de las obras.

Los saberes suelen circular en lugares particulares, donde sujetos serán distribuidos de acuerdo con cierto orden y normas. Cada espacio regula las acciones y los discursos que en él suceden mediante diversas técnicas de disciplina y control. Dentro de un museo se clasifica, ordena, distribuye, controla y vigila. Entre las paredes de una sala de exhibición se muestra lo que la academia, los medios de comunicación y el mercado han acordado llamar arte. A partir de esa palabra, el espacio requiere de normas. Con ayuda de señales visuales y lingüísticas distribuidas en el recinto, se van enseñando y reforzando las reglas de comportamiento adecuado para las/os visitantes. La prohibición de 'no tocar' se va afianzando mediante el uso de vitrinas, líneas de indicación de distancia, notas escritas y signos icónicos. La conducta de los/as espectadores/as se monitorea por dispositivos de visibilidad, ya sean guardias de seguridad y/o cámaras de video. La distribución informativa dentro de un museo, como son las cédulas que hay a lo largo de una exhibición, reitera la importancia de las obras y hace saber a su observador/a la manera correcta de interpretarlas.⁵⁴ Las cédulas de información son investidas de una gran autoridad contra la que pocas veces se lucha y en cambio, corrobora⁵⁵ o cambia la percepción de lo visto.⁵⁶ Un museo se convierte

⁵⁰ Guillermo (*grupo medicina*) se expresó así después de haber leído las cédulas de información y haberse enterado de que la artista usaba sangre en sus obras.

⁵¹ Maya y Sofía.

⁵² Antonio habló de un artículo que hablaba del cuerpo en ausencia mientras veía *Futrale ojiva*.

⁵³ Según Jorge y Maya, la luz hacía que el material perdiera cualidades para resaltar los contrastes y texturas de la pieza.

⁵⁴ Debido a esto, pedí a las/os participantes de los grupos no vieran las cédulas de información sino hasta un momento posterior.

⁵⁵ Lucía y Diego (*grupo género*), Esteban y Sara (*grupo comunicación*) confirmaron sus opiniones después de la lectura de las cédulas.

así en un lugar donde nada puede tocarse debido a su valor, en el que una mirada siempre está vigilando y en donde se pueden hallar pistas específicas para llegar a la interpretación correcta de las obras.

Dentro del espacio museístico todo objeto está distribuido de manera intencional, sin dejar cabida al azar. Esto es así porque hay sujetos de conocimiento experto que se encargan del montaje, a la vez que fijan reglas particulares de observación para exhibiciones específicas. Las/os participantes de los grupos reconocieron la figura del curador en ciertos momentos del recorrido como la persona encargada de aprovechar las condiciones del lugar, resaltar las cualidades de las obras y buscar la mejor ubicación para cada una: "Yo creo que la artista tiene que decir cómo quiere que lo cuelguen, el curador dice qué lugar es el mejor para que se aprecie el objeto".⁵⁷ Por su parte, la artista aseguró su reducida injerencia en cuestiones de ubicación y orden de las obras,⁵⁸ debidas más bien a razones de museografía y responsabilidad del curador.

La institución del museo otorga prestigio y credibilidad a los objetos de arte que expone. El valor del espacio puede contraponerse incluso a la interpretación de una observadora hasta el punto de llevarla a cuestionar su visión: "tan debe tener un sentido que está en el Cabañas".⁵⁹ El Instituto Cultural Cabañas, sitio que albergó la exposición de las cuatro obras de Santiago, despertó respeto en todos los/as integrantes de los grupos, debido a su historia, antigüedad y valoración social, además de crear la expectativa de que toda exposición presentada en sus salas constituye un patrimonio cultural de gran valor.⁶⁰ El comportamiento de las personas en este espacio particular, reitera el esperado en un museo de prestigio, a pesar de no contar con algunas señales visuales comunes. Las clásicas líneas amarillas que indican la distancia adecuada para guardar con respecto a la obra,

⁵⁶ Diego (*grupo género*) confundió la fecha de nacimiento de Santiago con la de la realización de la obra y a pesar de haber imaginado a la artista como joven, tras la lectura de las cédulas modificó su visión y encontró razones para respaldar el cambio: "¿Por qué una mujer tan joven hace esto? No ha de tener ese conflicto que tienen los artistas por la vida o con la vida".

⁵⁷ Elena (*grupo género*) acerca de *Futerales 11*.

⁵⁸ Paula Santiago (*entrevista personal*) sobre *Amic*.

⁵⁹ Elena (*grupo género*) opinaba que algunas de las obras no tenían ningún sentido.

⁶⁰ Las salas destinadas a la exposición *Vibra óptica. Al otro lado del gesto*, habían sido recién inauguradas debido a la creciente necesidad de dar cabida a producción artística contemporánea. Antes habían sido usadas como oficinas administrativas.

aunque ausentes fueron innecesarias, la mayoría de los/as visitantes —no los/as integrantes de los grupos entrevistados— no se acercaban mucho a las piezas; también evitaron girar alrededor de los objetos y permitirse una visión desde ángulos diferentes.

Violencias

La obra de Paula Santiago es creada como expresión subjetiva de su experiencia, a partir de la intención —la cual no tiene que ser descubierta o coincidir con lo visto por su espectador/a— de negar un uso del lenguaje alejado de la emoción y la sensación, más interesado en el dominio y la destrucción.⁶¹ "Las líneas en las que vivimos se mantienen paralelas, van hacia puntos diferentes y nunca se van a tocar, más bien se jalan para destruirse".⁶² Es en el arte donde yace una posibilidad unificadora. Utilizar de otra manera el lenguaje, involucrando la emoción y el cuerpo como coordenadas importantes para crear, interpretar y comunicar, es una alternativa propuesta.⁶³ La observación de las piezas de Santiago puede causar un fuerte impacto a un nivel emocional y sensorial, expresado mediante el cuerpo: "las piezas están realmente confrontando a la persona de una manera más sutil, más íntima; primero los envuelve y luego los sacude, en lugar de golpear desde afuera a la confrontación directa; eso me gusta mucho".⁶⁴

Para lograr el efecto de esta confrontación, cierto grado de violencia es interpretado en las obras. "Me parece que ha sido arrancado violentamente".⁶⁵ Al desenlace truncado y abrupto se le dota aún de vida, un fragmento corporal desprendido que sigue viviendo. Es justo aquí que el concepto de violencia como

⁶¹ Santiago califica esta aplicación del lenguaje como patriarcal. El patriarcado, desde el punto de vista de la artista, asemeja los planteamientos de Gayle Rubin acerca de un sistema de parentesco que organiza actividades y conductas diversas en sociedades preestatales, vinculado con la propiedad privada, el intercambio de mujeres entre hombres, la prohibición del incesto y la división sexual del trabajo. véase Gayle Rubin, "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo", en Marta Lamas, comp., *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG/Porrúa, 1996, p. 35-96.

⁶² Paula Santiago (*entrevista personal*).

⁶³ Santiago considera a este uso lingüístico como femenino, no porque sea exclusivo de las mujeres, sino por ser una alternativa al conocimiento 'racional' perpetrado por sujetos 'masculinos'.

⁶⁴ Antonio (*grupo cabañas*).

⁶⁵ Jorge (*grupo cabañas*) sobre *Mar*.

mecanismo de control, capaz de someter, doblegar y hasta destruir, da un giro para dismantelar, reparar y edificar: "la violencia vuelta a definir".⁶⁶ Esta no es una violencia recién inventada, tan sólo difiere en su finalidad pero ha estado presente de siempre en la naturaleza, donde incluso las acciones destructivas toman su lugar en un ciclo regenerador e infinito.⁶⁷ "La violencia también es necesaria para que la vida renazca".⁶⁸ Algunas obras, desde su proceso creativo, cuestionaron los dispositivos que el sistema de poder ha propuesto como medio de defensa y protección para contrarrestar los efectos de la violencia. "Siempre estoy jugando con esa dualidad de protección/agresión y cuestionándola porque ahí pongo el dedo en la llaga: ¿cómo hemos definido la protección y la agresión?, ¿de dónde surge?".⁶⁹ La máxima contradicción en el binomio protección/agresión se encuentra en el uso de armas de fuego como medida de seguridad.

La creación de los *Futerales* (*ojiva* y *11*) daba sitio a la ironía al fijarse en la construcción de un objeto para proteger otro que destruye. Un *futeral*, término alemán, es un estuche o caja que se usa, en general, para guardar un arma. En ambas obras, el *futeral* o contenedor del arma, está hecho de un material delicado (papel arroz) dando una impresión de fragilidad: "una finalidad de protección frustrada, pues lo que estaba dentro de las fundas se ha escapado".⁷⁰ En la ausencia del objeto a proteger, incluyendo el cuerpo, su presencia se hace aún más evidente,⁷¹ a la vez que se mantiene una fragilidad constante y provoca lecturas ambiguas. "Me siento arropada y despojada a un mismo tiempo".⁷² La protección se convierte en vulnerabilidad o quizás el camino es el contrario, "la vulnerabilidad puede protegernos, pero la violencia acecha".⁷³ Al momento que la vulnerabilidad y la protección se conjuntan, la violencia se rechaza aunque sigue amenazando: de ahí el verbo 'despojar', el cual implica una acción violenta

⁶⁶ Mariana (*entrevistadora*) acerca de *Amic*.

⁶⁷ Los temblores, aun cuando pueden resultar devastadores, cumplen con la función de reacomodamiento, por lo que el subsuelo puede mantenerse.

⁶⁸ Paula Santiago (*entrevista personal*).

⁶⁹ *Idem*.

⁷⁰ Mariana (*entrevistadora*) acerca de *Futerales 11*.

⁷¹ La ausencia de aquello que se intenta proteger es reiterativa en la obra de Santiago. El cuerpo que pretende ser protegido por vestimentas y armaduras confeccionadas con papel arroz, sangre y cabello permanece ausente y desnudo.

⁷² Mariana (*entrevistadora*) sobre *Futerales ojiva*.

destinada a privar de algo a alguien.

El proceso creativo de Santiago parte, en gran medida, de su cuerpo, dejando entrar así al azar en una tarea artesanal detallada, desprendiéndose del deseo de controlarlo todo e iniciando una ruta de conocimiento encaminada a la comprensión: "Dentro de todo ese caos, lo que a mí me ha mantenido dentro de una estructura, ha sido el cuerpo. Descubrí que mi cuerpo era el único punto donde, objetivamente, podía saber que mi brazo derecho estaba del lado derecho, lo que servía para entenderme. Para mí, el trabajo corporal ha sido el hilo para estructurar".⁷⁴ Mar desarmó su proceso vital sin necesidad de morir; era un fragmento corporal que desmantelaba algo suyo o tal vez lo desarticulaba para hacerlo suyo. "Ella [la obra] nos hace conscientes de que el cuerpo no sólo debe sanar sus heridas, sino también debe protegerse a sí mismo del daño potencial".⁷⁵ Al reunir dicotomías e incorporar el cuerpo y la emoción desde el proceso creativo de las obras, Santiago puede plantear una descentralización del género, suscitando identificaciones plurales y simultáneas, así como también edificando resistencias posibles a sus caminos normativos.

Resistencias

Muestras de un cierto tipo de ruptura lingüística se encuentran en la interpretación de las obras incluidas en este estudio, vinculadas con la lógica binaria del lenguaje. Los hábitos dicotómicos, donde algo no puede ser definido por atributos contrarios, contribuyen al sentido dado al mundo y la vida; cualquier disolución de esta regla se percibe como desestabilizadora: "Yo pienso que su intención [de la artista] en esta obra es mostrar el hilo entre la vida y la muerte, lo orgánico y lo inorgánico, lo existente y lo inexistente".⁷⁶ Al construir puentes entre opuestos, deposita una duda sobre el sentido dual y se abre a la simultaneidad, la

⁷³ *Idem.*

⁷⁴ Paula Santiago (*entrevista personal*).

⁷⁵ Deborah Dorotinsky y Margaret Galton, *La espiritualidad en el arte* [conferencia], College Art Association, Los Angeles, California, 1999.

⁷⁶ Sara (*grupo comunicación*).

mezcla, el desvanecimiento de los límites.⁷⁷ "Todo parece estar en un proceso de integración o descomposición".⁷⁸ Los hilos entrelazados de *Mar* conflúan hasta fundirse entre sí. *Futurale ojiva* y *Amic* representaron algo vivo y muerto.⁷⁹ La acción de difuminar posibilita la construcción de puentes entre opuestos, mostrando un contraste de elementos que antes se excluía y ahora puede coexistir. Al situar la simultaneidad en un cuerpo, éste pierde su definición y sus límites, tornándose ambiguo también, presente aun en su ausencia: "Las sensaciones y los pensamientos son experimentados, interpretados y comprendidos en un proceso por el que el cuerpo es tanto una entidad tangible como una abstracta".⁸⁰ A pesar de que algunas de estas dicotomías no se relacionan con el género de manera explícita, tienen consecuencias para la categoría porque su construcción dominante se dio en términos binarios.

En el momento en que se interpreta un objeto como poseedor de cualidades opuestas, se está poniendo en duda todo un orden de conocimiento que ha confiado su estructura de poder a una lógica binaria, incluyendo al género. Cuando ya no es posible indicar una característica como la única sobresaliente, sino una multiplicidad de ellas, tanto el orden como el poder pueden estructurarse de un modo distinto. Las partes de un todo se encuentran engarzadas en un arreglo más dinámico, dependen unas de otras para funcionar, negando así la

⁷⁷ Una reseña sobre la exposición colectiva *Vibra óptica. Al otro lado del gesto*, donde se exhibieron el cuarteto de obras de Paula Santiago, mencionó que el grupo de artistas reunidos mostraban "[...] una extraña convivencia entre el impulso y la razón, el orden y el caos [...]". "La esencia de las cosas desde siete ópticas distintas", *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, 4 de octubre de 2002, <<http://148.245.20.68/latest/2002/octubre/04oct2002/04ar01a.htm>>. Una preocupación por desdibujar barreras estaba presente en la obra *Autorretrato no. 4* de Davis Birks, incluida al igual que las obras de Santiago en la exhibición. Birks mostró una metamorfosis doble entre Hitler y Jesucristo. Una sucesión de marcos colgados y sobresaliendo de la pared contenía dos imágenes pero enseñaba sólo una e iba develando paulatinamente, con ayuda de una perforadora de papel, la fotografía que estaba debajo, cambiando a Hitler por Jesucristo y viceversa, pues la obra podía verse desde un recorrido de izquierda a derecha o en dirección contraria.

⁷⁸ Mariana (entrevistadora) sobre *Futurale 11*. De mi manera de redactar la oración se advierte lo mucho que me inquietaba abandonar la lógica binaria, de ahí que haya usado la conjunción disyuntiva 'o' en lugar de la copulativa 'y'.

⁷⁹ Luis (grupo comunicación).

⁸⁰ Victor Zamudio-Taylor, "Paula Santiago", *ArtPace. A Foundation for Contemporary Art*, San Antonio, <<http://www.artpace.org>>.

posibilidad de construirse como enemigos⁸¹ y aceptando que las jerarquías, aún persistentes, no tienen por finalidad el dominio absoluto. En el arte, este nuevo orden puede sugerirse desde la estimulación sensorial y la creación de atmósferas, a veces a partir de elementos conocidos para provocar experiencias diferentes e inusuales.⁸²

En el caso de las piezas de Santiago, sus intérpretes percibieron un orden que permite la entrada al desorden: "Es una sensación de lineamiento, de orden, están completamente acomodadas, pero dentro de ese lineamiento y ese orden son irregulares".⁸³ La revuelta y el desorden, lo incontenible, la irregularidad, el caos, el amontonamiento, los abultamientos y el azar estuvieron presentes en la interpretación de las obras vistas: en el papel abultado de *Amic*⁸⁴ y el cabello tejido de *Futrale 11*,⁸⁵ también en el modo de relacionar elementos diferentes: la sencillez en la primera caja de *Amic* se equiparó con un ordenamiento, mientras que la complejidad y el desorden se hallaban justo al lado, en la segunda caja.⁸⁶ En el orden interpretado en las obras, las secuencias desafiaban hasta las verdades y normas más incuestionables. En *Futrale ojiva*, los 'conos' o 'capuchones' de papel arroz estaban puestos boca abajo en el extremo izquierdo y seguían la misma forma hasta que la pieza terminaba, haciendo que del lado derecho resistieran la ley de la gravedad.⁸⁷ Al permitir imaginar un mundo sin gravedad, la obra abre camino a la resistencia, a más que una reacción contra la opresión, a la posibilidad de imaginar nuevos hábitos de ser y formas diferentes de

⁸¹ "El enemigo es el Otro y el Otro no siente dolor como nosotros". Andrea Juno y V. Vale, "bell hooks" [entrevista] en Andrea Juno y V. Vale, eds., *Angry Women*, San Francisco, RE/Search, 1991, p. 90.

⁸² El artista James Turrell utiliza la luz para crear efectos ópticos que engañan a su espectador/a. En las instalaciones *Stuck Red* y *Stuck Blue*, Turrell abrió dos rectángulos en una pared falsa pero cercana a una pared real de una galería y ocultó en el espacio entre ambas paredes tubos fluorescentes de color rojo y azul. Las luces abarcaban los rectángulos y se lanzaban hacia el centro de la habitación. El efecto óptico era inexacto, las aperturas parecían una superficie sólida y lisa mientras que las paredes daban la impresión de no ser tan firmes. "Turrell usa la luz como un medio para crear un ambiente perceptual, pero también para realzar la percepción del observador". *Blurring the Boundaries. Installation Art 1969-1996*, Museum of Contemporary Art, San Diego, 1999, p. 74.

⁸³ Carmen (grupo medicina) acerca de *Futrale 11*.

⁸⁴ Elena (grupo género).

⁸⁵ Lucía (grupo género).

⁸⁶ Carmen (grupo medicina).

⁸⁷ Esteban (grupo comunicación), Sofía (grupo cabañas) y Mariana (entrevistadora).

vivir en el mundo.⁸⁸

La resistencia "[...] actúa en un presente por un tiempo aún por venir; es un acto presente contra el presente y contra todas las formas eternizadas del pasado en favor de un tiempo futuro".⁸⁹ La resistencia siempre tiene la potencialidad de subvertir las condiciones que viven las personas, por más opresivas que éstas sean. Creativa y contextual, la resistencia se edifica a partir de las alternativas que una persona tiene en un marco de tiempo y espacio específico; es por tanto, plural. "No hay 'una' resistencia sino *resistencias*, múltiples y variadas: posibles, necesarias o improbables; espontáneas, salvajes o concertadas y organizadas; solitarias o gregarias; rastreras, violentas o pacíficas; irreconciliables o prontas para la transacción; interesadas o sacrificiales...".⁹⁰

La repetición de acciones, constante en el proceso creativo de Santiago, resiste al género a causa de su meticulosidad, de lo abigarrado de su presentación, del uso de material orgánico y porque "lleva lo femenino al extremo",⁹¹ conformándose por medio de actividades como el bordado y el tejido. Al usar sangre y cabello, Santiago contamina y pervierte la fragilidad y virtud asociadas con el bordado y otras tareas artesanales.⁹² La resistencia en las piezas de la artista también puede ser construida en el momento en que se interpretan, mediante una fuerza dialógica, llena de posibilidades y alcances difíciles de prever. Es plural en potencia, como la interpretación misma. Puede ser "subversiva sin proponérselo",⁹³ sin agenda previa y de resistencia edificada a partir de la mirada que se posa y suspende sobre ella.

⁸⁸ Andrea Juno y V. Vale, "bell hooks" [entrevista], en Andrea Juno y V. Vale, eds., *op.cit.*, p. 78.

⁸⁹ María Inés García Canal, "La resistencia. Entre la memoria y el olvido" [ponencia], Tercer Simposio Internacional sobre Teoría del Arte Contemporáneo, Teatro de los Insurgentes, 22 de enero de 2004.

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ Paula Santiago (*entrevista personal*).

⁹² Deborah Dorotinsky y Margaret Galton, *op.cit.*

⁹³ Jorge (*grupo cabañas*).

Produciendo cuerpos

(sobre cuerpos interpretados e intérpretes)

...Y aprendo a hablar con los dedos, sin la lengua.
El cuerpo es ingenioso.
Sylvia Plath

El cuarteto de piezas observadas guarda una referencia como hilo conductor: el cuerpo; representa y es cuerpo, narra acerca del cuerpo; es visto e interpretado mediante cuerpos. Cuerpos contruidos por medio de la diferencia, moldeados y marcados por la cultura que les rodea, inscribe y aprisiona. Cuerpos occidentales estructurados como contrarios a la mente, como objetos que obedecen a impulsos y deseos, siempre al borde del peligro. Cuerpos indefinidos pero materiales. Cuerpos hechos presentes, a veces, mediante su ausencia. Algunas implicaciones pueden tener estos cuerpos para la categoría de género. La pluralidad de variables que los marcan disminuye la importancia del género para definir caminos específicos para que esos cuerpos sean vividos, observados e interpretados. La indefinición de los rasgos corporales hace del punto de origen algo incierto, produciendo una materialidad prediscursiva. La multiplicidad de cuerpos orilla a la consideración de las similitudes que existen entre ellos, retirando el interés en las diferencias. La identificación con lo femenino, llevado al extremo, revela la construcción social del género como un artificio inventado. La presencia simultánea de características opuestas imposibilita la exclusión y se abre a una estructura inclusiva. La diferenciación corporal y dicotómica, base del discurso dominante de género, podría entonces verse trastocada.¹

Sin embargo, la interpretación de las obras por parte de los/as participantes de los grupos recurrió una y otra vez a la estructura binaria para argumentar sentido. Pero algo más sucedió frente a esos cuerpos representados: los cuerpos de las/os intérpretes se incorporaron al proceso como medio expresivo. Lo que podría llevar,

¹ Las implicaciones para la categoría de género de los cuerpos interpretados en las obras de Santiago se sugieren a partir de lo expresado por los/as integrantes de los grupos entrevistados y lo escrito por mí acerca de las piezas. Estos planteamientos son posibles aunque no se hayan hecho explícitos en los enunciados de los/as participantes.

según el concepto de género desarrollado por Santiago, al uso de la emoción como herramienta de conocimiento y significación del mundo, al arribo de un lenguaje 'femenino' que empiece a construir puentes entre dicotomías y consiga un arreglo de poder más cerca de la convivencia y lejos del dominio.

Clasificación de cuerpos

Indispensable se pensó en la interpretación de las obras hechas por los/as participantes de los grupos poder clasificar el cuerpo observado, de lo que dependió en gran medida la actitud y lectura que se hizo de él. Los cuerpos de animales, jamás vinculados con la razón y más bien contruidos como inferiores e incapaces de sentir dolor semejante al humano, atemorizan en menor grado cuando se ven fragmentados o se les ha extraído algún órgano. Por lo general, el hábito social de ingerir carne animal se aparta de la violencia involucrada en el proceso por el que se obtiene ese alimento y lo hace mediante discursos que establecen una distancia irremediable entre lo animal y lo humano, anulando la posibilidad de identificación entre ambos. "Detrás de cada comida compuesta de carne hay una ausencia: la muerte del animal cuyo lugar es tomado por la carne".² La visión de partes corporales animales en las obras interpretadas, implica acciones como abrir, sacar, partir y separar, remitiendo no sólo a la muerte sino a la violencia dirigida a ese cuerpo entero: "Estas tiritas se me hacen como tripitas de un animal chiquito",³ "es como en los ranchos le dicen, el cuajo, que es el útero de la vaca que se saca",⁴ "es como un calamar sin espinas, partido a la mitad",⁵ "me pareció como una pechuga de pollo cruda".⁶

Los cuerpos humanos, opuestos al de los animales, funcionan como referente racional para dar sentido al mundo. "Aun cuerpos extraños, cosas que no son

² Carol J. Adams, *The Sexual Politics of Meat. A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, Nueva York, Continuum, 2000, p. 14. Adams sostiene una similitud entre los cuerpos de animales y los cuerpos de mujeres, ya que ambos son fragmentados y consumidos en sociedades carnívoras, donde los procesos de objetificación y violencia dirigidos a ellos se mantienen ocultos. Siendo esto así, no resulta extraño que simultáneamente, *Mar* pudiera ser vista como el fragmento de un cuerpo animal y un órgano sexual de un cuerpo femenino.

³ Sofía (grupo cabañas) acerca de *Mar*.

⁴ Jorge (grupo cabañas) acerca de *Mar*.

⁵ Maya (grupo cabañas) acerca de *Mar*.

⁶ Luis (grupo comunicación) acerca de *Mar*.

manifiestamente humanas, toman referencia de cuerpos humanos cuando se intenta entenderlos".⁷ Sin embargo, diferencias de tipo racial y sexual, así como los modelos de belleza prevalecientes al momento de observación y las formas de exhibición seguirán definiendo las actitudes con que los cuerpos humanos son vistos. En *Mar* y *Amic* las analogías corporales no siempre funcionaron para entender o tranquilizar a su espectador/a: "Pero sí tengo la impresión como de parte del cuerpo humano".⁸ "A mí también me da la impresión de hueso o como cartílagos o partes del cuerpo".⁹ "Sus abultamientos y aperturas parecen partes corporales".¹⁰

Si bien se alcanza cierta seguridad para sostener que lo representado en las piezas se refiere al cuerpo y hasta posee una cualidad tangible, su indeterminación produce una incómoda multiplicidad, su apariencia es cercana a variadas partes del cuerpo. Aunado a la pluralidad de semejanzas, se reacciona con recelo ante el cuerpo abierto, el cual muestra un interior que es preferible dejar oculto y sólo se exhibe en contextos específicos: una situación violenta accidental o provocada con intención, un procedimiento quirúrgico donde es visto por personas expertas. Tanto *Mar* como *Amic* ofrecieron órganos internos para contemplar, accesibles sólo mediante la apertura de cuerpos: "es un corazón de muerto",¹¹ "un corazón con venas entrelazadas. [...] La pieza llama mucho la atención porque es como una víscera",¹² "un corazón de a de veras, [...] me parece entrañas, cosas del cuerpo".¹³

La dificultad para definir con exactitud a qué parte del cuerpo humano se refería *Mar*, así como la fragmentación de ese cuerpo, causó repugnancia¹⁴ debido a que el objeto permanecía como incomprensible y violentado, a la vez que su receptor se sentía vulnerablemente empático. "No sólo el acto de cortar crea

⁷ James Elkins, *The Object Stares Back: On the Nature of Seeing*, Nueva York, Harvest, 1997, p. 129.

⁸ Diego (grupo género) acerca de *Mar*.

⁹ Maya (grupo cabañas) sobre *Mar*.

¹⁰ Luis (grupo comunicación) acerca de *Amic*.

¹¹ Lucía (grupo género) acerca de la segunda caja de *Amic*.

¹² Jorge (grupo cabañas) acerca de *Mar*.

¹³ Diego (grupo género) acerca de *Mar*.

¹⁴ Diego (grupo género).

ansiedad, sino borrar los orígenes también lo hace".¹⁵ Al difuminar la procedencia de los fragmentos corporales, las obras de Santiago hicieron urgente e incrementaron el interés de hallar marcas particulares contenidas en ellos para así observar un cuerpo completo y en una ocasión, encontrar que las cuatro piezas referían al origen de la vida y del cuerpo.¹⁶ El fragmento, contrario a la unidad, torna evidente un proceso de partición vinculado con el poder, detonando preguntas: "¿cómo algo está siendo fragmentado y por quién está siendo fragmentado y quién decide cuándo se fragmenta o no?".¹⁷

La constante referencia al cuerpo y su impacto en la experiencia interpretativa de estas cuatro piezas se debe en parte al uso de materiales orgánicos, como el cabello y la sangre, los cuales se consideran poco comunes, extraños o irregulares dentro de un museo: "están fuera de lugar".¹⁸ El momento en que estos elementos salen de un espacio 'normal', su contexto de interpretación cambia.¹⁹ ¿Por qué emplear esos materiales y no emplear otra cosa que te pudiera dar la misma apariencia?²⁰ La confrontación provocada al trasladar un elemento fuera de su contexto 'normal' funciona como activadora y detonadora de diálogos múltiples: "[...] empecé a trabajar con ciertas cosas [orgánicas] que me remitían a una cantidad de significados que sí tienen significantes similares para muchas personas y, cuando no los tienen, producen otros".²¹

La clasificación de los cuerpos observados estuvo rodeada de incertidumbre en el proceso de interpretación de los/as participantes de los grupos, lo que suscitó reacciones diversas. Con más o menos tranquilidad se recibió el origen incierto del cuerpo o las acciones perpetradas sobre él o la presencia de elementos orgánicos. Pero se intentó definirlo, no se asumió como posible estar frente a una materialidad corpórea prediscursiva y plural.

¹⁵ Linda S. Kauffman, *Bad Girls and Sick Boys. Fantasies in Contemporary Art and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 75.

¹⁶ Guillermo (*grupo medicina*).

¹⁷ Paula Santiago (*entrevista personal*).

¹⁸ Carmen (*grupo medicina*).

¹⁹ El empleo de estos elementos causó sorpresa en los/as integrantes del *grupo medicina* más que en ningún otro, pues estaban habituado a verlos por su profesión en un espacio distinto, el hospital.

²⁰ David (*grupo medicina*).

²¹ Paula Santiago (*entrevista personal*).

Las texturas de la muerte

La cabeza de su cadáver se había hundido
y ella apenas podía reconocer nada
entre el caos de cráneos y pellejos rancios...
Sylvia Plath

Los cuerpos interpretados de manera recurrente en la obra de Santiago eran humanos y apuntaban en gran medida hacia su muerte. "La muerte, para mí, expresan la muerte";²² "la muerte siempre";²³ "[...] todo lo que está ahí ya se murió".²⁴ Las referencias a la vida, aunque escasas, se vincularon con el movimiento y el cambio: *Mar* era "parte de algo vivo".²⁵ *Futurale ojiva* parecía respirar y los contenidos de *Amic* querían salir de sus cajas.²⁶ A *Futurale ojiva* se le otorgó también la cualidad de un balanceo rítmico.²⁷ *Futurale 11* y *Amic* mostraban distintas etapas de la vida de una persona.²⁸ La muerte, considerada como un proceso de decaimiento, inmovilidad y ausencia de cambio, significa un fracaso para la vida y no deja de ser construida a través del género.

La vida y la muerte junto con el sexo, la sexualidad y el género hallaron diferentes puntos de diálogo durante la observación de las piezas. Uno de esos encuentros ocurrió al contemplar *Mar*, donde se aludió a órganos sexuales femeninos, capaces de la reproducción, y se miró el vínculo entre el sexo y la muerte. "[...L]a reproducción exige la muerte de quienes engendran; y quienes engendran no lo hacen nunca sino para extender la aniquilación (del mismo modo que la muerte de una generación exige una nueva generación)".²⁹ El detonador de esta idea, aparte de la conciencia de la propia muerte, radica en un deseo de conservación y permanencia. Tanto la sexualidad como la muerte están rodeadas de reglas y rituales para moderar su poder individual, haciendo a ambas pasar por propiedad social y rodeándolas de miedo ante cualquier transgresión al orden

²² Lucía (grupo género) sobre *Amic*.

²³ Natalia (grupo comunicación) acerca de todas las obras.

²⁴ Sofía (grupo cabañas) sobre *Amic*.

²⁵ Diego (grupo género).

²⁶ Mariana (entrevistadora).

²⁷ Sofía (grupo cabañas) y Elena (grupo género).

²⁸ Carmen y Guillermo (grupo medicina) sobre *Futurale ojiva* y *Amic* respectivamente.

²⁹ Georges Bataille, *El erotismo*, México, Tusquets, 1997, p. 65.

establecido. La sexualidad y la muerte se unen en el cuerpo y en los fluidos que surgen de él, contruidos como abyectos y dignos de vergüenza y horror.

El color y la textura de *Mar* sugirieron una experiencia sexual, dolorosa y a la vez gozosa, que lleva a la muerte.³⁰ El carácter sexual de una experiencia no es lo que conduce a la muerte, sino el deseo de poseer a otro y trascender más allá de uno mismo en ese cuerpo ajeno; deseo incumplido de forma permanente y productor de un goce que no excluye al dolor. Las restricciones sociales con respecto a las prácticas sexuales añaden culpabilidad al entramado de elementos. El cuarteto de piezas observadas condujo a la muerte por la vía de la represión sexual,³¹ incorporando un daño causado por las normas que marcan pautas de comportamientos apropiados con respecto a la sexualidad femenina. *Amic*, por otro lado, enmarcó esa sexualidad femenina en un contexto distinto gracias al contraste de sus elementos,³² incitando a mirar tanto como a cuestionar.

Atravesando las diferencias de la sexualidad y el género, la muerte constituye un enorme temor para la humanidad, no sólo porque significa el fin de los proyectos y experiencias de una vida, sino por diversas causas: se tiene miedo al dolor de la agonía física y psicológica, miedo a la descomposición y a lo que hay más allá del instante de su pronunciamiento; miedo al desamparo: "[...] están abandonados, están ahí abandonados. Sí, esas en definitiva están muertas".³³ A pesar de ser un suceso sin prórroga, aun cuando la medicina puede alargar la vida mediante su saber, la muerte puede sorprender a la persona que está a punto de transitarla. Varias rutas de experiencia se abren a partir de la confrontación con los aspectos de la muerte, una se presenta como reparadora y permite repensar la vida a partir de ellos. "Para mí fue el primer contacto, porque verdaderamente vi, bueno, siempre sabes que te vas a morir y que es la única certeza que tenemos. A través de esa certeza tenemos la certeza de la vida, de que duran los días".³⁴ Otra

³⁰ Natalia (*grupo comunicación*) sobre *Mar*.

³¹ Esteban (*grupo comunicación*).

³² Luis (*grupo comunicación*).

³³ Lucía (*grupo género*) sobre *Futera 11*. El abandono interpretado por Lucía se debía a que los papeles arroz estaban colgados en la pared.

³⁴ Paula Santiago (*entrevista personal*). Santiago se refiere al diagnóstico y tratamiento a causa de un melanoma en el brazo. Cabe destacar que esa vivencia la llevo a dejar de usar sangre en sus obras posteriores.

experiencia se edifica como desagradable e incómoda y conduce a intentar ignorar los rasgos de la muerte mientras la vida dure.

La visión de un cuerpo muerto produce reacciones ambivalentes al ser una presencia y una ausencia simultáneamente. Provoca respeto y afecto porque aún conserva residuos de la vida de una persona: "[...] todavía refleja esa vivencia que tuvo, que todavía no se termina".³⁵ Antes de que el cuerpo empiece a descomponerse, cuando parece un sueño profundo, es apropiado conservar algo de él, un recuerdo del vínculo emocional que se tuvo con alguien: "puede ser el cabello de una persona que haya muerto, que haya fallecido y que fue cortado antes de que se hiciera algo con el cuerpo, como un tributo".³⁶ El uso de la palabra 'persona' revela que entre mayor sea la semejanza en los rasgos físicos con el cuerpo vivo será más aceptado un vínculo y cercanía con el cuerpo muerto. Ya no se quiere tener proximidad con el cadáver, su lejanía contribuye a afrontar la ausencia y dar inicio a una etapa de duelo. *Mar* se relacionó con un "duelo amoroso" marcado como femenino.³⁷ Las relaciones amorosas, en otros momentos de observación, entrelazadas con la pérdida y la memoria, se calificaron como fatídicas³⁸ y marcadas por el sacrificio;³⁹ en ambas ocasiones las mujeres eran quienes se esperaba sufrieran por amor hasta la muerte y cuidaran de los demás.

El cadáver despierta horror porque es reflejo y prueba del final de todo lo humano y se rechaza tanto la descomposición de la carne como la violencia que condujo al deceso. "Para cada uno de aquellos a quienes fascina, el cadáver es la imagen de su destino. Da testimonio de una violencia que no solamente destruye a un hombre, sino que los destruirá a todos".⁴⁰ El calificativo 'macabro' para referirse a la conjunción del cabello, el papel y el alambre presente en los *Futerales* (*ojiva* y 11), acompañado de una sensación de rechazo y asco,⁴¹ se debe a la cercanía de los vestigios corporales con la muerte y sus procesos. "Se

³⁵ Sofía (*grupo cabañas*) acerca de *Mar*.

³⁶ Guillermo (*grupo medicina*) sobre la primera caja de *Amic*.

³⁷ Jorge (*grupo cabañas*).

³⁸ Sara (*grupo comunicación*).

³⁹ Lucía, Elena y Diego (*grupo género*).

⁴⁰ Georges Bataille, *op.cit.*, p. 48.

suele llamar 'macabras' [...] a las representaciones realistas del cuerpo humano mientras se descompone".⁴² En algún momento de interpretación, se vio un feto "muerto y podrido"⁴³ y la "descomposición, la putrefacción, la muerte total",⁴⁴ dentro de la segunda caja de *Amic*. El cadáver, tomando distancia con respecto al cuerpo, desdibuja además los rasgos de sus diferencias sexuales y de género, añadiendo una turbación causada por el miedo a que las dicotomías que sostienen la vida humana se desvanezcan.

El cadáver ya dentro de su féretro visto también en *Amic*,⁴⁵ establece una distancia tranquilizadora que impide entrar en contacto con la descomposición del cuerpo muerto, tomada por peligrosa, contaminante e insoportable; no en balde atrae a insectos varios. "[...] la sociedad aísla al difunto, hace el vacío a su alrededor, multiplica las precauciones por el doble juego de los ritos funerarios y de las conductas del duelo".⁴⁶ Los ataúdes con cristal o abiertos,⁴⁷ se miran con tranquilidad dentro del espacio de una agencia funeraria, pero la exhibición de un cuerpo muerto entre las paredes de un museo puede producir un horror exacerbado por la modificación del contexto, el cual marca espacios, conductas y saberes que rigen su visión o convivencia:⁴⁸ "[...] se me hace así como un culto a la muerte, raro, que yo no tengo".⁴⁹

Las cajas de *Amic* muestran "los cambios que sufre el cadáver, [...] la ropa que le quitan a los muertos cuando pasa mucho tiempo",⁵⁰ "los restos de algo que ya no existe o que ya murió".⁵¹ El cadáver hallado quizás tardíamente o extraído de la tierra aún contiene información acerca de la vida y es también debido a ello

⁴¹ Sara (grupo comunicación).

⁴² Philippe Ariés, *El hombre ante la muerte*, España, Taurus, p. 98.

⁴³ Natalia (grupo comunicación).

⁴⁴ Esteban (grupo comunicación).

⁴⁵ Lucía (grupo género).

⁴⁶ Louis-Vincent Thomas, *Antropología de la muerte*, México, FCE, 1983, p. 228.

⁴⁷ Carmen (grupo medicina) sobre *Amic*.

⁴⁸ En la obra *Visiting Hours* (1992), Bob Flanagan incluyó un ataúd decorado con coronas de flores. Al mirar el interior del ataúd, aparecía el rostro de Flanagan en un monitor y más tarde, aparecía el rostro del observador/a gracias a una cámara oculta. Esta obra rompía con la función de distanciamiento que cumple el ataúd, además de quebrantar también la expectativa de que la muerte es siempre la del otro y no la propia.

⁴⁹ Elena (grupo género).

⁵⁰ David (grupo medicina).

⁵¹ Maya (grupo cabañas).

que despierta interés y rechazo a la vez: "Pero esto es terrible, esto es como si sacaste los despojos de un muerto. ¿Han visto a un muerto sacado de una caja? ¿Nunca han visto una exhumación de un cadáver?... Los cabellos se ponen así y esto es la sangre. Verdaderamente espantoso. La sangre coagulada y esto puede ser la piel que se pone así precisamente, como cera, la piel muerta se pone como cera".⁵² Convertida en pellejo,⁵³ la piel muerta se transforma en visión horrorosa. "Es como si la piel, un contenedor frágil, ya no garantizara la integridad del 'ser propio y limpio'".⁵⁴ Más allá de la transformación del cadáver, *Amic* disturba por otra causa, por intentar detener ese proceso de cambio: "[...] encuentro algo que está ya muerto y que lo quieren perpetuar";⁵⁵ rompiendo la regla que separa a la vida y la muerte, trazando un puente entre ambas.

Resulta mucho más simple pensar la muerte en función del esqueleto y no del cadáver. No en balde la representación más socorrida en México sobre la muerte es la Catrina de José Guadalupe Posada o se come un cráneo de azúcar durante la festividad de los difuntos sin que cause ninguna pesadilla. El esqueleto completo o fragmentado no ocasiona reacciones tan extremas como el cadáver porque el proceso de descomposición ha culminado, la carne ha desaparecido por completo; además su representación visual, como es el caso de la Catrina, puede volver a hacer evidentes rasgos de diferencia sexual. *Mar* fue una obra cuya interpretación tendió a la semejanza ósea indistinta, simplemente humana, desde un esqueleto⁵⁶ hasta vértebras,⁵⁷ esternón⁵⁸ o simplemente hueso;⁵⁹ para describirla se utilizó la palabra "descarnado".⁶⁰ Al distanciar la putrefacción del cuerpo, la ausencia de carne tranquiliza a su espectador/a.

⁵² Lucía (*grupo género*) señala la sangre al referirse a ella y al hablar sobre la piel muerta se refiere a la textura del papel arroz. Ambas observaciones se basan en la cuarta caja de *Amic*.

⁵³ Maya (*grupo cabañas*).

⁵⁴ Julia Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, Nueva York. Columbia University Press, 1982, p. 53.

⁵⁵ Luis (*grupo comunicación*).

⁵⁶ Sara (*grupo comunicación*).

⁵⁷ Elena (*grupo género*) y Guillermo (*grupo medicina*).

⁵⁸ Guillermo (*grupo medicina*).

⁵⁹ Maya y Sofía (*grupo cabañas*), Natalia, Luis y Esteban (*grupo comunicación*) y David (*grupo medicina*).

⁶⁰ Diego (*grupo género*).

La muerte a través del cuerpo interpretado se convierte en un proceso que desdibuja los rasgos más evidentes del discurso dominante de género. El miedo que despierta en sus distintas exhibiciones, como cadáver o como esqueleto, corresponde a la mayor o menor evasión de las dicotomías. Como sucedió en los/as participantes de los grupos, se trazaron puentes entre las oposiciones vida/muerte y presencia/ausencia. En este juego se va sugiriendo un desequilibrio que bien puede llegar a cuestionar la estructura binaria del género, aunque no haya sucedido de manera explícita en el proceso de interpretación de las obras.

La calidez del dolor

Es el dolor un vehículo para la transformación o la aniquilación. Sentir un dolor manifestado en el cuerpo, sentir empatía por el dolor experimentado por otro cuerpo, puede conducir a entenderlo, asumirlo y hasta buscar el modo de transformar su vivencia. La experiencia del dolor vivido en el propio cuerpo, así como la consideración del dolor en el cuerpo ajeno, no es atemporal, diversos discursos intervienen para mostrar la manera adecuada de experimentarlo en determinados contextos. El dolor en otro cuerpo distinto al propio puede resultar hasta insignificante cuando las diferencias que los alejan son tan infranqueables que se ven como incapaces de compartir experiencias; de esta forma, incluso se podrá destruir un cuerpo ajeno sin ningún remordimiento.⁶¹

Se aprende a sentir dolor y a saber qué significa, pero como es habitual, ese camino 'correcto' tiene muchas vías alternas por las cuales dismantelar y reconstruir su significado. "Una multiplicidad de entendimientos, por supuesto, implica que tu dolor y el mío pueden tener explicaciones y significados diferentes".⁶² El dolor necesita y aguarda la interpretación. Por mucho tiempo ya, es la medicina el principal saber que se ha encargado de explicar y hasta clasificar el dolor, definiéndolo en términos de daño. Un daño detona el dolor y por tanto, la experiencia debe ser vivida como negativa y el principal objetivo, hacer que

⁶¹ David B. Morris sostiene que el dolor apoya prácticas de violencia y exterminio: "El enemigo es el Otro y el Otro no siente dolor como nosotros". David B. Morris, *The Culture of Pain*, Los Angeles, University of California Press, 1991, p. 40.

⁶² *Ibidem*, p. 283.

desaparezca. La negación social del dolor dispone de vías para adormecer y evadir al cuerpo, principalmente inducidas por narcóticos: "Todos los mecanismos para evitar el dolor también te dicen qué grado de ausencia del cuerpo hay".⁶³ Al retirar el dolor de la vida, se va incrementando el temor a padecerlo, haciendo de su experiencia algo misterioso. "El dolor nos saca de los modos normales de lidiar con el mundo. Nos introduce a un paisaje donde nada parece totalmente familiar y donde aun lo familiar se vuelve extraño".⁶⁴

El arte ha explorado la vivencia del dolor, apartándola de la agonía y la pasividad, la postración resignada. Cuerpos explorando sus capacidades, extendiendo sus límites, redefiniendo su vivencia del dolor en un contexto empeñado en ignorarlo. Gina Pane se acostaba por media hora sobre una plancha metálica, debajo de la que había velas encendidas.⁶⁵ Lorena Wolffer enterró un velo ensangrentado en la nieve, corriendo el riesgo de morir de hipotermia.⁶⁶ Al buscar su vivencia sin pretender huir de ella, el dolor se experimenta distinto, lejos del concepto de daño y más cerca de la resistencia. Aquí el dolor puede desarmarlo todo o ponerlo en duda, incluso aquello que tenemos por garantizado. Tanto en *Mar* como *Amic*, el dolor se experimentó en los cuerpos representados por las obras⁶⁷ y en los cuerpos de sus intérpretes: "me produce así también como un dolor".⁶⁸ Por conducto del dolor, causado por la representación fragmentada del cuerpo o los colores o las texturas de las piezas, se abre la posibilidad de cuestionar las diferencias o similitudes de los cuerpos y con ello, sus experiencias

⁶³ Paula Santiago (entrevista personal).

⁶⁴ David B. Morris, *op.cit.*, p. 25.

⁶⁵ Esta acción fue la primera de un performance en tres partes titulado *Autoportraits* (1973). El dolor producido por el calor fue casi inmediato y frente a su vivencia, Pane sólo retorció las manos. El público observador interpretó ese retorcimiento como señal de sufrimiento, entablando una comunicación muy básica y basada en pequeños movimientos con la artista. Cuando Pane se levantó, acarició su cuerpo suavemente: "No hubo violencia; mi cuerpo me dolía pero aún podía sentir mi roce". La experiencia de Pane derriba la noción del dolor como aniquilador del cuerpo y sus sensaciones. Kathy O'Dell, *Contract with the Skin. Masochism, Performance Art and the 1970s*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, p. 45.

⁶⁶ Esta acción era la central de la obra de performance *Looking for the Perfect You* (1993). El dolor causado por el frío se vinculaba con los efectos institucionales que pretenden construir y moldear los cuerpos de las mujeres —Wolffer llevaba puesto un vestido de novia—. Por otra parte, la acción provocaba una respuesta de sus espectadores/as, quienes ayudaron a concluir la tarea para terminar con el dolor de Wolffer.

⁶⁷ Maya (grupo cabañas) sobre *Mar*, Sara y Natalia (grupo comunicación) acerca de *Amic*.

⁶⁸ Jorge (grupo cabañas) sobre *Mar*.

y las expectativas sociales investidas en ellos. A través del arte, los cuerpos adoloridos reafirman su presencia, hallando un nuevo sentido, más dinámico. "El dolor es una parte de esa presencia de lo humano y de la vida".⁶⁹

La incorporación del cuerpo en el proceso interpretativo permitió a la experiencia del dolor funcionar como herramienta de empatía e identificación. Las diferencias que separan a los cuerpos se convierten en similitudes y cercanías percibidas por medio de los sentidos. Todo esto puede tener consecuencias para el discurso dominante de género, empeñado en clasificar y separar, al afirmar que los cuerpos aunque diferentes pueden acercarse a través de sus sensaciones.

Enfermedades exhibidas

He visto la limpia sala blanca con sus instrumentos.
Es un lugar de alaridos. No es feliz
"Aquí es donde vendrás cuando estés preparada."
Sylvia Plath

En términos de salud y normalidad, las obras vistas para esta investigación se ubican en sus opuestos: enfermedad y anormalidad, palabras que se inscriben mayormente en el cuerpo pero también alcanzan a la mente. *Futera le ojiva* fue definida como *kinky*,⁷⁰ palabra que conlleva varios significados, uno de los cuales es pervertido. En *Amic* se encontró "algo medio enfermillo" y breves instantes después se interpretó que contenía algo "de hasta perversión", las dos aseveraciones se debían, según se explicó, a la cantidad de contrastes exhibidos en la pieza.⁷¹ La visión médica sobre la enfermedad tuvo gran cabida en la interpretación de las obras en algunos/as participantes de los grupos, no sólo en el conformado por estudiantes de medicina. Esto se vuelve prueba de la sobrada influencia del saber médico en la construcción de un modo de mirar y hablar sobre lo visto, principalmente cuando se cree observar cuerpos y éstos no corresponden con la imagen saludable y normal que se espera de ellos.

Algunos cuerpos o fragmentos corporales, figurados en las obras, se miran enfermos y por tanto, requieren de algún tratamiento para recuperarse. *Mar* sugirió

⁶⁹ Paula Santiago (*entrevista personal*).

⁷⁰ Sara (*grupo comunicación*).

un cáncer cervico-uterino y una extirpación de los ovarios;⁷² la extirpación de un órgano,⁷³ una situación de urgencia, "entre la vida y la muerte".⁷⁴ Cirugías⁷⁵ hubo en *Futurale ojiva*, donde también se observó la unión de partes que estaban desunidas.⁷⁶ Exámenes de diagnóstico se presentaron en *Futurale 11*: un papanicolau⁷⁷ y una visión corporal a través de un microscopio.⁷⁸ En general, las partes internas y ocultas de todo cuerpo humano suelen causar un fuerte impacto al ser vistas por miradas inexpertas; muy probable es que un/a profesional de la cirugía esté habituado/a a ver el interior de los cuerpos y un/a forense no se asuste ante el cuerpo muerto que examina. El papel arroz en *Futurale ojiva*, semejante al material usado para cubrir los zapatos y las bocas de los cirujanos, aunado a su textura que le hacía parecer usado aludía a un momento posterior a la intervención quirúrgica,⁷⁹ convirtiéndolo en desecho por haber compartido el mismo espacio que el interior expuesto del cuerpo. *Mar*, por su parte, también dio la impresión de ser un cuerpo abierto⁸⁰ y operado,⁸¹ produciendo reacciones distintas debido a la experiencia profesional y personal de cada observador/a. Todos estos procedimientos de intervención y examen corporal, limitados a ocurrir en el interior de un quirófano o un consultorio, confrontan a su espectador/a con la fragilidad de su propia vida y es por ello, que resultan tan difíciles de presenciar. Por otra parte, la mención de ciertas operaciones y pruebas se dirigen a cuerpos específicos, de mujeres, sugiriendo que la diferencia sexual produce distinciones en el manejo y tratamiento del cuerpo enfermo.

En general, el horror producido por el cuerpo enfermo se debe a que transgrede el orden social: huele, supura, sangra; es sucio. Las personas 'seriamente' enfermas sólo tienen cabida en un espacio construido especialmente

⁷¹ Luis (*grupo comunicación*) mencionó cuatro elementos contrastados: vida, muerte, sexo y tristeza.

⁷² Jorge (*grupo cabañas*).

⁷³ Maya (*grupo cabañas*).

⁷⁴ Sara (*grupo comunicación*).

⁷⁵ Lucía (*grupo género*).

⁷⁶ Esteban (*grupo comunicación*).

⁷⁷ Lucía (*grupo género*).

⁷⁸ Maya (*grupo cabañas*).

⁷⁹ Lucía (*grupo género*).

⁸⁰ Diego (*grupo género*).

⁸¹ Guillermo (*grupo medicina*).

para aislarlas, el hospital. "Hay que prohibir el acceso, salvo a algunos íntimos, capaces de superar su repugnancia, y a los indispensables procuradores de cuidados".⁸² Por fuerza, un cuerpo enfermo pierde atributos humanos; se decide y se practica sobre él cantidad de tratamientos; es ya un cuerpo social o más bien, un problema a resolver socialmente; creído incapaz de actuar por sí mismo, se vuelve pasivo y por consiguiente, femenino; "[...] el moribundo, que ya se había acostumbrado a ponerse en manos de sus allegados [...] abdicó poco a poco, dejando a su familia la dirección del fin de su vida y de su muerte".⁸³ Habiendo destinado un espacio particular para la contención y control de los cuerpos enfermos, su entrada en un sitio distinto bien puede ser considerada una intromisión poco deseable e incluso enervante.⁸⁴

Las interpretaciones hechas en torno al cuerpo enfermo residen en los extremos negativos y menos valorados de las dicotomías: enfermo, anormal, interno, pasivo y femenino. El asco y la repulsión no son más que las respuestas obvias. A todas luces, el discurso dominante de género reitera su hegemonía pero no permanece sin alguna posibilidad de ruptura. Las obras exhiben, muestran, hacen visibles aspectos que se preferirían ocultos. Sin embargo, la observación de estas características no es suficiente para repensar o cuestionar su valoración o para sacudir el esquema binario que las define. Para esto se necesita derribar las expectativas y cambiar la experiencia que atraviesa el cuerpo, así como la manera de pensarla. La obra del artista Bob Flanagan sirve como muestra de ese proceso. Flanagan relaciona dos patologías construidas a partir del discurso médico (fibrosis quística y masoquismo) para redefinir la experiencia del dolor y vivirla como placentera.

⁸² Philippe Ariés, *op.cit.*, p. 472-473. Ariés se refiere al cuerpo moribundo y agonizante.

⁸³ *Ibidem*, 486.

⁸⁴ Al exhibirse en su cama de hospital dentro de un museo durante la obra de performance *Visiting Hours* (1992), Bob Flanagan hizo más que explícito ese traslado contextual del cuerpo enfermo. Algunas de las reacciones de los visitantes fueron el enojo y la recriminación aunque hubo otras personas que se sentaron junto a Flanagan y le contaron sus experiencias personales con respecto a alguna enfermedad.

Abyecciones femeninas

A pesar de que cada cuerpo humano es distinto y único, su entorno social y cultural lo marca tan pronto nace en uno de dos grupos al asignarle un sexo. Desde ese momento, todos sus procesos, acciones y comportamientos se construirán socialmente con base en un sistema cultural de creencias, normas y representaciones 'apropiadas'. Cuerpos ambos con un destino trazado y contruidos mediante reiteraciones normativas en contextos específicos. Reconocer no sólo el hecho de estar contruido, sino el proceso que conlleva y la memoria que traza en el cuerpo, puede volverse un punto central para el trabajo artístico. Santiago, sin objetivos previos de rechazo o cambio, se dispone a cuestionar, conocer y reflexionar acerca del cuerpo: "cómo me muevo y qué significa y de dónde viene. Entonces ya puedes crear una plataforma, ya puedes decir si te gusta o no y pensar que puede haber otra manera de moverse".⁸⁵

El vínculo establecido entre cuerpo sexuado y género se solidifica en un proceso cultural y social hasta apaciguar toda duda acerca de su naturalidad y coherencia. Una de las estrategias para grabar discursos y prácticas específicas, sobre la piel y más allá de ella, es la representación de los cuerpos de mujeres y hombres, así como las maneras en que éstos se interpretan. "[...E]l género es uno de los aspectos a través de los cuales el cuerpo es producido y por tanto representado, a través de los cuales se representa a sí mismo y produce y recibe su significado".⁸⁶ El cuerpo humano se enfrenta a un consenso colectivo y justificador de una identidad de género desde que se le ha asignado un sexo. "La formulación del cuerpo como un modo de ir dramatizando o actuando posibilidades ofrece una vía para entender cómo una convención cultural es corporeizada y actuada".⁸⁷

A partir de esa primera marca, la de la diferencia biológica, una persona asimila y asume los significados culturales de esa distinción, mas no lo hará de forma pasiva sino mediante un proceso de construcción que conserva siempre la

⁸⁵ Paula Santiago (*entrevista personal*).

⁸⁶ Hilary Robinson, "Más allá de los límites: feminidad, cuerpo, representación", en Katy Deepwell, ed., *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, España, Cátedra, 1998, p. 242.

posibilidad de resistencia. Cada cuerpo actuará o no de acuerdo con las expectativas de su entorno más cercano a la vez que lo hará con respecto a un contexto más amplio. La corporalidad se experimenta, se vive, se siente, se mueve, se edifica subjetivamente. En el arte, a veces, se produce una confrontación con el 'destino' de los cuerpos y se representan de maneras diversas, lejos de las normas, cuestionándolas y reflexionando sobre su aparente inamovilidad. Santiago está interesada en aspectos biológicos del cuerpo que provoquen una reflexión sobre las formas en que es construido socialmente, abriendo la posibilidad de que ese destino se rompa o reconstruya de otra manera.

Algunos fragmentos corporales observados en las piezas presentaron marcas visibles que los definían como femeninos: vagina,⁸⁸ vulva,⁸⁹ útero,⁹⁰ cavidad uterina,⁹¹ huesos pélvicos,⁹² órgano sexual femenino.⁹³ Al enunciar estos términos y descripciones no sólo se alude a la diferenciación sexual de los cuerpos, sino a la manera en que éstos son condicionados socialmente dentro de una cultura. La mirada interpretativa dirigida tanto a *Mar* como a *Amic* atribuyó significados en torno al cuerpo materno: "la cavidad uterina ya definitivamente tendría que ver con la madre".⁹⁴ Un "bebé nacido muerto" apareció en *Amic* y de él surgió una narración dolorida de una mujer que no puede tener hijos o se le mueren después de continuos intentos fallidos de embarazo.⁹⁵ Un feto en desarrollo se observó en *Mar*: "acá está la cabeza y las piernitas apenas van a nacer".⁹⁶ Otro feto, esta vez muerto y podrido, se vio en la segunda caja de *Amic*.⁹⁷ Interesante resulta anotar

⁸⁷ Judith Butler, "Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista", *Debate Feminista*, México, año 9, vol. 8, octubre 1998, p. 305.

⁸⁸ Diego (*grupo género*), Luis (*grupo comunicación*) sobre la tercera caja de *Amic*. Elena (*grupo género*), Sofía y Antonio (*grupo cabañas*) acerca de *Mar*.

⁸⁹ Luis (*grupo comunicación*) y Elena (*grupo género*) sobre la segunda y tercera caja de *Amic* respectivamente.

⁹⁰ Antonio (*grupo cabañas*) sobre *Mar*.

⁹¹ Lucía (*grupo género*) acerca de *Mar*.

⁹² Sara (*grupo comunicación*) acerca de *Mar*.

⁹³ Sofía y Jorge (*grupo cabañas*) sobre *Mar*.

⁹⁴ Lucía (*grupo género*) sobre *Mar*.

⁹⁵ Sara (*grupo comunicación*) sobre *Amic*.

⁹⁶ Sofía (*grupo cabañas*). La cabeza observada por Sofía se ubicaba en los hilos de papel encerado y reunidos en la parte superior de la pieza. Las piernas aún ausentes saldrían de la base de la obra.

⁹⁷ Natalia (*grupo comunicación*).

que las partes corporales mencionadas se unieron de manera indisoluble a la reproducción.

La capacidad reproductiva del cuerpo femenino se hizo visible por medio de órganos, procesos y experiencias que habitualmente se dejan fuera de sus representaciones. *Amic* trajo como recuerdo a la menstruación por semejanza a las toallas femeninas usadas y junto a ellas, se colocó el sexo y la descomposición.⁹⁸ Es muy posible que la menstruación haya referido al sexo por ser señal de un cuerpo capaz de reproducirse. La palabra 'descomposición' coincide con una actitud social de desaprobación a la sangre menstrual y que parece insistir lo suficiente en la necesidad de ocultarla. La postura médica al respecto es clara al considerar como 'desintegración' el paso previo al fluir del sangrado menstrual: "[...] ver a la menstruación como un producto fallido contribuye a nuestra visión negativa sobre ella".⁹⁹

La observación de los órganos genitales de un cuerpo femenino sólo se piensa apropiada en algunos contextos y si se trata de mirar sus partes internas, a través de un orificio, debe ser conducida por un ojo experto. Las vaginas observadas en *Mar* y *Amic* refieren a una visión externa, es decir, a la apertura de la vagina así como sus labios mayores y menores. El canal vaginal se hace potencialmente visible pero no de forma explícita. La visión del útero, en cambio, requiere adentrarse en el interior del cuerpo y por tanto, necesita de un contexto 'apropiado', como sería un consultorio médico o un hospital. Un examen interno del cuerpo femenino como el papanicolau, se comentó durante la observación de *Futerales 11*, debido a la semejanza entre el papel arroz y las batas que se pide usar a las pacientes.¹⁰⁰ La observación de estos órganos internos en un entorno diferente al habitual puede provocar una reflexión acerca de las formas en que una sociedad pretende controlar la sexualidad femenina. En la obra de performance *Vulva's School*, Carolee Schneemann personificando una vulva revela algunos discursos que la van construyendo:

⁹⁸ Esteban (grupo comunicación).

⁹⁹ Emily Martin, *The Woman in the Body. A Cultural Analysis of Reproduction*, Boston, Beacon Press, 1992, p. 45.

¹⁰⁰ Lucía (grupo género).

Vulva va a la escuela y descubre que no existe
Vulva va a la iglesia y descubre que es obscena...
Vulva descifra a Lacan y Baudrillard y descubre que ella
es sólo un signo, una significación del vacío, de la ausencia,
de lo que no es masculino... (se le entrega un lápiz para que
tome nota...)
Vulva decodifica la semiótica constructivista feminista
y se da cuenta de que ella no tiene ningún sentir auténtico;
hasta sus sensaciones eróticas han sido construidas por
proyecciones patriarcales, imposiciones y condicionamientos...¹⁰¹

Con un toque por demás humorístico, Schneemann denuncia los saberes e instituciones erigidas como autoridad para regular las acciones de los cuerpos femeninos mediante el conocimiento que se produce en torno a ellos y que va cambiando con el paso del tiempo. Más adelante, Schneemann también aborda la biología, el psicoanálisis y el arte.

Es en el arte donde se ha experimentado repetidamente con la abyección. Algo es considerado abyecto cuando quiebra las dicotomías que dan sentido a la vida humana, edificadas y repetidas en discursos e instituciones: vivo/muerto, hombre/mujer, externo/interno, entre muchas otras. Ya se ha abordado que, dentro de los efectos creados por las piezas de Santiago, está la unificación de dicotomías, haciendo que un objeto pueda presentar dos características excluyentes al mismo tiempo; esto las haría abyectas. La abyección significa, entonces, una ruptura de normas que hace recordar cuán frágiles son las construcciones humanas de significado. Lo abyecto puede disturbar el orden social porque multiplica sus significados sin posibilidad de deducir uno único e irrefutable. "[...E]l sujeto de la abyección es eminentemente productor de cultura. Su síntoma es el rechazo y la reconstrucción de lenguajes".¹⁰² El otro y sus diferencias se vuelven amenazas al orden social, por tanto, se constituye como un ser abyecto. Lo femenino en una cultura, el otro por naturaleza, particularmente atado al cuerpo de las mujeres, sus procesos biológicos y su actividad sexual, es construido como abyecto.

¹⁰¹ "La escuela de Vulva", *Los amigos de lo ajeno. Otra poesía hispanoamericana*, <<http://www.amigosdeloajeno.org/main.php?file=136.txt>>.

¹⁰² Julia Kristeva, *op.cit.*, p. 45.

La dicotomía limpio/sucio, vinculada con el orden social, se proyecta con frecuencia sobre el cuerpo femenino para justificar ciertas formas culturales de control sobre las mujeres. La sangre menstrual, al unísono con la visión negativa de la medicina, se construye como suciedad, fomentando así la restricción y la vergüenza ante su presencia. Lo sucio mancha por pura convención de un sistema simbólico. "La potencia de polución no es, por tanto, una inherente; es proporcional a la potencia de la prohibición que la funda".¹⁰³ Todas las obras vistas en este estudio fueron descritas como sucias¹⁰⁴ o con manchas.¹⁰⁵ La tonalidad oscura de la sangre y del cabello fue la señal visual que llevó a los/as observadores/as a considerar la suciedad. Sin embargo, las piezas no fueron solamente vistas como sucias o manchadas, la blancura del papel trajo consigo a la limpieza,¹⁰⁶ creando un puente entre opuestos y permitiendo a las obras ser limpias y sucias a la vez. La suciedad del cuerpo femenino está avalada por el sistema simbólico en nuestra sociedad: es incitador de pecado, objeto de deseo, desconocido y oculto, siempre necesitado de restricciones para no desbordarse. Una misma obra, como la tercera caja de *Amic*, fue vista como una vagina y un sitio donde se guardan cosas asquerosas.¹⁰⁷

Un cuerpo abyecto, opuesto al orden social, es capaz de resistir a las normas de su entorno y reconstruirse a sí mismo desde otros principios. Haciendo de los límites algo incierto, multiplica significados y edifica nuevos lenguajes. Desde el cuerpo como medio de experimentación creativa, las obras de Santiago buscan hacer evidentes los procesos por los que se inscribe una memoria en la corporalidad y en un afán reiterado, desmembran para volver a construir. Otra ruta muy distinta recorren las abyecciones corporales en la interpretación de los/as participantes de los grupos. Allí el discurso dominante de género goza de perfecta

¹⁰³ *Ibidem*, p. 69.

¹⁰⁴ Lucía (*grupo género*) sobre *Futrale ojiva* y *Futrale 11*. Fue la cualidad 'arrugada' del papel arroz lo que le llevó a asociarla con la suciedad. Diego (*grupo género*) acerca de *Amic*.

¹⁰⁵ Maya (*grupo cabañas*), Esteban (*grupo comunicación*) y David (*grupo medicina*) sobre *Futrale 11*. Sara (*grupo comunicación*) acerca de *Mar*.

¹⁰⁶ David y Guillermo (*grupo medicina*) sobre *Futrale 11*. Diego (*grupo género*) sobre la primera caja de *Amic*.

¹⁰⁷ Elena (*grupo género*). La acción de guardar 'chucherías', 'chivas', en fin, 'cosas asquerosas' y sin sentido fue considerada por Elena como un hábito en las mujeres.

salud y desarma a la abyección como estrategia de resistencia hasta conseguir neutralizarla.

Rastros corporales

La presencia de fluidos corporales en contextos diferentes produce reacciones también distintas. Una buena parte de la rutina diaria de cualquier persona se aboca al manejo y la eliminación apropiada de estas sustancias, estableciendo actitudes y distancias prudentes. Pocas veces uno se detiene a pensar que la producción y expulsión de estos fluidos es una señal de vida. "Estos desechos caen para que pueda vivir, hasta que, de pérdida a pérdida, nada quede en mí y mi cuerpo entero caiga fuera del límite —cadáver".¹⁰⁸ Ahora bien, no todas las sustancias extraídas del cuerpo se piensan igualmente polutivas: las lágrimas y el esperma se consideran poco o nada amenazadoras; la orina, en su transparencia y tonalidad clara, está en un punto intermedio, mientras que el excremento y la sangre menstrual serían las tomadas por más contaminantes. Diversas/os artistas refieren a las secreciones corporales en sus obras en un intento por destapar y mostrar lo que la sociedad tanto se ha ocupado de esconder de los cuerpos. Bob Flanagan construyó un muñeco infantil transparente que segregaba mocos, esperma y excremento, todos elementos ignorados por la industria productora de juguetes dirigidos a niños.¹⁰⁹ Pedro Almodóvar, por otro lado, planteó la posibilidad de una muñeca tipo Barbie que menstruaba en su filme *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. La propuesta de Almodóvar, intencionalmente excesiva, permite reflexionar sobre los procesos que llevan a la construcción de un cuerpo femenino 'apropiado' en un doble sentido, es decir, correcto ante la mirada social, la cual también lo hace suyo y lo aleja de la persona que es ese cuerpo.

La sangre como elemento creativo entra al espacio del arte visual con una resoluta actitud de confrontación y con finalidades múltiples. Las prendas de vestir ensangrentadas de SEMEFO hablan sobre la violencia cotidiana de la Ciudad de

¹⁰⁸ Julia Kristeva, *op.cit.*, p. 3.

¹⁰⁹ En el caso de juguetes dirigidos a niñas, existen diferencias sobre todo cuando la intención es plantear juegos formadores de un deseo maternal: muñecos/as a los que se puede alimentar y que después orinan y defecan.

México.¹¹⁰ Ron Athey, portador del VIH, cuelga toallas humedecidas con la sangre de otro artista sobre su audiencia para examinar cuánto sabe ésta de la transmisión del virus.¹¹¹ Lorena Wolffer diseña una acción de autotortura con sangre para asemejar su actitud pasiva con la de los mexicanos.¹¹²

El empleo de sangre en la obra de Santiago tampoco es producto del azar o un deseo simple de impacto sin más. La sangre circula durante los días de una vida y también en la vida de estas obras. Es sangre venal donada por Santiago,¹¹³ aun cuando poco importa su procedencia: "[...] es un elemento tan mío y tan tuyo que da lo mismo si la sangre es tuya o es mía".¹¹⁴ Se convierte así en un elemento unificador, muestra patente de que la vida transcurre sin detenerse en diferencias de clase, raza, sexo y género: compartimos todos unos cuantos tipos sanguíneos y ya, eso es todo.¹¹⁵ Contradictorio sin duda es que la sangre también es única e irrepetible al contener información genética de la persona que vive a través de ella: "Sí, es mía y yo me convengo de que es mía porque yo soy la que me la saco".¹¹⁶ Un puente más entre otra dicotomía: la igualdad y la diferencia.

Aunque pueda parecer un líquido "fuera de su lugar"¹¹⁷ o que se hubiera podido usar un colorante artificial y obtener la misma tonalidad,¹¹⁸ la mirada contempla la sangre, seca, de tonalidad oscura y reacciona. Algunas veces enunciará su hallazgo: "esto me parece como una secreción corporal,

¹¹⁰ *Estudio de la ropa de cadáveres* (1997) consistía en la exhibición de ocho prendas de vestir de personas que habían sufrido una muerte violenta en la capital mexicana.

¹¹¹ En *4 Scenes in a Harsh Life* (1994), Ron Athey además se perforaba con agujas hipodérmicas, enterraba agujas espinales en su cuero cabelludo y blandía un escalpelo sobre la piel de otro artista.

¹¹² En *Territorio mexicano* (1995-1997), Lorena Wolffer permaneció desnuda y atada de pies y manos sobre una camilla de hospital por seis horas mientras una bolsa de transfusión dejaba caer gotas de sangre sobre su vientre.

¹¹³ No dejó de sorprenderme que Santiago usara la palabra donación cuando habló del uso de sangre en su obra pues se aproximaba mucho a mi experiencia como observadora. La presencia de sangre —me pasa a menudo con las obras de arte que la incluyen— siempre ha traído consigo el recuerdo de una donación que hice para la operación de un amigo muy querido. La posibilidad de brindar parte de tu vida para sanar otra alimenta la esperanza de mejoría, convirtiendo a la sangre en testimonio de ese intercambio.

¹¹⁴ Paula Santiago (*entrevista personal*).

¹¹⁵ *Idem*.

¹¹⁶ *Idem*.

¹¹⁷ Carmen (*grupo medicina*).

¹¹⁸ David (*grupo medicina*).

probablemente sangre", ¹¹⁹ "es sangre" ¹²⁰. Otras se quedará callada a pesar de su certeza: "A mí me pasó por la mente en donde están las cuatro cajas. En la primer [cuarta] caja parecía que fuera sangre pero yo decía 'sí, parece sangre pero no puede ser'". ¹²¹ Unas más harán alusión a ella de manera tangencial: "A lo mejor, pensé que eran restos de algo, restos de una persona. A lo mejor, ahí implícito iba la sangre, iba implícita la piel, iban implícitas otras cosas, hueso y otras cosas". ¹²²

Las miradas examinadoras de *Mar* y *Amic* muestran diversos grados de inquietud por la inclusión de la sangre en las piezas, lo que abre la puerta a un debate ético acerca del uso de materiales orgánicos en el arte. ¹²³ Con el discurso médico a cuestas, puede resultar desagradable e incómodo la visión de la sangre en contextos diferentes al habitual: "[...] tienes un poquito más de respeto al organismo y a la sangre y a todo. No me cabe la idea de que esté utilizada en otras cosas, es muy valiosa para estarla desperdiciando". ¹²⁴ La palabra desperdicio aquí alude a la inutilidad del arte contrapuesta al valor social de un saber como el médico, debatiéndose entre la vida y la muerte. La incomodidad producida por la observación de sangre seca ubica al cuerpo en una situación de urgencia que ha consumido tiempo ya, fue violentado, estuvo enfermo o está muerto, en fin, pasó por un proceso doloroso. "Ese tipo de sangre, en ese tipo de lienzo, tiene mucho tiempo y es ya de un color muy oscuro y la sangre fresca es de otro tipo de color". ¹²⁵ La sangre fresca significa vida y aunque no por fuerza la sangre seca signifique muerte, sí implica dolor, violencia y enfermedad.

La inquietud causada por la presencia de la sangre abarca la cuestión de su procedencia: "Sí, me preguntan ¿es tu sangre? Y luego empieza la preocupación,

¹¹⁹ Diego (*grupo género*) sobre *Mar*.

¹²⁰ Sara y Luis (*grupo comunicación*) sobre *Mar*. Lucía (*grupo género*) y Luis (*grupo comunicación*) acerca de *Amic*.

¹²¹ Carmen (*grupo medicina*) sobre *Amic*.

¹²² David (*grupo medicina*) acerca de *Amic*.

¹²³ La obra *Tongue* de Teresa Margolles, presentada en la Galería ACE de Los Angeles, recibió duras críticas no por exhibir una lengua humana perforada sino porque la artista había pagado por ella para que la familia del joven drogadicto al que pertenecía pudiera comprar un féretro. véase Doug Harvey, *Yuck! Tongue and blood at ACE Gallery. Plus, Adrian Piper at MOCA*, LA Weekly, 7-10 de septiembre de 2000, <<http://www.laweekly.com/ink/00/41/art-harvey.shtml>>.

¹²⁴ Carmen (*grupo medicina*).

¹²⁵ Guillermo (*grupo medicina*).

¿es sangre menstrual? o ¿qué tipo de sangre es? y ¿cómo la sacaste?".¹²⁶ Las piezas de Santiago levantan sospechas acerca del uso de sangre menstrual porque al haber sido creadas por una mujer, se tiene un fácil acceso a ella, pero eso es sólo un punto de partida. El empeño por enterarse del origen de la sangre en las piezas indica que diferentes tipos de sangre son recibidos por actitudes también diferenciadas. La sangre menstrual es quizás la más horrorosa de contemplar debido a que como proceso femenino se ha considerado una negación de vida, un desperdicio, suciedad y padecimiento.¹²⁷ Emanada de un orificio corporal sin mayor esfuerzo o sin necesidad de un instrumento de extracción, la sangre menstrual es además símbolo de un poder generativo que se intenta controlar mediante múltiples discursos de exclusión.

El cabello, otro elemento corporal, reitera y desdibuja los límites entre la vida y la muerte: es materia muerta y crece aun cuando el cuerpo ha muerto. Es, aparte, un elemento detonador de reacciones ambiguas. Como adorno corporal es valuarte de belleza pero no exclusivamente femenina; es digno de conservarse como recuerdo cuando pertenece a una persona amada y es lo más repulsivo cuando se desconoce su origen y se encuentra en algún sitio inesperado. Cabellos de distinta procedencia corporal serán recibidos de maneras diferentes: el cabello surgido de y prendido en la cabeza se exhibe públicamente sin ningún problema; el vello púbico, en cambio, se considera vergonzoso e indigno de ser público por su alusión directa a la sexualidad.¹²⁸ El rechazo al cabello contenido en *Futerales ojiva* y *Futerales 11* se debe a su exhibición en un contexto distinto, lejos del cuerpo al que alguna vez estuvo unido. Descubierta el cabello oculto de *Futerales ojiva*, revelado el escondite que "oculta lo malo",¹²⁹ se pregunta con inquietud: "¿Cabellos de persona?".¹³⁰ Pero no es sólo la presencia de cabello humano lo que incomoda, sino que se teja con él: "A mí la cuestión de que estén los cabellos

¹²⁶ Paula Santiago (*entrevista personal*).

¹²⁷ Tan es así que junto a la sangre menstrual también se ha edificado una patología conocida como síndrome premenstrual, constituido por calambres y cólicos que en algunas ocasiones hasta impiden a una persona cumplir con sus actividades más rutinarias.

¹²⁸ Una sexualidad desbordada e incontrolable y de ahí se desprende la obsesión cultural por depilar y reducir al mínimo el vello del pubis de las mujeres.

¹²⁹ Esteban (*grupo comunicación*).

¹³⁰ Lucía (*grupo género*).

tejidos me da asco".¹³¹ Un evento infortunado sería hallar un par de cabellos en un lavabo, observar una reunión de muchos más incrementa su lectura como desorden, transgresión y oposición a la limpieza: "Me da repulsión ver la maraña de pelos";¹³² "los cabellos cuando ya se cayeron son sucios o son muertos".¹³³

Pelo o cabello, cada palabra se adapta a un punto de origen. Coloquialmente, cabello refiere a lo humano y crece en la cabeza. Pelo tienen los animales y utilizado para referir a lo humano, se convierte en despectivo, en señal de fealdad. De ahí, la "maraña de pelos". Vello es el filamento corto que cubre varias partes del cuerpo humano y uno de sus tipos, el vello púbico, en la zona genital, es el más secreto y el que menos se debe mostrar. La textura y forma del tejido de cabello en *Futrale ojiva*, en algún momento, asemejó vello púbico,¹³⁴ despertando un mayor repudio. El cuidado del cabello, para no convertirse en pelo, y el control de vello de cada parte del cuerpo se ha convertido en requisito de belleza femenina.¹³⁵ Ni siquiera el cabello se salva de ser construido con base en el género.

Sucios o muertos, se decía hace poco del cabello desprendido, pero el cabello es ya en sí materia muerta. "[...E]s una extensión del cuerpo, es una referencia del paso del tiempo en el cuerpo, es una referencia de algo que protege, pero está muerto".¹³⁶ Al contener información genética del cuerpo al que está vinculado, posee una "marca de identidad"¹³⁷ indeleble. Al atarse con el tiempo, el cabello es rastro de memoria y su presencia puede incitar al recuerdo. Estando al tanto del origen de un mechón, se convierte en objeto entrañable, en detonador de recuerdos que incluso burlan a la muerte. Gesto amoroso de antaño: "Y ahora casi nadie guarda el pelo y antes sí, un rizo era un objeto muy apreciado, pero como de seres amados tormentosos".¹³⁸ Cabello guardado por medio de una acción construida por el género, por las actitudes amorosas, casi desbordadas,

¹³¹ Natalia (grupo comunicación) acerca de *Futrale 11*.

¹³² David (grupo medicina) sobre *Futrale 11*.

¹³³ Natalia (grupo comunicación) sobre *Futrale 11*.

¹³⁴ Lucía (grupo género).

¹³⁵ Las mujeres deben guardar un detallado control del vello en sus rostros, piernas, axilas, vientres, pubis y brazos sin importar la función protectora que cumple.

¹³⁶ Paula Santiago (entrevista personal).

¹³⁷ Mariana (entrevistadora) sobre *Futrale 11*.

románticas, una "pasión agresiva"¹³⁹ digna de mujeres: "¡Ay, conté tus cabellos a lo largo de toda tu vida! ¡Un cabello, otro cabello!".¹⁴⁰

El género contribuyó sin duda a interpretar la presencia de materiales orgánicos en las obras. Preocupaciones sobre su origen y suciedad llevaron a rechazarlos. Esto debido a que se consideraron fuera de su contexto adecuado. La inserción de los materiales orgánicos en sitios donde no esperan ser vistos es la estrategia que podría conducir a que fueran interpretados de manera diferente, aunque no haya sido el caso de los/as participantes de los grupos. La costumbre de observar este tipo de elementos en el arte tampoco se convierte en garantía de que sus significados podrían desatar un cambio para la categoría de género.¹⁴¹ Otra es la situación desde el proceso creativo, en el que el contacto con la sangre y el cabello no está acompañado de repulsión y pueden motivar otros significados.

Cuerpos intérpretes

Durante el proceso de interpretación, los cuerpos de los/as participantes de los grupos se volvieron agentes expresivos y en conjunto, edificaron un lenguaje mucho más fluido que el otro basado en las palabras. Los movimientos y las acciones comunicaron con mayor contundencia, se repitieron y contagiaron, siguieron o no las reglas del espacio, fueron también particulares. Las sensaciones se perciben y encuentran en el cuerpo vías de expresión más explícitas que las palabras. Desde la perspectiva de Santiago, este lenguaje podría considerarse 'femenino' porque está anclado en el cuerpo y se rige por medio de la emoción. Sin embargo, no fue posible conocer con mayor claridad qué significaban las sensaciones y si se relacionaban de alguna manera con el género.

El cuerpo en conjunto, al unísono con el lenguaje, interpreta y adopta diversas posturas durante el recorrido visual que comprende varias obras, objetificando e identificando alternada o simultáneamente. "La mirada, acompañada de la palabra que nombra y describe lo anormal y diferente, se traduce en el gesto, en el

¹³⁸ Lucía (*grupo género*) sobre *Amic*.

¹³⁹ Sara (*grupo comunicación*) sobre *Futurale ojiva*.

¹⁴⁰ Diego (*grupo género*) acerca de *Amic*.

ademán de rechazo, en la acción de exclusión, de distribución y de clausura".¹⁴² El cuerpo se mueve para expresar algo respecto al mundo construido mediante la interpretación y muchas veces lo hace de manera más precisa que las palabras. De corresponder con lo dicho, los gestos y los movimientos del cuerpo, permiten que la comunicación sea más fluida. Cuando se presentan discrepancias entre gesto y habla, es posible considerar a lo dicho como atravesado por alguna norma de conducta social y al gesto como señal de una ruptura que separa lo normativo de la experiencia corporal.

El gesto de arrugar la nariz comunica desagrado y hasta asco,¹⁴³ a veces viene acompañado con un movimiento de sacudida¹⁴⁴ o contracción del cuerpo,¹⁴⁵ en los hombros o en el torso, lo cual devela un estado de tensión. La boca se tuerce cuando se siente incomodidad¹⁴⁶ o disgusto.¹⁴⁷ Las manos se mueven como ademán añadido del habla, pero si de tanto en tanto se incrementa la velocidad, es ya muestra de una molestia también en ascenso.¹⁴⁸ Dentro de los bolsillos,¹⁴⁹ las manos expresan distancia mientras que cruzar los brazos impone una separación aún mayor, comunicando rechazo¹⁵⁰ o una actitud defensiva.¹⁵¹ El ceño se frunce porque se siente disgusto y repulsión.¹⁵² Los ojos se suben y los dedos se truenan por impaciencia.¹⁵³ Las comisuras de los labios pueden estar a

¹⁴¹ Los/as participantes del *grupo cabañas*, quienes tenían más hábito de ver este tipo de obras, no hablaron acerca de los significados que atribuían a la sangre o al cabello.

¹⁴² María Inés García Canal, *op.cit.*, p. 91.

¹⁴³ Lucía (*grupo género*) y Natalia (*grupo comunicación*) al mirar *Futrale 11*. Antonio y Jorge (*grupo cabañas*) y Carmen (*grupo medicina*) al mirar *Amic*. Sara (*grupo comunicación*) al mirar *Futrale ojiva*. Natalia (*grupo comunicación*) al mirar *Mar*.

¹⁴⁴ Lucía (*grupo género*) al mirar *Futrale ojiva* y la segunda caja de *Amic*.

¹⁴⁵ Jorge (*grupo cabañas*) al mirar *Amic*.

¹⁴⁶ Lucía (*grupo género*) al mirar *Mar*.

¹⁴⁷ Guillermo (*grupo medicina*) al mirar *Futrale 11*.

¹⁴⁸ Lucía y Elena (*grupo género*). La velocidad de movimiento en Lucía se incrementó a partir de *Futrale 11* y en Elena fue durante la observación de *Amic*.

¹⁴⁹ Diego (*grupo género*) al mirar *Mar*.

¹⁵⁰ Lucía (*grupo género*) al mirar *Futrale 11*; Elena (*grupo género*) al mirar *Amic*.

¹⁵¹ Guillermo (*grupo medicina*) al mirar *Futrale ojiva* y *Futrale 11*.

¹⁵² Judith y Guillermo (*grupo medicina*) al mirar *Amic*, Guillermo también frunció el ceño viendo *Futrale ojiva*.

¹⁵³ Guillermo (*grupo medicina*) al mirar *Amic* y tras la lectura de las cédulas fue cuando tronó los dedos.

punto de esbozar una sonrisa con intención burlona que termina por contenerse.¹⁵⁴

El cuerpo frente a la obra se mueve y se detiene, la rodea cuando puede hacerlo o la recorre, se acerca o se aleja, según sea el caso. La velocidad del movimiento y la distancia elegida para interponer con respecto a la obra se vincula con el interés, el tiempo de que se dispone para la observación, de la impaciencia o el nerviosismo o el impacto que ocasiona lo visto. En un museo, sitio en apariencia dispuesto para la contemplación, se tiene por costumbre desplazarse de manera veloz frente a las obras. Esto tiende a variar con respecto a la cantidad de personas que esperan ver una exhibición, entre menor sea el número mayor podrá ser el intervalo temporal. Otro factor que sin duda incita el movimiento rápido y continuo dentro de un museo es la vigilancia —llevada en casos extremos a sentirse como persecución— ejercida por los/as guardias de una sala. El hecho de poner al tanto a las autoridades sobre las entrevistas en grupo frente a las obras de Santiago, permitió tiempo y espacio para la contemplación, igual que una mayor libertad de movimiento o su ausencia. Y es que detenerse frente a una pieza puede implicar un movimiento interno y no sólo una resistencia a establecer un vínculo comunicativo con alguna obra.

En cuanto a la distancia, el espacio del museo también tiene sus reglas ya asimiladas y pocas veces puestas en duda. La línea amarilla que por lo general indica el trecho apropiado de separación para observar una obra puede ausentarse, no así el aprendizaje corporal de repetir el mandato. Si bien algunas exhibiciones de arte contemporáneo intentan romper con esta restricción e incitar a sus visitantes a aproximarse para ver sus detalles, requieren de que éstos/as se dispongan a esa ruptura. El espacio que albergó las obras de Santiago no ostentaba ninguna marca de distancia correcta, convirtiéndola en decisión del observador/a; una opción tomada no sólo con base en la norma aprendida sino con el tipo de relación establecida con cada obra.

Mar, al ser una pieza pequeña separada de la pared y dentro de una vitrina, hacía posible recorrer un círculo en torno suyo y acortar la distancia con respecto

¹⁵⁴ David (*grupo medicina*) al mirar *Amic*.

a su observador/a. Casi todas las personas involucradas giraron para verla desde diferentes ángulos y estando reunidos en grupo, el movimiento de uno/a contagió al resto.¹⁵⁵ Hubo otros dos movimientos con respecto a *Mar*, uno buscaba acercarse¹⁵⁶ y otro alejarse,¹⁵⁷ el segundo fue más discreto y paulatino.

El movimiento alrededor de *Futrale ojiva* iniciaba tras un momento de detenimiento frente a la obra. Los pasos eran pausados y cuidadosos debido a la fragilidad del papel arroz y a que la pieza estaba próxima a una pared.¹⁵⁸ Si alguien llegaba a moverla, incluso sin rozarla sólo con la brisa causada por su movimiento, mostraba desasosiego, como si hubiera hecho algo indebido aunque nunca llegaba a tratar de detenerla. Esta actitud proviene de la idea tan conocida de distancia apropiada frente a una obra expuesta en un museo. Todas las personas entrevistadas¹⁵⁹ se acercaron a esta pieza y la examinaron, moviéndose de un lado a otro, rodeándola, flexionando su cuerpo para ver qué había dentro de los eslabones de papel arroz. Al percatarse de la presencia de cabello, hubo quienes se movieron hacia atrás, alejándose.¹⁶⁰

Por estar colgada en la pared, *Futrale 11* permitía movimientos laterales que la recorrían de un extremo al otro y también su observador/a podía acercarse o alejarse de ella. Tras un primer impulso de acercamiento, motivado en gran medida porque la puerta que conducía a esta obra apuntaba directamente a ella, hubo un movimiento para interponer distancia; esto debido a la visión del cabello tejido.¹⁶¹ Pasada esa impresión inicial, hubo quienes se movieron caminando de

¹⁵⁵ La única persona que permaneció inmóvil frente a *Mar* fue Guillermo (*grupo medicina*), sólo movió un poco el torso en una ocasión, como asomándose, para ver otro lado de la obra. El contagio móvil, por otro lado, se presentó en repetidas ocasiones durante la observación de todas las piezas.

¹⁵⁶ Luis (*grupo comunicación*) y Elena (*grupo género*) se movieron para acercarse más que nadie de sus compañeros/as.

¹⁵⁷ Diego (*grupo género*) y Esteban (*grupo comunicación*).

¹⁵⁸ En los/as participantes del *grupo cabañas* el movimiento fue mucho más dinámico debido a que ya conocían la obra y sabían que no eran tan frágil como parecía.

¹⁵⁹ La excepción de nuevo está en Guillermo (*grupo medicina*), quien se mantuvo inmóvil frente a la obra todo el tiempo.

¹⁶⁰ Lucía, Elena y Diego (*grupo género*), Carmen, David y Guillermo (*grupo medicina*). Diego y Guillermo fueron las personas que permanecieron más alejados de la pieza durante la entrevista.

¹⁶¹ Este movimiento se repitió en todos los/as participantes de los grupos salvo los del *cabañas*, quienes conocían la obra y se mantuvieron cerca durante su observación señalando los detalles sobre los que comentaban.

un lado a otro,¹⁶² quienes guardaron cierta distancia¹⁶³ y sólo movieron la cabeza¹⁶⁴ y quienes se quedaron casi inmóviles.¹⁶⁵

Amic, también colgada en la pared, consentía movimientos similares a *Futera 11* pero los suscitó en otras velocidades y dando entrada al desorden. En algunos/as participantes de los grupos no pareció haber acuerdo sobre cómo ver la obra y las personas se cruzaban de un lado a otro, teniendo a veces que darse el paso para evitar chocar entre sí.¹⁶⁶ Los movimientos rápidos del cuerpo se debieron, en ciertos casos, a una impaciencia e incomodidad que había ido en ascenso durante el recorrido.¹⁶⁷ Los movimientos de acercamiento para observar detalles fueron más breves en comparación con el resto de las obras, aunque hubo excepciones.¹⁶⁸ Por consiguiente, dar algunos pasos atrás y conservar esa distancia fue mucho más común. La inmovilidad, por su parte, también estuvo presente.¹⁶⁹

La interpretación constituida a partir de la mirada empieza por atravesar el cuerpo. El cuerpo siente algo y a partir de eso sentido, reaccionará hablando y actuando en consecuencia. Las sensaciones percibidas por el cuerpo pueden no hallar expresión lingüística u oponerse a lo que se enuncia. En esas experiencias corporales es donde Santiago deposita el germen posible de un cambio de significados, desobedientes de las expectativas hegemónicas. "Esta sí me provocó cierta... no repulsión, no asco, sino cierto impacto. [...] Cuando ves algo agresivo o así y sientes una sensación... algo te mueve".¹⁷⁰ De ser un sentido para el que las sorpresas son escasas, la vista se descubre capaz de sorprenderse y con ella, el cuerpo se incorpora al proceso con posibilidades de sentir. "Cuando eran piezas demasiado recargadas, cubiertas de sangre y cabello, las ves y te causan una

¹⁶² Sara, Esteban y Luis (*grupo comunicación*).

¹⁶³ Diego (*grupo género*) y Guillermo (*grupo medicina*).

¹⁶⁴ Guillermo (*grupo medicina*).

¹⁶⁵ Natalia (*grupo comunicación*), David y Carmen (*grupo medicina*).

¹⁶⁶ Este fenómeno fue más evidente en los/as integrantes del *grupo género* y más sutil en los/as del *grupo comunicación*, mientras que en el resto estuvo ausente.

¹⁶⁷ Lucía y Elena (*grupo género*).

¹⁶⁸ Maya (*grupo cabañas*) y Luis (*grupo comunicación*) fueron los más dispuestos a contemplar de cerca los detalles de la obra.

¹⁶⁹ Guillermo (*grupo medicina*).

¹⁷⁰ Esteban (*grupo comunicación*) acerca de *Amic*.

reacción de rechazo... es un shock".¹⁷¹ El alcance de la sorpresa y fuerza sensorial de las obras observadas fue percibido por el cuerpo intérprete, cuyas sensaciones llegaron hasta la náusea.¹⁷²

"[...E]l arte nos tiene que llegar a conmover".¹⁷³ Y existen variadas formas de hacerlo, dentro y fuera de la convención, lo que dará paso a experiencias igualmente plurales. "Ésta es la que más me causó hacia el estómago";¹⁷⁴ las piezas observadas se sienten en el cuerpo, abriendo un hueco en el estómago o pellizcándolo¹⁷⁵ u oprimiendo el pecho¹⁷⁶ o anudando la garganta.¹⁷⁷ La vulnerabilidad sentida en el cuerpo de forma negativa, que también puede considerarse una buena experiencia, emana de una ruptura de expectativa y de la ausencia de convenciones conocidas de antemano que faciliten su interpretación. En la observación artística intervienen la perspectiva de la belleza y la representación realista como reglas de valoración y significado. La textura aparentemente áspera del papel arroz en *Futrale 11* agradó¹⁷⁸ al mismo tiempo que despertó una "sensación retefe".¹⁷⁹ Si bien en el primer caso se agradecía que el material no fuera liso, en el segundo sus arrugas fueron cuestionadas: "Me pregunto por qué lo usará arrugado".

Tan pronto la experiencia visual atraviesa el cuerpo halla una forma de expresarse. Frente a un estímulo desagradable, la vista puede tender a huir de él, partes del cuerpo se contraen o agitan, el rostro gesticula y se opta por algunas palabras para justificar su sentir corporal: "¡qué asco!",¹⁸⁰ "guácala",¹⁸¹ "¡jack!",¹⁸²

¹⁷¹ Paula Santiago (*entrevista personal*).

¹⁷² El primer encuentro de Rocío (*observadora*) con las obras se realizó velozmente y al llegar a *Amic*, tan pronto vio la segunda caja se dirigió a la puerta de salida. Estando fuera, vi que tenía los brazos cruzados sobre el estómago y me habló del asco y hasta la náusea que había sentido. Incluso me reclamó, un tanto en broma, que la hubiera llevado ahí después de haber desayunado.

¹⁷³ Jorge (*grupo cabañas*).

¹⁷⁴ Antonio (*grupo cabañas*) acerca de *Amic*.

¹⁷⁵ Mariana (*entrevistadora*) sobre *Mar*.

¹⁷⁶ Mariana (*entrevistadora*) acerca de *Futrale 11*.

¹⁷⁷ Mariana (*entrevistadora*) sobre *Amic*.

¹⁷⁸ Elena (*grupo género*).

¹⁷⁹ Lucía (*grupo género*).

¹⁸⁰ Elena (*grupo género*) sobre la cuarta caja de *Amic*.

¹⁸¹ Elena (*grupo género*) y Sara (*grupo comunicación*) acerca de *Amic*.

¹⁸² Lucía (*grupo género*) sobre *Mar*.

"de primera instancia, [me hace sentir] asco",¹⁸³ "como que me da asco",¹⁸⁴ "juega con esto del asco y del cuerpo",¹⁸⁵ "me parece repugnante",¹⁸⁶ "aquel está medio repugnante",¹⁸⁷ "sí produce algo de repulsión",¹⁸⁸ "me da repulsión".¹⁸⁹ Junto a todas estas expresiones, lingüísticas y corporales, se ofrecen razones, principalmente ancladas en la representación de cuerpos que parecen empujar los límites del orden social: las obras muestran fragmentos, suciedades, partes internas, fluidos, desechos; en fin, exhiben lo que debería mantenerse oculto. Habrá en ellas, entonces, una amenaza de contagio y contaminación: si una estructura que sostiene un sistema de vida se quiebra bien pueden derribarse otras en un efecto dominó.

Como evidencia de esa potencialidad transgresora, se vuelve visible un enojo en las piezas, el cual será recibido de diversas formas: causando desconfianza o sintiéndose agredido¹⁹⁰ o sólo reconociendo su impacto o empatizando con él. Una vez justificado cuán inadecuado es lo visto, cuerpo y lenguaje actuarán en correspondencia. Las respuestas pueden ser de disgusto¹⁹¹ e incomodidad.¹⁹² De todas éstas, la de más difícil expresión lingüística es el disgusto, el cual se enmascara en entonaciones bajas, casi inaudibles: "No tengo la menor idea, ni me importa";¹⁹³ resulta probable que la molestia sea poco apropiada de enunciar frente a un grupo de personas.¹⁹⁴ La experiencia interpretativa puede tornarse aún más compleja, matizada por una incertidumbre que no se aplacará sino frente a la

¹⁸³ Luis (*grupo comunicación*) acerca de *Mar*.

¹⁸⁴ Natalia (*grupo comunicación*) sobre *Futrale 11*.

¹⁸⁵ Maya (*grupo cabañas*) acerca de *Amic*.

¹⁸⁶ Diego (*grupo género*) sobre *Mar*.

¹⁸⁷ Sara (*grupo comunicación*) sobre la segunda caja de *Amic*.

¹⁸⁸ Jorge (*grupo cabañas*) acerca de la segunda caja de *Amic*.

¹⁸⁹ David (*grupo medicina*) sobre *Futrale 11*.

¹⁹⁰ Esteban, Sara y Natalia (*grupo comunicación*) acerca de *Mar* y la segunda caja de *Amic*; Rocío (*observadora*) acerca de todas las obras. De las personas del *grupo comunicación*, Natalia sintió desconfianza con respecto a *Mar*, Sara mostró una actitud más empática y Esteban mencionó que sentía el impacto de *Amic*. Rocío fue categórica en sentirse violentada por la rabia contenida en las piezas.

¹⁹¹ Elena y Lucía (*grupo género*), Guillermo (*grupo medicina*) sobre *Amic*.

¹⁹² Elena y Lucía (*grupo género*) acerca de *Futrale ojiva*, David (*grupo medicina*) sobre *Futrale 11*, Carmen (*grupo medicina*) acerca de *Amic*.

¹⁹³ Lucía (*grupo género*) acerca de *Amic*, la pregunta planteada era ¿de qué parecen estar hechas?

¹⁹⁴ Una vez terminada la entrevista, en un ambiente más relajado, pregunté a Lucía sobre su aparente molestia y ella negó por completo que se hubiera sentido así.

certeza de un significado único;¹⁹⁵ de buscarse éste en la intención del/a artista, se arribará a la impaciencia y la indiferencia.¹⁹⁶

Al unísono con todas las sensaciones que se han abordado, las obras vistas atraviesan el cuerpo de formas agradables, traducidas en movimientos y gestos en el cuerpo, así como de palabras. *Futurale ojiva* en su cualidad móvil,¹⁹⁷ lúdica¹⁹⁸ y ligera¹⁹⁹ debido a su peso resultó en tranquilidad y relajamiento, calificándose incluso hasta de reconfortante.²⁰⁰ *Amic* también produjo agrado, de hecho, hubo un consenso en casi todos los/as participantes de los grupos²⁰¹ con respecto a lo hermosas que eran sus cajas de madera. Por otra parte, esta obra hizo sentir una tristeza nostálgica en el cuerpo, vinculada con el recuerdo y la idea de que una persona es la suma de esa memoria acumulada y la remembranza como vehículo útil del paso siguiente en la experiencia.²⁰²

¹⁹⁵ Carmen, Guillermo y David (*grupo medicina*), Elena (*grupo género*).

¹⁹⁶ Elena (*grupo género*) sostuvo que la fealdad y la falta de sentido interpretada en *Amic* le producía indiferencia.

¹⁹⁷ Elena (*grupo género*) y Sofía (*grupo cabañas*).

¹⁹⁸ Elena (*grupo género*) y Antonio (*grupo cabañas*).

¹⁹⁹ Maya (*grupo cabañas*).

²⁰⁰ Diego (*grupo género*) la definió también como un 'alivio' en comparación con *Mar*, la predecesora era amarga y *Futurale ojiva* era dulce.

²⁰¹ Los únicos participantes que no mencionaron nada al respecto fueron los del *grupo medicina*.

²⁰² Mariana (*entrevistadora*).

Apuntando reflexiones (conclusiones)

En esta tesis se analizó el proceso de interpretación de obras de arte contemporáneo, así como la interpretación del proceso creativo de una artista, haciendo énfasis en el papel que el género desempeñaba en ambos. En su inicio, se pensó en la actividad interpretativa como herramienta para mostrar que el género tenía un significado múltiple y, sobre todo, que esa pluralidad restaba influencia a un discurso dominante basado en diferencias anatómicas y usado para justificar la división binaria de la realidad social mediante características opuestas (femenino-masculino), excluyentes y jerarquizadas. Sobra decir que sucedió lo contrario de lo que se esperaba.

Esta parte del trabajo quizás sea la más oportuna para preguntarse cómo este proceso de investigación permite reflexionar sobre la categoría de género y repensarla. Los/as participantes de los grupos, a partir de su interpretación de las obras, construyeron un discurso subjetivo de género que no era sino la apropiación de los significados que su entorno social y cultural atribuía al género. Esta apropiación dio entrada y vida a la realidad dicotómica de un discurso dominante de género. Se demostró así que la estructuración social y cultural del género obedece a una larga duración¹ y que los/as participantes de los grupos pertenecían a una comunidad interpretativa, en la que persiste el arraigo de ciertas estructuras y costumbres.

La interpretación inscribió un significado de género en las obras por medio del habla, convirtiendo a la categoría en legible y edificando un discurso dominante — con respecto al cual hubo momentos de oposición, como se verá más adelante—. Además, la inscripción de ese significado y su cualidad legible fueron dobles. La escritura de esta tesis volvió a inscribir el significado de lo 'dicho', haciéndolo persistir más allá del momento en que la interpretación fue enunciada. La legibilidad del género en las obras se benefició en gran medida de las

¹ "Para nosotros, los historiadores, una estructura es indudablemente un ensamblaje, una arquitectura; pero más aún, una realidad que el tiempo tarda enormemente en desgastar y en transportar". Fernand Braudel, *La historia y las ciencias sociales*, Madrid, 1968, Alianza, p. 70.

asociaciones. Las señales visuales, es decir, los elementos de una composición a los que su observador/a otorga mayor atención —texturas, colores u otras cualidades o formas—, produjeron asociaciones por cuestiones de similitud y éstas se relacionaron con el género.

El papel del género en el proceso de interpretación de las obras fue el de un código cultural y depósito de sentido, fundador de expectativas. Por intervención lingüística, el género se convirtió en una realidad que dio sentido al mundo, a lo humano, a lo observado, a lo narrado. Además, el género se hizo visible por medio de cualidades sensibles que suscitaron asociaciones específicas. El género también distribuyó el poder en el espacio interpretativo y estableció jerarquías, regulando acciones, actitudes y conductas. El género contribuyó a la producción, clasificación e inscripción de cuerpos; interfirió en los modos en que esos cuerpos fueron tratados y vistos. Por último, la incorporación de sensaciones, gestos y movimientos al proceso interpretativo, hicieron del cuerpo una herramienta expresiva muy fluida pero difícil de analizar en cuanto a lo que decía acerca del género.²

La extraordinaria similitud en el manejo interpretativo del género por parte de los/as participantes de los grupos puede tener sus raíces en las características que compartían entre sí, sobre todo, la escolaridad, el nivel socioeconómico y ciertos aspectos en su estilo de vida. Sin embargo, no cesa de sorprender que hubiera tan pocas discordancias, lo que es reflejo de que los mecanismos sociales y culturales por los que se transmite, justifica y sostiene el discurso de género son por demás eficaces. Por otro lado, esto es también reflejo de que el trabajo de investigación, reflexión y construcción teórica acerca del género, así como las acciones de reivindicación a partir de movimientos sociales y las propuestas surgidas desde el arte o la política, han tenido una reducida influencia en el conjunto de la sociedad.

Cuando en esta investigación se formaron los grupos a entrevistar se tenía una serie de expectativas acerca de cómo se aproximarían a la categoría de género. Se esperaba que las personas del *grupo género* que hacían investigación

² Esta cuestión será abordada posteriormente.

académica sobre el tema, es decir, tenían un bagaje de conceptos y lecturas, pusieran en duda la construcción binaria del género o la problematizaran o buscaran desconstruirla. Se entiende, por supuesto, que una de las mayores dificultades de estudiar el género es formar parte de la cultura que se está intentando analizar, cuyos significados se han asimilado y han dado sentido a la propia vida. El hecho de que los/as participantes del *grupo género* reiteraran un discurso muy próximo al de los demás produce una reflexión acerca de la distancia entre la teoría y la práctica. Esto es, la conceptualización del género debida a su análisis está presente en la elaboración de diversos textos académicos y aún no se resuelve cómo transformarla en acción —en este caso, acción interpretativa de algo distinto a lo que se tiene por hábito estudiar: el arte—.

Una expectativa distinta se tenía sobre la influencia que podría llegar a tener el trabajo académico de los estudios de género en el arte para los/as integrantes del *grupo cabañas*. Se había anticipado que sería escasa, como efectivamente sucedió. Esta reducida influencia obedece a un frecuente rechazo de las instituciones educativas, las cuales relegan la importancia del conocimiento producido por los estudios de género y por lo tanto, no lo incorporan, en este caso, a la formación profesional en el arte.

En cuanto a las/os participantes de los otros dos grupos, *comunicación* y *medicina*, se tenían pocas expectativas sobre un cambio en su visión del género, siempre se consideró que reproducirían un discurso muy apegado a la dicotomía. Esto debido, en primer lugar, a que los medios de comunicación son encargados primordiales de reproducir ese discurso y en segundo lugar, porque los textos de medicina están contruidos a partir de él.³ En este sentido, se pensó que cualquier discordancia tendría que provenir del carácter subjetivo de la interpretación y que serían las personas en concreto quienes podían construir otros significados —esto ocurrió en alguna ocasión cuando se cuestionaron planteamientos vinculados con el género—. Jamás se anticipó que el género permanecería ausente de todas las alusiones corporales que hicieron la/os participante/s del *grupo medicina*.

³ véase Emily Martin, *The Woman in the Body. A Cultural Analysis of Reproduction*, Boston, Beacon Press, 1992.

Aunque sería difícil sostener que existieron momentos de negociación con el discurso dominante de género, los/as participantes de los grupos lo pusieron en duda por breves instantes. Es de llamar la atención que los cuestionamientos surgieron en el campo de la sexualidad y sostenían un deseo de cambio: se criticó el control de la actividad sexual de las mujeres y la visión negativa de la homosexualidad. Estas interpretaciones, aunque escasas, refuerzan los planteamientos que problematizan la relación entre el género y la sexualidad, cesando de ver a esta última como una derivación simple del género: "El género afecta al funcionamiento del sistema sexual, y éste ha poseído siempre manifestaciones de género específicas. Pero aunque el sexo y el género están relacionados, no son la misma cosa, y constituyen la base de dos áreas distintas de la práctica social".⁴ Estos momentos en que se consiguió separar la sexualidad del género pudieron haberse producido debido al escaso efecto que la religión tenía en los/as sujetos intérpretes. Sin duda, condujeron a evitar un determinismo biológico de la sexualidad, añadiendo a la discusión las emociones y el deseo y así dar pie a diversas formas para relacionarse sexualmente. Ubicando el discurso en los significados culturales y sociales atribuidos al cuerpo y sus acciones, estos cuestionamientos se abren a la pluralidad e introducen una noción de libertad en la manera de vivir el propio cuerpo.

Por otra parte, los testimonios expresados por los/as integrantes de los grupos con respecto a la presencia de características opuestas en las obras nunca fueron llevados hasta debatir sobre el género o intentar repensarlo. La simultaneidad se hizo visible y fue expresada pero no contribuyó a que la interpretación pusiera en entredicho la dicotomía. En realidad, sólo hubo un comentario que reparó en que la consideración de lo femenino en las obras había sido instantánea y no se había puesto en duda.

La ausencia de negociación en los significados del género contruidos por los/as participantes de los grupos motiva la reflexión acerca de los ámbitos

⁴ Gayle Rubin, "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad", en Carlo S. Vance, ed., *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, Madrid, Revolución, 1989, p. 184.

interpretativos que podrían haberle dado cabida. Se abordarán tres: los hábitos culturales que rigen la mirada, el uso del lenguaje y la fijación de estructuras de poder. En primer lugar, figuran los hábitos culturales que rigen la mirada debido a la importancia que tiene la representación visual del género para una cultura y porque ésta plantea normas específicas para interpretarlo. Modificar estos hábitos no es tarea fácil pues requiere desarticular la idea de que lo percibido visualmente se constituye en evidencia irrefutable y tiene un significado único. Al poner en duda lo visto se le transforma en terreno necesitado de una interpretación que rebasa las reglas determinadas de antemano y por tanto, es plural con respecto a sus posibilidades significativas y los modos de reaccionar ante lo observado. Sin embargo, los hábitos culturales que rigen la mirada sólo pueden ser reestructurados a partir de la interpretación del sujeto social que realiza la acción de mirar. La observación de cuerpos en estados alejados de la costumbre de representación (enfermos, muertos o fragmentados) no hizo sino unificar las reacciones de los/as participantes de los grupos y con ello, evitar que los hábitos de visión sufrieran algún cambio.

En segundo lugar, el uso del lenguaje resulta fundamental en la negociación del discurso dominante del género por parte de sujetos sociales. Es así debido a que el lenguaje permite dar sentido a todo lo humano, a través de él se estructura una cadena semiótica que incluye códigos culturales de interpretación, los significados se inscriben y las asociaciones suceden. La posibilidad de negociar significados mediante el lenguaje radica en su función innovadora y narrativa. Sus ejemplos mejor logrados están en la literatura, sobre todo, en la poesía, donde prevalece una libertad expresiva y en la que el lenguaje se hace urgente, preciso y ambiguo, donde todo se puede relatar desde el detalle más ínfimo hasta el asunto más trascendental. "Escribir consiste... en escuchar al lenguaje hablar por sí mismo a nuestros oídos, como si fuera la primera vez".⁵ En la medida en que se experimente con el lenguaje, en forma escrita o hablada, se construirán novedosos arreglos de palabras que requerirán novedosas formas de interpretación y múltiples significados. No resulta extraño que en su función

⁵ Susan Sellers, ed., *The Hélène Cixous Reader*, Londres, Routledge, 1994, p. xix.

narrativa, el lenguaje permitió a los/as participantes de los grupos cuestionar brevemente el discurso dominante de género.

En tercer lugar, las estructuras de poder fijadas por medio de la actividad interpretativa son quizás el elemento que más complica la negociación de significados de género. Al actuar en todos los aspectos de la vida humana, regulando los gestos y actos más detallados, el poder genera un desequilibrio de fuerzas. Un arriba y un abajo, real o simbólico, reconocido socialmente y base de una valoración desigual. La cualidad femenina, interpretada en las obras por parte de los/as integrantes de los grupos, se consideró menos valiosa o inferior. No se puede brindar una respuesta a cómo reestructurar el poder, tan sólo es posible apuntar sugerencias. Estos bosquejos casi intuitivos conducen a explorar lo que el proceso creativo de Santiago brindó para la reflexión de la categoría de género y con ello, abordar la segunda parte de la pregunta de investigación —referida al papel del género en el proceso creativo de arte contemporáneo—.

Una de las sugerencias del proceso creativo de Santiago vinculadas al poder es la simultaneidad de características opuestas, las cuales adquieren visibilidad, evitan ser excluidas y pueden relacionarse entre sí mediante nuevos arreglos cuyo fin no es la jerarquía. La presencia al unísono de los extremos dicotómicos revela la importancia de las partes para que el todo —en este caso la obra pero cabría extender la reflexión a los diferentes grupos que conforman la sociedad— pueda funcionar en su conjunto. Esta propuesta no niega la diferencia y apunta hacia la valoración equitativa de todas las partes, grupos, personas. No se trata de un plan concreto de acción sino de un proceso donde se imagina una realidad distinta como posible.

En general, la interpretación realizada por Santiago acerca de su proceso creativo reveló que el género está presente en el contexto donde ella desempeña su actividad profesional. Ella no podía permanecer ajena a las ideas y conceptos sostenidos por instituciones sociales vinculadas al arte. Por otro lado, Santiago se involucraba con ellos de forma subjetiva, había invertido tiempo en conocer esos planteamientos —muchas veces relacionados con el género—, había sopesado su propia experiencia y había tomado una posición frente a ellos. Además, el género

se vinculaba con el proceso creativo a niveles más personales desde que la artista había decidido incluir el cuerpo y por medio de él establecer un vínculo comunicativo y vital con sus obras; esta relación la había llevado a reflexionar sobre el género y construirlo subjetivamente. En esa edificación pesaba sobremanera el conocimiento y la exploración corporal, así como la cercanía con materiales orgánicos, las cuales se volvieron estrategias en el proceso creativo para fomentar una identificación, despertar ambigüedades y establecer puentes entre diversas estructuras binarias relacionadas con el género. Por otra parte, la redefinición del poder mediante el balance de equidades permitió a Santiago construir al género como discontinuo y múltiple.

Después de concluida esta investigación y a modo reflexivo, se rescata la imaginación como herramienta potencial de cambio, vehículo de resistencia activa que es posible poner en marcha desde los procesos de creación e interpretación. Los significados culturales y sociales del género pueden sufrir algún cambio mediante la acción interpretativa cuando se imaginan los significados como no acabados y puede asomar una posibilidad de disidencia. Es entonces cuando la interpretación convierte lo socialmente real en variable, maleable y las formas más tradicionales y arraigadas de representación pueden despertar nuevas lecturas. Al interpretar, actividad que se beneficia cuando interviene la imaginación, se pueden suscitar otras maneras de mirar y plantear otras cercanías e identificaciones con sujetos y cuerpos distintos que guardan similitudes con el propio y ya no pueden observarse como ajenos y lejanos.

Por otro lado, la imaginación fomenta la actividad creativa, invita a la duda y la crítica, permite inventar, construir, destruir y sobre todo, experimentar. Se constituye en estrategia para negar la apropiación que un sujeto hace de un significado social como si él/ella lo hubieran creado. Las obras elegidas en este estudio plantean como posibilidad un vínculo del cuerpo al momento de su creación, lo que sugiere que éste pueda ser experimentado de modos diversos. Entonces, las sensaciones pueden ser redefinidas y modificar su valoración —el dolor no es ya construido en negativo—. Al detenerse en la experiencia del cuerpo

material, la actividad creativa lo transforma en una estrategia de conocimiento. Así es como el género puede revelarse discontinuo y es posible establecer distancia con respecto a su discurso social y cultural dominante. La actividad creativa, pasada por la imaginación, habilita al cuerpo como vehículo de resistencia, escapando de la normatividad que busca indicarle su deber-ser y sus prohibiciones.

La actividad creativa pretende explorar los límites del cuerpo —hasta dónde puede llegar— pero también de la estructura social. Al encontrar las fisuras de la estructura social entiende que está en el sitio de mayor vulnerabilidad, donde es posible quebrarla y reconstruirla de otra manera. La imaginación aporta visibilidad para concretar lo que se desea crear; desconfía profundamente de lo que se hace pasar por invisible. La invisibilidad del discurso social, incluido el género, es evidencia de su andar artificioso que termina por convencer a las personas de apropiarse de él. Una manera de hacer visible la creación, previamente imaginada, es la de exhibir lo que es difícil de observar pues contraviene las normas de representación. En el arte este modo se vuelve muy claro cuando otorga visibilidad al cuerpo desde la abyección, es decir, lo exhibe de modos contrarios al orden propuesto por la dicotomía. Al mostrar la sangre y el cabello en un contexto diferente al permitido como sería el caso del museo, el compuesto binario de lo limpio y lo sucio se quiebra al hacer visible lo que debería permanecer oculto —así aconteció en esta investigación—. Con todo esto, se puede concluir que la actividad creativa es confrontadora y en ocasiones, hasta violenta porque sabe que a veces es necesario destruir, desensamblar por completo y volver a empezar.

En esta tesis, se profundiza acerca de los cuerpos contruidos desde la actividad interpretativa de los/as participantes, hechos visibles por medio de las obras y expresados en palabras; se exploran los significados atribuidos a esos cuerpos. Sin embargo, la expresividad de los cuerpos de los/as sujetos intérpretes se limita a la descripción, funciona a modo de complemento del lenguaje hablado. El análisis del cuerpo en la práctica interpretativa se sugiere como una línea de investigación escasamente abordada, la cual necesita ir más allá del registro de

las maneras en que el cuerpo se expresa (arrugar la nariz, fruncir el ceño, agitar las manos) y aventurarse a explorar cómo las sensaciones son experimentadas y cuáles son sus significados.

Mucho se ha reflexionado durante el desarrollo de esta tesis sobre los cambios que habría sufrido si alguna variable hubiera sido distinta. De haberse colocado sillas en un círculo frente a las obras, ¿la ubicación de cada una habría predispuesto las interpretaciones de las obras? Si los/as participantes hubieran visto las obras libremente y después nos hubiéramos reunido a hablar sobre ellas, ¿se habrían perdido momentos valiosos que ocurrieron a partir de la presencia de las obras u otros momentos igualmente valiosos habrían tomado su lugar? Si los grupos se hubieran mezclado entre sí y cada uno hubiera estado constituido por una persona de los cuatro grupos, ¿habría sido más difícil de construir la confianza? Si se hubiera decidido hacer más de una sesión de entrevista y analizar los cambios entre una primera y segunda visión de las obras, ¿habrían cambiado mucho las interpretaciones?

El 'si' es una conjunción condicional sobre la que nada puede hacerse ya. El trabajo terminado existe por sí mismo y aporta en la medida en que alcanza a sugerir e incitar. Sugiere que la experiencia creadora e interpretativa del arte resulta útil para analizar la forma en que diferentes sujetos sociales construyen, justifican y emplean la categoría de género en sus discursos. Incita a buscar en el arte caminos para hacer investigación en las ciencias sociales, para pensar, imaginar e intentar comprender. Por último, esta investigación pretende aportar mediante su forma narrativa una búsqueda relacionada con la producción y comunicación del conocimiento.

Antes de poner el punto final, se considera necesario dedicar algunas líneas al significado personal que se le da a la investigación.

Se guardan en gran estima las experiencias que permitió esta tesis, sobre todo, sus instantes irrepetibles. El saber que ninguna de las variables era intercambiable, si alguna hubiera sido distinta lo habría transformado todo: las

obras, los/as participantes, el tiempo y el espacio. Por otra parte, se agradece y atesora la experiencia vivida que fue adquiriendo otros matices en el camino y que lo seguirá haciendo a medida que encuentra más lectores/as.

En algún momento, este trabajo se enfrentó a la crítica por su selección de obras y esa crítica estuvo basada en el argumento de que el único arte válido de estudiar era el que contaba con un generalizado reconocimiento social. Fue entonces cuando la visibilidad se transformó en intención aún más urgente. Volver la vista hacia lo que es percibido como carente de importancia, permitió cuestionar cómo los sistemas de valoración artística y el conocimiento qué ayuda a definirlos están sesgados, así como entender que su asimilación era complicada de sacudir o poner en duda. De alguna manera, esa negatividad temprana provocó una explosión creativa en torno al trabajo, en búsqueda de una manera de demostrar la validez, la complejidad, la importancia de hacer la investigación.

Pocas veces se conocen los efectos del trabajo para quienes contribuyeron a realizarlo. Permanecen en duda las consecuencias que tuvo la experiencia interpretativa en los/as participantes de los grupos: ¿qué significó para ellos/as? Afortunadamente, no prevalece la oscuridad completa a este respecto. Las sesiones de entrevista con Paula Santiago y sus transcripciones tuvieron consecuencias positivas: le han servido para entender, articular, cuestionar y seguir creando. Esta retroalimentación tan significativa no tardó en llegar, su primer gesto ocurrió al volver de la ciudad de Guadalajara y en forma de un correo electrónico titulado 'gracias' y en el que Santiago compartía conmigo el fragmento de un texto del Dr. Humberto Maturana sobre la experiencia espiritual: "La expansión de la conciencia de pertenencia (la experiencia de unidad con el todo) que la experiencia es, amplía la sensibilidad, abre la visión, suelta el apego. En la experiencia espiritual y en el cambio que ésta trae consigo, y mientras este cambio dura, se amplía la mirada poética de la existencia y el que la vive se hace visionario, ve donde antes era ciego".

Es posible que lo que se ha intentando hacer aquí sea ampliar la sensibilidad, abrir la visión, soltar el apego y con ello, conseguir ampliar la mirada poética de la existencia. De ninguna manera se piensa haber descubierto algo nuevo, quizás

más bien se comprobó lo que otros han dicho.⁶ Ante todo, se conserva un sentido de posibilidad. Las representaciones y las interpretaciones que se hacen de la categoría de género pueden no ser estáticas, aun cuando están atadas a estructuras sociales de poder; es posible ponerlas en duda y redefinirlas en la medida en que cada quien se asuma como capaz de imaginar y se arriesgue a construir una propuesta de mundo mediante la interpretación que realiza de una representación cualquiera.

⁶ Me apropio de una línea de *Para ti*, canción escrita por Fernando Márquez "el Zurdo":
"Para ti que vas a caballo del fin del mundo
para ti que ves las Cortes como cine mudo
para ti que *comprobarás lo que otros han dicho*
para ti queremos sortear el paraíso".

Referencias

- Adams, Carol J., *The Sexual Politics of Meat. A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, Nueva York, Continuum, 2000.
- Almela, Ramón, *La Pictotridimensión, entre la pintura y la escultura*, 2001, <http://www.criticarte.com/Page/file/art2001/La_Pictotridimension.html>.
- Amorós, Celia, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1985.
- Anguiano, Arturo, "Mundialización, regionalización y crisis del Estado-Nación", *Argumentos. Estudios críticos de la sociedad*, México, UAM-X, no. 25, diciembre de 1996, p. 7-26.
- Araujo, Gabriel y Lidia Fernández, "La entrevista grupal: herramienta de la metodología cualitativa de investigación", en Ivonne Szasz y Susana Lerner, comp., *Para comprender la subjetividad. Investigación cualitativa en salud reproductiva y sexualidad*, México, El Colegio de México, 2002, p. 243-256.
- Arias, Carlos, Maris Bustamante, Mónica Castillo, Lourdes Grobet, Magali Lara, Mónica Mayer y Lorena Wolfffer, "¿Arte feminista?", *Debate feminista*, año 12, vol. 23, abril 2001, p. 277-308.
- Ariés, Philippe, *El hombre ante la muerte*, España, Taurus, 1987.
- Armenta, Francisco, "Las vibras del Cabañas", *Mural*, Guadalajara, Jalisco, 25 de octubre de 2002, <<http://busquedas.gruporeforma.com/mural/query.asp>>.
- Arriola, Magali, "Paula Santiago. Pleura", *Poliéster*, vol. 5, núm. 16, otoño 1996, p. 62.
- Ash, Juliet, "Memory and Objects", en Pat Kirkham, ed., *The Gendered Object*, Manchester, Manchester University Press, 1996, p. 219-224.
- Attfield, Judy, "Barbie and Action Man: Adult Toys for Girls and Boys, 1959-93", en Pat Kirkham, ed., *The Gendered Object*, Manchester, Manchester University Press, 1996, p. 80-89.
- Aznar, Pedro, *Pruebas de fuego*, Buenos Aires, Longseller, 2005.
- Azúa, Félix de, "¿Qué arte contemporáneo?", *Letras Libres*, México, año V, núm. 50, febrero de 2003, p. 10-11.
- Barbosa Sánchez, María Araceli, *La perspectiva de género y el arte de mujeres en México (1983-1993)*, Tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

- Barnett, Pennina, "Reflexiones a posteriori sobre la organización de 'La Puntada Subversiva'", en Katy Deepwell, ed., *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, España, Cátedra, 1998, p. 143-159.
- Bataille, Georges, *El erotismo*, México, Tusquets Ediciones, 1997.
- Battersby, Christine, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*, Londres, The Women's Press, 1994.
- Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 2002.
- _____, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 2003.
- Bee, Susan, et.al., "On Authenticity and Meaning", en Susan Bee y Mira Schor, eds., *M/E/A/N/I/N/G. An Anthology of Artists' Writings, Theory, and Criticism*, Durham, Duke University Press, 2000, p. 187-203.
- Benezra, Neal, "The Misadventures of Beauty", en Neal Benezra y Olga M. Viso, eds., *Regarding Beauty: A View of the Late Twentieth Century*, Washington, Hishhorn Museum and Sculpture Garden, 1999, p. 17-38.
- Biron, Rebecca E. "Feminist Vision. Ethics and Aesthetics in La Correa Feminista", *Curare*, no. 13, Julio-diciembre 1998, p. 106-120.
- Blurring the Boundaries. Installation Art 1969-1996*, Museum of Contemporary Art, San Diego, California, 1999.
- Bordieu, Pierre, "Outline of a Sociological Theory of Art Perception", en *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, Gran Bretaña, Polity Press, 1993, p. 215-237.
- Bordo, Susan, "Feminism, Foucault and the Politics of the Body", en Janet Price y Margrit Shildrick, eds., *Feminist Theory and the Body: A Reader*, Londres, Routledge, 1999, p. 246-257.
- Bovenschen, Silvia, "¿Existe una estética feminista?", en Gisela Ecker, ed., *Estética feminista*, España, Icaria, 1986, p. 21-58.
- Braudel, Fernand, *La historia y las ciencias sociales*, Madrid, 1968, Alianza.
- Buckley, Cheryl, "Children's Clothes: Design and Promotion", en Pat Kirkham, ed., *The Gendered Object*, Manchester, Manchester University Press, 1996, p. 103-111.

Butler, Judith, "Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista", *Debate feminista*, México, año 9, vol. 8, octubre 1998, p. 296-314.

_____, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*, Londres, Routledge, 1993.

_____, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México, Paidós-PUEG, 2001.

_____, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Nueva York, Routledge, 1997.

Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1998.

Carson, Fiona, "Feminist Debate and Fine Art Practices", en Fiona Carson y Claire Pajackowska, eds., *Feminist Visual Culture*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2000, p. 25-35.

Castro, Roberto, "En busca del significado: supuestos alcances y limitaciones del análisis cualitativo", en Ivonne Szasz y Susana Lerner, comp., *Para comprender la subjetividad. Investigación cualitativa en salud reproductiva y sexualidad*, México, El Colegio de México, 2002, p. 57-85.

Chadwick, Whitney, "An Infinite Play of Empty Mirrors. Women, Surrealism and Self-Representation", en Whitney Chadwick, ed., *Mirror Images: Women, Surrealism and Self-Representation*, Massachusetts, MIT Press, 1998, p. 2-35.

Conde, Teresa del y Enrique Franco Cano, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, [documento WWW], 1994, <<http://www.arts-history.mx/artmex/tema.html>>.

Critical Arts Ensemble, "¿Qué es el postfeminismo?", *Estudios online sobre arte y mujer*, <<http://www.estudiosonline.net/texts/caepost.html>>.

Cuevas, Minerva, <www.irational.org.mvc>.

Deepwell, Katy, "Feminism by Any Other Name, Please?", *N.Paradoxa*, núm. 10, junio de 1999, <<http://webukonline.co.uk/n.paradoxa/editor4.htm>>.

_____, ed., *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, España, Cátedra, 1998.

_____, "Questioning Stereotypes of Feminism in the Visual Arts", *N.Paradoxa*, núm. 2, febrero de 1997, <<http://web.ukonline.co.uk/n.paracoxa/montre2.htm>>.

Dorotinsky, Deborah y Margaret Galton, "La espiritualidad en el arte", [conferencia], College Art Association, Los Angeles, California, 1999.

Ecker, Gisela, ed., *Estética feminista*, España, Icaria, 1986.

Eisenstein, Hester, *Contemporary Feminist Thought*, Boston, G.K. Hall & Co., 1983.

El espinazo del diablo, guión de Guillermo del Toro, Antonio Trashedorras y David Muñoz, Sony Pictures Classics, 2001.

"El Cabañas siente la Vibra Óptica", *Milenio*, Guadalajara, Jalisco, 4 de octubre de 2002, <<http://www.milenio.com/nota.asp?id=47617>>.

Elkins, James, *The Object Stares Back: On the Nature of Seeing*, Nueva York, Harvest, 1997.

Emmison, Michael y Philip Smith, *Researching the Visual*, Londres, Sage, 2000.

Espinosa de los Monteros, Santiago, "Crear en espiral", *ArtVance*, núm. 2, agosto-septiembre de 1999, p. 23-29.

Evans, Jessica y Stuart Hall, eds., *Visual Culture: The Reader*, Londres, Sage, 2001.

Ferré, Rosario, "El diario como forma femenina", en *Sitio a Eros*, México, Joaquín Mortiz, 1986, p. 19-27.

Flax, Jane, *Thinking Fragments*, California, University of California Press, 1990.

Fontana, Andrea y James H. Frey, "Interviewing: The Art of Science", en Norman K. Denzin e Yvonna S. Lincoln, eds., *Handbook of Qualitative Research*, Estados Unidos, Sage, 1994, p. 361-376.

Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1974.

_____, *Hermenéutica del sujeto*, México, La Piqueta, 1987.

_____, *Historia de la sexualidad*, tomo II: "El uso de los placeres", México, Siglo XXI, 1993.

_____, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 1998.

Gadamer, Hans-Georg, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1998.

Galindo, Carlos Blas, "¿Arte objeto?", *Diálogos Insólitos*, [documento WWW], marzo 1997, <<http://www.arts-history.mx/dialogos/dinsolitos.html>>.

García Canal, María Inés, *Foucault y el poder*, México, UAM, 2002.

_____, "La resistencia. Entre la memoria y el olvido" [ponencia], Tercer Simposio Internacional sobre Teoría del Arte Contemporáneo, Teatro de los Insurgentes, 22 de enero de 2004.

Geertz, Clifford, "Géneros confusos. La refiguración del pensamiento social", en Carlos Reynoso, comp., *El surgimiento de la antropología posmoderna*, México, Gedisa, 1991, p. 63-77.

Grosz, Elizabeth, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Indianápolis, Indiana University Press, 1994.

Guerrero, Gustavo y Francois Wahl, coords., *Severo Sarduy. Obra Completa*, Tomo I, Madrid, CONACULTA, 1999.

Hafif, Marcia, "The Critic Is (?) Artist", en Susan Bee y Mira Schor, eds., *M/E/A/N/I/N/G. An Anthology of Artists' Writings, Theory, and Criticism*, Durham, Duke University Press, 2000, 127-130.

"Hair Raising", *San Jose Institute of Contemporary Art*, <<http://www.sjica.org/exhibitions/Hair/hair.htm>>.

Hanes, Philip J., *The Advantages and Limitations of a Focus on Audience in Media Studies*, [documento WWW], 2000, <<http://www.aber.ac.uk/media/Functions/mcs.html>>.

Harvey, Doug, "Yuck! Tongue and Blood at ACE Gallery. Plus, Adrian Pier at MOCA", *LA Weekly*, 7-10 de septiembre de 2000, <<http://www.laweekly.com/ink/00/41/art-harvey.shtml>>.

Heinich, Nathalie, *Lo que el arte aporta a la sociología*, México, Conaculta, 2001.

Hendershot, Heather, "Dolls: Odour, Disgust, Femininity and Toy Design", en Pat Kirkham, ed., *The Gendered Object*, Manchester, Manchester University Press, 1996, p. 90-102.

Hjelmslev, Louis, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1971.

Hollander, Kurt, "Enfermedad mental y arte corporal", *Poliéster*, vol. 3, núm. 9, verano 1994, p. 20-29.

Irigaray, Luce, "When Our Lips Speak Together", en Janet Price y Magrit Shildrick, *Feminist Theory and the Body: A Reader*, Londres, Routledge, 1999, p. 82-90.

Jones, Amelia, *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

_____ y Andrew Stephenson, eds., *Performing the Body/Performing the Text*, Londres, Routledge, 1994.

Juno, Andrea y V. Vale, eds., *Angry Women*, San Francisco, RE/Search Publications, 1991.

Kauffman, Linda S., *Bad Girls and Sick Boys. Fantasies in Contemporary Art and Culture*, California, University of California Press, 1998.

Kirkham, Pat, ed., *The Gendered Object*, Manchester, Manchester University Press, 1996.

Kristeva, Julia, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, Nueva York, Columbia University Press, 1982.

"La esencia de las cosas desde siete ópticas distintas", *El Informador*, Guadalajara, Jalisco, 4 de octubre de 2002, <<http://148.245.20.68/latest/2002/octubre/04oct2002/04ar01a.htm>>.

Lamas, Marta, "La antropología feminista y la categoría 'género'", en Marta Lamas, comp., *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual*, México, Miguel Angel Porrúa/PUEG, 1996, p. 97-125.

Lara, Baudelio, "Paula Santiago: Relicarios", *Luvina*, no. 1, enero-febrero 1996, p. 6-8.

Lauretis, Teresa de, "La tecnología del género", en Carmen Ramos Escandón, comp., *El género en perspectiva: de la dominación universal a la representación múltiple*, México, UAM-I, 1991, p. 165-193.

Leblanc, Lauraine, *Pretty in Punk. Girls' Gender Resistance in a Boys' Subculture*, Nueva Jersey, Rutgers University Press, 1999.

Lippard, Lucy, "Moving Targets / Concentric Circles: Notes from the Radical Whirlwind", en *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*, Nueva York, The New Press, 1995, p. 3-31.

Márquez, Fernando "el Zurdo", *Para ti, Paraíso*, 1980.

Martin, Emily, *The Woman in the Body. A Cultural Analysis of Reproduction*, Boston, Beacon Press, 1992.

Martínez-Collado, Ana, "Perspectivas feministas en el arte actual", *Estudios online sobre arte y mujer*, <<http://www.estudiosonline.net/texts/perspectivas.html>>.

Mayer, Mónica, "De la vida y el arte como feminista", *N.Paradoxa*, núm. 8, noviembre de 1998, <<http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/mayer.htm>>.

_____, "Las exposiciones de mujeres artistas: del vigor de los 70's y 80's al vergonzoso retroceso de finales de milenio", *Triple Jornada*, 6 de marzo de 2001, <<http://www.jornada.unam.mx/2001/mar01/010306/31mayer.htm>>.

Merleau-Ponty, Maurice, *The Visible and the Invisible*, Illinois, Northwestern University Press, 1997.

Moncada, Adriana, "El cuerpo y la naturaleza, elementos de Pleura. Muestra de Paula Santiago", *Unomásuno*, México, D.F., 9 de agosto de 1996, p. 25.

Moriarty, Sandra, *Abduction and a Theory of Visual Interpretation*, 1996, <<http://spot.colorado.edu/%7Emoriarts/abduction.html>>.

_____, *Visual Communication as a Primary System*, 1994, <<http://spot.colorado.edu/%7Emoriarts/primeland.html>>.

Morris, David B, *The Culture of Pain*, Los Angeles, University of California Press, 1991.

Mulvaney, Becky Michele, *Gender Differences in Communication: An Intercultural Experience*, 1994, <<http://cpsr.org/cpsr/gender/mulvaney.txt>>.

Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en Jessica Evans y Stuart Hall, eds., *Visual Culture: The Reader*, Londres, Sage, 2001, p. 381-389.

Nicholson, Linda L., "Hacia un método para comprender el género", en Carmen Ramos Escandón, comp., *Género e historia*, México, UAM, 1992, p. 142-180.

Nochlin, Linda, "Why Have There Been No Great Women Artists?", en *Women, Art & Power and Other Essays*, Nueva York, Harper & Row Publishers, 1988, p. 145-178.

O'Dell, Kathy, *Contract with the Skin. Masochism, Performance Art and the 1970s*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

Oliveira, Nicolas de, Nicola Oxley, Michael Petra y Michael Archer, eds., *Installation Art*, Estados Unidos, Smithsonian Institution Press, 1997.

Pajaczkowska, Claire, "Issues in Feminist Visual Culture", en Fiona Carson y Claire Pajaczkowska, eds., *Feminist Visual Culture*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2000, p. 1-21.

- Panero, Leopoldo María, *Águila contra el hombre. Poemas para un suicidamiento*, Madrid, Valdemar, 2001.
- Parret, Herman, *Semiótica y pragmática*, Buenos Aires, Edicial, 1993.
- Paula Santiago. *Septum*, catálogo, Iturralde Gallery, Los Angeles, 2002.
- Peirce, Charles Sanders, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires. Nueva Visión, 1974.
- Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, dirección y guión de Pedro Almodóvar, 1980.
- Pérez Carreño, Francisca, *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Madrid, Visor, 1988.
- Pérez Soler, Eduardo, "Arte mexicano reciente: reflexivo, irónico, posrelacional", *Lápiz*, año XX, no. 173, España, mayo 2001, p. 25-33.
- Perry, Gil, ed., *Gender and Art*, Italia, The Open University/Yale University Press, 1999.
- Phelan, Peggy, *Unmarked. The Politics of Performance*, Londres, Routledge, 1996.
- _____, *Soy vertical pero prefiero ser horizontal*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1999.
- Pollock, Griselda, ed., *Generations and Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings*, Londres, Routledge, 1996.
- _____, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art*, Londres, Routledge, 1993.
- Preciado, Corin, "Dan 'golpes' a las miradas", *Mural*, Guadalajara, Jalisco, 4 de octubre de 2002, <<http://busquedas.gruporeforma.com/mural/query.asp>>.
- _____, "Explora la belleza de las armas", *Mural*, Guadalajara, Jalisco, 3 de octubre de 2002, <<http://busquedas.gruporeforma.com/mural/query.asp>>.
- Preziosi, Donald, "Performing Modernity. The Art of Art History", en Amelia Jones y Andrew Stephenson, eds., *Performing the Body/Performing the Text*, Londres, Routledge, 1994, p. 29-38.
- Reza, Yasmina, *Art*, Londres, Faber and Faber, 1996.

Ricoeur, Paul, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México, FCE, 2002.

_____, *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999.

Robinson, Hilary, "Más allá de los límites: feminidad, cuerpo, representación", en Katy Deepwell, ed., *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, España, Cátedra, 1998, p. 241-255.

Rodríguez Gómez, Gregorio, Javier Gil Flores y Eduardo García Jiménez, *Metodología de la investigación cualitativa*, Málaga, Aljibe, 1996.

Rodríguez Sosa, Mariana, "Enunciaciones visibles: diálogos posibles con la documentación de obras efímeras de cuatro artistas visuales mexicanas", en Ute Seydel, Sandra Lorenzano, Rebecca E. Biron y Mariana Rodríguez Sosa, *Género, cultura y sociedad. Expresiones culturales y de género*, México, El Colegio de México, 2006, p. 117-181.

Rose, Gillian, *Visual Methodologies*, Londres, Sage, 2001.

Rubin, Gayle, "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo", en Marta Lamas, comp., *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG-Porrúa, 1996, p. 35-96.

_____, "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad", en Carole S. Vance, ed., *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, Madrid, Revolución, 1989, p. 113-190.

Scarry, Elaine, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Nueva York, Oxford University Press, 1987.

Schneemann, Carolee, "La escuela de vulva", *Los amigos de lo ajeno. Otra poesía hispanoamericana*, <<http://www.amigosdeloajeno.org/main.php?file=136.txt>>.

Schneider, Rebecca, *The Explicit Body in Performance*, Londres, Butler & Tanner, 1997.

Schwandt, Thomas A., "Constructivist, Interpretivist Approaches to Human Inquiry", en Norman K. Denzin e Yvonna S. Lincoln, eds., *Handbook of Qualitative Research*, California, Sage, 1994, 118-137.

Scott, Joan, "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en Marta Lamas, comp., *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual*, México, Miguel Angel Porrúa/PUEG, 1996, p. 265-302.

Sellers, Susan, ed., *The Hélène Cixous Reader*, Londres, Routledge, 1994.

- SICK. The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist*, producción y dirección de Kirby Dick, 1998.
- Sobhack, Vivian, "The Scene of the Screen: Envisioning Cinematic and Electronic 'Presence'", en Hans Ulrich Gumbrecht y K. Ludwig Pfeiffer., eds., *Materialities of Communication*, California, Stanford University Press, 1994, p. 83-106.
- Solans, Piedad, "Arte y resistencia", *Lápiz*, año XIX, núm. 167, España, noviembre de 2000, p. 21-33.
- Sontag, Susan, "Un argumento sobre la belleza", *Letras Libres*, México, año V, núm. 50, febrero de 2003, p. 12-15.
- Steinman, Louise, *The Knowing Body. The Artist as Storyteller in Contemporary Performance*, California, North Atlantic Books, 1995.
- Thomas, Louis-Vincent, *Antropología de la muerte*, México, FCE, 1983.
- Tibol, Raquel, "La primera individual de Paula Santiago en el D.F.", *Proceso*, núm. 633, México D.F., 18 de agosto de 1996, p. 61.
- Torres Falcón, Marta, *La violencia en casa*, México, Paidós, 2001.
- Valdez, Mario J., ed., *A Ricoeur Reader. Reflection and Imagination*, Toronto, University of Toronto Press, 1991.
- _____, coord., *Con Paul Ricoeur: Indagaciones hermenéuticas*, Barcelona, Azul, 2000.
- Viso, Olga M., "Beauty and Its Dilemmas", en Neal Benezra y Olga M. Viso, eds., *Regarding Beauty: A View of the Late Twentieth Century*, Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 1999, p. 86-133.
- Watney, Simon, "On the Institutions of Photography", en Jessica Evans y Stuart Hall, eds., *Visual Culture: The Reader*, Londres, Sage, 2001, p.141-161.
- Weeks, Jeffrey, *Sexualidad*, México, PUEG/Paidós, 1998.
- Wilding, Faith, "Monstruous Domesticity", en Susan Bee y Mira Schor, eds., *M/E/A/N/I/N/G. An Anthology of Artists' Writings, Theory, and Criticism*, Durham, Duke University Press, 2000, p. 87-104.
- Wolff, Janet, *The Social Production of Art*, Nueva York, New York University Press, 1989.
- Woodfield, Richard, ed., *The Essential Gombrich*, Londres, Phaidon Press, 1996.

Zamora Betancourt, Lorena, "El desnudo femenino. Una visión de lo propio", *Triple Jornada*, 6 de marzo de 2001, <<http://www.jornada.unam.mx/2001/mar01/010306/31zamora.htm>>.

Zamudio-Taylor, Victor, "Paula Santiago", *ArtPace. A Foundation for Contemporary Art*, San Antonio, Texas, 1996, <<http://www.artpace.org>>.

Entrevistas

Grupo cabañas, entrevista, 25 de octubre de 2002.

Grupo comunicación, entrevista, 26 de octubre de 2002.

Grupo género, entrevista, 25 de octubre de 2002.

Grupo medicina, entrevista, 26 y 27 de octubre de 2002

Grupo piloto, entrevista, 12 de julio de 2002.

Paula Santiago, entrevista personal, 24, 25 y 26 de octubre de 2002.