



Universidad Autónoma de Querétaro  
Facultad de Bellas Artes  
Maestría en Artes con línea terminal en Arte Contemporáneo y Sociedad

## ARTE Y VIDA COTIDIANA EN EL INVENTARIO DE ANA CASAS BRODA

### TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de

Maestro en Artes  
con línea terminal en Arte Contemporáneo y Sociedad

Presenta:

Angélica Berenice Gallegos Anzures

Dirigido por:

Juan Manuel Campos Sánchez

SINODALES:

Dr. Juan Manuel Campos Sánchez

Presidente

M. en A. Cuauhtzin Alejandro Rosales Peña Alfaro

Secretario

M. en A. María del Mar Marcos Carretero

Vocal

M. en A. Pamela Jiménez Draguicevic

Suplente

M. en A. Elsa Cristina Navarrete Ochoa

Suplente

M. en A. Vicente López Velarde Fonseca  
Director de la Facultad de Bellas Artes

Dr. Irineo Torres Pacheco  
Director de Investigación y Posgrado

Centro Universitario  
Querétaro, Querétaro  
Mayo de 2012  
México

**La presente obra está bajo la licencia:**  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



**CC BY-NC-ND 4.0 DEED**

**Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional**

**Usted es libre de:**

**Compartir** — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciatario no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

**Bajo los siguientes términos:**

 **Atribución** — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciatario.

 **NoComercial** — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).

 **SinDerivadas** — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

**No hay restricciones adicionales** — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

**Avisos:**

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.

## RESUMEN

Lo cotidiano es el espacio donde cada ser humano concreta su vida, y funciona también como lazo conductor para conocer a la sociedad y a sus diferentes actores. Partiendo de ahí, en este estudio se ilustra la estética de la vida cotidiana adoptando un criterio cronológico, que permitirá establecer, en la historia del arte, los diferentes modos de abordar el tema de lo cotidiano. Si en la pintura de *género* del siglo XVI, lo cotidiano era meramente una representación anecdótica, para el arte actual, lo cotidiano es un espacio para la exploración de la identidad, esto, como respuesta a la subjetividad emanada de las transformaciones sociales, políticas y culturales del mundo globalizado. De tal modo, se incorpora el análisis de la estética feminista bajo la teoría de la posmodernidad, esclareciendo la forma en que las artistas intervinieron los actos cotidianos y los discursos de género. Además se presenta el estudio de la obra fotográfica de la artista Ana Casas Broda, quien indaga su vida cotidiana por medio de la obra autobiográfica, tras una necesidad de explorar su identidad. En la obra de esta artista se refleja el lenguaje propio de la multiplicidad, inherente al posmodernismo, que se entrecruza sutilmente con la estética feminista. Por esta razón, crece el interés por las cualidades de su trabajo y la manera en que aborda su vida cotidiana, que permiten comprender a la artista y descubrir al ser humano, puesto que en sus proyectos aparece esta lucha incessante de conocerse a sí misma, logrando conectarnos con la propia existencia. En los tres proyectos de Ana Casas se analiza una reflexión acerca de las cualidades del medio fotográfico, que tiene que ver con la disociación entre la imagen y la experiencia, la relación entre la fotografía y la realidad.

(Palabras clave: arte, vida cotidiana, estética feminista, arte posmoderno, Ana Casas Broda)



SECRETARÍA  
ACADÉMICA

## SUMMARY

Everyday life is the space in which every human being settles his life, and it also works as a common thread to get to know society and its different actors. Starting from there, this study illustrates the aesthetic of everyday life with a chronologic point of view, which will allow us to establish, in the history of art, the different ways of approaching the subject of the everyday. If in the XVI century's *genre* painting the everyday was merely an anecdotic depiction, for today's art the everyday life is a space or the exploration of identity; this, as an answer to the subjectivity generated by the globalized world's social, political and cultural transformations. In this way, the analysis of the feminist aesthetic is incorporated under the theory of post-modernity, clarifying the way in which female artists took part in daily acts and genre discourse. In addition, the study of the photographic work of Ana Casas Broda is presented, which examines her daily life through autobiographical work, after a need of exploring her own identity. In Ana Casas' work, one can see the language of multiplicity -inherent in postmodernism- intertwined in a subtly manner with the feminist aesthetic. Due to this, the interest in the qualities of her work and the way of approaching daily life grows, allowing to understand the artist and to discover the human being, since in her projects one can see this never-ending struggle to know herself, managing to link us with the very existence. Ana Casas' three projects analyze a reflection on the qualities of the photographic media, which is related to the dissociation between image and experience; the relation between photography and reality.

(Keywords: art, daily life, feminist aesthetic, post-modern art, Ana Casas Broda)



SECRETARÍA  
ACADÉMICA

## **DEDICATORIA**

*A mis padres, a mi familia.*

*A mi hijo Marco.*

## AGRADECIMIENTOS

*La realización de esta tesis, no hubiera sido posible sin el seguimiento científico del Dr. Julio César Schara y de la Mtra. Ma. de los Ángeles Aguilar San Román.*

*Por su apoyo incondicional en el desarrollo de la investigación, le estoy especialmente agradecida al Profesor Alejandro Rosales Peña Alfaro.*

*Agradezco a los profesores de la Facultad de Bellas Artes:*

*Mtra. María del Mar Marcos Carretero  
Mtra. Pamela Jiménez Draguicevic  
Mtra. Elsa Cristina Navarrete Ochoa  
Mtro. José Antonio Arvizu Valencia  
Dr. Fabián Giménez Gatto*

*Por las conversaciones sobre arte y por sus enseñanzas transmitidas a Ana Casas Broda.*

*Debo añadir que me siento fundamentalmente en deuda con todos aquellos que me han alentado personalmente en la realización de este proyecto; amigos que no nombro aquí, sin cuyo apoyo incondicional, no hubiera sido posible.*

# ÍNDICE

RESUMEN.....	II
SUMMARY.....	III
DEDICATORIA.....	IV
AGRADECIMIENTOS.....	V
ÍNDICE.....	VI
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	VIII
I. INTRODUCCIÓN.....	1
II. REVISIÓN DE LA LITERATURA.....	4
III. METODOLOGÍA.....	13
IV. ARTE Y VIDA COTIDIANA.....	18
4.1. MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL	19
Concepto de Arte .....	19
Concepto de Cotidianidad .....	22
4.2. MARCO HISTÓRICO	24
Estética de la vida cotidiana.....	24
V. ESTÉTICA FEMINISTA Y EL SENTIDO DE LO COTIDIANO.....	48
5.1. CONTEXTO POSTMODERNISTA	48
Teoría feminista.....	48
De estética feminista.....	50
La estética feminista y el postmodernismo.....	52
5.2. EVOLUCIÓN DE LA ESTÉTICA FEMINISTA	54
Enfoque histórico.....	54
Rompiendo los estereotipos.....	57

Descolonizar el cuerpo.....	58
El cuerpo y la tierra.....	59
Imagen cosmética .....	61
Maternidad y estética .....	62
Postfemenismo y el cuerpo performático .....	65
<b>5.3. LA ESTÉTICA FEMINISTA EN MEXICO</b>	<b>72</b>
<b>VI. EL INVENTARIO DE ANA CASAS BRODA.....</b>	<b>78</b>
El sentido de lo cotidiano .....	78
Álbum.....	81
Kinderwunsch.....	101
<b>VIII. CONCLUSIONES.....</b>	<b>109</b>
<b>LITERATURA CITADA.....</b>	<b>114</b>

## ÍNDICE DE IMÁGENES

1. De <i>Álbum: La Casa</i> . Foto tomada por Hilda, abuela de Ana Casas	80
2. De <i>Álbum: La Casa</i> . Ana Casas, 2000	80
3. De <i>Álbum: La historia de mi abuela</i> , Ana Casas, 2000	83
4. De <i>Álbum: Mi infancia</i> . Ana Casas, 2000	84
5. De <i>Álbum: Autorretratos de mi abuela</i>	85
6. De <i>Álbum: Autorretratos de mi abuela</i>	85
7. De <i>Álbum: Autorretratos de mi abuela</i>	85
8. De <i>Álbum: Autorretratos de mi abuela</i>	85
9. <i>Álbum: La historia de mi abuela</i>	86
10. De <i>Álbum: La historia de mi abuela</i>	86
11. De <i>Álbum: Mi infancia</i> . Ana Casas, 2000	87
12. De <i>Álbum: Las fotos de Ana</i> . Ana Casas, 2000	88
13. De <i>Álbum: Mi abuelo se fue</i>	90
14. De <i>Álbum: Mi abuelo se fue</i>	90
15. De <i>Álbum: Las fotos de mi abuela</i> . Johana madre de Ana fotografía tomada por Hilda	91
16. De <i>Álbum: Fotos de Ana</i> . Johana. Ana Casas, 2000	91
17. De <i>Álbum: El abuelo se fue</i>	92
18. De <i>Álbum: El abuelo se fue</i>	92
19. De <i>Álbum: Fotos de Ana</i> . Omama . Ana Casas, 2000	93
20. De <i>Álbum: Fotos de Ana</i> . Johana. Ana Casas, 2000	93
21. De <i>Álbum: Las fotos de Ana</i> . Ana Casas, 2000	94
22. De <i>Álbum: Las fotos de Ana</i> . Ana Casas, 2000	94
23. De <i>Álbum: El asilo</i> . Omama. Ana Casas, 2000	95

24. De <i>Álbum: El asilo</i> . Omama tras el derrame cerebral. Ana Casas, 2000	95
25. <i>Cuaderno de dieta</i> , México 1986,82.5 kilos	96
26. <i>Cuaderno de dieta</i> , Viena, 1989, 65 kilos	96
27. <i>Cuaderno de dieta</i> , Viena, 1992, 68 kilos	97
28. <i>Cuaderno de dieta</i> , Viena, 1992, 73 kilos	97
29. <i>Cuaderno de dieta</i> , Ana Casas, 1986	98
30. <i>Cuaderno de dieta</i> , Ana Casas, 1989	98
31. <i>Cuaderno de dieta</i> , México. Ana Casas, 1988-89	99
32. <i>Cuaderno de dieta</i> , Viena. Ana Casas, 1989	99
33. <i>Cuaderno de dieta</i> . Ana Casas, 1989	100
34. <i>Cuaderno de dieta</i> , México. Ana Casas, 1991	101
35. <i>Cuaderno de dieta</i> , Viena. Ana Casas, 1991	102
36. <i>Cuaderno de dieta</i> , Viena. Ana Casas, 1992	102
37. <i>Ana. De la serie Cuarto de juegos</i> , Ana Casas, 2010	103
38. <i>Mi ovario izquierdo. De la serie tratamiento de fertilidad</i> 1998, 2003 y 2007 y 2008	103
39. <i>Leche I</i> . Ana Casas, 2010	104
40. <i>Leche II</i> . Ana Casas, 2010	104
41. <i>Vientre</i> . Ana Casas, 2008	105
42. <i>Silla roja</i> . Ana Casas, 2010	105
43. <i>Acción III</i> . Ana Casas, 2011	106
44. <i>Baño II. De la serie pequeñas acciones</i> . Ana Casas, 2010	107
45. <i>Momia. De la serie pequeñas acciones</i> . Ana Casas, 2010	108
46. <i>Baño. De la serie pequeñas acciones</i> . Ana Casas, 2010	108

## I. INTRODUCCIÓN

Dentro de la investigación en el arte contemporáneo, la vida cotidiana ha sido, entre otros muchos aspectos, un núcleo de estudio, de exploración y experimentación para algunos destacados artistas de la posvanguardia. Al ser lo cotidiano el espacio donde cada ser humano realiza su vida, es, además, un hilo conductor que nos permite vincular la producción artística con la sociedad. Y aún cuando algunos autores como Lefebvre (1972) señalen que la vida cotidiana no consiste en la vida en el trabajo, ni la vida familiar, ni las distracciones y el ocio, es decir, que la vida cotidiana no es ninguno de los retazos que las ciencias sociales acostumbran fragmentar, se tiende a reconocer, sin embargo, que la cotidianidad es todo esto. Y es más, en la vida cotidiana el hombre compromete pensamientos, sentimientos, percepciones, imágenes desde donde rehace su visión subjetiva de la realidad y su visión del mundo, que se inscribe en la reproducción de su vida material en el seno de la sociedad. Es al llegar al análisis de lo cotidiano, a partir de las obras de arte (que se empeñan en develar las acciones mismas del continuum vital mediante entramados de significación subjetivos), que constatamos cómo una pieza refleja modelos de comportamiento que nos permite enlazar el pasado y el presente de épocas determinadas. Se da el encuentro entonces frente al tema de la identidad, mismo que se reflexiona en la obra de Ana Casas Broda, quien aborda la representación de la vida cotidiana y la autobiografía.

En este estudio, por otra parte, se toma en consideración una de las realidades del arte contemporáneo, que señala que el arte es constitutivo de una ideología de clase o de fracciones de clase, en donde las actividades de la vida cotidiana están diferenciadas por los diversos usos y costumbres que cada fracción de clase ejerce en su realidad social. Bajo esta percepción, la producción artística en general es una ilustración de la vida misma, diferenciada por prácticas sociales, las cuales construyen, reproducen e, incluso, redefinen las visiones particulares del mundo. Desde esta definición del arte, se realiza un recuento de la historia social del arte y su relación con la vida cotidiana. Asimismo, se incorpora el

análisis de la relación que tienen las artistas mujeres con el pensamiento feminista, entendido como la ideología y conjunto de movimientos políticos, culturales y económicos que tienen como objetivo la igualdad de derechos entre hombres y mujeres. Se repara en el conjunto de teorías sociales que el movimiento feminista ha ido conformando, donde los límites y los conceptos de la masculinidad y la femineidad se cuestionan desde una variedad de posturas transdisciplinares, demarcando las diferentes propuestas estéticas a partir de la evolución del mismo, dado que es necesario conocer cómo reconstruyen el espacio cotidiano en esa búsqueda de la identidad de hombres y mujeres y sus interacciones diferenciadas.

Relevante y digno de tomar en cuenta, es el momento en que la estética feminista se inserta en los discursos posmodernos. Para Wolff (1990), el postmodernismo en el arte, lo considera progresista porque opera fuera de las dominantes y moribundas academias del alto modernismo, y evade la burocratización e intercorporación que muchos han criticado en obras modernistas. Además – continúa – difumina las fronteras entre arte y cultura popular y toma ventaja de los desarrollos tecnológicos, produciendo así una cultura antielitista, potencialmente democrática y accesible. Es así que los estudios del arte contemporáneo, a partir de las estrategias creativas que se derivan del debate de la postmodernidad, se hacen indispensables. Quedarse en el estudio tradicional del arte es caer en un estado de confort tentador, pero no se puede pasar por alto los problemas de identidad, raza y etnia, nuevas tecnologías, las minorías, la democracia, etcétera, que acontecen en nuestro mundo actual.

En cuanto al análisis sobre la obra de Ana Casas, éste se lleva a cabo de dos maneras; una en función de la cotidianidad, y la segunda, a partir del feminismo, la identidad y la posmodernidad. Se abordará su propuesta autobiográfica y se descubrirá que sus imágenes están vinculadas a una dialéctica con lo cotidiano, entrelazada con la estética feminista. Dicha dialéctica se hace evidente, ya que emplea el arte para encontrarse con su propia identidad, la cual irá descubriendo a partir de esa relación que guarda desde temprana edad con el mundo de la fotografía.

Si bien el arte revela procesos del acontecer social e histórico, es preciso demostrar de qué manera las propuestas contemporáneas pueden contribuir a una reflexión crítica de la transformación de la sociedad posindustrial y posmoderna; de ahí la relevancia de esta tesis, pues permitirá asentar las bases para futuras investigaciones del arte a partir de la óptica de la vida cotidiana y del acercamiento al arte feminista en la escena internacional y nacional.

## II. REVISIÓN DE LA LITERATURA

Para el presente estudio, se ha revisado fuentes que confrontan diferentes puntos de vista en cuanto a los temas a tratar, desde el concepto de *arte* y *cotidianidad*, la representación de la vida cotidiana en la historia del arte y la forma en que la estética feminista aborda lo cotidiano para reflexionar acerca de los arquetipos de la mujer en la sociedad. Por último se reflexionó la obra de Ana Casas el estrecho vínculo que existe entre su discurso artístico y su vida cotidiana.

Sobre el concepto de arte, se revisó la tesis de Croce (1912) la cual, después de un agudo análisis, concluye afirmando que el *arte* es *intuición*; pero la intuición es, a su vez, un fenómeno psicológico que no sólo se da en el arte, sino también en diversos actos de la vida del hombre, y por eso, para distinguir la intuición artística de cualesquiera otras, decimos que esta es *intuición creadora*, pues el arte en todas sus manifestaciones tiende a crear algo nuevo, diferente, aun cuando sea en leves matices, de lo ya conocido.

Por otro lado, Mendieta y Núñez (1962) afirma que el arte es un fenómeno social, porque sólo se concibe en función de la vida de las sociedades humanas. Teresa del Conde (2000) afirma que la obra de arte solo existe como tal para quienes poseen los medios para apropiársela, es decir, para quienes por razones de diversa índole experimentan esa “necesidad cultural”, estética, emotiva, de hacerla suya, fuera de toda posible posesión personal de la misma. Por tanto el querer definir el arte bajo el reconocimiento de los rasgos similares de cada teoría, no garantiza un concepto de arte; si pretendiéramos definirlo en un concepto hermético, no permitiríamos fluir a una serie de propuestas tan variadas y extremas existentes hoy en día. Como lo establece Pico (1990) que es imposible englobarlas en normas estéticas válidas, pues se ha difundido el eclecticismo. Por ello, se requiere una definición que envuelva no sólo el punto de vista estético, sino otros más, de tal forma que el concepto sea incluyente, desde el arte prehistórico hasta el arte contemporáneo.

También se plantea el concepto de *cotidianidad* desde diferentes disciplinas, para sociólogos como Touraine (1981) y Castoriadis (1989) reivindican la vida cotidiana como articuladora de la sociedad. Desde el punto de vista psicológico, investigadores como Moles (1983) han denominado como "micropsicología" al estudio de los procesos psicológicos implicados en las acciones de la cotidianeidad. En la obra *La invención de lo cotidiano*, de Michel de Certeau (1990) concibe lo cotidiano como una invención permanente, donde se componen un conjunto de procedimientos como esquemas de operaciones que dan sentido a las acciones del hombre y posibilitan la comunicación. Para Lefebvre (1972) la vida cotidiana, no consiste en la vida en el trabajo, ni la vida familiar, ni las distracciones y el ocio, es decir la vida cotidiana no es ninguno de los retazos que las ciencias sociales acostumbran fragmentar. Y sin embargo, la cotidianidad es todo esto. Para cada ser humano, en su *cotidianidad* se concreta su vida, tiene dimensiones temporales y espaciales. Es todo aquello que atañe como base vital de su vivir, es el espacio de sus conflictos, donde se vive y se expresa el dolor y la felicidad, es decir, es el espacio donde se manifiesta el drama de la vida humana.

La representación de la vida cotidiana aparece en casi todas las tradiciones artísticas. Las decoraciones murales de las tumbas egipcias a menudo representan banquetes, actividades de ocio y escenas agrarias. Igualmente, en los vasos griegos o etruscos se pueden encontrar a menudo escenas de mercado o de caza, así como en ciertos mosaicos y pinturas romanas- Por ejemplo, en la Edad Media, la representación de la cotidianidad quedó recluida esencialmente por un arte de vocación religiosa; pues esos artistas no se proponían crear una imagen convincente de la Naturaleza o realizar cosas bellas, sino que deseaban comunicar a sus hermanos en la fe el contenido y mensaje de la Historia sagrada (Gombrich, 1997). El arte medieval toca a su fin y da inicio al Renacimiento, en este afán de innovar y dejar a un lado el estilo tradicional, se propone un nuevo modo de construcción empleando las formas clásicas pero empleadas libremente con un objeto de crear modalidades nuevas de belleza y armonía, se descubre la perspectiva y hay una valoración hacia la naturaleza, la ciencia y las reliquias de la Antigüedad (Gombrich, 1997).

Lefebvre (1984) comenta que la burguesía holandesa, compone lo cotidiano y cree escapar de él, gracias al dinero, un perpetuo “domingo de la vida”. La ampliación del campo temático de la pintura a temas como el bodegón, el paisaje o esta pintura de género es un fenómeno típicamente barroco. Las cosas que se estiman dignas de ser reproducidas en pintura ya no son sólo las historias nobles, sino también lo cotidiano, incluso lo vulgar (Gombrich, 1951).

Los hermanos Le Nain, Antoine (1599-1648), Louis (1601-1648) y Mathieu (1607-1677) fueron un importante exponente de la pintura de género en la Francia del siglo XVII. Representaron escenas campesinas llamadas *paysanneries*, al aire libre y con luz natural, no al modo tenebrista, en este sentido, se capturó el espacio público, grandes jardines y áreas verdes eran punto de descanso y de recreo; esta es una práctica que hasta el día de hoy forma parte de las sociedades actuales. El arte de Watteau es artificioso y preciosista en extremo. Para muchos reflejó los gustos de la aristocracia francesa de comienzos del XVIII, época conocida con el nombre de Rococó: la moda de los colores exquisitos y las ornamentaciones delicadas que vino tras la más vigorosa del periódico barroco y que se manifestó con alegre frivolidad (Gombrich, 1997).

Henry Hogarth (1697-1764) daría un giro a las temáticas. Su obra varía desde el excelente retrato realista a una serie de pinturas al estilo de los cómics llamadas «*costumbres morales modernas*» (Craven, 1966). En Inglaterra se transcurría en medio del desorden, Hogarth y para algunos intelectuales este escenario funesto no podía pasar por desapercibido, y a manera de denuncia social realizó varios grabados y pinturas que retratan con gran sensibilidad y agudeza esos pasajes de la vida londinense.

De la pintura española Francisco de Goya (1746-1828) usó la pintura de género como un medio para un comentario oscuro sobre la condición humana; critica con amargo sarcasmo las debilidades humanas y los abusos sociales, religiosos y políticos de su tiempo: matrimonios de interés, prostitución, codicia, soborno e intriga política,

intolerancia religiosa, superstición y fanatismo (Craven, 1966).

Durante la Revolución Francesa ya los temas iconográficos de la antigüedad ya estaban perdiendo su predominio y la pintura se centraba ya en la representación de hechos actuales. Bocola (1990) describe a *La muerte de Marat* como la obra más escueta y al mismo tiempo más plural de David: sin perjuicio de los principios configurativos del clasicismo (principio de composición), el reportaje periodístico, el retrato realista y el manifiesto político se someten en ella a un enlace único.

Un contexto de semejante efervescencia y actividad intelectual no podía dejar de ser decisivo para la formación y desarrollo de los nuevos artistas; esto trajo a la pintura renovaciones temáticas, formales y ante todo una forma antagónica de gestionar y promover el arte; por lo que algunos considerarán a los impresionistas los primeros modernos porque desafiaron ciertas normas de la pintura tal como eran enseñadas en las academias (Gombrich, 1997).

En estas escenas impresionistas, la vida cotidiana estará representada en el tiempo de ocio de los habitantes de ciudad; estos espacios recreativos eran enmarcados con gran cantidad de restaurantes, donde abundaban una variedad de colores entre las velas, las camisas de rayas de los remeros, los vestidos de las mujeres, sombrillas y por supuesto el constante movimiento de los reflejos del agua, todo ello conformaba la atmósfera espectacular que los impresionistas lograron hacer consciente plasmando toda la plenitud de formas y colores con pinceladas rápidas y espontáneas.

En el transformado clima cultural de la posguerra, EE.UU. penetra por primera vez en el escenario artístico internacional. Nación joven y poderosa, progresista y democrática, centro de la industria y de la técnica moderna, crisol de los más diversos pueblos y razas, patria de las dos formas artísticas más recientes y populares el jazz y el cine, Estados Unidos, ilesa de la guerra, representa las esperanzas e ideales de la posguerra como ningún

otro país (Bocola, 1999).

Así, desde la Segunda Guerra Mundial y a lo largo de todos los años cincuenta el periodo se caracteriza a escala planetaria por una serie de experiencias como el informalismo, que abarca diferentes experiencias artísticas como el *art brut*, manchismo, expresionismo abstracto, *action paintig*. Es el periodo de las llamadas “neovanguardias” (para distinguirlas justamente de las “vanguardias históricas” de principio de siglo), en que cambian las costumbres y la sociedad occidental – un bienestar recuperado, la transformación de los países agrícolas en industriales (como Italia), la cicatrización de las heridas de guerra –llevan a los artistas a reflexionar sobre los nuevos escenarios que la ciencia y el consumismo ofrecen al hombre (Meneguzzo, 2005). Ante este ambiente social y artístico, también se explorarán los temas que remiten de nuevo a la realidad visible de la vida cotidiana; se buscará orientar las propuestas artísticas en la indagación de signos universales (Bocola, 1999).

Meneguzzo (2006) afirma que no sólo en los noventa se ha dejado ver las consecuencias de la globalización: en arte, por ejemplo, se buscan nuevos motivos expresivos, novedades sustanciales en países y culturas nunca considerados hasta entonces, la exploración de las nuevas tecnologías electrónicas y la expansión de la estética a otros campos del conocimiento de la ciencia y de las humanidades.

Frente a la idea de progreso, evolución e innovación de las vanguardias artísticas, el arte postmoderno defiende la cultura popular, la hibridación; este arte se caracteriza por el eclecticismo, la mixtificación, el “nomadismo” –ir de un estilo a otro–, la “deconstrucción” –tomar elementos estilísticos del pasado–, etc. Así como la vanguardia se basaba en la innovación, la experimentación, la evolución, los postmodernos vuelven a los métodos clásicos, a la pervivencia de formas y estilos artísticos del pasado, creando una mezcolanza de estilos, cayendo en la repetición, la reinterpretación; el resultado de esta mezcla indiscriminada de temas y estilos da lugar al “pastiche”, concepto que los postmodernos

asumen con orgullo (Wolff, 2007).

La acción creativa se abre a una experiencia totalizadora, a un espacio disgregado de significación y se abandonan los esquemas dicotómicos de qué es arte y qué no lo es. (Rodríguez, 2008)

Se demarco algunas teorías acerca del pensamiento feminista, la filósofa y feminista Rosi Braidotti, establece un nomadismo feminista, en donde pretende sostener que la teoría feminista no es sólo un movimiento en oposición crítica contra el falso universalismo del sujeto, sino también la afirmación positiva del deseo de las mujeres de manifestar y dar validez a formas diferentes de la subjetividad. Este proyecto implica tanto criticar las definiciones y representaciones existente de las mujeres como crear nuevas imágenes de la subjetividad femenina (Braidotti, 2001).

Por otro lado Beatriz Preciado, filósofa española, describe al feminismo como uno de los dominios teórico-práctico sometidos a mayor transformación y crítica reflexiva desde los años setenta, no deja de inventar imaginarios políticos y de crear estrategias de acción que ponen en cuestión aquello que parece más obvio: que el sujeto político del feminismo sean las mujeres. Es decir, las mujeres entendidas como una realidad biológica predefinida, pero, sobre todo, las mujeres como “deben ser”: blancas, heterosexuales, sumisas y de clase media. Emergen de este cuestionamiento nuevos feminismos de multitudes, feminismos para los monstruos, proyectos de transformación colectiva para el siglo XXI (Preciado, 2008).

De lo anterior, se deduce que la estética feminista y necesita el motor de las reflexiones del pensamiento feminista. Los términos de estética y crítica feministas surgen en el debate artístico y teórico cuando se cuestiona la falta de protagonismo de la mujer en las galerías o los museos y como lo describen Karen Cordero e Inda Sáenz en su compilación de ensayos “Crítica feminista en la teoría e historia del Arte” está muy

relacionada con el auge paralelo de la historia social del arte que se vinculan con la luchas de reivindicación social de los años sesenta y setenta del siglo XX desde las categorías de clase, raza y etnicidad (Cordero, Saenz, 2007).

Ante esta premisa, la estética feminista va a tomar el cuerpo como campo semiótico para convertirlo en una plataforma de protesta a modo de la teoría de Judith Butler (2006), de que el cuerpo es performativo en la medida en que es capaz de generar significados, de implantar cierto principio de confusión, y que además está en una constante transformación física y cultural, incluso de superar sus limitaciones físicas e imprevistos azarosos.

Para Wolff (1990), el postmodernismo en el arte, lo considera progresista porque opera fuera de las dominantes y moribundas academias del alto modernismo, y evade la burocratización e intercorporación que muchos han criticado en obras modernistas. Además – continúa – difumina las fronteras entre arte y cultura popular y toma ventaja de los desarrollos tecnológicos, produciendo así una cultura antielitista, potencialmente democrática y accesible. Dada esta técnica, la tarea radical del posmodernismo es deconstruir verdades aparentes, desmantelar ideas dominantes y formas culturales, e involucrarse en las tácticas de guerrilla de socavar los pensamientos hegemónicos. Esto es la promesa del posmodernismo para la política feminista. Pues los discursos dominantes en la cultura son invariablemente patriarcales, y el objeto de las estrategias feministas posmodernas es exponer y desacreditar a estas (Wolff, 1990).

Las mujeres artistas bajo el pensamiento feminista, van a dirigir su atención hacia una subjetividad sustraída del espacio de lo cotidiano, pues es ahí donde se confrontan con los estereotipos anclados a la definición de “ser mujer” y de “ser mujer artista”, por lo que el lema feminista “lo personal es político” es retomado por el arte feminista, y trabaja con la esfera personal de la vida de las mujeres convirtiéndolo cada aspecto de la vida privada en una experiencia política y pública.

En éste capítulo se describen algunas visiones del cuerpo por filósofas feministas,

permitiendo esclarecer el motivo del por qué las mujeres utilizan el cuerpo como un campo de significados a través del *perfomonaces*, *body paint*, instalación, etcétera. Se consideró asimismo hacer mención de algunas formas y estrategias de las artistas feministas que trabajan con el cuerpo bajo el tema de la maternidad, la pornografía, el dolor, la tierra, estereotipos, etc. Por otra parte se plantea una panorámica de los postfeminismos donde existe un desplazamiento de los valores, desde las teóricas feministas como Beatriz Preciado quien señala que estos desplazamientos vendrán de la mano de teóricos gays y teóricas lesbianas como Michel Foucault, Monique Wittig, Michael Warner o Adrienne Rich que definirán la heterosexualidad como un régimen político y un dispositivo de control que produce la diferencia entre los hombres y las mujeres, y transforma la resistencia a la normalización en patología (Preciado, 2007).

La investigación de Dra. Araceli Barbosa “*Arte feminista en los ochenta en México, una perspectiva de género*” aportó datos precisos que resultaron relevantes para este estudio. De igual forma, la compilación de Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz “*Crítica feminista en la teoría e historia el arte*” favoreció con bases teóricas para este apartado, así como la tesis de Karla Jasso “*Arte, tecnología y feminismo*”. De tal modo que Barbosa (2007) establece que el surgimiento del arte feminista en México obedeció, entre otros, a los siguientes factores: la coyuntura sociocultural abierta por el movimiento de liberación femenina, al movimiento internacional en Estados Unidos y la celebración del Año Internacional de la Mujer en 1975. Que en aquel momento, el gobierno de Luis Echeverría, preocupado por exaltar la imagen del país ante el mundo, debido a los lamentables acontecimientos de 1968. Otro factor fue sin duda la creación del taller de arte feminista, impartido por Mónica Mayer en la Academia de San Carlos (ENAP-UNAM, 1983-1984). Barbosa describe en cuanto a la evaluación de los grupos hecha por los críticos de arte e investigadores entrevistados, como Alberto Híjar, Raquel Tibol, Rita Eder y Sofía Rosales, sus juicios coincidieron en que, pese a que dichos grupos se hayan autoproclamado como representativos de un arte feminista en México, y hayan hecho explícita su militancia política, no deben considerarse como los más singulares, sencillamente porque en el pasado

han existido otras artistas, incluso contemporáneas, que sin autodenominarse como feministas han hecho arte con un fuerte contenido de género, más comprometido, propositivo, eficaz y poderoso (Barbosa, 2007).

Barbosa (2007) agrega que esta crítica desfavorable se debe al carácter antisolemne e irreverente que adoptaban sus eventos, cuyo discurso visual consideraba los temas más escabrosos de la condición femenina a partir del humor y la ironía. Esta propuesta, desde el punto de vista de la militancia feminista, resultaba poco seria. Además, agrega, las feministas estaban desinformadas de la condición de las mujeres artistas, pero sobre todo, eran ajenas a los procesos plásticos contemporáneos y de las propuestas artísticas de las artistas feministas.

Finalmente el análisis de la obra de Ana Casas Broda, se llevó a cabo de dos maneras, la primera en función del sentido de lo cotidiano, y en segundo se realiza desde el punto de vista del arte feminista. Los textos escritos por la misma artista, fueron de gran apoyo para el análisis crítico de cada proyecto visual revisados en este estudio.

### III. METODOLOGÍA

Para la realización de este trabajo, se llevó a cabo una investigación básica e iconográfica, a partir de la cual se estudiaron las formas distintas de abordar la vida cotidiana en el arte, para ello, se analizaron y confrontaron distintos textos que tenían relevancia con la elección del tema de tesis. Como toda investigación, ésta se inicia con el planteamiento del problema: ¿Qué relación mantiene la reflexión de la vida cotidiana y la influencia de la estética feminista en la obra de Ana Casas Broda?. Para abordar esta pregunta es necesario iniciar con las posturas críticas sobre la vida cotidiana y cómo se ha representado en el arte en diferentes épocas; pues se requiere comprender también el momento en que la vida cotidiana es analizada por las teorías y la estética feminista.

A partir de este planteamiento, se derivó la hipótesis independiente: La obra de Ana Casas Broda se nutre de la reflexión de su cotidianidad para la reconstrucción de su identidad bajo una influencia de la estética feminista.

De esta hipótesis independiente se desarrollaron las siguientes hipótesis dependientes:

- La reflexión de la cotidianidad ha sido abordada por el arte en distintas épocas de la historia, desde la representación anecdótica y la exploración de la identidad.
- La construcción de la identidad en el arte, ha tomado elementos de la estética feminista para el análisis de la vida cotidiana.
- En la obra de Ana Casas Broda se reflexiona acerca de la deconstrucción y reconstrucción de la identidad a partir de la cotidianidad y la estética feminista.

Resumiendo: el objetivo general de este trabajo es reflexionar la obra de Ana Casas Broda la forma en que su discurso se vincula con la estética feminista a través de realizar

un análisis de su vida cotidiana en busca de una reconstrucción de su identidad.

Se establecieron los siguientes objetivos específicos:

- Analizar la forma en que la cotidianidad ha sido abordada por el arte en distintas épocas de la historia, desde la representación anecdótica y la exploración de la identidad.
- Analizar las propuestas estéticas feministas que ponen de relieve una relación con la experiencia y la percepción de la vida cotidiana.
- Establecer una crítica del trabajo visual de Ana Casa Broda, la cual sostiene una relación significativa con los acontecimientos de su vida cotidiana.

### *Justificación*

Se considera que es relevante el análisis de lo cotidiano a partir de las obras de arte, ya que en sí, una obra de arte suscita un tramo de capas significación con distintos niveles de interpretación, y que refleja modelos y estructuras que nos permite conocer a la sociedad. Por otro lado, es importante tomar en cuenta cómo es que la estética feminista se inserta en los discursos posmodernos. Es así, que se hace un estudio del arte contemporáneo a partir de las estrategias creativas que se derivan del debate de la postmodernidad.

Por lo anterior se contestaron las siguientes hipótesis:

## *I. Arte y vida cotidiana.*

Fue importante plantear un concepto de arte que incluyera a todas las manifestaciones creativas y que se determinara cómo es una actividad humana innovadora y productora de significado, también fue necesario demarcar el concepto de lo *cotidiano*, a partir de diferentes disciplinas, se consideraron diferentes reflexiones y posturas con el fin de aproximarse a una caracterización de lo cotidiano más que hacer un análisis historiográfico. Esto permitió establecer núcleos temáticos que fueron de gran utilidad para redefinir la vida cotidiana en el recorrido histórico del arte. De tal modo que nos permitió llegar a una reinterpretación de la vida cotidiana en diferentes momentos y lugares, a partir de algunas obras, logrando una visión de la transformación de las costumbres y sistemas de creencias en las sociedades, ya que lo cotidiano es un espacio que media entre lo público y lo privado, es el hilo conductor para vincular arte y sociedad lo que nos permite comprender la misma dentro del contexto del arte como reflejo de la vida cotidiana.

## *II. Estética feminista y el sentido de lo cotidiano.*

Una vez enmarcados los conceptos de *arte* y *cotidianidad*, y de las transformaciones sociales y del arte, resultó necesario derivarlos hacia la estética feminista. Primero se dio una breve referencia del pensamiento feminista, y de cómo es asimilado en la actualidad por filósofas como Rosi Braidotti y Beatriz Preciado. Establecidas las diferentes concepciones del debate feminista, se consideró que la estética de la misma no tiene porque corresponder con un feminismo único, puesto que unificar a las mujeres con una misma y única teoría feminista, es una idea obsoleta y limitada, ya que como se revisó en el trayecto de éste estudio, la teoría feminista constantemente sufre de transformaciones y ramificaciones.

Por otro lado, también fue necesario examinar algunas teorías que han surgido como resultado del debate de la postmodernidad; ya que estrategias feministas se entrecruza sutilmente con esta teoría, por lo tanto con el modo de trabajo de Ana Casas, mismo que encuentra una correspondencia con las estrategias reconstructivas feministas y que confluyen con un postmodernismo deconstrucciónista, mismo que consisten en deconstruir

verdades aparentes, desmantelar ideas dominantes y establecer un encuentro con la identidad. Para ello se reflexionaron algunas propuestas estéticas en donde las artistas revisaron los actos cotidianos y la vida diaria, pues es ahí donde se gestan precisamente las desigualdades de género.

Podríamos situar a Ana Casas en este lugar por cierta afinidad manifiesta en su obra hacia teorías de la deconstrucción, relacionadas en su discurso en ese intento de reconstruir su identidad; en su obra autobiográfica recurre a la imagen con texto, empleando la fotografía, el video y la apropiación de imágenes tomadas por su abuela, característica de apropiación del pasado en el presente postmoderno lo que contribuye a la evolución y consolidación de la estética feminista.

El enfoque histórico de cómo el pensamiento feminista emigra en el quehacer artístico hecho por mujeres, determinan la evolución del mismo a partir de las transformaciones sociales, y como éstas han sido representadas por las artistas. Las visiones del cuerpo establecidas por filósofas feministas, permitiendo esclarecer el motivo del porque las mujeres utilizan el cuerpo como un campo de significados a través del *perfomances*, *body art*, instalacionismo, etcétera. Se consideró asimismo hacer mención de algunas formas y estrategias de las artistas feministas que trabajan con el cuerpo bajo el tema de la maternidad, la pornografía, el dolor, la tierra, estereotipos, entre otros.

Fue importante hacer mención del arte feminista en México, ya que es relevante demarcar el momento en que las teorías y tendencias estéticas feministas toman importancia en el país, para reflexionar acerca de cómo las artistas mexicanas contextualizaron estos pensamientos incorporando el arte y la vida cotidiana de mujeres y hombres en la producción artística nacional.

### *III. El inventario de Ana Casas Broda.*

Teniendo en cuenta el feminismo como una actitud y apoyo teórico de la estética

feminista, lo cotidiano como sustrato, y algunos movimientos artísticos como motor, se reúnen, como si fueran piezas de un rompecabezas acontecimientos de la vida y la obra de Ana Casas, misma que se ha descrito como una artista que recurre a la obra autobiográfica teniendo como estructura el cuerpo y la casa, como lenguaje la fotografía; lo cual permite la investigación de su obra desde diversos aspectos que llevan a un origen común: la necesidad de explorar su identidad femenina. Por esta razón, crece el interés por las cualidades de su trabajo y la manera de abordar su vida cotidiana, ya que permiten comprender a la artista y descubrir al ser humano; de modo que en sus proyectos aparecen esta lucha incesante de encontrarse y reinventarse a sí misma, logrando así, una reflexión del ser humano. La información sobre Ana Casas, ha sido recogida a través de entrevistas realizadas personalmente, videos, catálogos, artículos de diversas publicaciones, así como de textos escritos de la misma artista. Las imágenes de sus tres proyectos presentados en este estudio, fueron compilados de su página electrónica. La bibliografía que se presenta es accesible, concisa y suficientemente amplia para darnos un panorama general de la vida académica y laboral de esta artista.

En la interpretación de la información, se ha enfatizado la dimensión que guarda con el arte feminista y con lo cotidiano. Haciendo también, una reflexión de la fotografía contemporánea y la manera en que Ana Casas adopta esta técnica de representación. Así mismo la reflexión de su obra fotográfica se realizó a partir de las narraciones que la misma autora realiza y que nos guía en esos diarios en lo que ella se descubre y nos deja ver esa necesidad que la sobrepasa de capturar el tiempo en palabras, fotos, grabaciones, películas y video. Así pues, al asentar las bases teórico estéticas para comprender la obra artística, se ha encontrado con un amplio escenario en el que poder mostrar varios conceptos dentro de la estética feminista, tanto las iniciadas en los años setenta, como en las actuales. Pero, a pesar de la diversificación de estas propuestas, la obra de Ana Casas se muestra contundente y clara en su discurso, lo que ha permitido una interpretación del mismo. De tal forma, que se presenta su obra como fuente de estudio para los investigadores del arte feminista. De este modo, se exponen las razones por las cuales la artista cree en el arte

como autoconocimiento identitario y cómo ésta actitud puede favorecer nuevos planteamientos artísticos, en los que la estética y crítica feminista tienen un papel trascendental.

## IV. ARTE Y VIDA COTIDIANA

Hoy día, el arte contemporáneo se ha venido reproduciendo en diferentes conceptos, tecnologías, metodologías y *mass media*, los cuales han brindado a los artistas nuevas alternativas para crear y comunicar por medio del arte y, así, abrir un espectro para la reflexión y el diálogo ante diferentes fenómenos culturales de nuestra realidad. Por ello, se vuelve indispensable revisar diferentes conceptos de arte que permitan la apreciación y valoración de las distintas manifestaciones estéticas actuales, ya que la actividad artística cambia continuamente según las relaciones que tiene con el momento histórico-social en el que se desarrolla. Se piensa que una de las tendencias actuales es expandir la estética más allá del arte como objeto artístico, construyendo y deconstruyendo la creación misma, y desplegando la experiencia estética al llevar el arte a la calle, a los lugares de trabajo, a la industria, a la naturaleza; así como la resignificación de los objetos habituales, o bien, darle un significado creativo y artístico a los actos mismos de la vida cotidiana.

### 4.1. MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL

#### *Concepto de Arte*

A lo largo de la historia, el arte se ha desarrollado acorde con las diferentes ideologías de los pueblos, entretejiendo el placer, la imaginación, la materia, el conocimiento, la tecnología y la pasión; los creadores artísticos han sacudido y homogenizado las conciencias, fortaleciendo la identidad social; han consentido la supremacía o las debilidades de las civilizaciones y, en otros casos, han sido catalizadores de caprichos hedonistas. En esta transformación, el ser humano no deja de cuestionarse tratando de clarificar y definir sus campos de acción, el arte es parte de esa pulsión creadora del ser, por lo que no está exento de ser definido. A continuación se expondrán algunas de las

distintas maneras de abordar lo entendido por Arte, en este estudio.

Croce (1912) afirma que el *arte* es *intuición*; pero la intuición es, a su vez, un fenómeno psicológico que no sólo se da en el arte, sino también en diversos actos de la vida del hombre, y por eso, para distinguir la intuición artística de cualesquier otras, decimos que esta es *intuición creadora*, pues el arte en todas sus manifestaciones tiende a crear algo nuevo, diferente, aun cuando sea en leves matices, de lo ya conocido.

El *arte* es parte de la transformación colectiva de la realidad, ésta no tiene un sentido, no se dirige hacia ningún lugar, hacia ningún mundo perfecto; sino desde este tiempo y lugar, desde este mundo imperfecto. Mundo, creación de seres imperfectos, aprendiendo sobre la marcha, aprovechando los errores y aciertos de la vida cotidiana. Finalmente, es ahí, es en este punto donde se encuentran las múltiples subjetividades, donde convergen modelos imaginarios extraídos de la realidad y la experimentación técnica; permitiendo y provocando la constante reconfiguración del arte.

Mendieta y Núñez afirma que el arte es un fenómeno social, porque sólo se concibe en función de la vida de las sociedades humanas; y J. Huizinga, en su obra *Homo Ludens*, ve en el juego la raíz del arte y considera que aquél “es más viejo que la cultura”; pero el juego mismo no se concibe sino entre dos seres como mínimo y, tratándose del hombre, sólo empieza a adquirir orden y significado, al parejo de la vida social. De la manera en que Mendieta y Núñez ve el arte como un fenómeno social, como una actividad creativa que se concreta en la obra, considerada ésta como un bien simbólico con el fin de suscitar en el hombre y en la sociedad emociones estéticas, sentimientos de admiración y sublimaciones colectivas. Acerca del arte como “bien simbólico”, Teresa del Conde afirma que la obra de arte sólo existe como tal para quienes poseen los medios para apropiársela, es decir, para quienes por razones diversas experimentan esa “necesidad cultural”, estética, emotiva; con afán de hacerla suya, fuera de toda posible posesión personal de la misma.

Aquí, es importante hacer mención de la obra como un producto de inversión económica y

de posicionamiento social.

Por otro lado, Sánchez Vázquez, en su ensayo *La naturaleza del arte*, define el *arte* como una actividad humana práctica creadora, mediante la cual se produce un objeto material, sensible que, gracias a la forma que recibe una materia dada, expresa y comunica el contenido espiritual objetivado y plasmado en dicho producto u obra de arte, contenido que pone de manifiesto cierta relación con la realidad.

Desde el campo de la sociología, el tratado de *Sociología del Arte* (Mendieta y Núñez, 1962), dice que los propósitos del arte son la sublimación colectiva, entendamos por ésta la unificación y exaltación de la conciencia, de la emotividad social, que se produce en determinadas circunstancias de la vida de los pueblos, y que logran también las obras de arte por cuanto reflejan idealizados, sentimientos, ideas, maneras, costumbres, actitudes; en una palabra, la cultura propia de un grupo humano en el que cada uno de sus integrantes se identifica y se ama. “Crear arte y gozar del arte, ha dicho Saverman, equivale a una integración de la sociedad en la conciencia”.

Debe quedar claro que el intentar definir el arte bajo el reconocimiento de los rasgos similares, no garantiza un concepto de arte; si pretendiéramos definirlo en un concepto hermético, no permitiríamos fluir a una serie de propuestas tan variadas y extremas existentes hoy en día. Como lo establece Pico (1990), es imposible englobarlas en normas estéticas válidas, pues se ha difundido el eclecticismo. Por ello, se requiere una definición que envuelva no sólo el punto de vista estético, sino otros más, de tal forma que el concepto sea incluyente: desde el arte prehistórico hasta el arte contemporáneo.

Partiendo de estas reflexiones teóricas, se puede afirmar que el arte es un concepto abierto, evolutivo, innovador y creativo; que va modificándose a partir de los contextos históricos y culturales en que se gesta. En este estudio, se propone la siguiente definición del concepto de arte:

*El arte es una actividad humana innovadora y productora de significados. El arte es constitutivo de una ideología, no una mera ilustración de la misma. Es una de las prácticas sociales por medio de las cuales se construyen, reproducen e incluso redefinen las visiones, definiciones e identidades particulares del mundo.*

### *Concepto de Cotidianidad*

En la cotidianidad, cada hombre y cada mujer concreta su vida. Lo cotidiano es lo que nos pasa todos los días y puede constituir una de las formas más eficaces de acceder a la realidad, pero, al mismo tiempo, presenta un amplio margen de complejidad, dado el torrente de hechos que transcurren en tiempos y espacios determinados para la multitud de contextos en donde esto sucede. Sin embargo, es la existencia de esta realidad la que nos permite aproximarnos a un modelo de referencia de lo que el hombre es y de lo que el hombre hace. En las últimas décadas, lo cotidiano se presenta como un fenómeno de interés para las ciencias sociales. Sociólogos como Touraine (1981) y Castoriadis (1989) reivindican la vida cotidiana como articuladora de la sociedad en la historia. Especialmente en los trabajos enmarcados dentro del interés por recuperar la historia de las mentalidades colectivas, se da espacio al análisis de hechos de la vida diaria que a simple vista parecen ser triviales (Cfr. Le Goff, Braudel, P. Veyne, G. Duby). Desde el punto de vista psicológico, investigadores como Moles (1983), han denominado como "micropsicología" al estudio de los procesos psicológicos implicados en las acciones de la cotidianidad.

En antropología, el desarrollo del método etnográfico, a diferencia de los métodos tradicionales de encuesta o de acción participativa, consiste precisamente en la observación y análisis de los procesos que vive el hombre. El antropólogo Geertz (1973) ha denominado este tipo de actividad como "descripción densa", que busca encontrar las minuciosidades, las sutiles y las pequeñas diferencias que explican y dan sentido a las acciones. A veces, desde la comunicación, se reduce, se simplifica y se mira lo masivo entendido, como lo

calificó Eco (1964), como "apocalíptico"; esto es, lo cotidiano como lo gris, lo anónimo, lo que se repite, lo que no tiene mayor validez. Otras veces se entiende lo cotidiano como lo opuesto a la cultura "culto" a lo académico, a lo serio, lo superior, como si lo cotidiano no tuviera sentido y no hiciera parte de la cultura.

En esta tendencia de mirar lo cotidiano desde una dualidad, la encontramos también en la obra *La invención de lo cotidiano* de Michel de Certeau (1990) que, precisamente desde el título, recupera este problema, la dualidad: *producción-reproducción*, aunque su trascendencia se debió al énfasis en el carácter innovador de la vida cotidiana, más que a lo rutinizado o lo repetitivo, como había sido frecuente hasta ese momento, es decir, M. De Certeau concibe lo cotidiano como una invención permanente, donde se componen un conjunto de procedimientos como esquemas de operaciones que dan sentido a las acciones del hombre y posibilitan la comunicación. Para el estudio de la vida cotidiana, Lefebvre se opone a la simple recopilación interminable de hechos o la parcelación de los mismo hechos cotidianos. No hay hechos sociales o humanos que no tengan un lazo de unión. Entonces la cotidianidad puede tomarse como ese lazo que une, o bien como el "hilo conductor para conocer la sociedad", en este sentido no importan tanto los hechos sino los hilos que los conectan. Advierte que no es tan relevante conocer cómo era el armario, la cama, el ajuar en otros momentos históricos, sino conocer la unidad entre sus formas, funciones, estructuras, en suma, conocer el estilo. (Lefebvre, 1972). Para este autor, la vida cotidiana no consiste en la vida en el trabajo, ni la vida familiar, ni las distracciones y el ocio, es decir la vida cotidiana no es ninguno de los retazos que las ciencias sociales acostumbran fragmentar. Y sin embargo, la cotidianidad es todo esto. Siendo así lo cotidiano para el individuo su espacio más privado, pero también es a su vez el espacio más público, es el espacio de aprendizaje de su condición como ser humano, es el ámbito de su socialización donde se establecen las acciones humanas que le permite relacionarse como los demás.

A partir de los conceptos anteriores, se puede perfilar un concepto y núcleos

temáticos que permiten el análisis de las obras que serán revisadas a lo largo del presente estudio.

*La vida cotidiana es donde cada ser humano concreta su vida, ya que es un espacio privado pero a la vez público donde se da sentido a las acciones del hombre, permitiéndole relacionarse con los demás. De tal modo, que la vida cotidiana del hombre es un hilo conductor para conocer la sociedad.*

De lo anterior, podemos decir que lo público y lo privado son aspectos polares de lo cotidiano y que precisamente permite el paso de la persona a la especie, y que es en el espacio público, donde esas acciones toman un sentido, convirtiéndose así, en un lugar de aprendizaje de su condición de ser humano, es el lugar de sus conflictos, donde se vive y se expresa el dolor y la felicidad, es decir, es el espacio donde se manifiesta el drama de la vida humana, y por lo tanto, es lo cotidiano el lazo conductor para conocer a la sociedad. De modo que, para poder caracterizar lo que en este estudio se entiende por cotidianidad, es preciso hacer una breve semblanza histórica tomando como referencia a artistas destacados en la historia del arte que, a través de sus obras, han abordado alguno de los aspectos relacionados con lo cotidiano.

## **4.2. MARCO HISTÓRICO**

### *Estética de la vida cotidiana*

Actualmente, existe un renovado interés por imágenes que reproducen y reconfiguran la vida cotidiana, no sólo en las prácticas del arte contemporáneo, sino también en los medios masivos de comunicación. En cierto sentido, estamos ante un fenómeno de mirar nuestro comportamiento “genuino”, lo que nos es familiar, lo “auténtico”. En lo cotidiano se expresan los valores de la cultura, de las formas de ser de

los distintos pueblos y grupos humanos en diferentes momentos de la historia. La obra de arte suscita un entramado de capas de significación, distintos niveles de lecturas e interpretaciones; no podemos olvidar que también es una imagen que refleja modelos ideales de comportamiento, bien por imitación o por contraposición; la obra funciona también como un espacio abierto al tiempo, un testimonio en el que todo movimiento o postura corporal, gesto y atuendo se convierten en signos que permiten reconocer e interpretar prácticas y creencias pasadas. Finalmente, la obra entrelaza nuestro pasado y presente, lo que permite identificarnos con esos comportamientos o costumbres. La representación de la vida cotidiana aparece en casi todas las tradiciones artísticas. Las decoraciones murales de las tumbas egipcias a menudo representan banquetes, actividades de ocio y escenas agrarias. Igualmente, en los vasos griegos o etruscos se pueden encontrar escenas de mercado, así como en ciertos [mosaicos](#) y pinturas romanas. Pero es en la pintura donde existe un término preciso llamado tradicionalmente *petit genre*, en oposición al *grand genre* que era la pintura de historia, para nombrar aquellas obras que representan la vida cotidiana. De tal modo, qué en la pintura de *género*, se han plasmado con gran fidelidad los lugares donde se realizaban las fiestas, los espacios domésticos y de esparcimiento, así como usos y prácticas que allí se llevaban a cabo. Las imágenes que quedaron representadas en la pintura de temática religiosa, los objetos que llenaban los espacios interiores de las casas, las costumbres, los oficios, los protocolos y las formas de vida se convierten en testimonios directos de la cultura material. Capturar la vida cotidiana, ha tenido diferentes intereses a partir de las condiciones económicas, políticas y religiosas que acechan a las diferentes épocas.

Por ejemplo, en la Edad Media, la representación de la cotidianidad quedó recluida esencialmente por un arte de vocación religiosa; pues esos artistas no se proponían crear una imagen convincente de la Naturaleza o realizar cosas bellas, sino que deseaban comunicar a sus hermanos en la fe el contenido y mensaje de la Historia sagrada (Gombrich, 1997). Fue costumbre de la Edad Media ilustrar calendarios con pinturas de las diversas ocupaciones, según los meses: la siembra, la caza, la recolección. La vida

cotidiana estaría representada con pinturas de la vida real en observación y naturalismo, escenas de la vida diaria campesina ilustrarían por ejemplo, el *Libro de horas*, realizado en los talleres de los hermanos Limburg, en 1410. Probablemente el manuscrito ilustrado más importante del XV, encargado por Jean, duque de Berry, fue el llamado “*Las muy ricas hora del Duque de Berry*”. En este manuscrito la temática era moral y religiosa, es decir, una alegoría que no es sino un sub-género dentro de la pintura de historia. Estas obras eran admiradas por el público, quienes las contemplaban y las juzgaban por la habilidad con que era reproducida en ellas la Naturaleza. Sin embargo los artistas querían explorar más las leyes de la visión y adquirir el suficiente conocimiento del cuerpo humano para poderlo plasmar en sus estatuas y pinturas como hicieron los griegos, de esta forma el arte medieval llegaría a su fin y dió inicio al Renacimiento, que en este afán de innovar y dejar a un lado el estilo tradicional, se propone un nuevo modo de construcción valiéndose de las formas clásicas, pero empleadas libremente con el objetivo de crear nuevas modalidades de belleza y armonía. Se descubre la perspectiva y hay una valoración hacia la naturaleza, la ciencia y las reliquias de la antigüedad (Gombrich, 1997).

Esta voluntad desenfrenada de los artistas del Renacimiento contagiaría a otros artistas nórdicos pertenecientes al mismo momento histórico, en ese afán de conquistar la realidad; así Jan Van Eyck (1390-1441) consiguió su máximo triunfo en la pintura de retrato, uno de sus más famosos de éstos es la del comerciante italiano Giovanni Arnolfini, llegado a Holanda en viaje de negocios: *El Matrimonio Arnolfini* en 1434. En este primer momento (siglo XV, principios del XVI) la representación de la vida cotidiana refería a temas relacionados con el dinero, como los cambistas o los recaudadores de impuestos; ante esta tendencia en la historia del arte, el cuerpo de la obra debía pues exponer históricamente la constitución y la formación de la cotidianidad. Henri Lefebvre (1984) comenta que la burguesía, compone lo cotidiano y cree escapar de ella, viviendo gracias al dinero, un perpetuo “domingo de la vida”. Es posible que la burguesía ascendente, militante y sufriente, llegase a transfigurar su cotidianidad; Lefebvre (1984) determina cómo en el arte holandés era representada la vida cotidiana:

Así ocurriría con la burguesía holandesa en el sigo XVII. El pueblo quería gozar de los frutos de su trabajo; los notables, confortablemente instalados en su época y en sus moradas querían contemplar sus riquezas en el espejo que les presentaban los pintores. En él leían también sus victorias: sobre el mar que les desafiaba, sobre los pueblos lejanos, sobre los opresores. El arte en aquel tiempo podría unir fidelidad y libertad, amor a lo efímero y sentido profundo, frescura de concepción y vivacidad de los sentimientos; en resumen: estilo y cultura<sup>1</sup>.

Es aquí, en Holanda, donde se afianza fuertemente esa predilección de representar los acontecimientos diarios de la vida; uno de los maestros mayor reconocido del siglo XVI en la pintura de género fue Pieter Brueghel (1520-1569), quien se concentró en las escenas de los campesinos y sus actividades, los pintó en fiestas y regocijos, comiendo y trabajando. Una sus escenas más representativas es la de *Una boda aldeana* (1565), donde cada uno de los personajes sostiene una carga anecdótica, la novia, los padres de la novia, los músicos, el invitado anheloso por el banquete, un fraile y magistrado absortos en su charla, un delicioso manjar; todos ellos conjugan una escena verdaderamente llena de vida en la que nos advierten que sólo se trata de un comienzo. Otra escena cotidiana es sin duda *Juegos de niños*, donde doscientos niños toman parte en ochenta juegos distintos, este cuadro es el primero de la incompleta serie que el artista llamó “*Las edades del hombre*”.

La división de Europa en el campo católico y campo protestante afectó al arte incluso de pequeñas naciones como los Países Bajos, como consecuencia de la victoria del protestantismo en la pintura fue más notorio, se observan temas dedicados a las fiestas de taberna y mercado, escenas de borracheras ambientadas en una taberna o en un prostíbulo; los artistas tenían un componente iconoclasta de rechazo a la representación de escenas bíblicas, y de la veneración a los santos, por lo que la pintura religiosa prácticamente desapareció del país (Gombrich, 1997), por lo que pintores como Isaac van Ostade (1621-

---

<sup>1</sup>Lefebvre, H. 1984. *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Madrid, Alianza, pp. 54 y 55.

1649), Jan Steen (1626-1675), Gerrit Dou (1613-1675) –alumno del maestro holandés Rembrandt, de quien adquirió el manejo sutil del claro oscuro– o Gabriël Metsu (1629-1675), pintor barroco retratista y de cuadros de escenas de género, se centraron en escenas de taberna o campesinas.

Gerard ter Borch y Metsu se centraron en conversaciones de la alta burguesía, con sus lujosas telas, representando la vida apacible en interiores bellos con personajes altivos y refinados; Adriaen van Ostade pintó la vida rústica de campesinos, comerciantes y artesanos realizando alguna labor. Por otro lado el campo temático de la pintura retomaría otros espacios, como lo afirma Gombrich:

La ampliación del campo temático de la pintura a temas como el bodegón, el paisaje o esta pintura de género es un fenómeno típicamente barroco. Las cosas que se estiman dignas de ser reproducidas en pintura ya no son sólo las historias nobles, sino también lo cotidiano, incluso lo vulgar<sup>2</sup>.

Cabe hacer distinción de la figura de Juan Vermeer, ya que para este estudio sus temas de la representación de la vida cotidiana amplía ese sentido de los artistas por exaltar los actos insignificantes y triviales, siendo parte primordial de los estudios y composiciones de obras excelsas. La mayoría de sus cuadros representan sencillas figuras en la habitación de alguna casa típicamente holandesa, donde aparece por ejemplo una doncella sirviendo leche: *La cocinera* (1660), o bien, *Dama con vaso de vino* (1660). A este tipo de pintura se le llamó *pintura de género doméstico* o “pintura de interior” Gombrich (1997).

En España, Diego Velázquez (1599-1660), pintor barroco considerado uno de los

---

<sup>2</sup> Gombrich, E. 1997. *La historia del arte*. China, Debate, p. 72

máximos exponentes de la pintura española y de los grandes maestros de la pintura universal, incursionó en la pintura de *género* con la pieza llamada *El aguador de Sevilla* o *Viejariendo huevos*; Velázquez había asimilado el programa del *naturalismo* y consagró su obra a la observación objetiva de la realidad, evitando cualquier convencionalismo. Pero es a Esteban Bartolomé Murillo (1617-1682) a quien debe atribuirse la más destacada elaboración de obras de *género* en el Siglo de Oro español. Realizó numerosos cuadros de mendigos y niños en un tono realista, evitando la expresión del dolor o la tristeza. Logrando así ser el pintor español más apreciado en su tiempo fuera de España, de manera que sus obras fueron adquiridas para colecciones flamencas, holandesas e inglesas del siglo XVII.

Los hermanos Le Nain, Antoine (1599-1648), Louis (1601-1648) y Mathieu (1607-1677) fueron un importante exponente de la pintura de *género* en la Francia del siglo XVII. Representaron escenas campesinas llamadas *paysanneries*, al aire libre y con luz natural, no al modo tenebrista, en este sentido, se capturó el espacio público, grandes jardines y áreas verdes eran punto de descanso y de recreo; esta es un práctica que hasta el día de hoy forma parte de las sociedades actuales (Gombrich 1997).

Hacia el siglo XVIII, en Italia, el veneciano Pietro Longhi (1701-1785) comenzó a pintar escenas costumbristas, convirtiéndose en un solicitado retratista de la vida veneciana, logró crear una versión personal del *cuadro-conversación*, en el que, con una fina ironía, refleja las costumbres de la sociedad veneciana. En los retratos podemos identificar los tipos de muebles y objetos cuya función tenía a hacer notorio el tipo de cultura, el poder y supremacía de los retratados. En Francia se produjo un interés renovado por la representación de la vida cotidiana a través de las pinturas idealizadas de Antonie Watteau (1684 – 1721), uno de los grandes genios del último barroco francés y el primer rococó; se le atribuye la creación del género de las *fêtes galantes*: escenas de cortejo amoroso y diversiones, con un encanto ameno y bucólico, bañadas de un aire de teatralidad en las que se reflejaba la artificiosa vida cotidiana de la nobleza cortesana.

El arte de Watteau es artificioso y preciosista en extremo. Para muchos reflejó los

gustos de la aristocracia francesa de comienzos del XVIII, época conocida con el nombre de Rococó: la moda de los colores exquisitos y las ornamentaciones delicadas que vino tras la más vigorosa del periódico barroco y que se manifestó con alegre frivolidad (Gombrich, 1997).

Para los artistas del rococó su preocupación estaría en el gusto y la elegancia, respondiendo al refinamiento y a la levedad de lo sentimientos, el apego a las frivolidades, los juegos y los pasatiempos, el comercio de la época y los status sociales; estas escenas representadas por los artistas mostrarán ese mundo glamoroso que acompañó a la vida cotidiana de la época. A diferencia de Francia, la norma del buen gusto en la Inglaterra fue la norma de la razón. Todo el carácter del país se oponía a los vuelos de la fantasía de los diseño barrocos y a su arte cuya finalidad era de la de producir una impresión abrumadora.

Sobre esta atmósfera, el artista británico Henry Hogarth (1697-1764) daría un giro a las temáticas. Su obra varía desde el excelente retrato realista, a una serie de pinturas al estilo de los cómics llamadas «*costumbres morales modernas*» (Craven, 1966). En Inglaterra se transcurría en medio del desorden, los políticos sin escrúpulos, los extranjeros y charlatanes engañaban a la gente de todas clases, para Hogarth y para algunos intelectuales este escenario funesto no podía pasar desapercibido, y a manera de denuncia social realizó varios grabados y pinturas que retratan con gran sensibilidad y agudeza esos pasajes de la vida londinense. Entre sus grabados más populares se encuentra el de la campesina llamada Moll Hackabout. Moll llega a Londres y se hace amante de un hombre rico que la mantiene, riñe con él y es encarcelada en la prisión de Bridweell, donde muere y la entierran. En la escena del funeral se ve su hijito sentado en el féretro, quien se entretiene enrollando la cuerda de un trompo. Esta escena es captada en el grabado nombrado *Vida de una ramera*, aclamado por el retorcido público londinense que llevaría la historia de esta mujer a las salas de galerías, pantomimas, baladas populares, óperas y hasta su esfinge en abanicos y en servicios de té; es decir, se habría convertido en el ícono del momento. El suceso de Moll, provocado por Hogarth, de hacer pública su vida privada, la convirtió en un sujeto de morbo, y la estampa de Hogarth en un producto con gran demanda.

Evidenciar los hechos privados y dramatizarlos, sigue siendo hasta hoy un arma poderosa para los medios masivos de comunicación. En la *Poética* de Aristóteles describe que la tragedia funciona en el ser humano como purificación emocional, corporal, mental y religiosa, que mediante la experiencia de lo trágico se condiciona a los seres humanos a una purificación emocional, mediante la experiencia de la compasión y el miedo, los espectadores de la tragedia experimentarían la purificación del alma de esas pasiones.

Este síntoma de los pintores, de observar la vida de los hombres y mujeres vulgares de su época, inspirándose en ellos para pintar escenas emotivas o alegres, lo encontramos también en la obra del pintor francés Jean Siméon Chardin (1699-1779), hombre con una gran sensibilidad por las cosas ordinarias, utensilios de cocina, herramientas para la vida doméstica, para la vida infantil. Muchas veces descrito como “el artista del silencio”, ya sus figuras parecen estar ensimismadas, ocupadas de sus quehaceres.

De la pintura española, Francisco de Goya (1746-1828) usó la *pintura de género* como medio para soltar un comentario oscuro sobre la condición humana. El artista critica con amargo sarcasmo las debilidades humanas y los abusos sociales, religiosos y políticos de su tiempo: matrimonios de interés, prostitución, codicia, soborno e intriga política, intolerancia religiosa, superstición y fanatismo. Pueden considerarse de género sus numerosos cartones para tapices en estilo rococó tardío que trabajó para la Real Fábrica de Tapices de Madrid, así como algunos cuadros de pequeño que reflejaban la vida española, en particular la madrileña, como *La Pradera de San Isidro*, *La Cucaña* o *La corrida de toros*. Es difícil encuadrar a Goya en alguno de los movimientos pictóricos que se desarrollan a lo largo de su vida. Cronológicamente se halla entre el Rococó y el Neoclasicismo, pero su pintura escapa de estos planteamientos (Craven, 1966).

William Powell Frith (1819- 1909) es sin duda el más famoso pintor de *género*

inglés, admirado por muchos de sus contemporáneos. Su obra de gran formato logra capturar la vida aristocrática de la época victoriana. Es descrito como el mejor pintor de género después de Hogarth. Sus escenas seguirán una línea conservadora, capturara los momentos afables de sus clientes.

Con la victoria de la Revolución Francesa, a causa de la enajenación de la riqueza, elegancia y falta de naturalidad por parte de la aristocracia, surge en el arte el clasicismo, donde se recuperaron los valores y las tradiciones del pasado. Durante la Revolución Francesa, los temas iconográficos de la antigüedad estaban perdiendo su predominio y la pintura se centraba ya en la representación de hechos actuales, lo cual no era nada nuevo, debido a que este acontecer en la pintura ya se había dado en siglos anteriores. En el siglo XIX, los cuadros históricos se distinguían de estas pinturas del pasado por su carácter casi periodístico; David supo aprovechar bien esta nueva tendencia artística al representar el asesinato del líder revolucionario Paul Marat, mostrándolo como a un mártir; Bocola (1990) describe a *La muerte de Marat* como la obra más escueta y al mismo tiempo más plural de David: sin perjuicio de los principios configurativos del clasicismo (principio de composición), el reportaje periodístico, el retrato realista y el manifiesto político se someten en ella a un enlace único (Bocola, 1999).

En ese carácter periodístico que se le dio a la pintura, aparece nuevamente esa insistencia del arte –al igual que Hogart con la *Vida de una prostituta*– de popularizar y exhibir el acto trágico de un personaje antes desconocido. En el caso de Marat, un líder revolucionario, hacer un espectáculo cotidiano, que marcará la historia, y que en su momento moviera pensamientos y acciones en los individuos consumidores de imágenes, sería el rasgo distintivo de la época.

Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867); a pesar que las escenas no corresponden a su tiempo, rescatamos sus grandes escenas de baño donde mujeres son los personajes que enmarcan este acto cotidiano privado, y que con su purismo formal, este

acto simple, traduce un estado melancólico y lleno de sensualidad.

En las décadas centrales del siglo XIX, el Romanticismo y su idealización de la historia, de la sociedad y sobre todo de la naturaleza, cuyo tratamiento era un motivo de evasión alejándose de las representaciones de la vida cotidiana, deja paso a una corriente que se interesa por la realidad, encontrando una nueva metáfora para representar lo eterno y universal, lo verdadero y vivo. La plenitud del romanticismo. Los pintores expresarán la sencilla vida rural con cierta crítica social, ya que tal idealización iba dirigida contra el moderno progreso industrial, así como a la vida artificial y agitada de la gran ciudad industrial. El Realismo surge en una atmósfera posterior de la Revolución Francesa de 1848, bajo un clima de desencanto por los fracasos revolucionarios, el arte abandona los temas políticos y se concentra en temas sociales, como fue el caso de la industrialización, la cual determinó la desaparición del artesanado, la migración del campo a la ciudad que llevó a la formación de una numerosa masa obrera acumulada en los centros urbanos. Los artistas toman conciencia de los terribles problemas sociales, como el trabajo de niños y mujeres, los horarios excesivos, las viviendas insalubres y deciden denunciarlo por medio del arte; es así, que las representaciones de la vida cotidiana capturarán esos momentos de agobio y sufrimiento que parecieran permanentes e indefinidos en la vida de las personas. Jean François Millet (1841-1875), se distinguió como paisajista, en sus obras no olvida a los campesinos humildes, cabizbajos, pesimistas y redimidos por el trabajo. Es el mejor intérprete de la vida campesina, y del hambre y la miseria que trae consigo. Sus obras más características son *Los Gavilladores*, *El Ángelus*, *Los canteros*, *La costurera*, *La colada* y *Las espigadoras*. Si Millet se muestra conformista con la realidad que le toca vivir, Honoré Daumier (1808-1879) se muestra crítico y satírico. Se fija en la sociedad y en determinados grupos sociales, poniéndose al lado de los desfavorecidos. Algunos de sus temas evocan el mundo de la marginación como los presos y los mendigos. En *El vagón de tercera clase* reivindica la dura vida de las clases populares en las grandes ciudades. La ternura que despiertan los personajes en el espectador contrasta con la sofisticación industrial del tren.

En *El baño de las muchachas*, los personajes son mujeres que se bañan en el río

Sena, en plena ciudad. Es una imagen patética. Aparece una muchacha que se moja los pies acompañada de una serie de personajes amorfos, casi sin facciones ni rasgos que representan a los trabajadores. Sus vidas limitadas al trabajo los deforma y les roba la identidad. Gustav Courbet (1819-1877), al igual que Millet, pintó también escenas en las que aparece la mujer campesina, pero, sobre todo, cultivó el desnudo femenino con gran libertad en momentos íntimos como el sueño, el baño, el descanso. En *La Siesta*, tratada con gran naturalismo y llena de sensualidad, recrea por igual los cuerpos con mayor énfasis que en los detalles secundarios. En la época fue vista como una alusión a lo pornográfico y a la homosexualidad. En *El sueño*, una escena abiertamente lesbica, del cual se ha hablado mucho acerca de su iconografía oculta, aparece claramente su inclinación sexual donde se muestran tal como son en el momento de un día singular.

Por otro lado, los avances técnicos, especialmente en el terreno del arte la aparición de la fotografía y el cine, llevaron al artista a plantearse la función de su trabajo, que ya no consistía en imitar a la realidad, pues las nuevas técnicas lo hacían de forma más objetiva, fácil y reproducible. Un contexto de semejante efervescencia técnica e industrial, no podía dejar de ser decisivo para la formación y desarrollo de los nuevos artistas; esto trajo a la pintura renovaciones temáticas, formales y ante todo, una forma antagónica de gestionar y promover el arte. Por lo anterior, algunos considerarían a los impresionistas los primeros modernos, ya que desafiaron ciertas normas de la pintura tal como eran enseñadas en la academia (Gombrich, 1997).

El impresionismo centró su atención en el deseo de captar las experiencias sensoriales mediante la observación de la luz y la influencia que ésta ejercía en los objetos y sus cualidades básicas. En esta actitud se manifestó entre 1860 y 1870, por primera vez, el paradigma artístico de la modernidad. Gombrich señala dos aliados que contribuyeron a que los hombres del siglo XIX vieran el mundo con ojos distintos; uno fue la evolución de la cámara portátil y de la instantánea, que comenzó por los primeros años que vieron la aparición de la pintura impresionista. El desarrollo de la fotografía obligó a los artistas a ir

más allá de sus experimentos y exploraciones. El segundo aliado que los impresionistas encontraron en su atrevida persecución de temas y nuevos esquemas colorísticos, fue la estampa coloreada japonesa en donde sus temáticas eran escenas de la vida cotidiana popular, al igual que en sus grabados en madera coloreados. Esas estampas se emplearon a menudo para envolver y para llenar paquetes, y podían encontrarse baratas en las tiendas del te. Artistas del círculo de Manet fueron los primeros en apreciar su belleza y colecciónarlas ávidamente. Aquí hallaron una tradición no corrompida por reglas académicas y aquellas rutinas de las que se esforzaron en zafarse los pintores franceses (Gombrich, 1951).

En las escenas impresionistas, la vida cotidiana está representada en el tiempo de ocio de los habitantes de ciudad, los cuales se desplazaban a las orillas del Sena donde practicaban el remo, la vela y la natación, celebrando excursiones y meriendas. Estos espacios recreativos eran enmarcados con gran cantidad de restaurantes, donde abundaban una variedad de colores entre las velas, las camisas de rayas de los remeros, los vestidos de las mujeres, sombrillas y, por supuesto, el constante movimiento de los reflejos del agua, todo ello conformaba la atmósfera espectacular que los impresionistas lograron hacer consciente plasmando toda la plenitud de formas y colores con pinceladas rápidas y espontáneas. Otra temática abordada por los impresionistas, desde la vida cotidiana, fue el espacio público, las nuevas estaciones del ferrocarril y los puentes de acero, la vida de los cafés, restaurantes y bares, el mundo del teatro, cabarets. Con estas representaciones de la vida urbana cotidiana y de la gran ciudad, la pintura del siglo XIX, por primera vez, hizo profesión de su presente. Es evidente que a finales de este siglo la atención de los artistas estaría enfocada hacia una preocupación formal de la pintura, encontrando esos valores mismos de la propia técnica y por lo consiguiente de nuevas maneras de ver e interpretar la realidad. Si bien las representaciones de la vida cotidiana de épocas pasadas, referían la escenificación de la vida afable y diaria de la aristocracia y burguesía (siglo XVII y XVIII), o en el caso del realismo y naturalismo, a campesinos, trabajadores rurales, escenas heroicas o la dramatización de algún personaje relevante, el siglo XIX con la revolución de

la creación y movilizar el arte, se detecta en la temática de estos artistas una valoración más formal de la obra, y en cuanto al tema, el artista no tenía que responder ante nadie sino ante sus propias sensaciones de lo que pintaba y cómo lo pintaba. *Un domingo por la tarde en la Isla La Grande Jatte*, 1884-1886 y *Los bañistas en Asnières*, 1884, piezas de Suerat, sostienen un eje temático dirigido hacia la vida cotidiana en un sentido en donde ya las clases sociales no se distinguen, pero si, se cristalizan personajes en lugares públicos de esparcimiento unidos por una misma finalidad, la de vivir una experiencia común que les permite reconocer y acercarse a otros individuos a través de un acto cotidiano como es el ocio o el tiempo libre. Simultáneamente a este movimiento, se desarrollaron tendencias y corrientes como el simbolismo, *Art Nouveau*, postimpresionismo, la escuela de *Pont-Aven*, los Nabis, los cuales encararon estas nuevas ideas que, por su modernidad, anuncian los planteamientos de los movimientos y experiencias plásticas de los años venideros del siglo XX. Por otro lado, la evolución artística de Paul Gauguin (1848-1903) también arranca del impresionismo, pero es considerado parte medular del movimiento postimpresionista. Si bien, la cotidianidad que él representaba no era la de su contexto –sino la de la exótica isla de Tahití– la utilizó como medio contestatario hacia la cotidianidad adoptada por la sociedad burguesa, en la cual él se forjó y de la cual se rebelaba.

La diversión y esparcimiento se vieron transformados por los cambios políticos y sociales que trajeron las ideas del liberalismo, que conllevaron una nueva forma de entender el tiempo y los espacios que se destinaban al trabajo, al descanso y la recreación, según la posición social y el entorno, rural o urbano, en el que se desarrollaban. Una de esas nuevas prácticas que quedó capturada en la obra postimpresionista de Toulouse-Lautrec, fue la vida y la fiesta en los cabarets. La obra de Lautrec se caracteriza por su estilo fotográfico y la originalidad de sus encuadres, influencia del arte japonés, al que corresponden la espontaneidad y la capacidad de captar el movimiento en sus escenas y sus personajes, siendo el suyo un estilo muy característico.

En la maniobra artística de las vanguardias, en que se desarrollará también la vertiente del abstraccionismo, surrealismo, futurismo, suprematismo y constructivismo, la representación de lo cotidiano queda totalmente exenta, pues el sentido de lo cotidiano tendría que ver con lo figurativo de los actos de la vida diaria de los individuos y no con las escenas extradidas desde las fuerzas elementales de la naturaleza, del espíritu humano o de realidades oníricas. Los movimientos que se formaron alrededor de la Primera Guerra Mundial –futurismo, suprematismo, constructivismo y Dadá– harían del progreso técnico y científico la temática dominante de su arte. Cada uno de estos movimientos se caracterizaba por tener una ideología propia acerca del progreso, por lo que abandonan por completo el mundo cotidiano, hacia la búsqueda de nuevos ideales para los procesos creativos.

Las ideas del constructivismo, referidas a que el arte debe abrirse al espacio público, integrar la tecnología, los nuevos materiales y productos de la nueva industria, se filtraron en las teorías de la escuela de la Bauhaus fundada en Dessau en 1919 por el alemán Walter Gropius (nacido en 1883). Con la Bauhaus, la representación de la vida cotidiana dio un giro en su lectura y aplicación; es decir, ya no se refiere a la sola representación de lo cotidiano, sino a la intervención del espacio íntimo por medio de artefactos, utensilios, arquitectura, escultura urbana y accesorios creados por la misma Bauhaus, que finalmente sentó las bases normativas y patrones de lo que hoy se conoce como diseño industrial y gráfico, áreas de la investigación estética como tales, que fueron concebidas dentro de esta escuela. Por la misma época, mientras los futuristas, suprematistas y constructivistas, con su arte orientado al progreso de las generaciones, y con la constante exploración y experimentación formal de la pintura y del arte, en Zurich se había formado un movimiento diametralmente opuesto: Dadá, que veía el progreso moderno con rechazo cuyas propuestas tendían a relegar a segundo término lo visual en favor de lo intelectual. Tristan Tzara así como Hugo Ball y los suyos realizan un ejercicio desacralizador en negar todas las creencias teóricas y formas artísticas vigentes. La consigna es contundente: dudar de todo lo establecido sin salir del plano de la duda. La apasionada apuesta no para de aniquilar de una buena vez, todo lo muerto, lo rutinario, petrificado: quieren abatirlo todo para construir el

territorio del arte y al mismo tiempo trastocar el mundo de la vida. Dadá defiende la condición absoluta que es el corazón del arte moderno: “*Considerar el arte como una aventura del hombre libre*”. Esta libertad generaría múltiples aportaciones alternativas: superar el esteticismo del *collage* cubista y poner en manifiesto la asociación secreta e imprevisible, metafórica y poética, que existe entre las cosas de este mundo; romper la noción de centro y proclamar el valor irreducible e insustituible de todo lo que es por insignificante que parezca, además de destruir las barreras entre los diversos géneros artísticos sin temor a la promiscuidad. El debate de la pintura y del arte quedó abierto a partir de las reflexiones desacralizadoras de Dadá, dejando un terreno fértil para nuevas alternativas y modos de ver, pensar y de crear arte. En este terreno, lo cotidiano ya no está en la reflexión anecdótica, ni simbólica, sino en la elección de objetos pertenecientes al mundo utilitario. Lo que se conoce como *ready mades*, del artista franco-americano Marcel Duchamp (1887-1968), quien confirmaba con certeza que la pintura había dejado de responder a las necesidades artísticas de los tiempos modernos, designó a un objeto, que normalmente no se considera artístico, el valor de obra de arte, sin ocultar su origen, pero sí, muchas veces, modificándolo.

Duchamp amplió la idea misma del arte a territorios inesperados: elegir un objeto que pertenece al mundo utilitario y del que existen múltiples ejemplares idénticos para posteriormente cambiar por completo la idea sobre el objeto y sus usos habituales y que no sufre cambio alguno<sup>3</sup>.

Por otro lado, por la misma época se instaura un retorno a lo romántico en la visión del mundo y la comprensión ingenua de la realidad, propios de un pasado imaginario. Para el análisis de lo cotidiano destacamos dentro del núcleo temático de lo privado, la obra del estadounidense Edward Hopper, quien sobrecoge escenas de una gran soledad y melancolía de la sociedad norteamérica. En ellas se perciben pocos personajes solitarios en diferentes espacios, ya sea en una recámara, un cuarto de hotel o en una cafetería semivacíos, los

<sup>3</sup> Bocola, S. 1999. *El arte de la modernidad Estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*. Barcelona, Ed. del Serbal, p. 232.

escenarios no dejan de estar invadidos por la tristeza y la melancolía que Hopper percibía en la vida diaria de las sociedades actuales. Ante las corrientes abstractas y Dadá, como Hopper, Balthus, fue un artista moderno que representó a mujeres jóvenes en posiciones eróticas. Una de sus obras más notables es *La lección de guitarra*, 1934, que causó una gran controversia en París, debido a su descripción de una escena explícita de lesbianismo caracterizada por una joven y su profesora; en este espacio lo que Balthus logra es precisamente transgredir un acto privado incluso para la sociedad de su tiempo que era inmoral—lo hace evidente sin llegar a un coito explícito, hay una sensualidad, un amor no corrosivo, pero muy tierno por la desnudez adolescente y lo sutil. El misterio de una parte de la complejidad humana se hace evidente.

Otros artistas insistían en interesarse por los temas del “hombre en la calle”, y pintar cuadros ingenuos y llenos de espontaneidad, a esta tendencia se le denominó Regionalismo, y uno de los más importantes exponentes es el artista estadounidense Grant Wood (1891-1942), que representaba motivos y personajes del ámbito rural de Iowa. Sus obras se caracterizan por las escenas rurales donde los trabajadores aparecen tratados de forma austera y los paisajes se estilizan. Sus cuadros de campesinos del Medio Oeste están considerados como auténticos íconos del arte norteamericano.

En el transformado clima cultural de la posguerra, Estados Unidos penetra por primera vez en el escenario artístico internacional. Nación joven y poderosa, progresista y democrática, centro de la industria y la técnica, crisol de los más diversos pueblos y razas, patria de las dos formas artísticas más recientes y populares –el jazz y el cine–, Estados Unidos, ilesa de la guerra, representa las esperanzas e ideales de la posguerra como ningún otro país (Bocola, 1999).

Antes y durante la guerra, innumerables representantes de la élite intelectual europea habían emigrado a EE.UU. para huir de la persecución nacionalsocialista. Filósofos, psicoanalistas, poetas, músicos, cineastas, artistas y arquitectos europeos, así como los científicos que llegaron tras la guerra, ejercieron enorme influencia sobre la vida intelectual americana y con ella activaron una evolución que la convertiría durante las décadas siguientes en la primera potencia económica del mundo asumiendo también un liderazgo en el terreno cultural. Poco después llegaron a los Estados Unidos los primeros artistas europeos en su huida de la persecución nazi que, al ejercer como maestros, empezaron a difundir las ideas de la modernidad. Laszlo Moholy-Nagy fundó la New Bauhaus en Chicago, Josep Albers dio clases en el Black Mountain College de Carolina del Norte y Hans Hofmann en el Arts Student League de Nueva York (Bocola, 1999).

Así, desde la Segunda Guerra Mundial y a lo largo de todos los años cincuenta, el periodo se caracteriza a escala planetaria por una serie de experiencias llamada “informalismo”, que abarca diferentes tendencias como el *art brut*, manchismo, expresionismo abstracto, *action paintig*. Todo este ambiente de agitación sociocultural, trajo consigo un renovado interés por las estrategias alternativas de la vanguardia histórica, especialmente por el Dadá, manifestándose en la búsqueda de un arte liberador, que encontró su lenguaje a través del arte acción. El arte acción fue una de las mayores aspiraciones artísticas, especialmente durante el siglo XX, que buscaba unir el arte y la vida. Esta utopía artística pretende que la vida misma se impregne del impulso estético para que el campo del arte incluya la existencia cotidiana de los seres humanos. Se propuso ampliar los horizontes de la experiencia estética más allá de los espacios dedicados al arte, como son los museos, galerías, salas de conciertos, cines, etcétera; así como borrar las fronteras marcadas entre las disciplinas artísticas (plástica, música, medios audiovisuales, etcétera). La finalidad del arte acción es comunicar la experiencia humana en toda su gama expresiva. Tres manifestaciones del arte de acción que se desarrollaron entre los años finales de los cincuenta y las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX son: *happening*, *fluxus* y *performance*.

Se considera como el primer *happening* propiamente dicho a la obra *Theater piece N°1* realizada en 1952 por John Cage en el Black Mountain College, tal tipo de obra fue explicada por el propio John Cage como *eventos teatrales y sin trama*. Del Fluxus (latín “fluido”) que está emparentado con el fenómeno del *happening*, la figura más conocida es Joseph Beuys (1921-1986), cuya mezcla de convicción, carisma y espectáculo lo situó en el centro de una nueva generación de artistas radicales alemanes. Beuys afirmaría que el arte abarca toda la existencia humana: *todo hombre es un artista y la vida misma es una obra de arte*. El lenguaje no es el fin, sino el medio para una noción renovada del arte. Entendido como “arte total”, el arte como un elemento de comunicación. Los años sesenta constituyen, probablemente junto con la primera década del siglo XX, el período en que se da una mayor experimentación artística, los años en que nacen y desarrollan el mayor número de experiencias novedosas por temas, por modos de ejecución y por novedad de los instrumentos expresivos. Es este período denominado por la crítica como las “neovanguardias” como lo establece Meneguzzo:

Es el período de las llamadas “neovanguardias” (para distinguirlas justamente de las “vanguardias históricas” de principio de siglo), en que cambian las costumbres y la sociedades occidentales –un bienestar recuperado, la transformación de los países agrícolas en industriales (como Italia), la cicatrización de las heridas de guerra– llevan a los artistas a reflexionar sobre los nuevos escenarios que la ciencia y el consumismo ofrecen al hombre<sup>4</sup>.

Ante este ambiente social y artístico, también se explorarán los temas que remiten de nuevo a la realidad visible de la vida cotidiana, se buscará orientar las propuestas artísticas en la indagación de signos universales. Los encargados de instaurar esta búsqueda y de abrir un nuevo espacio para la reflexión de la vida cotidiana, son los artistas instalados en Nueva York, Jasper Johns y Robert Rauschenberg. A partir de ellos, con el pop art americano y sus variantes inglesas y continentales, el arte de la posguerra va a encontrar un nuevo realismo (Bocola, 1999).

---

<sup>4</sup> Meneguzzo, M. 2005. *El siglo XX, arte contemporáneo*. Barcelona, Electa, p.35.

La realidad visible de la vida cotidiana de la segunda mitad del siglo XX es la realidad de la sociedad de consumo de las grandes ciudades. Su imagen y su sentido de lo cotidiano está determinada por los medios de producción industrial, el diseño y la publicidad, así como los nuevos medios de comunicación. A través de estos canales mágicos, innumerables imágenes e informaciones son difundidas por el mundo entero a una velocidad impresionante. “*The medium es the massage*”: lema de Mac Luhan tantas veces citado, resume el tema central de los esfuerzos artísticos por apoderarse de esta realidad moderna y de su iconografía de estos nuevos medios; este arte traspasa todas las fronteras mediáticas existentes hasta entonces, la pintura, escultura, fotografía, escritura, sonido y movimiento ya no constituyen disciplinas autónomas, sin que se relacionan entre sí y empiezan a superponerse. Así, Lichtenstein transfiere a un formato gigantesco episodios que obtiene de los cómics más populares o de las ilustraciones de los anuncios y folletos publicitarios, confrontando al espectador con una manifestación familiar, pero que nunca ha visto de ese modo. Estas escenas están cargadas de sentimientos que suelen girar en torno al amor, la violencia y la muerte. Son despojados de su significado individual a través de la forma distanciada y mecánica de su representación, al tiempo que los contenidos tópicos y estereotipados terminan por ser revelados y desmitificados. También Tom Wesselman, en sus primeros relieves de cuarto de baño, lugar íntimo, relaciona la representación estilizada de una figura femenina con objetos reales extraídos de un centro comercial y que son empleados en nuestra vida diaria”. En la medida en que celebra a la mujer como objeto erótico, renuncia a la actitud desapasionada y neutral de los realistas en aras de una idealización del deseo sexual.

Claes Oldenburg, es conocido por emplear materiales alternativos en la escultura y por sus instalaciones de arte público que representan réplicas a gran escala de objetos utilizados en nuestra vida cotidiana, como lo es *Balancín-Herramienta* (1984), una herramienta de jardinero de más de 5 metros de altura, la cual está pintada con colores vivos y alegres.

La escultura hiperrealista de los setenta de John de Andrea y Duane Hanson reproducen la vida cotidiana de la sociedad americana, la cual está sujeta al consumo de mercancías. Bajo el naturalismo de las figuras de Hanson, que van del autorretrato, al de la mujer de limpieza, o al de ama de casa haciendo compras en el supermercado, son tratados como modelos de más que evidente registro, dándole a sus piezas un carácter documental de gran relevancia; ya que con gran acierto acoge tanto a los individuos como los accesorios de una época. Por otro lado, dentro de esta misma década de los setenta, se desarrollaron experiencias que incluían en sus estatutos ideales una contestación total a los sistemas de comercialización del arte. El arte conceptual, por ejemplo, asentía el aspecto desmaterializador de la obra, mientras que todas las artes del comportamiento –el *happening* se ha convertido en estos años en *body art*– exaltan el aspecto efímero y provisional de su acción (Meneguzzo, 2006).

La contestación social dentro de la cual se mueve el artista no es ajena a esta actitud: de la felicidad de la liberación –sexual, social, política– de los años sesenta se ha pasado a una especie de codificación del comportamiento políticamente correcto, mientras el escenario político mundial ve la incertidumbre de las posiciones occidentales, en Estados Unidos con el fin de la guerra de Vietnam, en Europa con la acción violenta de fracciones armadas como la alemana RAF (Fracción del Ejército Rojo) o las Brigadas Rojas italianas. Estos acontecimientos derivan en los artistas reflexiones e indagaciones en el sistema de los comportamientos humanos, el cuerpo es el objeto de la exploración del artista, es la auténtica materia sobre la cual y con la cual trabaja en busca de esa naturaleza del hombre. Un movimiento con mayor impacto en la escena artística fueron los llamados “accionistas vieneses, un grupo de artistas austriacos, autores de acciones llenas de escándalo en las cuales la sangre, el sacrificio de animales, el desfile de sacrificial y los cuerpos bañados en sangre recreaban un atmósfera católica ritualista purificadora del espíritu.

Así, en los años ochenta se aproxima en el arte una insistencia en atravesar y decodificar la “vida mediática” para “desactivar” sus estrategias: interferir, develar, sabotear los mecanismo de poder y hacer una crítica no de aquélla o de esta representación, sino de la misma Representación. Con ello se abre una brecha en las denominadas representaciones postmodernas con el “apropiacionismo”, el cual trata de apropiarse imágenes fotográficas para poner en duda tanto el valor documental de la fotografía como el valor referencial de la representación. Ante este tipo de obras, la mirada se ve cargada de teoría desde el primer vistazo y así obligada a realizar un ejercicio crítico. También se muestra un interés por parte de los artistas en la creciente y rápida transformación de los nuevos medios, los cuales estaban cambiado los modos de entender la representación de la imagen. Los nuevos medios traen consigo nuevos conceptos y nuevos comportamientos, por lo que también cambian las producciones artísticas, uno de estos es la publicidad mediática como bien lo establece Fernández:

Muchas de estas obras utilizan una aproximación “alegórica” donde se dan recíprocamente los lenguajes visuales y verbales. Era una práctica la que ya nos tenía habituados, el primer conceptualismo, pero que ahora parece tomarse directamente de las estrategias mediáticas y publicitarias. Vemos las palabras y hemos de “descifrar” las imágenes. Los lenguajes se invaden, se hibridan, contaminan. El espectador de arte no tiene que visitar obligatoriamente el museo o la galería. Comienzan a interrogarlo desde la calle y los medios<sup>5</sup>.

En ese ambiente, un movimiento de suma importancia por la lucha de igualdad de derechos y que empleó estos recursos de la publicidad mediática fue el feminismo moderno, que de cierta forma causó un impacto profundo en las corrientes artísticas y en el mundo académico; donde el analizar la vida cotidiana de las mujeres fue punto inicial para sus investigaciones teóricas y artísticas, como se revisará con profundidad en el siguiente capítulo. Para este momento del arte, se había habituado ya a ver la obra plástica como una

---

<sup>5</sup> Fernández, A. 2004. *Formas de mirar en el arte actual*. España, Edilupa, p.35.

contribución más para la reflexión o el esclarecimiento de los problemas socioculturales; una de las tendencias pioneras de mirar el arte como discurso crítico es la teoría feminista, que trata a la obra de arte como un espacio para mostrar o exponer problemas socioculturales como, de orientación sexual, de inmigración, ecológicos, etcétera. Estas tendencias abrieron campos fundamentales para las generaciones venideras.

Culturalmente, los años novena se hacen eco del impacto de las grandes transformaciones sociales, políticas y de costumbre de fines de la década anterior: la plaga del sida –muy acusada en los ambientes intelectuales–, el final del dualismo Este-Oeste con la caída del comunismo, las primeras guerra étnicas (Balcanes) y la emergencia de la cuestión islámica con la primera Guerra del Golfo en 1991, son factores probablemente incompresibles entre sí, pero que contribuyeron a una cambio en la percepción del mundo (Meneguzzo, 2006).

No sólo en los años noventa se han dejado ver las consecuencias de la globalización: en arte, por ejemplo, se buscan nuevos motivos expresivos, novedades sustanciales en países y culturas nunca considerados hasta entonces, la exploración de las nuevas tecnologías electrónicas y la expansión de la estética a otros campos del conocimiento de la ciencia y de las humanidades. En consecuencia, el arte se instaura en esta propagación de alternativas estéticas y conceptuales, ofreciéndonos imágenes del mundo que equivalen a metáforas epistemológicas que ayudan a ver, sentir, comprender y aceptar el universo en que las relaciones tradicionales se han fragmentado, y que se están delineando nuevas posibilidades de relacionarse con su entorno. Frente a la idea de progreso, evolución e innovación de las neovanguardias artísticas, Wolff define ciertas características en el arte postmoderno:

...la cultura popular, la hibridación, este arte se caracteriza por el eclecticismo, la mixtificación, el “nomadismo” –ir de un estilo a otro–, la “deconstrucción” –tomar elementos estilísticos del pasado–, etc. Así como la vanguardia se basaba en la innovación, la experimentación, la evolución, los postmodernos vuelven a los métodos clásicos, a la

pervivencia de formas y estilos artísticos del pasado, creando una mezcolanza de estilos, cayendo en la repetición, la reinterpretación; el resultado de esta mezcla indiscriminada de temas y estilos da lugar al “pastiche”, concepto que los postmodernos asumen con orgullo<sup>6</sup>.

Otra parte del arte realizado en la última década, ha estado dirigida a una clara intención de aproximar el arte a la vida cotidiana, ya que para el artista representa un reto de construir un nuevo código de acción que interrumpe el sentido limitado de los antiguos espacios para la representación y el ejercicio del arte. Esta aproximación contiene en sí misma una nueva forma de entender y practicar el arte que lo amplifica hacia los resquicios de la vida cotidiana (como algún día lo soñaron las vanguardias) y lo sitúa como una actividad productora de objetos y situaciones para ser experimentados antes que comercializados. Disolverse en el espacio de lo cotidiano será el primer paso de la meditación del artista, el inicio de una actitud mental distinta atenta a todas las cosas donde no prevalece una sobre otra. Lo anterior alude a que en esta intención estética de integrar el arte a la vida cotidiana, el artista se asume como un médium de la existencia que abandona la reflexión a favor de la multiplicidad contenida en la vida misma, es decir, de los actos minúsculos del día a día y que conforman un todo.

Como referencia a lo antes dicho, el discurso conceptual de Gabriel Orozco, gusta de reinventar los objetos cotidianos olvidados o desechados por otras personas para emprender caminos “desde una posición de libertad y amor por lo que uno ve, y lo que uno quiere hacer”. Orozco recoge objetos que reconstruye como un medio más de su discurso, aunque en ocasiones ni siquiera los descontextualiza, para ir más allá que Duchamp. El espíritu poético de la cotidianidad está siempre presente en unas esculturas e instalaciones impregnadas de humor incluso cuando se refieren al paso inexorable del tiempo y la inevitable llegada de la muerte.

---

<sup>6</sup> Wolff, J., 1990. *Posmodern Theory and Feminist Art Practice*, en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, Universidad Iberoamericana, p. 94.

Otro trabajo contemporáneo que se puede citar bajo esta tendencia de mirar hacia lo cotidiano, es el proyecto de Sophi Calles, quien parte de la realidad para crear narraciones ficticias, partiendo de acontecimientos o personajes verídicos (con frecuencia ella misma, como ocurre en sus proyectos denominados *Autobiografías*) para ir construyendo una ficción entorno a ellos. El crítico Manuel Clot apunta que la temática de sus trabajos está dedicada a la construcción de ficciones sobre la vida real, a fabular sobre la realidad y la máscara, a subvertir el orden de verosimilitud a partir de historias que en algún momento han sido verdaderas, utilizando el azar en todos sus aspectos, en otras palabras, Calles se convierte en una hacedora de historias con una mente narradora dentro de un inquieto cuerpo de artista (Clot, 1996).

En México, se han realizado proyectos curatoriales de gran trascendencia para la investigación de la historia del arte y de la vida cotidiana de nuestro país, como la exposición *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*, realizada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Banco Nacional de México en 1999. Por medio de esta colección se recupera, recrea y se conoce nuestro pasado y se aprecia la evolución de la vida cotidiana de los mexicanos, misma que determina lo que hoy somos y lo que forma la cotidianidad de hoy. Una propuesta reciente que aborda la premisa de arte y vida cotidiana, es la que se realizó en el Seminario de Medios Múltiples 2, llevado a cabo en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Este seminario tiene el objetivo de generar investigaciones teórico-prácticas interdisciplinarias en torno al arte público, la ampliación del arte y la búsqueda de nuevos canales de circulación y lectura. Esta generación se refiere en sus trabajos al espacio y al tiempo cotidianos, los cuales se desarrollaron en lugares como barrios, colonias, cárceles y mercados, y se dirigen más bien a las maneras en que son habitados esos espacios.

Se revisó imágenes que recrean y evocan la apariencia de los seres y de las cosas en un determinado momento de la historia; de igual modo, la construcción de modelos culturales e ideológicos que los grupos de poder de una sociedad imponen para sí mismos y

para los demás. La obra es un campo semiótico que permite conocer e interpretar prácticas y creencias pretéritas; sentir atracción o repulsión al conocer o desconocer prácticas que nos resulten familiares; ya que el paso del tiempo va modificando el sistema de creencias en una especie de capas de temporalidad donde se entrelazan creencias muy antiguas a lado de otras muy novedosas.

En suma, en este estudio se revisó la visión y la transformación de la vida cotidiana a través de la representación idealizada o facsímil; de igual manera, se constata la permanente búsqueda del artista por encontrar nuevas dialécticas para la configuración y transgresión del sentido de lo cotidiano, lo cual permitió, como espectadores, ser testigos de los cambios culturales en la historia.

## V. ESTÉTICA FEMINISTA Y EL SENTIDO DE LO COTIDIANO

### 5.1. CONTEXTO POSTMODERNISTA

#### *Teoría feminista*

El feminismo nace como un movimiento político y como una teoría crítica para transformar las relaciones desiguales de poder entre hombres y mujeres. Uno de sus objetivos es analizar de manera crítica la construcción y los efectos de los diversos discursos sociales sobre las mujeres. De acuerdo a Simone de Beauvoir (1968), la primera mujer que utilizó una pluma para defender a la mujer fue Christine de Pizan<sup>7</sup>, que, en el siglo XV, escribió *Epître au Dieu d'Amour*. Sin embargo, y a pesar de que existen varios ejemplos de autoras anteriores al Siglo de las Luces que abogaron por los derechos de la mujer, no están directamente vinculadas al feminismo moderno.

La palabra "feminismo" es un vocablo relativamente reciente: aparece en 1880 en Francia y en Estados Unidos en 1919. La existencia de movimientos en favor de la mujer anteriores a la Ilustración es indudable, pero no se puede hablar de una continuidad entre esos movimientos y el feminismo de hoy en día, que comienza a finales del siglo XVIII, cuando surgen las primeras corrientes ideológicas en este sentido. En el mundo académico se clasifica el feminismo en tres "olas"; las primeras feministas serían "la primera ola", a continuación, en los años sesenta y setenta del siglo XX, aparece la segunda, que en los años noventa da paso al feminismo de hoy en día, llamado "tercera ola".

---

<sup>7</sup>Christine de Pisan, *Christine de Pizan*, o *Cristina de Pisa* (1364 en Venecia- hacia 1430 en el monasterio de Poissy) fue una poetisa medieval francesa. Enviudó a la edad de veinticinco años. Consiguió mantener a su familia (tres hijos) gracias a sus escritos. Sus obras en prosa defendían a las mujeres frente a las calumnias de Jean de Meung en el *Roman de la Rose* incluyen *Epístola al Dios del amor* (1399), que fue escrita para oponerse a las actitudes cortesanas con respecto al amor, y *La ciudad de las damas* (1405), una relación de las hazañas heroicas de las mujeres. Su autobiografía, *La visión de Christine* (1405), la escribió como réplica a sus detractores. Una de sus últimas obras es *Canción en honor de Juana de Arco*.

La filósofa Rosi Braidotti, establece un nomadismo feminista, en donde pretende, en sus palabras:

...sostener que la teoría feminista no es sólo un movimiento en oposición crítica contra el falso universalismo del sujeto, sino también la afirmación positiva del deseo de las mujeres de manifestar y dar validez a formas diferentes de la subjetividad. Este proyecto implica tanto criticar las definiciones y representaciones existentes de las mujeres como crear nuevas imágenes de la subjetividad femenina.<sup>8</sup>

Por otro lado, Beatriz Preciado, filósofa española, doctora en arquitectura, describe al feminismo como:

...el feminismo contemporáneo, sin duda uno de los dominios teóricos y prácticos sometidos a mayor transformación y crítica reflexiva desde los años setenta, no deja de inventar imaginarios políticos y de crear estrategias de acción que ponen en cuestión aquello que parece más obvio: que el sujeto político del feminismo sean las mujeres. Es decir, las mujeres entendidas como una realidad biológica predefinida, pero, sobre todo, las mujeres como deben ser, blancas, heterosexuales, sumisas y de clase media. Emergen de este cuestionamiento nuevos feminismos de multitudes, feminismos para los monstruos, proyectos de transformación colectiva para el siglo XXI<sup>9</sup>

El surgimiento del movimiento feminista además de producir efectos políticos y sociales importantes, ha contribuido significativa y paradigmáticamente a la reestructuración del pensamiento occidental, con la emergencia de lo que se podría denominar como un "pensamiento feminista", manifestándose en estudios sobre mujeres y estudios de género, los cuales se han ido transfiriendo en distintas disciplinas del conocimiento como lo es el arte. Este pensamiento se ha estructurado a partir de una crítica a la primacía de la razón y de una concepción androcéntrica de la humanidad. Las mujeres, no obstante haber vivido en este mundo patriarcal, construyeron, sobre todo en el ámbito de lo cotidiano, sus propias historias.

---

<sup>8</sup> Braidotti, R. 2001. *Sujetos Nómades*. España, Paidos, p.185.

<sup>9</sup> Preciado, B. *Después del Feminismo*. Obtenido el 14 de diciembre de 2011, 14:30hrs. en <http://www.elpais.com/solotexto/articulo.html>.

## *De estética feminista*

Si bien el arte ha sido un instrumento para activar procesos igualitarios y de desarrollo, no significa que estos proyectos deban ser lineales y concretos, ni que las expresiones estéticas de las mujeres deban tener un discurso de militancia feminista. Tampoco se considera que la estética feminista corresponda con un único feminismo, puesto que unificar a las mujeres con una misma y única teoría feminista, es una idea obsoleta y limitada, ya que como se revisará en el trayecto de este capítulo, la teoría feminista constantemente sufre de transformaciones y ramificaciones. Pero sí se afirma que en estos últimos diez años hemos vivido uno de los períodos más dinámicos y plurales respecto a la presencia de las mujeres en el arte actual. En el movimiento feminista nos encontramos ante una diversificación de teorías que creemos importante revisar para situar a los proyectos artísticos correspondientes a estas teorías.

Ante la posible pluralidad de visiones en el feminismo, se deduce que la estética feminista se genera a sí misma y necesita el motor de las reflexiones del pensamiento feminista. Los términos de estética y crítica feministas surgen en el debate artístico y teórico cuando el protagonismo de la mujer en las galerías o los museos era casi nulo, y como lo describen Karen Cordero e Inda Sáenz (2007) la teorización alrededor de la estética feminista está relacionada con la historia social del arte que se vincula a las luchas de reivindicación social de los años sesenta y setenta del siglo XX, desde las categorías de clase, raza y etnicidad. En este ambiente por la lucha de igualdad de derechos, fue el feminismo de la primera ola el que causó un impacto profundo en las corrientes artísticas y en el mundo académico. La producción artística que se generó bajo las premisas feministas, están basadas en la *deconstrucción del sujeto*, pues la mayoría expresa una fragmentación de la identidad categorizada como mujer, y que de esa base se desarrollaron diferentes estéticas.

Para el análisis y la deconstrucción de la identidad, fue necesario que las artistas revisaran los actos cotidianos y la vida diaria en donde se gestaban las relaciones desiguales entre hombres y mujeres, ya que como se ha revisado anteriormente, es en lo cotidiano donde se genera parte de la identidad y se gestan los códigos culturales. Otro proyecto trascendental de la estética feminista, fue hacer público lo privado, es decir, denunciar lo que en la vida privada inmersa en la cotidianidad, debería permanecer en silencio. Las estrategias artísticas que emplearán para su producción serán diversas y de fuerte impacto social, las cuales se desglosarán al paso de este capítulo. Entre los debates de las teóricas feministas de desmitificar las imágenes de la mujer, deducen que finalmente es en el cuerpo donde se encuentra esa carga de elementos que producen significados de lo que es ser "mujer". Ante esta premisa, la estética feminista va a tomar el cuerpo como campo semiótico para convertirlo en una plataforma de protesta a modo de la teoría de Judith Butler (2006), de que el cuerpo es performativo en la medida en que es capaz de generar significados, de implantar cierto principio de confusión, además de encontrarse en una constante transformación física y cultural, de superar sus limitaciones físicas e imprevistos azarosos.

Referente al cuerpo, la filósofa Rosi Braidotti considera lo siguiente:

El "cuerpo" en cuestión es el umbral de la subjetividad: como tal, no es ni la suma de sus órganos, una biología fija esencial, ni el resultado de sucesos sociales acondicionado una entidad histórica. El "cuerpo" debe considerarse como el punto de intersección, como la interfaz entre lo biológico y lo social, es decir, entre el campo socio-político de la microfísica del poder y la dimensión subjetiva<sup>10</sup>.

Ante esta visión del cuerpo como espacio político y de comunicación, las propuestas feministas utilizan el cuerpo en medios alternativos como el *performance*, video, instalación, arte acción, arte procesual, *body paint*, dando paso a un diálogo abierto e interactivo con el cuerpo y el espectador.

---

<sup>10</sup> Braidotti, R., *op. cit.*, p.64.

## *La estética feminista y el postmodernismo*

Una de las dificultades para definir la estética feminista dentro del contexto postmodernista es que, el postmodernismo en sí, tampoco es un término aceptado bajo un solo significado. Wolff (1990), en su ensayo *Teoría posmoderna y práctica artística feminista*, comenta que Hans Bertns, en su estudio sobre el postmodernismo en el arte, expone las diferentes opiniones de un modo conciso, y que para algunos críticos literarios como Clemente Greenberg, el postmodernismo, en oposición a la antirepresentación modernista, vuelve a la narración pictórica. Otros, como Samuel Beckett, consideran que el postmodernismo se aleja de la narración y la representación. Situar la estética feminista dentro del pensamiento postmodernista estructuralista implica tener en cuenta que éste se puede clasificar en el postmodernismo deconstrucciónista con Roland Barthes y Jaques Derrida, y en el postestructuralista con Michel Foucault y Jacques Lacan. Estos dos momentos en el desarrollo del pensamiento a finales de los ochenta, provocaron un replanteamiento en el feminismo que influyó en su traducción artística. En el postmodernismo deconstrucciónista asume que existe una realidad de signos y textos, de “representaciones” que no representan. La deconstrucción consiste en mostrar cómo se ha construido un concepto cualquiera a partir de procesos históricos y acumulaciones metafóricas. Como consecuencia se despierta el interés por la autoría y surgen cuestiones políticas a raíz de querer saber quien es el autor. En el postmodernismo postestructuralista, por otro lado, se reafirma en el concepto de “otredad” misma que corresponde la minorías: las mujeres, los homosexuales, los niños, los que se diferencian del hombre blanco heterosexual: son los otros. Cuando se habla o escribe sobre ellos adquieren un nuevo valor desde lo múltiple y lo diferente, lo cual defiende el feminismo asociado al compromiso antirracista y a cuestiones étnicas (Wolff, 1990).

Para Wolff (1990), el posmodernismo en el arte, lo considera progresista porque opera fuera de las dominantes y moribundas academias del alto modernismo, y evade la burocratización e intercorporación que muchos han criticado en obras modernistas. Además

difumina las fronteras entre arte y cultura popular y toma ventaja de los desarrollos tecnológicos, produciendo así una cultura antielitista, potencialmente democrática y accesible.

Dicho lo anterior, la tarea radical del postmodernismo es deconstruir verdades aparentes, desmantelar ideas dominantes y formas culturales, e involucrarse en las tácticas de guerrilla de socavar los pensamientos hegemónicos:

Esto, más que cualquier otra cosa, es la promesa del postmodernismo para la política feminista. Pues los discursos dominantes en la cultura son invariablemente patriarcales, y el objeto de las estrategias feministas postmodernas es exponer y desacreditar a éstas<sup>11</sup>.

Estas características generales, se reflejan en la producción de Ana Casas Broda, en donde la heterogeneidad se hace presente y con ella busca significantes para la mujer, el “otro”, que regeneren su significado más allá de ser considerada el opuesto del género masculino, del hombre como concepto universal. En la obra de Ana Casas se refleja el lenguaje propio de la multiplicidad inherente al postmodernismo que se entrecruza sutilmente con la estética feminista y, al mismo tiempo, su actividad artística constituye una ayuda para afrontar temores y enfocar su vida. Y si situamos a la artista en este sitio, es precisamente por cierta afinidad manifestada hacia teorías de la deconstrucción, relacionadas en su discurso, ese intento de reconstruir su identidad a través de su obra autobiográfica en la que emplea la fotografía, el video y la apropiación de imágenes tomadas por su abuela –esta última, característica del arte postmoderno–, que contribuye a la evolución y consolidación de la estética feminista.

---

<sup>11</sup> Wolff, J. 1990. *Postmodern Theory and Feminist Art Practice*, en Cordero, R. e I. Sáenz. 2007. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, Universidad Iberoamericana, p. 97.

## 5.2. EVOLUCIÓN DE LA ESTÉTICA FEMINISTA

### *Enfoque histórico*

La investigación y la reinterpretación de la teoría feminista ha penetrado en la literatura, la historia, la sociología, la psicología, la antropología, la economía. Para la historia y la crítica del arte, fue un tanto pobre debido a la escasa producción en las artes visuales con una propuesta feminista; esto ha motivado a las teóricas y artistas desde los años setenta, a emprender un estudio crítico donde hacer notorio la marginación de las mujeres en la práctica artística y el papel de la mujer en la historia del arte. Pondrán en evidencia la exclusión de la mujer de las categorías de “artista” y “genio”, advirtiendo en sus investigaciones una panóptica limitada y ventajosa por parte de la sociedad falocéntrica en omitir por completo las propuestas de las mujeres las cuales permiten dar otra visión de nuestro mundo. Por lo que las artistas y teóricas feministas se dedicaron a conectarse con toda una genealogía de mujeres del pasado, en una intención de recuperación y valoración del arte hecho por mujeres, en las que se encuentran por ejemplo Frida Kahlo, Susan Valadon, Camille Claudel, Georgia O'Keeffe, Lee Kasner, Louise Bourgeois, Artemisa, etcétera.

Entre las obras de arte feministas que rindió homenaje a las mujeres del pasado, la más famosa de ellas es la instalación *The dinner party*, de Judy Chicago, hecha en 1979. En esta obra, Chicago intentó mostrar una historia simbólica de la lucha de las mujeres por la libertad y la justicia en una sociedad dominada por los hombres. Esta pieza también contribuyó a promover nuevos planteamientos en el arte monumental, recuperando el diseño textil y las artes decorativas del bajo status que tenían en el mundo del arte convencional; también se recuperaron patrones decorativos “exóticos”, como el japonés y el musulmán, enfrentándose así al esquema dominante occidental a través de formas decorativas consideradas “femeninas” o amaneradas, como es la serie de abanicos de Miriam Schapiro, donde utiliza diseños japoneses para decorar un objeto típicamente

femenino.

A finales de los setenta las reflexiones sobre el género transformarían el terreno de las ciencias sociales, la diferencia sexual se fue interpretando como una construcción social y no como un destino biológico, bajo esta noción las feministas la interpretan como un "método de usar la propia experiencia como la forma más válida para formular un análisis político". La lucha no era simplemente para dar el voto a la mujer o abrirle espacios profesionales, sino que intentaban rediseñar el papel de la mujer en la sociedad, para lograr este ambicioso objetivo, las feministas se afirmaron como grupo, así como los negros y los chicanos, para hacer un frente común a la opresión. Esta nueva visión permitió al movimiento feminista enlazar las representaciones visuales y performáticas con otros tipos de diferencias, como la clase o la raza, apostando por una mirada múltiple de la realidad, considerando a los colectivos regularmente silenciados y marginados como los de las mujeres, los de los/las homosexuales, los de las minorías étnicas o subculturas urbanas.

Expositoras que recurrieron a una postura crítica y contestaría fueron Margaret Harrison, Louise Bourgeoise, Lynda Benglis, Martha Rosler, Carole Schneemann, Susan Hiller, Adrian Piper, Eleanor Antin o Nancy Spero, quienes denuncian la deshumanización de la sociedad, rechazan las reflexiones ontológicas sobre el arte y se lanzan al ataque de las instituciones públicas.

Así, también los *Gender Studies*, los *Lesbian Studies*, los *Feminist Studies*, los *Queer Studies* o los *Cultural Studies* abordaron temas conflictivos y tabuizados como el cuerpo, la sexualidad o la racialidad y a la sombra de las teorías postestructuralistas de Barthes, Baudrillard, Derrida, Foucault o Lacan, apuestan por estrategias genealógicas, impulsado la desconstrucción de identidades prefijadas y al mismo tiempo denuncian la preocupante fragmentación de la realidad social.

Para las artistas activas durante los años ochenta y noventa, su discurso se distancia un poco del análisis del rol de la mujer -sin abandonarlo por completo- concentrándose en temas como la homosexualidad, las nuevas enfermedades políticas como el SIDA, la

integración social, la violencia de género, el derecho al aborto, que van a pretender desafiar y evidenciar el sistema que intenta reprimir y controlar la experiencia vivida y la expresión cultural; entre las artistas más conocidas se encuentran Rebecca Horn, Jenny Holzer, Mar Kelly, Sherrie Levine, Barbara Kruger, Faith Ringgold, Louise Lawler, Annette Lemieux, Lorna Simpson, Laurie Simmons, Cindy Sherman, Sherrie Levine, Rosemarie Trockel, Nan Goldin, Sadie Benning, Geneviene Cadieux y Sue Williams, Nicole Eisenman, Las Guerrilla Girls entre muchas otras.

### *Rompiendo los estereotipos*

Durante este proceso de deconstruir el concepto de “mujer”, se crearon imágenes críticas y rebeldes referidas a las deformaciones de la conducta y el espíritu de la mujer, producidas por una antigua imposición y represión que aun imperan en las sociedades actuales. Estas mujeres artistas, bajo el pensamiento feminista, van a dirigir su atención hacia una subjetividad sustraída del espacio de lo cotidiano, pues es ahí donde se confrontan con los estereotipos anclados a la definición de “ser mujer” y de “ser mujer artista”, por lo que el lema feminista “lo personal es político”<sup>12</sup> es retomado por el arte feminista, y trabaja con la esfera personal de la vida de las mujeres, convirtiendo cada aspecto de la vida privada en una experiencia política y pública. Bajo esta premisa se derivaron temáticas como la búsqueda y reconstrucción de la identidad, constitución de género, empoderamiento del cuerpo y del placer, la violencia en las relaciones de pareja, la cosificación de la mujer en la historia del arte y en los medios masivos de comunicación, los cuales difunden estereotipos que van desde la mujer sumisa y abnegada, complaciente y fiel ama de casa –esposa- madre–, o bien, de mujeres sumamente sexualizadas, bulímicas

---

<sup>12</sup> “Lo personal es lo político” es el planteamiento básico del feminismo que dio lugar a un cuestionamiento profundo del papel del género sexual en la determinación de nuestras relaciones de poder, nuestra vivencia y percepción del cuerpo, y permitió precisamente, que el pensamiento feminista desafiarla la segregación de lo ámbitos de lo privado y lo público. Para ampliar el concepto puede consultarse Cordero, R. e I. Sáenz. 2007. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México. Universidad Iberoamericana, p. 6.

y anoréxicas o consumidoras compulsivas. Estos estereotipos que se derivan de la realización simbólica, estética e ideal del concepto de lo femenino, se construyen a conveniencia de la época y de sus sistemas de creencias que perduran y se regeneran gracias a quienes dominan los sistemas y estructuras de consumo. Por ello, la crítica y el arte feminista se ha propuesto establecer una política de autorepresentación que deconstruya la lógica del género ideada por la mirada masculina, con la misión de deconstruir todos los conceptos de mujer derivados y desmantelar activa y subversivamente la ficción del *género*.

Retomando los proyectos reconstructivos por las feministas, en esta confrontación con el *ideal femenino*, Martha Rosler, desde los años setenta, analiza los roles de la mujer entrecruzados entre el capitalismo y los medios de comunicación, realizando fotomontajes e instalaciones, donde representaba hogares “ideales” extraídos de los medios de comunicación, así como las labores y roles impuestos a la mujer de su época. Otro ejemplo que permite explorar y reflexionar sobre estereotipos e identidades, es el trabajo de la norteamericana Cindy Sherman, que desde 1978 viene tratando el tema de la mujer en su serie fotográfica *Untitled Films Still*, siendo ella el objeto exclusivo que aparece en su obra, pero no es sobre ella de lo que hablan sus creaciones, sino sobre el hecho de hacer evidente que el *Yo* es una construcción imaginaria; aunque es el único personaje de las fotos, su transformación en cada imagen es tan compleja que su identidad personal desaparece y ofrece un muestrario de estereotipos femeninos filtrados de la vida cotidiana del siglo XX.

### *Descolonizar el cuerpo*

Otra estrategia del movimiento feminista, fue desafiar el ámbito más represivo para las mujeres: el sexual. Proclamaron los órganos sexuales femeninos como emblemas metafóricos del poder de independencia. A través del arte, las feministas intentaron liberar a las mujeres de imágenes y actitudes negativas acerca de la anatomía y fisiología femeninas.

Trataron temas tabú como el sentimiento ante la menstruación (Judy Chicago en su instalación *Menstruation Bathroom*) y representaron imágenes realistas o simbólicas de la vagina, los senos y otras partes de la anatomía que hasta entonces habían sido un "objeto" de la cosmovisión masculina.

Por otro lado, gran parte del arte feminista euroamericano, se esfuerza por recuperar la representación y la experiencia de los cuerpos de las mujeres del arquetipo imaginario creado por los hombres. Desde los orificios labiales tejidos a escala natural de Magdalena Abakanowicz en los años sesenta (como *Sta dium Faktur*, 1964) *Near the Big Chakra*, con el film sobre 38 vulvas femeninas de Ann Seveson, de 1971 y los cincuenta años de representación del sexo femenino (y de los placeres de las mujeres) en la vida y los trabajos de Carolee Scheemann, las pinturas sin título de vulvas de mujeres que Judy Bambler realiza desde 1994, y la pieza del tamaño de una habitación, hecha a ganchillo y cosida *Hungry Purse: The Vagina Dentata in Late Capitalism* de 2006 de Allyson Mitchell, una estrategia clave en el arte feminista euroamericano ha consistido durante bastante tiempo en explotar el poder de las formas del sexo femenino para alterar las expectativas de pasividad asociadas a estas formas –invisibles o tímidamente coquetas y disponibles para la “mirada” masculina. En sus palabras, pretendían “descolonizar el cuerpo femenino” y mostrarlo no con la belleza convencional y artificial, sino en su estado real en una reflexión acerca de la vulnerabilidad del ser humano y sobre lo efímero de la vida, de cómo el cuerpo sufre transformaciones y cambios ineludibles ante el tiempo y la naturaleza.

En este punto, se debe tener en cuenta otro factor importante en la relación de Ana Casas con el feminismo: el conjunto de imágenes que crea alrededor de su cuerpo y cómo éstas se identifican con el feminismo fragmentario y deconstruyente. En su serie *Cuadernos de dieta* verifica los cambios de su cuerpo sometido a diferentes dietas durante ocho años, guiada por una profunda necesidad de mirarse, de esa lucha interna con su cuerpo y la búsqueda de identidad. En la obra de la artista es claro que su mirada hacia el feminismo no es una sola y que el reconocimiento de su cuerpo y de su identidad es el

mapa del pensamiento feminista.

En el siguiente capítulo, dedicado al análisis de su obra, se revisará que existe una parte donde la artista transita en uno de los discursos tradicionales de la estética femenina –el de la mujer erotizada–, en donde lo interesante, en el caso de *Cuadernos de Dieta*, es el modo en que Ana arma estos cuadernos, ya que son sustraídos desde su cotidianidad, es decir, estas piezas en un inicio no tenían la intención de ser exhibidas.

### *El cuerpo y la tierra*

Otras artistas feministas vincularon su cuerpo con la naturaleza en un sentido mítico y primordial. Como en los tiempos antiguos, encontraron en su propia corporeidad una relación con el "cuerpo" de la Madre Tierra. Así, usaron sus cuerpos en rituales asociados con sitios naturales para restaurar la relación entre la naturaleza y los seres humanos. La tierra era un útero, sexual y materno, la fuente fundamental de la vida, una patria, una nación, la naturaleza, un paisaje, un vínculo con los ancestros y un ser sensible. Esta noción se puede bien asociar con el movimiento del ecofeminismo, que surge a principios de los ochenta por la unión de los movimientos pacifistas y ecologistas, y que presenta a las mujeres como salvadoras de la tierra, al considerar que se encuentran en mayor armonía con la naturaleza debido a su capacidad de ser madres. Las mujeres son definidas como esencialmente creativas, nutricias y benignas, reivindicando la asociación mujer-naturaleza, históricamente dominada por el binomio hombre-cultura.

Este movimiento feminista exalta el principio femenino y sus valores y propone recuperar la dimensión espiritual de la vida, entendiendo la espiritualidad como el principio femenino que habita e impregna todas las cosas... la espiritualidad de las mujeres se dispone a "sanar a la madre tierra" y a devolver su magia al mundo, celebrando la dependencia hacia la tierra, a la vez que liberándola de la represión violenta ejercida por los hombres.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Mies, M. y Vandana S. *Ecofeminismo, Teoría, crítica y perspectivas*, en Saletti, L. 2008. Clepsydra. España.

Estas acciones se encuentran vinculadas con el movimiento del *land art* el cual es una tendencia principalmente anglosajona que persigue la renovación de la eterna relación entre el hombre y la naturaleza: se actúa sobre ella en vez de representarla. La obra de Ana Mendieta, Judy Chicago, Mary Berh Edelson, Betsy Damon y Carole Schneemann, explora la idea de la diosa de la tierra como restauradora de la relación entre el hombre y la naturaleza. El cuerpo es universal en tanto que la añeja asociación entre la tierra y lo femenino está inscrita en él. Así que las mujeres artistas al realizar las acciones sobre la tierra o con elementos de la naturaleza, aprovechando que el espectador ya entiende la metáfora de la tierra como mujer: procrea vida y la recibe de vuelta; es natural y eterna, es salvaje y necesita ser cultivada; es a la vez la madre de todos.

### *Imagen cosmética*

En otros *performances*, el cuerpo fue sometido para reflexionar sobre la condición de la naturaleza humana y las imposiciones sociopolíticas a partir de los usos del cuerpo en la época contemporánea (Mejía, 2005). En términos generales, el arte corporal de finales de los sesenta a los ochenta insiste en explorar el cuerpo en distintos estados: devastado, violado, mutilado, enfermo, poseído, frustrado, gozoso o agotado; abordando temas en torno al género, la sexualidad, la enfermedad, lo abyecto, el dolor, el placer y la represión moral y política sobre el cuerpo.

En este contexto, Gina Pane utilizó su propio cuerpo para medir su resistencia o aludir a mecanismos psicológicos y sexuales; así como también desmitificar los conceptos de belleza y perfección cultural impuestos por occidente, y los reemplazan por una experiencia privada que le ayuda a escapar de la imagen y apariencia fabricada por la industria cosmética y publicitaria. Pane utiliza el cuerpo como objeto artístico, lo utiliza

---

*Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad.*

Obtenido el 3 de febrero de 2012, 18:30hrs. en [http://www.urg.es/esmujer/pdf/Saletti\\_Cuesta\\_articulo\\_revista\\_clepsydra.pdf](http://www.urg.es/esmujer/pdf/Saletti_Cuesta_articulo_revista_clepsydra.pdf) p. 182.

como material, tal y como el tradicional *body art* o el accionismo vienesés en su momento emplearon el cuerpo para comunicar una preocupación sobre el hombre y lo que lo define, como lo explica Marchan Fiz:

El *body art* se opone a la imagen social imperante del cuerpo humano. Las diversas experiencias niegan la imagen del cuerpo fetichista, unido a la actual generalización histórica del valor del cambio y al proceso de significación como producción de diferencias, es decir, niega el cuerpo-fetiche de la propaganda comercial. El arte del cuerpo se desentiende de los modelos dirigidos y estereotipados, propios de la extensión del valor de cambio/signo al propio cuerpo, de la sofisticación, que no refleja el trabajo y la situación real física, psíquica y social del cuerpo, sino el narcisismo dirigido<sup>14</sup>.

Otro ejemplo que permite explorar este apartado de la imagen cosmética, es el trabajo de la artista norteamericana Cindy Sherman, en donde en su serie *Untitled Films Still* (1979) desempeña distintos papeles femeninos: estrella de películas de los años cincuenta, oficinista recatada o ama de casa. Es una serie fotográfica que le solicitó una revista de moda, apareció como modelo, presa de las convenciones de la publicidad. Sherman representa estos estereotipos de la moda femenina en total oposición: enfadadas, deprimidas, frustradas, golpeadas; estas imágenes sabotearon las identidades imaginarias creadas por la industria de la moda y que las mujeres consumen sin recato. Estas propuestas sostienen un discurso crítico sobre la manipulación y alienación de formas de vida por parte del sistema de consumo. Como se debe lucir, como se debe ser.

### *Maternidad y estética*

En nuestra cultura predominan las representaciones del amor materno como hecho instintivo, irracional, que se supone se manifiesta desde la infancia de toda mujer, encasillándola en permanentes estereotipos de experiencias maternas uniformes. Simone de

---

<sup>14</sup> Citado en Mejía, I. 2005. *El cuerpo Poshumano*. México, Universidad Autónoma de México, p. 38.

Beauvoir fue la primera feminista en señalar la maternidad como atadura para las mujeres, al intentar separarla de la idealización que colabora a mantenerla como único destino femenino. Niega la existencia del instinto maternal y propone situar las conductas maternales en el campo de la cultura. Algunas de las críticas feministas han desarticulado las distintas imágenes de la maternidad cultural y socialmente construidas. Como el “instinto maternal”, deconstruído por Elizabeth Badinter en 1980, al indicar que los discursos científicos, entre otros, colaboraron a construir el instinto maternal, el amor espontáneo, inmutable e incondicional que surge de toda mujer hacia sus hijos, creando en las mujeres la obligación de ser, ante todo, madres. Desde la lógica del sistema patriarcal se desarrollaron nuevos argumentos que aparecen en el siglo XVIII, para crear en las madres la actitud “instintiva”; uno de ellos fue la lactancia materna, proclamada como componente básico de la correcta nutrición del niño y responsable del vínculo indisoluble entre él y su madre. Para Badinter, tanto el amor maternal como el instinto, son construcciones sociales elaboradas por la cultura, aprendidas y reproducidas. La autora coincide en resaltar la variabilidad del sentimiento materno, indicando que el instinto maternal es un mito, ya que la maternidad es un sentimiento variable que depende de la madre, de *su historia* y de la Historia<sup>15</sup>.

Otra teoría que desarticula el concepto de maternidad es la de Norma Ferro (1991), quien hace un aporte importante al diferenciar entre el deseo, regido socialmente, y la necesidad que es del orden biológico. La cultura toma un impulso, el sexual, y lo transforma en lo materno, dándole a la pulsión un fin y un objetivo determinado y único. Se le anticipa y preexiste a la biología, crean un nuevo tipo de vínculo y un nuevo mito: la creencia de que toda mujer no sólo es madre en potencia, sino que es madre en deseo y necesidad. No existe el instinto maternal, la maternidad es una función que puede o no desarrollar la mujer. Una de las teorías que reconstruyen la maternidad como fuente de placer, conocimiento y poder femeninos, es la de Lucy Irigaray (2006) que trata de recuperar la relación con la madre para que pueda reescribirse y ser rescatada de la ley del

---

<sup>15</sup> Badinter, E. 1991. *¿Existe el instinto maternal? La Historia del amor maternal siglos XVII al XX*. Barcelona en Saletti, L. 2008. Clepsydra. España. *Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad*.  
Obtenido el 13 de febrero de 2012, 20:30 hrs. en [http://www.urg.es/esmujer/pdf/Saletti\\_Cuesta\\_articulo\\_revista\\_clepsydra.pdf](http://www.urg.es/esmujer/pdf/Saletti_Cuesta_articulo_revista_clepsydra.pdf), p.172.

padre. La mujer, para esta autora, encarna la crisis de un exilio simbólico, por lo que su retorno supone la instalación del cuerpo como lugar de conocimiento. Para la elaboración de un nuevo orden simbólico, la autora resalta la importancia de construir modelos diferentes y positivos de la relación madre-hija. Propone inscribir esta relación en las formas de la vida social, en el lenguaje. Esto implica una reestructuración completa del orden social para que lo femenino sea capaz de hablar y ser escuchado. Para elaborar su identidad como mujeres, las mujeres deben reclamar su herencia, su patrimonio, su pasado y su genealogía (Irigaray, 2006). La genealogía femenina aparece en la obra de Irigaray como algo negado y suprimido a las mujeres, para así poder exaltar la genealogía masculina, la relación padre-hijo. *La inexistencia de genealogías femeninas hace que el mundo de las mujeres sea succionado por el mundo de los hombres.*

Sara Ruddick retoma como elemento fundamental el trabajo materno para formular el “pensamiento materno”, que gobierna un tipo de actividad comprometida con preservar la vida, por ello es propuesta como recurso para la política de paz:

El pensamiento materno propugna una valoración crítica del maternaje proponiéndolo como fuente de recursos para una cultura de paz, ya que el trabajo materno, para esta autora, está guiado por la no violencia. La postura no violenta se caracteriza por tratar de crear condiciones en las que los conflictos puedan resolverse, gestionarse, sin recurrir a la violencia y renunciando a su uso para conciliar y mantener la paz<sup>16</sup>.

Para esta reconstrucción de lo maternal, estas propuestas teóricas están basadas en la reivindicación de las relaciones entre mujeres, la búsqueda de la genealogía femenina y el reconocimiento de la autoridad; convirtiéndose, estos, en los ejes principales de las posturas feministas que reclaman un nuevo orden simbólico, mismo que pretende re establecer la noción convenida de lo maternal a través de la historia. En sí, establecen, en efecto, que la maternidad es una capacidad biológica, pero que no es un papel primordial y

<sup>16</sup> Ruddick, S. 2002. *Maternal Thinking Toward a Politics of Peace*. Boston. en Saletti, L. 2008. Clepsydra. España. *Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad*.

Obtenido el 13 de febrero de 2012, 17:30 hrs. en [http://www.urg.es/esmujer/pdf/Saletti\\_Cuesta\\_articulo\\_revista\\_clepsydra.pdf](http://www.urg.es/esmujer/pdf/Saletti_Cuesta_articulo_revista_clepsydra.pdf), p.182.

único para las mujeres, mucho menos, el asumir esta labor bajo situaciones de inequidad. Aún falta restablecer y valorar la práctica maternal<sup>17</sup>, no sólo en el ámbito social, sino también en lo político y lo institucional, ya que las políticas económicas y sociales tienden a restringir el trabajo materno a las mujeres, lo que supone considerables ventajas económicas y profesionales para los hombres. Para Silvia Vigetti (1990), la posibilidad de las mujeres de crear nuevas formas de autorepresentación y nuevos modos de entender la procreación netamente femenina es central en la elaboración de la identidad. Para ello es necesario empezar por ellas mismas. Vigetti indica que el camino no es el cuerpo a cuerpo, sino las representaciones de la maternidad en la fantasía, el registro imaginario donde se construye nuestra identidad sexuada. Recuperar el imaginario femenino implica apropiarse de las metáforas e imágenes de la madre elaboradas por la cultura para representar y gobernar a las mujeres. La autora no pretende definir la maternidad, sino encontrar sus posibilidades inexpresadas, liberándola de la reglamentación social de sus funciones.

Se puede enmarcar en estas teorías, la reciente investigación que derivó en un catálogo de artistas, *Feminist Art and the Maternal*, realizada por Andrea Liss (2009). Liss examina críticamente los dilemas y promesas que representan la maternidad feminista en el arte contemporáneo y la cultura visual, considerando las características tradicionales que las madres poseen, tales como la crianza, la empatía y el sacrificio de sus hijos, cualidades que, paradójicamente, han repercutido negativamente en las mujeres, definiéndolas como "sentimentales", afirmando que la relación madre-hijo funciona como un modelo básico para las relaciones entre las razas, sexos y edades, tal como lo establece Sara Ruddick cuando dice que el trabajo materno y comprometido funciona como un recurso para la política de paz. Liss reinterpreta radicalmente las características maternas como forma vital de la dirección social, artístico y político. En esta curaduría incorpora una nueva investigación sobre las obras de artistas conocidos y emergentes entre los que se encuentran Ana Casas, con imágenes de *Kinderwunsch*, las cuales forman parte de su proyecto actual

<sup>17</sup> La práctica maternal, establece Ruddick, se da como respuesta a tres tipos de demandas: el cuidado o mantenimiento de la vida de la criatura, su necesidad de crecimiento y el logro de la aceptabilidad social por parte del grupo de referencia. Para profundizar más en el tema véase en [http://www.urg.es/esmujer/pdf/Saletti\\_Cuesta\\_articulo\\_revista\\_clepsydra.pdf](http://www.urg.es/esmujer/pdf/Saletti_Cuesta_articulo_revista_clepsydra.pdf), p. 181

—que se encuentra aún en proceso— acerca de su deseo de tener hijos; en él trata desde el proceso de inseminación, embarazo y nacimiento. Estas imágenes ofrecidas al público plantean una reflexión de lo que es ser madre y de la formación de los hijos, y suscitan ir más allá del hecho natural de procrear, pues encierra una motivación de ser y mirar al otro en un crecimiento mutuo.

### *Postfemenismo y el cuerpo performático*

Es claro que en espacios socioculturales de gran parte de los países del globo terráqueo aún permean la desigualdad de género, incluso dentro de los mismo grupos militantes feministas se han generado dispersiones ideológicas, dando paso a feminismos disidentes que se hacen visibles a partir de los años ochenta en el momento en que los sujetos excluidos por el feminismo puritano y radical, comienzan a criticar y a rechazar los proyectos políticos y culturales realizados por las minorías y en cierta forma marginados, cuyos integrantes eran las prostitutas, las lesbianas, las violadas, los hermafroditas, los transexuales, madres solteras, las mujeres que no eran blancas y burguesas. Beatriz Preciado (2007) señala que estos desplazamientos vendrán de la mano de teóricos gays y teóricas lesbianas como Michel Foucault, Monique Wittig, Michael Warner o Adrienne Rich, que definirán la heterosexualidad como un régimen político y un dispositivo de control que produce la diferencia entre los hombres y las mujeres, y transforma la resistencia a la normalización en patología. Judith Halberstam (2004) y Judith Butler (2006) insistirán en los procesos de significación cultural y de estilización del cuerpo a través de los que se normalizan las diferencias entre los géneros, mientras que Donna Haraway (1985) pone en cuestión la existencia de dos sexos como realidades biológicas

independientemente de los procesos científico-técnicos de construcción de la representación. Por otra parte, junto con los procesos de emancipación de los negros en Estados Unidos y de descolonización del llamado Tercer Mundo, se alzarán las voces de

crítica de los presupuestos racistas del feminismo blanco y colonial. De la mano de Angela Davis, Bell Hooks, Gloria Anzaldua o Gayatri Spivak se harán visibles los proyectos del feminismo negro, poscolonial, musulmán o de la diáspora que obligará a pensar el género en su relación constitutiva con las diferencias geopolíticas de raza, de clase, de migración y de tráfico humano (Preciado, 2007).

Parece que en la actualidad, la sociedad se enfrenta ante un feminismo reflexivo donde las categorías del individuo universales como “homosexual”, “heterosexual”, “hombre” o “mujer”, advierte que son el resultado de una construcción sociopolítica, y por lo tanto no existen roles sexuales esenciales o biológicamente inscritos en la naturaleza humana, sino individuos que transitan en un espacio abierto donde se puede desempeñar uno o varios roles sexuales, es decir, abogan por la reivindicación de la arquitectura de lo corporal, como un espacio de politización (la biopolítica).

Este postfeminismo, como lo señala Preciado (2007), abrirá espacios de resistencia como el movimiento *queer*, el transfeminismo, el postporno, el pornoterrorismo, el ciberfeminismo. Es claro que se asiste a una mutación de los dispositivos biopolíticos de producción y control del cuerpo, del sexo, la raza y la sexualidad, y que se van a ver reflejadas en el campo artístico como en la literatura, en la poesía o en la producción visual y, por supuesto, en el mundo de consumo y espectáculo. Parece conveniente entonces, ampliar algunas de las propuestas artísticas más representativas de esta extensión del feminismo que se ha ido articulando especialmente con el tratado del placer, la política y con una endoscopía del cuerpo. Este síntoma se deja asistir en las películas porno kitsch de la feminista Annie Sprinkle. El postporno puede considerarse por sobre todo una forma de cuestionar críticamente los parámetros desde los cuales se ha planteado la representación del sexo y del placer. La postpornografía establece que no existen los géneros sino como construcciones, y se resiste a reproducir sus representaciones tradicionales. Es precisamente Annie Sprinkle quien en 1990 se apropió del concepto post-porno, al titular su performance *Post-Porn Modernist*. En el primer acto del espectáculo se ve la transformación de Ellen a Annie; se

ve como el chupar dildos con frenesí la lleva al vómito; se ve a Annie introduciéndose un espéculo en la vagina e invitando al público a adentrarse, a conocer, a mirar (la Public Cervix Announcement). Tras algunas reflexiones termina el primer acto, del cual se desprende la recuperación de la función didáctica del porno convencional, sin abandonar el componente lúdico, adoptándolo desde una perspectiva crudamente realista y performática que obliga al espectador/a a comprometerse con la acción como observador/a físicamente presente. En el segundo acto, se convierte en Anya, quien es “más madura, más espiritual (...) buscando un tipo de amor más profundo”. Habla del SIDA y de historias míticas relacionadas con el arte sexual. Enciende velas y realiza una serie de oraciones rituales, con un vibrador, respirando profundo. El espectáculo finaliza con su orgasmo.

De tal modo que la estética *queer*, deviene en una serie de propuestas que van a desestabilizar la objetualización del cuerpo del hombre y de la mujer, y el cuerpo será ahora un espacio neutro de provocación moral, ética, política, donde los límites del sexo se desquebrantan y sucederán todas las contradicciones de la cultura de la identidad del hombre contemporáneo, como es la domesticación de la masculinidad, la desmitificación del orgullo fálico del varón, el intercambio de roles sexuales, la transferencia de vivencias personales, el transformismo de *drag-queens* (hombres gays, heterosexuales o bisexuales que se ponen ropa de mujer) y también, aunque en menor medida, de *drag-kings* (mujeres lesbianas, heterosexuales o bisexuales que se visten de hombre). Estas expresiones artísticas están muy vinculadas a la denuncia de los abusos y los privilegios de la mayoría heterosexual, a la reivindicación de los grupos sociales marginados y de las minorías culturales y étnicas.

En este sentido, los trabajos de artistas como Sarah Lucas, Sophie Calle, Annette Messager o Cindy Sherman también tendrían cabida en el marco de los estudios *queer*. La obra de Orlan, quien se cataloga como la primera transexual de mujer a mujer, de trabajo definido como “transexualismo de femenino a femenino”. Benglis es otra artista que ha realizado imágenes de ella misma en varios roles de género. En tanto el artista Paul MacCarthy, al igual que Klauke, se muestran como objeto sexual travestido, con peluca,

maquillaje y bragas negras, creando una imagen de un ser andrógino. Andy Warhol también jugó con su identidad y apariencia, hasta el extremo de convertirse en un signo artístico. Por otro lado, la artista Nan Goldin se ha ocupado desde los años setenta en registrar la vida privada de gente que la rodea: homosexuales, prostitutas, alcohólicos, drogadictos y sus amigas transexuales y vestidas. Otro ejemplo son las fotografías queer de Del LaGrace Volcano o de Kael TBlock o los pornos transgénero de ciencia-ficción de Shue-Lea Cheang. Otro ejemplo que transita entre la teoría *queer* y el postporno es el pornoterrorismo de Diana Torres –artista multidisciplinaria–, quien propone una desobediencia sexual ante el capitalismo a partir del empoderamiento del propio cuerpo y del placer. El pornoterrorismo es una estrategia artístico-política para hacer de nuestros cuerpos la mejor arma; Diana en sus acciones generalmente las vincula con el porno, con el terror y lo *gore* buscando la participación del público:

...es importante que el público participe (para zurrarme, penetrarme, tocarme, fistearme y demás guerradas) en varias ocasiones durante la performance<sup>18</sup>.

El camino que se circula, tiene una fuerte marca política y ética, ya no se trata de enfrentarnos con lo transexual, con lo que está más allá del sexo, sino en saber si verdaderamente somos capaces de abordar lo transgenérico, es decir, de ir más allá de las asignaciones ideológicas y sociales en la construcción de la diferencia sexual, tal como lo ha definido Baudrillard en su texto *La transparencia del mal*:

El cuerpo sexuado está entregado a una especie de destino artificial. Y este destino artificial es la transexualidad. Transexual no en el sentido anatómico, sino en el sentido más general de travestido, de juego sobre la comutación de los signos del sexo y, por oposición al juego anterior de la diferencia sexual, de juego de la indiferencia sexual, indiferenciación de los polos sexuales e indiferencia al sexo como goce. Lo sexual reposa sobre el goce (es el *leitmotiv* de la liberación), lo transexual reposa sobre el artificio, sea éste el de cambiar de sexo o el juego de los signos indumentarios, gestuales, característicos de los travestis. En

---

<sup>18</sup> Torres, D. 2010. *Pornoterrorismo*. Obetenido el 12 de noviembre de 2011, 9:00hrs. en <http://pornoterrorismo.com>.

todos los casos, operación quirúrgica o semiúrgica, signo u órgano, se trata de prótesis y, cuando como ahora el destino del cuerpo es volverse prótesis, resulta lógico que el modelo de la sexualidad sea la transexualidad y que ésta se convierta por doquier en el lugar de la seducción. Todos somos transexuales. De la misma manera que somos potenciales mutantes biológicos, somos transexuales en potencia. Y ya no se trata de una cuestión biológica. Todos somos simbólicamente transexuales.<sup>19</sup>

Por otro lado, se encuentra el modelo del *ciborg* y del movimiento ciberfeminista, los cuales transitan en el espacio de los “artistas post-humano”, quienes se ocupan de revisar las nuevas experiencias que modifican y esculpen el cuerpo: desde la cosmética, los alimentos *light*, las cirugías estéticas o de cambio de sexo y las prótesis, hasta la manipulación estética, la clonación y la separación del cuerpo por medio de computadoras y otras prácticas que suponen otra forma de habitar el mundo. Dona Haraway, por ejemplo, desarrolla un manifiesto *Ciborg*, donde plantea la idea del *ciborg* como una nueva figuración simbólica de la subjetividad femenina, Haraway ha dicho que todos los cuerpos se están convirtiendo en ciberneticos, que el cuerpo se ha convertido en algo virtual, y que en recientes críticas feministas este cuerpo virtual ha sido punto para reformular nuevas investigaciones de género, sexualidad e identidad.

“El *Ciborg* es una criatura de un mundo pos-genérico”, subraya Haraway en “Un manifiesto a favor de los *Ciborg*” (1985). En sí el *ciborg* es una entidad trans-humana, trans-género, entre el cuerpo biológico y la máquina, la carne y el metal. Haraway establece que necesitamos una figuración que encarne la postura ambigua de la seducción y la resistencia, que las mujeres no necesitan renacer sino regenerarse ante la posibilidad de reconstrucción de la experiencia femenina con base en las prácticas culturales de los sistemas tecnocientíficos actuales; uno de ellos es la ciencia ficción, el modelo del *Ciborg* (Haraway, 2003).

---

<sup>19</sup> Baudrillard, J. 1991. *La transparencia del mal*. Barcelona, Anagrama, p. 26.

El trabajo realizado por la artista japonesa Mariko Mori, es una muestra donde se vislumbran resonancias del argumento de Haraway: “En el siglo XXI las mujeres deberían comenzar a tomar el placer de la mezcla de las fronteras entre lo natural y lo artificial”. Mori, esta convencida que no se puede evitar el avance tecnológico y que se debe recibir con los brazos abiertos. El tema principal de Mori es el cuerpo (post) humano, intervenido por la alta tecnología; en su trabajo usa prótesis ciberneticas para hacerse pasar por princesa cibernetica, diosa *shinto*, ícono pop japonés, criatura transcultural, heroína de cómic, muñeca de plástico o prostituta, reúne en si la ciencia ficción y el ciberfeminismo. Mori se refiere a ellas como una mezcolanza entre la fantasía científica y la existencia ordinaria”. De ello se deduce que ella utiliza el modelo del *Ciborg* porque en ella encuentra –al igual que Haraway– una entidad trans-género y trans-humana. El ciberfeminismo es un espacio en la red que ofrece posibilidades para el pensamiento y el activismo feminista, donde analizan nuevas formas de sexualidad e identidad. El Cyberfeminismo parte de la idea de que no se trata de exhibir un "cuerpo real", sino de representar más bien sus muchas posibilidades. A través del trabajo de numerosas mujeres activistas en la red, hay ahora una distinta presencia cybefeminista que es fresca, desvergonzada, ingeniosa, e iconoclasta frente a muchos de los principios del feminismo clásico, la idea que les interesa a las cyberfeministas es la del "cuerpo posthumano", la del nuevo *ciborg*, la reorganización del mundo orgánico en torno al modelo de la máquina inteligente.

Un punto de partida agresivo, activista, y militanteamente ciberfeminista fue el que adoptaron las *VNS Matrix*, un grupo de cuatro artistas y activistas surgidas en Adelaida (Australia) que escribieron el primer Manifiesto Ciberfeminista –"El Manifiesto de la Zorra/Mutante" (Hershman, 1996)– a principios de los 90. Su radicalidad y provocación se observa en su lema: "el clítoris es una línea directa a la matriz". Ellas son propulsoras – como argumenta Alex Galloway– "de una política liberacionista de confrontación sin remilgos para las mujeres en la matriz digital". Y propugnan una alianza subversiva entre la máquina y el cuerpo de la mujer.

Ante este espectro, el de la identidad a partir del pensamiento feminista, la cuestión se centra en que si se es capaz de traspasar la barrera de los géneros, traspasar el universo de valores, tanto de la intimidad como de lo público, asignados a la diferencia sexual. Esta opción no sólo es difícil porque conlleva una transformación política de las condiciones de nuestra sociedad, sino porque supone además una apuesta personal. La sociedad actual padece de una transición de operaciones de riesgo desde todos los puntos de vista, político, económico, social; y en el arte se observa una cultura visual que expresa los estados alterados de la subjetividad. Sin duda la lucha de las mujeres ha sido imprescindible, pero la dinámica de equidad sigue siendo insuficiente y los roles aplicados a los sexos se renuevan continuamente. La batalla para alcanzar las metas pendientes requiere no sólo de las transformaciones en el espacio laboral, sino además en el poder político y los imaginarios simbólicos de la sociedad y, ante todo, de una constante revisión y recapitulación de los terrenos ganados y de cómo se está configurando este poder sobre uno mismo.

### **5.3. LA ESTÉTICA FEMINISTA EN MEXICO**

Los grupos de arte feminista en México hacen su aparición alrededor de los movimientos contraculturales tras uno de los fenómenos más interesantes en la escena del arte mexicano de la década de los setenta conocido como *Los Grupos*, que la curaduría de arte ubica y designa como una tendencia conocida como post-arte público, pues éste está relacionado con el concepto de arte público que plantearon los muralistas en los años veinte del siglo pasado. Esta agrupación se caracterizó por ser una propuesta de arte alternativo frente al de la generación de artistas llamada *Ruptura* de los años cincuenta, misma que *Los Grupos* consideraban elitista, apolítica y mercantilista. A los integrantes de *Los Grupos* los distinguía su carácter colectivo, que tenía como fin desplazar a la producción individual egocéntrica tradicional de los autores. Y una de sus características más relevantes fue su sentido combativo hacia diferentes problemas de la sociedad mexicana, misma que

cambiaba su realidad a la par que la del mundo. Fue a partir de un innovador trabajo multidisciplinario que consiguieron expresiones visuales que no tenían mayores referentes en el arte del país que los del arte público de la escuela mexicana. Entre los grupos mexicanos más destacados en esta tendencia podemos considerar a *El Colectivo, Germinal, Grupos de fotógrafos independientes, Suma, Marco, Mira, No grupo, Peyote y la Compañía, Proceso Pentágono, Taller y Arte e Ideología, Taller de investigación plástica y Tepito Arte acá*, mismos que agruparon a casi cincuenta artistas, escritores, poetas, teóricos y críticos del arte, etcétera.

Bajo este contexto de colectividad y de transformaciones socioculturales, Barbosa (2007) establece que el surgimiento del arte feminista en México obedeció, entre otros, a los siguientes factores:

a) La coyuntura sociocultural abierta por el movimiento de liberación femenina; al movimiento internacional en Estados Unidos, que poco a poco fue propiciando el surgimiento del movimiento feminista en México y la difusión de los valores feministas. En el área de las artes visuales, la influencia del feminismo se manifestó en la germinación de una autoconciencia de género en artistas como Magali Lara, Maris Bustmante, Mónica Mayer, Lourdes Brobet, Carla Rippey Rowena Morales, Nunik Seuret, Yolanda Andrade, entre otras. Los antecedentes de un arte de mujeres con conciencia de género se encuentran en la obra de tales artistas, quienes plasmaron en su discurso visual la problemática de la condición femenina, la autorepresentación, el erotismo, la sexualidad, y, en suma, la conformación de una nueva identidad femenina en el arte. Para Barbosa (2007), la conciencia crítica feminista en el arte comienza cuando las mujeres artistas se asumen como artistas militantes con todas las implicaciones que esto conlleva. Esta postura política se expresa a través de su arte para impugnar los valores de género de la cultura dominante. Fueron Mónica Mayer, Rosalba Huerta y Lucy Santiago, las primeras artistas en autodefinirse como feministas, en la primera exposición de arte feminista *Collage íntimo*, celebrada en 1977, en la Casa del Lago de la ciudad de México.

b) La celebración del Año Internacional de la Mujer en 1975. Que en aquel momento, el gobierno de Luis Echeverría, preocupado por exaltar la imagen del país ante el mundo, debido a los lamentables acontecimientos de 1968, emprendió la tarea de reformar leyes discriminatorias que afectaban a las mujeres. Propuso el diálogo y la apertura democrática para recuperar la confianza perdida e integrar a grupos disidentes del sistema. Otro evento adjunto fue que la Organización de las Naciones Unidas proclamó 1975 como el Año Internacional de la Mujer; y con el tema “Igualdad, desarrollo y paz” resumía el plan de acción mundial que todos los países miembros se comprometían a cumplir. La sede de la Conferencia del Año Internacional de la mujer sería la ciudad de México, del 19 de junio al 2 de julio de 1975, por lo que en el ámbito de la cultura se reflejó una importante promoción de las mujeres artistas, gracias a la organización de exposiciones individuales y colectivas en diferentes instituciones públicas y privadas. Se realizaron los eventos en el Palacio de Bellas Artes, Polyforoum Cultural Siqueiros, Museo de Arte Moderno, dando cabida en estos espacios tanto a artistas ya consagradas como María Izquierdo, Frida Kahlo, Remedios Varo, Leonara Carrington, Alis Rahon, Helen Escobedo, Lilia Carrillo, Cordelia Urueta, Ángela Gurría, Geles Cabreram Marysole Worner Baz y María Lagunes, como a artistas contemporáneas poco conocidas en ese momento.

c) La creación del taller de arte feminista, impartido por Mónica Mayer en la Academia de San Carlos (ENAP-UNAM, 1983-1984). Durante la década de 1980, la artista del performance, Mónica Mayer, regresaba a México tras una estancia en Los Ángeles, donde tuvo como maestras a *Kaprow*, *Judy Chicago* y *Leslie Labowits*, misma que estudió con *Joseph Beuys*; Mayer había participado en un proyecto visual que consistía en una enorme variedad de acciones artísticas y políticas, ante el público en vivo. De regreso a México en 1983 con la creación del curso de arte feminista realizado en la Academia de San Carlos, de este taller emergieron Tlacuilas y Rastreras, Polvo de Gallena Negra y Bio-Arte, centrados en distintos objetivos, pero con una misma identificación ideológica: el feminismo.

Referente a las dinámicas o estrategias que Mónica Mayer implementó y que fue la

base para los planteamientos de la estética feminista, Magali Lara (2002) en su texto *La memoria es una piedra*, devela parte de los cambios de paradigma del momento profesional y de vida en la producción hecha por mujeres:

“El placer no dejaba de ser una batalla con sustentos políticos, pero la guerra era en casa, en el mundo doméstico. Mónica nos dio una arma eficaz para poder reelaborar todo este laberinto con el pequeño grupo (que consistía en reunirse periódicamente un grupo de amigas y contarse sus intimidades, tocando problemas y secretos, tratando de quitar prejuicios y valorar ese mundo oscuro, la culpa pasada a otro plano y se podían advertir los prejuicios que conformaban o deformaban una conducta, lo que sirvió a la larga para elaborar un imaginario común). Creo que lo aprendió en California en la escuela de arte feminista que fundó Judy Chicago, pero sé que se usó muchísimo en ese entonces y fue un vehículo muy fuerte para darle forma al pensamiento feminista en México o fomentar alianzas femeninas muy fuertes”.<sup>20</sup>

En esa puesta en escena todas hablaban de sí mismas sin pretender ocultar sus dificultades o su identidad, y de esa confesión nació una estética donde el *yo* surgía como un recurso imprescindible.

Los discursos visuales de Tlacuilas y Retrateras, Polvo de Gallina Negra y Bio-Arte, reflejaron el derecho a la autorepresentación ejercido mediante temáticas subversivas con las que se atrevieron a plasmar el erotismo, el cuerpo, la sexualidad, a partir de su alteridad subjetiva y construyendo su propia mirada. Asimismo, cuestionaron con fino humor negro la violenta asociación de las relaciones de género, como el machismo, el aborto, la maternidad, la doble jornada de trabajo, la violación, los estereotipos femeninos, etcétera, a raíz de la construcción de un discurso simbólico que decodifica los valores de género de la sociedad patriarcal.

---

<sup>20</sup> Citado en Cordero, R. e I. Sáenz. 2007. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, Universidad Iberoamericana, p. 418.

Dos son las características principales que sobresalen en las propuestas de estos grupos, en primer lugar retoman la idiosincrasia mexicana: lo popular, la imaginería, el lenguaje; y como segundo punto que se deriva del primero, el empleo del humor típico mexicano, a veces un poco negro, con mucho juego de palabras y dobles sentidos<sup>21</sup>.

Barbosa (2007) describe en cuanto a la evaluación de los grupos hecha por los críticos de arte e investigadores entrevistados, como Alberto Hijar, Raquel Tibol, Rita Eder y Sofía Rosales, sus juicios coincidieron en que, pese a que dichos grupos se hayan autoproclamado como representativos de un arte feminista en México, y hayan hecho explícita su militancia política, no deben considerarse como los más singulares, sencillamente porque en el pasado han existido otras artistas, incluso contemporáneas, que sin autodenominarse como feministas han hecho arte con un fuerte contenido de género, más comprometido, propositivo, eficaz y poderoso.

Barbosa (2007) agrega que esta crítica desfavorable se debe al carácter antisolemne e irreverente que adoptaban sus eventos, cuyo discurso visual consideraba los temas más escabrosos de la condición femenina a partir del humor y la ironía. Esta propuesta, desde el punto de vista de la militancia feminista, resultaba poco seria; además, las feministas estaban desinformadas de la condición de las mujeres artistas y, sobre todo, eran ajenas a los procesos plásticos contemporáneos y de las propuestas de las artistas feministas. A pesar de la crítica, más de una de las integrantes de estos grupos feministas, por mencionar a Mónica Mayer y Maris Bustamante, hoy en día sostienen una práctica e investigación muy activa y seria acerca de las prácticas no tradicionales en el país; así como un agudo sentido del humor hacia la crítica política de México, al tiempo que han ido construyendo un campo transdisciplinario donde conjugan distintas disciplinas para la realización de sus proyectos. Si bien, el arte feminista venía denunciando la desigualdad tanto en el arte como en la vida política y social de la mujer, hoy se cree que las mujeres han ganado cierto terreno, tanto en lo profesional como en la vida cotidiana, política y

---

<sup>21</sup> Villegas, G. 2008. *Los grupos feministas de arte en México*.  
Obtenido el 7 de diciembre de 2011, 08:45hrs. en <http://gladysvillegasm.wordpress.com>.

cultural. A Mónica Mayer le parece que aún sigue habiendo diferencias profesionales, y comenta que son pocos, por ejemplo, los libros sobre mujeres artistas y menos aún los que tienen una perspectiva feminista.

En las propuestas actuales aún se encuentran vigentes algunos de los discursos tradicionales de la estética feminista dirigida hacia una crítica enmarcada en los complejos debates sobre el género y las representaciones. Entre las artistas más sobresalientes se encuentran Daniela Edburg, Mayra Céspedes, Maya Goded, Carla Rippey, Dulce Pinzon, Yani Pecanins, Gabriela Olivo, Magali Lara, entre otras; a esta temática se han sumado otros discursos referentes a las problemáticas que discurren en la cotidianidad de la sociedad mexicana: feminicidios, narcotráfico, violencia, contaminación ambiental, crisis, migración, etcétera; en este sitio se mueven Teresa Margolles, Helen Escobedo, Mónica Mayer, Maris Bustamante. En la escena actual del arte feminista en México, se encuentra también el trabajo de Lorena Wolffer, quien explora la cotidianidad, no desde la subjetividad propia, sino desde la de mujeres que sufren de violencia; Lorena recobra la frase célebre “hacer público, lo privado” y señala que la violencia hacia la mujer es un problema socio-cultural que debe ser abordado, entendido y denunciado de manera pública, y que puede y debe ser sancionado legalmente. Su obra tiene un señalamiento político y lo realiza en el ámbito de lo público, no le interesa justificarlo a partir del arte ni del activismo, sino desde un *tercer espacio intermedio* en donde recurre a dispositivos de investigación como es la encuesta o/y del trabajo en colectividad –con mujeres–, permitiéndole un escenario más amplio. Evidentemente, Lorena busca hacer conciencia entre las mujeres sobre este tema que, finalmente, aún se encuentra en lo privado, en el anonimato.

Tras esta filtración de discursos, algunas teóricas y artistas hablan de la necesidad de elaborar un metalenguaje, formado por relatos, figuras, y símbolos que constantemente pongan en entredicho la tradición de los grandes discursos y de esas construcciones androcéntricas de lo que es “ser mujer”, por lo que la producción artística realizada por un

número importante de artistas mujeres en la actualidad dejan ver una serie de reflexiones relacionadas con la intimidad y con la propia subjetividad. Una muestra de este proceder, es el proyecto interdisciplinario de Esthel Volgrig, *Mi última foto*, donde explora una construcción de sí misma a partir del cuerpo y la memoria. Esther es bailarina y coreógrafa mexicana, y en este proyecto integra la danza y el video; plantea un diálogo entre lo vivo y la imagen, entre el momento pasado y el presente, entre la realidad que se convierte en imagen y la imagen que se transforma en una prueba de lo real. Sustrae narraciones breves de su infancia extraídas de la cotidianidad, lo que le permite, al igual que a Ana, rastrear su propia identidad y una autoconciencia de su subjetividad; este terreno subjetivo la lleva a enfrentarse consigo misma, en un espacio donde realiza acciones que reactivan impresiones que la conectan con ese mundo real y de ficción que captura a través de la fotografía. Ana crea una narración visual intersubjetiva donde el espectador llega a un mundo que le es ajeno, pero con el que paradójicamente se identifica, ya que esa realidad particular es sustraída del mundo cotidiano.

No es gratuito que ante este panorama de transición social, político y cultural, una parte del arte actual esté enfocado en una relación peculiar con la experiencia y la percepción de la vida cotidiana, ya que como se ha mencionado anteriormente, la cotidianidad es el nivel de realidad donde dialoga la naturaleza y la cultura, es el contenedor de resistencias, fragmentaciones y subjetividades, es el espacio donde se gesta una parte del arte actual convirtiéndose no solo en una experiencia estética sino también en un referente de nuestra sociedad contemporánea.

## VI. EL INVENTARIO DE ANA CASAS BRODA

*Esta dramática fe en la fotografía como reparadora de ausencias.*

Ana Casas, de *Álbum*

### *El sentido de lo cotidiano*

Ana Casas es una artista que indaga su vida cotidiana por medio de la obra autobiográfica y que tiene como estructura el cuerpo y la casa, como lenguaje, la fotografía para fijar la memoria, lo cual permite la investigación de su obra desde diversos aspectos que llevan a un origen común: la necesidad de explorar su identidad. Por esta razón, crece el interés por las cualidades de su trabajo y la manera de abordar su vida cotidiana, ya que es ahí donde se conecta con esos momentos significativos de su infancia –su pasado– y su presente, tal como lo registra en las figuras 1 y 2 de su proyecto *Álbum*, donde se apropia de la fotografía tomada durante su infancia por su abuela Hilda; foto que, años mas tarde, contrasta con otra, tomada en su edad adulta, en la misma casa, en el mismo jardín, en la misma banca.

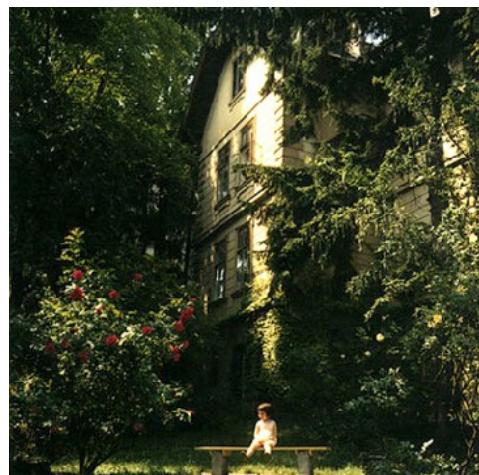


Figura 1. De *Álbum: La Casa*. Foto tomada por Hilda, abuela de Ana Casas



Figura 2. De *Álbum: La Casa*. Ana Casas. 2000

El inventario de Ana Casas consta de tres proyectos que a continuación se analizan,

donde existe una reflexión acerca de las cualidades del medio fotográfico, sobre la disociación entre la imagen y la experiencia, la relación entre la fotografía y la realidad. Cada proyecto, la artista lo complementa con un microrrelato donde entrelaza parte de la vida de su abuela y su madre, o con la de sus hijos; al parecer las palabras le siguen siendo necesarias, pues formulan sus pensamientos, pero los sentimientos de las experiencias que han llenado su vida, son el motor para la creación.

Las narraciones descifran las imágenes. Los lenguajes se invaden, se hibridan. La obra de Ana Casas nos lleva a reflexionar sobre la presencia de los nuevos modelos en torno a la identidad. Nos acerca a un arte que recrea nuevas formas de indagar la vida cotidiana, que es donde se gestan las transformaciones; donde se puede expresar y someter la existencia. En cuanto al análisis sobre su obra, éste se lleva a cabo de dos maneras; una en función de la cotidianidad, y la segunda, a partir del feminismo, la identidad y la posmodernidad. Se abordará su propuesta autobiográfica y se descubrirá que sus imágenes están vinculadas a una dialéctica con lo cotidiano, entrelazada con la estética feminista. Dicha dialéctica se hace evidente, ya que emplea el arte para encontrarse con su propia identidad, la cual irá descubriendo a partir de esa relación que guarda desde temprana edad con el mundo de la fotografía.

Ana Casas, nació en Granada, España, en 1965, de madre austriaca y padre español, pasó sus primeros años entre estos países. En 1974 vino con su madre a vivir a México DF. Estudió Fotografía, Pintura e Historia, dedicándose a la fotografía desde 1983. Entre 1989 y 1993 vivió en Viena y Madrid. Vuelve a México en 1993, pero hasta la muerte de su abuela en el 2001, pasa largas temporadas cuidándola en Viena.

De 1983 a 1985 estudia Artes Visuales en la UNAM, en la Escuela Activa de Fotografía y en Casa de las Imágenes. Entre 1985 y 1989 forma parte del grupo de jóvenes zoógrafos: *Taller de los Lunes*, Consejo Mexicano de la Fotografía, fundado por Pedro Meyer. En 1986 estudia la licenciatura de Historia en la Escuela Nacional de Antropología;

y en 1983 trabajó como asistente de don Manuel Álvarez Bravo. Desde 1983 ha tomado cursos y talleres de fotografía en España, Austria, Nueva York y México, entre los que se cuentan: Jan Saudek, Duane Michal, Eikon Hosoe, Philp Brookman y Jim Golldberg, Tony Catany, Alex Webb entre otros. A partir de 1991 ha realizado exposiciones individuales en España, Austria, Alemania y México. Desde 1983 ha participado en exposiciones colectivas en México. También desde 1983 ha participado en exposiciones colectivas en México, Austria, España, Italia, Finlandia, Canadá, República Checa, Inglaterra, etcétera. Entre 1994 y 1995 realizó algunos trabajos en colaboración con el artista Marcos Kurticz, entre los que cuentan varias instalaciones, *perfomances* y exposiciones de fotografía. En el año 2000 la editorial española *Mestizo* publicó su libro de fotografías y textos *Álbum*, que contó con el apoyo del Ministerio de Cultura de Austria y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México. Esta exposición ha sido presentada en el Centro de la Imagen y en el marco del festival PhotoEspaña en la Casa de América. Sus fotografías han sido publicadas en varios libros de España, Austria, México, Argentina, entre otros países.

Entre 1990 y 1993 trabajó en el Área de Fotografía del Círculo de Bellas Artes de Madrid en la organización de talleres y exposiciones. De 1994 a 1998 fue fundadora y coordinadora del programa de talleres del Centro de la Imagen. Desde 1995 ha impartido varios cursos de fotografía en el Centro de la Imagen y en otras instituciones. Desde el 2007 ha trabajado como coordinadora, asesora y tutora del Seminario de Fotografía Contemporánea que se imparte en el Centro de la Imagen, así como de FotoGuanajuato.

Como se ha visto, la carrera de Ana Casas ha estado relacionada no sólo la producción artística personal, sino también con la gestión y la promoción de eventos y seminarios relacionados con la fotografía contemporánea, con la firme intención de posicionar el arte hecho en México en la escena internacional del arte contemporáneo.

## Álbum

El abordaje de lo cotidiano en Ana Casas, consiste en un hecho peculiar: de encontrarse con sus recuerdos y anhelos a partir de archivos, videos y fotografías realizadas por su abuela Omama (figura 3). *Álbum* es el resultado de esta búsqueda que fue publicado en un libro en el 2000 por la editorial *Mestizo* (España) y presentado en una exposición que reúne fotografías, textos, videos y objetos.



Figura 3. De *Álbum: La historia de mi abuela*, Ana Casas. 2000. Página que conforma el álbum familiar de la abuela Omama

Para cada hombre y para cada mujer, en la cotidianidad se concreta su vida. La vida cotidiana es lo que nos pasa todos los días y puede constituir una de las formas más eficaces de acceder a la realidad. En el caso de Ana, la artista no separa sus vivencias como mujer, de su expresión estética; manifestando así una postura que las feministas han reivindicado como un modo de aceptar su feminidad y su sexo para la reinención de la propia identidad. El encuentro con su identidad, estará trazado por su proyecto *Álbum*, trabajo construido a partir de su relación con su abuela Hilda Broda, y el lazo que la fotografía forma entre ellas.



**Viena 28 de julio, 1988.** Estoy en la casa de Omama en Viena. Tomo las mismas fotos en los mismos lugares en los que ella me fotografió de niña con su cámara de entonces. Quiero mirarme hasta el cansancio para olvidarme.

Figura 4. De *Álbum: Mi infancia*. Ana Casas, 2000.

Hilda Broda, la abuela de Ana, desde muy joven se había aficionado a la fotografía; tomaba fotos de su familia, los muebles, objetos, flores, de su jardín, de su casa, y cada año se tomaba un autorretrato ante el espejo (figuras 4 a la 8) donde ella aparece cargando su *Ikonflex* de doble lente a la altura del pecho. Imágenes que Ana Casas ha sacado del contexto y formato de la foto familiar para incluirlas en su proyecto que concluye en un libro a modo de novela, como lo comenta Cuauhtémoc Medina:

El libro del *Álbum* de Casas se lee como una especie de novela: parte de los álbumes y diarios atesorados en los armarios de la abuela para reinventar un pasado cuyo centro es la función amorosa de las imágenes<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Medina, C. 2003, *El Ojo breve, una línea ondulada*. México, Reforma.



Figura 5. De *Álbum: Autorretratos de mi abuela*.



Figura 6. De *Álbum: Autorretratos de mi abuela*.



Figura 7. De *Álbum: Autorretratos de mi abuela*.



Figura 8. De *Álbum: Autorretratos de mi abuela*.

Lo notable de esas imágenes, y el motivo por el cual su obra no es sólo una historia familiar, es el modo en que este *Álbum* queda atravesado por una serie de transgresiones visuales: momentos en que la fotografía pretende ir más allá de su función documental y de la construcción de los grandes escenarios, logrando concatenar imágenes del pasado y del presente; con el cuidadosamente circunstancial *Snap Shot* (figuras 8 y 9) -que atiende, por fin, al registro de aficionado para elevarlo a la creación sensible- y que narra al parejo la obra creada intencionalmente, logrando así utilizar la fotografía como un medio para construir su identidad y su mundo propio.

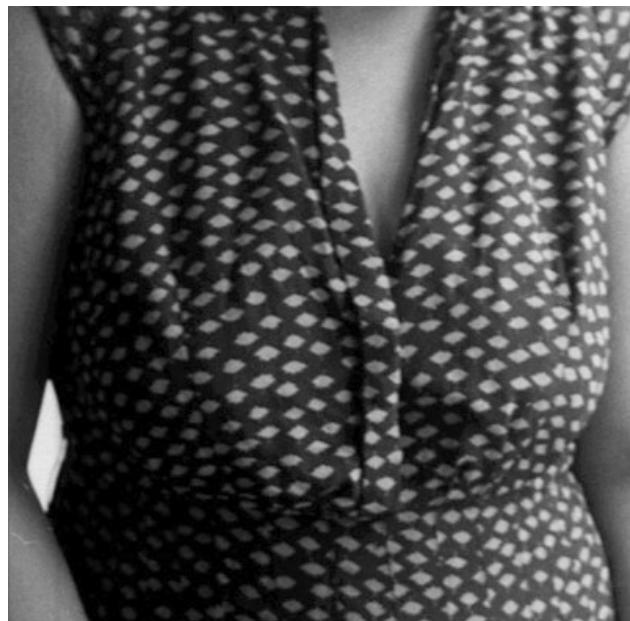


Figura 9. De *Álbum: La historia de mi abuela*.



Figura 10. De *Álbum: La historia de mi abuela*.

Ese es el vestido que te regalé, me dijo mi abuela. Supe entonces que he usado durante años el vestido de Grete. Mi abuela cree que Grete y su hija murieron en el campo de concentración de Theresienstadt. *Ana Casas*.

Mi abuela también lo usó mucho tiempo.  
*Ana Casas*

La artista trabajó *Álbum* durante catorce años. Inició el proyecto a partir de la profunda atracción que ejercían sobre *ella* las fotos que su abuela tomó de sus primeros años de su infancia en Viena (figura 11). Estas fotografías representaban un *recuerdo* pero también un misterio que la llevaron a realizar una serie que, posteriormente, fue ampliándose y adentrándose en la reflexión en torno a la fotografía y su relación con la memoria y la identidad. Poco a poco *Álbum* se convirtió en una exploración más profunda y abordó temas centrales en las relaciones familiares, la historia de sus antepasados y la construcción del cuerpo dentro de la búsqueda de su identidad. La autora consigue distanciarse de lo real hasta alcanzar un estado que le permite el autoanálisis a través de la ensoñación, misma que se refleja en la obra: una mujer que parece atrapada en sus recuerdos.

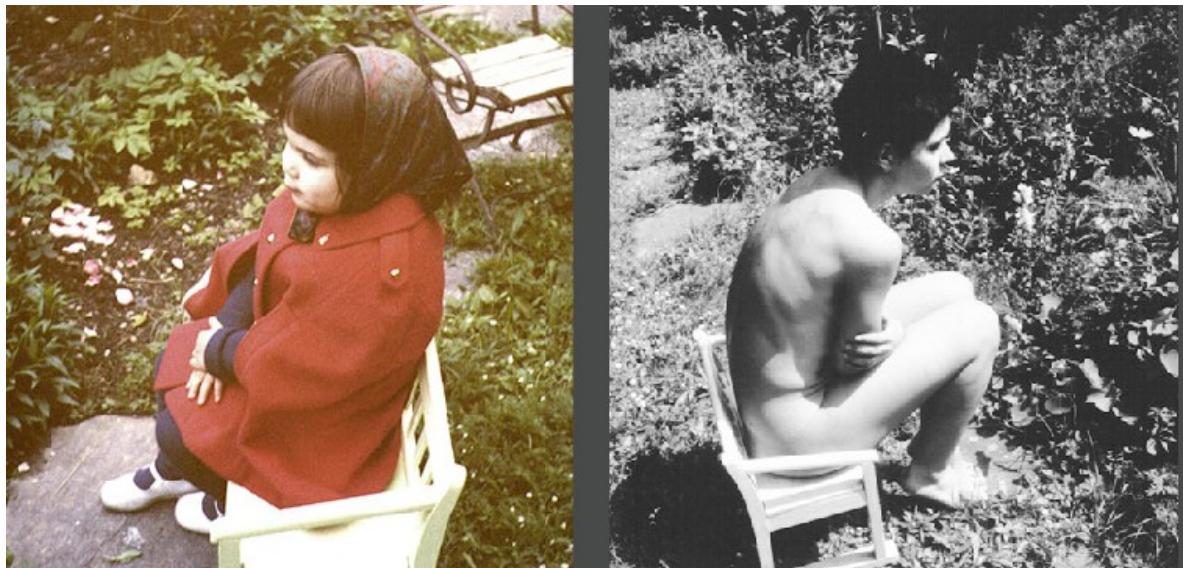


Figura 11. De *Álbum: Mi infancia*. Ana Casas, 2000.

**Viena 28 de julio, 1988.** Estoy en la casa de Omama en Viena. Tomo las mismas fotos en los mismos lugares en los que ella me fotografió de niña con su cámara de entonces. Quiero mirarme hasta el cansancio para olvidarme. *Ana Casa*.

Confrontar las imágenes que uno mismo construye de sí mismo, nos guía en cierto

modo a mirar las diferencias, circunstancia que nos aproxima a definir una identidad. Al revisar los dos aspectos sobresalientes a nivel temático en su obra, el registro de su cuerpo y la búsqueda de identidad, nos damos cuenta que su mirada hacia el feminismo no es una sola, que el reconocimiento de su cuerpo y de su identidad es el mapa del pensamiento feminista, y que como artista logra manifestar su postura, sin ejercer una crítica política directa.



Figura 12 De Álbum: *Las fotos de Ana*. Ana Casas, 2000.



**Viena, 5 de julio, 1991.** Tomo retratos en los que trastoco la realidad nace un momento nuevo. Cada vez que se desnudan para mis fotos se consuma un deseo, un pequeño deseo de entrar en el espacio privado de mi madre, mi abuela, Sarya. No busco retratar lo que hay sino algo provocado por el acto de fotografiar.

Mis fantasías no son concretas, cobran cuerpo en las fotos. Cierro los ojos y las imágenes fluyen. *Ana Casas Broda*

Ana Casas nos cuenta la historia de mujeres: su madre, su abuela y su hermana (figura 12), que definen generaciones y períodos clave de la historia de la humanidad como la primera y segunda guerra mundial, mismas que fueron experimentadas por la abuela Omama, y que en sus diarios deja ver parte del drama vivido: los campos de concentración, la incertidumbre por los parientes que no vuelven, la escasez, la añoranza por los días de avenencia.

Mostrar la vida cotidiana y privada de estas mujeres es mostrar ciertos simbolismos que definen una parte de nosotros, como lo atiende Lefebvre:

La vida cotidiana es la vida del ser humano desplegada en una pluralidad de sentidos y simbolismos, en espacios que lo modelan y al que también da forma, dentro del flujo incesante de la vivencia del tiempo<sup>23</sup>.

Siendo lo cotidiano para el individuo su espacio más privado, pero también a su vez el espacio más público, es el espacio de aprendizaje de su condición como ser humano, y donde se establecen las acciones humanas que le permiten relacionarse con los demás. Ana Casas a través de este proyecto se conecta a este espacio privado, para hacer una reconstrucción de su historia a partir de imágenes de ella capturadas en su infancia por su abuela Omama (Hilda), a quien, más adelante, Ana le tomaría fotos durante sus últimos años, del mismo modo en que Hilda registró a su propia madre al final de su vida (figuras 13 y 14). Estos instantes se vuelven significativos ya que ligan los recuerdos con el presente, como lo afirma Ana Casas en la introducción de *Álbum*:

Para construir la narración que lo guía, me sumergía en los álbumes, en las fotos de mis antepasados y en las mías, en mis diarios, en los de ella y descubrí, una vez más, que nos unía una profunda necesidad de capturar el tiempo en palabras, fotos, grabaciones, películas, videos. Y estos objetos dejan ver el ciclo de nuestras vidas. Mi abuela me fotografiaba de niña, como yo le tomaba fofos durante sus últimos años y a su vez ella fotografió a su propia madre antes de morir<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Lefebvre, H. 1984. *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Madrid. Alianza, p. 47

<sup>24</sup> Casas, A. *Álbum*. Obtenido el 11 de noviembre de 2011, 10:11hrs. en [www.anacasasbroda.com](http://www.anacasasbroda.com).



Figura 13. De *Álbum: Mi abuelo se fue*. Ana de pequeña con su bisabuela. Foto tomada por la abuela Hilda.



Figura 14. De *Álbum: Mi abuelo se fue*. Bisabuela de Ana fotografiada por Hilda.

**2 de febrero, 1974**, una de la mañana. Otra vez no puedo dormir. Siempre trato de pensar en los cumpleaños de mi madre, fueron tantos que festejamos juntas. También me acuerdo de su grabación, pero todavía no tengo el valor de escucharla. Las fotos me son familiares. Me mira con tanta dulzura ¿Algún día pensará Johana así en mí? ¿Y Ana en su madre? *Hilda Broda*.



Figura 15. De Álbum: *Las fotos de mi abuela*.

Johana, madre de Ana fotografía tomada por Hilda.

**Viena, 14 de julio, 1991.**

Estamos las cuatro solas en la casa. Cocino todos los días para ellas y tomo fotos. Hoy mi madre me dejó fotografiarla en la tina. Sus senos salían entre la espuma y me miraba seductora. Luego se desnudó en el jardín. En el cuarto oscuro, mientras veía aparecer la foto, sentí un escalofrío. *Ana Casas*.



Figura 16. De Álbum: *Fotos de Ana*. Johana. Ana Casas, 2000.

La afición de la abuela Omama por la fotografía y los usos que llegó a darle, le permitieron a la autora enunciar algunas otras cualidades de la misma, por un lado le mostraba la forma en que ésta entrelaza deseos con la representación de los medios de comunicación en el mundo contemporáneo. El abuelo de la artista, quien fue ministro de Justicia del primer gobierno socialista con un presidente judío en la Austria de posguerra dijo a su mujer que iba por cigarros y no regresó, salía con frecuencia en los medios. Omama continuó retratándolo en la televisión, incluso hacía que su nieta Ana posara junto al televisor (figuras 17 y 18). Esta es una muestra de cómo el espacio privado se mezcla con el público y los anhelos parecen perderse en la confusión de la representación de los medios.

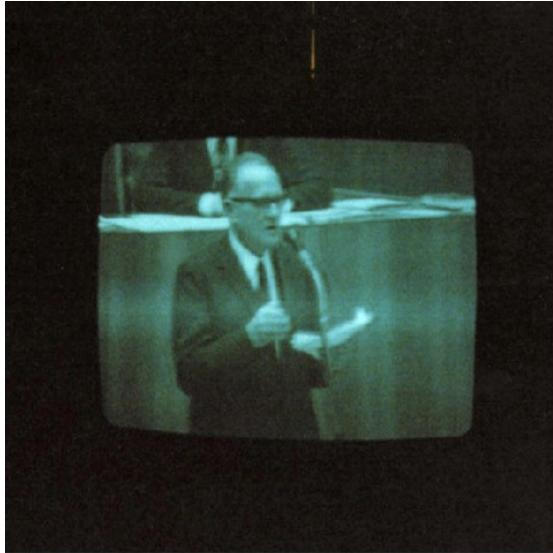


Figura 17. De Álbum: *El abuelo se fue*.



Figura 18. De Álbum: *El abuelo se fue*.

**Martes 27 de Mayo, 1963.** Hoy después de casi dos meses te vi otra vez: en la televisión. Primero me resultabas ajeno, pero después te veías tan dulce, te reías, y de pronto fue casi como si estuvieras en el cuarto. *Hilda Broda*.

Pero al descontextualizar las fotografías de su abuela –apropiárselas– y atender a las imágenes que su abuela le tomo junto al televisor, la crítica de Ana se prolonga hacia cuestiones más radicales en relación a la originalidad y la creatividad de la práctica artística. “Habiendo entendido a la fotografía como el Otro del arte –sostiene Rosalind Krauss– su uso no comporta un objeto para la crítica artística sino que se constituye como un acto crítico. Ana Casas constituye a la fotografía misma como un metalenguaje con el cual opera sobre el campo tradicional del arte, explorando los mitos de la creatividad y visión artística, del soporte de toda imagen estética.

La artista poco a poco convence a su abuela y a su madre a desnudarse y a posar para su búsqueda, la abuela con un seno menos, producto del cáncer; y su madre con los senos expuestos (figuras 19 y 20). Ana se fotografió con su abuela después de invadir ese espacio privado y único de su abuela donde le fue revelado a partir de la acción de fotografiar (figuras 21 y 22).



Figura 19. De *Álbum: Fotos de Ana*. Omama Figura Ana Casas, 2000.      Figura 20. De *Álbum: Fotos de Ana*. Johana Ana Casas, 2000.

**Viena, 8 de agosto, 1991.** Esperé a que estuviéramos solas para pedirle a Omama hacer los desnudos. Estaba nerviosa y se desató en ella un torrente de palabras. Temí hacerle daño. Hoy me dijo que no durmió por la noche. Cuando se desnudó, algo cambio en mi interior. Las fantasías de su operación, que me acompañan desde niña, se desvanecieron. Su cuerpo es profundamente humano, frágil. Estaba al alcance de mi mano. La abracé. También me desnudé y nos tomamos fotos juntas.



Figura 21. De *Álbum: Las fotos de Ana*. Ana Casas, 2000.



Figura 22. De *Álbum: Las fotos de Ana*. Ana Casas, 2000.

La autora termina *Álbum* tres días antes de que su abuela Omama sufriera un derrame cerebral (figura 23), y cierra este proyecto con un video de su abuela recostada sobre una cama de hospital tras sufrir el derrame cerebral (figura 24). Para la artista la fotografía ha sido un medio de construcción sigilosa de la memoria, una forma de vínculo, de saber las cosas de los otros estableciendo un diálogo hacia los demás. Ana ha ido adoptando la fotografía como un medio para fijar la mirada, y que los demás entren en él.



Figura 23. De *Álbum: El asilo*. Omama. Ana Casas, 2000.



Figura 24. De *Álbum: El asilo*. Omama tras el derrame cerebral. Ana Casas, 2000.

**México, 7 de febrero, 2000.**

Mis diarios me sorprenden. La memoria todo lo condesa y ordena y tantas cosas las había olvidado. Hoy comprendí que lo que escriba sobre mi presente tiene que ser igual, un diario.

Terminé el libro el veintidós de febrero. Tres días después Omama sufrió un derrame cerebral. Del aeropuerto tomé un taxi al hospital. Al verme tomó con fuerza mi mano y sonrió solo con la mitad de la cara. El lado derecho de su cuerpo está paralizado. Todos los días me siento junto a su cama y la acaricio. Su piel es muy suave. Me mira como una niña y a veces sonríe. Ya no puede hablar. Su respiración llena el cuarto. *Ana Casas.*

### *Cuadernos de dieta*

Ana Casas pertenece a una generación que desde finales de los ochenta y principios de los noventa le apostó a la exploración del cuerpo y la visión de sí. La autora va a heredar de la estética feminista la premisa de verse así misma, en una suerte de autorretrato, en donde se reconstruye interna y externamente en ese encuentro con su propia identidad. Esta acción la desarrolla en *Cuadernos de dieta*, donde se abre a una exploración de su cuerpo como espacio de inscripción, hecho vinculado también a una de las estrategias de la estética feminista: la corporalidad como crisol de la subjetividad (figuras 25 a la 28).

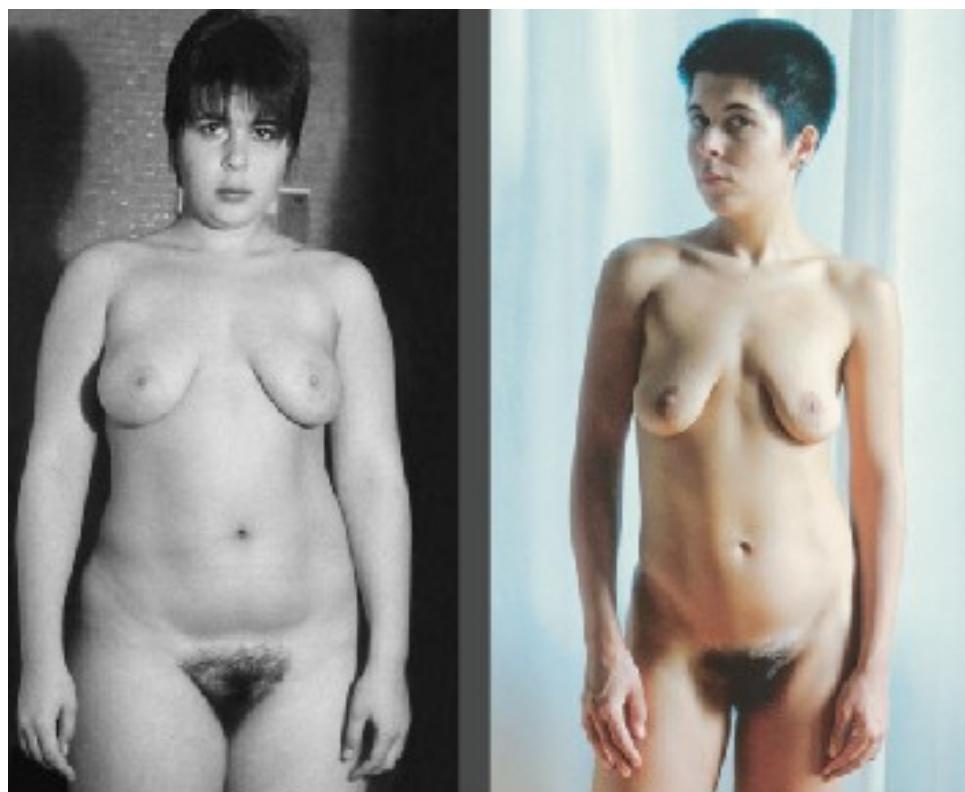


Figura 25. *Cuaderno de dieta*, México 1986, 82.5 kilos. Figura 26. *Cuaderno de dieta*, Viena, 1989, 65 kilos.



Figura 27. *Cuaderno de dieta*, Viena , 1992, 68 kilos.



Figura 28. *Cuaderno de dieta*, Viena, 1992, 73 kilos.

Ana Casas inició el primero de sus cuadernos de dieta a los veintiún años. Anotaba todo lo que comía y sacaba cuentas de las vitaminas que consumía. Estos cuadernos de dieta fueron realizados desde 1986 hasta 1994 – periodo el cual se mantuvo a dieta – Durante ocho años anotó absolutamente todo lo que comía y se tomaba fotos con regularidad (figuras 29 y 30). Ante esta actitud obsesiva de controlar su dieta la artista comenta:

*Una profunda angustia me hacía tratar de controlar aquello que yo pensaba podía hacer menos frágil. Nunca pensé en mostrar las fotos a nadie, las tomaba guiada por una profunda necesidad de mirarme, verificar los mínimos cambios que lograba con las dietas, explorar mi cuerpo desnudo desde un ángulo que no me daba el espejo<sup>25</sup>.*

<sup>25</sup>Casas, A. *Cuaderno de dieta*, Obtenido el 2 de octubre de 2011, 13:23hrs. en <http://www.anacasasbroda.com>.

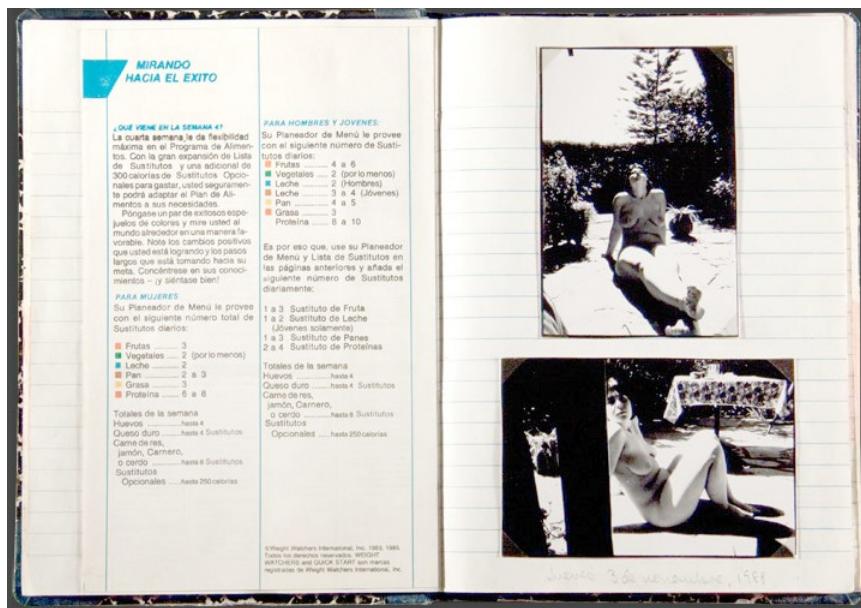


Figura 29. Cuaderno de dieta, Ana Casas, 1986 .



Figura 30. Cuaderno de dieta. Ana Casas,1989.



Figura 31. Cuaderno de dieta, México. Ana Casas, 1988-89

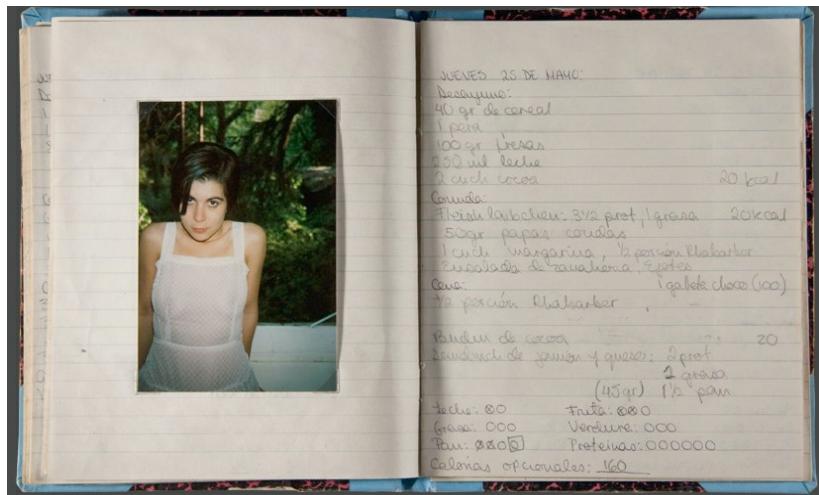


Figura 32. Cuaderno de dieta, Viena. Ana Casas, 1989.

Lo atractivo de las imágenes de sus libros de dieta, es que no fueron hechas con una intención estética, se tomaron en un espacio y momento íntimo de la autora. Nuevamente rescatamos aquí el *Snap Shot* (figuras 31 y 32), en el momento en que la artista las integra a *Álbum* y las muestra al espectador, en este instante afirma que sufre un cambio de posición,

de autora pasa al sitio de espectadora, como lo expresa en el siguiente texto:

*Estas fotos son el diario personal de una necesidad cruda de verme, reconocerme, construirme. Son el registro de la lucha con el cuerpo, de la desazón interna, la búsqueda de identidad.<sup>26</sup>*



Figura 33. *Cuaderno de dieta*. Ana Casas, 1989.

Ana Casas adopta el cuerpo a modo de las teóricas feministas como Judith Butler (2007), de que el cuerpo es performativo en la medida que es capaz de generar significados, de implantar cierto principio de confusión, y que además está en una constante transformación física y cultural, incluso de superar sus limitaciones físicas e imprevistos azarosos (figuras 33 y 34).

---

<sup>26</sup> *Ibid.*

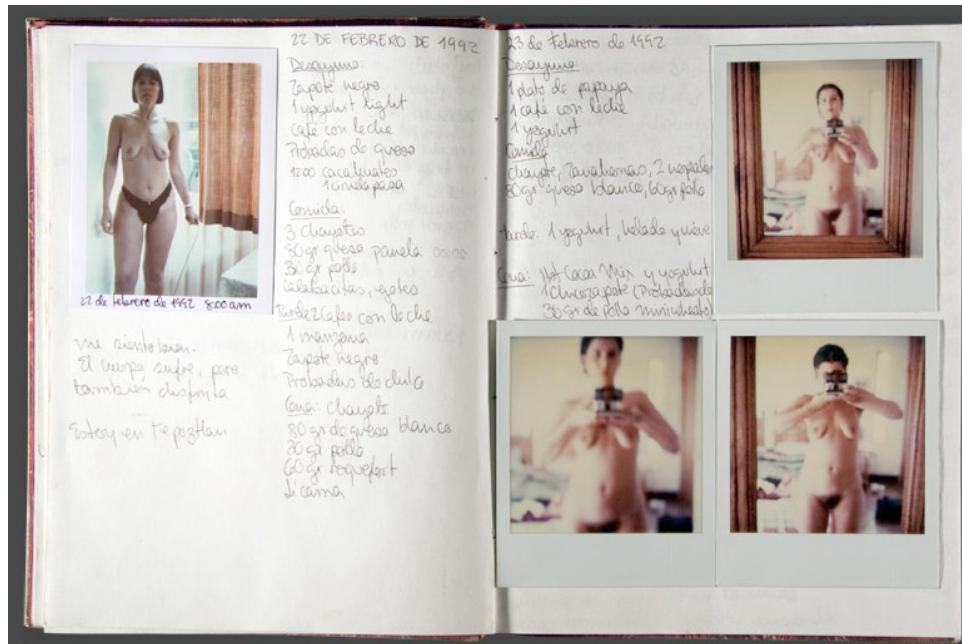


Figura 34. Cuaderno de dieta, México. Ana Casas, 1991.

Para la artista el cuerpo fotografiado cambia constantemente, adelgaza, engorda, se transforma. Los cuadernos de dieta dan cuenta de cada gramo de comida ingerido y las fotos registran cada cambio en la apariencia, como si sólo la imagen impresa hiciera real las transformaciones (figuras 35 y 36). De estas transformaciones comenta en su narración que acompaña este proyecto:

*Pegar las fotos en un cuaderno para después tener una memoria de los procesos por los que pasó mi cuerpo, no perderme en la visión distorsiona de mí misma que me devolvía la cabeza. Quizás las fotos podrían mostrarme mi apariencia real, sacarme de ese malestar que me embargaba, de la inseguridad de no lograr dar forma a una imagen mental de mi misma<sup>27</sup>.*

El cuerpo es lo que somos, pero también es un espacio donde han sido depositados discursos y formas de identidades. El cuerpo, tanto de la mujer como del hombre, han sido marcados en la historia del arte y por el sistema de consumo por el discurso de la vista. A

27 *Ibid*

través de signos construidos nos han dicho como debemos ser, cual es el ideal y que es lo moralmente permitido y lo que no.



Figura 36. *Cuaderno de dieta*, Viena. Ana Casas, 1992.

Hoy en día, vivimos en un mundo donde las imágenes dependen del ordenador, por lo que cada vez se alejan más de la representación auténtica. En televisión, videos, revistas, las imágenes de los cuerpos de modelos son editadas en demasía, al grado de crear cuerpos inadmisibles; en ocasiones es tan evidente el “retoque” que se llega al grado de eliminar un dedo o el ombligo. En sus imágenes, la mirada de la artista logra mostrarnos cuerpos libres de toda idealización mercantil, lo que nos lleva a confrontar y cuestionar qué son esos otros cuerpos, y en ocasiones a mirar lo que de nuestros propios cuerpos negamos: la flacidez de la piel, senos caídos que producen leche, un vientre estriado, bellos y pliegues, formas que están ahí para ser miradas desde otra perspectiva. La propuesta de la autora nos lleva a recordar y reafirmar el cuerpo como realmente es, nos lanza a cuestionarnos acerca de nuestro propio ser y el estar en el mundo, aproximándonos a una reformulación de la identidad.

## *Kinderwunsch*<sup>28</sup>

En *Kinderwunsch*, aún en proceso, la autora continúa adoptando la fotografía como un acto necesario que refleja vivencias no siempre visibles; sigue también en la exploración del imaginario personal, en la búsqueda de aquellas conexiones que develan aspectos esenciales sobre la sutil frontera entre la subjetividad y el mundo real. En este proyecto, Ana Casas sigue ejerciendo su práctica artística a partir de deseos, en este caso particular, el deseo de ser madre, que la llevó a someterse durante cinco años a tratamientos de fertilidad. Cuando nace Martín, su primer hijo, ella tenía treinta y ocho años y se sumergió en esa vivencia por completo: dejó de fotografiar. Es en su segundo embarazo donde decide explorar esta experiencia a través de las imágenes. Desde entonces no ha dejado de hacerlo; registró desde los tratamientos de fertilidad, el embarazo, el parto, la intensidad de los primeros meses, la lactancia, el descubrimiento de espacios y de nuevos objetos, el enojo, el cansancio, la pasión, el cariño (figuras 37 a la 40).



Figura 37. *Ana*. De la serie *Cuarto de juegos*.  
Ana Casas, 2010 de fertilidad.

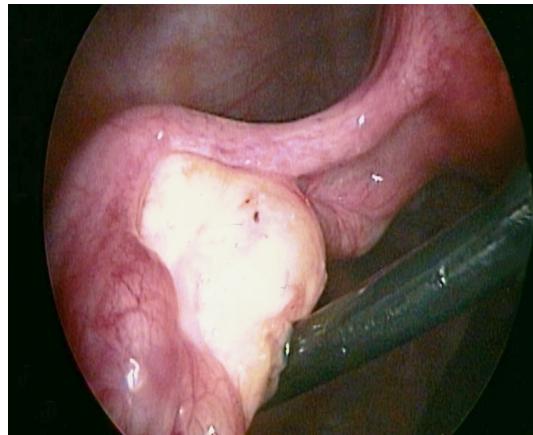


Figura 38. Mi ovario izquierdo. De la serie  
*Tratamiento*. 1998, 2003 y 2007 y 2008

<sup>28</sup> En alemán, unión de las palabras: niños y deseo. Se usa para hablar del deseo de tener hijos, de lograr un embarazo de la infertilidad. Obtenido el 4 de octubre de 2011, 17:53hrs. en <http://www.anacasasbroda.com>.



Figura 39. *Leche I*. Ana Casas, 2010.



Figura 40. *Leche II*. Ana Casas, 2010.

Aún explorando la vida de sus hijos, la artista se encuentra nuevamente con esa obsesión de sí misma. En esta experiencia como madre y como espectadora, se reencuentra de nuevo con los misterios de su infancia, la ausencia, miedos y anhelos que la marcaron para construir una percepción de la maternidad y la manera de relacionarse con su hijo. Para la fotógrafa, *Kinderwunsch* lo percibe como:

*Un proceso vital de constante reflexión, una búsqueda de imágenes que toquen pequeños fragmentos de nuestras vivencias. Kinderwunsch es la valiosa oportunidad de explorar un tiempo intenso, lleno de pasiones, afecto, deseos, inquietudes, placeres y temores, de compartir con dos seres la increíble experiencia del crecimiento*<sup>29</sup>.

El sentido de lo cotidiano en Ana Casas, es cada uno de los pequeños acontecimientos que corresponden, en gran parte, a la construcción de la vida; es el espacio de sus conflictos, donde se vive y se expresa el dolor y la felicidad. A través de estas imágenes en *Kinderwunsch*, la autora nuevamente confronta al espectador con escenas reales acerca del cuerpo (figura 41), y del asunto de ser madre. Captura el cansancio, el

<sup>29</sup>Casas, A. *Kinderwunsch*, Obtenido el 6 de noviembre de 2011, 9:04hrs. en <http://www.anacasasbroda.com>.

tedio y el cuerpo deteriorado por el embarazo, la lactancia y los desvelos, muestra cómo este acontecimiento en su vida ha marcado una serie de cambios físicos y emocionales, que nos remite e identifica con una experiencia auténtica extraída de la vida cotidiana (figura 42)



Figura 41. *Vientre*. Ana Casas, 2008.



Figura 42. *Silla roja*. Ana Casas 2010.

En el proceso artístico de la autora, se han ido definiendo sus estrategias creativas orientadas a trabajar con las vivencias desde la frontera entre la cotidianidad y las acciones que se realizan para la cámara (figura 43). La artista mira la fotografía como una forma vital de intervenir en la realidad, la tensión entre la acción creada y la espontaneidad como espacio que devela aspectos esenciales de las relaciones.



Figura 43. *Acción III*. Ana Casas, 2011.

*Kinderwunsch*, es un proyecto que se ha vuelto complejo, ya que la autora se ha sumergido junto con sus hijos a construir escenarios en los que se realizan acciones, a veces son ideas de sus hijos, otras son imágenes de su fantasía, de sus recuerdos. La fotografía documenta la *acción*, en una especie de foto-*perfomance*, con la suerte y la magia de lo inesperado.

Ese instante en el espacio entre la realidad y la ficción, es la esencia de las imágenes de la artista y la forma en que adopta al lenguaje fotográfico, como lo describe a

continuación:

*La fotografía como una forma vital de intervención en la realidad, la tensión entre la acción recreada y la espontaneidad como un espacio que devela aspectos esenciales de las relaciones. La fotografía como una búsqueda de apariciones de una realidad no siempre visible. Me fascina el umbral entre la realidad y su imagen en el que se mueve la fotografía, ese enigmático espacio que elude las interpretaciones, singular para cada espectador<sup>30</sup>.*

Como en sus trabajos anteriores, además del cuerpo, la casa es también un eje fundamental de este proyecto donde explora su identidad y la de sus hijos. En la casa, Ana logra captar lo extraordinario de lo ordinario a partir de realizar pequeñas acciones con sus hijos donde aparecen jugando en el tina, en la recamara, o en la cocina (figuras 44 a la 46).



Figura 44.

*Baño II.* De la serie *Pequeñas acciones*. Ana Casas. 2010.

---

<sup>30</sup> *Ibid.*



Figura 45. *Momia*. De la serie *Pequeñas acciones*. Ana Casas, 2010.

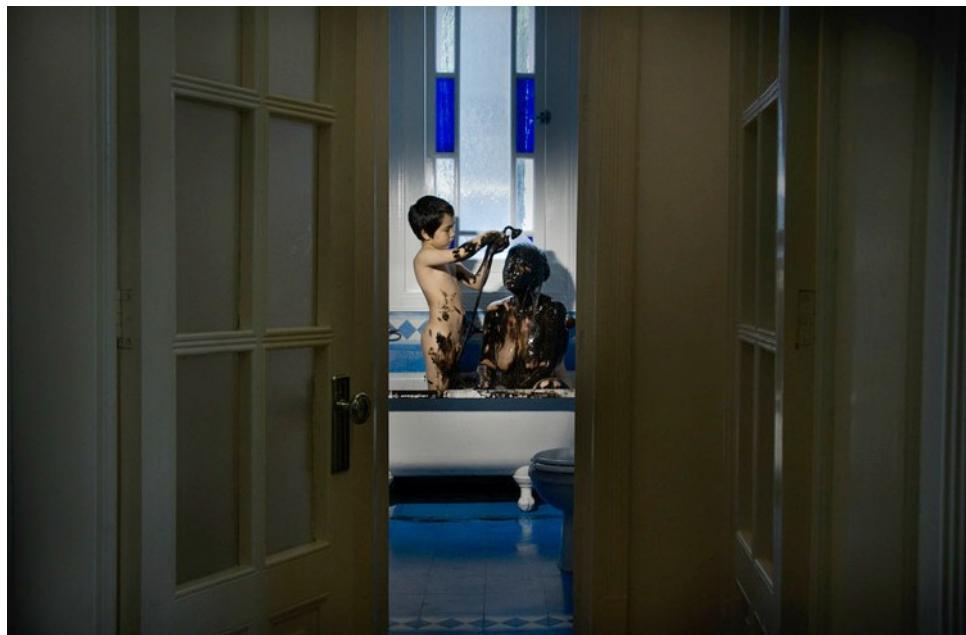


Figura 46. *Baño*. De la serie *pequeñas acciones*. Ana Casas, 2010.

En el momento que Ana Casas decide hacer un trabajo fotográfico con sus hijos, su estrategia creativa deambula en el arte acción, ya que, tal parece, se apropiá (por medio de la fotografía) de ese acontecimiento que surge de una *acción* propiciada por ella o por sus hijos. Si la razón del arte acción es apropiarse de la vida a través de cualquier tipo de acción que tenga una intención estética consciente y elaborada, por tanto, estas acciones y, por consiguiente, la expresión de la subjetividad, nacen del espacio cotidiano de la autora y de sus hijos, donde el juego, las tareas diarias, el sueño, el cansancio, etcétera, son fragmentos que constituyen esa misteriosa esencia de la realidad. La artista construye ficciones sobre la vida real, utiliza lo inesperado en todos sus aspectos, recupera el imaginario femenino de las construcciones sobre la maternidad, nos narra pequeños acontecimientos intercambiables de la vida que nos asoma una y otra vez a nuestra cotidianidad. Las autorepresentaciones que elabora, son una nueva forma de entender que la procreación es netamente femenina y es central en la elaboración de la identidad, no pretende definir la maternidad sino encontrar sus posibilidades inexpressadas, liberándola de la costumbre social de sus funciones.

Así pues, en esta sociedad actual, en la que la incertidumbre por la vertiginosa rapidez de los cambios ha debilitado los vínculos entre los individuos, *Kinderwunsch* nos recuerda esos nexos potentes que, parece, se han venido convirtiendo en lazos triviales y frágiles. Si retomamos las observaciones de Andrea Liss (2009) acerca de la maternidad y el arte, respecto a considerar que las características de las madres (crianza, empatía, sacrificio) puedan repercutir como un modelo básico para las relaciones sociales, coincidimos en reconocer a la práctica materna como el espacio donde pueden generarse estas transformaciones colectivas.

## VIII. CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación se ha ido señalando una serie de ideas y representaciones en relación a la construcción de la vida cotidiana a partir de la percepción de los artistas, desde la pintura de género del siglo XV al arte contemporáneo. Los ámbitos domésticos, lo público y lo privado, se encuentran trabajados aquí como referencia de elementos esenciales hacia esa construcción del sujeto (objeto) en la vida cotidiana. La familia, la infancia, la adolescencia, la casa, el esparcimiento, están tramados en esa “aprehensión” de lo cotidiano.

Es el artista/autor el que aporta su particular punto de vista, el que investiga sobre su entorno y recrea en la obra, hecha a partir de “su” experiencia cotidiana, de “su” percepción, sean *verdaderas o falsas*, ya que su virtud está más bien en tal confección, transformación y proceso, que en el hecho de que sean auténticas.

Se trabajó desde el arte y los artistas, por lo que los diferentes lenguajes artísticos, pueden darnos una comprensión enriquecedora de los imaginarios sociales, de las inquietudes y preocupaciones humanas que no hacen otra cosa que describirnos y mostrarnos constantemente cómo somos, qué pensamos, qué sentimos. En suma, lo cotidiano (la vida cotidiana) se construye día a día, es ese espacio donde se expresan los valores de la cultura, donde existe una creatividad constante e irreparable.

En el recorrido del marco histórico de esta investigación, se determinaron las formas en que los artistas representaron y transformaron la vida cotidiana:

La primera parte de este recorrido estuvo dirigida a la pintura de *género*, la cual es una representación mimética de la vida cotidiana, escenas íntimas, de descanso y esparcimiento son realizadas por el artista.

Con el Realismo del sigo XIX, los pintores expresan la sencilla vida rural con cierta crítica social dirigida contra el moderno progreso industrial, así como a la vida artificial y agitada de la gran ciudad industrial. Mientras que en las escenas impresionistas, la vida cotidiana esta representada en el tiempo de ocio de los habitantes de ciudad, el espacio público, las nuevas estaciones del ferrocarril y los puentes de acero, la vida de los cafés, restaurantes y bares, el mundo del teatro, cabarets.

Con los *ready mades* de Marcel Duchamp, se determinó el abandono de la representación mimética y simbólica de la cotidianidad de los *sujetos* por la relación de los *objetos*; Duchamp deconstruye y reconstruye la visión de los objetos pertenecientes al mundo utilitario -y del que existen ejemplares idénticos- asignándoles diversos significados.

Se encontró que en el arte acción (*perfomances, happening, fluxus*), el sentido de lo cotidiano se ve traspasado por las aspiraciones de unir el arte a la vida. El campo del arte estaría implícito en la existencia cotidiana de los seres humanos. A través del *arte acción* los artistas se apropián de la vida a través de cualquier tipo de acción que tenga una intención estética consciente y elaborada. De esta forma, los artistas se apropián de los espacios públicos interceptando la vida cotidiana del espectador, generando una conciencia de la vida urbana.

La realidad visible de la vida cotidiana de la segunda mitad del siglo XX es la realidad de la sociedad de consumo de las grandes ciudades. Su imagen y su sentido de lo cotidiano, está determinada por los medios de producción industrial, el diseño y la publicidad, así como los nuevos medios de comunicación.

Por lo que a este estudio compete, ostentamos que en el arte actual existe un interés en abordar lo cotidiano tras una profunda necesidad de explorar la identidad, esto, como respuesta a los estados alterados de la subjetividad a consecuencia de las transformaciones

sociales, políticas, espaciales y culturales del mundo globalizado; los artistas abordan lo cotidiano en obras autobiográficas (la propuesta de Ana Casas), en relatos íntimos (las fotografías de Nan Goldin) o narraciones ficticias (la obra de Shopie Calle).

Debido a la multidiversidad en los lenguajes artísticos, que brindan una compresión de los imaginarios sociales mostrando constantemente quiénes somos, se requirió en esta investigación, analizar algunas de las teorías del feminismo vinculadas a la estética feminista proponiendo las siguientes conclusiones:

1. La estética feminista no responde a un único feminismo, puesto que unificar a las mujeres a una misma y única teoría feminista, es una idea obsoleta y limitada, ya que la teoría feminista constantemente sufre de transformaciones y ramificaciones.
2. Ante la posible pluralidad de visiones en el feminismo, se deduce que la estética feminista necesita del motor de las reflexiones del pensamiento feminista.
3. Tras los discursos sociales de los años setenta, de transformar las relaciones desiguales de poder entre hombres y mujeres, el feminismo de la primera ola fue el que causó un impacto profundo en las corrientes artísticas y en el mundo académico, abriendo paso a la crítica y a la investigación de la mujer en la historia del arte.
4. La producción artística que se genera bajo el pensamiento feminista, se origina a partir de la estrategia de la *deconstrucción del sujeto*, pues la mayoría expresa una fragmentación de la *identidad* categorizada como *mujer*. Por una parte, el postmodernismo deconstrucionista asume que existe una realidad de signos y textos, de “representaciones” que no representan. La deconstrucción consiste en mostrar cómo se ha construido un concepto cualquiera a partir de procesos históricos y acumulaciones metafóricas. Para Wolff, este mecanismo es la base de la estética feminista, ya que la tarea radical del posmodernismo es deconstruir verdades aparentes, desmantelar ideas dominantes y formas culturales, e involucrarse en las tácticas de guerrilla de socavar los pensamientos hegemónicos.

Bajo esta teoría de la postmodernidad –la deconstrucción–, las artistas deconstruyen los diferentes conceptos de *mujer* a partir del análisis de los actos cotidianos y la vida diaria, ya que es ahí en donde existe una serie de pautas y creaciones individuales, de azares, casualidades y situaciones que encierran la construcción de la identidad.

5. Otro proyecto trascendental de la estética feminista, fue hacer público lo privado, es decir, denunciar lo que en la vida privada, inmersa en la cotidianidad, debería permanecer en silencio.

Una vez planteado el devenir de la representación de la vida cotidiana en los diferentes lenguajes artísticos, se reflexionó la obra fotográfica de Ana Casas Broda desde la perspectiva de la estética feminista y el abordaje de lo cotidiano en el intento de reconstruir su identidad. La obra de Ana Casas relata distintas etapas de su vida, en las que recurre a la relación íntima con su *cuerpo*, la *casa* y la *memoria*; representa recuerdos muy arraigados en ella, vinculados con sentimientos de ausencia, melancolía y una obsesión de aprehenderse así misma. En la *memoria*, Ana Casas encuentra una motivación para el trabajo y, a la vez, en la manifestación artística, un medio para encontrar su presente. En base al estudio realizado se proponen las siguientes conclusiones:

1. Ana Casas indaga en su vida cotidiana para extraer escenas íntimas y significativas que serán recreadas a través de la fotografía, en una búsqueda y construcción de la propia identidad.
2. En Ana Casas pervive un feminismo heterogéneo a través del cual, surge un concepto de mujer como producto de la deconstrucción autobiográfica.
3. Ana Casas no es una artista que se considere a sí misma feminista, ya que convive con la necesidad de la no definición. No quiere decir que su obra carezca de compromiso social, pero la desarrolla en el contexto que une lo visual y la teoría al

proceso de deconstrucción, mismo que está vinculado con la estrategia feminista. Con su trabajo barre viejos tabúes, se desinhibe de complejos y proyecta su personal visión del feminismo, que debe ser entendida como parte de un proceso abierto e inacabado.

4. Ana Casas se apropiá artísticamente del linaje materno. Es decir, sus representaciones son parte de la reflexión de su madre y de abuela en torno a la asimilación de su propia maternidad, ofreciendo una nueva forma de entender la procreación, propia de la mujer y que es central en la elaboración de la identidad. La artista no pretende definir la maternidad sino encontrar sus posibilidades inexpressadas, liberándola de la costumbre social de sus funciones.
5. Lo público y lo privado, se encuentran implícita y explícitamente trabajados aquí como referencia para la construcción del sujeto en su micro y macro estructura. La familia, la infancia, la adolescencia, la casa y las relaciones de poder, están hilvanadas en lo cotidiano, espacio donde se construye la identidad.
6. A través del microrrelato, de contextualizar las fotografías de su abuela y exponer a sus hijos a impredecibles acciones, Ana Casas cuestiona el lenguaje de la fotografía, creando un metadiscurso en el proceso de ejecución de la obra, relacionado con los procesos y estrategias del arte postmoderno referente a la apropiación y el uso del microrrelato y anotaciones personales reales o ficcionadas.

La vida, es un conjunto de microhistorias que se construyen día a día, que en conjunto confeccionan el acto mismo de la existencia. En este estudio se aportó una serie de instrumentos y herramientas esperando sean utilizadas para ampliar el estudio de las formas de representar, construir y transformar la vida cotidiana a través de los autores/artistas que, como se trató en el trayecto de esta investigación, son un referente para vislumbrar el imaginario social.

## LITERATURA CITADA

- Acha, J. 2006. *Crítica del Arte*. Trillas. México.
- Amorós, C. 2005. *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias...para las luchas de las mujeres*. Cátedra. Madrid.
- CENART. 2004. *Antología, Tekhne 1. Arte, pensamiento y tecnología*. México.
- Bañuelos, J. 2008. *Fotomontaje*. Cátedra. España.
- Barbosa, A. 2008. *Arte feminista en los ochenta en México, una perspectiva de género*. Casa Juan Pablos. Universidad Autónoma del Estado de Morelos. México.
- Bayer, R. 1998. *Historia de la Estética*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Bocola, S. 1999. *El arte de la modernidad Estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*. Serbal. Barcelona.
- Braidotti, R. 2001. *Sujetos Nómades*. Paidos. España.
- Broncado, F. 2000. *Mundos Artificiales Filosofía del cambio tecnológico*. Paidós Mexicana, S.A. México.
- Cordero, R. e I. Sáenz. 2007. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana. México.
- Curiel, G. 1999. *Pintura y Vida Cotidiana en México 1650-1950*. Fomento Cultural Banamex. A.C. México.
- Clark, T. 2000. *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*. Akal. España.
- Danto, A. 1999. *Después del fin de arte. El arte contemporáneo y el límite de la historia*. Paidós. Barcelona.
- Del Conde, T. 1994. *Historia mínima del arte Mexicano en el siglo XX*. Attame. México.
- Eco, U. 1990. *La definición de arte, lo que hoy llamamos arte, ¿ha sido y será siempre?* Roca, S.A. México.

- Fernández, A. 2004. *Formas de mirar en el arte actual*. Edilupa. España.
- Francastel, P. 1975. *Sociología del arte*. Alianza. Madrid.
- Galán, J. 2007. *Híbrido*. Ellago. Madrid.
- Gaos, A. y A. Lejavitzer. 2003. *Aprender a Investigar*. Santillana S.A. de C.V. México.
- González, J. 2008. *Medios Múltiples dos*. México.
- Gombrich, E.H. 1997. *La historia del arte*. Debate. China.
- Híjar, A. 2007. *Frentes, coaliciones y talleres, grupos visuales en México del siglo XX*. San Pablos, Consejo para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Jasso, K. 2008. *Arte, tecnología y feminismo. Nuevas figuraciones simbólicas*. Universidad Iberoamericana, A.C. México.
- Laing, R.D. 1971. *Experiencia y alienación en la vida contemporánea*. Paidós. Buenos Aires.
- Lefebvre, H. 1984. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Alianza. Madrid.
- Liss, A. 2009. *Feminist and Art Maternal*. Universidad de Minnesota. E.U.A.
- Mandoki, K. 2006. *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. Siglo XXI. S.A. C.V. México.
- Mejía, I. 2005. *El cuerpo post-humano en el arte y la cultura contemporánea*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mendieta, L. 1962. *Sociología del arte*. Universidad Autónoma de México. México.
- Meneguzzo, M. 2005. *El siglo XX, arte contemporáneo*. Electa. Barcelona.
- Museo de Arte Álvaro y Carmen T. de Carrillo Gil. 1985. *De los grupos, los individuos, plásticos de los grupos metropolitanos*. México.
- Perniola, M. 2008. *La estética del siglo veinte*. Machado Libros S.A. España.
- Rambla, W. 2007. *Estética y Diseño*. Universidad de Salamanca. España.
- Rodríguez, I. 2006. *El arte contemporáneo, esplendor y agonía*. UNAM. México.

Schara, J. 1997. *Métodos, técnicas y reglamentos para la elaboración de tesis de grado.* Universidad Valle de México. México.

Sánchez, A. 1996. *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas.* Fondo de Cultura Económica. México.

Sánchez, A. 1992. *Invitación a la estética.* Fondo de Cultura Económica. México.

Thuillier, J. 2006. *Teoría general de la historia del arte.* Fondo de Cultura Económica. México.

Tibol, R. 2002. *Ser y ver, mujeres en las artes visuales.* Plaza y Janés, S.A. México.

Vattimo, G. 1990. *La Sociedad Transparente.* Paidos. Barcelona.

### **Entrevista realizada a la artista Ana Casas Broda**

En su domicilio el 2 de diciembre de 2011, 16:30hrs.

### **Sitios de Internet consultados**

Durante julio de 2011 y enero de 2012.

<http://www.anacasasbroda.com>

<http://www.arteespana.com>

<http://discursovisual.cenart.gob.mx>

<http://gladysvillegasm.wordpress.com>

<http://www.marcoskurtycz.com.mx>

<http://www.museodemujeres.com>

<http://www.myrelchernick.com>

<http://performancelogia.blogspot.com>

<http://www.pintomiraya.com>

<http://www.phedigital.com>

<http://pornoterrorismo.com>.

<http://www.replica21.com>

<http://www.ucm.es>

<http://unavistapropia.blogspot.com/2007/05/posfeminismo-y-pospornografa.html>

[http://www.urg.es./esmujer/pdf/Saletti\\_Cuesta\\_articulo\\_revista\\_clepsydra.pdf](http://www.urg.es./esmujer/pdf/Saletti_Cuesta_articulo_revista_clepsydra.pdf), p. 181

<http://www.zonezero.com>