



*Universidad
de Guanajuato*

**CAMPUS GUANAJUATO
DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO**

DOCTORADO EN ARTES

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL
ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

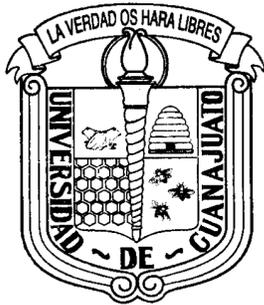
Trabajo de titulación en la modalidad de tesis que para obtener el grado de
Doctor en Artes presenta:

MARTHA JUDITH SOTO FLORES

Guanajuato, Gto.; Agosto 2017



Universidad de Guanajuato
División de Arquitectura, Arte y Diseño
Campus Guanajuato



UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO

DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO

Doctorado en Artes

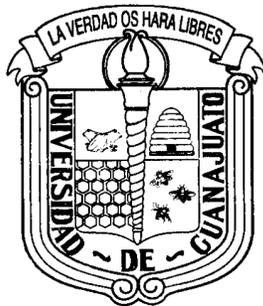
FRANCISCO JAVIER GONZÁLEZ COMPEÁN

**DIRECTOR
DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO**

Por la presente le comunico que he revisado el trabajo de titulación de Martha Judith Soto Flores, quien opta por el grado de Doctor en Artes, encontrando que dicho trabajo cumple con los requisitos mínimos para ser presentado para su defensa en el examen de grado correspondiente y, por lo tanto, cuenta con mi voto aprobatorio (X) sin observaciones. () con las observaciones que se anexan.

Guanajuato, Gto.; 26 de agosto de 2017

Dra. Tania Hélène Campos Thomas



UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO

DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO

Doctorado en Artes

FRANCISCO JAVIER GONZÁLEZ COMPEÁN

DIRECTOR

DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO

Por este medio me refiero al trabajo de tesis de Martha Judith Soto Flores, egresado del Doctorado en Artes de esta División, trabajo cuya dirección me fue asignada y que lleva por título **“IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014”**.

Dicho trabajo que se encuentra concluido y puede ser turnado para su lectura y observaciones a los siguientes sinodales que propongo a su distinguida consideración:

Dr. Juan Hugo Barreiro Lastra
Dr. Benjamín Valdivia Magdaleno
Dra. María Isabel de Jesús Téllez García
Dr. Jaime Miguel Jiménez Cuanalo

Atentamente

Dra. Tania Hélène Campos Thomas

Guanajuato, Gto.; 8 de Noviembre de 2017

DEDICATORIAS

A mis padres, por darme la vida y enseñarme a no rendirme ante ningún obstáculo. A mis hijos, por ser el centro de mi universo; a María Cristina que ha sido un ejemplo a seguir en mi desempeño intelectual y sobre todo a Jaime del cual aprendí a valorar la vida y finalmente a mis maestros que me apoyaron en sus asesorías aclarando mis dudas en la elaboración de esta tesis doctoral.

RESUMEN

El presente trabajo constituye un análisis estilístico del arte femenino producido en la ciudad de Tijuana, aplicando el método arsológico propuesto por el Dr. Jiménez Cuanalo. Nuestro estudio parte de la hipótesis que la aplicación de un análisis comparativo de los elementos formales, elementos conceptuales y relaciones formales entre varias obras de artistas mujeres en contraste con otras, podría demostrar la identidad artística o falta de la misma en este cuerpo de obra y, por tanto, la pertinencia de abordar este trabajo como una especie o tipo artístico. El problema de estudio planteado es: ¿existen relaciones de parecidos en los aspectos formales y conceptuales del estilo entre las obras de diversas artistas de Tijuana? Esta pregunta, para efectos de estudio, la podemos subdividir en los aspectos conceptuales y los aspectos formales, de modo que el problema de estudio puede desglosarse en preguntas como: ¿cuáles son las relaciones de parecido temático entre las obras de la muestra? ¿cuáles las de parecido formal? Y más en particular ¿qué coincidencias encontramos en la composición cromática? ¿espacial? ¿en la técnica?.

PALABRAS CLAVES: Arte, artistas mujeres, estilo, semiótica, teoría del arte.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

I. INTRODUCCIÓN	15
1.1 ANTECEDENTES	15
1.2 IDENTIFICACIÓN	27
1.2.1 OBJETO DE ESTUDIO	27
1.2.2 PROBLEMA DE ESTUDIO	30
1.4 ANÁLISIS	65
II. METODOLOGÍA	67
III. EXAMEN ARSOLÓGICO DE LA MUESTRA I	93
IV. EXAMEN ARSOLÓGICO DE LA MUESTRA II	103
V. EXAMEN ARSOLÓGICO DE LA MUESTRA III	111
VI. EXAMEN ARSOLÓGICO DE LA MUESTRA IV	119
VII: EXAMEN ARSOLÓGICO DE LA MUESTRA V	127
VIII: EXAMEN ARSOLÓGICO DE LA MUESTRA VI	135
VIII. CONCLUSIONES	143
8.1 SÍNTESIS	143
8.2 HERMENÉUTICA Y CONSIDERACIONES FINALES	144
IX. VERIFICABILIDAD	145
9.1 FUENTES DOCUMENTALES	145
9.2 FUENTES ELECTRÓNICAS	149
9.3 OTRAS FUENTES	153
ANEXOS	157
ÍNDICE GRÁFICO	189

I. INTRODUCCIÓN

1.1 Antecedentes

En la historia de Occidente –es decir, la documentada por los historiadores del arte– podemos observar una escasa presencia de mujeres artistas; esto lo podemos notar tanto en la proporción con la que están representadas por las colecciones de los museos, como en libros y enciclopedias del arte antiguo, tales como el popular *Art, a new history* de Paul Johnson (2001), o en la seminal *Historia del Arte* de H. G. Gombrich (1950), por mencionar algunas. En estas obras –por contraste entre la cantidad de mujeres que aparecen como ‘tema’ de las obras y las que aparecen como creadoras– parece que el rol de la mujer en el arte se limitó a ser la modelo u objeto de inspiración para la elaboración –por los hombres– de la obra de arte. En estudios recientes, sin embargo, antropólogos, etnógrafos y arqueólogos han encontrado indicios de que, en las civilizaciones antiguas, las mujeres participaban junto con los hombres en la ejecución de actividades artísticas como la pintura, la música, producción de objetos cerámicos y textiles.

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

De acuerdo a los estudios realizados por el arqueólogo Dean Snow, de la Universidad de Pensilvania Estados Unidos, en las cuevas del sur de Francia y norte de España el 75% de las huellas encontradas en las pinturas rupestres pudieran ser huellas de mujeres; estas huellas se encuentran mezcladas entre las representaciones de bisontes, renos, caballos, mamut, etc. (anexo I)

Para cerrar esta sección, permítanme dejarlos con algo que podría perturbar la imagen mental que pueden haber desarrollado del culto masculino de la cacería haciendo magia subterránea: después de haber medido los estenciles de impresiones de manos que frecuentemente se encuentran en el arte rupestre, el arqueólogo Dean Snow cree que muchos de los artistas fueron mujeres. *Para más información sobre esto, por favor visite el sitio de National Geographic en <http://news.nationalgeographic.com/news2009/06/photogalleries/cave-handprint-actually-women-missions-pictures/index.html>¹ (Boulanger, 2013:207)* [Traducción de autor]



Fig. 1 *Paleolithic handprint and dots. Imagen tomada de Boulanger, Clare L. Biocultural Evolution: The Anthropology of Human Prehistory. Illinois: Waveland, 2013.*

¹ *In closing this section, let me leave you with something that might disturb the mental image you may have developed of the masculine hunting cult working magic deep underground: after having measured the handprint stencils frequently found with cave art, archaeologist Dean Snow believes that many of the artists were women. (visit the National Geographic website at <http://news.nationalgeographic.com/news2009/06/photogalleries/cave-handprint-actually-women-missions-pictures/index.html>¹ (Boulanger, 2013, 207)*

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

En la revista *National Geographic*, en su versión en línea español con fecha del 11 de octubre de 2013, encontramos un artículo “Los artistas prehistóricos podrían haber sido mujeres” escrito por *Hugues* donde se menciona lo siguiente:

El arqueólogo Dean Snow, de la Universidad del Estado de Pensilvania (Estados Unidos), analizó las huellas de manos encontradas en ocho cuevas de Francia y España. Así, tras comparar la longitud de algunos dedos, ha determinado que el 75% de las huellas eran femeninas. [...] Snow comenzó su estudio hace más de una década cuando descubrió el trabajo del biólogo británico John Manning, que reveló que la longitud relativa de los dedos es diferente en hombres y mujeres: las mujeres suelen tener los dedos anular e índice de aproximadamente la misma longitud, mientras que el dedo anular de los hombres suele ser más largo que el índice. (Hugues, 2013: 1)

En el medievo, por otra parte, la categoría social era muy importante para las mujeres; conforme a su estatus social, se determinaba a qué educación podían acceder y qué actividades artísticas podían desarrollar en esa sociedad; las mujeres casadas dependían completamente del marido, que era el amo y señor. Para las mujeres medievales, su rango social delimitó el tipo de educación que recibieron.

[...] sabemos que existían cuatro maneras mediante las cuales las mujeres podían recibir instrucción: por medio de la educación en colegios conventuales para la nobleza y las clases superiores; siendo enviadas al servicio de grandes damas, donde era posible que tuviesen buena crianza y logros intelectuales; mediante una educación técnica y general que suponía el trabajo al servicio de alguna casa burguesa; a través de colegios elementales para niñas de clases más pobres en la ciudad y el campo. (Sánchez, 2010: 48)

Las mujeres que pertenecían a la nobleza gozaban de cierta educación y se libraban de los quehaceres domésticos; las mujeres nobles que no se casaban eran llevadas a conventos, donde podrían desarrollar habilidades de lectura y escritura, las cuales eran utilizadas para escribir cartas de amor y de amistad; también aprendieron a

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

tocar instrumentos musicales y hablar idiomas extranjeros. “Las religiosas contaban con más tiempo libre que las mujeres casadas, por lo que tenían mayor oportunidad para dedicarse a actividades intelectuales y artísticas.” (Sánchez, 2010: 69) Sin embargo, no hay que olvidar que el mismo principio aplicaba en buena medida a los hombres, cuya educación dependía igualmente de la clase social, siendo solamente los que permanecían solteros y en monasterios, los que normalmente podrían dedicarse a una vida intelectual y de estudio. Otra actividad que las mujeres tenían acceso era el trabajo artesanal, pues algunas mujeres ayudaban a sus maridos a producir artesanías: “Hubo una esfera de la producción artesanal que, por lo menos en parte, perteneció al ámbito femenino durante toda la Edad Media: el textil.” (Sánchez, 2010: 112) Algunos de estos trabajos de bordado y tapices permanecieron en el anonimato pero se pueden encontrar evidencias que estas piezas eran reconocidas y valoradas por la comunidad.



Fig. 2 “Figura 146: Tres mujeres una carda, lana, otra hila y la tercera teje”. La indumentaria revela sus diferentes clases sociales. Boccaccio, siglo XV. Imagen tomada de Sánchez-Corral Fernández, Elsa. La mujer no es como la pintan. Reivindicación de la identidad femenina en el Arte Medieval. México: Universidad Iberoamericana, 2010. P. 113.

Las casas religiosas femeninas contaban tanto con el tiempo como con la oportunidad para la actividad intelectual y artística. Se han podido rastrear mujeres que hicieron manuscritos iluminados desde el siglo X hasta el XVI; sin embargo, la evidencia documental sobre ellas es insignificante en

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

comparación con los miles de hombres que practicaron el mismo arte.
(Sánchez, 2010: 118)

Podemos mencionar el trabajo realizado en los conventos de Italia del siglo XIV y XV, donde se vuelve una tradición que las mujeres con habilidades artísticas puedan realizar pinturas miniaturas, retratos, etcétera; esto es el caso de “las miniaturistas Francesa de Firenze, Antonia Uccello, Barbara Ragnoni, Caterina dei Vigri, Susana Horenbour y María Ormani.” (Sánchez, 2010: 158) En el renacimiento la actividad artísticas producida por mujeres era valorada tanto que podemos encontrar registros bien documentados de esta actividades realizadas por monjas artistas, como es el caso de Caterina dei Vigri (1413-1463) que es considerada la santa patrona de los pintores, esta artista nació “en Bologna de cuna noble y educada en la corte de Margarita d’ Este en Ferrara [...] fue famosa por sus conocimientos en latín, su aptitud para la música, la pintura, la iluminación y la escritura, y por sus visiones.” (Sánchez, 2010: 159) A pesar de que el trabajo artístico era dominado por la visión masculina, podemos darnos cuenta que las mujeres tuvieron una fuerte influencia en el arte religioso.



Fig. 3 Figura 217: “Madona de Pomo”. Caterina dei Vigri. Siglo XV. Imagen tomada de Sánchez- Corral Fernández, *Elsa. La mujer no es como la pintan. Reivindicación de la identidad femenina en el Arte Medieval*. México: Universidad Iberoamericana, 2010. P.159.

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

Grandes mujeres pintoras medievales lograron crear, y en tanto que crearon atentaron contra el orden; introdujeron desorden puesto que innovaron; desobedecieron el discurso oficial del arte que las marginaba y subversivamente plasmaron nuevos significados. (Sánchez, 2010: 159)

A finales del siglo XIX, las mujeres van siendo reconocidas como partícipes en la producción artística profesional mediante su aceptación en las academias de arte; sin embargo, sus opciones de educación se limitaron a las artes menores. Efectivamente, podemos observar en la historia del arte, que las mujeres de finales del siglo XIX y XX tuvieron la oportunidad estudiar profesionalmente; la inclusión de las mujeres en los estudios profesionales, ayudó a que, poco a poco, las mujeres lograran un reconocimiento en el mundo del arte:

La abundancia misma de “academias” —detallados y meticulosos estudios del modelo desnudo en el taller— que han quedado en la obra juvenil de artistas desde los tiempos de Seurat y bien entrado el siglo xx, es testimonio de la importancia fundamental de esta rama de estudio en la pedagogía y desarrollo del principiante talentoso. El programa académico formal por sí mismo iba desde copiar de dibujos y grabados, pasando por dibujar yesos de esculturas famosas hasta dibujar a un modelo en vivo. (Cordero & Sáenz, 2007: 30)

Pero, como lo mencionan estas autoras, las mujeres tuvieron dificultades en algunas disciplinas del estudio del arte; sobre todo, se les excluía de la práctica del dibujo al desnudo porque se consideraba que una mujer, de cierta clase social, no podía observar ni mucho menos tocar un cuerpo desnudo. Esto limitaba sus estudios y

solamente podían desarrollar algunas técnicas menores que no incluían el desnudo: “[...] en 1893, las “damas” estudiantes no eran admitidas a la clase de dibujo de desnudo en la Real Academia de Londres y, en los casos posteriores a esa fecha en que se les admitió, el modelo debía estar “parcialmente cubierto”. (Cordero & Sáenz, 2007: 30)

Esto resultaba en que el trabajo desarrollado por las mujeres artistas de la época no incluyera desnudos en sus obras, por lo que las autoras comentan lo siguiente:

Ser privado de esta etapa fundamental de formación significaba, en efecto ser privado de la posibilidad de crear obras de arte importantes, a menos que fuese una dama ciertamente ingeniosa, o simplemente, como la mayoría de las mujeres aspirantes a ser pintoras finalmente hicieron, restringirse a géneros “menores” de retrato, de género, paisaje o naturaleza muerta. (Cordero & Sáenz, 2007: 30)

A partir de este punto, las mujeres artistas fueron poco a poco reconocidas en el mundo del arte. La aparición de la mujer artista moderna en el siglo XX desencadena una serie de movimientos feministas, reivindicados del rol de la mujer en el arte. Parece incluso existir una percepción de cambio histórico en esta materia y más específicamente en tiempos recientes, encuadrados dentro del llamado posmodernismo artístico e ideológico.

[...] el “postmodernismo” ha sido descrito por algunos críticos como el primer movimiento de vanguardia que incluyó mujeres no como participantes marginales sino como protagonistas en su definición de la alegoría y de sus estrategias antiestéticas. (DEEPWELL, 1995: 29)

La participación de las mujeres en el ámbito profesional de las artes visuales, particularmente en lo que se considera tradicionalmente la cultura, aún cuando ya va

cumpliendo la mayoría de edad, no es ni con mucho equiparable en términos históricos con la de los hombres; quienes en Occidente tendieron a detentar un monopolio de los campos de la educación, producción y difusión profesionales del arte. Si bien, algunas mujeres representan importantes antecedentes más o menos aislados en este campo:

La primera exposición dedicada exclusivamente a dibujos realizados por mujeres se había celebrado en Ámsterdam en 1884 y, en 1908 y 1913, París se convirtió en el escenario de otras dos exposiciones a las que exclusivamente se invitó a mujeres artistas. (Grosenick, 2005: 12)

Y no bien inicia la participación de las mujeres en el campo profesional de las artes visuales, que inicia también la preocupación académica en los campos de la historia, la crítica, etc., muchas veces entremezclada con las preocupaciones de tipo ideológico y político:

La historia feminista del arte rechaza la confrontación necesaria con las ideologías y prácticas dominantes de la disciplina. En vez de eso, las feministas se contentan con incorporar nombres de mujeres en las cronologías y con incluir el trabajo hecho por mujeres en los inventarios de estilos y movimientos. (Cordero & Sáenz, 2007: 50)

Este cambio es asociado por algunos con el desarrollo del feminismo, así como también se presupone que el propio feminismo, a tanto productor de textos, es la fuente primordial para la comprensión de estos temas. Sin embargo, hay que considerar que el término ‘feminismo’ no es monolítico.

El feminismo no es un planteamiento único sino un término genérico que abarca un variado número de posturas y estrategias entre las mujeres que participan en la producción, la distribución y el consumo del arte. Entre las

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

colaboradoras hay críticos, conservadoras de galería, académicas y artistas. (DEEPWELL, 1995: 20)

Por otra parte, el arte de Baja California en general, independientemente de las cuestiones de género, es una tradición muy joven, como lo evidencia Trujillo.

Hablar de las artes plásticas en la frontera norte de México es un desafío. Lo es porque no existen estudios globales de su desarrollo histórico, ni hay investigación seria sobre sus protagonistas principales, menos aún se conocen análisis acerca de la relación de las artes plásticas fronterizas con la tradición pictórica mexicana [...] (Trujillo, 1991:35)

En un texto posterior, el propio Trujillo abunda sobre la brevedad de la historia del arte en Baja California.

Las artes plásticas en Baja California tuvieron su plataforma de lanzamiento en la década de los años cincuenta. En las distintas ciudades del estado, núcleos de jóvenes creadores se reunieron alrededor de tertulias de café (Tijuana), galerías comerciales (en Ensenada) o en las clases del Instituto de Ciencias y Artes (en el caso de Mexicali), para ir conformando lo que el tiempo sería llamada la generación de los pioneros, la generación fundacional de un arte bajacaliforniano, fronterizo. (Trujillo, 2002: 177)

En la revista Proceso (anexo II) la crítica de Arte Raquel Tíbol² en el artículo titulado “Artistas en Baja California” expresa el siguiente comentario referente a una publicación realizado por el artista Roberto Rosique para una edición de CECUT-CONACULTA:

En más de una ocasión los artistas de Baja California han dado muestras de cierta cohesión gremial: han organizado salones colectivos, han convocado a encuentros y coloquios, han tratado de apoyarse de manera

²Raquel Tíbol (1925-2015). Crítica e historiadora del arte mexicano, prolífica promotora, cronista cultural, periodista y conductora de programas de televisión.

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

solidaria en la singular y nada fácil situación para el desarrollo de la cultura plástica en la frontera norte

Para divulgar, aunque sea de manera parcial, quiénes son y qué están haciendo, acaba de aparecer una publicación (entre álbum y catálogo) impresa en la Ciudad de México: 30 artistas plásticos de Baja California, digna y modesta pieza editorial con sello del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y del Centro Cultural Tijuana, el cual no depende de las autoridades estatales sino del gobierno federal [...] De los 30 artistas reunidos en esta ocasión, once son nativos de Baja California. El número de mujeres es bajo, sólo cuatro, y seguramente refleja el porcentaje real de su participación, [...] (Tibol, 1998)

Por lo que podemos darnos cuenta, el registro y documentación del trabajo artístico realizado por mujeres artistas en Baja California es casi nulo. En 2016, la autora recibió el apoyo del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico de Baja California³ (PECDABC) en la categoría Investigación sobre Arte en Baja California con el proyecto “Mujeres Artistas en Baja California”. Esta investigación dio como resultado un documento para consulta en línea que tiene la finalidad de dar a conocer e identificar el trabajo de las mujeres artistas en Baja California.

El trabajo realizado por mujeres artistas en Baja California es muy extenso, el presente proyecto es un primer acercamiento a la realización de un directorio editable donde se catalogue y muestre el trabajo artístico que las mujeres han realizado, en esta entidad, en los últimos años. Con el apoyo de artistas, instituciones y personas interesadas en el arte local, esperamos continuar ampliando y mejorando el registro de las artistas que han hecho y de las que continuen haciendo historia en el arte de Baja California, con información cada vez más completa, precisa y confiable. (Soto, 2017: 8)

³ Apoyo de beca para fomentar la creación y desarrollo artístico del estado de Baja California.

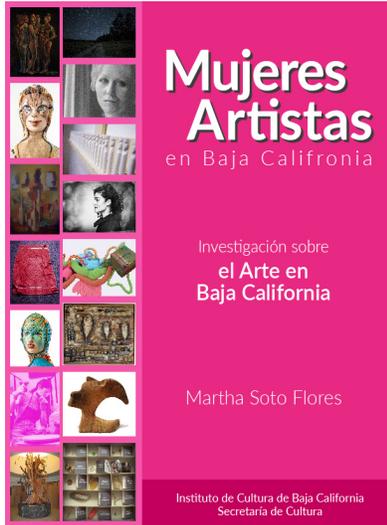


Fig. 4 Portada de revista electrónica Mujeres Artistas en Baja California. Imagen tomada de Martha Soto, Mujeres Artistas en Baja California del proyecto de investigación sobre el Arte en Baja California PECDABC emisión 2016.

https://issuu.com/esav.mx/docs/mujeres_artistas_66f797ec921481
(30 de marzo de 2017).

El presente trabajo constituye la tesis de grado para el Doctorado en Arte por la Universidad de Guanajuato, campus Guanajuato, realizado bajo la supervisión de la Doctora Tania Campos Thomas. Adicionalmente, este trabajo tiene una deuda importante con el Doctor Jaime Jiménez Cuanalo, quien tuvo la gentileza de fungir como co-tutor de este trabajo; con el Doctor Hugo Barreiro Lastra por sus importantes contribuciones en aspectos metodológicos y formales, por ser parte de la columna vertebral de esta investigación y por la extensa y copiosa retroalimentación en todas las etapas del trabajo; con el Doctor Benjamín Valdivia Magdaleno por su gran ayuda y colaboración; con el Maestro Salvador León, compañero del Doctorado en Artes y también colega profesor en los programas de licenciatura y maestría de la Escuela Superior de Artes Visuales, por su amabilidad de leer y comentar partes del presente trabajo, así como con muchos otros colegas, alumnos y profesores que no es

viable enunciar aquí en su totalidad, tanto en la Universidad de Guanajuato, como en la Escuela Superior de Artes Visuales y en la Universidad Iberoamericana Tijuana.

Este trabajo surge, primordialmente, de la condición de la autora como mujer y en función de su ejercicio profesional como artista visual por más de 10 años; esto además de haber cumplido la función de profesora de arte en la licenciatura en Artes Visuales⁴ de la Escuela Superior de Artes Visuales⁵ también por poco más de una década; recientemente (2015) en la Universidad Ibero México-Tijuana impartiendo materias relacionadas a la investigación de proyectos y análisis semiológicos aplicados al diseño. Este ejercicio profesional ha estado marcado de manera importante por conceptos como ‘estilo’, ‘género’ y ‘frontera’; lo que nos lleva al asunto de identificar posibles similitudes o tendencias estilístico-formales del trabajo artístico de las artistas mujeres de la ciudad de Tijuana. Adicionalmente, nos habilita el haber participado en varias exposiciones de arte hecho por mujeres; así como la experiencia y conocimientos sobre investigación adquiridos en la maestría en Cultura Escrita, que se combinan con la experiencia adquirida como asistente de investigación en varias aplicaciones del protocolo aquí empleado; todo ello nos permite intentar este tipo de investigación, ya que nuestro trabajo académico previo se ha enfocado a las estrategias de lectura aplicada a la investigación formal del arte y nuestro trabajo artístico al arte hecho por mujeres.

⁴ Oficio de Reconocimiento de Validez Oficial de estudios en la licenciatura en Artes Visuales para la Escuela Superior de Artes Visuales ESAV, emitido por la Secretaría de Educación y Bienestar Social. RVOE 2145, 2001.

⁵ Escuela Superior de Artes Visuales ubicada en Paseo Pedregal 350-f, Sección Terrazas de Mendoza, Playas de Tijuana, Baja California, México. www.esav.edu.mx

1.2 Identificación

1.2.1 Objeto de Estudio

El objeto de estudio del presente trabajo es el ‘arte femenino’, entendido como un tipo de arte distinguible del resto por características concretas y adicionales a su autoría por mujeres. Sin embargo, la extensión de dicho objeto rebasa con mucho la extensión de un estudio como el presente, por lo que hemos delimitado el objeto por una condición espacial, para quedar como ‘arte femenino hecho en Tijuana’ o, para mayor claridad, ‘obra de artistas mujeres en Tijuana’.

Aún delimitado así, el objeto de estudio resultaría, evidentemente, ambicioso para la envergadura de un trabajo como el presente, por lo que naturalmente habremos de limitar nuestro examen del objeto –tomado como universo– a una muestra. A este efecto, a guisa de criterios de inclusión/exclusión para integrarla, diseñamos un protocolo experimental simple que consistió en lo siguiente.

Universo e integración de la muestra. La población ‘universo’ que se estudiará aquí corresponde, de acuerdo a lo planteado en nuestra introducción, al sector femenino de la profesión artística en Tijuana, Baja California. La escala y recursos del presente trabajo son los factores determinantes para circunscribir la muestra solamente a la ciudad de Tijuana, aunque no desconocemos la importante probabilidad de que los mismos fenómenos se observan en los ejercicios profesionales del arte en el resto de los municipios del estado, en el país y a escala internacional. En cuanto a las mujeres artistas de Tijuana, el ‘universo’ se

circunscribe a los siguientes criterios:

- Mujeres. Por las razones expuestas en la introducción, primordialmente el rápido cambio de estatus demográfico de las mujeres dentro del ejercicio profesional del arte y su clara tendencia a la alza en tiempos recientes.
- Nacidas entre los años de 1930 y 1980. Este grupo poblacional representa a la mayoría de las artistas de Tijuana cuya trayectoria es lo suficientemente larga para alcanzar, lo hayan logrado o no, una legitimación institucional. El grupo generacional anterior –en cuanto a artistas mujeres ejerciendo en Tijuana– es tan escaso, que es prácticamente nulo y el posterior está constituido mayormente por artistas cuyas trayectorias son aún muy cortas con lo que es difícil apreciar tendencias claras en el proceso de su legitimación o no-legitimación institucionales.
- Que se ostentan públicamente como artistas profesionales. En general, nos hemos abstenido de calificar de ‘artista’ o ‘no artista’ a las mujeres de este grupo de edades y, más bien, nos basamos en el subgrupo de mujeres que dentro de esta categoría de edad se ostentan de forma pública y notoria como artistas profesionales, tomando acciones efectivas tendientes a obtener la ‘legitimación institucional’, la hayan obtenido o no.
- Que hayan recibido algún grado de legitimación institucional. Desde mínima hasta máxima, en términos de la escala que al efecto se

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

implementa. Dentro del grupo poblacional y el subgrupo que se ostenta públicamente como artistas profesionales, hemos seleccionado solamente a aquellas que han alcanzado algún grado, aún mínimo, tácito o indirecto de ‘legitimación institucional’; esto a efectos de simplificar los comparativos, sin desentenderse del hecho de que probablemente haya personas fuera de este grupo cuya producción artística puede bien ser de alta calidad aunque su nivel de ‘legitimación institucional’ sea nulo.

- Inclusión de obras. Evaluar la identidad estilística del total de la producción de las artistas integrantes de la muestra rebasa, con mucho, las dimensiones y recursos del presente trabajo, por lo que nos abstendremos de hacer un estudio exhaustivo o aun un muestreo aleatorio de la producción total de dichas artistas. Por esta razón, el criterio general de inclusión de las obras en el estudio será el de representatividad, definido por la elección libre y espontánea de las propias artistas. Esto es, se pedirá a cada artista que elija y presente una muestra de lo que considera más representativo de su producción artística.

A efectos de organizar e interpretar la información obtenida, se concentrarán los resultados en gráficos, primeramente por separado, en lo que corresponde a cada una de las artistas investigadas cubriendo dos aspectos: ‘Tema’ –contenido convencional– y ‘Forma’ –elementos y relaciones formales. Posteriormente, se integrarán los datos en un gráfico que nos permita correlacionarlos y observar si hay

indicios de tendencias significativas sea en lo convencional, en lo formal o en la relación entre ambos.

El Universo de las artistas de Tijuana que hemos podido identificar consiste en: Marta Palau, Daniela Gallois, Lourdes Lewis, Silvia Galindo, Carmela Castrejón, Rocio Hoffman, Elvia Rhoads, Gabriela Escárcega, Carmen Campuzano, Irma Poeter, Lula lewis, Yvonne Venegas, Martha Soto, Ingrid Hernández, Foi Jiménez, Tania Candiani, Mely Barragán, Mónica Arreola, Melisa Arreola, Jean Von Borstel, Carolina Castañeda, Alejandra Phelts, Claudia Algara, Azzul Monraz, Colectivo Marte entre otras. (Rivera s.f.: 1-44)

Para efectos de integrar la muestra, las artistas del universo identificado fueron contactadas por medio de correos electrónicos, quedando incluidas en la muestra todas aquellas que accedieron a participar de forma voluntaria y ellas mismas seleccionaron las obras que consideraron representativas, como muestra para realizar el análisis que se plantea en este trabajo. Las imágenes utilizadas en este documento pertenecen al archivo de las artistas, quienes otorgaron un permiso firmado que da su consentimiento para realizar el estudio que aquí nos ocupa.

1.2.2 Problema de Estudio

Nuestro problema de estudio es: ¿existen características artísticas que identifique al arte hecho por mujeres?, ¿existen relaciones de parecidos en los aspectos formales y conceptuales del estilo entre las obras de diversas artistas de Tijuana? Esta pregunta, para efectos de estudio, la podemos subdividir en los aspectos conceptuales y los aspectos formales, que a su vez, pueden subdividirse en sus componentes específicos como el color, la distribución espacial, etc. De modo que el problema de estudio puede desglosarse en preguntas como: ¿cuáles son las relaciones

de parecido temático entre las obras de la muestra? ¿cuáles las de parecido formal? Y más en particular ¿qué coincidencias encontramos en la composición cromática? ¿espacial? ¿en la técnica?

En cualquier caso, en nuestro trabajo nos habremos de interesar por encontrar indicios de la existencia o inexistencia de una identidad o estilo de lo ‘femenino’ en el arte; tanto desde el punto de vista de su estilo formal como de sus contenidos temáticos para, en caso de encontrar esa identidad, abrir la posibilidad –para posteriores estudios– de cuestionar formalmente si tiene una relación causal con el género o si más bien está determinada por otros factores.

El hecho de que nuestro estudio se centre en las obras como testimonio físico del trabajo de estas mujeres, no es casualidad. Quizás se nos puede acusar de ser ‘formalistas’, pero coincidimos con la postura del Doctor Benjamin Valdivia en el sentido de la primacía de la obra sobre el discurso, muy a pesar de la moda que favorece postulados mucho más anticuados como los de Arthur Danto y los de allí derivados.

Los artistas de la vanguardia sólo tienen a su disposición la obra de arte: fuera del objeto artístico no es posible entregar a los sentidos de sus receptores la comprobación de lo que los Manifiestos afirman. Por eso es que tales objetos se convierten en el testimonio de la verdad de lo dicho. (Valdivia, 2013: 156)

ESTADO DEL CONOCIMIENTO

A fin de delimitar con mayor precisión los alcances de nuestro campo problemático, conviene en este punto hacer una revisión del estado del conocimiento sobre nuestro tema, para así poder determinar el área de oportunidad abierta a la investigación. De entrada, veremos si hay información directamente relacionada con

las tendencias de estilo en el arte hecho por mujeres en Tijuana y, en caso contrario, veremos qué tan cercana a esta especificidad se encuentra la información disponible.

Una primera aproximación al tema nos muestra que no existen estudios sobre el particular que sean abundantes y/o fácilmente accesibles, que nos permitan fundamentar una opinión tal. Si existe relación entre género y estilo o contenido temático, y cuál pueda ser la naturaleza y sentido de esta relación; esto es algo que no encontramos correcta y suficientemente documentado en estudios formales. De hecho, es casi lugar común decir que no existen muchos estudios serios sobre la producción artística femenina desde ninguna óptica.

La crítica feminista del arte ha insistido en la necesidad de cuestionar la historia escrita desde el punto de vista masculino y señalar la terrible omisión de la mayoría de las mujeres artistas dentro de lo considerado como historia tradicional del arte. (Barbosa, 2008: 15)

En lo que toca específicamente a la historiografía del arte de Baja California, en general, es incompleta. En realidad existe muy poca tradición de estudios tanto históricos como formales para el arte de esta parte del país, a diferencia de algunas regiones como México D.F., o Oaxaca. Ahora bien, si el panorama general es ya de por sí desalentador, en el caso específico de las mujeres artistas existe un enorme rezago aun con respecto del exiguo trabajo sobre artistas hombres de la región.

En adición a lo anterior, el escaso trabajo que se ha hecho sobre el arte de las mujeres en Baja California, no parece haber sido hecho en base a ningún método formalizado de análisis, sino como la mayoría de los textos sobre arte de la región, más como un recuento anecdótico de algún grupo de artistas cercanos por alguna razón al autor del trabajo. De esta manera resulta evidente la necesidad de iniciar el proceso de análisis formal de la obra de los artistas de Baja California y, en particular,

de las mujeres artistas.

La escasez de información estadística y la ausencia de investigaciones que tengan como tema la mujer creadora y su problemática bajo un enfoque de género, son en sí mismos datos relevantes para hacer un diagnóstico. (Oseguera, 1985: 34)

Ahora bien, aún si parece ser una creencia popular generalizada el que existe una relación directa entre las tendencias estilístico-formales en la obra de artistas en función de sus condiciones de género –en este caso femenino– y de pertenencia geográfica –en este caso la franja fronteriza de Tijuana–; pero debemos tener cuidado de no caer en estereotipos o en generalizaciones injustificadas.

Los burdos estereotipos sobre el feminismo y los “intereses de las mujeres” abundan en nuestra sociedad; la cultura de la “escuela de arte” tiene un interés especialmente establecido y virulento en que continúen circulando como medio de frenar la denuncia del privilegio masculino. (Deepwell, 1995: 28)

Por una parte, aún si en nuestros estudios llegamos a detectar una cierta tendencia a la identidad de temas o características formales de estilo, en la obra de las mujeres, estamos lejos de poder atribuir la causa al género, pues bien podrían ser las condiciones históricas y no la naturaleza misma del género lo que confiere dicha identidad. Es decir, hay que recordar que la forma en que las mujeres han producido arte ha estado fuertemente marcada por su condición y por las relaciones de poder que la demarcan.

[...] las productoras artísticas tienen que desempeñar las funciones impuestas por el género en razón de un sexo y crear arte después de haber cumplido con sus obligaciones de ama de casa, lo que sin duda las coloca en una situación de desventaja respecto de sus colegas varones,[...] (Barbosa, 2008: 18)

Por otra parte, no podemos tampoco olvidar que muchas de las condiciones que podemos observar en el caso de las mujeres, han sido aplicables a los hombres en una medida u otra. Por ejemplo, se hace alusión a las condiciones en que se desarrolla el trabajo productivo de la mujer.

No deja de ser significativo de que en su mayoría, las artistas profesionales provengan de las clases media y alta, o el que las artistas solteras, sin parejas, sin hijos, cuya familia ya creció, o las que viven una relación de pareja no convencional, sean quienes opinen que el ser mujer no es un obstáculo en su desarrollo como creadoras visuales. (Barbosa, 2008: 20)

Pero otro tanto podríamos decir, por lo menos en alguna medida, de los hombres que han alcanzado el reconocimiento en este campo. También ellos son mayormente personas de clase media o alta, sin relación de pareja estable o con relaciones pobres o deterioradas. Esto podría ser simplemente indicativo de las condiciones de nuestra sociedad en relación con el concepto de ‘éxito’, con una relación no sustancial con el género. Esto sin embargo, no es percibido así por la totalidad de autores, sino que hay quienes parecen identificar estas condiciones, de manera consustancial, con la masculinidad.

Algunas artistas que han triunfado plenamente trabajan dentro de las tradiciones aceptadas del mundo del arte; se ha aseverado que las mujeres que triunfan son las que adoptan estrategias “masculinas” para alcanzar el éxito: autopromoción agresiva, utilización de la influencia de antiguos compañeros bien situados [old-boy networks], consideración de la carrera por encima de los temas y de las personas y adopción de planteamientos sobre la creación y la exposición extremadamente autónomos. (Deepwell,

1995: 131)

Arte. Pocos términos son en la actualidad tan ambiguos y tan controversiales como este; esto, a pesar de que el término es de uso frecuente. Sin embargo, toda vez que nuestro objeto es el ‘arte hecho por mujeres’ resulta procedente aclarar la manera en que aquí estamos aplicando el término. Para Collingwood es necesario plantearse el significado del vocablo antes de utilizarlo en un contexto teórico.

Apenas sería necesario insistir sobre esto si no fuera por dos hechos: que la palabra “arte” es una palabra de uso común, y que se usa equivocadamente. [...] La palabra “arte” significa varias cosas diferentes y tenemos que decidir cuál de estos usos es el que nos interesa. (Collingwood, 1985: 11)

Otros autores como el Doctor Benjamín Valdivia nos dice lo siguiente: “[...] las artes buscarán aquello que las determina como realidad autónoma dentro del conjunto de las cosas reales, sin atender a si en ellas se *realiza* un valor o no.” (Valdivia, 2013: 154) Para Valdivia, el arte es un proceso de manipulación cuya huella material, la obra, trasciende –Jiménez agregaría que por ser el vehículo donde se codifica el significado– de modo que el acto artístico es uno de auténtica creación.

Es notorio que el mundo, por medio de la labor del artista, ha ensanchado sus posibilidades de percepción: se ha construido un objeto que no estaba disponible a los sentidos sino hasta que el artista lo elabora. Esto marca al arte de varias formas. La primera y más evidente es que el artista ha manipulado y organizado los materiales del mundo para configurar un objeto distinto. Otra es que el proceso artístico se concentra precisamente en esa materia constitutiva de la obra. Y, además, la obra sobrepasa la existencia del artista y perdura en la historia como objeto material, dando al público la posibilidad de captarlo debido a su presencia *física*. (Valdivia, 2013:157)

Y son los usos, los que de acuerdo a Adolfo Sánchez –en el libro *Antología de la estética en México, siglo XX* constituyen las definiciones formuladas por filósofos contemporáneos donde ellos describen el arte.

¿Es posible definir al arte? La pregunta puede parecer ociosa si se toma en cuenta que, lejos de estar necesitados de definiciones en este terreno, andamos al parecer en modo alguno ofrecer una lista exhaustiva— en las siguientes: arte como ilusión o engaño conscientes (Conrad Lange), introyección o proyección sentimental (T. Lipps y Vernon Lee), satisfacción indirecta de un deseo reprimido (Freud), organización de la experiencia para que resulte más intensa y vital (Dewey), fenómeno significativo o símbolo (S. K. Langer), lenguaje para comunicar valores (Chester Morris), expresión imaginativa de una emoción (Collingwood), placer Objetivado (Santayana), representación verídica de la realidad (la mayor parte de los estetas soviéticos), modo de satisfacción de la autoconciencia de la humanidad (G. Lukács), lenguaje o discursos cuyos signos forman parte de un contexto semántico orgánico y autónomo (G. della Volpe), mensaje que transmite una información no propiamente semántica, sino estética (Moles y otros cibernéticos), etcétera. (Sánchez, 2006:101)

Por su parte, Noël Carroll *Philosophy of Art*, (1999: 218) caracteriza lo que él llama la «filosofía del arte neowittgensteiniana» a partir de tres rasgos: 1) el argumento del *open concept*, 2) el método de los parecidos de la familia y 3) la recuperación de las teorías del arte tradicionales como contribuciones a la crítica de arte. A partir de esta caracterización (bastante parcial, por cierto), Carroll elabora una crítica pormenorizada de cada rasgo. El argumento del *open concept* de los analíticos (como Weitz) es ambiguo —(a) *arte* como obra de arte y (b) *arte* como práctica— porque para demostrar la imposibilidad de una definición de (a) recurren a la apertura de (b); pero un concepto cerrado de arte (como obra de arte) es perfectamente compatible con un concepto abierto de arte (como práctica), o por lo menos hay autores que así lo consideran, como Tighman:

Qué las obras de arte puedan tener características definitorias no impide lógicamente la invención de nuevas obras de arte que ejemplifiquen las condiciones relevantes de modos innovadores, inesperados e imprevisibles. Una definición adecuada de *ciencia* no impide una investigación innovadora, inesperada e imprevisible. [...] La teoría Institucional del Arte

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

realiza una excelente tarea de explicación de por qué los ready-made son arte 28 (p.220). (Tighman, 2005: 44)

En cualquier caso, Collingwood nos da una buena pista sobre la dirección que podemos tomar para librarnos de la ambigüedad en este tema.

Para poder aclarar las ambigüedades conectadas con las palabra “arte” debemos volver los ojos a la historia. El sentido estético de la palabra, el sentido que aquí nos concierne, es de muy reciente origen. *Ars* en latín antiguo como *τέχνη* en griego, significa algo diferente. Designa una artesanía o forma de adiestramiento especializado, como la carpintería la herrería o la cirugía. Los griegos y los romanos no tuvieron una concepción de lo que nosotros llamamos arte como algo diferente de la artesanía; a lo que nosotros llamamos arte ellos lo consideraron simplemente como un grupo de artesanías, [...] *Ars* en latín medieval, como “arte” (*art*) en primitivo inglés moderno que del latín derivó tanto la palabra como el sentido, significaba cualquier forma especial de aprendizaje por libros, tan como la gramática o la lógica, la magia o la astrología. (Collingwood, 1985: 15)

Siguiendo con la misma línea de pensamiento, como lo hace notar Jiménez Cuanalo, un análisis de familias lingüísticas nos pone rápidamente sobre la pista del error; basta notar que en el español moderno, la voz griega *Tekne* da lugar a vocablos como técnica, técnico, tecnología; mientras que la voz latina *Ars* da lugar a términos como arte, artístico y artificial. Por lo que en este trabajo suscribimos una definición de arte con base en su etimología latina original en lo que toca al vocablo arte (del Latín *ars*= arte) como se infiere del significado de la palabra artificial, cuya forma en español permanece idéntica a la original en latín y que quiere decir, literalmente, hecho por el arte. En este sentido Jiménez Cuanalo dice que:

[...]veremos la relación entre la raíz latina *ars* y la palabra que de ella deriva “artificial”, pues artificial, en un sentido etimológico original, quiere decir “lo hecho por el arte”, pero en sentido semántico es universalmente comprendido como lo opuesto a lo natural de donde se infiere lógicamente

que, para los latinos, *ars* era eso que producía lo artificial, la facultad humana de crear. (Jiménez 2008: 69) (Soto, 2013: 25-26)

A partir de las anteriores consideraciones, Jiménez Cuanalo propone la acepción de la palabra arte tal como aquí va a ser utilizada, sin que ello constituya una propuesta teórica sino simplemente la aclaración de la forma convencional como aquí se usa el vocablo.

Sustantivo. Adaptación no biológica consistente en la conducta llamada representación, mediante la que los homínidos se transforman en humanos al ganar mediatez frente al estímulo y crear en el proceso lo artificial. //Proceso de creación y primera aplicación material de formas artificiales. // Proceso mediante el cual los humanos transformamos la información ‘material’ (fenoménica) que es inaprensible para la conciencia, en información ‘convencional’ (conceptual) que sí puede ser manejada conscientemente, ganando mediatez y concreción en el proceso. (Jiménez, 2008: 267)

TENDENCIA ESTILÍSTICA: En la historia del arte encontramos pocos textos relacionados con el estudio estilístico-comparativo de la obra de artistas mujeres; entre algunas publicaciones recientes podemos mencionar la obra de María Alejandra Zanetta “La otra cara de la vanguardia; estudio comparativo de la obra artística de Maruja Mallo, Ángeles Santos y Remedios Varo” donde hace una recopilación de estas tres artistas españolas:

Se propone recuperar del destierro crítico a tres pintoras vanguardistas, Maruja Mallo, Ángeles Santos y Remedios Varo. Con una postura radicalmente feminista, la autora afirma que las tres han sufrido una marginación histórica totalmente injusta en el arte español contemporáneo. (Summerhill, 2007:297)

En la reseña de Summerhill menciona que:

Importa destacar que María Alejandra Zanetta utiliza una bibliografía muy completa tanto en la obra crítica sobre las artistas como en las referencias a la

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

teoría feminista. Es posible que algunos lectores reprochen a la autora el que no reconozca ninguna otra dimensión en la obra de las pintoras que la femenina y la feminista. Sin embargo, no se propone más que eso y nos parece que su lectura es esencialmente correcta en casi todos los casos.
(Summerhill, 2007:298)

Tanto en la reseña, como en el libro no se menciona el método utilizado para realizar este estudio de la obra de arte y la reseña cierra su análisis de la siguiente manera:

Para este lector, el único punto negativo en el libro de Zanetta es la restricción a blanco y negro en la reproducción de los cuadros, detalle que no nos permite apreciar el uso del color y a veces de la línea en las pintoras. Es cierto que Zanetta tiene menos interés en estas dimensiones porque su lectura persigue principalmente el significado intelectual de las obras. Pero aun así, la ausencia de color nos parece una limitación seria en un libro sobre pintura.
(Summerhill, 2007:298)

Summerhill intuye que, al analizar una obra de arte, el color es un elemento formal significativo y debería ser mencionado dentro de un análisis estilístico. Independientemente de esta carencia y otras que pueda tener, es importante remarcar que la obra de Zanetta es uno de los pocos acercamientos al estudio formal e histórico de la obra de arte realizada por mujeres artistas y, por lo menos, con alguna pretensión de análisis semiológico o estilístico. “[...] Con todo, María Alejandra Zanetta nos brinda en este libro un estudio profundo e importante que demuestra la contribución fundamental de la mujer al arte de vanguardia en la España del siglo XX.” (Summerhill, 2007:298)

ESTILO: Desde que el ser humano decidió intentar la clasificación, recuento o sistematización de la producción artística, se ha enfrentado a la tarea de definir el

estilo; en la historia del arte, por ejemplo, vemos que el historiador divide su estudio en edades, épocas y períodos pero también utiliza con frecuencia el concepto de estilo para poder clasificar y ordenar las obras del arte. Esta necesidad de clasificar, identificar y agrupar las características estilísticas de las obras de arte se impone tanto a los críticos como a los historiadores y otros estudiosos del arte.

La obra de arte es también un producto de la lenta evolución de las formas artísticas que van surgiendo, reafirmando y desapareciendo sucesivamente en virtud de causas variadas y complejas. El predominio de unas determinadas formas, constituye un estilo. (Pino, 2005:20)

Ahora bien, el estilo no sólo es importante para el estudioso del arte, sino también para el artista; esto lo podemos observar en las escuelas de arte, galerías, museos, subastas de arte donde se presiona al artista por definir un estilo que identifique su obra.

La concepción de que “cada artista tiene su estilo propio”, parte integrante de la ideología burguesa del carácter único del individuo, se expresa en historia del arte por las dos variantes siguientes: a) en el caso en que un artista en cuestión, se consideran como “precursores” o “estilos” o “estilos de juventud”, y los que siguieron se consideran como “posteriores”, “estilos de vejez” etc. (por ejemplo, David); b) en el caso en que un artista hubiera adoptado durante la mayor parte de su vida varios estilos simultáneamente, se atiende, a pesar de algunos elogios sobre la “variedad de su talento”, únicamente a aquel que está considerado su estilo propio, dejando los demás en la sombra (por ejemplo Rembrandt). (Hadjinicolaou, 1999:105)

Como podemos observar, el estilo es un elemento clave en la difusión de la obra de arte; al poder identificarlo hace que el arte sea fácil de clasificar para su estudio o de promover (*marketing*) para su venta en el mercado del arte. Por otra parte, el concepto ‘estilo’ tiene diferentes usos; no sólo en el arte visual lo podemos aplicar, sino en la literatura, la música, en el aprendizaje, en la moda, la cocina. Aún

en la vida diaria es común escuchar comentarios como ¿cuál es tu estilo de vida? ¿qué estilo de vida prefieres? ¿cuál es el estilo de música que escuchas? ¿qué estilo de casa prefieres? ¿cuál es tu estilo personal? ¿qué estilo de ropa prefieres? Con esto podemos darnos cuenta que el concepto de estilo se asocia a un producto determinado con una idea de tipo sociocultural, esto nos ayuda a clasificar al individuo en algún grupo social. El uso del término en nuestra vida diaria nos da cierta auto-confianza, respeto y esto tiende a reflejarse en la forma de actuar del ser humano.

Por lo que podemos darnos cuenta el estilo está asociado históricamente a un conjunto de criterios del gusto donde se enfatiza la afinidad con las tendencias de la moda de una época y de un lugar determinado, es un adjetivo aplicado como diferenciador de las clases sociales.

Con frecuencia la palabra estilo ha sido utilizada para describir una actitud específica de nosotros; puede ser desde nuestro arreglo personal, el vestir cierta ropa puede considerarse que expresa o describe nuestra personalidad. Esta aplicación de uso cotidiano ha marcado ciertos rasgos de nuestra personalidad: al esculpir, escribir, hablar, dibujar o hasta cocinar, es como si nuestra personalidad fuera una especie de firma que puede ser utilizada para crearnos una identidad en el ambiente intelectual y social que nos rodea. Continuamente nos enfrentamos a este concepto de estilo en nuestra vida profesional ya que, a través del trabajo que desempeñamos como artistas productores, maestros o en esta nueva faceta de investigadores, nos hemos topado cada vez con más frecuencia con el uso de la palabra estilo. Como podemos darnos cuenta el concepto de estilo ha venido a sustituir la *manera* de hacer las cosas.

En este sentido y antes de entrar en un análisis más profundo, partiremos del origen etimológico del término.

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

La palabra “estilo”, como es sabido, deriva del *stilus*, el instrumento de escritura de los romanos, que hablaban de un “estilo excelente” más o menos como generaciones posteriores hablaban de una “pluma fluida”. La educación clásica se centraba en la capacidad de expresión y persuasión del estudiante, y por ello los antiguos maestros de retórica meditaron mucho todo los aspectos del estilo en el habla y en la escritura. Sus comentarios proporcionaron un acervo de ideas sobre el arte y la expresión que tuvo duradera influencia sobre la crítica. (Gombrich, 1998: 8)

Y, como podemos intuir, se refiere a dos dimensiones posibles de la escritura de la época –que se hacía manualmente–. Por una parte se refiere a la calidad manual o técnica de la ejecución de las letras, la pluma en ese sentido, o estilo, sería la forma particular de escribir de cada persona; mientras que, por otra parte, también se refiere a lo que se escribe, a la redacción, donde el estilo será la forma de construir las oraciones peculiar de determinado autor.

SOBRE EL ESTILO EN EL ARTE: Algunos de los autores que abordan la cuestión del estilo lo abordan simplemente de manera casuística, sin hacer referencia precisa a sus orígenes históricos o etimológicos: “estilo `modo, manera, forma; manera de escribir en literatura, modo de expresarse en el arte’: latín *stilus* `estilo, modo de escribir; estilete, punzón, instrumento para escribir; tallo, estaca’” (Gómez, 2013: 280) Mientras que autores más disciplinados nos dan la referencia concreta.

ESTILO. Del latín *stilus* (palo puntiagudo, punzón, escrito más tarde *stylus* por influencia del griego (poste, columna). El francés titubeó entre *stile* y *style*, que prevaleció durante el siglo XIX, y es la única admitida en la actualidad. El estilo es, en sentido propio, el punzón que sirve para escribir, al trabajo del escritor y su manera de escribir. El término francés acumula todos los significados estéticos, que son los únicos definidos aquí, provienen del significado metonímico latino. (Souriau, 1998:540)

Por otra parte, existen autores que suscriben una visión puramente materialista del estilo, como señalamos antes en referencia a las peculiaridades formales del trazo en la ejecución manual de la escritura; mientras que, por otra parte, tienen al mismo tiempo una visión de estilo que es de tipo eminentemente social, como un concepto que rebasa y contextualiza al artista individual.

Tal como formuló Arnold Hauser, el “estilo es un concepto fundamental en la historia del arte” para trascender la historia de los artistas y penetrar en los flujos generales (Hauser 1973:275 cit. en Alcina Franch 1985:105) en tanto que es clave en el estilo de la cultura material. Con estilo se hace referencia a las cualidades materiales de un trabajo artístico. Un estilo se caracteriza por el abanico de elementos que representa, por las formas regulares a las que se reducen esos elementos, y por la manera en que los componentes de la obra de arte se organizan en la composición (Layton 1991: 150). (Fraguas, 2009: 76)

Y Hausser no es el único autor en proponer esta visión transpersonal del estilo; por ejemplo el historiador Gombrich y otros autores. Gombrich cita la definición de estilo formulada por Wölffin desde 1888, quien afirmaba que:

“Explicar un estilo puede no significar nada más que encajar su carácter expresivo en la historia general del período, demostrar que sus formas no dicen en su lenguaje nada que no sea dicho también por los demás órganos de la época”. Citado por Gombrich, IBíd., p. 50. (Fernández, 2008b: 347)

Otros autores nos presentan al estilo como una forma de identificar la obra de arte del artista.

Es también en el siglo XIX cuando los estudiosos del arte comienzan a ocuparse prioritariamente de estilo, pero tomado en una segunda acepción derivada de las características formales de expresión artística, sin establecer categorías. Es lo que Focillon define como "conjunto coherente de formas unidas por una conveniencia recíproca, cuya armonía se busca, se hace y se

deshace de modo diverso"⁶, mejor aún -como indica Schapiro- "un sistema de formas con una cualidad y expresión significativas por medio del cual se hace visible la personalidad del artista y el punto de vista general de un grupo".⁷ (López: 222)

Incluso hay autores que no atribuyen el estilo ni a un artista en lo individual ni a los artistas en general, sino a la sociedad definida por sus coordenadas espacio-temporales.

Puede considerarse el estilo como la universalización de un lenguaje en una época determinada; implica manera cánones, características, particularidad, que unidos a la tecnología de la época permiten al objeto de arte localizarse en el espacio y en el tiempo. El estilo posee una sintaxis propia y el objeto se elaborará dentro de los términos de una composición determinada. (Pino, 2005: 20)

Existen incluso autores que asocian el vocablo 'estilo' con el concepto de 'calidad' de modo que los convierten prácticamente en sinónimos.

Estilo es dar énfasis y significado artístico a la idea básica y a todos los coeficientes intrínsecos y extrínsecos que modifican la personificación del tema del estudio del arte. De acuerdo con esta definición, ausencia de estilo significa la presencia de defectos en una obra producidos por el menosprecio del artista hacia el tema subyacente y por su ineptitud para explorar estéticamente los medios disponibles para perfeccionar su trabajo. (Heru, 1999:157)

Hay también autores que han abordado el concepto de estilo en referencia a disciplinas artísticas específica, como en el caso de la música. Basados en lo

⁶ Focillon, La vida de las formas (1934), Madrid, Editorial Xarait, 1983, p. 14-15.

⁷ Así lo expresa Meyer Schapiro en Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte, Madrid, Editorial Tecnos, 1999, pp. 71.

propuesto por diversos autores, parece mucho más fácil describir el estilo musical que definirlo. Por ejemplo, Jan La Rue da lo siguiente como definición:

[...] el estilo de una pieza consiste en las elecciones predominantes de elementos y procedimientos que hace el compositor al desarrollar el movimiento y la forma (o quizá, más recientemente, al rechazar el movimiento o la forma). Por extensión, podemos percibir un estilo característico en un grupo de piezas por el uso recurrente de opciones similares; y el estilo de un compositor como todo puede describirse en cuanto a la constancia y el cambio de preferencias en su uso de elementos y procedimientos musicales. En términos generales, las características comunes pueden particularizar a toda una escuela o periodo cronológico. (GRIER, 2008: 32)

SOBRE EL ESTILO EN OTROS CAMPOS: Existen otros muy variados contextos en los que la palabra estilo ha ido encontrando cabida, ampliando la gama de sus usos, a veces de manera extensiva y a veces de manera metafórica. Existen incluso casos como el del concepto ‘estilo de vida’ que pueden incluir tanto la modalidad extensiva como la metafórica; extensiva en cuanto a las huellas idiosincrásicas e ideológicas visibles en la manera de realizar los actos y elecciones de la vida cotidiana, pero metafórica en cuanto a, por ejemplo, las cuestiones de género.

El concepto de estilo de vida ha demostrado ser especialmente útil, [...] Resultó ser útil para estudiar una gran variedad de interacciones entre el entorno y la conducta humana, para el diseño de entornos y para el marketing. El estilo de vida en sí ha sido definido de muchas maneras diferentes.[...] en 1970 Michelson y Redd propusieron una definición operativa (en un uniforme no publicado). Esta definición sugiere ver el estilo de vida como fruto de elecciones acerca de la forma de distribución de recursos, y no solo económicos, sino también los recursos como el tiempo, el esfuerzo, la participación etc. (Rapoport, 2003:164)

El estilo en la moda: En el mundo de la moda la palabra estilo se introduce originalmente de manera extensiva, designando correctamente las huellas idiosincrásicas e ideológicas presentes en el vestir, como se refleja en la siguiente afirmación: “En el diseño de moda, el estilo significa el conjunto de los elementos que identifican cierta forma de vestirse.” (Lando, 2009:67) Pero, eventualmente, el uso se parcializa entre las polaridades: buen estilo y mal estilo –tendiendo a volverse adjetivo de calidad– y terminando por inclinarse hacia el concepto de buen estilo y asociarse metafóricamente con el concepto de elegancia.

[...] el estilo designaba períodos de tiempo más o menos largos en lo que imperaba una determinada línea de gusto. [...] A partir de los cambios de los años setenta, la diversificación y la producción masiva, así como la coexistencia de modas y tendencias múltiples, propicia la utilización del término “estilo” más como cualidad individual, en sustitución de la elegancia, que como descripción de las características de la moda que define un tiempo concreto. (Rivière, 2014:30)

En el marketing: Por lo que respecta a la práctica del mercadeo o promoción mercantil –marketing– puede notarse el cariz pragmático de dicho ejercicio profesional, entre otras cosas, en la simplicidad de su aproximación al concepto de estilo. En este caso, la manera de incluir el uso del término es metafórica y termina por sustituir o englobar a toda la gama de adjetivos calificativos relacionados con el aspecto formal de un producto.

El *estilo* simplemente describe el aspecto de un producto. Los estilos pueden ser llamativos o aburridos. Un estilo sensacional podría capturar la atención y hacer que el producto sea agradable a la vista, pero no necesariamente hace que el producto tenga un mejor *desempeño*. (Kotler, 2003: 288)

Como podemos observar, de entrada, no existe un consenso entre los autores aunque existen dos principales corrientes, las que ven al estilo como algo atribuible al

artista y las que ven al estilo como atribuible a la sociedad. Por otra parte, no se deslinda al concepto de estilo usado respecto del arte de otros usos del término, por ejemplo, los que parecen atribuirle un carácter adjetivo de valor. En todo caso, ninguno de estos autores nos da información precisa y concreta sobre la manera de identificar el estilo o de distinguir un estilo de otro y, finalmente, ninguno de ellos basa su opinión en un estudio científico del fenómeno sino en mera especulación. Por lo anterior, resulta prudente en este punto definir un par de conceptos que son esenciales para comprender el tema del estilo. Básicamente, vamos a aclarar la manera en que aquí usamos los términos sin que ello constituya una propuesta teórica o toma de postura, ya que no son el objeto de la presente investigación.

Ideología. Existen autores que conciben a la ideología como una ciencia de las ideas: “(n.f.) Etim.: compuesto del griego *idéa*, idea, y *lógos*, ciencia. A. Ciencia de las ideas y de su origen: la ideología trata de las ideas que surgen de la sensación (término creado por Destutt de Tracy, 1754-1836).” (Russ, 1999:193) Pero nosotros usaremos el término aquí con el sentido que comúnmente recibe en el sentido de ‘conjunto de ideas en que se basa una persona para formar su opinión sobre cualquier cuestión en particular.

Idiosincrasia. “*ídiōs*, propio, y *σύν-κρᾶσις*, temperamento: forma peculiar de ser de una persona o una colectividad.” (Rodríguez, 2010:74) El concepto de idiosincrasia parece ser uno en el que los autores parecen estar más de acuerdo. “(Del gr. *idiosykrasia*; de *ídiōs*, peculiar, *sygkrasis*, temperamento.) f. índole del temperamento y carácter de cada individuo, por el cual se distingue de los demás.” (Enciclopedia Salvat, 1976) Y la mayoría son en el mismo sentido.

(n.f.) Etim.: compuesto del griego *ídiōs*, propio, particular, *syn*, con, *krasis*, mezcla, unión (mezcla de dos o más cosas que se combinan en un todo

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

resultante; lo que resulta de la mezcla). Conjunto de rasgos, disposiciones, particulares (orgánicas, fisiológicas, psíquicas) propias de cada individuo; temperamento personal.(Russ, 1999:194)

Marca comercial (trademark). Con los esfuerzos continuos del mercado por apropiarse del arte, el estilo se confunde comúnmente con el concepto de marca comercial o trademark. Maestros de las escuelas de arte, galeristas, curadores y marchantes de arte, constantemente empujan a los artistas incipientes a que desarrollen un estilo propio y claramente distinguible. Hacen esto, supuestamente, con base en la historia del arte y la valoración que en esta se hace de los grandes maestros, en parte, argumentando que alcanzaron un estilo maduro y bien formado. Sin embargo, como hemos visto más arriba, esto se refiere al componente idiosincrático del artista que se va desarrollando y fijando con la práctica. Ese proceso no puede falsificarse, de modo que los intentos por lograr un ‘atajo’ no pueden conducirnos al estilo sino a otra cosa muy distinta, a una marca comercial o *trademark*.

American Marketing association: “Un nombre, término símbolo o diseño, o una combinación de ellos, que trata de identificar los bienes o servicios de un vendedor o grupo de vendedores y diferenciado de los competidores”.
(Parreño, 2006: 32)

Así, en la medida en que un artista elige un tema, figura, paleta de color, trazo, firma o cualquier otro elemento reconocible que consciente y voluntariamente usa para que sus consumidores –compradores, curadores, etc.– lo distingan de su competencia, está produciendo una marca, no un estilo. Por supuesto, no todos los autores están enteramente de acuerdo en el concepto de marca comercial.

[...] “Una marca es un nombre, un término, una señal, un símbolo, un diseño, o una combinación de algunos de ellos que identifica bienes y servicios de un

vendedor o grupo de vendedores, y los diferencia de los de sus competidores”⁸.

Sobre esta definición es conveniente hacer una denominación de marca, que es la parte fonética, la que puede pronunciarse y sirve para nombrar el producto, para pedirlo.

El símbolo de marca es la parte gráfica de la marca, y también se lo conoce como logotipo⁹. A veces, la fuerza del símbolo que suele acompañar al nombre, hace que se mencione éste y no el nombre. (Serrano, 2005: 94)

En el caso del arte, esto podría corresponder a la diferencia entre un caso como el de *Demian Hirst* cuya marca fue por un tiempo el concepto de meter animales en contenedores con formol o Botero con su forma de representar los personajes, con los artistas que se tratan de distinguir por el uso de un color, como el azul *Klein*. En cualquier caso, para autores como Walter Landor, desde la perspectiva de la industria publicitaria:

“Sencillamente, una marca ofrece un compromiso de satisfacción y calidad”.

Esta definición llega más lejos que la simple identificación de los productos, al señalar que la marca incluye una promesa de satisfacción. Pero, con todo, es también insuficiente.

David Aaker sugiere, desde el punto de vista del marketing, que la marca es un concepto mental (*mental box*), es decir, que no corresponde a un objeto real. Y ofrece esta aproximación al concepto de marca:

“Un conjunto de activos (o cargas, o deudas) ligados al nombre y al símbolo de la marca que añaden (o se sustenten) al valor proporcionado por el producto o servicio [...]”. (Belío, 2007:164)

Y esto es muy cierto en el caso de los artistas que tratan de falsificar el estilo pues, como en el caso de *Hirst*, la marca es garantía de un valor de mercado, aunque

⁸ Alexander, R.S. “Marketing definitions: a glossary of marketing term”. American Marketing Association. Chicago 1960. Citado por Kotler. P: “Dirección de marketing”. Prentice Hall, Madrid, 2000. pág. 454.

⁹ El logotipo puede alcanzar tal notoriedad que puede servir de recordatorio de la marca al consumidor.

no necesariamente de ningún valor artístico ni artesanal. Pero el concepto de *trademark* no es el único con el que el término estilo se confunde regularmente. También se confunde frecuentemente con el adjetivo calificativo correspondiente a un concepto vago de calidad, algo entre bueno, bello u original.

Los publicistas nos invitan con frecuencia a vivir con estilo –comprando una casa– o cenar con estilo –pagando una comida en un restaurante– o vestir con estilo –comprando determinada marca de ropa. El uso del término estilo en ese sentido, parece querer decir que vivir, cenar o vestir con estilo equivale a hacerlo bien o de manera lujosa. Finalmente, al término estilo se le confunde frecuentemente con el de tipo o clase de cosa. Por supuesto, según vimos antes, el estilo en su dimensión ideológica sirve para identificar la pertenencia del autor de una obra a una época, región o grupo de personas y, por tanto, sirve para agrupar obras. Pero el estilo no es el tipo o clase, sino un indicador de tipo o clase.

Calidad de vida: Podemos mencionar que el término “estilo de vida” es utilizado en nuestra sociedad para justificar actitudes y comportamientos que adoptan las personas de manera individual o colectiva en la búsqueda de satisfacer sus necesidades y alcanzar su desarrollo personal dentro de la comunidad. La Organización Mundial de la Salud (OMS) define estilo de vida como “una forma general de vida basada en la interacción entre las condiciones de vida en sentido amplio y los patrones individuales de conducta determinados por factores socioculturales y características personales”.¹⁰

Personalidad: También en la moda se ha utilizado este mismo término “estilo”; la diseñadora francesa Coco Chanel declaró que “*La mode se démode, le*

¹⁰ <http://www.who.int/publications/es/> <http://www.consumoteca.com/bienestar-y-salud/vida-sana/estilo-de-vida/>

*style jamais*¹¹. El uso de estilo en la moda es asociado con un producto de calidad sobre todo para llamar la atención o distinguirnos de la multitudes, crearnos una apariencia única donde seamos el centro de atención y esto también define, clasifica las características o diferencias de las prendas, accesorios, corte de cabello, modales y demás elementos distintivos de nuestra elección o preferencia. Por lo que podemos darnos cuenta el estilo es un término utilizado con mucha frecuencia en nuestra vida diaria; ayudan a distinguirnos de los demás, esto es, si trabajamos en una oficina y queremos ser notados por nuestros superiores, deberemos utilizar una vestimenta, un lenguaje ya sea hablado, escrito o corporal que nos ayude a generar una buena apariencia.

Las preguntas más comunes en relación con este término, que a la vez nos dan una pista sobre la manera en que se le da uso son preguntas ‘al estilo de’ ¿cuál es tu estilo?, ¿Qué estilo tienes? ¿Qué estilo va contigo? ¿Cuál es tu estilo para enamorar? ¿Cuál es tu estilo de cocinar? ¿Cuál es tu estilo educativo? ¿Cuál es tu estilo de trabajo? ¿cuál es tu estilo de aprendizaje?, ¿Cuál es tu estilo de ejercicio? ¿Cuál es tu estilo de moda? ¿Cuál es tu estilo de juego?, ¿Cuál es tu estilo de escritura?, ¿Cuál es tu estilo de decoración?

ESTILO Y FUNCIÓN SUBJETIVA

De acuerdo con Jiménez Cuanalo, existe una relación estrecha entre el concepto de estilo y el la función subjetiva en la semiología. En general, la función subjetiva se refiere a la información sobre el autor; sin embargo, esta acepción no es universalmente compartida. “La función subjetiva es expresar. Así, “una expresión

¹¹ "La moda se pasa de moda; el estilo, jamás."

puede, a la vez, designar una cosa, significar otra y expresar aún otra. Puede suceder que una expresión carezca de alguna de estas funciones; pero cuando las posee, son siempre diferentes”.¹²” (Beuchot, 2004:125)

Como podemos ver, el autor arriba citado confunde la función subjetiva con la expresión en general, lo cual no resulta productivo ni útil en términos teóricos. Jiménez Cuanalo, en cambio, deslinda claramente la función subjetiva de otros aspectos de la significación tomando al sujeto codificador como eje de ese concepto.

Subjetiva; es también una función plenamente cultural y consiste en la información sobre el emisor de un mensaje, sea ideológica o idiosincrática codificada de forma implícita que se nos da en el contexto de otro tema codificado de manera denotativa. Cuando el emisor comunica, de manera no denotativa, su opinión o sentir sobre el objeto que hace el papel de referente, estamos ante la función subjetiva. Esto es, cuando hablando de un sujeto u objeto, les asigna un adjetivo calificativo como bueno, malo, útil, inútil, etcétera; cuando les asigna una función fuera de su naturaleza esencial, como la de ser adorno, ser sirviente, etc., o cuando los describe o representa conforme a estereotipos, entre otros ejemplos. (Jiménez, 2015: 55)

Sin embargo, en lo que hace a la función subjetiva, específicamente en el arte, Jiménez Cuanalo hace una serie de consideraciones que la precisan y distinguen de la función subjetiva en la semiótica general. Es aquí precisamente donde la función subjetiva encuentra su equivalencia con el estilo, lo cual no necesariamente es cierto en otras formas de significación. De acuerdo con este autor, en el arte la función subjetiva es como sigue.

Función Subjetiva. Corresponde a lo que comúnmente se llama estilo. Esto es, al tratar de codificar una obra de arte, respecto de un tema del cual es consciente, el artista no puede evitar dos cosas que nos revelan información sobre sí mismo. En primer lugar, su propia motricidad, la manera en que se

¹² Bochensk, *Logique, Op. cit., n.8.1.; Los métodos..., op cit., p.99.*

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

mueve, está definida por patrones formados en su cerebro a lo largo del tiempo en base a la repetición y al perfil de personalidad del artista. Si el artista es nervioso, acucioso, distraído, etc., se afectará –aún si fuera levemente– la forma en que realiza los movimientos típicos de otras personas, como trazar (letras o dibujos), como levantar o bajar sus brazos, como caminar, etc. Con la repetición de estas acciones típicas, el efecto se multiplica y se fija creando una idiosincrasia motriz. Esto se verá reflejado en detalles de la obra a través de su ejecución dependiendo de la naturaleza técnica de la obra y será más notorio entre menos mediada o tecnificada sea la disciplina. (Jiménez, 2015: 71)

Como vemos en el párrafo anterior, la primera dimensión del estilo o función subjetiva artística, se origina en el sistema psico-motriz y en la forma en la que la plasticidad del cerebro se traduce en una forma particular de efectuar un movimiento genérico que se convierte a la larga en la única o casi la única forma en que el individuo puede realizar ese movimiento. Pero el estilo también tiene que ver con el concepto de ideología; en este sentido, Jiménez Cuanalo también relaciona el concepto de estilo con el concepto de paradigma universal o modelo del mundo y los diversos modelos secundarios que lo integran.

Por otra parte, existe una serie de creencias básicas o paradigma sobre las cuales cada individuo articula cualquier idea. Por ejemplo, una persona con creencias religiosas difícilmente podrá ocultarlo al hablar de cualquier tema tanto como al elaborar una obra de arte. Frases del tipo ‘Dios quiera’, gestos como el de persignarse, etc., pueden ser incluidos en una obra de arte sin ninguna intención. Otro tanto pasa con la idea de moda y de tecnología que las personas pueden poner en una obra sobre el pasado, el futuro o una realidad alternativa, normalmente revelarán el contexto socio-histórico del autor. Por ejemplo, el filme *Metrópolis* de Fritz Lang denota el mundo del futuro, pero a través de la función subjetiva nos dice inmediatamente al verlo que fue realizado por alguien de principios del siglo XX. Otro ejemplo común es el uso de estereotipos raciales sin ninguna intención en particular, sino como reflejo automático de la ideología del emisor. En cualquier caso,

la función subjetiva es sintomática para el emisor, porque no es el tema del mensaje, sino una información inevitable pero intencionalmente añadida al mensaje al codificarlo para otro tema. (Jiménez, 2015: 72)

Pero Jiménez Cuanalo no es el único autor que relaciona estos conceptos; para algunos autores, el estilo no solamente está relacionado con la ideología sino que es una ideología en sí mismo.

[...] vamos a tratar de probar que un estilo equivale a lo que llamaremos a continuación una “ideología de imágenes”¹³.

Sustituyamos primero el término de estilo tomado de la definición precedente por el de “ideología de imágenes”: una ideología en imágenes es una combinación específica de elementos formales y temáticos de la imagen que constituye una de las formas particulares de la ideología global de una clase social. (Hadjinicolaou, 1999:96)

Ahora bien, como vemos en los párrafos anteriores, para diversos autores aquí comentados, existe otro componente no psicomotriz para el estilo. Un componente que se deriva de el impacto que las creencias e ideologías tiene tanto en el lenguaje como en la forma de concebir ciertas cosas, aún cuando no sea nuestra intención consciente hacer una afirmación sobre esas cosas en el sentido de nuestra ideología.

El estilo, en el caso del codificador, nos da información sobre el sujeto codificador mismo, sobre su cultura, su contexto histórico, su ideología, su estado de ánimo y hasta su estado de salud física o mental; todo esto de manera involuntaria puesto que, si el codificador codifica esa información voluntariamente como tema del mensaje, entonces la función semiológica que se manifiesta es la denotativa no la subjetiva. El primer aspecto del estilo, de base motriz, tiene su raíz en la coordinación psicomotriz del individuo, es decir, en el hecho de que todo movimiento tiene su origen como proceso sináptico en el cerebro y, por lo tanto, es afectado por todo lo que afecta al cerebro; además, los procesos motrices se aprenden por

¹³ Se entiende que esta sustitución del término de “estilo” por el de “ideología en las imágenes” no significa que haya estilos únicamente en el campo de las imágenes. *Cf. nota del traductor en la página 4. [T]

repetición y se van fijando como patrones de procesamiento cerebral que nunca son idénticos entre dos o más individuos, de manera que la forma de moverse de cada individuo tiene componentes íntimamente personales, lo cual sirve de base a la técnica grafológica –sin entrar en detalles sobre las limitaciones que esta pueda tener. (Jiménez, 2015: 72-73)

El estilo, en cuanto a su parte psicomotriz, se codifica en el cerebro como un patrón derivado de la secuencia única de repeticiones conductuales de un individuo a lo largo de su vida, por lo que puede ser utilizado para identificar las cosas producidas por alguien en particular. Esto es, el estilo psicomotriz puede ser usado como una especie de ‘huella digital’ impresa en cualquier cosa elaborada por una persona con el uso de sus manos o cualquier otra parte de su cuerpo. Incluso cuando es mediada por la tecnología, la motricidad puede mostrar este aspecto del estilo; por ejemplo, existen programas informáticos que pueden identificar a un usuario de computadora por la particular manera en que escribe en el teclado de la máquina, lo que se usa para autenticar al autor de las respuestas a un examen ‘en línea’ en los programas de educación a distancia del portal Coursera.¹⁴

En el otro nivel de estilo o función subjetiva del emisor, se encuentran las ideologías implicadas y el contexto socio-histórico al que pertenece el artista. Normalmente no podemos expresarnos sobre un tema, sin que el discurso que estructuramos conscientemente incluya inadvertidamente elementos de nuestro contexto socio-histórico y de nuestra ideología. Por ejemplo, si tengo prejuicios sobre los estereotipos raciales y en una obra de arte representó a un personaje judío para ilustrar un evento histórico, probablemente lo represente con características físicas correspondientes al estereotipo. Igual si representó una escena histórica donde

¹⁴ Cursos en línea de las mejores universidades. <https://es.coursera.org/>

aparecen medios de transporte, estos reflejaran sin querer el estado de la tecnología en la época en la que yo vivo, etc. Pero Jiménez Cuanalo no es el único autor en darse cuenta de esta dimensión ideológica y, por tanto, social, del estilo.

Dice Maffesoli (1993b) que el “estilo” es una expresión totalizante que proyecta la forma interior del pensamiento o del sentimiento colectivo, el “hilo rojo” que permite relacionar fenómenos aparentemente distintos. Aunque el sociólogo francés utiliza el término para dar algo de cuerpo y sentido a la actividad social que excede el orden instituido, también resulta válido para caracterizar la actividad social que circula por la trama institucional, como ocurre con la investigación social. (Bergua, 2011:9)

Por otra parte, como se desprende del párrafo anterior, en tanto que reflejo subconsciente de una ideología, el estilo no sirve para distinguir a un individuo en particular, sino que sirve para saber a qué grupo de individuos pertenece el autor de una obra, en tanto que las ideologías tienen distribuciones específicas de tiempo, lugar, grupo, etc. Podemos cerrar este análisis con una cita que, si bien no dice lo mismo, ejemplifica esta concepción.

(ingl. *style*; frac. *style*; alem. *Stil*; ital. *stile*). El conjunto de caracteres que distinguen una determinada forma expresiva de los demás. En sus orígenes, en el siglo XVIII, la noción de estilo encontró su expresión en el dicho francés: *le style c'est l'homme même* y se le consideró como la aparición, en la forma expresiva, de los caracteres propios del sujeto en su relación con el material adoptado. (Abbagnano, 1987: 462)

IDENTIFICACIÓN DEL ESTILO

En general no existen, hasta donde sabemos, algún estudio ni manual que sienta las bases teóricas o técnicas para la identificación del estilo. Sin embargo

existen antecedentes más menos útiles para nuestros propósitos. Comencemos con un vistazo a la grafología como técnica para la identificación del estilo idiosincrático en el trazo y ejecución de la escritura manual.

La naturaleza disciplinaria de la grafología escapa a los alcances de este trabajo; pero, por supuesto, sus promotores le adscriben gran valor y utilidad. Podemos decir, sin embargo que hay dos aproximaciones al asunto que son opuestas; la primera, que no va a ser de utilidad al presente trabajo es tan esotérica como la del psicoanálisis.

La palabra grafología está formada por los vocablos griegos GRAPHEIN (escribir) o GRAFOS (escritura) y LOGOS (tratado). Los fundamentos de la grafología son las técnicas proyectivas y el psicoanálisis. Cuando hablamos de técnicas proyectivas, nos referimos a diferentes estímulos que permiten que una persona “*proyecte*” en ellos aspectos inconscientes. (Tomati, 2005:11)

Por supuesto, el problema de esta aproximación son conceptos como el de ‘proyectar’ que no tienen ningún significado material, tal como es común en el psicoanálisis. Pero también hay una segunda aproximación que, aunque podría pecar de exagerada, por lo menos es más cercana a la ciencia.

La grafología es una ciencia, dado que posee leyes de interpretación que debe cumplirse. No sólo considera al escribiente en sus actitudes social, emotiva, intelectual y volitiva, sino que también realiza una grafo diagnosis, indicado qué aspectos debe el escribiente modificar, incentivar o corregir. (Tesouro, 2008:10)

Por supuesto no todos los autores están de acuerdo con tales afirmaciones. Por ejemplo, el filósofo de la ciencia Mario Bunge menciona a la grafología –junto al psicoanálisis– como ejemplos de pseudociencia en la obra *Las Pseudociencias ¡Vaya Timo!* (Bunge, 2010) que recopila varios de sus ensayos sobre el tema. Y Jiménez

Cuanalo, en tanto considera al estilo como sintomático de la forma particular en que se ha concretado la red neuronal de un sujeto a partir de la repetición y gracias a la plasticidad del cerebro, verá seguramente con recelo la propuesta de hacer ‘grafodiagnosis’ y peor aún, recetar terapias para “modificar, incentivar o corregir” no sabemos si la forma de escribir o las actitudes sociales, emotivas, intelectivas y volitivas supuestamente detectadas por el ‘grafodiagnosis’. Hay, por supuesto, otras afirmaciones sobre la identidad de la grafología que reflejan la parte de la grafología que nos resulta útil en la dictaminación del estilo y que es, precisamente la comprensión de la relación formal directa entre la manera de trazar las letras y el estado de las conexiones neuronales encargadas de dirigir ese movimiento.

La grafología –de los términos griegos “grapho”, ‘escribir’, y “logos” ‘Estudio, tratado’– es una ciencia que tiene como objetivo el conocimiento de la personalidad por medio de mediciones rigurosas y del análisis de los rasgos de la escritura. [...] El acto de escribir es la transmisión de vibraciones de células nerviosas generada en el cerebro y que, con la participación de los sistemas nervioso, circulatorio y motriz, sale por la mano, por la boca o por el pie. (Tesouro, 2008: 9)

Efectivamente, el acto de escribir como cualquier otra acción corporal no es más que una representación de un estado mental, de una determinada secuencia de disparos electroquímicos en la red de neuronas. Los grafólogos comienzan a acercarse a esta concepción.

El objeto de la grafología emocional es explorar y descubrir las cargas afectivas contenidas en el escrito. Cada detención, cada parada o intervalo en el desenvolvimiento escritural normal constituye una interrupción o un corte en la actividad nerviosa. (Tesouro, 2008: 133)

Y más allá de los cortes o interrupciones es relevante el hecho de que el patrón único de movimientos de cada persona corresponde al estado único que guarda

la red de conexiones neuronales en cada persona y que resulta de la experiencia motriz de cada persona a lo largo de su vida. Un estudio a profundidad de estas idiosincrasias neuronales y la forma en que pueden observarse en los patrones motrices o en las huellas de dichos patrones en obras de arte, sería muy útil para generar elementos prácticos para la identificación y estudio del estilo en su parte idiosincrática.

A continuación, presento en las siguientes tablas una relación de las características principales de el uso y definición del estilo, así como también presento el método de análisis formal propuesto por el Doctor Jiménez Cuanalo aplicable para identificar el estilo a través de los elementos formales estilístico y conceptual.

Definición y usos del término

Definición de estilo (Stricto sensu)	<ul style="list-style-type: none">● Idiosincrático● Ideológico
Usos de estilo	<ul style="list-style-type: none">● Adjetivo sustantivo● Tipo o clase

Tabla 1. Definición y usos del término. Fuente: Elaboración Propia.

Semiología o semiótica: Al estudiar los procesos de significación, la semiología tiene una relación estrecha con el análisis estilístico, puesto que el arte es un sistema de codificación-decodificación. De acuerdo con Pierre Guiraud: “La semiótica es la ciencia que estudia los sistemas de signos: lenguas, códigos, señalizaciones, etc. De acuerdo a esta definición, la lengua sería una parte de la semiología.” (Guiraud, 2000, 7) La relación entre semiología y ‘tema’ en el arte es la más fácil de percibir para la mayoría, precisamente por la manera en que la

semiología ha sido abordada históricamente. La semiología fue concebida por Ferdinand de Saussure como la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social. Este es el texto frecuentemente citado:

La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por eso comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares, etc., etc. Sólo que es el más importante de todos los sistemas.

Se puede, pues, concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social. Tal ciencia sería parte de la psicología social, y por consiguiente de la psicología general. Nosotros la llamaremos semiología (del griego semeíon 'signo'). Ella nos señalará en qué consisten los signos y cuales son las leyes que la gobiernan. (Guiraud, 2000: 7,8)

Pero en el mismo sentido que expresa Saussure, la lengua también puede ser comparable con el arte y sus productos en tanto que signos que expresan ideas. Por esta razón, también la parte formal de las obras de arte, en la medida que contribuye al significado de la misma, puede y debe ser abordada desde la perspectiva semiológica. En cuanto a la parte convencional o 'tema' de las obras de arte, el principal análisis semiológico habrá de ser el de la denotación y las connotaciones. Para Guiraud, la diferencia entre ambas es como sigue.

Este problema de la elección está vinculado con la distinción entre connotación y denotación. La denotación está constituida por el significado concebido objetivamente y en tanto que tal. Las connotaciones expresan valores subjetivos atribuidos al signo debido a su forma y a su función: una palabra "argótica", "poética". "Científica", etc. connota el significado que expresa. (Guiraud, 2000: 40)

Podemos definir estilo a partir de la semiología de Jiménez Cuanalo, como la información que el emisor de un mensaje, nos da involuntariamente sobre su persona a partir de la idiosincrasia psicomotriz y a través de las ideologías implícitas en su comunicación sobre algunos temas. El estilo también nos informa sobre el contexto histórico y condiciones personales de los autores de las obras; nos permite conocer cosas como su estado de salud física, mental o emocional en la época de producción de la obra; las ideologías existentes en la época y suscritas o rechazadas por el artista, el estado de la tecnología, las modas en el vestir y las costumbres sociales, etc.

Área de Oportunidad para la Investigación

Al evaluar la oportunidad de abordar este tema, tropezamos de entrada con una aparente abundancia de literatura sobre el mismo, como puede apreciarse a continuación:

El periodo entre 1985 y 1988 presenció una avalancha de publicaciones sobre este tema en Gran Bretaña, por ejemplo, *Feminist Aesthetics*, de Griselda Echer (*Women's Press*, 1985 [trad. esp.... Estética feminista, Barcelona, Icaria, 1986]) *Visibly Female*, de Hilary Robinson (Camden Press, 1987); *Framing Feminism*, de Rozsika Parker y Griselda Pollock (Pandora/ Routledge, Kegan and Press, 1987) y *Women and Craft*, de G. Elinor et al. (*Women's Press*, 1988). (Deepwell, 1998: 23)

Este auge es fragmentario y se produce muchas de las veces a manera de artículos dispersos en publicaciones no siempre de fácil acceso. Sin embargo, existen tres publicaciones que recogen y resumen en gran medida sus contenidos; a saber Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (compiladoras) 'Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte', Katy Deepwell (ED.) 'Nueva Crítica Feminista de Arte' y Uta Grosenick (ED.) 'Mujeres Artistas' . Estas obras tienen a su vez la virtud de intentar

subsanan una aparente caída en el interés o, por lo menos, en el volumen de publicaciones al respecto, que se viene dando en la medida que la agenda original del feminismo ha venido cumpliéndose y cada vez se puede hablar menos de una exclusión de la mujer del campo artístico profesional:

[...] 1987 y 1992 dos revistas especializadas, *Women's Art Magazine* (antes *WASL Journal*) y *Feminist Art News*; ambas han trabajado mucho para iniciar nuevos debates sobre la práctica artística de las mujeres¹⁵. Sin embargo, desde 1988 sólo han aparecido otros tres libros sobre prácticas feministas: *Feminine Sentences*, de Janet Wolff (Routledge, Kegan and Paul, 1990); *Contemporary Women Artists*, de Wendy Beckett (Phaidon, 1988), y *Passions*, de Maud Sulters (Urban Fox Press, 1990). (Deepwell, 1998: 23)

Toda la anterior revisión del estado del conocimiento arroja algunos trabajos sobre temas relacionados con el nuestro; sin embargo, la concepción que los diversos autores tienen sobre la identidad de esta producción como tipo, clase o género de arte no es de ninguna manera homogénea. Una revisión de textos sobre el tema, como se ha visto, refleja posturas tan diversas como las que basan esta identidad enteramente en la lucha política derivada de la agenda feminista original, los que proponen una identidad estilística y/o temática o, incluso, quienes proponen que no hay identidad alguna que cohesione esta producción ni razón para segregarla del resto de la producción artística en ninguno de sus aspectos, ya sea la producción, distribución o consumo.

Finalmente, resulta oportuno abordar este campo, toda vez que la postura reflejada por los textos arriba referidos, igual que las fuentes de las que abrevan, no es homogénea y un estudio comparativo no se ha hecho para determinar con precisión las coincidencias y diferencias de fondo entre sus formulaciones. Particularmente

¹⁵ *Feminist Art News* dejó de publicarse en primavera de 1993.

resulta oportuno intentar obtener una conclusión, cuando por lo menos uno de los textos mencionados parece implicar la negación de la propia identidad genérica del arte hecho por mujeres:

Los críticos tradicionales del feminismo, que prefieren eludir el debate sobre los mecanismos sociales y la guerra real de los sexos, afirman que el buen arte no tiene género, mientras que los críticos contemporáneos señalan que el sexo no debería contemplarse como un concepto dado sino social. (Grosenick, 2005: 5)

De todo lo considerado en este apartado se desprende que resulte oportuno plantearse como tema de estudio el que aquí nos ocupa; en tanto que, para efectos prácticos, parece haber una carencia de estudios formales respecto al tema del estilo, si es que lo hay, de las artistas mujeres en Baja California; ni desde un punto de vista teórico general, ni, menos, respecto al asunto específico de la similitud de elementos formales y conceptuales comunes en la obra de las mujeres artistas en Tijuana. A la luz de las anteriores consideraciones, resulta oportuno intentar un trabajo como el presente, no sin acotar que se trata apenas de una primera aproximación a un tema en el cual el vasto universo que abarca habrá de requerir posteriores muestras y diversas aproximaciones antes de poder acercarnos a considerarlo agotado.

Las consideraciones hasta aquí presentadas representan un área de oportunidad para la investigación, consistente precisamente en la necesidad de hacer estudios estilísticos formales de obras o cuerpos de obra concretos a fin de ir recabando las evidencias que permitan dar respuesta definitiva a la cuestión sobre si hay características que justifiquen hablar de arte femenino como un tipo o especie particular del arte.

Objetivo, hipótesis y precisión del problema

En relación a la viabilidad de la investigación, hay que considerar los recursos de tiempo y otros que corresponden a un trabajo como el presente. Para empezar, el tiempo disponible es el que corresponde a la duración predispuesta para el programa de Doctorado en Artes de la Universidad de Guanajuato; es decir, un máximo de tres años. Por otro lado, la profundidad y amplitud de un trabajo como el presente se ve limitada no solamente por el tiempo sino por toda otra serie de recursos económicos, tecnológicos, etc.

Consecuentemente con lo expuesto en el apartado sobre estilo de nuestro ‘estado del conocimiento’, con las consideraciones sobre el área de oportunidad y las condiciones de viabilidad, nuestro problema de estudio consiste en determinar la existencia o inexistencia de un estilo transpersonal como identificador de las obras que integran la muestra, tanto en lo conceptual como en lo formal.

El objetivo consiste en generar una representación gráfica de resultados que evidencie la presencia o ausencia de coincidencias y tendencias estilísticas entre las obras de la muestra y las posibles coincidencias o tendencias predecibles, a nivel de hipótesis provisional o de partida, para futuros estudios sobre muestras más amplias del arte hecho por mujeres.

Partimos de la hipótesis que el análisis arsológico comparativo de una cantidad sustancial de obra producida por mujeres en diversas épocas y latitudes podría demostrar la identidad artística o falta de la misma en este cuerpo de obra y, por tanto, la pertinencia de abordar este trabajo como una especie o tipo artístico.

1.4 Análisis

El objeto de estudio: ‘Obra de artistas mujeres’, evidentemente, resultaría ambicioso para la envergadura de un trabajo como el presente, por lo que naturalmente habremos de reducir el objeto a una muestra del universo ‘Arte hecho por mujeres en Tijuana’; aun así, la subdivisión del objeto para efectos de estudio será, naturalmente, la obra de cada una de las artistas en la muestra.

Identidad artística, de acuerdo a la TGA, puede analizarse en: Composición forma o estilo y composición conceptual o tema.

- Estudio conceptual aplicando las funciones semiológicas propuestas por el Dr. Jaime Jiménez Cuanalo en base a Pierre Guiraud.
- Estudio formal, aplicando la metodología arsológica propuesta por el Dr. Jaime Jiménez Cuanalo.
- Síntesis comparativa de resultados.

A partir del anterior análisis, podemos implementar una tabla que relaciona las subdivisiones de objeto y problema en forma de objetivos específicos que, a su vez, nos darán la estructura que habrá de tener la investigación. A saber:

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

Objetivo específico	Problema	Objeto	Tecnología de investigación
Fijar	Estado de la cuestión	Conceptos base	Investigación documental
Integrar	Muestra	Obra de mujeres artistas en Tijuana	Investigación cualitativa
Identificar	Obra de cada artista	Aspectos temáticos típicos	Análisis semiológico
Identificar	Obra de cada artista	Aspectos formales	Análisis Arsológico
Resumir	Comparativo	Resultados	Síntesis
Interpretar	Comparativo	Resultados	Hermenéutica

Tabla 2. Relación de las subdivisiones de objeto y problema en forma de objetivos específicos.
Fuente: Elaboración propia.

A partir de la tabla anterior, podemos ahora formular la estructura que habrá de tener nuestra investigación; es decir que, antes de iniciar esta investigación, debemos formular una secuencia o plan de trabajo. La investigación habrá llevar el siguiente orden:

1. -Elaborar una propuesta metodológica a partir de la exégesis de textos relacionados con el método análisis de estilo en sus aspectos conceptual y formal.
2. Realizar el examen del aspecto temático o conceptual de cada una de las piezas de la muestra.
3. Realizar el examen del aspecto formal o estético de cada una de las piezas de la muestra.
4. Realizar una síntesis comparativa de resultados para identificar tendencias.

II. METODOLOGÍA

En cuanto a las metodologías aplicadas en este estudio, cabe señalar que se basan en los lineamientos del Protocolo Arsológico Para Investigación en Arte, propuesto originalmente por el Dr. Jaime Jiménez Cuanalo en su Arsología (2008) y refinado, mejorado y concretado en un formato estándar de presentación y organización del trabajo académico en su tesis doctoral (Jiménez, 2016) dirigida por el Doctor Hugo Barreiro Lastra, cuya experiencia y planteamientos en cuanto a la investigación y estudio del arte se ven grandemente reflejadas en dicho trabajo, generando la oportunidad de crear un documento de utilidad como esperamos sea el presente trabajo.

Consideraciones metodológicas y Tecnológicas de la investigación

Protocolo de investigación: En cuanto a la metodología de la investigación, la estructura general de este trabajo se desprende de las propuestas formuladas por el Dr. Jiménez Cuanalo (2016) en su tesis doctoral ‘Artelología, Fundamentación de una Disciplina Científica para el Estudio del Arte’, presentada dentro del programa de Doctorado en Artes de la Universidad de Guanajuato. Hay que señalar que la estructura metodológica o protocolo propuesto por Jiménez Cuanalo deriva directamente del modelo implementado por el Doctor Hugo Barreiro Lastra en la misma institución. Para Jiménez Cuanalo: “[...] el desarrollo lógico de una búsqueda del conocimiento empírico debe seguir la secuencia lógica-formal: Identificación, análisis, empiria, síntesis y hermenéutica.” (Jiménez, 2016: 224) En cuanto al primer paso, nos dice:

El primer paso lógico en cualquier pesquisa consiste en determinar el objeto y problema de nuestro estudio; intentar investigar ‘algo’ ó ‘o que sea’ no es posible, solamente tenemos expectativas de éxito haciendo una pregunta concreta sobre un objeto concreto. Esto parece ser una obviedad, sin embargo, es práctica común contemporánea omitir o dar por sentada la identificación, por lo menos, del objeto de estudio. La identificación consta de tres partes principales, la identificación de los antecedentes y/o contexto de la investigación, la identificación del objeto y la del problema. (Jiménez, 2016: 225)

Por lo que hace al segundo paso de este protocolo, el análisis, el mismo autor nos explica:

“El siguiente paso en el protocolo disciplinario, una vez identificados el objeto y el problema de estudio, consiste en realizar un análisis lógico-funcional para

determinar la aproximación idónea a seguir en la sección empírica o recolección de datos.” (Jiménez, 2016: 227)

Cabe señalar que Cuanalo se refiere al análisis en su sentido más estricto, en base a su origen etimológico:

Como podemos notar, en su sentido original, análisis no es corte o desmembramiento arbitrario, sino ‘desatar’ o ‘soltar’ lo que había sido previamente atado o unido; es decir, el análisis es funcional en el sentido de que separa el todo en sus partes o unidades funcionales, aquellas partes que tienen alguna función en sí mismas y que presentan también coherencia o unidad. (Jiménez, 2016: 228)

También consideramos pertinente la aclaración que hace acerca del uso inadecuado del concepto ‘metodología de la investigación’.

Esto es a lo que comúnmente se llama ‘metodología’, pero en este caso –como en muchos otros– el método será siempre el mismo, es decir, el ‘método científico’, en tanto que las llamadas ‘metodologías’ cualitativas, cuantitativas, etc., son en realidad técnicas aceptadas dentro del método científico. (Jiménez, 2016: 228)

El siguiente paso en este protocolo, es a lo que Jiménez Cuanalo viene refiriéndose como ‘empiría’ o trabajo empírico.

En esta etapa del trabajo se trata simplemente de la recolección de datos conforme al plan elaborado en la sección anterior; es importante apegarse a las etapas, al orden y a la tecnología de investigación determinadas en la sección anterior, pero sobre todo, es fundamental mantener en mente todo el tiempo los alcances de nuestro objeto y problema de estudio, para evitar que el trabajo se salga de cauce. (Jiménez, 2016: 228-229)

Cuanalo señala la importancia de la verificabilidad de los datos y la exposición expresa de la argumentación.

En cualquier caso, subsiste la necesidad de presentar los datos completos y de forma clara, declarar los métodos de obtención de datos de forma que el proceso sea repetible, facilitar la ubicación de las fuentes por un tercero cualquiera, detallar las cadenas argumentativas completas y fundamentar la elección de una u otra aproximación, a fin de que un tercero esté en posición de verificar o contra-argumentar si así lo considera procedente. (Jiménez, 2016: 229)

En cuanto al cuarto paso de este protocolo, la síntesis, su autor nos propone lo siguiente:

Hace falta organizar los datos por medio de una síntesis de modo que no solamente constituyen una suma de los datos obtenidos sino que, por la forma en que están organizados y presentados, presente una forma significativa de fácil aprehensión al investigador y los posteriores lectores de su trabajo. (Jiménez, 2016: 230)

Y, finalmente, Jiménez Cuanalo propone el quinto paso de este protocolo, al que le ha llamado ‘hermenéutica’ y que consiste en la interpretación de los datos y la síntesis obtenidos a partir de la investigación o hermenéutica en su más amplio sentido.

En principio, para determinar simplemente en qué medida se ha probado o refutado nuestra hipótesis inicial o de trabajo; en segundo lugar, para intentar dar respuesta a las preguntas que constituyeron nuestro problema de estudio en la medida en que los resultados lo permitan y, finalmente, para realizar las consideraciones científicas, éticas, técnicas, etc., acerca del futuro de la investigación y desarrollo a partir de nuestros resultados obtenidos. (Jiménez, 2016: 231)

Tecnología de investigación. Por otra parte, en lo que toca a las ideologías subyacentes a la toma de decisiones en cuanto a los elementos formales estéticos y formales conceptuales de las obras de arte, se ha venido desarrollando por Jiménez Cuanalo, tanto en la Escuela Superior de Artes Visuales en la ciudad de Tijuana,

como en la Universidad de Guanajuato campus Guanajuato, un método práctico para el análisis formal de las obras de arte que, básicamente, constituye una herramienta de identificación de estilo. Bajo este método se divide a la obra de arte en dos aspectos – formal estético y formal conceptual– que se estudian por separado.

Primeramente se estudia el aspecto formal estético; esto es, se estudia el fenómeno semiológico que ocurre fuera de la cultura, puramente dentro de nuestros mecanismos naturales de percepción y procesamiento de la información sensorial. En este sentido, la base teórica general del análisis de estilo tendrá que descansar en la Teoría de las Reacciones Emotivas (TRE) propuesta por Jiménez Cuanalo en su *Arsología* (2008) y desarrollada posteriormente en su *Semiología para Artistas y Diseñadores* (Jiménez, 2017). De acuerdo a la cual, el significado se origina en nuestro universo conocido a partir de los intereses vitales de cada especie de ser vivo, mediante un mecanismo de respuestas instintivas enunciado conforme a la siguiente fórmula: *“Para cada tipo de ser vivo, a cada configuración típica le corresponde una reacción emotiva típica.”* (Jiménez, 2017: 16)

Lo anterior significa dos cosas relevantes; primero, que los seres vivos no reaccionan frente a identidades o ‘cosas’, sino frente a fenómenos –o sea la experiencia de un tipo de configuración– o, en otras palabras, una gacela no se asusta de un león, sino de una determinada configuración de su medio ambiente –porque si esperara a poder realmente percibir a un león seguramente sería devorada–. Segundo, que los seres vivos no necesitan ‘saber’, sino solamente sentir; esto es, frente a una cierta configuración típica, una gacela siente pánico y huye, no necesita saber que la configuración representa peligro, sólo necesita rendirse a su emoción –recordando el estrecho vínculo etimológico entre emoción y movimiento–, tanto como un polluelo

de gaviota no necesita saber que cierta configuración corresponde a su madre, simplemente, frente a una vara amarilla con una mancha roja, el polluelo reacciona pidiendo comida, sin que le importe si es su madre o un palo pintado de amarillo y rojo.

En un aspecto práctico, más afín para implementar procedimientos técnicos de análisis, identificación y descripción de estilos artísticos, es necesario tomar en cuenta entonces que toda obra de arte no es otra cosa que una configuración, sea percibida visualmente, auditivamente, audiovisualmente o sea evocada a partir de una respuesta emotiva frente a palabras o conceptos. En el campo específicamente visual, debemos tomar en cuenta, además, que la percepción visual humana funciona en base a dos sistemas visuales semi-independientes, uno de ellos monocromático y encargado de la percepción espacial y del movimiento y otro, policromático, encargado primordialmente de la identificación de estados de ánimo e intenciones en las caras de nuestros congéneres y en segundo término de la identificación de nutrientes, tóxicos y parejas sexuales idóneas (*Livingstone, 2002*).

Por lo tanto, un método práctico de análisis formal estilístico, como el propuesto por Jiménez Cuanalo, debe partir de la subdivisión de la obra visual en estas dos versiones y su valoración por medio de la Teoría de las Reacciones Emotivas. En un segundo momento, habrá que analizar el aspecto formal conceptual –comúnmente identificado como ‘tema’–, para lo cual se desglosa, según estén presentes o no, el contenido figurativo y lingüístico en las distintas funciones semiológicas propuestas por Jiménez Cuanalo, a saber: denotativa, connotativa, subjetiva, hermenéutica, fática y conminativa, de acuerdo con la propuesta de Jiménez Cuanalo en su Tratado de Semiótica General.

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

Finalmente, para obtener un modelo general del estilo, se realiza un estudio relacional-comparativo del significado emotivo obtenido de la parte estética mediante la Teoría de las Reacciones Emotivas y del significado convencional obtenido de la parte temática mediante las funciones semiológicas. Este método de análisis formal se aplica tanto para la identificación del estilo, cómo puede aplicarse para la interpretación de la pieza, la crítica de arte o los estudios comparativos.

Aspectos compositivos en que se refleja el estilo.

	Estéticos (estilo formal)	Conceptuales
A S P E C T O S	<ul style="list-style-type: none"> ● Composición cromática ● composición tonal ● trazo o dibujo ● composición espacial (dinámica y equilibrio) ● Relaciones de tamaño, cantidad y agrupación 	<ul style="list-style-type: none"> ● Denotación ● Connotaciones ● Función subjetiva, ● Hermenéutica, ● Fática, ● y conminativa.

Tabla 3. Aspectos compositivos en que se refleja el estilo.

Evaluación del estilo conceptual. El estilo reflejado en los contenidos convencionales de la composición se evalúa, de acuerdo con las propuestas del multicitado Jiménez Cuanalo, tal como las ha venido formulando e implementando durante los últimos 15 años en sus cursos de la Escuela Superior de Artes Visuales, empezando por identificar las elecciones de contenidos denotados o ‘Función Denotativa’. Hay que aclarar en este sentido que no se trata tanto de un ejercicio de

hermenéutica o decodificación a fondo, como de identificar de cualquier manera el contenido denotado en una pieza determinada, a fin de poder comparar con otras piezas del mismo u otros autores a fin de detectar la presencia o ausencia de coincidencias y tendencias.

A continuación se procede a examinar las connotaciones implícitas en la pieza, pero siempre teniendo cuidado de identificar, en la medida de lo posible, aquellas que han sido codificadas intencionalmente por el autor, es decir, aquellos significados conceptuales que el autor intencionalmente hizo implícitos aún cuando no los declaró expresamente a nivel denotativo. A este efecto no hay más opción que realizar un estudio biográfico –por lo menos somero– del autor, a fin de detectar las implicaciones que probablemente no sean intencionales con base en la cultura a la que pertenece dicho autor.

No procede, para estos efectos específicamente, el examen de la función subjetiva, puesto que lo que nos interesa en cuanto al estilo, son las tendencias en las elecciones de contenidos convencionales, sin importar si fueron intencionadas o inintencionadas, de modo que, exclusivamente para estos efectos, todos los elementos convencionales habrán de considerarse parte de la función subjetiva en lo que toca a su elección, a la decisión de incluirlos.

En cuanto a las funciones conminativa, fática y hermenéutica, basta determinar su presencia o ausencia y, en todo caso, la proporción en que estas funciones abarcan los elementos denotados y connotados, sin necesidad de precisar demasiado el qué o el cómo aparecen aplicadas dichas funciones.

Evaluación del estilo formal. El estilo reflejado en los contenidos formales de la composición se evalúa sin un orden en particular, determinando por separado las características distintivas de la composición en los siguientes aspectos:

- Composición cromática; hay que determinar la paleta de matices y cómo fue utilizada para articular fondo-figuras en base a matiz, tono y saturación;
- Composición tonal; determinar cómo se usó el contraste tonal para la organización de la lectura visual y la conducta espacial.
- Organización figural; es necesario identificar el tipo de organización de los elementos en cuanto a su proliferación (cantidad), así como detectar el uso significativo de la agrupación, el contraste de tamaño, de posición, velocidad, dirección, etc.
- Composición espacial; que se refleja como estilo en la elección de composiciones estáticas o dinámicas, con relaciones espaciales simples o complejas y en tipos de distribución de los elementos: izquierda-derecha, arriba-abajo, alrededor, etc.
- Teoría de las Reacciones Emotivas; que nos permite identificar el tipo de emoción codificada por la pieza, a fin de compararla con otras piezas y determinar si hay coincidencias o tendencias.

Antes de abordar las técnicas específicas de análisis de los diversos aspectos formales en los que se puede manifestar el estilo y en los cuales buscaremos tendencias o identidades para el arte hecho por mujeres en Tijuana, conviene recordar que la gramática general subyacente a todo el aspecto formal es una ‘gramática de parecidos y diferencias’ que se manifiesta en todos y cada uno de estos aspectos.

Así que, la gramática formal debe estructurarse fundamentalmente en torno a un sistema de parecidos y diferencias, donde lo diferente se aprecia por contraste y se asocia con lo que le es parecido. El primer nivel de esta gramática es la diferencia que convierte una porción de nuestro campo perceptual en figura y al resto en fondo, de modo que uno le da significado a lo otro. (Jiménez, s/f: 96)

Análisis de estilo cromático: Los avances más recientes en la comprensión de los mecanismos fisiológicos y neurológicos de la percepción visual humana, nos han mostrado que contamos con dos sistemas visuales cuyas funciones son claramente distintas, a los que los científicos como *Margaret Livingstone* dan el nombre de ‘Sistema Qué’ y ‘Sistema Dónde’, siendo el primero el que utilizamos para todo lo que tiene que ver con la percepción de la identidad de las cosas en relación con nosotros: comida, peligro, pareja reproductiva, etc. El sistema qué es policromático, es decir, percibe los diversos matices entre el violeta y el rojo, así como su grado de saturación y, en alguna medida, su diferencia tonal. Este sistema es particularmente importante para identificar las caras de las diferentes personas y sus estados de ánimo.

El sistema Donde y el sistema Que se diferencian no sólo en el tipo de información que extraen por el medio ambiente, sino también de cuatro maneras fundamentales en que procesan las señales de luz que reciben. Selectividad del color: el sistema Donde usa la información sobre el blanco y negro; mientras que el sistema Que usa y lleva la información sobre el color. Sensibilidad del contraste: el sistema Donde tiene una gran sensibilidad a las

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

pequeñas diferencias en el brillo (sensibilidad de alto contraste); Mientras que el sistema Que requiere mayores diferencias en el brillo (sensibilidad de bajo contraste). Velocidad: el sistema Donde es más rápido y sus respuestas son de duración más corta que el sistema Que. Esto no va a ser relevante para la mayoría de nuestras discusiones de arte estático, aunque las propiedades temporales del sistema Donde son, sin duda, importante para su papel en la percepción del movimiento. Acuidad (Resolución): el sistema Donde tiene una acuidad ligeramente inferior (por un factor de dos o tres) que el sistema Que. (Livingstone, 2002: 51) (traducción del autor)¹⁶

¹⁶ El *The Where and What* systems differ not only in the kind of information they extract about the environment, but also in four fundamental ways in which they process the light signals they receive.

COLOR SENSITIVITY: the Where system is colorblind; the What system uses and carries information about color.

CONTRAST SENSITIVITY: the Where system has a very high sensitivity to small differences in brightness (high contrast sensitivity); the What system requires larger differences in brightness (low contrast sensitivity).

SPEED: the Where system is faster and more transient—its responses are of shorter duration—than the What system. This will not be relevant to most of our discussions of static art, though the temporal properties of the Where system are doubtless important for its role in the motion perception.

ACUITY (RESOLUTION): the Where system has a slightly lower acuity (by a factor of two or there) than the What system. (Livingstone, 2002: 51)

THE PRIMATE VISUAL SYSTEM, COMPRISED OF THE WHAT SYSTEM (TAN) AND THE WHERE SYSTEM (BLUE)

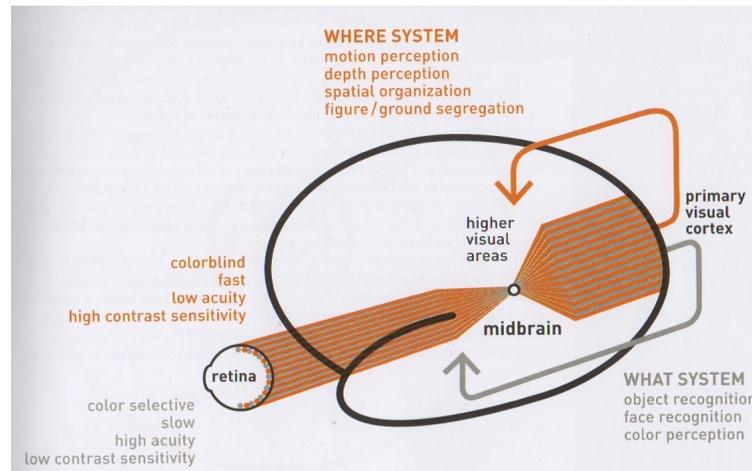


Fig. 5 A diagram of the primate visual system, with the What system indicated in red and the Where system in gray. In the retina, thalamus, and early cortical areas, the Where and What system are physically integrated, yet they keep the information they process Largely separate. At higher levels the subdivisions become more physically segregated. LIVINGSTONE, Margaret. *Vision and art: the biology of seeing*. NY.:Harry N. Abrams, 2002. 51.

Para efecto del análisis de composición cromática, Jiménez Cuanalo ha venido proponiendo identificar fondo y figuras para luego observar cómo se ha usado el color en sus cuatro principales aspectos de temperatura, matiz, saturación y tono. De entrada habremos de ver en cuál o cuáles de estos tres aspectos se distingue el fondo de las figuras y hacer una apreciación del grado de contraste existente en dichas diferencias donde el mínimo contraste posible se sitúa en el umbral de nuestra percepción y el máximo se define por la naturaleza de cada uno de los cuatro principales aspectos: cálido y frío para temperatura, blanco y negro para el tono, saturado y gris para la saturación y complementarios –opuestos en el círculo

cromático— para el matiz. En sentido inverso, también será importante notar los parecidos cromáticos en cualquiera de los tres aspectos entre el fondo y cada una de las figuras. A continuación, según el mismo autor, habremos de hacer otro tanto para las figuras entre sí.

Análisis de estilo tonal: Los avances en la comprensión de la percepción visual a que hicimos referencia en el apartado anterior, nos han mostrado que contamos con dos sistemas visuales cuyas funciones son claramente distintas, a los que los científicos como *Margaret Livingstone* dan el nombre de ‘Sistema Qué’ y ‘Sistema Dónde’, siendo este último el que utilizamos para todo lo que tiene que ver con la percepción del espacio y el movimiento.

The evolutionarily older large-cell subdivision, which we share with other mammals is responsible for our perception of motion, space, position, depth (three-dimensionality), figure/ground segregation, and the overall organization of the visual scene. I will refer to this system as the “Where” system. (Livingstone, 2002: 50-51)

A partir de esto, el Dr. Jaime Jiménez Cuanalo y otros investigadores de la Escuela Superior de Artes Visuales, han venido explorando la relación entre la composición tonal, es decir, la distribución de áreas claras y oscuras en un diseño arquitectónico y la conducta espacial de los usuarios, así como el impacto de esta relación en la seguridad y la eficiencia. Hay que anotar, sin embargo, que el tono no es un valor físico sino perceptual, tal como lo señala Karla Castañeda en su tesis de licenciatura *El Color en la Arquitectura, su Interacción con el Usuario del Espacio*:

De acuerdo con el curso de Teoría del Arte II del maestro Jiménez Cuanalo, esto quiere decir que la organización tonal del espacio o mejor dicho, en el caso de los espacios arquitectónicos, la composición tonal, determinará la navegación, esto es, la facilidad o dificultad con la cual el usuario podrá

atravesar el espacio sin tropezar con obstáculos. También determinará la localización, o sea, la facilidad con la que un usuario podrá ubicar un objeto en el espacio y llegar hasta él para tomarlo o usarlo de alguna otra forma. Finalmente, determinará la orientación, esto es, el patrón de movimiento o rutas que el usuario seguirá dentro de un espacio. (Castañeda, 2014: 38)

Para poder evaluar, por tanto, la composición tonal, el primer paso será obtener una versión de la misma en escala de grises, como lo explica Livingstone:

La luminancia, o a lo que los artistas se refieren como valor, es la claridad percibida. Se define por cómo el sistema visual humano responde a la luz; en particular, que tan brillante juzga una luz el humano promedio [...] Cuando vemos una imagen, es fácil confundir color y luminancia[...] Una manera de separar el color de la luminancia es quitar el color y examinar la obra en escala de grises. (traducción del autor).¹⁷ (Livingstone, 2003: 37)

El sistema visual ¿dónde?, según lo explica Livingstone: *has a very high sensitivity to small differences in brightness (high contrast sensitivity)* (Livingstone, 2002: 51) Y es en base a esta característica del sistema que, como lo explica Castañeda:

Esto quiere decir que la orientación espacial depende de la clara organización de los tonos más que de la intensidad del contraste; esto es, un espacio blanco y negro muy caótico puede ser confuso o un espacio en escala de grises bien organizado puede ser fácil de navegar, aunque por lo general el contraste de tonos es aliado de la buena navegación. (Castañeda, 2014:40)

¹⁷ *Luminance, or what artists refer to as value, is perceived lightness. It is defined by how the human visual system responds to light; in particular, how bright the average human judges a light to be. –Y continúa– When we look at an image, it can be easy to confuse color and luminance [...] One way to separate color and luminance is to take the color away and examine the work in greyscale. (Livingstone, 2003: 37)*

En cuanto a la técnica a aplicar para el dictamen de estilo tonal de una composición, de manera más específica, Jiménez hace una síntesis de lo propuesto por Arnhem en psicología y por Livingstone en microbiología.

Nuestro cerebro intenta adivinar la naturaleza de los objetos que observa, usando como pistas la información visual, por ejemplo, usando su color, especialmente su tono, el cerebro trata de saber si lo que mira es algo pesado o ligero, algo que se mueve o se queda quieto y, si se mueve, hacia dónde y cómo se mueve. (Jiménez, 2017: 29)

En cuanto a la percepción de la profundidad y posición en el espacio, Jiménez explica que tiene su base en la organización tonal.

En general, podemos decir que el cerebro va a asociar lo oscuro con el peso, lejanía y la quietud; las cosas oscuras y/o color mate que se mueven nos parecen ‘misteriosas’, preocupantes. Por otra parte, dependiendo de las circunstancias, el cerebro va a asociar, en general, lo claro con lo ligero, cercano y dinámico; las cosas claras o brillantes, cuando son muy quietas, nos llaman la atención, como las piedras preciosas. (Jiménez, 2017: 29)



Fig. 6. Efecto tonal en la percepción de planos en una composición. Imagen tomada de Jiménez Cuanalo, Jaime. Curso de semiología para artistas y diseñadores. México: Zona Límite, 2017. P. 29.

Por otra parte, la predicción que el cerebro hará sobre los futuros movimientos de las figuras –sea un medio estático como la pintura o la foto, u otro dinámico como el teatro o el cine– y su evaluación de la tensión o energía potencial, también se evaluará en la versión tonal, conforme a las siguientes reglas:

IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014

- En la figura, una diferencia de tono produce una dinámica que ‘empuja’ del centro de la parte más clara hacia el borde de la más oscura.
- En el fondo, una diferencia de tono genera una dinámica que parece empujar del centro de lo oscuro hacia el centro de lo claro; particularmente cuando el tono del fondo contrasta con el de la figura.
- La intensidad de la dinámica de una figura parece depender de la distancia entre el tono que hay en el centro de la parte oscura o clara de la figura y la parte del fondo, hacia adonde apunta la dinámica, que tiene el mismo tono. Es decir, parece que el cerebro asume la tendencia a la estabilidad, a la ecualización de tonos. (Jiménez, 2017: 30)

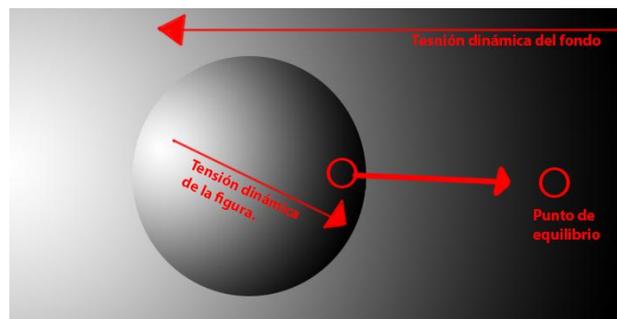


Fig. 7 Dinámicas tonales: de la figura, del fondo y punto de equilibrio. Imagen tomada de Jiménez Cuanalo, Jaime. Curso de semiología para artistas y diseñadores. México: Zona Límite, 2017. P. 29.

Análisis de estilo de organización figural

En sus cursos de semiología y de teoría del arte, el Dr. Jiménez Cuanalo ha venido planteando, durante los últimos 15 años, la posibilidad de analizar la organización figural como elemento del estilo compositivo. Este autor propone varios aspectos a considerar, comenzando por la proliferación de figuras; es decir, observar

dónde se ubica el autor o la obra en cuestión entre utilizar una multitud de figuras y utilizar una sola figura.



Fig. 8 UNA FIGURA. Dogs. Keith Haring. MULTITUD DE FIGURAS. Handout full of action figures. Keith Haring.

A continuación, se propone analizar lo que él denomina ‘densidad figural’, es decir, observar si en el autor y obra en cuestión, las figuras tienden a llenar el campo perceptual –ocultando o eliminando el tercer plano o ‘fondo’– o si más bien dejan grandes espacios desocupados en el mismo.

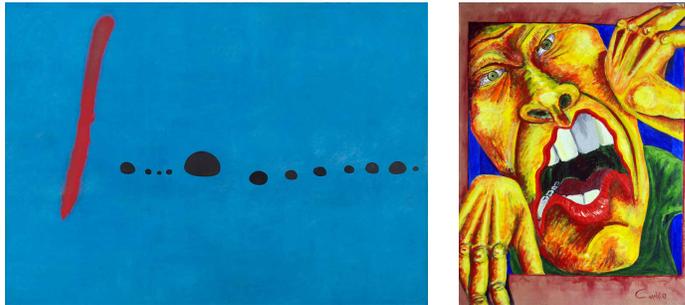


Fig. 9 BAJA DENSIDAD FIGURAL. Blue II, Joan Miró. 1961. Imagen tomada de MINK, Janis. *Miró*. Alemania: Taschen, 2000. y ALTA DENSIDAD FIGURAL. El Gritón. Cuanalo, 1998. Imagen cortesía del autor.

Después habrá de analizarse la distribución de las figuras en el campo perceptual que puede ser homogénea o heterogénea y, en el segundo caso, puede estar cargada a la izquierda o derecha, arriba o abajo, en los casos del arte bidimensional; al frente (1er plano), al medio (2º plano) o al fondo (3er plano), en los casos del arte tridimensional; mientras que pueden agruparse al principio, intermedio o al final, en las artes con dimensión temporal.



Fig. 10 DISTRIBUCIÓN HOMOGÉNEA. Fates. Gilbert & George. 2005 y DISTRIBUCIÓN HETEROGÉNEA Autorretrato de Otro. Cuanalo, 1998. Imagen cortesía del autor.

Finalmente, Cuanalo propone analizar la agrupación de las figuras para determinar si se encuentran aisladas e inconexas o asociadas por proximidad en uno o varios grupos, homogéneos o heterogéneos.

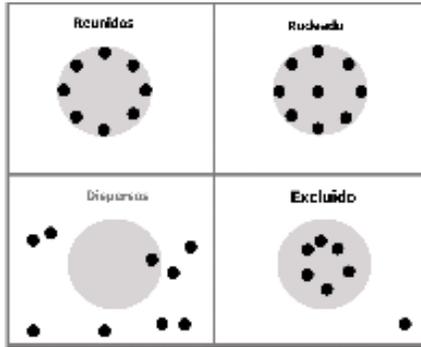


Fig. 11. Ejemplos de semiótica de la agrupación. Imagen tomada de Jiménez Cuanalo, Jaime. Curso de semiología para artistas y diseñadores. México: Zona Límite, 2017. P. 32.

Análisis de estilo de organización espacial: En lo que hace al estilo de composición espacial, el Dr. Jiménez Cuanalo propone un análisis basado en el esqueleto de fuerzas estructurales expuesto por Rudolf Arnheim en su *Arte y Percepción Visual*.

En la experiencia perceptual, este esquema estimulador crea un esqueleto estructural, esqueleto que ayuda a determinar el papel de cada elemento pictórico dentro del sistema de equilibrio de la totalidad; sirve de marco de referencia [...] Como se indica en la figura 3, el percepto es en realidad un campo de fuerzas continuo. (Arnheim, 1985: 30)

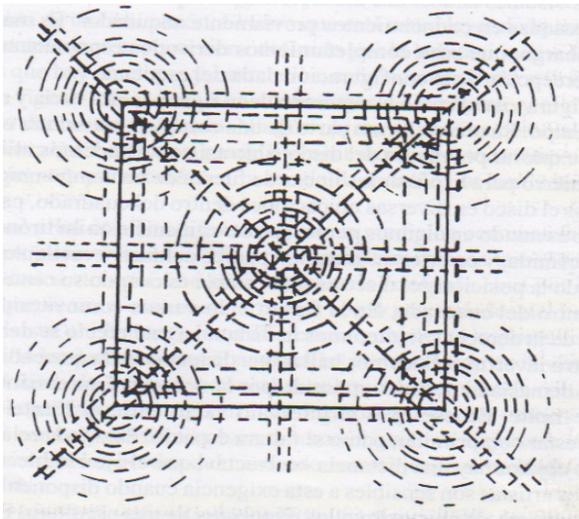


Fig. 12 Armazón cruciforme de los ejes centrales vertical y horizontal. Figura 3. Imagen tomada de Rudolf Arnheim. *Arte y percepción visual*. España: Alianza, 1985. 28.

Y desarrollado posteriormente en El Poder del Centro (Arnheim, 2001).

La composición se pone de manifiesto, tal y como inevitablemente hacemos, vemos una pintura, una escultura o un edificio como una organización de formas definidas dispuestas en una estructura de conjunto. ¿Cuál es la razón por la que las formas del objeto artístico necesitan componerse, y no, simplemente, amontonarse de cualquier manera? La respuesta que se ofrece normalmente es la de que los artistas les gusta colocar las cosas juntas de un modo ordenado y equilibrado porque la armonía que así se obtiene place a sus propios ojos y a los de la gente que contempla su obra. (Arnheim, 2001: 9)

Arnheim plantea la existencia de un esqueleto estructural inherente a todo plano delimitado –y Jiménez Cuanalo extiende dicha proposición a todo campo perceptual– como el rectángulo representado por el lienzo, en la pintura, o por el papel, en la impresión fotográfica.

Hay que tener en cuenta que toda percepción visual relacionada con el espacio es procesada por el sistema tonal y no por el de color. Así pues, la relación de las figuras con el esqueleto estructural del campo perceptual propuesta por Arnheim, debe necesariamente evaluarse en la versión acromática de la imagen y en relación con la tendencia del cerebro a predecir y a eliminar la ambigüedad.

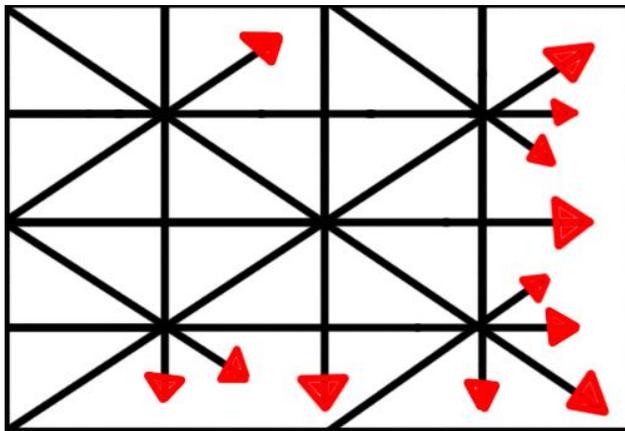


Fig. 13 Imagen del esqueleto con direcciones.

Así mismo, señala que las desviaciones de posición de cualquier figura en dicho campo perceptual, respecto de su esqueleto estructural, producen tensiones psicológicas-perceptuales.

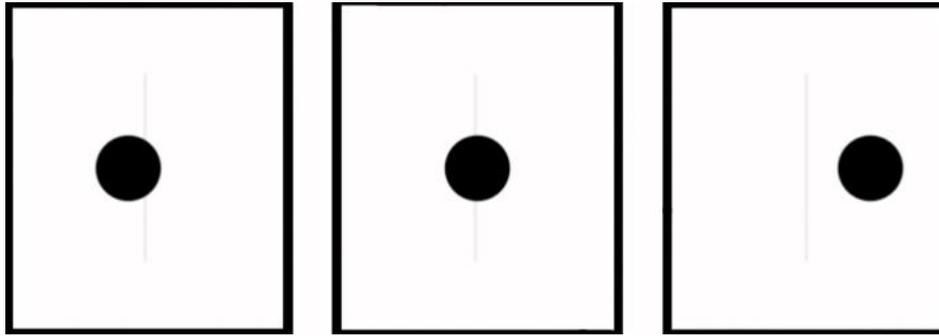


Fig. 14 Efectos dinámicos de la posición. Imagen tomada de Jiménez Cuanalo, Jaime. *Curso de semiología para artistas y diseñadores*. México: Zona Límite, 2017. P. 25.

Para los efectos que aquí se persiguen, el análisis consiste en trazar el esqueleto estructural del campo perceptual de la pieza, así como de las principales figuras para determinar el grado de estabilidad-dinámica de la composición, así como la complejidad, dirección e intensidad de las tensiones perceptuales producidas por la composición; estos parámetros pueden entonces compararse de pieza a pieza y de autor a autor, para determinar si constituyen elementos de estilo personal y / o colectivo.



Fig. 15 Esqueleto estructural y dinámicas. Imagen tomada de Jiménez Cuanalo, Jaime. Curso de semiología para artistas y diseñadores. México: Zona Límite, 2017. P. 60.

Análisis TRE: La Teoría de las Reacciones Emotivas ha venido siendo desarrollada y planteada por Jiménez Cuanalo en sus clases de Teoría del Arte y de Semiología desde 2001 y se publica formalmente dentro de su Arsología (Jiménez, 2008). La explicación detrás de la teoría es como sigue:

Pensemos que frente a una combinación de un tipo de aroma, de sonido y de color, cierto animal huye asustado. Ahora bien, se esta combinación de estímulos efectivamente fue originada por un depredador peligroso, nuestro animal habrá salvado su vida (resultado positivo), pero ¿qué pasa si la combinación de estímulos fue realmente originada por su posible almuerzo? Nuestro animal se queda entonces con hambre, reduciendo sus posibilidades de supervivencia (resultado negativo)... Cada especie viva hoy, incluyendo a los humanos, ha heredado de sus ancestros que los precedieron en su cadena evolutiva, órganos, conductas e instintos que le permiten interpretar la información sensorial mediante las reacciones emotivas o impulsos que esas sensaciones le producen. (Jiménez, 2008: 222-223)

Esta idea la desarrolla Jiménez más a detalle en su inédito Tratado General de Semiología, donde explica:

Pero, ¿cómo determina el ser vivo cuál es el significado de cada una de las infinitas y fugaces configuraciones que pasan frente a sus sentidos a cada instante? Los seres vivos cuentan con una sintaxis hecha de reacciones emotivas; a cada configuración típica corresponde una emoción típica. Utilizamos el término ‘reacción emotiva’ al referirnos a las emociones, simplemente para enfatizar el significado original de la palabra emoción que hace referencia al movimiento, a la acción; la emoción no es solamente una sensación o sentimiento, sino una modificación del estado físico de un ser vivo, una re-acción, es la acción que sigue al sentimiento. (Jiménez, 2017)

En el mencionado Tratado General de Semiología, Jiménez ha fijado la fórmula que viene enunciando en sus cursos por más de una década para la TRE: “A toda configuración típica percibida corresponde una respuesta emotiva típica”. Y, respecto a la técnica para identificar cuál es esa respuesta emotiva frente a una obra de arte –que no es otra cosa que una configuración percibida– el propio autor nos hace notar:

E igual que en el caso del artista, la observación intuitiva del público no necesita ser aprendida ni enseñada, pero sí puede ser y de hecho es frecuentemente estorbada e impedida por las estructuras conceptuales de la percepción. Así que también el público puede beneficiarse enormemente de un entrenamiento, no para aprender a interpretar formalmente, sino para aprender a abstenerse de interpretar conceptualmente. (Jiménez, 2008: 236)

El propio autor nos explica más adelante en el mismo texto las razones por las cuales esto es así.

Recordemos que este sistema de codificación nace de una necesidad biológica de orientar la conducta en un sentido evolutivamente benéfico. No del interés por ‘conocer’ o ‘comprender’ nada. Para su función biológica original, no hace falta que los animales entiendan nada, ni que les parezca bello, ni siquiera que sepan que están reaccionando. Basta con que

reaccionen apropiadamente. Y en ese sentido una obra de arte bien lograda, normalmente provocará un efecto en la conducta del público, aun cuando este diga que no la entiende o que no le gusta , provisto que haya observado por el tiempo suficiente y con la suficiente atención para recibir los estímulos formales, percibir sus interrelaciones y sentir sus impulsos. (Jiménez, 2008: 236-237)

Tema que Jiménez Cuanalo aborda de nuevo en su Tratado General de Semiología. En otras palabras, no se puede sentir miedo sin que nuestro cuerpo actúe ‘miedoso’, no podemos sentir alegría sin que nuestro cuerpo actúe alegremente; las emociones se manifiestan físicamente, pueden observarse tanto a simple vista en el comportamiento del ser vivo, como mediante instrumental de medición en las alteraciones del ritmo cardíaco, de la temperatura corporal, la sudoración, la respiración, la tensión eléctrica en la piel, la actividad cerebral, etc. En otras palabras, el ser vivo no necesita saber ni puede saber el significado de la configuración percibida en un sentido estricto, pero sí puede ‘sentir’ la emoción que le provoca el estado (agradable, desagradable o neutro) evocado por la configuración.

Para efectos prácticos, el Dr. Jiménez Cuanalo propone reducir la resolución de la composición, a fin de limitar la percepción de detalle y comparar la imagen resultante con diversas configuraciones naturales que nos parezcan afines, para determinar el ‘tipo’ de respuesta emotiva que puede esperarse que dicha configuración produzca. El resultado puede compararse entre diversas obras del mismo o varios autores, para determinar si constituye un elemento de estilo. Por ejemplo, composiciones amenazadoras, deprimentes, excitantes, etc.

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**



Fig. 16 Imágenes de composiciones amenazadoras, deprimentes, excitantes. Imágenes tomadas de Internet.

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

III. EXAMEN ARSOLÓGICO DE LA MUESTRA I

De acuerdo a la información recabada sobre la artista, podemos deducir que la obra de la serie “Una igual a dos” (fig.18) representa la manera de ser de la artista, refleja su relación personal con un familiar, su hermana gemela imagen muy recurrente en su trabajo fotográfico. Debemos mencionar que la imagen analizada de la fotógrafa Mónica Arreola, fue seleccionada por ella misma, para ser estudiada bajo el método arsológico.



Fig. 17 **Muestra I.** Mónica Arreola, de la *Serie, Una igual a dos*, 2009.
Fotografía digital, medidas variables. Archivo del autor.

A continuación incluimos el currículum de la artista.

Estudió la Maestría en Arte Moderno y Contemporáneo en Casa Lamm, actualmente dirige 206 arte contemporáneo, un espacio establecido en la ciudad de Tijuana dedicado al diálogo y difusión del arte, mediante exposiciones, talleres y conversaciones específicas sobre la situación del arte actual.

En el 2014 obtuvo el primer lugar de la “IX Bienal de Fotografía del Estado de Baja California”; en el 2008 primer lugar de la “VI Bienal de Fotografía del Estado de Baja California”; en el 2006 el segundo lugar de la “IV Bienal Internacional de Estandarte”; mención honorífica en la “IV Bienal de Fotografía del Estado de Baja California”, en 2002 el primer lugar en el concurso “Espectacular del Puente Fronterizo México” para Insite y el primer lugar en el concurso de fotografía de la revista La Tempestad. Algunas de sus imágenes han aparecido en revistas mexicanas como La

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

Tempestad, Tierra Adentro, Caviar Izquierda y Origina, así como en la publicación italiana ZOOM y Ojo de Pez en España.

Ha formado parte de varias exposiciones colectivas en Monterrey, Guanajuato, Puebla, Ciudad de México, Tijuana, San Diego, Washington y Madrid.

Algunas de sus fotografías o piezas de arte instalación forman parte de la colección del Centro Cultural Tijuana, Instituto de Cultura de Baja California y Museum of Contemporary Art San Diego. Sitio personal: <http://www.monicaarreola.com/> (Soto, 2017: 15)

EXAMEN TEMÁTICO

La imagen presenta una superficie blanca mayormente vacía, sobre la mitad superior derecha vemos un retrato de dos niñas, enmarcado, una copa vacía, una cajita roja, un vaso vacío, dos celulares apilados y otros objetos diversos.

La connotación parece ser la de una mesa sobre la que se tuvo una conversación, se compartieron bebidas y por alguna razón se hicieron a un lado los objetos que había sobre la mesa.

En la imagen se denota el retrato de dos niñas que parecen gemelas y el título parece hacer referencia a eso “Una igual a dos”. Revisando su trayectoria artística podemos observar que en la mayoría de sus obras presenta la imagen de la autora y su hermana gemela, por lo que podemos intuir que su tema es: “Soy gemela”.

EXAMEN FORMAL

Composición espacial. En este apartado se analizan los efectos dinámicos que la estructura del campo perceptual le atribuye psicológicamente a los elementos de la composición.

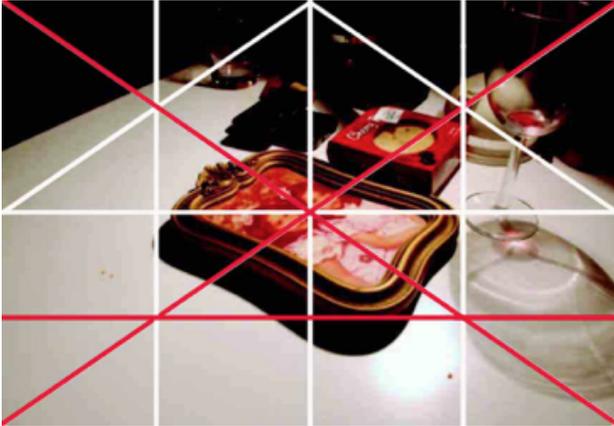


Fig. 18 Análisis compositivo. Fuente:
Elaboración propia.

La dinámica estructural de la composición es un tanto ambigua; por una parte, el retrato parece coincidir con la diagonal descendente izquierda a derecha, lo que le daría una dinámica de aproximación sesgada; por otra parte, la sucesión de objetos sobre la superficie blanca parece alinearse sobre la diagonal ascendente izq-der, lo que le daría una dinámica de alejamiento natural, una especie de representación de la temporalidad de la escena.

Esta ambigüedad parece resolverse de dos maneras; primero, la esquina frontal derecha del retrato –la más cercana al espectador– ‘topa’ con la línea que define la 4ª parte o 25% de la altura que, aunque es una línea imaginaria, corresponde a la estructura de nuestra percepción y, por tanto, podemos esperar que tenga un efecto psicológico. De manera adicional, y más importante, la caja roja es más pequeña que el retrato y eso resulta un indicio de sucesión y de ritmo, difícil de soslayar para nuestro cerebro. Así que podemos concluir que la dinámica estructural codifica una cierta temporalidad natural, es decir, no es una escena permanente o eterna, ni una narrativa, es simplemente una escena casual y temporal.

Al analizar su composición usando el esqueleto estructural nos ayuda a visualizar si en la composición encontramos en las figuras atracción, repulsión o algún significado producido por las relaciones de posición o tamaño en el campo perceptual. En este caso no se aprecia ningún significado derivado de estas relaciones. La composición es mayormente estable, centrada; es estabilizada por la figura principal, como se puede apreciar en la fig. 19 Esto lo podemos verificar con el cruce de líneas en rojo por un esquema en forma de cruz de la composición.

Organización figural

Ahora se procede a analizar la organización y distribución de las figuras en el plano. En este caso, podemos notar a simple vista que todas las figuras se ‘amontonan’ en la esquina superior de la superficie blanca, mientras el resto de la superficie permanece vacía. Esto genera una narrativa clara, pues un acomodo como ese no parece en absoluto casual. El acomodo parece codificar la narrativa de que los objetos sobre la mesa ‘fueron echados a un lado’.

Composición tonal

Aquí corresponde analizar las dinámicas perceptuales presentes en la composición, de acuerdo con las constantes propuestas por Jiménez Cuanalo.



Fig. 19 Imagen en blanco y negro. Fuente:
Elaboración propia.

Al hacer lo anterior descubrimos que, dado que el fondo imprime una dinámica a las figuras que va de su parte oscura a su parte clara; en este caso, el fondo ‘empuja’ las figuras hacia enfrente (abajo), en el sentido opuesto a la dinámica observada en el esqueleto estructural, logrando un equilibrio; esto se suma al efecto que se produce en una figura cuando hay una gradiente tonal –en este caso en el retrato–, donde la dinámica se desde el centro de la parte clara hacia el borde de la parte oscura, en el mismo sentido que empuja el fondo. Esto contribuye a darle a la escena un sentido narrativo, aunque la vuelve estática.

En cuanto al impacto de la organización tonal en la representación de la espacialidad, podemos decir que se trata de una composición naturalista, pues el plano más lejano es el más oscuro, el plano medio es de tono medio y el primer plano es el más claro, como corresponde a la organización natural de la percepción de la profundidad en espacios cerrados.

Composición cromática

La paleta es mayormente en colores cálidos, la diferencia de saturación parece indicar que las figuras principales son la foto y la cajita, pues la base y el fondo están muy desaturados, prácticamente blanco y negro, mientras que estos dos objetos son mayormente rojos. En general la paleta de color de la escena nos podría remitir a una escena nocturna a la luz del fuego, lo que codifica intimidad, pero que sin embargo se ve ‘despersonalizada’ por el enorme espacio que ocupa proporcionalmente la superficie blanca. Podemos decir que la composición cromática codifica una cierta cotidianidad poco emotiva, un tanto casual.



Fig.20 Contrastes Cromáticos (matiz, tono, saturación y temperatura de color). Fuente: Elaboración propia.



El principal factor de impacto visual, a falta de una fuente de luz, es la saturación. Sin embargo, en esta composición, todo aparece con una saturación media por lo que el impacto de la imagen es bajo. La otra fuente de impacto cromático es el contraste de matices, que en esta composición es débil puesto que naranjas de diferentes matices ocupan prácticamente toda la composición. El único contraste

cromático presente es el de tono, toda vez que de la parte superior de la composición es mucho más oscuro que el resto.

El último factor de impacto sería un contraste de temperatura de color, pero eso tampoco está presente en esta composición, toda vez que no hay colores fríos. Una vez más, el sentido codificado por los factores de impacto cromático corresponde al significado del resto de los aspectos compositivos que hasta aquí hemos venido analizando, una escena ligeramente cálida –cotidiana o íntima– pero no demasiado emotiva, vacía de pasiones intensas, quizás más la idea de intimidad recordada o imaginada, que la emoción de una auténtica intimidad sentida y añorada.

Teoría de las Reacciones Emotivas. De acuerdo a la TRE toda configuración artificial corresponde por lo menos aproximadamente a una configuración de la naturaleza y, toda vez que la supervivencia de nuestra especie dependió durante millones de años de tener determinadas reacciones frente a esas configuraciones es natural que tengamos las mismas reacciones frente a las versiones artificiales de estas configuraciones. Estas reacciones emotivas comunican muchos significados distintos, pero que se puede dividir en tres tipos: bueno para mi supervivencia, malo para mi supervivencia o indiferente.

Al reducir esta composición a su pura expresión formal, como se ve en la fig. 21, podemos notar que la configuración es una versión fría de la reunión en torno al fuego que caracterizó la intimidad de nuestros antepasados por miles de años; por lo tanto cae entre –pero más cerca de– la categoría de “indiferente para mí” que de la “bueno para mí”. El impacto de la composición es bajo, en tanto no presenta configuraciones que sean asociables con elementos biológicamente relevantes. Por

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

ejemplo, no hay configuraciones que coincidan con los indicadores naturales de peligro (venenoso, depredador, incendio, mal clima). Tampoco encontramos configuraciones que se relacionen con la sexualidad, ni encontramos configuraciones que nos evoquen frutos maduros o algún otro elemento que en la naturaleza provoque una respuesta de competencia fuerte.

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

SÍNTESIS DE ESTILO, pieza 1

Aspecto evaluado	Evaluación
Denotación	Una foto de dos niñas, una copa y teléfonos celulares, sobre una base blanca, iluminadas por una luz rojiza en un espacio oscuro.
Connotaciones	Parece connotar la cotidianidad.
Otras funciones	Utiliza el título como clave, la función subjetiva nos pone sobre la pista de que la autora sea una de dos gemelas –hoy adultas– representadas en la foto como niñas.
Composición cromática	Baja saturación y contraste en una paleta de matices cálidos contrapunteada por una gran superficie de tono claro (fría).
Composición tonal	Estructura tonal clara, con una sucesión de planos tonales que corresponde a la representación naturalista del espacio y una dinámica ‘hacia’ el espectador.
Organización figural	Narrativa, concentrada en un extremo de la superficie que sirve de base.
Composición espacial	Una dinámica de ‘fuga’ moderada que establece una temporalidad no transitiva.
TRE	Falta de elementos biológicamente relevantes.

Tabla 4. SÍNTESIS DE ESTILO, pieza 1. Fuente: Elaboración propia.

IV. EXAMEN ARSOLÓGICO DE LA MUESTRA II

El tema central de la obra de la artista Mely Barragán es según ella misma, el género; esto lo menciona en su sitio web.¹⁸ “ aborda temas como la desigualdad de género y violencia normalizada en cada detalle de nuestras vidas.” (Preciado, 2017)

Durante la primera década de la carrera de Mely Barragán, el tema evolutivo de su producción artística ha sido marcada por su fascinación sobre la imagen de la mujer y las representaciones de lo femenino. Inició, jando sus primeros objetivos estéticos en imágenes de mujeres dentro de situaciones marcadas por su género. Por ejemplo, exploró el papel de las mujeres en la historia, la vida contemporánea y las relaciones personales, sexuales y sociales como el matrimonio y las tradiciones familiares.

Ella comenzó a jugar con la idea de moldear el rol de género

¹⁸ Sitio web de la artista Mely Barragan. En línea. <http://melybarragan.com/portfolio/about/> (25 de enero de 2017)

utilizando la gura masculina como objeto de decoración al igual que la gura femenina ha sido usado y abusado. Barragán utiliza dibujos, objetos y palabras para convertir pensamientos en ideas.“

Sitio personal: <http://melybarragan.com/portfolio/> (Soto, 2017: 16)

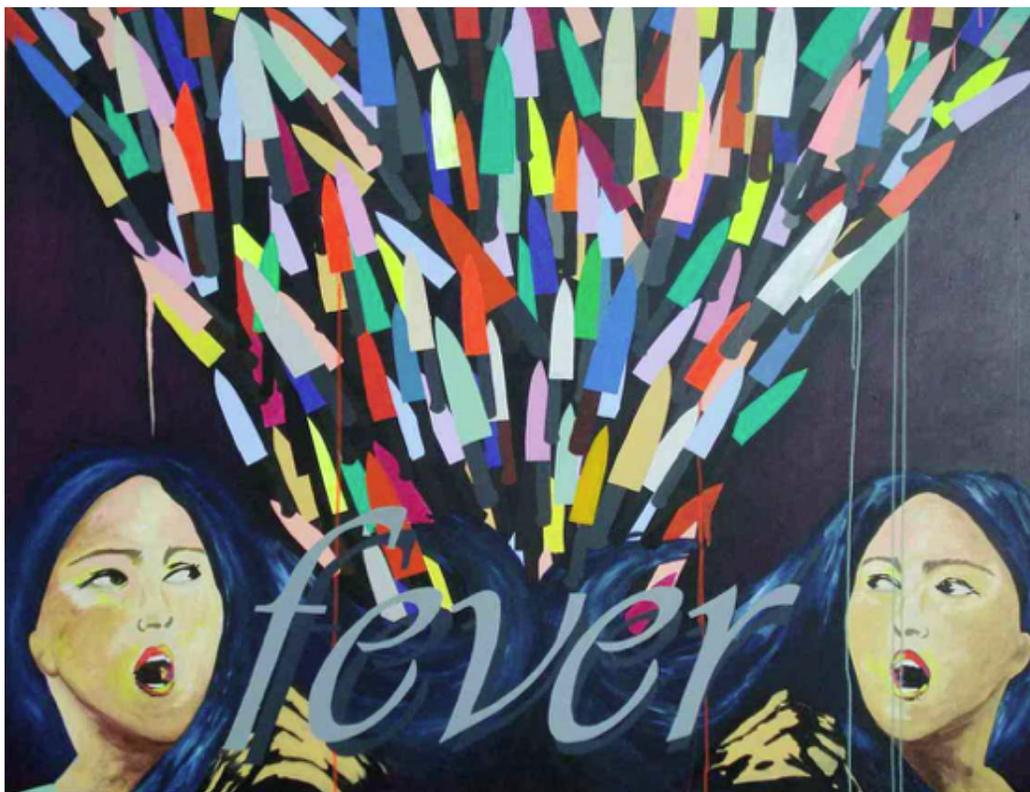


Fig. 21. **Muestra II.** Mely Barragan, Knife Fever, 2011. Acrílico sobre tela, 207 x 162 cm. Archivo del autor.

EXAMEN TEMÁTICO

Existen varias connotaciones en la pieza. Por ejemplo, encontramos dos rostros femeninos iguales con la posición encontrada en los extremos del cuadro con la boca abierta, pero no es aclaro cual es la emoción: ¿alarma, sorpresa, qué? No es

claro si los personajes consideran la figura central –formada por los cuchillos– como buena, mala o neutra para su supervivencia.

En el centro vemos una multitud de cuchillos de colores, pero no es evidente qué se supone que connotan –por qué se encuentran allí de esa forma– ¿acaso son producto o causa de la expresión de los rostros? ¿ni cuál es su relación con la palabra ‘*Fever*’ escrita en la pieza?

En lo que toca a la función interpretativa, esta pudiera actualizarse en el título: “*Knife Fever*”. Toda vez que la palabra ‘fever’ es parte de la composición misma, asumimos que el título se pretende intencionalmente en idioma inglés, por lo que su efectividad hermenéutica sería limitada, en todo caso, a los hablantes de esa lengua pero, como sabemos que la pieza fue creada por un artista Mexicano y en la frontera México-USA, podemos asumir que una parte del público original de esa obra será capaz y otra incapaz de sacar indicios de ese título. Aun siendo capaces de leer el título, este resulta redundante, pues nos da dos elementos que ya se encuentran dentro de la composición, pero por lo menos ayuda al espectador a comprender la forma en que los cuchillos y la palabra ‘fever’ se relaciona, aún si no nos aclara lo que la pieza representa.

En nuestra cultura las caras amarillas y los ojos medio almendrados lo relacionamos con personas de origen asiático, pero no es claro si esto es lo que se pretende en la obra. La boca abierta connota una llamada de alerta, pero tampoco es claro cuál es el sentido de esta. En cualquier caso, una boca abierta contribuye a un impacto moderado.

EXAMEN FORMAL

Composición espacial



Fig. 22. Análisis compositivo. Fuente: Elaboración propia.

En esta imagen podemos observar una composición simétrica la repetición de caras femeninas en los extremos y la palabra *fever* al centro de estas mismas, al sumar los cuchillos de colores con las puntas apuntando hacia arriba y al desparramarse fuera de las líneas que entrecruzan el centro da la sensación de movimiento esto hace que la composición genere movimiento y el observador gire su atención hacia las caras en forma cíclica, de la cara de la izquierda hacia la de la derecha, pasando por los cuchillos y de regreso.

En lo que toca a la distribución de los elementos en el espacio pictórico, es clara la distribución centrada y simétrica de las caras y el elemento colorido del centro. Sin embargo, no es clara la relación espacial entre el elemento central y las dos caras, ciertamente estas voltean en la dirección general de este elemento central, pero no es claro si ese elemento sale de ellas, pasa junto a ellas, detrás de ellas. El

posicionamiento de la palabra 'Fever' tampoco es claro, no sabemos si atribuye su significado de 'fiebre' a una o ambas caras, al elemento central o a todos estos elementos.

Composición cromática



Fig. 23. Contrastes Cromáticos (matiz, tono, saturación y temperatura de color). Fuente: Elaboración propia.



El impacto causado por contrastes cromáticos es medio alto. En cuanto a contraste de matiz, también son las caras principalmente las que se destacan por ser amarillas sobre fondo azul, mientras que el 'ramillete' de cuchillos tiene una paleta de matices de contraste bajo con el fondo, lo que reduce la posibilidad de notar que se trata de cuchillos. En cualquier caso, la composición cromática tiene una configuración que semeja un ramo de flores coloridas o de confeti.

Composición tonal



Fig. 24. Imagen en blanco y negro.
Fuente: Elaboración propia.

Como podemos apreciar, el principal contraste tonal se da entre el fondo, que es más oscuro, y los rostros y el ‘ramillete’ de cuchillos, que son más claros y tienen un contraste tonal entre medio y medio alto con el fondo que lo circunda. La distribución de planos tonales es en un sólo plano de profundidad, con excepción de la palabra ‘fever’ que es ligeramente echada hacia atrás por su tono medio oscuro, quizás para compensar el traslape con las caras que la pone enfrente. El resultado final de la composición espacial-tonal es una imagen plana, gráfica, más que pictórica.

Organización figural

La organización de los elementos en la obra, podemos decir que en la parte inferior del cuadro encontramos de manera simétrica dos rostros femeninos encontrados en medio de estas imágenes se encuentra la palabra fever, al centro del cuadro podemos observar cuchillos que el filo apunta hacia arriba llenando el espacio

del centro inferior abriéndose hacia los extremos superiores que a simple vista semeja un ramillete de flores, el acomodo de los cuchillos hace sentir al espectador que los cuchillos tienden a ir a la parte superior contrario a la ley de gravedad, los objetos con masa corporal son atraídos entre sí, estos tienden a bajar a tierra.

Teoría de las Reacciones Emotivas

Para determinar si la composición tiene los elementos adecuados, ni más ni menos, para comunicar su significado, primero deberemos aventurar una interpretación de la misma en base a las anteriores observaciones. fig. 22.

Si analizamos la relación de la configuración propuesta con nuestras respuestas emotivas, resulta claro que las caras humanas con la boca abierta nos llaman a prestar atención y nos indican ver al centro hacia la figura de colores; esta figura central produce una respuesta emotiva de placer moderado, parecido al de un campo florido o de un arco iris. El hecho cultural de que se trate de cuchillos tiene poco peso en nuestra respuesta emotiva porque, al ser una multitud, las propiedades agudas de su figura, con la consecuente asociación con el peligro representado por púas, colmillos o garras, se desactiva.

Si el propósito de la composición es presentar algo más que una escena agradable, entonces seguramente le faltan elementos, o los que tiene no son los adecuados. Probablemente debiera hacer evidente el aspecto ‘afilado’ de los cuchillos.

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

SÍNTESIS DE ESTILO, pieza 2

Aspecto evaluado	Evaluación
Denotación	Cuchillos, rostros de mujeres y la palabra fever.
Connotaciones	Mujeres con rasgos asiáticos.
Otras funciones	La palabra 'fever' es parte de la composición misma, asumimos que el título se pretende intencionalmente en idioma inglés, por lo que su efectividad hermenéutica sería limitada.
Composición cromática	Media saturación y contrastes, elementos biológicamente relevantes.
Composición tonal	El contraste tonal es medio alto en comparación del fondo y figura.
Organización figural	Las figuras se encuentran distribuidas en el cuadro de forma simétrica.
Composición espacial	Se presenta una composición simétrica la repetición de caras femeninas en los extremos y la palabra <i>fever</i> al centro de estas mismas, al sumar los cuchillos de colores con las puntas apuntando hacia arriba.
TRE	El hecho cultural de que se trate de cuchillos tiene poco peso en nuestra respuesta emotiva porque, al ser una multitud, las propiedades agudas de su figura, con la consecuente asociación con el peligro representado por púas, colmillos o garras, se desactiva.

Tabla 5. SÍNTESIS DE ESTILO, pieza 2. Fuente: Elaboración propia.

V. EXAMEN ARSOLÓGICO DE LA MUESTRA III

Carmen Campuzano es una artista nacida en Tijuana, inicia su formación en el arte en talleres y cursos impartidos en la ciudad, su trabajo se caracteriza por los temas de género. La obra que se presenta para el análisis fue escogido por la misma artista, esta pieza fue seleccionada en la Bienal del Noroeste en la disciplina de pintura, la técnica aplicada en la obra fue aprendida en los talleres que realizó el maestro Álvaro Blancarte, el material utilizado son pigmentos y marmolina con base de resinas vinílicas.

Sus primeros estudios de arte fueron en los talleres de artes plásticas de la Casa de la Cultura de Tijuana siendo sus maestros Carlos Castro y el artista César Borja. Ha realizado infinidad de exposiciones colectivas e

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

individuales, su trabajo ha sido seleccionado en la IX Bienal de Artes Plásticas del Noroeste, Bienal Internacional de Estandarte 2002, XIII Bienal Estatal de Artes Plásticas de Baja California. En dos ocasiones recibe la beca PACMYC en el proyecto “Silencio Los niños hablan con sus muertos” (1994) y en la edición de cuento “Mascotas Fantásticas” (1998). En 1990 a la fecha imparte talleres de artes plásticas para niños en los diferentes institutos, casas de cultura y universidades de Tijuana. (Soto, 2017: 18)



Fig. 25. **MUESTRA III.** Carmen Campuzano. *Made in México/Calidad de exportación*, 2004. Mixta/manta. Archivo del autor.

EXAMEN TEMÁTICO

El tema denotado es una silueta tenue, rojiza, sobre una superficie rugosa de matiz similar pero menor saturación. También encontramos una etiqueta que parece estar atada al tobillo de la figura.

La connotación que se busca no es clara; como mencionamos antes, en el cuadro solamente encontramos una silueta humana que no explica porque ocupa la mayor parte del cuadro y que pretende denotar al utilizar la misma textura que se usa en toda la superficie de esta. Podemos pensar en, por lo menos, un par de connotaciones posibles, sin que la intención de la artista sea clara al respecto, quizás una pintura rupestre, quizás la huella del lugar donde estuvo un cuerpo. A primera vista, tampoco es clara la connotación de la etiqueta; podría quizás ser una etiqueta de producto, quizás de hospital o quizás de una morgue.

En cuanto la función hermenéutica, el título “Made in México/Calidad de exportación,” no ayuda mucho a aclarar el sentido de la obra pero, asumimos, sería más útil si tuviéramos una idea clara de lo que se pretende connotar. La composición no codifica ninguna connotación que pudiera darle algún impacto importante para nuestra cultura.

EXAMEN FORMAL

Composición espacial

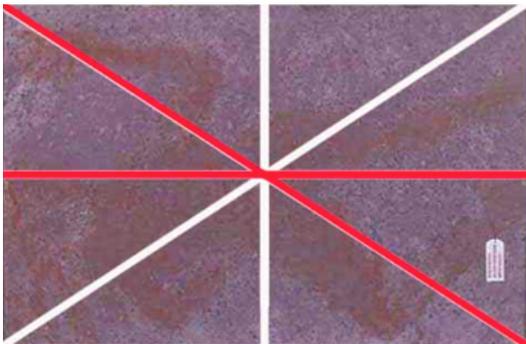


Fig. 26. Análisis compositivo. Fuente: Elaboración propia.

Como podemos analizar en la siguiente composición la figura humana se encuentra ocupando la mayor parte del cuadro; por otra parte, aunque la figura no es muy nítida, podemos apreciar que la línea horizontal media la corta ligeramente por arriba de su centro, lo que produce una sensación de ligereza que se acentúa precisamente por la falta de definición de la misma. Las extremidades de esta figura, por otra parte, a pesar de no encontrarse exactamente sobre las líneas de las diagonales que cruzan el campo perceptual de esquina a esquina, si parecen guardar una relación con estas, lo que genera que la composición tenga una cierta ‘dinámica narrativa’ o ‘temporalidad’, toda vez que la dinámica hacia la derecha no puede interpretarse como movimiento de la figura por la posición que tiene.

Composición cromática



Fig. 27. Contrastes Cromáticos (matiz, tono, saturación y temperatura de color). Fuente: Elaboración propia.



Podemos observar en esta imagen la falta de impacto visual, la saturación es mínima. La otra fuente de impacto cromático es el contraste de matices, que en esta composición es débil puesto que el violeta de diferentes matices ocupan prácticamente toda la composición. El principal contraste –y es débil– es una ligera diferencia de temperatura entre la silueta y el fondo que simplemente parece codificar que la figura está ‘pintada’ sobre el fondo.

Composición tonal



Fig. 28. Imagen en blanco y negro.
Fuente: Elaboración propia.

En la obra podemos observar que existe una diferencia tonal mínima, esto hace que la figura tenga una localización espacial y una extensión imprecisas. Además, el hecho de que la figura sea ligeramente más oscura que el fondo enfatiza lo plano de la composición, reforzando la percepción de que se trata de una figura pintada o estampada sobre una superficie áspera. El contraste tonal fuerte se encuentra en la etiqueta, de modo que esta tenderá a ser el elemento más rápidamente localizado por el espectador.

Organización figural

Como podemos observar en la composición la relación de la posición de la figura humana y el tamaño no evidencian la intención significativa, mientras que la segunda figura, que es la etiqueta se encuentra posicionada en la esquina inferior derecha, como una especie de firma, al mismo tiempo que parece estar colocada en el tobillo de la figura.

Teoría de las Reacciones Emotivas

El impacto de esta composición es medio-bajo, en tanto nos presenta una figura vagamente humana, pero no otras configuraciones que sean asociables con elementos biológicamente relevantes. Por ejemplo, no hay configuraciones que

coincidan con los indicadores naturales de peligro (venenoso, depredador, incendio, mal clima). Tampoco encontramos configuraciones que se relacionen con la sexualidad, ni encontramos configuraciones que nos evoquen frutos maduros o algún otro elemento que en la naturaleza provoque una respuesta de competencia fuerte. Por su bajo contraste cromático y tonal, por su paleta cálida, será de poco impacto y poco significativa, excepto por la etiqueta que quizás diga algo que no alcanzamos a decodificar en la imagen que se nos proporcionó.

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

SÍNTESIS DE ESTILO, pieza 3

Aspecto evaluado	Evaluación
Denotación	En el cuadro podemos ver una silueta humana ocupando todo el cuadro y una etiqueta.
Connotaciones	No presenta ninguna connotación clara. Podría ser una pintura rupestre a la venta, podría ser una persona a la venta, no sabemos.
Otras funciones	En cuanto la función interpretativa, el título “Made in México/Calidad de exportación,” no tiene relación clara con la obra por la ambigüedad de la connotación.
Composición cromática	Podemos observar una paleta desaturada y ligeramente hacia los cálidos.
Composición tonal	La diferencia tonal es baja, la figura es poco perceptible, su posición y extensión son imprecisas y no presenta alguna dinámica tonal importante.
Organización figural	Encontramos una figura humana al centro y al lado derecho una etiqueta.
Composición espacial	La relación de la figura humana con el esqueleto estructural la hacen parecer ligera, inmaterial y con una cierta dinámica temporal o narrativa. La posición de la etiqueta no parece tener lógica estructural sino sólo conceptual respecto de la figura humana.
TRE	Al reducir esta composición a su pura expresión formal, como se ve en la fig. 26, podemos notar que la configuración se parece a una mancha de tierra sobre una roca, que podemos encontrar en cualquier sitio, por lo tanto cae en la categoría de “indiferente para mí”, excepto por la ligera extrañeza que la familiaridad de la figura humanoide pueda producir. Quizás a un primate lo único que le llame la atención sea la etiqueta.

Tabla 6. SÍNTESIS DE ESTILO, pieza 3. Fuente: Elaboración propia.

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

VI. EXAMEN ARSOLÓGICO DE LA MUESTRA IV

Galindo es una artista originaria de el estado de Chihuahua, su trabajo artístico es muy diverso. Su formación artística inicia en Tijuana cursando talleres de pintura, grabado etc. Un tema recurrente en su obra es la denuncia –según la propia artista–; esto lo podemos observar en la obra que fue elegida por ella misma, en la cual –afirma– describe la violencia que se registra en los últimos años en la ciudad de Tijuana, creando conciencia al espectador. Esta obra de arte instalación fue exhibida en la galería del ICBC¹⁹ en la ciudad de Tijuana.

¹⁹ Instituto de Cultura en Baja California. Av. Centenario No. 10151, Zona Río. Tel/Fax: (664) 900 62 10 y 684 86 09. Correo electrónico: tijuanaicbc@baja.gob.mx

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

Múltiples exposiciones individuales en Tijuana, Mexicali, Ensenada, Tecate; Así como Los Ángeles. Las más recientes en Los Pasillos del Arte de Televisa Tijuana (oct.-nov. del 2005) y La Casa de la 9 (Dic.-2005) Ha participado en una gran cantidad de colectivas, tanto nacionales como extranjeras. Entre las que destacan: La de Yokohama, Japón, Nueva York, Los Ángeles y más recientemente Manchester y Londres (2006) en la exposición “Tijuana Orgánica”. (Soto, 2017: 27)



Fig. 29 MUESTRA IV. C. Silvia Galindo, ¿Cuántos?. Instalación. Archivo del autor.

EXAMEN TEMÁTICO

El tema denotado es claro: es una fila de siluetas plasmadas en pendones blancos, en secuencia con una dirección hacia el espectador. La connotación parece ser que se trata de figuras humanas, quizás envueltas en algo, pues no vemos claramente las extremidades. En cuanto la función hermenéutica, el título “¿Cuántos?”, refuerza la sensación que se trata de personas muertas, envueltas en

mortajas. La función subjetiva, a través de una breve investigación de contexto, nos remite a la violencia en Tijuana, ya que esta pieza fue expuesta en los momentos en que Tijuana pasaba por un estado de violencia; esta violencia se reflejó en todo el país: crímenes, secuestros, muertes, drogas. Todo esto reforzaría la significación de denuncia.

EXAMEN FORMAL

Composición espacial

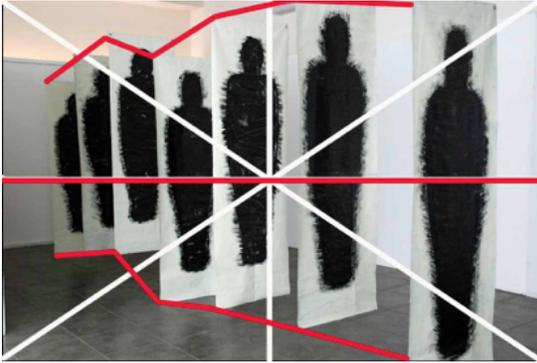


Fig. 30. Análisis compositivo. Fuente: Elaboración propia.

La composición es dinámica, pues genera una secuencia que va de izquierda a derecha; las siluetas al alternar alturas refuerzan la sensación dinámica. Esto hace que la instalación propuesta por la artista dé la sensación de movimiento. El color negro en las siluetas y blancos y grises en el fondo favorece la composición. La disposición de las siluetas humanas es secuencial, siguiendo la línea de horizonte y sinuosa por la diferencia de alturas, lo que claramente manifiesta artificialidad; esto es, claramente

denota una intención significativa. En este caso, la relación espacial parece querer mostrarnos una especie de ‘marcha’ de las figuras.

Composición cromática



Fig. 31. Contrastes Cromáticos (matiz, tono, saturación y temperatura de color). Fuente: Elaboración propia.



La composición puede llamar nuestra atención también por el impacto producido por el color en sus cuatro aspectos: saturación, matiz, tono y temperatura de color. El elemento más impactante es siempre la saturación porque es un indicador biológico de urgencia (venenoso, nutritivo, sexualmente disponible) y, a falta de éste, por diferencia o contraste de los otros aspectos.

En esta composición, el impacto por saturación de color no existe, toda vez que el total de la composición está elaborada en colores desaturados (negro, gris y blanco). Por la misma razón no hay contraste por matiz a pesar de que, al aumentar la saturación de la imagen descubrimos amarillo escondido en sus grises y blancos, no hay presencia importante de violeta u otro color contrastante. Esta paleta de color favorece la codificación de significados como el de solemnidad, seriedad, poder, etc.

Composición tonal

La pieza está compuesta por una diferencia tonal alta, las figuras se encuentran en tono oscuro el fondo es blanco la parte inferior de la pieza es un tono medio, la diferencia tonal está diseñada de tal manera que el público puede interactuar fácilmente sin tropezar con esta.



Fig. 32 Imagen en blanco y negro.
Fuente: Elaboración propia.

A pesar de que los bordes de las figuras son imprecisos, el contraste tonal hace que la posición y extensión de las figuras sea muy clara para el cerebro humano.

Organización figural

La pieza se encuentra constituida por una serie de siluetas que representan personas, distribuidas en el espacio en línea. La distribución en una secuencia oscilante, produce la sensación de marcha.

Teoría de las Reacciones Emotivas

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

La reacción emotiva que esta composición codifica una situación perturbadora, por encontrarse siluetas en blanco y negro que lo podemos relacionar con la inquietud, al no saber qué es lo que va a pasar. En este sentido a la composición no le hace falta ni le sobra ningún elemento formal.

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

SÍNTESIS DE ESTILO, pieza 4

Aspecto evaluado	Evaluación
Denotación	Es una fila de siluetas estampadas en mantas con dirección hacia el espectador.
Connotaciones	La connotación de esta imagen inquietante; esto es así porque la composición espacial configura una marcha hacia el espectador y la falta de detalles en las figuras tiene una connotación fantasmal.
Otras funciones	El nombre de la pieza ¿Cuántos? Nos aclara el tema a que se refiere la pieza.
Composición cromática	Tenemos una paleta acromática.
Composición tonal	Encontramos diferencia tonal alta, los tonos medios están en la parte baja los tonos oscuros los vemos en las figuras y el tono claro en el fondo.
Organización figural	Las figuras se encuentran en orden formando una fila.
Composición espacial	La composición es dinámica, la lectura de la imagen inicia de izquierda a derecha, las siluetas al estar intercaladas generan movimiento esto hace que la instalación propuesta por la artista de la sensación de movimiento.
TRE	Es una composición inquietante por su falta de color, por la secuencialidad y por su similitud con figuras humanas amortajadas.

Tabla 7. SÍNTESIS DE ESTILO, pieza 4. Fuente: Elaboración propia.

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

VII: EXAMEN ARSOLÓGICO DE LA MUESTRA V

En los últimos años el interés de la artista Ingrid Hernández son los espacios de vivienda, los asentamientos irregulares mostrando la condición de pobreza. “Me interesa la vivienda autoconstruida dentro de asentamientos en condición de pobreza porque quiero subvertir el estereotipo que ve a estos lugares con lástima, compasión o exotismo.” (Hernández, 2017) La obra analizada en este estudio fue escogida por la artista, donde se muestra el interior de una casa de bajos recursos ubicada en la ciudad de Tijuana.

Estudió Sociología y la maestría en Investigación y Medio Ambiente en El Colegio de la Frontera Norte, así como cursos y talleres de fotografía y arte contemporáneo. Hernández desarrolla proyectos colaborativos con migrantes

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

y comunidades que construyen asentamientos irregulares, donde entra en contacto con diversos locutores que forman el tejido social de estos lugares. Su metodología parte del encuentro y negociación con estos agentes para trabajar en conjunto por periodos prolongados. El resultado se materializa en productos que van de la fotografía a la investigación social. Su trabajo ha sido expuesto individual y colectivamente en México, Alemania, Rusia, Estados Unidos, y Colombia. Fue becaria del Programa Jóvenes Creadores en 2008-2009; El Programa de Estímulos a la Creación y el Desarrollo Artístico (PECDA 2008-2009 y 2005-2006), el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMyC 2004-2005); el Intercambio de Residencias Artísticas México-Colombia (FONCA 2006- 2007), y la Residencia Artística FONCA-International Studio Curatorial Program en New York (2011). Dentro del marco del Encuentro Medellín (MD11) participó en la residencia Proyecto Coyote (Taller 7-Estación Tijuana), en la ciudad de Medellín, Colombia.

Ha sido maestra, investigadora y tallerista en instituciones educativas y asociaciones independientes en México, Bogotá y Nueva York. Específicamente, ha diseñado y coordinado Diplomados de Creación Fotográfica en centros universitarios y espacios independientes; como tallerista, ha colaborado con organizaciones de la sociedad civil en, Baja California, Baja California Sur, Sonora y Sinaloa. Desde 2006 se desempeña como docente en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC), impartiendo las materias: Seminario de Teoría y Lenguaje Fotográficos, y más recientemente, Técnicas y Procesos de Investigación. Sitio personal: <http://www.ingridhernandez.com.mx/> (Soto, 2017: 29)



Fig. 33. **MUESTRA V. D.** Ingrid Hernández, *Comedor # 20*. 2008. Fujicolor Crystal Archive print, 50 x 40 cm. Archivo del autor.

EXAMEN TEMÁTICO

Los elementos denotados en la pieza son una pared sucia, armada de madera y pintada de azul claro, un par de sillas tubulares con tapicería, una mesa cubierta por un mantel de material indeterminado, una botella de salsa picante, un juego de saleros cerámicos y un molcajete de plástico conteniendo sal.

El tema connotado no es claro: Si bien enuncia: “comedor modesto”, este enunciado resulta tan pobre que no nos permite saber nada. ¿De qué se trata la pieza? ¿Qué nos quiere decir sobre un comedor modesto o sobre los comedores modestos en

general?. El nombre de la imagen “Comedor #20” no aclara o dice más de lo que ya era obvio.

La connotación de esta imagen refleja una condición modesta, muy común para la experiencia mexicana, pero igualmente común para la experiencia de cualquier persona que haya estado en un entorno humilde. Sólo la botella de salsa connota mexicanidad; esto nos lo confirma la función subjetiva, pues al investigar un poco, descubrimos que, efectivamente, se trata de una fotógrafa mexicana que hizo las fotos en México, originalmente como documentación para una tesis en el ámbito sociológico.

EXAMEN FORMAL

Composición espacial



Fig. 34. Análisis compositivo. Fuente: Elaboración propia.

La composición es mayormente estática, ligeramente descentrada hacia la derecha, pero es estabilizada por un esquema en forma de cruz en el cuarto superior izquierdo de la composición, así como por el hecho de que el plano se divide por un horizonte en la parte baja con colores tierras y la parte superior en colores de azules

genera un esquema compositivo a un paisaje que es una de las composiciones más estables que tenemos en la naturaleza.

Composición cromática



Fig. 35. Contrastes Cromáticos (matiz, tono, saturación y temperatura de color). Fuente: Elaboración propia.



El impacto causado por contrastes cromáticos es muy bajo; como podemos apreciar inmediatamente, no hay mayor contraste de saturación, toda vez que la mayor parte de la imagen la ocupan la pared de un azul des-saturado y la mesa cuyo mantel es de un amarillo-naranja también muy des-saturado; el único elemento saturado es la tapa de la botella de salsa que es demasiado pequeña como para causar un gran impacto. Esta des-saturación reduce a su vez el contraste de cálidos con fríos.

En cuanto a la paleta de color o matiz, el contraste resulta bajo, como podemos hacer obvio al saturar los colores de la composición; inmediatamente vemos que la mesa en general es un amarillo naranja y la pared un azul verdoso; colores que, por la afinidad

tanto del verde como del naranja con el amarillo, tienden a armonizarse más que contrastar. Existen algunos contrastes fuertes de tono, pero no parecen causar mayor impacto; en parte, porque en las sillas el negro hace función de ‘delineado’ y la pared detrás de ellas no es blanca y, en segundo término porque el fuerte contraste blanco/negro entre la sal y su contenedor ocupa un espacio muy pequeño de la composición y se mitiga por la claridad del mantel alrededor del contenedor de sal.

Composición tonal

En la imagen predomina el tono medio, tanto en elementos figurativos como en el fondo, esto hace que todos los elementos que conforman la imagen se vuelvan parte de un espacio algo plano. El negro en las sillas y el molcajete les da particular precisión en ubicación y extensión, convirtiéndolos en las figuras principales de la composición, quizás con la botella de salsa como elemento secundario.



Fig. 36. Imagen en blanco y negro.
Fuente: Elaboración propia.

Organización figural

Observamos en la imagen que las sillas parecen agrupadas naturalmente en pareja, mientras los elementos en la mesa parecen asociados entre sí, también de manera muy natural.

Teoría de las Reacciones Emotivas

La reacción emotiva que esta composición codifica es la indiferencia; una reacción mínima que corresponde a nuestra reacción instintiva a un paisaje genérico y libre de peligros u oportunidades. En este sentido, esta fotografía codifica un ‘fondo’, pero sin figuras. Esta composición presenta una de las configuraciones más neutras posible.

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

SÍNTESIS DE ESTILO, pieza 5

Aspecto evaluado	Evaluación
Denotación	En la imagen se encuentran dos sillas y una mesa con un mantel.
Connotaciones	Esta imagen refleja una condición modesta, muy común para la experiencia mexicana.
Otras funciones	En la función Hermenéutica aclara que la imagen es un comedor.
Composición cromática	El impacto causado por contrastes cromáticos es muy bajo; como podemos apreciar inmediatamente, no hay mayor contraste de saturación.
Composición tonal	En la imagen predomina el tono medio.
Organización figural	La organización de las figuras es natural o neutra.
Composición espacial	La composición es mayormente estática, ligeramente descentrada a la derecha, pero es estabilizada por un esquema en forma de cruz en el cuarto superior izquierdo de la composición. Es una composición estable.
TRE	En este sentido, esta fotografía codifica un 'fondo', pero sin figuras.

Tabla 8. SÍNTESIS DE ESTILO, pieza 5. Fuente: Elaboración propia.

VIII: EXAMEN ARSOLÓGICO DE LA MUESTRA VI

La obra de la artista Alejandra Phelts gira en torno a lo cotidiano; en los elementos figurativos predomina la imagen femenina, mostrando al público escenas cotidianas de su experiencia personal, enfatizando la convivencia de la mujeres con su entorno familiar. La obra presentada para realizar el análisis pertenece a la serie “Costura”, realizada en el 2006.

Realiza estudios de Filosofía e Historia del Arte en el “Institut Privé de Philosophie et éologie Saint Jean”, en Saint Jodard, Francia. Obtiene el Primer Lugar en la “XVIII Bienal Plástica del Estado de Baja California” en la categoría de Pintura. A partir del 2001 ha participado en más de 30 exposiciones en México, Estados Unidos, Europa y China; destaca su participación en e Emily Harvey Foundation Gallery de Nueva York, MRAF

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

2012 dentro de la semana Art Basel de Miami Florida, Colectiva de Arte Mexicano 2013 en la Biblioteca Miguel de Cervantes del Consulado General de España en Shanghai, Abstracción 13 en el Museo Felguérez de Zacatecas, Salon d'Art Mónaco 2013, Fashion & Art 2015 Museo Soumaya, México D.F así como formar parte de la colección nacional permanente del Consulado General de México en Shanghai, China. Sitio personal: <http://www.alejandrachelts.com/index.php?lang=es> (Soto, 2017: 40)



Fig. 37. **MUESTRA VI.** Alejandra Phelts, *serie Costura* “al borde”, 2006. Acrílico sobre tela, 100 x 100 cm. Archivo del autor.

EXAMEN TEMÁTICO

La pieza denota un esquema de figura femenina en vestido. El tema connotado por la pieza representa una figura femenina vestida de fiesta, el tema es ambiguo porque el rostro y las extremidades (manos) no presentan detalle. De hecho, parece un collage, una estampa pegada sobre un fondo. En nuestra cultura este tipo de vestimenta connota una figura antigua, una estampa o representación de una ‘mujer de antes’, del México colonial.

Por cuanto hace a la función interpretativa, el nombre de la serie puede parecer significativo, quizás nos haga pensar que se trata de una estampa de la historia de la moda, pero el título de esta pieza en particular ‘al borde’, no parece servirnos mucho para interpretar la obra. Por lo que hace a la función subjetiva, una investigación superficial nos dice que la autora es mexicana y de clase media, por lo que asumimos que esta imagen pueda ser tanto una referencia histórica a la moda en México, como una referencia al papel de la mujer de clase media en México, como alguien que viste a ‘bien’ o ‘a la moda’.

EXAMEN FORMAL

Composición espacial

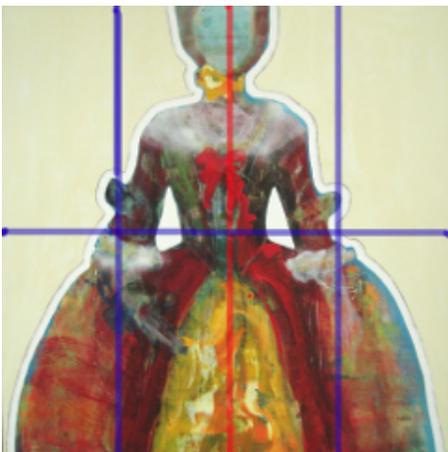


Fig. 38. Análisis compositivo. Fuente: Elaboración propia.

La composición es mayormente estática, prácticamente centrada y simétrica; se estabiliza aún más por utilizar la figura al centro del cuadro, los brazos casi paralelos a la línea principal de composición hacen que la imagen se centre en la parte media del cuadro en la parte baja del cuadro la figura abarca más del 80% del fondo logrando así una composición completamente estable, en consecuencia, el impacto por dinamismo es nulo.

Composición cromática



Fig. 39. Contrastes Cromáticos (matiz, tono, saturación y temperatura de color). Fuente: Elaboración propia.



El impacto general de la pieza por su saturación de color es moderado, toda vez que no es ni completamente gris o parda, ni muy colorida. Por otra parte, el impacto causado por contrastes cromáticos es bajo; como podemos apreciar inmediatamente, no hay mayor contraste de saturación, toda vez que la mayor parte

de la imagen la ocupan la pared de un amarillo des-saturado y el vestido es de un amarillo-rojizo y pequeñas manchas verde-azules muy des-saturado; el único elemento saturado es la parte central del vestido al usar el rojo pero al tener un color más cerca de su parecido ocre amarillo no causa un gran impacto. Esta des-saturación reduce a su vez el contraste de cálidos con fríos, además de que la imagen primordialmente parte de la utilización de dos colores cálidos, las pequeñas cantidades de azules-verdes no son lo suficiente impactantes en su saturación para lograr mayor impacto. El azul se encuentra en su versión más cálida y, al tender por tanto a acercarse a los amarillos, la poca cantidad de azules no produce un contraste muy dramático. Podemos decir que, en general, es una composición muy armónica y, por tanto, poco significativa en sus aspecto formal.

En cuanto a la paleta de color o matiz, el contraste resulta bajo, como podemos hacer obvio al saturar los colores de la composición; inmediatamente vemos que el vestido en general es un amarillo naranja y el fondo un amarillo; colores que, por la afinidad tanto del amarillo como del naranja, tienden a armonizarse más que contrastar. No existe contraste fuerte de tono, por lo tanto no hay impacto. Sin embargo, la paleta si codifica significado en el sentido de hacer ver la figura femenina más cálida en un entorno por lo demás armónico.

Composición tonal



Fig. 40. Imagen en blanco y negro.
Fuente: Elaboración propia.

En la imagen podemos apreciar la diferencia tonal entre la figura y el fondo. La organización tonal, con el primer plano más oscuro y el plano de fondo más claro, enfatiza lo plano de la imagen, reforzando la sensación de que se trata de la representación de una estampa o ilustración, más que de una mujer real. El fondo no imprime ninguna dinámica tonal a la figura porque no tiene gradiente, pero quizás hay suficiente diferencia tonal en la figura para dar una ligera dinámica o peso de la cabeza y hombros hacia abajo, mientras que la diferencia tonal entre el centro del faldón y sus orillas, genera una dinámica como de ‘flor que se abre’.

Organización figural

En esta obra podemos encontrar una sola figura, está colocada al centro del cuadro, la parte superior de la figura está cortada, haciendo que el espectador se concentre en la parte inferior que es el vestido.

Teoría de las Reacciones Emotivas

La reacción emotiva que esta composición codifica es ligeramente impactante porque, a pesar de que presenta una silueta femenina exagerada con sus connotaciones sexuales y de fertilidad, lo hace de una manera desaturada y de bajo contraste. Es una 'feminidad blanda', ligeramente alegre, sin fuertes pasiones pero cálida.

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

SÍNTESIS DE ESTILO, pieza 6

Aspecto evaluado	Evaluación
Denotación	Figura femenina con vestido.
Connotaciones	En nuestra cultura este tipo de vestimenta connota la época colonial o prerrevolucionaria, por lo menos.
Otras funciones	Función interpretativa baja, más en el nombre de la serie que de la pieza.
Composición cromática	El impacto causado por contrastes cromáticos es bajo; como podemos apreciar inmediatamente, no hay mayor contraste de saturación.
Composición tonal	Diferencia tonal entre la figura y el fondo.
Organización figural	La obra muestra una sola figura al centro de la imagen.
Composición espacial	La composición es mayormente estática, completamente centrada, se estabiliza por utilizar la figura al centro del cuadro.
TRE	La obra muestra una configuración femenina de bajo impacto, desapasionada pero cálida.

Tabla 9. SÍNTESIS DE ESTILO, pieza 6. Fuente: Elaboración propia.

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

VIII. CONCLUSIONES

8.1 Síntesis

A continuación se presenta una tabla comparativa de las artistas mujeres donde se analiza la temática estilística de la obra.

Aspecto evaluado	Arreola	Barragán	Campuzano	Galindo	Hernández	Phelts	Tendencia
Tema	Identidad Género	Identidad Género	Identidad étnica	Muerte	Humildad/ Identidad	Identidad Género	Identidad/Género
Composición cromática	Bajo contraste/ Saturación	Medio contraste/ saturación	Bajo contraste/ Saturación	Acromático	Bajo contraste/ saturación	Bajo contraste/ saturación	Contraste/saturación cromática baja
Composición tonal	Diferencia tonal media	Diferencia tonal media/alta	Diferencia tonal baja	Diferencia tonal alta	Diferencia tonal baja	Diferencia tonal media	Contraste tonal medio
Composición espacial	Estática	Simétrica	Estática	Dinámica	Estática	Estática	Estable
TRE	Bajo Impacto	Bajo Impacto	Bajo Impacto	Bajo Impacto	Alto Impacto	Bajo Impacto	Bajo Impacto

Tabla 10 Síntesis. Fuente: Elaboración propia.

8.2 Hermenéutica y consideraciones finales

La investigación que se presenta de las obras de las mujeres artistas de la ciudad de Tijuana nos demuestra que las piezas indican que predomina el tema de la identidad, especialmente de género. Las seis obras analizadas de las artistas exponen su realidad, muestra de su contexto social que las rodea, de acuerdo a este análisis podemos verificar que hay una similitud tanto del manejo de contraste/saturación baja y una composición estable que tiende a ser de bajo impacto. En la mayoría de sus piezas los elementos formales son poco relevantes, generando en el espectador poco impacto y perfilándose como un arte más bien decorativo, con sus excepciones, como es el caso de la pieza de Galindo.

A partir de las anteriores conclusiones nos parece clara la necesidad de realizar más estudios de análisis de estilo de las obras del arte creado por mujeres en Baja California; tanto sobre una muestra más amplia de artistas, como sobre una muestra más amplia de obras de cada artista, a fin de que se vayan manifestando cada vez con más claridad la presencia o ausencia de tendencias estilísticas. También consideramos importante poner a prueba la técnica de análisis estilístico aquí empleada, para ajustarla, afinarla y mejorarla cada vez más, a partir de las experiencias multiplicadas de sus aplicaciones. A partir de esto, esperamos que sea posible en un futuro intentar una propuesta estandarizada de análisis estilísticos formal en las obras de arte.

IX. VERIFICABILIDAD

9.1 Fuentes documentales

- ABBAGNANO, Incola. *Diccionario de Filosofía*. México: FCE, 1987. 462.
- ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. España: Akal, 2004. 9.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte y Percepción Visual*. España: Alianza, 1985. 28-30.
- . *El poder del centro*. España: Akal, 2001.
- BARBOSA, Araceli. *Arte Feminista en los ochenta en México*. Cuernavaca: Universidad Autónoma del estado de Morelos, 2008. 15-18-20.
- BELIO, José Luis y SAINZ Andrés, Ana. *Claves para gestionar precio, producto y marca*. España: Especial directivos, 2007. 164.
- BERGUA AMORES, José Ángel. *Estilo de la investigación social: técnicas epistemología, algo de anarquía y una pizca de sociología*. España: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011. 9.
- BEUCHOT, Mauricio. *Introducción a la lógica*. México: UNAM, 2004. 125.
- BOULANGER, Clare L. *Biocultural Evolution: The Anthropology of Human Prehistory*. Illinois: Waveland, 2013. 207.

- CARROLL, Noël. *Philosophy of art*. NY: Routledge, 1989. 218.
- CASTAÑEDA PADILLA, Karla. *El color en la arquitectura. Su interacción con el usuario del espacio*. Tesis. México Escuela Superior de Artes Visuales, 2014. 40.
- COLLINGWOOD, R. G. *Los principios del arte*. México: CFE., 1985. 11-15.
- CORDERO Reiman, Karen y SÁENS Inda. *Crítica Feminista en la teoría e historia del arte*. México: UNAM-IBERO, 2007. 20-30-50.
- DEEPWELL, Katy. *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*. Madrid: Cátedra, 2008. 23-28-29-131.
- FERNÁNDEZ, Carlos Arturo. *Concepto de arte e idea del progreso en la historia del arte*. Colombia: Universidad de Antioquia. 347.
- FRAGUAS BRAVO, Alfonso. *El arte rupestre prehistórico de África nororiental: nuevas teorías y metodologías*. España: Consejo superior de investigaciones científicas, 2009. 76.
- GRIER, James. *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. España: AKAL, 2008. 32.
- GROSENICK, Uta. *Women Artists, Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI*. Barcelona: Taschen, 2005. 12.
- GOMBRICH, E. H.. *Arte e Ilusión (Estudios sobre la psicología de la representación pictórica)*. España: Debate, 1997. 8.
- GÓMEZ DE SILVA, Guido. *Diccionario etimológico de la lengua española*. México: FCE, 2013. 280.
- GUIRAUD, Pierre. *La semiología*. México: Siglo XXI, 2000. 7-8-40.
- HADJINICOLAOU, Nico. *Historia del arte y lucha de clases*. México: Siglo XXI, 1999. 96-105.

- HEREU, Pere; MONTANER, Josep María y OLIVERAS, Jordi. *Textos de arquitectura de la modernidad*. (España: NERA, 1999) 157.
- JIMÉNEZ Cuanalo, Jaime. *Arsología una ciencia del arte*. México: Zona Límite, 2008. 222-223-236-237-267.
- . *Artelología, fundamentación de una disciplina Científica para el estudio del arte*. Tesis doctoral. México: Universidad de Guanajuato, 2015. 227-228-229-230-231.
- . *Curso de Semiología para artistas y diseñadores*. Tijuana: Zona Límite, 2017. 16-25-29-30-33-55-60-71-72-73.
- . *Tratado General de Semiología*. (Testo inédito) Tijuana, 2016.
- KOTLER, Philip y ARMSTRONG, Gary. *Fundamentos de marketing*. México: Pearson, 2003. 288.
- LIVINGSTONE, Margaret. *Vision and art: the biology of seeing*. NY.:Harry N. Abrams, 2002. 37-50-51.
- OSEGUERA OLVERA, Laura. (Coord.). (1985), La problemática de la mujer en el arte y en el arte popular, México, Comité Nacional Coordinador para la IV Conferencia Mundial sobre la Mujer/Conapo (Situación de la Mujer en México. Aspectos educativos y culturales , núm. 12). 34.
- PARREÑO Selva, Josefa; RUIZ Conde, Enar y BELÉN Casado, Ana. *Los instrumentos del marketing*. España: ECU, 2006. 32.
- PINO, Georgina. *Las artes plásticas*. Costa Rica: EUNED, 2005. 20.
- RAPOPORT Amos. *Cultura, arquitectura y diseño*. (España: UPC, 2003) 164.
- RIVIÈRE, Margarita. *Diccionario de la moda*. (España: Debols!llo, 2014) 30.
- RODRÍGUEZ Castro, Santiago. *Diccionario Etimológico Griego-Latín del español*. México: Esfinge, 2010. 74.

- RUSS, Jacqueline. *Léxico de filosofía*. España: AKAL, 1999. 193-194.
- SÁNCHEZ-CORRAL FERNÁNDEZ. La mujer no es como la pintan. México: Universidad Iberoamericana, 2010. 48-101-113-118-158-159.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *La definición del arte*. PALAZÓN MAYORAL, María Rosa. Compiladora. *Estética en México, siglo XX*. México: UNAM, 2006. 101.
- SERRANO, Gómez, Francisco y SERRANO Domínguez, César. *Gestión, Dirección y estrategia de producto*. España: ESIC, 2005. 94.
- SOTO FLORES, Martha Judith. *Estrategias Didácticas para la Competencia en Lectura para la Crítica Profesional del Arte. (Tesis)*. Tijuana: Centro de Posgrados y Estudios Sor Juana, 2014. 25-26.
- SOURIAU, Etienne. *Diccionario Akal de Estética*. España: Akal, 1998. 540.
- TESOURO de Grosso, Susana. *Grafología*. Buenos Aires: Kier, 2008. 9-10-133.
- TIGHMAN, B. R. *El valor del arte y la tentación de la teoría*. España: Universitat de València, 2005. 44.
- TOMATI, Graciela Z. y FERNÁNDEZ Ricardo A. *Grafología: la grafología como técnica proyectiva gráfica*. Argentina: BONUM, 2005. 11.
- TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *Arte y frontera: un boceto preliminar*. En POLKINHOM, Harry. (editor). *Artes Plásticas en la frontera México/ Estados Unidos*. Calexico: Editorial Binacional, 1991. 36.
- . *Encruzamientos, La cultura bajacaliforniana, sus autores y sus obras*. México: UABC-Plaza y Valdés, 2002. 177-204.
- VALDIVIA, Benjamín. *Ontología y Vanguardias*. Calygramma: México, 2013. 157.

9.2 Fuentes electrónicas

Referencia electrónica recuperado de Internet

CHADWICK, Whitney. “*Las mujeres y el arte**” [debatefeminista.com](http://www.debatefeminista.com) (1990) : 257-266 Pág. En línea. Tomado de la página inicial de Debate feminista. Web. <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/lasmuj1096.pdf> (15 de octubre de 2014).

EDER, Rita. “*Las mujeres artistas en México*” Volumen XIII, número 50 Tomo 2 [analesie.unam.mx](http://www.analesie.unam.mx) (1982) : 251- 260 Pág. En línea. Tomado de la página inicial de Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Web. <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1144/1131> (23 de octubre de 2014)

HERNÁNDEZ, Carmen. “*Lo femenino en el arte: una forma de conocimiento*” [scielo.org.mx](http://www.scielo.org.mx). (Julio, 2006): 1 Pág. En línea. Tomado de la página inicial de la Revista Venezolana de la Mujer. Web. http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S131637012006000200004&script=sci_arttext (28 de octubre de 2014)

- HUGUES, Virginia. “*Los artistas prehistóricos podrían haber sido mujeres*”.
<http://www.nationalgeographic.es/> (11 de octubre de 2013) 1 Pág. En línea.
Tomado de la página inicial de la Revista National Geographic. Web.
<http://www.nationalgeographic.es/ciencia/2017/05/la-teoria-de-la-relatividad-de-einstein-explicada-en-cuatro-simples-pasos> (18 de noviembre de 2016)
- LÓPEZ Torrijos, Rosa.”*Estilo. Concepto histórico y uso actual*”. Universidad Alcalá.
En línea. Pág. 222. Tomado de la página inicial. Web.
<http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/7362/Estilo%20Concepto.pdf?sequence=1> (24 de abril de 2015)
- MESSER, Andrea Elyse. “*Women leave their handprints on the cave wall*”. Penn State University. En línea. Pág. 1. Tomado de la página inicial. Web.
<http://news.psu.edu/story/291423/2013/10/15/research/women-leave-their-handprints-cave-wall> (18 de octubre de 2016)
- RODRÍGUEZ Sosa, Mariana. “*Las mujeres en el arte visual: de la exclusión a la construcción* <http://www.proceso.com.mx/178971/artistas-de-baja-california-de-una-identidad-contestataria>” equidad.scjn.gob.mx (23 de febrero de 2011): 221- 24 Pág. En línea. Tomado de la página inicial de Género, cultura y sociedad. Web.
http://www.equidad.scjn.gob.mx/IMG/pdf/Genero_cultura_2_.pdf (20 de Septiembre de 2014)
- SOTO, Martha. *Mujeres Artistas en Baja California*. México: ICBC-PECDA, 2007.
En línea. Web.
https://issuu.com/esav.mx/docs/mujeres_artistas_66f797ec921481
(30 de marzo de 2017)
- . *Estrategias de lectura para el aprendizaje de la Historia del Arte*. Espiritu Científico en Acción. SEE. Baja California, año 12 número 24. ISSN-1870-3984 Pág. 75-84 Edición: Julio- Diciembre 2016.
<http://www.educacionbc.edu.mx/departamentos/investigacion/publicaciones/espirituaccion/Archivos/24/ECA%20Web.pdf> (Consulta 27 de marzo 2017).

- _____. *Trabajo de las mujeres artistas en Tijuana*. Revista AUREUS, número 1. Universidad de Guanajuato. Pp 47-50 Edición: Ago-Oct 2016 (Consulta 3 de noviembre de 2016). <http://www.aureusrevista.org/category/polifonia/>
- _____, BARREIRO, Hugo y JIMÉNEZ CUANALO, Jaime. “*La visión Occidental 1995-2007 sobre la identidad del ARTE HECHO POR MUJERES análisis / síntesis: Cordero y Sáenz, Deepwell, Grosenick*”. Revista electrónica InCreA-Revista de investigación y creación en artes. Universidad de Guanajuato, Campus Guanajuato. Edición: No. 2- Abril 2015. (Consulta 3 de abril de 2015). Disponible en línea: http://increa.artesguanajuato.org/2/Martha_Soto_y_Jaime_Jimenez_Cuanalo_y_Hugo_Barreiro-Arte_hecho_por_%20mujeres.pdf
- SUMMERHILL, Stephen J. Reseña de “*La otra cara de la vanguardia; estudio comparativo de la obra artística de Maruja Mallo, Ángeles Santos y Remedios Varo*” de Zanetta, María Alejandra. *Quintana*. Revista de Estudios de Departamento de Historia da Arte, núm. 6, 2007, pp. 297-298 Universidad de Santiago de Compostela Santiago de Compostela, España. Web. <http://www.redalyc.org/pdf/653/65323956022.pdf> (14 de agosto de 2016)
- TIBOL, Raquel. *Artistas de Baja California*. Proceso.com.mx. (5 de septiembre de 1998): 1 Pág. En Línea. Tomado de la página inicial. Web. <http://www.proceso.com.mx/178971/artistas-de-baja-california> (2 de febrero de 2017)

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

9.3 Otras fuentes

Bibliografía

- ÁLVAREZ, Juan Luis y JURGENSON, Gayou. *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*. España: Paidós, 2012.
- ARNHEIM, Rudolf. *Consideraciones sobre la educación artística*. Barcelona: Paidós, 1993.
- . *Ensayos para rescatar el arte*. Madrid: Cátedra, 1992.
- . *Visual Thinking*. Berkely: University of California Press, 1997.
- ALARIO TRIGUEROS, María Teresa. *Arte y feminismo*. Nerea, 2008.
- ANDRADE, Lila Yolanda. *La infamia contra la mujer a través de los siglos*. México: Laberinto, 2011.
- ANDRÉ, Claudia y RUBIO, Patricia. *Entre Mujeres*. México: Editores RIL, 2005.
- . *Entre mujeres, colaboraciones, influencias e intertextualidades*. Chile: RIL Editores, 2005.
- ANTÚNEZ, Serafín. (Director). *Procedimientos en historia: Un punto de vista didáctico*. Graó, 2006.

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

- BIBLIOTECA DEL CONGRESO NACIONAL. *Homenaje Guillermo Feliu Cruz*. Chile: Andrés Bello. 1973.
- BUNGE, Mario. *Las Pseudociencias ¡Vaya Timo!*. España: Laetoli, 2010.
- CHADWICK, Whitney. *Women, Art, and Society*. Thames & Hudson, 2012.
- CHILVERS, Ian. *Diccionario del arte del siglo XX*. España: Oxford University, 2004.
- DÍAZ GARZA, Enrique. *Taller de redacción I*. México: SEP, 2000.
- FREELAND, Cynthia. *Pero ¿esto es arte?* España: Cuadernos Arte Cátedra. 2006.
- GOMBRICH, E. H. *Los usos de las imágenes*. España: Phaidon, 2010.
- . *El sentido del orden*. España: Debate, 2000.
- . *Esencial, textos escogidos sobre arte y cultura*. España: Debate, 1997.
- HARTT, Frederick. *Arte. Historia de la pintura, escultura y arquitectura*. España: Akal, 1989.
- LANDO, Larissa. *Diseño de modas. Conceptos básicos*. Canadá: CBH Books, 2009.
- LORENTE, Jesús Pedro. *Historia de la crítica del arte: textos escogidos y comentados*. España: Prensas Universitarias Zaragoza, 2005.
- MARTÍNEZ LIRA, Lourdes. *De la oración al párrafo*. México: Trillas, 1997.
- MEYER, Mónica. *Rosa chillante, mujeres y performance en México*. Ed. Ana Victoria Jiménez A. México: CONACULTA-FONCA, 2004.
- RODRÍGUEZ Prampolini, Ida. *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos II*. México: UNAM, 1997.
- ROMERO, Anvy Guzmán. *Entre el amor y color, mujeres en la plástica Mexicana tesis*. México: UAM, 2005.
- SÁNCHEZ CARLOS, Javier. *El ensayo como género académico*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2009.

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

- SÁNCHEZ PRIETO, Saturnino. *¿Y qué es la historia?*. España: Siglo XXI, 2005.
- SERAFINI, María Teresa: *Cómo redactar un tema*. México: Paidós, 2001.
- URIARTE CASTAÑEDA, María Teresa. *Historia del Arte de la Baja California*. México: Fomento Editorial, 2013.
- WALKER, Melissa. *Cómo escribir trabajos de investigación*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- WOLFENSBERGER SCHERZ, Lilly. *Cuerpo de Mujer, campo de batalla*. México, 2002.
- VILASUSO MONTERO, Rolando A. *Significación de las imágenes*. USA: Editorial Lulu, 2008.
- _____ . *Semiótica de la Imagen*. Madrid: EDT. IORTV, 1990.

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

Anexos

IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014

Anexo I



DESCUBRE NAT GEO ▾ **Nuevo** Una perra amamanta a una cría de leopardo del Amur REGISTRARSE REVISTA ESPAÑA ▾

NATIONAL GEOGRAPHIC | EXPOSICIONES | EL LARGO CAMINO A CASA 🔍 ☰

EL LARGO CAMINO A CASA
NUEVO EPISODIO JUEVES 22.00

CIENCIA | **Los artistas prehistóricos podrían haber sido mujeres**

Por Virginia Hughes

f t p G+ +

IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014



caballos rupestres

11 de octubre de 2013

Los autores de las huellas rupestres eran en su mayoría mujeres, lo que desmonta la teoría de que los primeros artistas eran hombres.

Según un nuevo estudio, las mujeres son las autoras de la mayoría de las pinturas rupestres conocidas, acabando así con la idea, asumida por muchos expertos, de que los artistas eran principalmente hombres.



IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014

El arqueólogo Dean Snow, de la Universidad del Estado de Pensilvania (Estados Unidos), analizó las huellas de manos encontradas en ocho cuevas de Francia y España. Así, tras comparar la longitud de algunos dedos, ha determinado que el 75% de las huellas eran femeninas.

«Durante mucho tiempo se ha pensado que eran obra de hombres», afirma Snow, cuya investigación ha recibido el apoyo del Comité para la Investigación y la Exploración de National Geographic Society. «Ha habido muchas suposiciones injustificadas sobre quiénes fueron los autores y por qué».

Hay cientos de huellas en las paredes de cuevas de todo el mundo, mezcladas con representaciones de animales (bisontes, renos, caballos, mamuts), por lo que muchos investigadores supusieron que eran obra de cazadores hombres, que plasmaron así sus hazañas. También existe la idea de que lo hacían por superstición, como una forma de garantizar el éxito de futuras cacerías. Sin embargo, el estudio sugiere lo contrario.

«En la mayoría de las sociedades de cazadores-recolectores, los hombres se encargaban de la caza, pero a menudo eran las mujeres las que llevaban las piezas al asentamiento, por lo que estaban igual de implicadas en las cacerías que los hombres», afirma Snow. «Era mucho más que uno grupo de tíos cazando bisontes».



IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014

Los expertos tienen opiniones muy variadas sobre cómo se deben interpretar los nuevos datos aportados por Snow, lo que demuestra que quedan todavía muchos misterios por resolver.

«Las huellas de manos forman parte de una categoría especial de arte rupestre, pues parecen ser una clara conexión entre nosotros y la sociedad del Paleolítico», señala el arqueólogo Paul Pettitt, de la Universidad de Durham (Inglaterra). «Creemos conocerles, pero cuanto más investigamos, más superficial resulta nuestro conocimiento».

Diferencias entre sexos

Snow comenzó su estudio hace más de una década cuando descubrió el trabajo del biólogo británico John Manning, que reveló que la longitud relativa de los dedos es diferente en hombres y mujeres: las mujeres suelen tener los dedos anular e índice de aproximadamente la misma longitud, mientras que el dedo anular de los hombres suele ser más largo que el índice.

Un día, le llamó la atención un libro antiguo de su propia estantería sobre pintura rupestre. Una de sus imágenes mostraba una huella de la famosa cueva de Pech Merle, en el sur de Francia. «Recuerdo que pensé ‘madre mía, si Manning tiene razón, casi seguro que esto es una mano de mujer’», comenta Snow.



IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014

Este tipo de pinturas se encuentran en cuevas de Argentina, África, Borneo y Australia, pero las más conocidas están en el sur de Francia y Norte de España y tienen entre 12.000 y 40.000 años de antigüedad.

Para su estudio, Snow examinó cientos de huellas de cuevas europeas, pero la mayoría eran demasiado tenues o estaban borrosas como para ser utilizadas en el análisis. El estudio incluye medidas de 32 huellas, incluidas 16 de la cueva de El Castillo (España), 6 de las cuevas de Gargas y 5 de Pech Merle (Francia). Snow utilizó un algoritmo que ideó basándose en manos de personas de descendencia europea, y estudió la longitud de los dedos, de la mano y la ratio de varios dedos, determinando así si una huella era femenina o masculina. Sin embargo, el algoritmo no es del todo exacto: estableció el sexo con un 60% de precisión.

Afortunadamente para Snow, esto no supuso un problema a la hora de analizar las huellas prehistóricas, pues, para su sorpresa, muestran mayor dimorfismo sexual que las manos modernas. «Hace 20.000 años las mujeres eran mujeres, y los hombres, hombres », afirma.

¿Mujeres, adolescentes o chamanes?

El análisis de Snow determinó que 24 de 32 manos (el 75%) eran de mujeres.



IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014

Sin embargo, algunos expertos se muestran escépticos ante estos resultados. Hace varios años, el biólogo R. Dale Guthrie llevó a cabo un estudio similar de las huellas del Paleolítico. Su trabajo, que se basaba principalmente en las diferencias en el ancho de la palma y del pulgar, determinó que la mayoría de las huellas eran de chicos adolescentes.

Según Guthrie, los adultos no habrían prestado interés a las cuevas, a las que habrían considerado peligrosas, pero quizá los jóvenes habrían querido explorarlas. «Pintaron lo que tenían en mente, es decir, mujeres desnudas y animales».

Otros expertos, en cambio, sí defienden la credibilidad de los nuevos datos.

«Creo que se trata de un trabajo excepcional», afirma el arqueólogo Dave Whitley . A pesar de que llevamos media década discutiendo sobre el tema, «ésta es la primera vez que alguien reúne pruebas fiables».

Whitley rechaza la idea de que las pinturas rupestres estén únicamente relacionadas con la caza, sino que cree que la mayoría fueron pintadas por chamanes que entraban en trance para intentar conectar con el mundo espiritual. «Si entras solo en una de estas cuevas, a los 5 ó 10 minutos empiezan a reducirse los estímulos sensoriales », explica Whitley.



IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014

Añade que el nuevo estudio no descarta la teoría del chamán, porque en algunas de estas sociedades los chamanes eran mujeres o incluso transgénero.

Sin embargo, el análisis plantea más preguntas que respuestas: ¿Por qué pintaban las mujeres? ¿Son las autoras de las huellas o también del resto de las pinturas? ¿Los resultados serían los mismos si se tratara de neandertales?

En cualquier caso, lo que más preguntan a Snow es por qué los artistas, fueran quienes fueran, dejaban sus huellas en las paredes.

«No lo sé, pero una posibilidad es que simplemente quisieran afirmar ‘esto es mío, lo he hecho yo’», concluye.

| CIENCIA | CIENCIA |



Anexo II



NAVEGAR 

Inicio » Archivo » ARTISTAS DE BAJA CALIFORNIA

FREE PUBLIC RECORDS SEARCH 

→

ARTISTAS DE BAJA CALIFORNIA

POR LA REDACCIÓN , 5 SEPTIEMBRE, 1998

ARCHIVO, EDICION MEXICO



ARTISTAS DE BAJA CALIFORNIA

Raquel Tibol

En más de una ocasión los artistas de Baja California han dado muestras de cierta cohesión gremial: han organizado salones colectivos, han convocado a encuentros y coloquios, han tratado de apoyarse de manera solidaria en la singular y nada fácil situación para el desarrollo de la cultura plástica en la frontera norte

Para divulgar, aunque sea de manera parcial, quiénes son y qué están haciendo, acaba de aparecer una publicación (entre álbum y catálogo) impresa en la Ciudad de México:

IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014

30 artistas plásticos de Baja California, digna y modesta pieza editorial con sello del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y del Centro Cultural Tijuana, el cual no depende de las autoridades estatales sino del gobierno federal

Dos fueron los artistas que se empeñaron en sacar adelante este útil trabajo: el médico y pintor Roberto Rosique (nacido en Cárdenas, Tabasco, en 1953 y radicado en Tijuana) y el paisajista Juan Angel Castillo (nacido en Chalchiuite, Zacatecas, en 1949) domiciliado actualmente en San Isidro, California, quien decidió derivar la beca que le otorgara el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Baja California a la bolsa común destinada a cubrir los gastos de esta publicación. Se acredita que su beca fue utilizada en "la realización de los contenidos", sin especificar si literarios o fotográficos o de traducción, pues la edición es bilingüe. Cada artista cuenta con una ficha biográfica, tres reproducciones a color en una sola página y un pequeño ensayo sobre su obra acompañado de un retrato fotográfico tamaño credencial. Una sucinta cronología permite seguir la evolución de la plástica en Baja California a partir de 1949, año en que se crea en Tijuana un taller de artes plásticas en la Escuela de Diseño Especializado.

Los 30 artistas seleccionados para este opúsculo no son los únicos de Baja California. En su ensayo "Una visión de la plástica bajacaliforniana contemporánea" Roberto Rosique menciona a unos 125 activos en la segunda mitad de este siglo, nativos del estado o procedentes de San Luis Potosí, Veracruz, Tabasco, Zacatecas, Guerrero, la Ciudad de México, Durango, Sonora, Sinaloa, Jalisco y han ayudado a que en medio siglo proliferaran en Tijuana, Mexicali, Tecate y Ensenada, escuelas, galerías, talleres, concursos, asociaciones, círculos, bienales, casa de cultura, institutos, festivales, encuentros, cooperativas, ferias de arte, lo cual ha contribuido a darle consistencia pública a la producción de los artistas. Falta en esa visión panorámica señalar a quienes llegaron de otros países para instalar de manera prolongada o definitiva en esa frontera, siempre conflictiva, siempre vibrante. Recuerdo a la grabadora

IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014

española Rosita Ballester (cuñada de José Renau), instalada con sus placas y su prensa en una casa rodante cerca del mar de Ensenada En la Ciudad de México las hermanas Ballester se contaron entre los primeros grabadores que practicaron el entintado simultáneo para las estampas policromadas Entre sus discípulos hay que contar al colombiano Guillermo Silva Santamaría, cuyo taller de grabado en La Ciudadela fue frecuentado por artistas que luego alcanzaron prestigio internacional

De los 30 artistas reunidos en esta ocasión, once son nativos de Baja California El número de mujeres es bajo, sólo cuatro, y seguramente refleja el porcentaje real de su participación, que por otro lado se ha distinguido por su calidad, como lo prueba Ruth Hernández (Hermosillo, Sonora, 1933), cuya rigurosa labor como escultora, grabadora, ceramista y pintora han marcado pautas de calidad y experimentación, más allá de Mexicali, donde reside desde hace varias décadas

De Sonora también procede el pintor y escultor Ernesto Muñoz Acosta (Guaymas, 1932), formado como su coterráneo en escuelas del Distrito Federal y radicado en Ensenada Sus comentarios visuales de carácter modernista al arte ultrabarroco, con buena carga conceptual, permiten ubicarlo como una figura sobresaliente, no sólo por ser el de más edad del grupo seleccionado para este caso

Se ha tenido el buen tino de reunir a productores en activo de cuatro generaciones, nacidos en los años treinta, cuarenta, cincuenta y sesenta; los más jóvenes, de 1968, son la pintora Norma Michel (que nació y vive en Tijuana) y José Pastor (procedente de Veracruz, con residencia en Tijuana), quien practica pintura, instalación y arte-objeto En los años sesenta y setenta circulaba la obra y los nombres de unos 44 artistas Ya para los años ochenta se habían incorporado de manera integral más de 80, entre los más destacados Marcos Ramírez "Erre" (vive en Tijuana, donde nació en 1961), abogado, pintor, escultor y constructor de casas de madera, quien expresa en su obra problemas de la frontera de manera sintética y alegórica, como su ya célebre caballo bicéfalo de tamaño monumental, instalado durante INSITE 97 justo en la línea fronteriza en el paso Tijuana-San Diego, tras cubrir todos los trámites legales exigidos por las autoridades migratorias de uno y otro lado Pese a este y otros pocos

IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014

ejemplos similares, no le falta razón a Roberto Rosique cuando afirma: "El entorno no es el pretexto temático dominante del arte de esta región, y a diferencia de la pintura chicana, con la que frecuentemente es confundida, la pintura bajacaliforniana se encuentra alejada de los problemas de identidad y un tanto de los problemas sociales" Tomando en cuenta las tendencias más cultivadas, Rosique constata: "Un arte en transición que se ha despreocupado de lo conceptual y cultiva la expresión propia de los materiales"

Entre los varios artistas que aportan nuevas maneras de abordar los asuntos sociales no puede dejar de mencionarse a Manuel Luis Escutia (arquitecto, diseñador gráfico y pintor, nacido en el DF en 1940), autor de una pieza monumental: La flor más bella de la maquiladora

Al constatar que la economía de Baja California "vive inmersa en desequilibrios", Rosique considera que hay que "tratar de modificarla, en espera de ubicar a este sector de la cultura en una posición más justa () para salir adelante y lograr con el fruto del trabajo una posición cómoda que permita mirar al futuro sin tantas restricciones" Estas razones han motivado el esfuerzo que significa 30 artistas plásticos de Baja California

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

Anexo III *Lista de Mujeres Artistas de Tijuana*

NOMBRE	E-MAIL/ PAG. WEB	FECHA	ESTUDIOS ARTE	OTROS	DISCIPLINA
<i>Uribe, Fernanda</i>	fernanda.uribe@gmail.com www.fernandauribe.com	1986	<i>Lic. Artes Visuales, Maestría. Curaduría.</i>		<i>Pintura, fotografía, instalación</i>
<i>Castañeda M. Carolina</i>	www.carolinacastaneda.com	1982	<i>Lic. Artes Plásticas, Maestría Artes Visuales</i>		<i>Pintura</i>
<i>Monraz Azzul</i>	azzulmonraz@gmail.com	1979	<i>Licenciatura en Artes Visuales, cursos y talleres</i>		<i>Performance</i>
<i>Phelts, Alejandra</i>	www.alejandraphelts.com	1978	<i>Lic. Artes Plásticas, cursos y talleres</i>		<i>Pintura</i>
<i>Von Borstel, Jean</i>	jeanvon@yahoo.com	1976	<i>Cursos, talleres</i>	<i>Lic. Diseño gráfico</i>	<i>Pintura</i>
<i>Arreola, Mónica</i>	info@monicarreola.com www.monicarreola.com	1976	<i>Maestría Historia del Arte, cursos y talleres</i>	<i>Lic. Arquitectura</i>	<i>Fotografía</i>
<i>Arreola, Melisa</i>	arreola_melisa@hotmail.com www.melisaarreola.blogspot.com	1976	<i>Talleres, cursos</i>	<i>Lic. Arquitectura</i>	<i>Fotografía</i>
<i>Barragán Mely</i>	melybarragan@gmail.com	1976	<i>Talleres, cursos</i>	<i>Lic. Diseño Gráfico (trunca)</i>	<i>Pintura</i>
<i>Huerta, Mayra</i>	mhuerta@uabc.edu.mx	1976	<i>Lic. Artes Plásticas, Maestría y Doctorado en Artes e Intermedia</i>		<i>Fotografía</i>
<i>Algara, Claudia</i>	claudiaalgar@hotmail.com	1975	<i>Cursos, talleres</i>	<i>Lic. Lengua y Literatura</i>	<i>Performance</i>

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

Candiani, Tania	tcandiani@gmail.com www.taniacandiani.com	1974	Autodidacta, cursos, talleres	Lic. Literatura (trunca)	Instalación
Hernández, Ingrid	Ingrid.hernandez@gmail.com	1974	Cursos, talleres.	Lic. Sociología Mtría. Investigación y Ambiente (Sin grado)	Fotografía
Jiménez Foi	http://fojijimenezjurado.com fojijimenezjurado@gmail.com	1972	Cursos, talleres.	Lic. Diseño Gráfico	Dibujo, ilustración
Venegas Yvonne	info@yvonnevenegas.com http://www.yvonnevenegas.com/	1970	Lic. Fotografía, Maestría en Artes, cursos, talleres.		Fotografía
Soto, Martha	mitasoto@hotmail.com marthasotoescultor.blogspot.com/	1969	Doctorado en Artes, (Proceso), Talleres, cursos.	Lic. Diseño gráfico. Maestría Cultura Escrita.	Escultura
Escarcega, Gabriela	gabyescarcega@yahoo.com mx	1967	Autodidacta, cursos, talleres.	Lic. Medicina (trunca)	Cerámica, escultura
Lewis, Lula	lfigueroal@arte.com http://www.artetotal.com/special/carpeta/LulaLewis/slides381.html	1965	Autodidacta, cursos, talleres.		Performance
Poeter, Irma	ispoeter@yahoo.com http://www.ispoeter.com/esp.html	1963	Autodidacta		Pintura, Instalación
Figuroa, Lidice	lidicefiguroa@uabc.edu.mx	1963	Cursos, talleres, diplomado.	Lic. Oceanología, Maestría en Educación, Maestría Terapia Gestalt, Doctorado Educación	Pintura. Instalación
Hoffman, Rocio		1963	Autodidacta, Estudios en Artes.		Dibujo, pintura.

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

<i>Bartolini, Julieta</i>		<i>1963- finada</i>	<i>Cine y Tv.</i>		<i>Fotografía</i>
<i>Castañon, Azucena</i>	azucena_art@hotmail.com	<i>1962</i>	<i>Cursos, talleres, Lic. Artes Visuales, Mtria. en Artes.</i>		<i>Pintura</i>
<i>Diuretic, Julka</i>		<i>1962</i>	<i>Lic., Maestría en Escultura.</i>		<i>Escultura</i>
<i>Campuzano, Carmen</i>	http://www.facebook.com/#!/ TRAZARENARENA	<i>1961</i>	<i>Autodidacta, cursos, talleres.</i>		<i>Dibujo</i>
<i>Navarro, Cecilia</i>	distrito10ea@gmail.com	<i>1958</i>	<i>Cursos, talleres.</i>	<i>Lic. en Odontología</i>	<i>Pintura, fotografía</i>
<i>Huerta, Lourdes</i>	lourdehuerta@yahoo.com.m x	<i>1959</i>	<i>Autodidacta, cursos, talleres.</i>		<i>Escultura, cerámica.</i>
<i>Rhoad, Elvia</i>	cibelesrhoads@yahoo.com. mx	<i>1959</i>	<i>Lic. Artes Plásticas, Maestría en Artes.</i>		<i>Pintura</i>
<i>Sheleske, Blanca</i>		<i>1956</i>	<i>Estudios en Artes</i>		<i>Performance</i>
<i>Galindo Betancourt, Silvia</i>	silviagalindobeta@yahoo.co m.mx		<i>Autodidacta, cursos, talleres.</i>		<i>Pintura</i>
<i>Castrejón, Carmela</i>	ccastrejon@yahoo.com		<i>Estudios en Artes.</i>		<i>Escultura</i>
<i>Lewis, Lourdes</i>		<i>1943</i>	<i>Estudios en Artes.</i>		<i>Pintura</i>
<i>Gallois, Daniela</i>		<i>1939- finada</i>	<i>Estudios en artes.</i>		<i>Pintura</i>
<i>Palau, Marta</i>	palau@cablevision.net.mx http://www.martapalau.com/ h	<i>1934</i>	<i>Estudios en Artes, cursos, talleres.</i>		<i>Instalación</i>

Nota:

- **Mujeres artistas que fueron contactadas.**
- **Mujeres artistas que fueron contactadas y aceptaron colaborar con el estudio.**

Anexo III

Currículos de Artistas Mujeres

Mónica Arreola, Tijuana BC., México. 1976

Es arquitecta por el Instituto Tecnológico de Tijuana.

Actualmente estudia la Maestría en Historia de Arte Moderno y Contemporáneo en Casa Lamm y forma parte del equipo de dirección y gestión de 206 arte contemporáneo, galería establecida en la ciudad de Tijuana.

Obtuvo el segundo lugar de la IV Bienal Internacional de Estandarte 2006, el primer lugar en el concurso de fotografía de la revista La Tempestad, mención honorífica en la IV Bienal de Fotografía del Estado de Baja California 2004, en 2002 el primer lugar en el concurso Espectacular del Puente Fronterizo México para Insite y en 2008 el primer lugar de la VI Bienal de Fotografía del Estado de Baja California. Algunas de sus imágenes han aparecido en varias revistas mexicanas como La Tempestad y Origina y en la publicación italiana ZOOM.

Ha formado parte de varias exposiciones colectivas en Monterrey, Guanajuato, Puebla, ciudad de México, Tijuana, San Diego, Washington y Madrid.

Mely Barragan, Tijuana BC., México. 1975

Vive y Trabaja entre Tijuana y Beijing / lives and works in Tijuana and Beijing.

Premios y Becas / Grants and Prizes

2009- Becaria Creadores con Trayectoria en Artes Visuales, del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de BC.

2005-Becaria Desarrollo Artístico Individual en Artes Visuales, del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de BC.

2001- Becaria de Jóvenes Creadores en Artes Visuales, del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de BC.

Exposiciones Individuales / Solo Shows

2011- INOUT, The New Wall Gallery, Monterrey, México.-INOUT, Arte 256, Tijuana B.C., México.

2010 - HeMan, Instituto de Cultura ICBC, Tijuana B.C. 2007 - Dream Catcher, Centro Estatal de Las Artes, CEART Mexicali B.C. México. 2005 - Casi Perfectas / Almost Perfect, H&H Gallery, Tijuana B.C. México. 2003 - Los Guerreros / Warriors Tijuana B.C. México. 2002 - Más que gente/ More than people Casa de la Cultura, Tijuana B.C. Mi gente / My people, Casa de la Cultura, Tijuana, B.C.

Exposiciones Colectivas / Selected Group Exhibitions

2012- The Value Of Stuff, TJNCHINA project room, Beijing China.- SWAB Barcelona, The New Wall Gallery, Spain/España. - DANGER! The Collaborative / MOLAA, Long Beach, CA, USA. 2011 - 666 ART SPACE, arcaute projects/China, Beijing China.-OBRA NEGRA , El Cubo Cecut, Tijuana, B.C. México.-BIENNALE DE ESTANDARTES, Cecut, Tijuana, B.C. México. 2010 - CROSSING BOUNDARIES, "Qui Vive?" II Moscow International Biennale for Young Art, Moscú, Russia, ART AUCTION, MCASD Contemporary Art Museum, San Diego, USA. CONFESSIONS, Jaus Art Gallery, L.A. CA. BIENNALE ESTANDARTES 2010-11, Cecut, Tijuana

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

México. 2009 - STRETCHED, STITCHED AND STUFFED, Boehm Gallery, San Marcos CA. TIJUANA SOUVENIRS, Name Gallery, Tijuana B.C. 2008 - DRAWING THE LINE, MCASD Museum of contemporary art, San Diego, CA. VIVA MÉXICO, Zacheta National Gallery of Art, Warsaw. ARMY OF ICONS, Childrens Museum, San Diego, USA. 2007 - MI TEMA, Cecut, Tijuana B.C. TIJUANA CRUDE, Ex convento del Carmen, Guadalajara Jalisco. 2006 - STRANGE NEW WORLD, MCASD, San Diego, USA. TIJUANA ORGANIC/ WOMEN EXPRESSIONS, Space Gallery in London, Corner House Manchester U.K., Bronx River Art Center in New York and Tijuana B.C. México. GRITO CREATIVO/TIJUANA LA TERCERA NACIÓN, ARCO, Madrid España. 2005 - ART FAIR 05, H&H Gallery Colonia Alemania. 2004 -BIENNALE DE ESTANDARTES, Cecut Tijuana B.C. and Centro de las Artes Monterrey N.L. MUJERES DE JUÁREZ, Museo Estatal de Nevada Las Vegas. LARVA, Cecut, Tijuana B.C. and in Monterrey N.L. CEART Centro Estatal de las Artes. 2003 - LAS CALIFORNIAS MEXICANAS, H&H Gallery Tijuana B.C. México. 2002 - BIENNALE UNIVERSITARIA UABC, CEART, Mexicali B.C. 2001 - PINTURA FRESCA, Luckman Gallery (Art Complex) Cal State, LA. AMNISTÍA INTERNACIONAL, M.artes San Francisco and Latin Museum of History and Culture LA, CA.

Carmen Campuzano. Tijuana BC., México. 1961

Artista visual

-Formó parte del Taller de Artes Plásticas Casa de la Cultura de Tijuana a cargo del maestro Carlos Castro 1987-1990

-Del taller de serigrafía Casa de la Cultura de Tijuana a cargo del maestro César Borja 1986-1987.

Exposiciones individuales :

-2008 Niño Árbol escultura de 4 m.(metal, madera y vitral) Elaborada especialmente para Centro Oncológico Pediátrico de Fundación Castro Limón.

-2005 Juega por ellos Galería Benjamín Serrano Casa de la Cultura de Tijuana

-2002 Monólogo de Adán instalación Instituto de Cultura de Baja California

-2000 Memorias de un Espacio compartido (instalación) Galería de la Ciudad.

.-Cetys Universidad.-Casa de la Cultura.-Tijuana, B.C.México

-1998 Acertijo Lugar del Nopal-Tijuana, B.C. México

-1994 Sexto Sentido . galería El Puente- Tijuana, B.C. México

-1992 texturas y formas Logia Masónica de Tijuana

Participaciones de Selección:

-2006, -I Bienal Latinoamericana de Dibujo Rafael Cauduro

-2003 IX Bienal de Artes Plásticas del Noroeste –

-2002-Bienal Internacional de Estandartes

-2001 XIII Bienal Estatal de Artes Plásticas de B.C.

-1997in Site 97 proyectos comunitarios

-1992 Bienal Estatal de Artes Plásticas de B.C.

-1992 Elogio a Tijuana III

-1988 Hecho en Tijuana

Premios:

1994 Beca Pacmyc Proyecto: Silencio Los niños hablan con sus muertos

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

1998 Beca Pacmyc Proyecto: edición del cuento: Mascotas Fantásticas
1999 1er lugar arte corporal Creativos Alberca Agua Caliente
1998 y 1999 Premios Cultura Al mejor proyecto infantil: "Toco, siento, vivo, creo"

Colectivas:

- 2012 Colectiva Mujeres Casa de Cultura el Pípila
- 2011 Tzompantli Casa de Cultura Playas
- 2011 Dominio Público organizado por PRAD en Av. Revolución Tijuana, B.C. México.
- 2011 Tu palabra de Ida y vuelta –España
- 2009 Quinto Festival Entijuanarte explanada del CECUT
- 2009 Expo –venta - subasta -Restaurante Cien años Tijuana
- 2009 Arte erótico Bodega de Papel
- 2009 Plata y Carbón ICBC
- 2008 Tzompantli ICBC
- 2008 Que hablen ellas ICBC
- 2007 Pintura en terciopelo Tijuana-Oaxaca
- 2007 Tzompantli ICBC
- 2007 Nunca más Palacio de Cultura de Tijuana
- 2007 Tercer Festival de Arte Entijuanarte explanada del CECUT
- 2007 Expoarte parque México Playas de Tijuana
- 2005 Primer Festival de Arte Entijuanarte explanada del CECUT
- 2005 Arte Erótica Salón Mezzanine
- 2005 Mujeres en las Artes Visuales.- Casa de la Cultura de Tijuana
- 2003 Imágenes Lorquianas Galería de Arte de la Ciudad
- 2002 Lo femenino ante Sor Juana ICBC
- 2001 Tapetes" grupo M.artes CECUT
- 2000 Íbamos muriendo Casa de la Cultura de Tijuana
- 2000 De lo eterno femenino.- Casa de la Cultura de Tijuana;
- 2000 Artensamble -Artistas Trabajando - Galería de la Ciudad
- 2000 VI Festival de las artes en Tecate B.C.
- 2000 La Noche de los Creativos alberca del antiguo Casino Agua Caliente
- 2000 Arte Ensamble Galería de la Ciudad de Tijuana
- 2000 Postales de Tijuana Galería de la Ciudad
- 2000 Herencias Casa de la Cultura de Tijuana
- 2000 Expo erótica Salón Mezzanine
- 1999 La Noche de los Creativos alberca del antiguo Casino Agua Caliente
- 1999 Expo libro Arte Palacio Municipal de Tijuana
- 1998 La noche de los Creativos alberca del antiguo Casino Agua Caliente
- 1998 Entre Olas Cortijo San José Casa de Cultura Playas
- 1998 Entre libros ICBC Tijuana
- 1998-Tijuana Visión sin fronteras 2do encuentro de mujeres Casa de la Cultura Tijuana .
- 1997 Mujeres en la Plástica Fronteriza Galería de la Ciudad
- 1996 Encuentro de Mujeres Galería de la Ciudad.
- 1996 Chicas Plásticas presentación de obra y charla CECUT
- 1994 Festival de Arte en Tecate

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

- 1993 La muerte vista por los artistas Plásticos ICBC
- 1993 Tlatelolco 25 años después ICBC
- 1992 -Exposición Colectiva de Invierno Galería Río Rita.
- 1990 Día de Muertos Altares y mascararas Casa de la Cultura de Tijuana

-entre otras

Participaciones especiales

- 2008.-Ilustraciones para el cuento Wilber la calabaza pequeña de Jan E. Culbertson
- 2007 Escenografía para la obra de teatro Play Lorca de Ugo Palavicino
- 2003 diseño de portada y viñetas para el poemario Te amaré hasta que se acaben los lunes de Julieta González Irigoyen.

-1992 Once semanas entrega consecutiva de viñetas femeninas para el suplemento Mujeres entre líneas coordinadora Gabriela Posada del Real, del desaparecido DIARIO 29.

Talleres infantiles de Artes Plásticas:

-1990-1998 Funda el taller "Color en tu corazón" para niños de la Casa Hogar Ciudad Refugio con trabajo voluntario , en 1992 es apoyada por Fundación para la protección de la Niñez para impartir talleres en Orfanatorio Emmanuel, Casa Hogar Santa Teresita, Casa Eudes, Transitorio para menores y DIF Estatal Francisco Villa. En donde crea los proyectos: "Silencio los niños hablan con sus muertos" , "Yo tengo derecho a" y "Mascotas Fantásticas " , exposiciones presentadas cada año en el CECUT, Casa de la Cultura de Tijuana y Museo del Niño de San Diego Ca. Además de participar en INSITE 97.

-1991-1992 trabaja para el Programa Voluntad con Talleres y elaboración de seis murales en Colonias populares Florido y Mariano Matamoros en Escuelas y canchas deportivas. Además de participar en las exposición anual Silencio los niños hablan con sus Muertos.

-1996-1999 funda el Taller: "Toco, siento, vivo, creo" con invidentes y débiles visuales en las instalaciones del ICBC y con apoyo del mismo.

Elaboran un mural efímero en la Galería del ICBC, exponen en el ICBC de Mexicali, Participan y son seleccionados en el concurso de pintura para el calendario del ICBC, exponen en Palacio Municipal de Tijuana , CECUT, Casa de la Cultura de Tijuana, Parque Estatal Morelos y participan en inSITE 97.

-1999 –2001 Crea el Taller: "Todos somos diferentes" Escuela de Educación Especial de Playas de Tijuana con apoyo del ICBC .Presentando dos exposiciones en Casa de la Cultura de Tijuana

-2000-2003 Forma el Taller de Creatividad con un grupo de Playas de Tijuana.

2002- Inicia el Taller de Creatividad con niños de preescolar Colegio Montessori-Paolini. Actualmente continúa en él.

-2005-2007 crea el Taller Brinca la Rayita para niños de educación especial en Playas de Tijuana con apoyo de IMAC .

Exposiciones donde han participado conjuntamente: Silencio los niños hablan con sus muertos, Los derechos de los niños, Siguiendo el trazo, retrato de familia y pinta la calaca .

-2008-2009 imparte un Taller en Centro Oncológico Pediátrico Fundación Castro –Limón. Para la exposición RETRATO DE FAMILIA presentada en CECUT.

A partir de 2008 imparte talleres eventualmente en Museo interactivo El trompo de Tijuana.

En Marzo 2011 se integra al Programa Arcoíris del CECUT con un taller para niños Invidentes y Débiles Visuales.

-Ha impartido Charlas y Talleres a niños y maestros en:

IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014

CECUT, Casa de la Cultura de Tijuana, Parque Estatal Morelos taller y elaboración de tres murales efímeros.

Centro Comunitario de la UIA para participar en INSITE 97, Casa de la Cultura Playas Cortijo San José, Centro Educativo y Sicológico Sensa, Colegio Inglés, Colegio Pierre Faure, Algunas Escuelas de Gobierno, Universidad Xochicalco, Universidad Iberoamericana, Universidad Cetys Ensenada, Centro Cultural Riviera Ensenada, Universidad de San Diego en el Centro de Estudios Latinoamericanos, Museo del niño de San Diego Ca., Centro Cultural de la raza de San Diego Ca.

Su trabajo ha sido publicado en:

-Revista Tierra adentro núm 120 año 2003

-Revista Yubai Núm. 40 año 2002

-Revista Ararú núm. 36 año 2002

-Periódicos: Viernes, frontera, el mexicano, La crónica, El sol de Tijuana, Zeta, Diario 29, San Diego Tribune .

Ediciones publicadas.

-1998.- Memoria Toco, siento , vivo, creo. Manual para la enseñanza de artes plásticas a niños invidentes y débiles visuales. Editado por ICBC, DIF y CONACULTA

2000.-Mascotas Fantásticas cuento –ilustrado con trabajos de los talleres Color en tu corazón primera edición con beca de PACMYC

2003 segunda edición CECUT - CONACULTA.

trazarenarena@gmail.com http://www.aicoa.org/aicoa4905_carmen-campuzano.artelista.c

Silvia Galindo Betancourt. Chihuahua, México.

Artista visual autodidacta

Tijuanense nacida en Chihuahua.

Mi trabajo artístico se dio a conocer a partir de 1985 e incluye:

Selección exposiciones Individuales

Centro Cultural Tijuana. B.C. México

Pasillos del Arte de Televisa Tijuana. B. C. México

Esquina de Bodegas de Ensenada, B.C. México

Galería de la Ciudad de Mexicali, B.C. México

“La vida pasa...” en el Instituto de Cultura de Baja California de Tijuana (oct.- 2007).

“El recuento de los días” en La universidad Veracruzana de Xalapa (febrero de 2010),

Lo más reciente: participación en la colectiva “Plástica bajacaliforniana” dentro del festival “Alfonso Ortiz Tirado” en Álamos, Sonora (enero- Febrero de 2010). “Perro Mundo” en la galería “Círculo” de Tijuana (julio de 2010), y “Obra Negra” en Centro Cultural Tijuana (Febrero-junio 2011).

Selección Premios y reconocimientos

Mención Honorífica en gráfica de la VI Bienal Plástica de Baja California (1989) Mexicali, B.C.

Tercer lugar de dibujo en la VIII Bienal Plástica de Baja California 1991, Mexicali B.C. México

Segundo lugar en Dibujo de la IV Bienal del Noroeste (1993). Culiacán, Sinaloa México

Tijuana Baja California, marzo de 2012.

Contacto: silviagalindobeta@yahoo.com.mx

Exposiciones colectivas

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

He participado en numerosas exposiciones organizadas en de México y el extranjero: Baja California, Guanajuato, Cd. Juárez, Veracruz (México), Yokohama (Japón), Los Ángeles California y Nueva York (E.U.A) .Londres y Manchester (Inglaterra) Matanzas y Festival del Caribe en Santiago de Cuba.

“Mi tema” instalaciones en el Centro Cultural Tijuana y exhibido en el museo virtual:
www.museodemujeres.com en proyectos especiales.
Cow Parade en Tijuana (mayo –julio de 2008)

Ingrid Hernández. Tijuana BC., México. 1974.

Estudió Sociología y una maestría en Investigación y Ambiente en El Colegio de la Frontera Norte. Desarrolla proyectos colaborativos en comunidades que construyen asentamientos irregulares y con migrantes, donde entra en contacto con diversos locutores que forman el tejido social de estos lugares. Su metodología parte del encuentro y negociación con estos agentes para trabajar en conjunto por periodos prolongados. El resultado se materializa en productos que van de la fotografía a la investigación social.

Su trabajo ha sido expuesto individual y colectivamente en México, Alemania, Rusia, Estados Unidos, y Colombia. Fue becaria del Programa Jóvenes Creadores en 2008-2009; El Programa de Estímulos a la Creación y el Desarrollo Artístico (PECDA 2008-2009 y 2005-2006), el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMyC 2004-2005); el Intercambio de Residencias Artísticas México-Colombia (FONCA 2006-2007), y la Residencia Artística FONCA-International Studio Curatorial Program en New York (2011). Dentro del marco del Encuentro Medellín (MD11) participó en la residencia Proyecto Coyote (Taller 7 y Estación Tijuana).

Ha sido maestra, investigadora y tallerista en instituciones educativas y asociaciones independientes en México, Bogotá y Nueva York. Específicamente, ha diseñado y coordinado Diplomados de Creación Fotográfica en instituciones públicas y espacios independientes; como tallerista, ha colaborado con organizaciones de la sociedad civil en, Baja California, Baja California Sur, Sonora y Sinaloa. Desde 2006 se desempeña como docente en la Escuela de Artes de Universidad Autónoma de Baja California, impartiendo las materias: Seminario de Teoría y Lenguaje Fotográficos, y más recientemente, Técnicas y Procesos de Investigación.

En el 2008, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes publicó su libro: *Irregular*.

Su obra forma parte de las colecciones del Museum of Latin American Art (MOLAA), el Centro Cultural Tijuana (CECUT) y la Universidad Autónoma de Baja California (UABC).

www.ingridhernandez.com.mx www.ingridhernandez.com.mx/blog
www.ingridhernandez.com.mx

Dirección: Callejón Chapala #27, Col. Ruiz Cortínez, C.P. 22350, Tijuana, B.C

Correo electrónico: ingrid.hernandez@gmail.com Tels: 044 664 205 58 84 y (664) 680 16 26.

ESTUDIOS

1998-2000 Maestría en Administración Integral del Ambiente, El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, BC.

1995-1998 Licenciatura en Sociología. Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Autónoma de Baja California. Mexicali, Baja California.

1994-1995 Taller de fotografía artística. Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, Jalisco.

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

1993-1994 Taller de fotografía experimental. Universidad Autónoma de Baja California, Tijuana, B.C.

EXHIBICIONES INDIVIDUALES

2011 Inside/Dentro, Open Studios International Studio Curatorial Program (ISCP), Nueva York.

2010 Paisaje, forma y lugar. La Caja Galería, Tijuana, B.C.

2009 Irregular, Kunsthaus Santa Fe, Festival Internacional Cervantino San Miguel de Allende, Guanajuato.

2006 Hecho en casa. Galería El Bodegón. Arte contemporáneo y vida social. Bogotá, Colombia.

2005 Tijuana Comprimida V.2. Asentamiento Nueva Esperanza. Tijuana, B.C.

EXHIBICIONES COLECTIVAS

2010 Mudanzas: Migraciones Múltiples. Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo, Oaxaca, México.

2009 "Tijuana, Carne viva", Galerie Michel Rein, París, Francia.

Otra/Another, Woodbury School of Architecture, San Diego, CA.

20 años del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes Biblioteca José Vasconcelos. México, D.F.

Creación en movimiento. Colectiva del Programa Jóvenes Creadores. Generación 2009.

Ex-convento del Carmen. Guadalajara, Jalisco.

Mudanzas: migraciones múltiples. El Claustro de Sor Juana, México, D.F.

Post Border Proposals, Plaza de La Raza, Boathouse Gallery, Los Angeles CA.

VI Bienal Estatal de Fotografía de Baja California, Instituto de Cultura de Baja California, Tijuana, B.C.

Occasional relatives, The Athenaeum Music & Arts Library, La Jolla, San Diego, California.

2008 Proyecto Cívico, Centro Cultural Tijuana, Tijuana, B.C. Detrás del sueño, Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo, Oaxaca, México.

Parientes de Ocasión, Centro de la imagen, México, D.F.

Fábrica de Pólvora, NAME Galería, Tijuana, B.C.

2007 Parientes de Ocasión, Centro Cultural Tijuana, Tijuana, B.C.

Behind the dream (Entre sueños), Centro Nacional de Arte Contemporáneo, Moscú.

Bienal Universitaria de Arte Contemporáneo, Universidad Autónoma de Baja California, Tijuana, B.C.

2006 Plataforma 06; Heterotopías, Galería de Arte Contemporáneo y Diseño, Puebla, Puebla.

V Bienal Estatal Fotográfica, Instituto de Cultura de Baja California, Tijuana.

Tijuana-Berlín: Miradas hacia la frontera desde dos perspectivas distintas, Freire Universität Berlín. Berlín, Alemania.

Mensaje Latino. Studio 555. Detroit, MI. EUA.

2004 III Bienal Internacional de Estandartes. Centro Cultural Tijuana, Tijuana, B.C.

Larva, Laboratorio de Análisis de la Relación entre Vida y Amor. Festival Internacional Cervantino.

Guanajuato. Centro Cultural Tijuana, Tijuana, B.C. Pinacoteca, Centro de las Artes en Monterrey.

Monterrey, N.L.

V Bienal Estatal Fotográfica, Instituto de Cultura de Baja California, Tijuana, B.C..

BECAS Y DISTINCIONES

2011 Residencias Artísticas FONCA-ISCP. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)-International Studio Curatorial Program (Nueva York).

2009-2008 Estímulos a la creación artística. Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, Creadores con trayectoria (FOECA). Fotografía. Tijuana, B.C.

Jóvenes Creadores, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA).

2008 Selección VI Bienal Estatal de Fotografía de Baja California. Baja California, México.

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

2007 Premio de adquisición, Bienal Universitaria de Arte Contemporáneo, Universidad Autónoma de Baja California, Tijuana, B.C.

2006 Intercambio de residencias artísticas México-Colombia. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)-Ministerio de Cultura de Colombia. Artes Visuales: fotografía. Bogotá, Colombia.

Selección en la V Bienal Estatal de Fotografía de Baja California, Tijuana, B.C.

2005-2006 Estímulos a la creas Culturas Municipales y Comunitarias (PACMyC), Tijuana, B.C.

2004 Selección en la IV Bienal Estatal de Fotografía de Baja California. Baja California, México.

PUBLICACIONES/LIBROS

2009 Irregular (Monografía), Editorial Tierra adentro, CECUT-Tierra Adentro, México, D.F.

REVISTAS

2009 Third Text, Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture, Volume 23 num. 6, Noviembre, 2009, Routledge. Londres, Inglaterra.

KYMagazine, Octubre, 2009. Guadalajara, Jalisco.

Código06140, no. 49, Febrero-Marzo, 2009, México, D.F.

Fahrenheit.arte contemporáneo, num, 33, febrero-marzo 2009, México, D.F.

2008 Replicante, no.17, año V, Noviembre 2008-enero 2009, México, D.F Tierra Adentro, Conaculta, México, D.F

2007 Revista STATT. Enero/Febrero 2007. Año 1, Numero 6.

2005 Mouvement, i' indisciplinaire des arts vivants, París, Francia.

Voices of Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México. México, D.F.

CATÁLOGOS

2010 Creación en Movimiento-20 años del FONCA, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, D.F.

2009 Mudanzas: migraciones múltiples, Museo de Artistas Mexicanas, México (MUMA), D.F

2008 Proyecto Cívico, Centro Cultural Tijuana, México, D.F.

2006 Extraño Nuevo Mundo/Strange New World, Museo de Arte Contemporáneo de San Diego (MCASD), Estados Unidos.

2004 III Bienal Internacional de Estandartes 04. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Centro Cultural Tijuana. Tijuana, B.C.

CONFERENCIAS

2010 Arte y comunidad.Seminario de Arte público, Consultorio de Cultura Contemporánea- Escuela de Artes, Universidad Autónoma de Baja California, Tijuana, B.C.

2007 Inhabiting the gaze (Habitando la mirada), The other project, The CalArts Office of Student Affairs and the Provost Office, Valencia, California.

2006 City and personal work, California Institute of the Arts (CalArts), Los Angeles, California.

DOCENCIA

2011 2010 Fotografía digital.

Centro de Estudios Técnicos y Superiores, Tijuana, Baja California.

2011 2007 Seminario de lenguaje y teorías fotográficas. Escuela de Artes, Universidad Autónoma de Baja California. Tijuana, B.C.

2006 Formulación y evaluación de proyectos en arte. Escuela Superior de Artes Visuales. Tijuana, Baja California.

Alejandra Phelts. Mexicali, BC., México, 1978.

IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014

Hija de madre Mexicana y padre Colombiano- Alemán, Alejandra Phelts nace en Mexicali, Baja California en 1978, a la edad de 19 años realiza estudios de Filosofía e Historia del Arte en el “Institut Privé de Philosophie et Théologie Saint Jean”, en Saint Jodard, Francia, inscrita en el mismo instituto viaja a las ciudades del norte de Italia, en donde cursa Historia y Apreciación del Arte; posteriormente obtiene el Título de Licenciada en Artes Plásticas por la Universidad Autónoma de Baja California.

“Yo soy artista porque en el arte reencuentro la emoción y la sorpresa que sentía en la infancia. Porque con un simple lápiz cuento historias, hago sentir y pensar...como artista tengo el privilegio de crear, de comenzar y poner fin, en analogía a parir, hay un descanso muy agradable al terminar cada una de mis piezas de arte, de allí en adelante serán imágenes que rueden por el mundo, por vidas y personas distintas, esto no termina de asombrarme”.

A partir del 2001 ha participado en más de 30 exposiciones en México, Canadá, Estados Unidos y China. Phelts complementa su trabajo pictórico con investigación académica y desarrollo de proyectos de arte contemporáneo con lo cual ha obtenido becas como el “FOECA 2004” en la categoría “Jóvenes Creadores”, “PECDA 2008” en la categoría de “Investigación sobre Arte en Baja California” que otorgan el Instituto de Cultura de Baja California (ICBC) y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), así como su participación en las Clínicas del “Simposio Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo” (SITAC 2007) con el proyecto “Josef Cathaldus”.

Su distinción más reciente es haber ganado el Primer lugar en la “XVIII Bienal Plástica del Estado de Baja California 2011” en la categoría de Pintura con la pieza “La mesa de los suspiros”, obra en donde la joven artista manifiesta su fuerza expresiva, el dominio de la figura humana y una rica paleta cromática.

Encuestas

Como parte de la investigación titulada “Identidad Artística del Arte hecho por mujeres en Tijuana, Baja California 2000-2014” aplica Martha J. Soto Flores a: Mónica Arreola .

1. Te consideras artista.

MA: Sí

2. Consideras que las instituciones públicas (CONACULTA, ICBC, IMAC, etc.) de cultura te reconocen tu condición de artista.

MA: Sí

3. Consideras que las instituciones privadas del arte (galerías, coleccionistas, revistas, etc.) te reconocen tu condición de artista.

MA: Sí

4. Consideras que el reconocimiento de las instituciones te legitima como artista.

MA: No

5. Consideras que un artista necesita el reconocimiento de las instituciones
El reconocimiento institucional se podría traducir como la difusión de la obra de arte y del artista.

MA: Entonces el reconocimiento de las instituciones públicas o privadas es importante. El trabajo del artista y lo veo o considero como un trabajo, requiere de todo un proceso logístico sobre como difundir tu trabajo y crear redes de comunicación con el mercado del arte, curadores, revistas y etc., en este sentido las galerías privadas tiene mayor historia.

Pero me parece también subjetivo pensar en el reconocimiento de las instituciones, pienso en mi caso, nunca lo busque, al momento de empezar mis trabajos los hacia de una manera muy “naif”, pero sin darme cuenta entre en un proceso de trabajo mas centrado y con temas muy específicos.

Considero actualmente que la difusión de mi trabajo mas inmediato a partir de las redes sociales, mi pagina web y las revistas.

6. Consideras que el reconocimiento o legitimación hecha por las instituciones a una persona significan que esa persona es artista.

MA: Depende, tendríamos que estudiar ejemplos específicos, entre personas e institución o artistas e institución. Hablar del artistas o del arte después de las posmodernidad se vuelve un tema complejo, en la posmodernidad como lo indica A. Danto, radica la hibridación y lo ambiguo, el concepto de artista es por lo tanto ambiguo y va mas allá del trabajo de un institución para legitimar su trabajo o el concepto del artista.

7. Considera que la falta de reconocimiento o legitimación institucional quieren decir que una persona NO es artista.

MA: No

8. En que crees que se basa el reconocimiento o legitimación que las instituciones hacen de una artista.

MA: No se, es difícil definirlo, cada institución tiene un interés propio sobre lo que desea explorar o difundir dentro de las artes, a partir de un objetivo específico realizan una búsqueda de artistas y obra, por ejemplo la galería Patricia Conde, se especializa en fotografía contemporánea, el caso de la Fundación Jumex, es mucho mas amplio, se especializa en artistas y obras tanto del mitad del siglo pasado hasta nuestra época contemporánea en cualquier tipo de expresión artística, en este sentido depende de mucho del objetivo de la institución pública o privada.

9. Consideras que hay una correlación directa entre la calidad artística y el nivel de reconocimiento o legitimación institucional.

MA: En la mayoría de los casos, si.

Como parte de la investigación titulada “Identidad Artística del Arte hecho por mujeres en Tijuana, Baja California 2000-2014” aplica Martha J. Soto Flores a: Carmen Campuzano .

1. Te consideras artista.

CC: Sí

2. Consideras que las instituciones públicas (Conaculta, ICBC, IMAC, etc.) de cultura te reconocen tu condición de artista.

CC: En ocasiones sí, otras no...ya que las Instituciones están formadas por individuos cuyo paso es transitorio, algunos actuarán de acuerdo a sus intereses muy personales

y otros actuarán con profesionalismo, tratando de ser incluyentes al margen de que seas su amigo o no.

3. Consideras que las instituciones privadas del arte (galerías, coleccionistas, revistas, etc.) te reconocen tu condición de artista.

CC: Mis coleccionistas son por trato personal directo y se acercan a mi, porque les gusta mi obra. Con las Instituciones privadas he tenido poco trato; las revistas y periódicos funcionan igual que como describí a los funcionarios de Gobierno.

4. Consideras que el reconocimiento de las instituciones te legitima como artista.

CC: Legítimo es sinónimo de cierto, de real, de verdad. Por lo tanto un artista es legítimo cuando es fiel a la búsqueda constante de su propio lenguaje para poder expresarse y es capaz de ser él en cualquier circunstancia, lo que te legitima como artista es tu trabajo.

5. Consideras que un artista necesita el reconocimiento de las instituciones.

CC: No sólo el artista necesita de las Instituciones, también las Instituciones necesitan del artista, es un intercambio que debería darse con mayor fluidez y sin tantos protocolos, porque nos sirve a ambas partes para difundir nuestra labor.

6. Consideras que el reconocimiento o legitimación hecha por las instituciones a una persona significan que esa persona es artista ?

CC: El reconocimiento y la legitimación que se le da a un artista a través de las Instituciones, llámese espacio para exponer, becas, premios etc. Pueden servir como una carta de presentación que te de prestigio ante otras Instituciones o personas que se mueven bajo los mismos códigos, puede servirte para dar mayor difusión a tu trabajo, más no es sinónimo de que seas un verdadero artista, eso es algo intrínseco que se refleja en la calidad de tu obra, expongas donde expongas, tengas premios o no.

7. Considera que la falta de reconocimiento o legitimación institucional quieren decir que una persona NO es artista.

CC: No lo considero así.

8. En que crees que se basa el reconocimiento o legitimación que las instituciones hacen de una artista.

CC: Pueden ser varios factores que influyen, desde el interés del propio artista por presentar propuestas serias a los funcionarios en turno y creer verdaderamente que las Instituciones nos pertenecen a todos. Influye también la seria revisión de la trayectoria y calidad de la obra del artista que funcionarios capacitados puedan hacer, pueden ser también las tendencias que están de moda, los gustos personales de los que toman las decisiones, si son amigos o no...y a los intereses personales de los funcionarios en turno.

9. Consideras que hay una correlación directa entre la calidad artística y el nivel de reconocimiento o legitimación institucional.

CC: En ocasiones puede ser que sí, en otras dependerá de las relaciones que el artista tenga en el medio y su habilidad para gestionar.

Como parte de la investigación titulada “Determinación preliminar de indicios de una correlación entre el grado de legitimación institucional y el nivel de calidad artística en las artistas de Tijuana” aplica Martha Soto Flores a: Silvia Galindo.

1. Te consideras artista.

S.G: Sí, soy artista.

2. Consideras que las instituciones públicas (CONACULTA, ICBC, IMAC, etc.) de cultura te reconocen tu condición de artista.

S.G.- Sí, por lo menos a nivel local, hace veintisiete años que hice mi primera exposición, he expuesto en casi todas las instituciones públicas de Tijuana y varias del estado.

3. Consideras que las instituciones privadas del arte (galerías, coleccionistas, revistas, etc.) te reconocen tu condición de artista.

S.G: En cierta medida, sí.

4. Consideras que el reconocimiento de las instituciones te legitima como artista.

SG: Ser artista va mas allá del reconocimiento, mas allá de las habilidades con las que uno nace, está la persistencia en querer ser, eso es lo que nos convierte en artistas.

5. Consideras que un artista necesita el reconocimiento de las instituciones.

SG: El artista es artista con o sin el reconocimiento de la institución. Sin embargo es importante porque es a través de este que el artista puede llegar a mas público.

6. Consideras que el reconocimiento o legitimación hecha por las instituciones a una persona significan que esa persona es artista.

SG: Claro que no, lo que nos hace artistas son nuestras obras.

7. Considera que la falta de reconocimiento o legitimación institucional quieren decir que una persona NO es artista.

SG: No necesariamente, pudiera tratarse de un artista que no le interesa el reconocimiento o que no es comprendido.

8. En que crees que se basa el reconocimiento o legitimación que las instituciones hacen de una artista.

SG: Creo que no se trata solo de talento, hay que trabajar mucho, si te rechazan regresar, estar siempre preparados para que en el momento que te invitan, decir que sí. Las administraciones cambian cada tres o seis años, si no es en esta, será en la próxima, sobre todo estar muy segura de que vale la pena seguir insistiendo. (¿Quién no ha querido tirar la toalla alguna vez?)

9. Consideras que hay una correlación directa entre la calidad artística y el nivel de reconocimiento o legitimación institucional.

SG: No siempre, la calidad artística tiene mucho que ver con una percepción muy personal, a veces se puede estar de acuerdo y a veces no, eso es muy subjetivo, es cuestión de criterios. Así es el arte, nunca nos pondríamos de acuerdo en lo que vale y en lo que no.

Como parte de la investigación titulada ““Identidad Artística del Arte hecho por mujeres en Tijuana, Baja California 2000-2014” aplica Martha J. Soto Flores a: Alejandra Phelts.

1. Te consideras artista.

AP: Sí.

2. Consideras que las instituciones públicas (CONACULTA, ICBC, IMAC, etc.) de cultura te reconocen tu condición de artista.

AP: si, he participado en algunas convocatorias y al ganarlas ellos te toman en cuenta y te consideran, posteriormente te invitan para otros eventos.

3. Consideras que las instituciones privadas del arte (galerías, coleccionistas, revistas, etc.) te reconocen tu condición de artista.

AP: Si, esto a nivel estatal, estoy en un proceso de darme a conocer a nivel nacional e internacional.

4. Consideras que el reconocimiento de las instituciones te legitima como artista

AP: No, ser artista es un camino personal, tener una disposición sensible hacia el mundo y a partir de ello producir arte ... las instituciones de arte como mecanismos de orden social, lo que legitiman es una "profesionalización del artista", dan fe de que este "artista" forma parte del "mundo del arte", las instituciones tienen canales que lo dan a conocer como "Artista" frente a la sociedad y lo legitiman también para el "mercado del arte". Así mismo las Instituciones validan a personas como "artistas", en ciertos casos lo son y en otros no los son.

5. Consideras que un artista necesita el reconocimiento de las instituciones.

AP: Todo depende de como quiera llevar su carrera de "Artista", si quiere sobresalir "profesionalmente" las instituciones ofrecen convocatorias donde puedes competir y demostrar, ofrecen espacios para exponer y en caso de aplicar para entrar a galerías y espacios privados, estos toman en cuenta que en tu CV involucre a las instituciones.

6. Consideras que el reconocimiento o legitimación hecha por las instituciones a una persona significan que esa persona es artista.

AP: NO, como te comente SER artista es algo mas profundo y de índole espiritual, es una elección de vida que involucra talento, inteligencia, trabajo, disciplina, etc etc..., .

7. Considera que la falta de reconocimiento o legitimación institucional quieren *decir* que una persona *NO* es artista.

AP: No, esta falta de reconocimiento responde a que el Artista “no busca esta validación” o a “política cultural”.

8. En que crees que se basa el reconocimiento o legitimación que las instituciones hacen de una artista.

AP: Pues como en todas la instituciones del mundo esto va a obedecer a diferentes factores... la respuesta es “DEPENDE” , Política cultural, Suerte, Calidad Artística. Artista... Personalmente mi acercamiento con las instituciones me ha sorprendido de buena manera.

9. Consideras que hay una correlación directa entre la calidad artística y el nivel de reconocimiento o legitimación institucional.

AP: Si existe relación pero no creo que sea directa y menos en México donde la Política cultural rifa.

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

Índice Gráfico

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

Índice de Imágenes

No.	Descripción	Pá- gi- na
1	<i>Paleolithic handprint and dots. Imagen tomada de Boulanger, Clare L. Biocultural Evolution: The Anthropology of Human Prehistory. Illinois: Waveland, 2013.</i>	16
2	“Tres mujeres una carda, lana, otra hila y la tercera teje” a indumentaria revela sus diferentes clases sociales. Boccaccio, siglo XV. Imagen tomada de Sánchez-Corral Fernández, Elsa. La mujer no es como la pintan. Reivindicación de la identidad femenina en el Arte Medieval. México: Universidad Iberoamericana, 2010.	18
3	Madona de Pomo. Caterina dei Vigri. Siglo XV. Imagen tomada de Sánchez-Corral Fernández, Elsa. La mujer no es como la pintan. Reivindicación de la identidad femenina en el Arte Medieval. México: Universidad Iberoamericana, 2010.	19
4	Portada de revista electrónica Mujeres Artistas en Baja California. Imagen tomada de Martha Soto, Mujeres Artistas en Baja California del proyecto de investigación sobre el Arte en Baja California PECDABC emisión 2016. https://issuu.com/esav.mx/docs/mujeres_artistas_66f797ec921481 (30 de marzo de 2017.	25
5	<i>A diagram of the primate visual system, with the What system indicated in red and the Where system in gray. In the retina, thalamus, and early cortical areas, the Where and What system are physically interdigitated, yet they keep the information they process Largely separate. At higher levels the subdivisions become more physically segregated. LIVINGSTONE, Margaret. Vision and art: the biology of seeing. NY.:Harry N. Abrams, 2002. 51.</i>	78
6	Efecto tonal en la percepción de planos en una composición. Imagen tomada de Jiménez Cuanalo, Jaime. Curso de semiología para artistas y diseñadores. México: Zona Límite, 2017. P. 30.	81
7	Dinámicas tonales: De la figura, del fondo y punto de equilibrio. Imagen tomada de Jiménez Cuanalo, Jaime. Curso de semiología para artistas y diseñadores. México: Zona Límite, 2017. P. 30.	82
8	UNA FIGURA. Dogs. Keith Haring. MULTITUD DE FIGURAS. Handout full of action figures. Keith Haring.	83

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

9	BAJA DENSIDAD FIGURAL. Blue II, Joan Miró. 1961. Imagen tomada de MINK, Janis. <i>Miró</i> . Alemania: Taschen, 2000. y ALTA DENSIDAD FIGURAL. El Gritón. Cuanalo, 1998. Cortesía del autor.	83
10	DISTRIBUCIÓN HOMOGÉNEA. Fates. Gilbert & George. 2005 y DISTRIBUCIÓN HETEROGÉNEA Autorretrato de Otro. Cuanalo, 1998.	84
11	Ejemplos de semiótica de la agrupación. Imagen tomada de Jiménez Cuanalo, Jaime. Curso de semiología para artistas y diseñadores. México: Zona Límite, 2017. P. 33.	85
12	Armazón cruciforme de los ejes centrales vertical y horizontal. Figura 3. Imagen tomada de Rudolf Arnheim. Arte y percepción visual. España: Alianza, 1985. 28.	85
13	Imagen del esqueleto con direcciones.	86
14	Efectos dinámicos de la posición. Imagen tomada de Jiménez Cuanalo, Jaime. <i>Curso de semiología para artistas y diseñadores</i> . México: Zona Límite, 2017. P. 25.	87
15	Esqueleto estructural y dinámicas. Imagen tomada de Jiménez Cuanalo, Jaime. Curso de semiología para artistas y diseñadores. México: Zona Límite, 2017. P. 60.	88
16	Imágenes de composiciones amenazadoras, deprimentes, excitantes. Imágenes tomadas de internet.	91
17	Muestra I. Mónica Arreola, de la <i>Serie, Una igual a dos</i> , 2009. Fotografía digital, medidas variables.	94
18	Análisis compositivo. Fuente: Elaboración propia.	96
19	Imagen en blanco y negro. Fuente: Elaboración propia.	78
20	Contrastes Cromáticos (matiz, tono, saturación y temperatura de color). Fuente: Elaboración propia.	99
21	Muestra II. Mely Barragan, Knife Fever, 2011. Acrílico sobre tela, 207 x 162 cm.	104
22	Análisis compositivo. Fuente: Elaboración propia.	106
23	Contrastes Cromáticos (matiz, tono, saturación y temperatura de color). Fuente: Elaboración propia.	107

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

24	Imagen en blanco y negro. Fuente: Elaboración propia.	108
25	MUESTRA III. Carmen Campuzano. <i>Made in México/Calidad de exportación</i> , 2004. Mixta/manta.	112
26	Análisis compositivo. Fuente: Elaboración propia.	113
27	Contrastes Cromáticos (matiz, tono, saturación y temperatura de color). Fuente: Elaboración propia.	114
28	Imagen en blanco y negro. Fuente: Elaboración propia.	115
29	MUESTRA IV. C. Silvia Galindo, <i>¿Cuántos?</i> . Instalación.	120
30	Análisis compositivo. Fuente: Elaboración propia.	121
31	Contrastes Cromáticos (matiz, tono, saturación y temperatura de color). Fuente: Elaboración propia.	122
32	Imagen en blanco y negro. Fuente: Elaboración propia.	123
33	MUESTRA V. D. Ingrid Hernández, <i>Comedor # 20</i> . 2008. Fujicolor Crystal Archive print, 50 x 40 cm.	129
34	Análisis compositivo. Fuente: Elaboración propia.	130
35	Contrastes Cromáticos (matiz, tono, saturación y temperatura de color). Fuente: Elaboración propia.	131
36	Imagen en blanco y negro. Fuente: Elaboración propia.	132
37	MUESTRA V. Alejandra Phels, <i>serie Costura "al borde"</i> , 2006. Acrílico sobre tela, 100 x 100 cm.	136
38	Análisis compositivo. Fuente: Elaboración propia.	137
39	Contrastes Cromáticos (matiz, tono, saturación y temperatura de color). Fuente: Elaboración propia.	138
40	Imagen en blanco y negro. Fuente: Elaboración propia.	140

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

Tabla

No.	Descripción	Página
1	Definición y usos del término. Fuente: Elaboración Propia.	59
2	Relación de las subdivisiones de objeto y problema en forma de objetivos específicos. Fuente: Elaboración propia.	66
3	Aspectos compositivos en que se refleja el estilo.	73
4	SÍNTESIS DE ESTILO, pieza 1. Fuente: Elaboración propia.	102
5	SÍNTESIS DE ESTILO, pieza 2. Fuente: Elaboración propia.	110
6	SÍNTESIS DE ESTILO, pieza 3. Fuente: Elaboración propia.	117
7	SÍNTESIS DE ESTILO, pieza 4. Fuente: Elaboración propia.	125
8	SÍNTESIS DE ESTILO, pieza 5. Fuente: Elaboración propia.	134
9	SÍNTESIS DE ESTILO, pieza 6. Fuente: Elaboración propia.	142
10	Síntesis. Fuente: Elaboración propia.	143

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**

1.



2.



3.

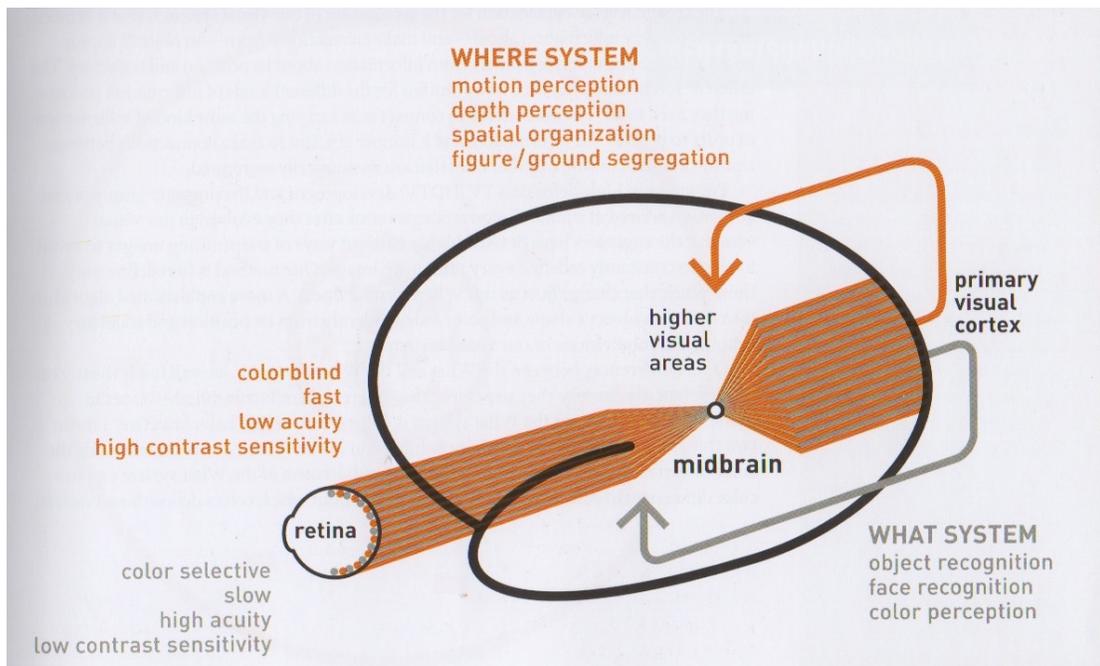


4.



5.

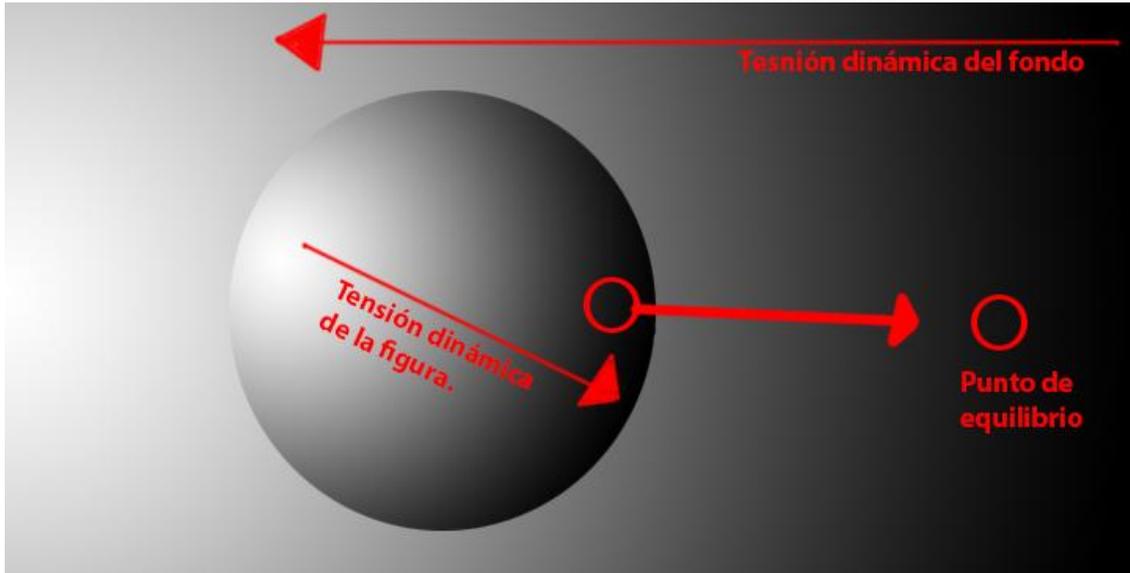
THE PRIMATE VISUAL SYSTEM, COMPRISED OF THE WHAT SYSTEM (TAN) AND THE WHERE SYSTEM (BLUE)



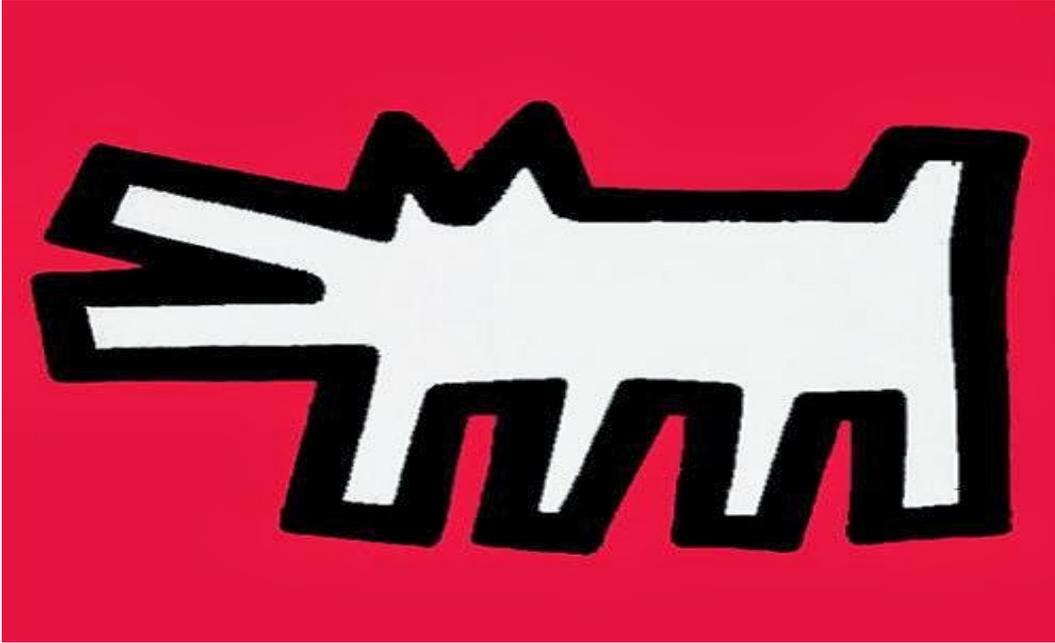
6.



7.



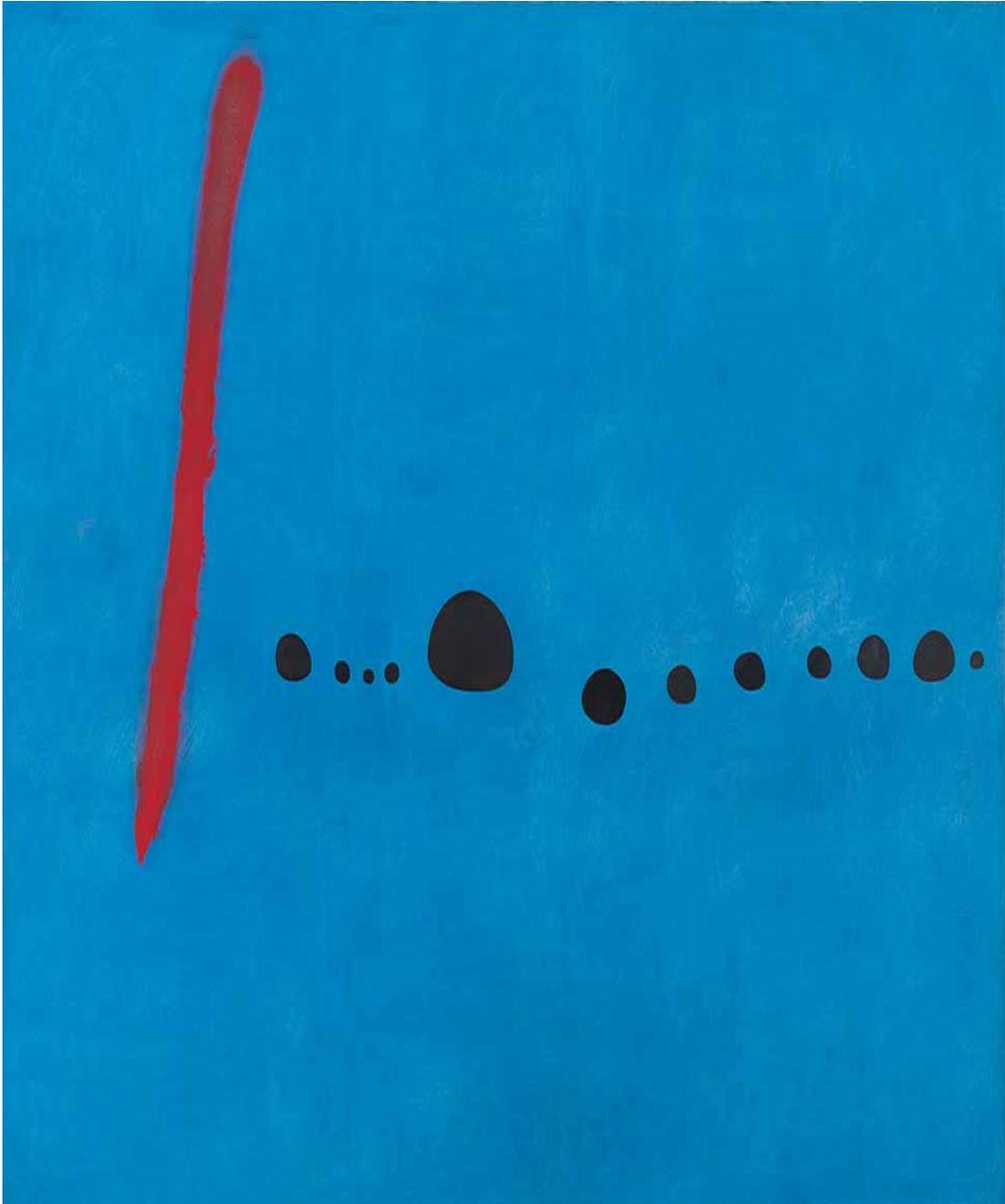
8.



201

Martha Judith Soto Flores

9.

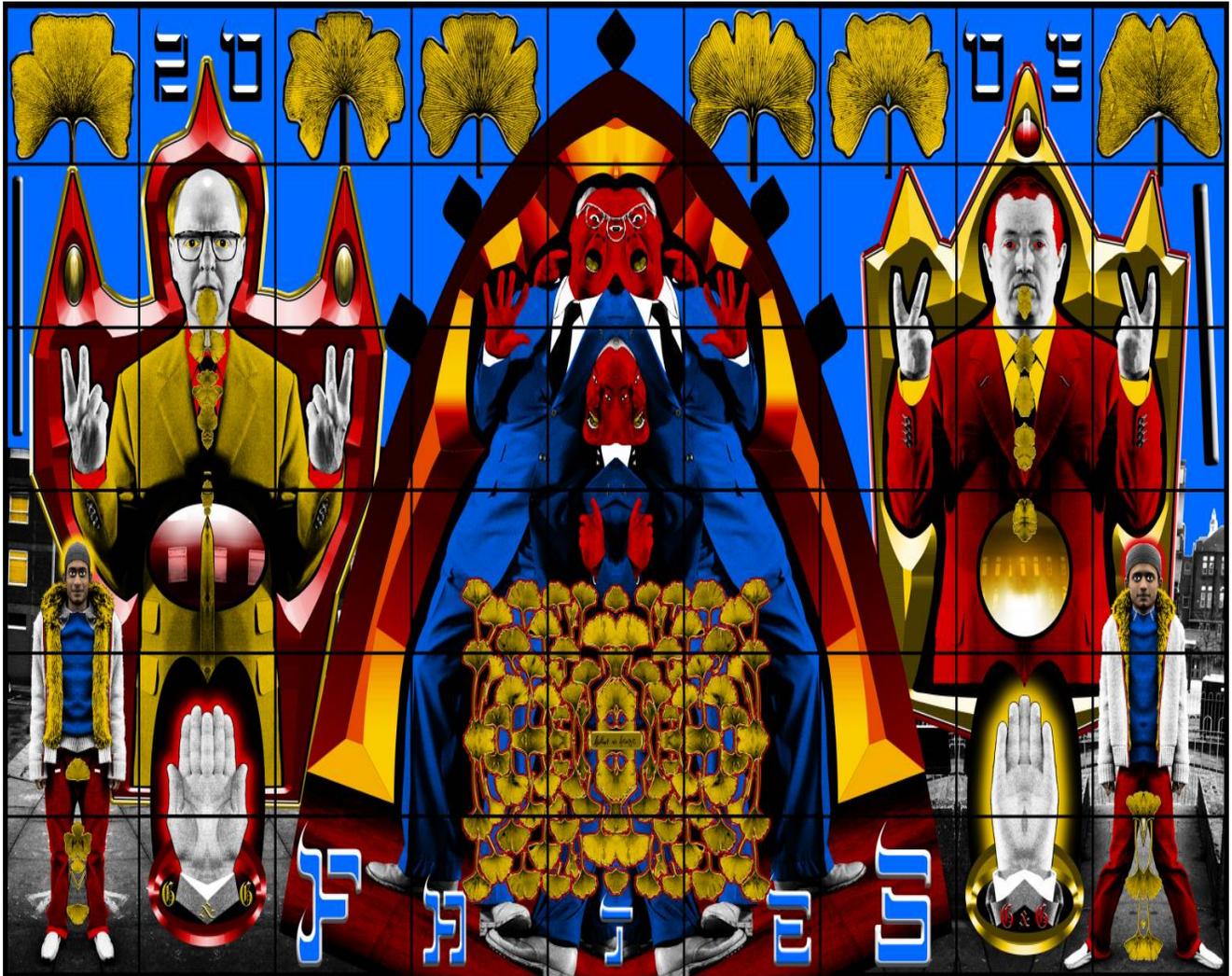


202

Martha Judith Soto Flores



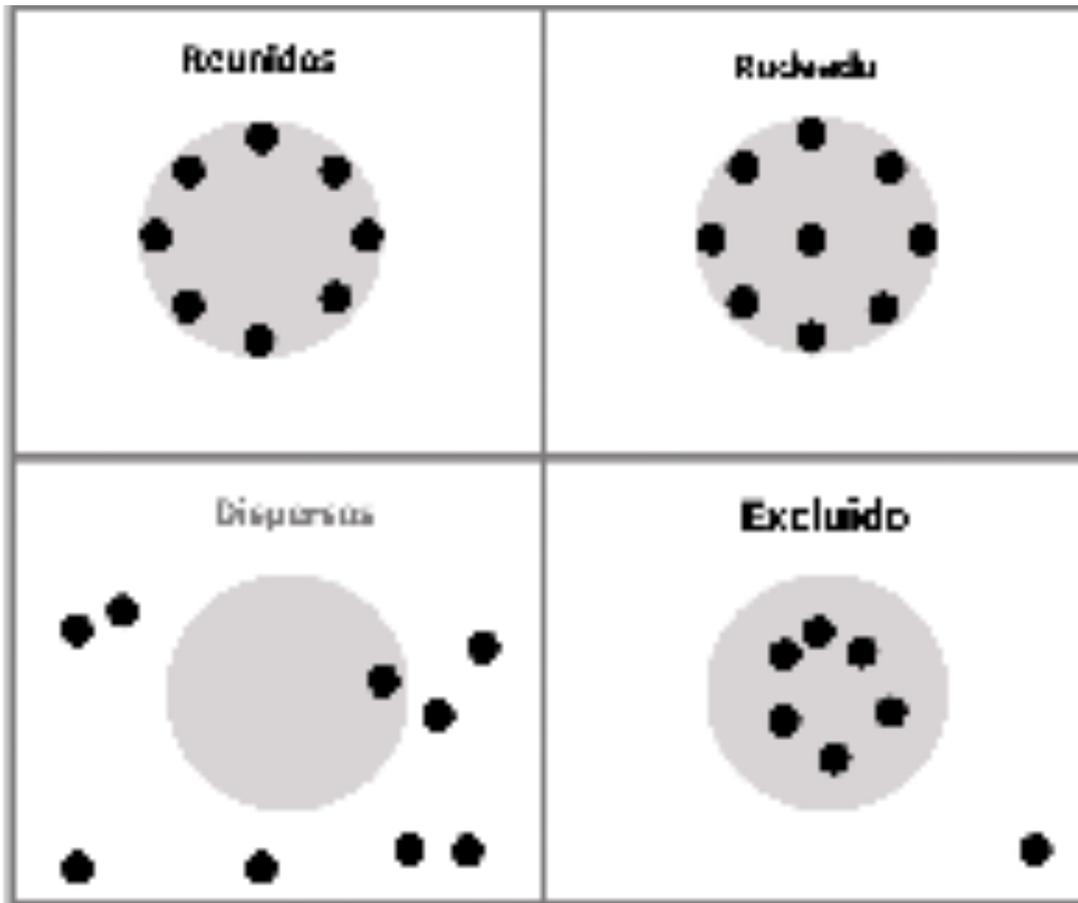
10.



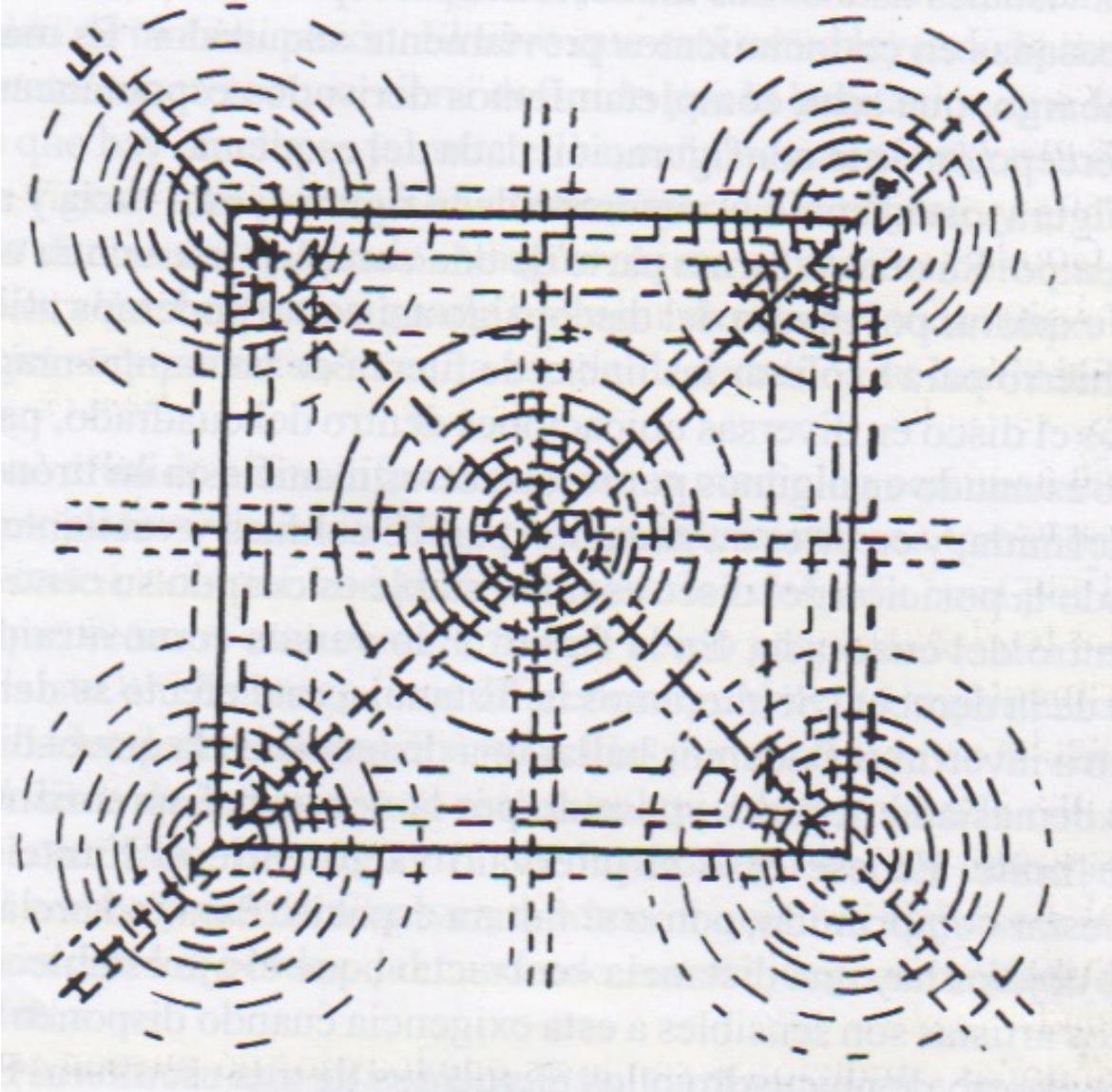
IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014



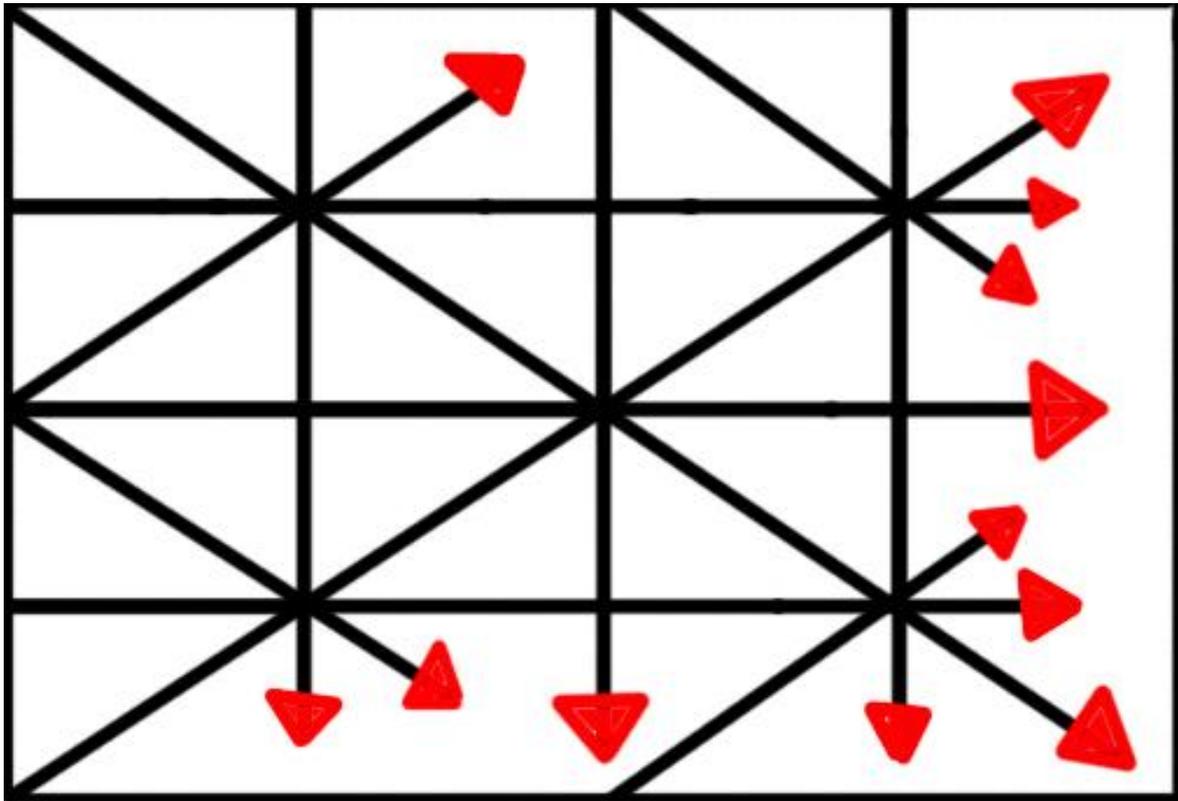
11.



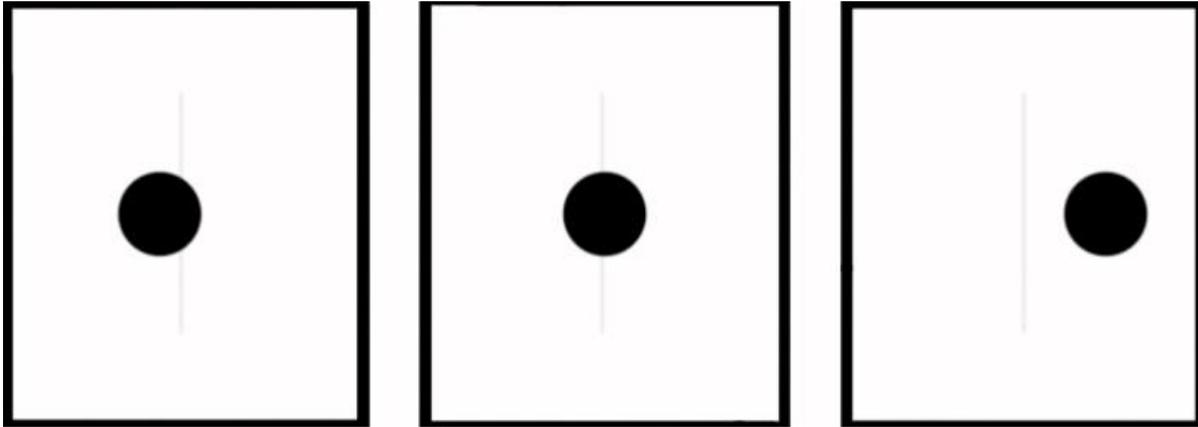
12.



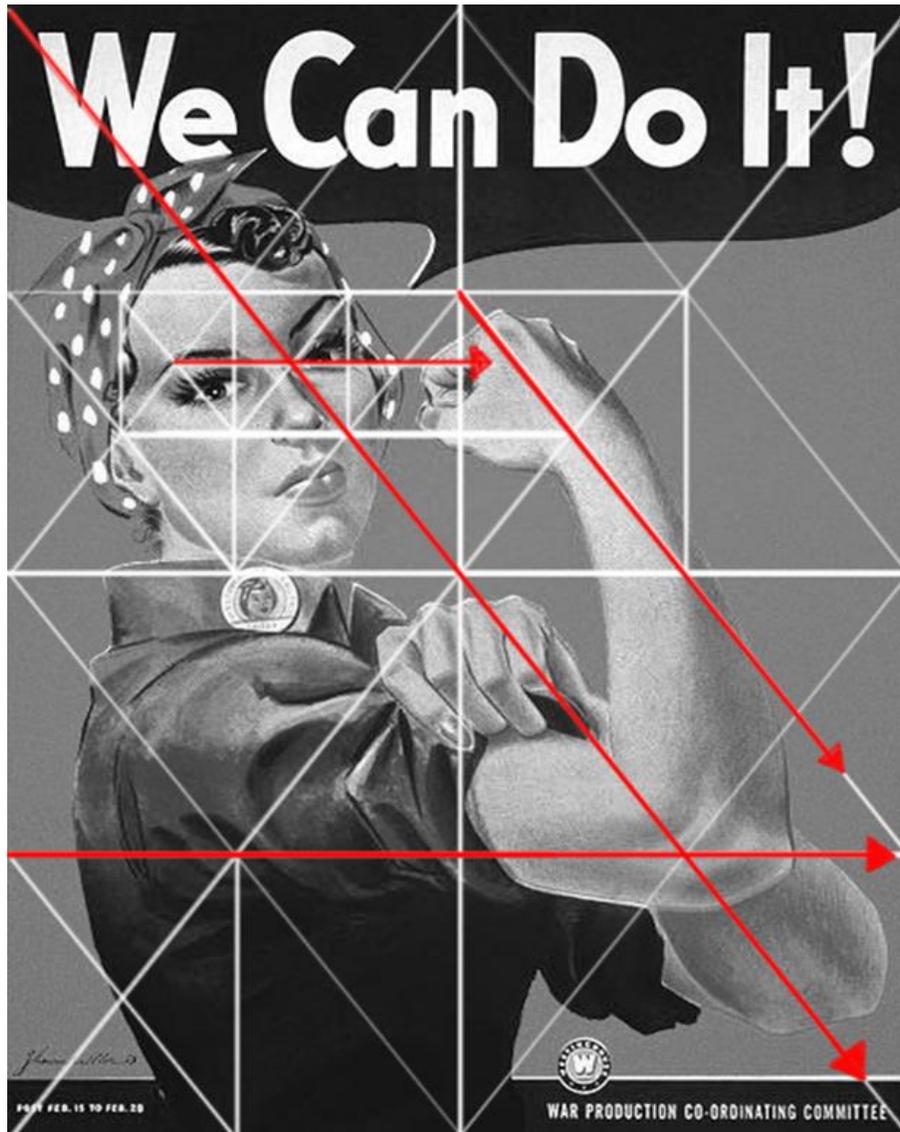
13.



14.



15.



16.



**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**



**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**



17.



18.



19.



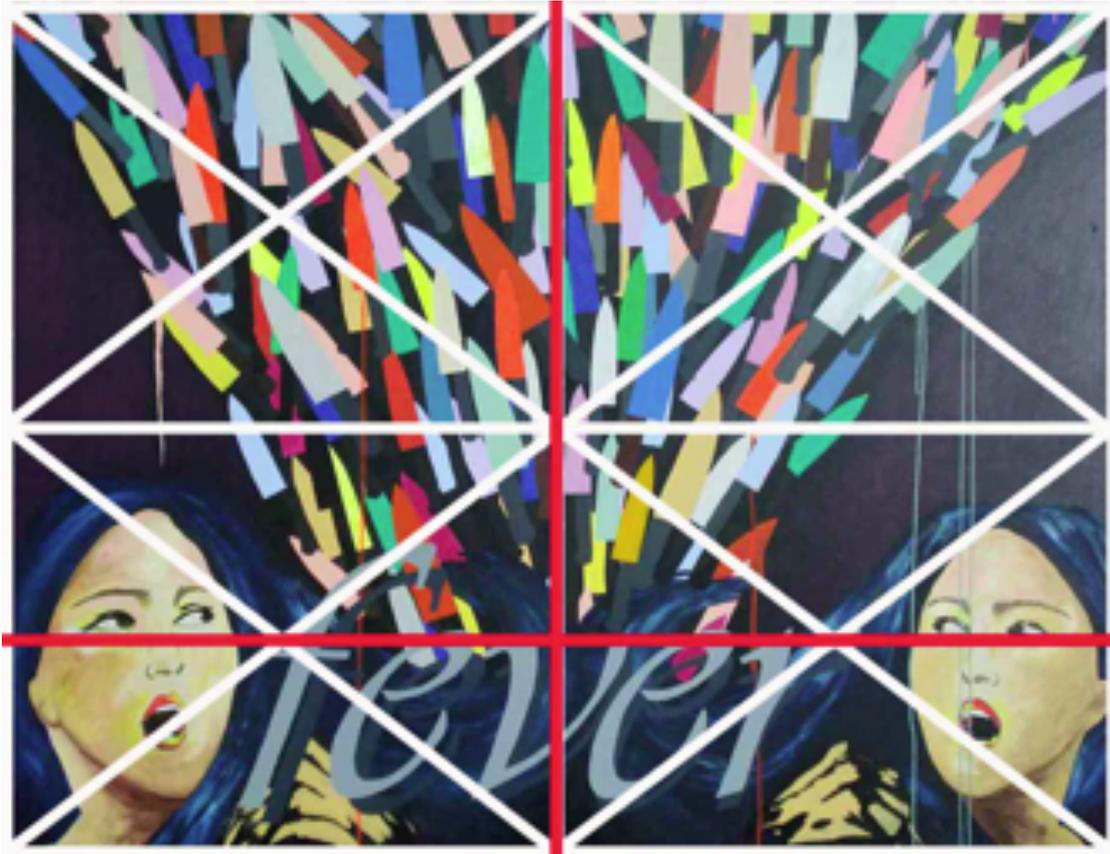
20.



21.



22.



23.



24.

220

Martha Judith Soto Flores

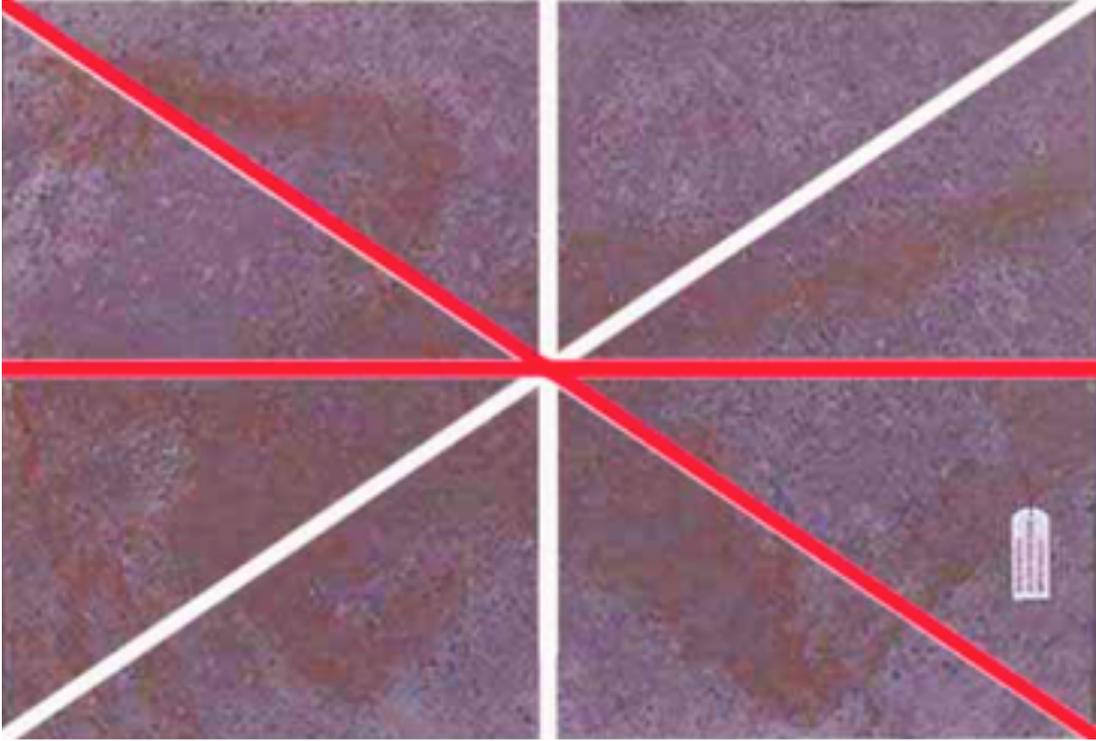


25.

**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**



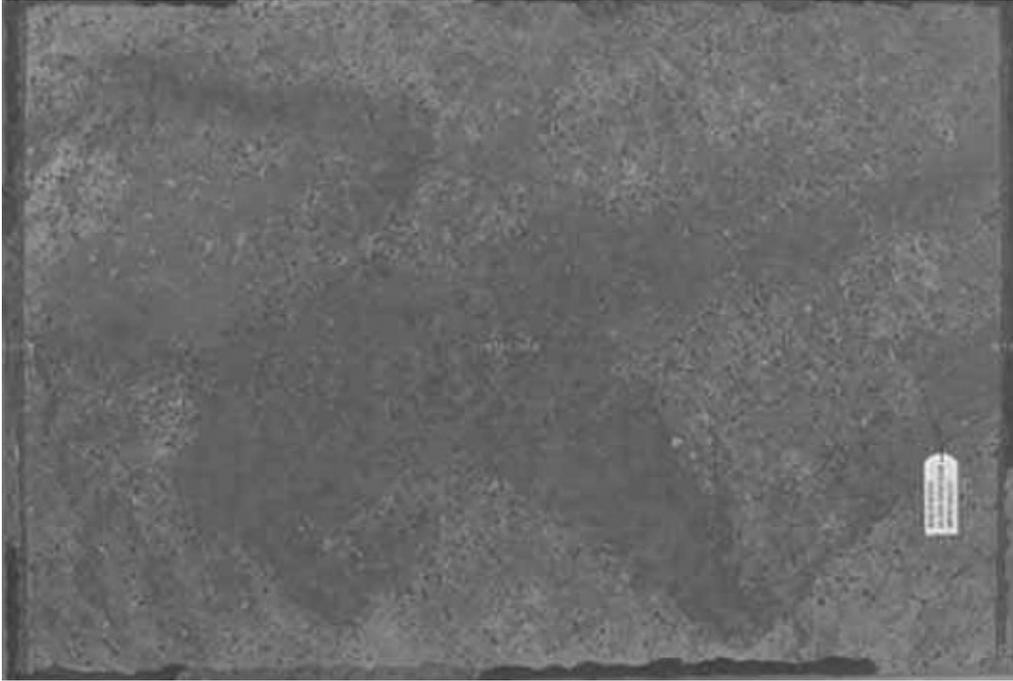
26.



27.



28.



29.



31.



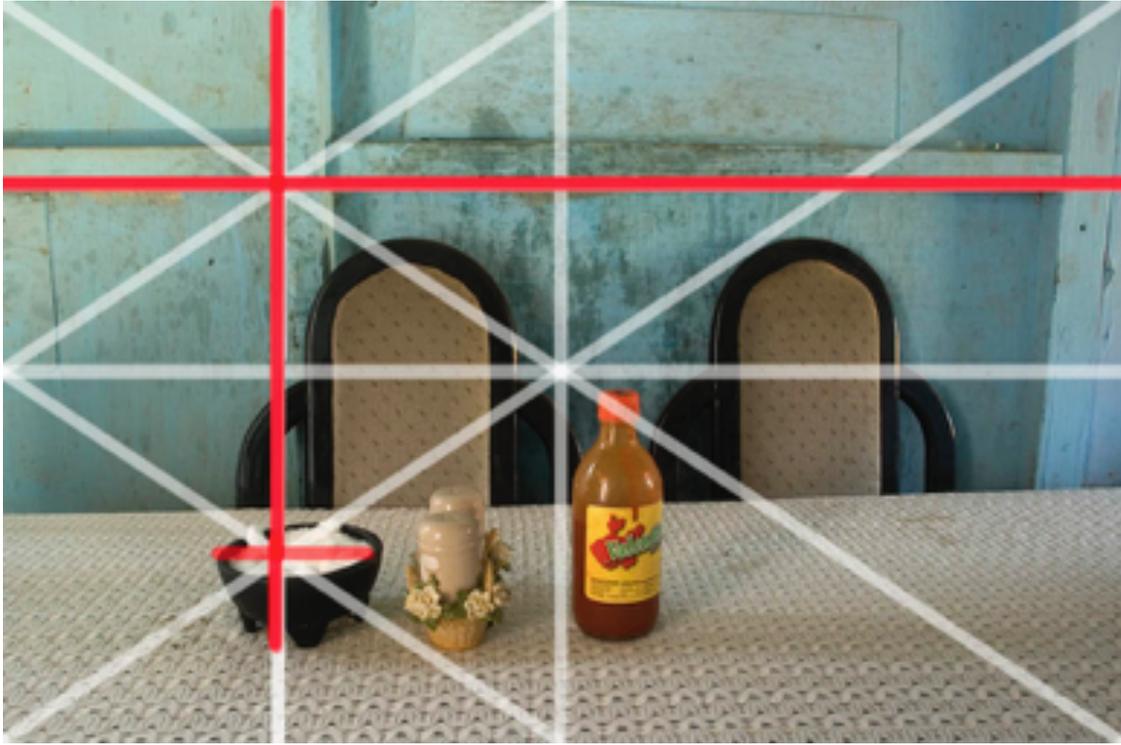
32.



33.



34.



35.



36.



37.



38.



39.



40.



**IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ARTE HECHO POR MUJERES
EN TIJUANA, BAJA CALIFORNIA 2000-2014**