

UNIVERSIDAD DE  
GUANAJUATO



**CAMPUS GUANAJUATO**

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

**MAESTRÍA EN ARTES**

**“MARISA BOULLOSA. ANÁLISIS DEL IMAGINARIO AUTOBIOGRÁFICO EN TRES  
OBRAS (2007, 2008), A PARTIR DEL MÉTODO DE CRÍTICA DE CARLOS BLAS  
GALINDO”.**

**TRABAJO DE TITULACIÓN EN LA MODALIDAD DE TESIS QUE PARA OBTENER  
EL GRADO DE MAESTRA EN ARTES PRESENTA:**

**L.A.V. MAYRA PATRICIA RESÉNDIZ MONTIEL**

**GUANAJUATO, GTO. A 22 DE ENERO DE 2018.**

UNIVERSIDAD DE  
GUANAJUATO



**CAMPUS GUANAJUATO**

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

**MAESTRÍA EN ARTES**

PROGRAMA: ARTES VISUALES

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN: LENGUAJES CONTEMPORÁNEOS DE LAS ARTES VISUALES

PROYECTO: LENGUAJES ARTÍSTICOS

**“MARISA BOULLOSA. ANÁLISIS DEL IMAGINARIO AUTOBIOGRÁFICO EN TRES OBRAS  
(2007, 2008), A PARTIR DEL MÉTODO DE CRÍTICA DE CARLOS BLAS GALINDO”.**

**TRABAJO DE TITULACIÓN EN LA MODALIDAD DE TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN ARTES PRESENTA:**

L.A.V. MAYRA PATRICIA RESÉNDIZ MONTIEL

**DIRECTORA DE TESIS:**

DRA. GABRIELA LÓPEZ PORTILLO ISUNZA

**SINODALES:**

DR. JUAN HUGO BARREIRO LASTRA

MTRO. JUAN MARTÍN AGUILERA MORALES

**GUANAJUATO, GTO. A 22 DE ENERO DE 2018.**

mp.resendizmontiel@ugto.mx

## **AGRADECIMIENTOS**

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por haber brindado el patrocinio para realizar esta investigación.

A mi casa de estudios, la Universidad de Guanajuato, por respaldar este proyecto y brindar las herramientas para llevarlo a cabo.

A quien fue mi primer asesor en esta travesía, Dr. Pedro del Villar Quiñones por haberme acompañado en la primera fase de la investigación y también a la Dra. Gabriela López Portillo Isunza por ser pieza clave en la conclusión de este estudio.

A su vez quiero reconocer a quienes ahora son mis sinodales, al Dr. Juan Hugo Barreiro Lastra por ser una guía, por sus certeras recomendaciones y por ser un ejemplo de disciplina. Así como al Mtro. Juan Martín Aguilera Morales, por sus atinadas observaciones, su asesoría y por compartir conmigo su conocimiento.

Al Centro de las Artes de Guanajuato (CEARG) y a su directora, la Lic. Karina Juárez Ramírez y al Taller de Gráfica del CEARG, coordinado por el maestro José Luis Méndez Ortega, por las facilidades otorgadas para consultar el acervo.

A la artista visual Marisa Boullosa por su generosidad, sencillez y amabilidad para compartir información de primera mano.

Finalmente, y no menos importante, quiero hacer mención especial a mi familia, por su apoyo incondicional y por creer en mí. Agradezco a José Luis y a José Juan Méndez por acompañarme con paciencia y amor en cada uno de los pasos que doy.

## RESUMEN

Esta investigación comprende tres capítulos. En el primero, se estudia el contexto cultural de carácter político, social y artístico en torno al discurso de Marisa Boullosa, aspecto imprescindible para la comprensión del contenido temático, estético y técnico en el lenguaje de esta autora el cual se relaciona íntimamente con el feminismo y la migración como fenómenos de carácter social y político. Ahora bien, en cuanto al contexto artístico se exploró el Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato, espacio donde Boullosa llevó a cabo las piezas que se analizaron en este estudio. Uno de los objetivos fue comprender la relevancia de recintos de este carácter en la producción de estampa actual.

El segundo capítulo consiste en la exploración teórica del imaginario autobiográfico entendido como un repertorio de elementos simbólicos en torno a la historia de vida, que, al ser exteriorizados a partir de la técnica, devienen en un resultado estético. La investigación del imaginario autobiográfico de un autor podría permitir comprender su contexto histórico, social, político y artístico, por mencionar algunos, además de la posibilidad de adentrarse en áreas de estudio como la historia, la estética y la memoria, por ejemplo.

En el tercer capítulo se muestran los resultados de haber aplicado *Elementos estéticos, temáticos y artísticos: un método para la crítica de artes visuales* (2005) de Carlos Blas Galindo, para realizar el análisis de las obras *Lupita* (2007), *Álbum de familia* (2007) y *Mi madre* (2008), que se vinculan al concepto de imaginario autobiográfico. En *Lupita* (2007), entre otros hallazgos, se encontró que la representación infantil femenina es un campo fértil para ser investigado a mayor profundidad. En el libro objeto *Álbum de familia II* (2007) se exploró el uso de textiles en procesos gráficos, aunado al uso de manuscritos como elemento simbólico, además de la relación de este álbum con la línea de trabajo de Louise Bourgeois. Finalmente, en la pieza *Mi madre* (2008) se ponderó el tema de la maternidad en las artes visuales a partir del contraste entre el trabajo de Boullosa y la óptica de Mónica Mayer, creadora que aborda la maternidad desde lo político y lo social. También se exploró el vestido, como elemento simbólico en la imagen, y la atmósfera emotiva en torno al retrato de una madre.

## **ABSTRACT**

This investigation comprises three chapters. In the first one, the cultural context of a political, social and artistic nature is studied around the discourse of Marisa Bouldosa, an essential aspect for the understanding of the thematic, aesthetic and technical content in the language of this author which is intimately related to feminism and migration as a phenomena of social and political nature. However, as regards the artistic context, the Graphic Workshop of the Centro de las Artes de Guanajuato was explored, a space where Bouldosa carried out the pieces that were analyzed in this study. One of the objectives was to understand the relevance of enclosures of this character in the current stamp production.

The second chapter consists of the theoretical exploration of the autobiographical imaginary understood as a repertoire of symbolic elements around the history of life, which, when externalized from the technique, become an aesthetic result. The investigation of the autobiographical imaginary of an author could allow to understand its historical, social, political and artistic context.

In the third chapter the results of having applied *Aesthetic, thematic and artistic elements: a method for the critic of visual arts* (2005) by Carlos Blas Galindo are shown, to perform the analysis of the works *Lupita* (2007), *Family album II* (2007) and *My mother* (2008), which are linked to the concept of autobiographical imaginary. In *Lupita* (2007), among other findings, it was found that female children's representation is a fertile field to be investigated in greater depth. In *Family Album II* (2007) the use of textiles in graphic processes was explored, together with the use of manuscripts as a symbolic element, as well as the relationship of this album with Louise Bourgeois' line of work. Finally, in the piece *My mother* (2008) the theme of motherhood in the visual arts was pondered based on the contrast between the work of Bouldosa and the optics of Mónica Mayer, a creator who deals with motherhood from the political and the social. The dress was also explored, as a symbolic element in the image, and the emotional atmosphere around the portrait of a mother.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	8
I. Contexto político, social y artístico en torno a la obra artística de Marisa Boullosa. ....	19
I.1 Contextualización política y social: Feminismo y migración. ....	21
I.2 Contextualización artística: El Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato. ....	31
II El imaginario autobiográfico: Concepto y estructura. ....	37
II.1 El concepto del imaginario.....	39
II.2 Autobiografía en las artes visuales.....	44
II.2.1 Coincidencias y disidencias en torno a la autobiografía en las artes visuales: Leonor Arfuch y Anna María Guasch.....	49
II.3 El imaginario autobiográfico como herramienta para la creación visual. ....	55
II.3.1 La poética del recuerdo: Aportaciones a partir de Rosario Herrera al concepto del imaginario autobiográfico. ....	58
III. Análisis de la producción realizada en el Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato: El imaginario autobiográfico en la obra de Marisa Boullosa a partir de Elementos estéticos, temáticos y artísticos: un método para la crítica de las artes visuales (2005) de Carlos Blas Galindo. ....	61
III. 1 Aspectos generales en torno al lenguaje de Boullosa. ....	64
III.2 La transferencia gráfica como lenguaje visual.....	66
III.2.1 El éthos de la memoria a través de la transferencia gráfica y el chiné-collé....	67
III.3 Ensayo sobre la obra gráfica <i>Lupita</i> .....	71
III.3.1 La imagen femenina infantil en las artes visuales: Origen, estética y posibilidades en el siglo XXI. ....	71
III.3.2 Los zapatos infantiles como elemento simbólico. ....	78
III.3.3 La sombra como testigo del tiempo. ....	80
III.4 Ensayo sobre <i>Álbum de familia II</i> . ....	82
III.4.1 El álbum como depositario de recuerdos. Estética y temática del álbum de familia en las artes visuales. ....	83
III.4.2 Fotografías y textiles: el álbum como reconstrucción a través del discurso de Boltanski, Bourgeois y Boullosa. ....	86
III.4.3 Flores, colores y manuscritos: Elementos simbólicos. ....	90
III.5 Ensayo sobre la obra gráfica <i>Mi madre</i> . ....	94

III.5.1 La maternidad en las artes visuales. Afinidades y discordancias entre Mónica Mayer y Marisa Boullosa. ....	94
III.5.2 Un vestido para recordar. ....	97
III.5.3 El retrato de una madre: la pulsión de la historia y el recuerdo, a través de Roland Barthes y Marisa Boullosa. ....	102
CONCLUSIONES. ....	104
CONSIDERACIONES FINALES. ....	107
BIBLIOGRAFÍA. ....	108
APÉNDICES. ....	114

## **INTRODUCCIÓN.**

### **Planteamiento**

En la presente exploración se ponderan tres obras de Marisa Boullosa realizadas en el Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato: *Lupita* (2007), *Álbum de familia II* (2007) y *Mi madre* (2008), con el fin de estudiar el imaginario autobiográfico como herramienta de producción artística, análisis que se lleva a cabo a través del método de crítica de Carlos Blas Galindo (2005). En la actualidad, no se tiene registro de algún trabajo académico publicado relacionado a dicho taller y su acervo, ni sobre la trayectoria y obra de Boullosa de quien sólo hay reseñas, artículos hemerográficos y semblanzas breves. Además, otro aspecto que le suma viabilidad a la investigación es que la misma artista es fuente de primera mano, compartiendo material inédito con la finalidad de nutrir el desarrollo de la indagación. Esta tesis será de utilidad a artistas en formación y con trayectoria, así como teóricos del arte y público interesado en el imaginario autobiográfico como lenguaje contemporáneo de las artes visuales, la gráfica como una expresión de la memoria y la producción artística de la artista Marisa Boullosa.

### **Enunciación del problema**

¿Cuál es la contextualización política, social y artística, que enmarca el discurso de Marisa Boullosa, desde su primera exposición en 1987, hasta la primera década del siglo XXI? ¿Qué se entiende por imaginario autobiográfico y cuál es su relación con la obra de Marisa Boullosa? ¿Cuáles son los elementos estéticos, temáticos y artísticos que componen el imaginario autobiográfico de Marisa Boullosa en la obra realizada en el Taller de Gráfica del CEARG entre los años 2007 y 2008?

### **Estado del conocimiento sobre el tema.**

En la actualidad los trabajos académicos sobre Marisa Boullosa y su discurso, así como del acervo del Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato son nulos. No obstante, a pesar de que aún no hay estudios que demuestren su relevancia, sí existen investigaciones en torno al concepto medular que se propone en esta investigación: el imaginario autobiográfico. Si bien el término no se aborda cómo tal, existen investigaciones, libros, artículos y catálogos publicados que giran en torno a temas como la autobiografía visual, la autorreferencialidad y el imaginario como medio para la producción artística. Enseguida se muestra el estado del



conocimiento ordenado por su relevancia.

STEINER, Barbara y YANG, Jun (2004). *Autobiography*. E.U.A.: Thames & Hudson.

Este libro presenta una investigación en torno a la historia de la autorreferencia en el campo de las artes visuales. Su relevancia consiste en que destaca distintas líneas para abordar la autobiografía visual: El alter ego, la ocultación, los hechos, la autenticidad, la hibridación, lo racial, la política, los medios de comunicación masiva y la auto reflexión. Estas formas de expresión se derivan del análisis de varios autores como Eleanor Antin, Christian Boltanski, Mary Kelly, Sophie Calle, entre otros.

El elemento más destacado en este libro es que reconoce que la autobiografía tiene un nexo profundo con la formación de la identidad. Los autores refieren que: “Ya sea 'unificado' o 'disperso', el yo es claramente una construcción ideológica, formulada y manifestada en circunstancias históricas particulares”. Dada esta observación acotan también que, gracias a la narrativa del yo, se abrieron cuestionamientos acerca de la identidad en grupos vulnerables, en torno a lo racial y al feminismo.

GUASCH, Anna María (2009). *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. España: Siruela.

Este estudio, surge de una estancia de investigación en el Getty Research Institute de Los Ángeles, California durante el año 2003. En una primera parte del texto, se desarrolla el concepto del género autobiográfico en el arte contemporáneo, así como la relación entre autobiografía literaria y autobiografía visual. Enseguida se analiza la obra de artistas que se valen de la memoria autobiográfica para crear su trabajo: On Kawara, Mary Kelly, Hanne Darboven, Jean-Luc Godard, Sol Lewitt y Cindy Sherman. Respecto a ello, Anna María Guasch (2009) hace la siguiente proposición, cito:

*“En esta línea de reflexión nuestro interés se centró en el estudio de una serie de artistas que se valían de imágenes o en algunos casos de la combinación entre imágenes y textos para conformar un nuevo género autobiográfico: la autobiografía visual, estableciendo un nuevo nexo entre el autor, la vida y el trabajo que la describe más allá del autorretrato”<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> GUASCH, Anna María (2009). *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. España: Siruela, p. 19.

Con base a lo anterior, se puede considerar este ejemplar, un referente apropiado para el desarrollo del concepto de imaginario autobiográfico, así como un precedente sobre cómo analizar la obra de Boulosa.

ARFUCH, Leonor (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.

En este libro se explora la dimensión de la memoria y la subjetividad como un signo de la época, tratando de responder a las interrogantes de la creación narrativa que hacen referencia al pasado reciente. Se exploran aspectos como el testimonio, la autobiografía, y los relatos de vida con autoficciones literarias y ciertas prácticas de las artes visuales. Este trabajo significa un gran aporte a la presente exploración, ya que vincula temas como el imaginario, la autobiografía y el análisis de obra. El texto de Arfuch está estructurado de tal forma que describe poéticamente certezas teóricas, por ejemplo, este fragmento que habla sobre la narrativa autobiográfica:

*“La narración auto/biográfica-como toda narración- parece invocar en primera instancia la temporalidad, ese arco existencial que se despliega- y también se pliega- desde algún punto imaginario de comienzo y recorre, de modo contingente, las estaciones obligadas de la vida en el vaivén entre diferencia y repetición, entre lo que hace la experiencia común y lo que distingue a cada trayectoria”<sup>2</sup>.*

Dicho lo anterior se puede establecer que memoria y autobiografía son un eslabón imprescindible para el entendimiento de los procesos de configuración entre arte y memoria, indudablemente también este libro ha generado un aporte bibliográfico para llegar a una mayor profundización en el tema que atañe a la investigación sobre la obra de Boulosa.

---

<sup>2</sup> ARFUCH, Leonor (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, p. 27.

GIBBONS, Joan (2007). *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance*. Inglaterra: I. B. Tauris.

Este libro es la aportación más emblemática en cuanto a la memoria y su relación con la creación artística contemporánea. A lo largo de todo el libro hace un análisis de las maneras en que la memoria constituye la fuente de producción artística. En particular, en el primer capítulo Joan Gibbons (2007), explora la autobiografía como una forma de externar la memoria personal, por este motivo se vincula esta premisa al concepto de imaginario autobiográfico que se plantea en este estudio. Dentro de su desarrollo retoma a Rembrandt H. van Rijn (1606-1669), Vincent van Gogh (1853-1890) y Frida Kahlo (1907-1954), como precursores de la autorreferencialidad y como constructores de su identidad a través de la obra pictórica. La argumentación de este primer capítulo ha sido fundamental para ponderar la autobiografía visual más allá de la narrativa, cómo un medio de búsqueda y materialización visual de la identidad.

ZAMORA, Lorena (2012). *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey*. México: INBA.

En este libro Lorena Zamora presenta el concepto de imaginario femenino en el arte, generando cuestionamientos sobre el imaginario y lo femenino. Por lo tanto, el propósito de este texto fue conocer profundamente los aspectos que motivan el trabajo visual realizado por mujeres, observando y desglosando tópicos, conceptos y elementos simbólicos en la obra de tres artistas representativas de las últimas décadas del siglo XX, entre 1976 y el año 2000. La parte nuclear que tiene puntos de encuentro con la tesis sobre el imaginario de Boullosa se encuentra en el primer capítulo titulado *El imaginario, “lo femenino” y el arte*. En el cual realiza un análisis de los tres conceptos generando una entidad a la par de un objeto de estudio. Al respecto del *imaginario* que es el tema que compete a esta investigación sobre el repertorio de elementos simbólicos en la obra de Boullosa, Zamora (2012) nos dice:

*“El imaginario conjuga tanto las imágenes originadas de las formaciones inconscientes como de los discursos socioculturales, para construir un sujeto/mujer/artista cuya autoimagen no sólo la identifica en su vida cotidiana sino también dentro de su quehacer plástico al transformarlas en metáforas de sí*

*misma*”<sup>3</sup>.

En otras palabras, el punto de comunión entre la investigación de Zamora (2012) y el presente trabajo en torno a la obra de Boullosa es el abordaje de la íntima relación entre la experiencia vivencial/personal y su influencia en los aspectos estéticos, temáticos y técnicos de la praxis artística.

ZAMORA, Lorena (2008). *El desnudo femenino. Una visión de lo propio*. México: INBA. Este trabajo, presenta un análisis de la representación del desnudo femenino en el arte realizado por mujeres, de modo que indaga en el desarrollo de la plástica mexicana realizada en el siglo XX. Esta investigación es un referente, aunque indirecto, ya que el tema que se va desarrollando a través de las páginas que componen esta publicación del INBA, es distinto en enfoque, sin embargo, guarda relaciones por profundizar en “lo personal y privado como fuente de inspiración”<sup>4</sup>. Enseguida Zamora establece la pertinencia de tomar como precedentes de la obra autobiográfica en México a María Izquierdo y Frida Kahlo:

*“[...] convergieron en una fuente similar para componer sus laberintos narrativos; [...] lo tradujeron a formas visuales concretas, accesibles a miradas ajenas. Izquierdo creo reminiscencias de su mundo infantil y provinciano, hasta volcar su material emotivo; Kahlo empezó a pintar para sí misma, [...] así empezó a explorarse y a hablar de sí, en un soliloquio. Ambas, aunque bajo formas de representación simbólica distintas, se asumieron como objeto de sus obras”<sup>5</sup>.*

De esta forma se puede realizar una conexión entre el lenguaje de Boullosa y sus antecedentes en la esfera del arte del siglo XX en México. La autorreferencialidad a la que hace alusión Zamora (2012) consiste en la introspección como una voz que corresponde a las diversas formas artísticas desde el siglo XX hasta inicios del XXI en México. El aspecto cronotopo de la expresión artística, con una visión de perspectiva de género, como búsqueda ontológica de una identidad. Los temas que utiliza Boullosa se vinculan a este discurso que se desarrolla en el contexto de lo cotidiano, las vivencias y recuerdos que se convierten en aspectos

---

<sup>3</sup> ZAMORA, Lorena (2012). *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey*. México: INBA, pp. 111, 112.

<sup>4</sup> ZAMORA, Lorena (2008). *El desnudo femenino. Una visión de lo propio*. México: INBA, pp. 21-33.

<sup>5</sup> *Ibid.*

estructurales de su proceso creativo.

YOKOIGAWA, Miki (2012). *Biografía y autobiografía de la mujer en tránsito en la expresión audiovisual contemporánea*. España: Universitat Politècnica de Valencia

Esta tesis doctoral aborda un cuestionamiento principal: ¿cómo se puede hablar sobre uno mismo? Miki Yokoigawa (2012) acomete en el tema de la autobiografía en las expresiones audiovisuales realizadas por mujeres en tránsito en el contexto contemporáneo. La relación que guarda con la tesis sobre el imaginario autobiográfico en la obra de Boullosa consiste en el análisis de los aspectos que circundan un trabajo autobiográfico: como la migración, el feminismo, el exilio, la experiencia de ser mujer y la búsqueda de la identidad.

CALAFELL, Mireia; PÉREZ, Aina; GONZALEZ, Ana Cecilia; [et. Al] (2011). “Autobiografía y cuerpo en el arte contemporáneo: una perspectiva psicoanalítica” en *El cuerpo en mente. Versiones del ser desde el pensamiento contemporáneo*. España: Universidad Autónoma de Barcelona.

En el capítulo *Autobiografía y cuerpo en el arte contemporáneo: una perspectiva psicoanalítica* que forma parte de todo un compendio de trabajos especializados en el cuerpo como tema del arte contemporáneo, tiene tres ejes principales: la concepción psicoanalítica del cuerpo, la obra de Francesca Woodman como referente del tema a tratar y la autobiografía. Sobre el último aspecto, González (2011) afirma: “[...] cabe agregar que si la identidad se ha vuelto objeto de producción artística es porque hay algo en ella que se presta a una suerte de autoconstrucción cuya meta es extraer un elemento singular”<sup>6</sup>.

Dicho componente del que se habla se puede apreciar en las distintas formas en que se presenta una obra con reminiscencias autobiográficas, como el caso del trabajo fotográfico de Woodman, donde gran parte de su elocuencia y estética se debe al misterio develado entre la dualidad presencia/ausencia de su corporeidad y los aspectos concernientes a ser objeto y sujeto de la obra artística.

---

<sup>6</sup> CALAFELL, Mireia; PÉREZ, Aina; GONZÁLEZ, Ana Cecilia; [et. Al] (2011). “Autobiografía y cuerpo en el arte contemporáneo: una perspectiva psicoanalítica” en *El cuerpo en mente. Versiones del ser desde el pensamiento contemporáneo*. España: Universidad Autónoma de Barcelona, p.104.

LÓPEZ, Pura; [et al.] (2008). *Historia de Mujeres. Artistas en México del siglo XX*. México: MARCO.

Otro texto que guarda cierto paralelismo temático es el catálogo resultado de la exposición *Historia de Mujeres, Artistas en México del siglo XX* (2008) presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Nuevo León. Este estudio crítico destaca a las creadoras más notables de la pasada centuria y que conformaron dicha exhibición como Angelina Beloff, Tina Modotti, Frida Kahlo, Remedios Varo, Lilia Carrillo, Joy Laville, Helen Escobedo, Marta Palau, Ángela Gurría, entre otras. Asimismo, se reseña a las artistas que desarrollan su trabajo en medio de la ruptura generada alrededor de los años 60, etapa de una revolución temática, técnica y estética donde expresiones como el video, instalación y performance son desarrolladas en paralelo con las técnicas canónicas: Martha Pacheco, Mónica Mayer, Marina Láscaris y Pola Weiss, son algunas de las autoras que también son puestas bajo la lupa.

De este catálogo, se puede destacar el análisis sobre el contexto y los ejes temáticos de la producción de estas creadoras, a su vez, incluye una sucinta crítica de las obras expuestas en la exhibición, y en última instancia como un aspecto meramente informativo aspectos biográficos de las expositoras, así como un glosario de términos que ayudan a adentrarse en el tema de la exposición, el cual es descrito de la siguiente forma en la presentación introductoria del catálogo:

*“[...] obras producidas antes del año 2000 y que desde sus particularidades [...] representan las cualidades esenciales de cada una de sus creadoras y de los períodos en que estas composiciones, significaron una aportación renovadora [...] para el arte mexicano [...]”<sup>7</sup>.*

Por lo tanto, este documento se destaca por dar cuenta de aspectos concernientes a los modos de creación del México del siglo XX. Cien años aproximadamente, de una dialéctica a través de un tiempo y espacio específicos. Este documento es una aproximación a un tema tan amplio como la producción de obra artística en esta etapa.

---

<sup>7</sup> LÓPEZ, Pura [et al.] (2008). *Historia de Mujeres. Artistas en México del siglo XX*. México: MARCO, s/p.

## **Preguntas y vacíos temáticos**

Existen diversos trabajos relacionados al tema del imaginario y lo autobiográfico, la bibliografía anteriormente mencionada responde a algunas interrogantes que se han planteado en el problema de investigación sin embargo se abren muchas otras también. Una de ellas es ¿cómo distinguir la autobiografía como género de la autobiografía como una herramienta de creación? Cabalmente, pareciera que se trata de lo mismo, pero si profundizamos en las propuestas teóricas, por ejemplo, de Guasch (2009) y Arfuch (2013) se podrá llegar a puntos de entendimiento hacia el concepto de imaginario autobiográfico.

También es pertinente mencionar que, falta un documento que detalle la producción de artistas en México, Centro América y Sudamérica, que desarrollen tácitamente el tema de la memoria, los recuerdos, la autobiografía, y temas similares, en sus producciones. Si bien ha habido acercamientos interesantes como los de Zamora (2012) a través de la perspectiva de estudios de género, es de considerarse esta área de oportunidad en el campo de investigación de las artes visuales, ya que la mayor parte de los estudios sobre autobiografías visuales versan sobre artistas europeos o norteamericanos como es el caso de *Autobiography* (2004) de Steiner y Yang.

## **Marco teórico-conceptual**

Esta investigación posee un carácter original e inédito, fundamentalmente porque aún no se realiza un trabajo académico en torno a la obra de Boullosa ni sobre el Taller de Gráfica del CEARG. Asimismo, en esta **exploración se propone el concepto de imaginario autobiográfico más allá de su apreciación como género (cómo es el caso de la autobiografía) y principalmente haciendo una diferenciación entre lo imaginario y el imaginario**, tomando como directriz este último término. Si bien Steiner y Yang (2004), y sucesivamente Guasch (2009), abordan la autobiografía visual, en este trabajo se propone **el imaginario autobiográfico como un repertorio de elementos simbólicos en torno a la historia de vida, que, al ser exteriorizados a partir de la técnica, devienen en un resultado estético. Dicho imaginario tiene la posibilidad de ser una herramienta para la creación de autobiografías visuales en sus diversas formas de abordarse en el campo de la creación contemporánea. La investigación del imaginario autobiográfico de un autor podría permitir comprender su contexto histórico, social, político y artístico, por**

**mencionar algunos. También ofrece la posibilidad de adentrarse en áreas de estudio como la historia, la estética y la memoria, por ejemplo.** Si bien el imaginario autobiográfico parte de lo personal, su relevancia consiste en que se vincula a un tiempo, espacio y a un entorno cultural colectivo.

### **Hipótesis**

Las obras *Lupita* (2007), *Álbum de familia* (2007) y *Mi madre* (2008), realizadas en el Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato, están compuestas por elementos estéticos, temáticos y artísticos que surgen del imaginario autobiográfico de Boulosa; dichas piezas, se insertan como un lenguaje contemporáneo de las artes visuales y son de trascendencia artística local, regional, nacional y global.

### **Objetivo General**

Valorar tres obras de Marisa Boulosa producidas en el Taller de Gráfica del CEARG entre los años 2007 y 2008 a través del análisis de sus elementos estéticos, temáticos y artísticos, así como a partir del concepto de imaginario autobiográfico.

### **Objetivos específicos**

Investigar las características del contexto cultural de carácter político, social y artístico para la comprensión del discurso de Boulosa a partir de la última década del siglo XX hasta la primera década del siglo XXI.

Desarrollar teóricamente el concepto de imaginario autobiográfico para contextualizar el estudio de las piezas seleccionadas de Boulosa.

Aplicar *Elementos estéticos, temáticos y artísticos: un método para la crítica de las artes visuales* (2005) en las obras *Lupita* (2007), *Álbum de familia II* (2007) y *Mi madre* (2008) para valorar su trascendencia artística como lenguaje del arte contemporáneo.

### **Marco metodológico**

En esta investigación de carácter cualitativo: documental y de campo (mixta), se llevará a cabo una confrontación de varias fuentes de información, obtenidas a través de entrevistas, revisión de materiales bibliográficos y hemerográficos, así como la aplicación de un método para el análisis de obra artística desarrollado por Carlos Blas Galindo, *Elementos estéticos, temáticos y artísticos: un método para la crítica de las artes visuales* (2005), y realizado con



el antecedente de la obra *Crítica del arte. Teoría y práctica* (1992), autoría de Juan Acha, quien establece claramente la pertinencia del trabajo crítico en las artes y lo explica así: “Los propósitos de la actividad crítica son valorar el grado de trascendencia cultural de las obras artísticas visuales, satisfacer necesidades culturales y propiciar el desarrollo de la cultura artística local, nacional, regional y global”<sup>8</sup>.

Con base a lo anterior, se desarrollará un análisis de la obra de Boulosa, para evaluar su relevancia en el plano de la creación visual en Guanajuato, México y el plano internacional. Todo este análisis será desarrollado de la mano con otros recursos como la entrevista, pláticas de referencia y la consulta de material inédito acerca de la autora, proporcionados por ella misma. Asimismo, existe un acercamiento con el Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato para consultar su acervo y examinar la obra en cuestión a través de su observación directa, además de una entrevista orientativa con el coordinador de dicho taller.

Respecto al método elegido para la crítica de obra artística, éste fue elegido por su alto nivel de objetividad y eficacia. Al respecto, Galindo (2005) afirma:

*“Las tres acciones críticas que se llevan a cabo para enfocar los componentes de los rubros estético, temático y artístico de las obras artísticas visuales son la detección pormenorizada, aspecto por aspecto, de cada uno de los elementos que las integran; [...] Los resultados de estas tres actividades hacen posibles las evaluaciones parciales y sustentan la valoración final de las obras”<sup>9</sup>.*

Por lo tanto, esta metodología es un medio factible para obtener un diagnóstico lo más justo posible sobre la obra, por ser un procedimiento cercano al método científico. Enseguida se muestra un ejemplo del formato que se utilizará para el análisis de la obra, el cual será una guía imprescindible para la realización del estudio de la producción de Boulosa en el Taller de Gráfica del CEARG. A su vez, gracias a este método, también se podrá desarrollar una entrevista a la autora en cuestión, orientada a los aspectos de producción de la obra, información de primera mano que complementará este trabajo.

---

<sup>8</sup> ACHA, Juan (1992). *Crítica del Arte. Teoría y práctica*. México: Trillas.

<sup>9</sup> GALINDO, Carlos-Blas (2005). *Elementos estéticos, temáticos y artísticos: un método para la crítica de las artes visuales*. México: CENIDIAP, p. 6.

## **Formato de análisis de obra.**

### **A. Elementos estéticos.**

1. Elocuencia, expresividad o fuerza expresiva
2. Recursos expresivos o categorías estéticas

### **B. Elementos temáticos.**

1. Tema y subtemas
2. Enfoque (postura del autor)
3. Actitud del autor acerca de la realidad
4. Implicaciones psicológicas presentes en la obra
5. Eficacia comunicativa

### **C. Elementos artísticos.**

1. Madurez del estilo individual
2. Originalidad
3. Amplitud del repertorio técnico y cómo lo emplea
4. Elección de materiales y procedimientos, así como su justificación
5. Amplitud del repertorio técnico y cómo lo emplea
6. Calidad de factura
7. Soluciones de la composición, cromáticas, de formato y dimensional
8. Movimientos, corrientes o tendencias
9. Nivel autocrítico del autor

## **Aspectos valorativos generales.**

Relaciones de correspondencia entre los tres rubros de análisis, las pretensiones y los resultados de la obra, establecer la presencia de opuestos y su solución.

## **Etapa terminal.**

Determinación de los niveles de contribución al desarrollo de la cultura artística o la falta de trascendencia de su labor, según sea el caso.

## **Observaciones generales sobre la metodología de Galindo (2005).**

Como se ha dicho, el seguimiento de este formato es un referente para la obtención de resultados, sin embargo, las posibilidades de nutrir este procedimiento para la crítica y valoración de productos culturales artísticos está abierta, ya que, como toda ciencia, esta

técnica es susceptible a tener aportaciones, más si se profundiza, cómo en este caso, en aspectos que tienen que ver con el análisis de la narrativa de un pasado reciente, un tema que se debate entre lo canónico y lo contemporáneo y que compete a este trabajo de investigación.

Imagen 1



Interior del Taller de Gráfica del CEARG durante una tutoría impartida por el maestro Per Anderson. 2008. Fotografía del Centro de las Artes Guanajuato.

## **I. Contexto político, social y artístico en torno a la obra artística de Marisa Boullosa.**

En 1987, Marisa Boullosa<sup>10</sup> tiene su primera exposición individual titulada *Enredos*, en la galería Rafael Matos en la Ciudad de México, lo cual marca su inicio como artista plástica, sin embargo, a partir del primer decenio del siglo XXI se puede decir, que cuenta con total dominio de un lenguaje visual consolidado que corresponde coherentemente al contexto del arte contemporáneo en México. Los asuntos que competen a los modos de creación actuales configuran un halo característico a la producción de arte y el trabajo de Boullosa no es ajeno a ello. Para Alberto Argüello<sup>11</sup> el feminismo, la homosexualidad, la ecología, la pluriculturalidad, la vida cotidiana y el altermundismo son los ejes temáticos que irrumpen la esfera artística en el país a partir de la década de los noventa trastocando a la modernidad, reemplazándola por nuevos paradigmas. La obra de Boullosa, en general, se puede enlazar a tres de los temas que sugiere el autor: feminismo, vida cotidiana y altermundismo. Quizá, más que con cualquier otro tópico la vida cotidiana sea el leitmotiv general en su obra, ya que en palabras de Argüello se trata de la grandeza de lo minúsculo, de lo simple, el individualismo [...] la familia y sus rituales, lo privado, lo propio [...]. La misma autora describe su discurso visual, cito:

*“Conceptualmente mi trabajo se construye con fotografía, documentos, ropa, mapas, objetos encontrados, atesorados o acumulados. La búsqueda es hacia la nostalgia, esa sensación que se transforma en un elemento estético esencial, provocado por la memoria y lo desgastado en el tiempo. Son imágenes que evocan lo frágil, lo más íntimo y efímero de la existencia humana”<sup>12</sup>.*

En efecto su discurso corresponde al orden de las vivencias y de cierta manera, está impregnada por el feminismo y al altermundismo desde un enfoque autobiográfico.

---

<sup>10</sup> Ciudad de México (1961), su formación académica fue en Restauración, Conservación y Museografía, después estudió grabado y pintura en la Escuela Massana, Barcelona, España. Ha vivido en Italia y Estados Unidos. Ha sido objeto de importantes reconocimientos en la gráfica, los más recientes son la Awagami Mini Print, Japón; beca Pollock-Krasner 2010-2011, en Nueva York y premio adquisición en gráfica en la Bienal Puebla de los Ángeles en México 2011. Así como reconocimientos en: Bulgaria, Rumania, Polonia, Japón, Corea y en México, donde ha obtenido dos veces el Premio Nacional de Grabado José Guadalupe Posada 1998 y 2001. (Apéndice 1).

<sup>11</sup> ARGÜELLO, Alberto. “El arte actual en México”. En: *Discurso Visual*, (2006), s/n, s/p.

<sup>12</sup> BOULLOSA, Marisa. Texto sobre su exposición individual: *Frontera Herida* (2011). (Apéndice 2).

## **I.1 Contextualización política y social: Feminismo y migración.**

En una entrevista<sup>13</sup> de 1997, Boullosa asegura, que una producción artística no puede definirse como femenina o masculina sin embargo hoy por hoy, es posible enlazar su trabajo visual con algunos conceptos que se abordan dentro del feminismo porque está relacionado con un contexto político y social que enmarca su trayectoria artística. Como antecedente, Mónica Mayer en su texto titulado *Aseveraciones y estadísticas en torno al tema de la mujer en el arte* (1999), para la mesa redonda sobre arte y género en el Museo Ex Teresa: Arte Actual, propone un punto a analizar y que le otorga valor como producto cultural artístico al discurso de Boullosa. Mayer (1999) manifiesta lo siguiente:

*“Hoy, la obra de muchas artistas jóvenes ha integrado planteamientos feministas que han influenciado a todo el arte contemporáneo, especialmente en géneros como el performance, todo el discurso en torno al cuerpo, a lo autobiográfico, al trabajo de proceso, a la relación arte/comunidad. Sin embargo, la mayoría de ellas no solo ignora los orígenes de estos planteamientos, sino rechazan cualquier liga con el feminismo”<sup>14</sup>.*

Se advierte que es precisamente lo que sucede con el trabajo visual de Boullosa, ya que, a pesar de no vincularse conscientemente con el feminismo, sus imágenes están impregnadas de ello, posiblemente por la influencia del contexto cultural en torno a lo político y lo social que ha repercutido en lo artístico; puntualmente por el carácter autorreferencial de su discurso a través del análisis de su historia personal, su experiencia como mujer en un entorno social específico y el uso de elementos simbólicos asociados al género femenino como consecuencia de todo ello.

Para comprender el contexto en que se gesta la propuesta visual de Boullosa, es necesario percatarse que la argumentación en su obra se debe al espacio-tiempo donde surge y se desarrolla. Ella nace en la Ciudad de México, en el año de 1961, paralelo a ello, se gestaban grandes revoluciones políticas y artísticas en el país, una de ellas es el movimiento feminista como una de tantas rupturas ideológicas que influyen en la creación artística. Marta Lamas

---

<sup>13</sup>MONCADA, Adriana. “Los jóvenes artistas necesitamos ser resistentes a la frustración”. En: *Unomásuno* (1997). s/n. pp. 27. Cita original: “Al hablar de influencias cercanías o relaciones reconoce su preferencia por Tápies, Barceló, Magali Lara, Rocío Maldonado y María Izquierdo «quizá porque mi voz va más por ahí, aunque no creo que la pintura pueda ser dividida en femenina y masculina»”. (Apéndice 3).

<sup>14</sup>MAYER, Mónica. “Aseveraciones y estadísticas en torno al tema de la mujer en el arte. Mesa redonda sobre arte y género”. En: *Ex Teresa Arte Actual*. México: Pinto Mi Raya, 1999.

(2007) describe el desarrollo histórico, social y político del feminismo en México a partir de la década de 1970, configurado principalmente por mujeres con acceso a una formación profesional, con una posición económica media, simpatizantes de las propuestas e ideas de izquierda, inclinadas hacia los debates feministas estadounidenses y europeos. Los temas que surgen a través de estos planteamientos, Lamas los describe así, cito: “Estas nuevas feministas se constituyen como movimiento social a partir de la crítica a la doble moral sexual y al papel de ama de casa, con la opresión derivada del trabajo doméstico y la crianza infantil”<sup>15</sup>.

De acuerdo con el anterior esbozo que sin duda instaura los cimientos de un cambio en la concepción de los roles de género femeninos, el entorno del arte mexicano también se ve colisionado por este movimiento de carácter político afectando los modos de crear, tanto en el aspecto temático como en el técnico y por consecuencia en el rubro de lo estético. Por lo que, al realizar una acotación acerca del arte feminista durante los años setenta, se puede decir que la producción artística era fértil, ya que permitía navegar en la diversidad de posturas en torno a problemáticas específicas.

Las autoras que se autoproclamaron feministas denunciaban las inconformidades políticas desde una trinchera personal porque exhibían su punto de vista particular en torno a un problema común, desmitificando la unidad totalitaria que propone el mujerismo que Lamas menciona en su ensayo, sobre el cual dice que no es más que un ensimismamiento en la identidad que propone que “todas somos iguales”<sup>16</sup>, lo que deviene en una carencia de liderazgo y representatividad del movimiento político feminista, a diferencia de la actividad artística feminista, dónde a través de sus recursos temáticos, estéticos y técnicos ha sido uno de los medios más efectivos para expresar demandas, la diversidad de ideas y generar reflexión. El arte en este momento se concibe entonces como un mediador idóneo entre lo

---

<sup>15</sup> LAMAS, Marta (2007). *Feminismo. Transmisiones y retransmisiones* (E-book). México: Taurus, s/p. En su ensayo también ratifica las tres demandas principales de la Coalición de Mujeres Feministas (1976): La maternidad voluntaria, el alto a la violencia sexual y el derecho a la libre opción sexual. Dichas aseveraciones eran el estandarte de una nueva generación sin embargo también tiene su punto de quiebre, ya que como afirma la autora del ensayo, el movimiento no establece relaciones políticas con otras fuerzas, el movimiento se aísla de la política nacional. Por ello esta década tiene ciertos matices de desorganización, un caos característico de una revolución en vías de generar estructuras que lleven a cabo una función regeneradora del tejido ideológico y político. Se puede deducir que esta etapa del movimiento feminista en México es caótica y es una lucha que no persigue sus objetivos cabalmente.

<sup>16</sup> *Op. Cit.* s/p.

político y la política, conceptos que Chantal Mouffe (2011) explica de esta manera, cito:

*“Concibo ‘lo político’ como la dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entiendo a ‘la política’ como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político”<sup>17</sup>.*

Por lo tanto, dicha diferenciación ayuda a comprender los antecedentes que enmarcan el discurso feminista, donde también surgen conflictos a nivel cultural en relación con la religión. Ello se debe a que, en México, los valores del credo dominante: la iglesia católica, estaban siendo puestos en tela de juicio: la legalización del aborto, el uso de anticonceptivos y el derecho a la libre elección de pareja sin importar su género, fue un parteaguas, un cuestionamiento que llevó en muchos casos a una ruptura ideológica de grandes repercusiones en lo artístico. Algunas artistas que se gestaron en este momento son Carla Rippey, Mónica Mayer, Rowena Morales, Maris Bustamante, entre otras, las cuales podemos vincular como antecesoras al discurso de Boullosa.

Ahora bien, gran parte de los resultados de esa década de revolución fue la fecundación de pensamientos divergentes y subsecuentes en las generaciones posteriores, que corresponden al periodo en que Boullosa emerge como creadora y dónde se observa la importancia de elevar la voz para contar la experiencia propia. Independientemente de las creaciones que se orientan hacia la denuncia, la obra de Boullosa se interconecta con los procesos feministas, ya que se puede inscribir en el rubro de la historia de vida, la exposición de su universo propio ya que muestra su experiencia como mujer a lo largo de las últimas décadas del siglo XX y los primeros años del siglo XXI, ubicando su obra en un tiempo de transición, tanto de valores políticos como artísticos. Entre sus contemporáneas se encuentran artistas como Ana Casas Broda<sup>18</sup>, quien se caracteriza por cuestionar su papel como mujer, a partir de temas como el cuerpo, las raíces familiares y la maternidad, su producción artística es meramente biográfica siendo ella una de las protagonistas asiduas de sus fotografías.

El trabajo de Boullosa es sin duda resultado de la evolución del feminismo en México. Por

---

<sup>17</sup>MOUFFE, Chantal (2011). *En torno a lo político*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, p. 16.

<sup>18</sup> Granada, España (1965). Estudió fotografía, pintura e historia, dedicándose a la fotografía desde 1983.

ello cuando comienza sus actividades de producción en el Centro de las Artes entre 2007 y 2008 en el Taller de Gráfica, realiza diversas obras que se pueden vincular perfectamente al discurso del feminismo, el caso más emblemático es la pieza *Cenamos* (2007) (Apéndice 10, fig. 11, 11.1 y 11.2) que se destaca por su atmósfera emotiva, la autora comenta sobre la pieza:

*“Esta imagen la he repetido muchas veces, porque es un autorretrato y al mismo tiempo, una mujer mexicana atemporal, porque no es una joven, pero tampoco es una vieja, [...] es como hablar de tantas”<sup>19</sup>.*

El uso de este característico rostro, como señala la autora, ha sido repetido en diversas ocasiones; tal es el caso de la instalación *Cotidianamente* (2008) (Apéndice 4, fig. 1 y 2). Como se puede observar en la imagen, la autora comenta que el uso de la escoba, como elemento propio del hogar, es una metáfora de aquello que ocurre y pertenece a la intimidad del hogar, espacio privado que puede ser testigo de la violencia intrafamiliar y/o conyugal donde las cifras no mienten y la mujer, en términos generales se ve aquejada en mayor medida (Apéndice 5). Boullosa, en definitiva no es una artista que se autoproclame feminista, sin embargo, tal como afirma Lorena Zamora Betancourt (2012) existe otro grupo de autoras que “sin querer asumirse como tales, producen obras en las que los temas femeninos emergen de muy distintas formas”. Recientemente, en 2016, tras varios años de explorar estos temas, se encuentra realizando trabajo de campo en Veracruz, en torno a la condición de mujeres que viven de primera mano el impacto del fenómeno de la migración, así como sus repercusiones en su comunidad y la familia. Boullosa comenta al respecto:

*“Mis temas van variando según el contexto o el momento en que me encuentro. [...] en Xalapa, pienso hacer un performance contra la violencia a las mujeres y para ello investigo y empiezo a involucrarme con madres que han perdido a sus hijas, [...] con la migración es lo mismo, fui una semana a un albergue donde llegan los jóvenes deportados [...] tomé fotos, di un taller [...] y así es como voy trabajando: investigo, tomo fotos, leo y empiezan a salir las imágenes y las coincidencias de cada proceso”<sup>20</sup>.*

---

<sup>19</sup> BOULLOSA, Marisa (17 de junio de 2017). *Comunicación personal*.

<sup>20</sup> BOULLOSA, Marisa (22 de octubre de 2016). *Comunicación personal*.



Resulta entonces que, en su proceso creativo independientemente del enfoque autobiográfico que imprime en la mayoría de sus producciones, destaca el nivel de compromiso a partir de su propia integración a la comunidad que desea estudiar, pasando después a la documentación fotográfica, para después asimilar la experiencia con apoyo de bibliografía que brinde información objetiva y así culminar el proceso creativo en el taller de grabado.

Ahora bien, tras valorar la relación del feminismo con la obra de Boulosa surgen otros aspectos socioculturales que corresponden a su contemporaneidad, de un alto nivel de resonancia en la escena internacional, temas concernientes a la condición humana como lo es la migración, vinculándose con otro eje temático del arte actual que propone Argüello (2006): el altermundismo<sup>21</sup>. Pero ¿cómo se puede enlazar la obra de Boulosa a este tema de carácter político-económico? Enseguida lo analizaremos.

Gustave Massiah en *Una estrategia altermundialista* (2012), además de proponer una alternativa al sistema económico actual, realiza un análisis de los factores sociales paralelos a las problemáticas políticas y económicas mundiales, entre ellos se encuentran el feminismo y la migración. Respecto de este último Massiah está convencido de que las migraciones son el motor de los cambios en la colectividad y los gobiernos de cada nación, sin duda esta determinación es dada tras observar lo siguiente:

*“El planeta se cubre de campos de refugiados y rechazados. Estamos ante un verdadero apartheid planetario. Los países ricos bloquean sus fronteras y se encierran en sus territorios. Pero las guerras, las catástrofes y los cambios de régimen se traducen en éxodos masivos”<sup>22</sup>.*

En efecto, el enfoque temático de Boulosa cuando desarrolla temas en torno a la migración es coherente con lo que Massiah comenta porque está relacionado con una crisis de carácter implosiva y a la vez estruendosa, una realidad silenciosa por ser normalizada, el amargo pan de cada día, realidad sosegada por la resignación ante la injusticia: la ilegalidad de la

---

<sup>21</sup> JARA, Ximena. “Entrevista con el filósofo francés Daniel Bensaïd: El altermundialismo está en una etapa de transición” (2006). En: *Rebelión*, s/n, s/p.

En dicha entrevista, Bensaïd esclarece el término altermundismo, también definida como globalización alternativa o altermundialismo como una respuesta crítica al proceso de mercantilización generalizada y de privatización del mundo.

<sup>22</sup> MASSIAH, Gustave (2012). *Una estrategia altermundialista*. Uruguay: Trilce, p. 167.

migración y su impacto en los sectores más vulnerables de la humanidad. Como se ha comentado anteriormente, Boullosa se sumerge en la realidad de los grupos que observa para poder hallar el hilo que entreteje la estética en torno al tema que persigue, quizá ello evoca y remite al trabajo de una de las más grandes fotógrafas que ha dado México: Lola Álvarez Bravo<sup>23</sup>, quien en palabras de Cristina Pacheco (1988) sus dibujos de luz son:

*“[...]una de las crónicas más intensas en torno a un pueblo que sigue esperando indefinidamente la reivindicación y la justicia. En el matizado juego de sombras y de luces, Lola Álvarez Bravo entreteje el instante de un grito, un dolor, un despojo. Al tiempo que lo capta, lo inscribe en la corriente misma de la historia”<sup>24</sup>.*

En resumidas cuentas, el proceso creativo de Boullosa no surge de la nada, sino que pertenece a una larga tradición de imágenes que además de poseer un carácter documental conllevan una carga emotiva. La misma autora ha sido una migrante constante, desde su partida en 1990 a Barcelona para especializarse en grabado y pintura. Ha vivido el constante cambio de residencia, la condición de ser foránea es una realidad que conoce, quizá no en una situación vulnerable, pero sí como una de tantas voces extranjeras, con cierta sensación de desarraigo.

Uno de los acercamientos más significativos que ha tenido Boullosa al tema de la migración, fue a través de su vivencia como docente a través de Fondo para niños A.C., una ONG, en comunidades de la sierra y zonas suburbanas del estado de Oaxaca en el año 1999. Es ahí, donde tuvo una aproximación de primera mano con los hijos de migrantes, niños y adolescentes, desprovistos de la compañía y cuidado de sus padres quienes emprendieron un éxodo hacia el conocido sueño americano, con un estatus migratorio fuera del marco de la

---

<sup>23</sup> Jalisco, México (1907-1993). Publicó sus primeras fotografías profesionales durante los años treinta, del siglo XX, en revistas como Mexican Folkways y El maestro rural. Entre 1940 y 1950, impartió el Taller Libre de Fotografía en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y trabajó en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. En 1951, publicó el libro Acapulco en el sueño en colaboración con el escritor Francisco Tario. Al mismo tiempo, instaló un estudio fotográfico en la colonia Juárez, espacio que después se convertiría en la Galería de Arte Contemporáneo, donde organizaría múltiples exposiciones. La obra de la fotógrafa transita por temas tan diversos como la cultura indígena y las pugnas sociales, la vida en la urbe y el retrato de los principales artistas de la época. Su estilo está marcado por la crónica cultural y, otras veces, por la abstracción; además, experimenta con el fotomontaje. Las retrospectivas más importantes de su obra se realizaron en el Palacio de Bellas Artes en 1965 y en el Centro Cultural Arte Contemporáneo en 1992. Falleció en la Ciudad de México en 1993. Texto para la exposición Mexique. 1900-1950. Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco y las vanguardias (2016-2017) en el Grand Palais, Francia. Curaduría de Agustín Arteaga.

<sup>24</sup> PACHECO, Cristina (1988). *La luz de México*. México: Consejo Editorial del Gobierno del Estado de Guanajuato, p. 21.

legalidad. Boullosa describe su experiencia así:

*“[...] es la primera vez que me topo con la migración y la tristeza en la cara de los niños por el abandono de los padres. Estaba la abuela, en algunos casos, la madre deprimida y haciéndose cargo de la poca siembra, de la construcción de la casa y un marido ausente. Pueblos de niños y mujeres”<sup>25</sup>.*

Como resultado, Boullosa generó material para sus composiciones: fotografías de carácter documental y estético (Apéndice 6), porque logró capturar la atmósfera emotiva del fenómeno de la migración, el olvido y la nostalgia, a su vez que cumple una función de crítica social que la vincula con la práctica fotoperiodística, porque la obra gráfica que resultó de la experiencia en Oaxaca, además de ser un producto artístico, cumple una función de archivo, como Anna María Guasch (2011) establece:

*“[...] el archivo, como tal, exige unificar, identificar, clasificar, su manera de proceder no es amorfa o indeterminada, sino que nace con el propósito de coordinar un «corpus» dentro de un sistema o una sincronía de elementos seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada”<sup>26</sup>.*

Por lo tanto, las imágenes que componen el trabajo de Boullosa cumplen una función de resguardo, además de contener elementos de carácter estético que buscan humanizar la migración. Es evidente, al adentrarse en el trabajo de la autora, que ella busca romper esta visión general de la problemática para centrarse en el sujeto. Un ejemplo es *Mirada de olvido* (2005) (Apéndice 7), pieza que se destaca, tanto por el uso documental de la fotografía tanto por la aplicación del éthos vinculado al fenómeno de la migración y sus consecuencias en la niñez. La mirada de la niña en la imagen, presa del lente de Boullosa y de una realidad vulnerable, dice más que lo que se puede llegar a escuchar sobre las repercusiones de la migración en la infancia. Posiblemente, esto se deba gracias a la fotografía documental y de archivo, a su vez que, a las bondades de la stampa y su carácter de original múltiple, porque Boullosa no se detiene en la imagen fotográfica como resultado sino que genera una simbiosis

---

<sup>25</sup> BOULLOSA, Marisa (11 de junio de 2016). *Comunicación personal*.

<sup>26</sup> GUASCH, Anna María (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. España: Akal/Arte contemporáneo.

con técnicas como la transferencia gráfica, haciendo muchas veces composiciones similares a un collage, agregando color, generando altos contrastes, añadiendo manuscritos, textos o fotografías para completar la imagen, multiplicándola para retar al olvido. La difusión y conservación a través del original múltiple como lo es la estampa genera testigos de lo que ocurre a masas enteras pertenecientes a otras geografías, temporalidades, culturas e idiomas.

Boullosa en esta línea temática, remite a los rostros inocentes y melancólicos de infantes realizados por Fanny Rabel<sup>27</sup>, los cuales consisten en la representación y el desarrollo de la estética de la niñez en situaciones vulnerables, particularmente, como testigos y víctimas de las secuelas de la revolución mexicana. Raquel Tibol, en su breve ensayo *Algo sobre Fanny Rabel* (2007), recupera un texto que, en 1945, Frida Kahlo redactó para una exposición de Rabel:

*“Fanny Rabinovich pinta como vive, con enorme valor, inteligencia y sensibilidad agudas, con todo el valor y la alegría que le dan sus veinte años. [...] No es pintura personalista sino social. Le preocupan fundamentalmente los problemas de clase, y ha observado con una madurez excepcional, el carácter y el estilo de sus modelos, dándole siempre una viva emoción. Todo esto sin pretensiones, y llena de feminidad y finura que la hacen tan completa”<sup>28</sup>.*

Rabel es una antecesora del discurso de Boullosa en torno a la niñez en Oaxaca, por su nexo temático y por el desarrollo de una estética de la infancia, seguido por su acercamiento técnico: el grabado como disciplina y herramienta para la expresión artística. Si bien Boullosa en pocas ocasiones recurre al dibujo, su trabajo, construido a través de la digitalización de la imagen, tiene objetivos similares a los de Fanny Rabel al capturar la expresión de la niñez mexicana aquejada por los problemas asociados al contexto en el que viven y se desarrollan.

No obstante, el tema de la migración sigue un camino un tanto divergente, por lo que años después, en 2003, a través de una residencia artística en el Pratt Institute de Nueva York, Boullosa desarrolla de manera conceptual y artística la experiencia de la migración a través de una investigación documental sobre la Isla de Ellis, próxima a Manhattan. Dicho estudio

---

<sup>27</sup> Polonia (1922-2008). Discípula de José Chávez Morado, Feliciano Peña y Frida Kahlo. Su trabajo se caracteriza por retratar las consecuencias de la inequidad y desigualdad social reflejada principalmente en la niñez mexicana. Fue miembro activo del Taller de Gráfica Popular Mexicana y del Salón de la Plástica Mexicana en los años 50. Trabajó codo a codo con figuras de la talla de Leopoldo Méndez.

<sup>28</sup>TIBOL, Raquel. “Algo sobre Fanny Rabel”. En: *La Jornada* (2007), n. 637, s/p.

abarca los inicios del siglo XX hasta la década de los treinta. Este proyecto de producción gráfica está realizado a partir de reproducciones fotográficas de textos e imágenes asociados a este suceso de carácter histórico y social: documentos, manuscritos, pasaportes y listas de deportación, figuran entre los recursos visuales que utiliza la autora, que le dan identidad a la problemática, ya que dichos objetos pertenecen a alguien, dígame pues, que Boulosa le da un rostro a la migración, le concede características de intimidad, de cercanía.

Lewis Hine<sup>29</sup>, fotógrafo y sociólogo, es un precursor de este tema a través de retratos realizados a niños, hombres, mujeres y ancianos, en condiciones de explotación laboral, pobreza y hacinamiento que capturan el contexto y la atmósfera emotiva de los migrantes que llegaron a la isla de Ellis. Con tal antecedente, Boulosa establece un diálogo con el pasado, rescatando un tema que aparentemente quedó archivado en la memoria de la humanidad y que sin embargo sigue haciéndose presente, generando un paralelismo entre los migrantes europeos a la isla de Ellis, en las primeras décadas del siglo XX y los éxodos provenientes de México, Centroamérica y Sudamérica en la búsqueda de oportunidades que su propia patria no es capaz de ofrecer.

El leitmotiv de la producción de Boulosa en estos años se va consolidando, ya que su propuesta es generar, a partir de la estética, un análisis de las problemáticas sociales, así como la participación del observador sobre el producto artístico resultante.

Si bien los autores que se han mencionado como precursores pertenecen a la centuria pasada, existen referentes de producciones generadas a partir del año 2000 que son también una muestra clave de que el tema de la migración es uno de los paradigmas de la creación contemporánea y que ha sido discutido por diversos creadores desde distintos enfoques. Por ejemplo, en *Historia general de la fotografía* (2007), Marie Loup Sougez (2007) hace referencia al discurso de Sebastião Salgado, fotógrafo documental que en su libro *Migrations: humanity in transition* (2010), argumenta:

*“Más que nunca considero que la raza humana es una. Hay diferencias de color, idioma, cultura y oportunidades, pero los sentimientos de las personas y las reacciones se parecen. Las personas huyen de guerras para librarse de la muerte, emigran para mejorar sus fortunas, construyen vidas nuevas en tierras*

---

<sup>29</sup> HINE, Lewis (1874-1940). Sociólogo y fotógrafo estadounidense.

*extranjerías, se adaptan a las dificultades excepcionalmente gravosas”.*<sup>30</sup>

Al respecto, se puede observar que el éxodo como tema de producción es abordado de distintas formas como una inquietud general entre artistas visuales atraídos por esta temática que más que ser de actualidad, es un tópico que parece no encontrar fin. Ahora bien, después de su estancia de verano en Nueva York, Boullosa vivió en Houston por una temporada de tal forma que le dio una apreciación cercana de la realidad de los migrantes indocumentados de México y Centroamérica y que derivó en un proyecto artístico enfocado en la experiencia de sus compatriotas. Boullosa al respecto sostiene, cito: “Sobrevivir sin papeles obliga a echar a un lado la nostalgia por la patria y la familia dejada atrás por las dolorosas vivencias que provoca el tránsito ilegal entre una nación y otra. Llegar, entonces, supone el reto de vivir como un ser invisible que la mayoría de las veces no tiene voz”<sup>31</sup>.

Debido a la anterior reflexión, conviene subrayar que la obra de Boullosa es una muestra representativa del arte actual que se compone de un repertorio técnico e iconográfico digno de ser analizado porque hace gala de un imaginario que obedece a inquietudes de sí misma como los recuerdos de la infancia, las raíces familiares, la nostalgia, lo íntimo y a su vez temas vinculados a la memoria colectiva como el trauma, lo documental, la migración y lo fugaz de la vida. Boullosa es un personaje híbrido dentro de la creación visual, ya que su trabajo responde a la naturaleza de la fotografía documental a su vez que combina técnicas de estampación que la hace una creadora interdisciplinaria con objetivos muy concretos.

---

<sup>30</sup> SOUGEZ, Marie Loup (2007). *Historia General de la Fotografía*. Ediciones Cátedra, p. 467.

<sup>31</sup> PÉREZ R. Tatiana. “En la piel de un ¿ilegal?”. En: *El Nuevo Día*, 2006, p. 27. (Apéndice 8).

## **I.2 Contextualización artística: El Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato.**

En Salamanca, Guanajuato hay un punto de reunión que desde 2002 agrupa a creadores locales, nacionales e incluso internacionales en torno a un tema en común: El grabado como disciplina artística. Con un perfil de carácter académico, el Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato<sup>32</sup> es sede de cursos seminarios, tutorías, residencias de producción y estancias curatoriales que han sido desarrollados por expertos en el área, usualmente grabadores con amplia trayectoria nacional e internacional, algunos de ellos han sido: Jesús Martínez, Rafael Zepeda, Pedro Ascencio, Ismael Guardado, Pilar Bordes, Octavio Bajonero, Gilberto Aceves Navarro, Octavio Vázquez, Carla Rippey, Per Anderson, Byron Brauchli, Carolina Korber, Alberto Castro Leñero, Shinzaburo Takeda, entre otros. También se han efectuado actividades impartidas por instructores del círculo artístico de Guanajuato como lo fue el maestro Francisco Patlán, así como Jesús Gallardo y algunos pertenecientes a generaciones más recientes como Alejandro López, Angélica Escárcega, Francisco Romero y Joaquín Ruiz Rosiles.

Ahora bien, ¿cómo fue el primer encuentro entre Boulosa y el Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato? Todo comenzó, en la fábrica La Aurora, recinto galerístico ubicado en el municipio de San Miguel de Allende en Guanajuato durante una visita que realizaba al lugar. En dicho espacio se encontraba una convocatoria que instaba a creadores

---

<sup>32</sup>El Taller de Gráfica del CEARG se ubica en el Claustro Mayor del ex convento Agustino de Fray Juan de Sahagún, en la ciudad de Salamanca, en el estado de Guanajuato. Hasta ahora, son nulos los trabajos académicos acerca de la producción del Taller de Gráfica del CEARG, punto de reunión para creadores emergentes y con trayectoria que conforman una muestra representativa de la producción artística contemporánea en México del siglo XXI. Además, cuenta con un acervo rico en información visual digno de ser analizado, ya que cuenta con cerca de 1,600 producciones algunas de las cuales han tenido presencia en foros como el Festival Internacional Cervantino. El 8 de junio de 2016, se inauguró la exposición *Huellas de tinta sobre el alma del papel: Premios y reconocimientos del Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato* en el Museo de Arte e Historia de Guanajuato en la ciudad de León, indicador de que es un taller que a través de sus actividades académicas y de profesionalización ha sido testigo y parte del desarrollo artístico de la región. A su vez, el 29 de noviembre de 2017, se inauguró *Original Múltiple, 15 de convergencias gráficas em el Centro de las Artes de Guanajuato*, integrada por más de 80 piezas del acervo del taller. (Apéndice 9).

profesionales y con trayectoria a participar en una tutoría impartida por Carla Rippey<sup>33</sup> la cual versaba sobre la exploración en cerámica y grabado. Naturalmente Boullosa se sintió atraída tanto por el contenido técnico, así como por la experiencia de Rippey como creadora, así que aplicó solicitud y finalmente fue seleccionada, iniciando sus actividades de producción en el taller en febrero de 2007.

La experiencia en palabras de Boullosa propició una revolución en su discurso, porque además de reforzar sus conocimientos técnicos, tenía la consigna de abordar la temática de la migración desde un enfoque autobiográfico. En entrevista con el coordinador del Taller, José Luis Méndez<sup>34</sup> describe la aportación de la autora al taller:

*“Considero que uno de los propósitos de trabajar en un taller, en conjunto con otros grabadores, brinda la oportunidad de aprender a través de la observación del trabajo de los compañeros. La aportación de Boullosa consiste en eso, en su propia presencia en el recinto, como creadora. Además, cabe mencionar que una de las piezas que realizó aquí, Cenamos, fue seleccionada en la Bienal Alfredo Zalce y fue acreedora a una mención honorífica en 2007. Este tipo de premios que obtienen los participantes con obra gráfica realizada en el taller nos trae grandes satisfacciones porque eso habla de la calidad de quien asiste a formarse y a producir aquí”<sup>35</sup>.*

Asimismo, el coordinador del taller compartió un documento que contiene los objetivos, historia, descripción, acciones de divulgación y difusión entre otros aspectos sobre este recinto (Apéndice 9). Cabe destacar que dicho compendio de datos fue elaborado en 2006 y actualmente, después de más de diez años se ha nutrido por la presencia de otros tutores,

---

<sup>33</sup> Kansas City (21 de mayo de 1950). De 1968 a 1969, Rippey estudió en la Sorbona de París. Regresó a su país para cursar la carrera de Humanidades (B.A. Liberal Arts) en la Universidad Estatal de Nueva York y, como parte de su programa educativo, en 1970 trabajó diseño e impresión offset en la editorial alternativa The New England Free Press en Boston, Massachusetts. En México inició su trayectoria como artista al integrarse al taller colectivo de grabado del Molino de Santo Domingo en el cual trabajó de 1974 a 1976; más tarde fue parte del grupo de arte experimental Peyote y la Compañía, en el que permaneció de 1978 a 1983. [De 2013 a 2017 dirige la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, siendo la primera mujer en ocupar este cargo.] Tomado de: ZAMORA B., Lorena. (2012). El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey. México: INBA, pp. 93,94.

<sup>34</sup> Zamora, Michoacán (29 de junio de 1962). Dibujante, grabador, escultor y ceramista Inicia su educación artística en 1982 en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guanajuato. En 1989 fundó el taller de cerámica “Jarrilla” en Marfil, Guanajuato. En 1997 realizó una obra mural para la estación del metro en Núremberg, Alemania. Es creador del Festival Muerte en Cartelera en la ciudad de Guanajuato, que desde 1995 se ha ido consolidando como uno de los festivales más importantes de arte urbano efímero de la región. Desde el año 2003 hasta la fecha es coordinador del Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato, e imparte clases de Grabado en la Universidad de Guanajuato.

<sup>35</sup> MENDEZ, José L. (27 de mayo de 2017). *Comunicación personal*.



instructores y productores que han enriquecido la esencia del taller, que le ha otorgado reconocimiento y buena reputación en el círculo de las artes visuales hoy en día. La obra realizada en el Taller de Gráfica del CEARG entre los años 2007 y 2008 por Boulosa, fue producida bajo la tutela de tres instructores: Carla Rippey, Per Anderson<sup>36</sup> y Byron Brauchli<sup>37</sup>. Las técnicas que se desarrollaron en estos cursos y tutorías son análogas al discurso estético y conceptual de la autora, entre ellas la xilografía, la transferencia gráfica, el chine-collé, linoleografía, hilván, litografía, cerámica y heliografía.

La primera tutoría que tomó Boulosa fue impartida por Rippey en el año 2007, y como se comentaba anteriormente, se dio lugar al desarrollo de temas como la migración vista a través del enfoque de cada creador, que derivó en diversas perspectivas sobre un mismo tema. Dicho encuentro entre Boulosa y Rippey fue una retroalimentación de carácter tanto temático como técnico además de coincidir en el uso de transferencia gráfica, técnica que abordaremos más a fondo en el Capítulo III. En palabras de Boulosa, la guía de Rippey repercutió positivamente en su discurso artístico, instándole a desarrollarse en otras áreas, cito:

*“Fue ella la que revolucionó mi gráfica a que se fuera a otro nivel, a que arriesgara, que hiciera instalaciones y esculturas; aunque yo ya estaba trabajando la migración y un trabajo sobre mi familia con fotos antiguas, ya desde antes”<sup>38</sup>.*

Al respecto, ciertamente hubo coincidencias con el lenguaje que ya manejaba Boulosa y el trabajo de Rippey. Las piezas que realizó bajo su tutela y que legó al acervo del Taller de Gráfica del CEARG se componen de estampas, libros de artista y algunas esculturas cerámicas. Después, en 2008, Boulosa se embarca de nuevo en otra tutoría ahí mismo, en el taller: *¿Piedra, cuerpo o papel?: La figura humana, procesos litográficos y medios mixtos*, proyecto dirigido por Per Anderson, uno de los dibujantes más emblemáticos de la escena

---

<sup>36</sup> Suecia (1946). Desde 1970 vive y trabaja en México. Ha realizado numerosas exposiciones en el país y en el extranjero. Tras su hallazgo de una cantera de mármol en Tatatila, Veracruz, logró crear nuevas técnicas en litografía, así como prensas y rodillos de cuero de fabricación casera. Ganador de numerosos premios. Forma parte del Sistema Nacional de Creadores.

<sup>37</sup> Maestro en Artes Visuales por la Universidad de Texas en Austin con énfasis en heliogravado. Pertenece al Sistema Nacional de Creadores. Actualmente es Investigador del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana y director del Taller Izote.

<sup>38</sup> BOULLOSA, Marisa (18 de diciembre de 2016). *Comunicación personal*.

artística actual en México. Ello permitió a Boullosa tener un mayor acercamiento al dibujo y a la técnica litográfica, además del desarrollo conceptual sobre la corporalidad, perspectiva y sus acepciones en el ejercicio gráfico, mediante la producción de litografía, por lo que Boullosa afirma: “[...] para él es muy importante el dibujo, [...] aprendí litografía [...] me ayudó mucho la espiritualidad de Per, su gran capacidad de trabajo, [...], siempre está inventando cosas y no para”<sup>39</sup>.

En efecto, los contenidos de esta tutoría aportaron un plus a la obra de Boullosa, quien durante su producción en el taller no había recurrido al dibujo anatómico para desarrollar su discurso. *Mi madre, Mi madre y yo, Suspendida y Los tenis de Mathías* (Apéndice 11) son algunas de las piezas que produjo Boullosa durante este proyecto, donde la representación de rostros y pies resultó en una alegoría del paso del tiempo. Los pies que representa Boullosa en algunas de estas piezas no aparecen desnudos, sino que hacen directa referencia a los zapatos como elemento simbólico de lo íntimo y como objeto habitable; temas que se exploran a mayor profundidad en el Capítulo III. Asimismo, el uso de la litografía permitió que Boullosa desarrollara el dibujo como una de las formas más inmediatas para representar ideas.

Por último, después de la asesoría con Rippey y Anderson, se suma a ello la experiencia con Byron Brauchli, también en 2008, la cual asentó las bases e inquietudes sobre la imagen fotográfica y su empleo en la estampa a través del aprendizaje y práctica del heliograbado como técnica, que nutrió y por qué no, contribuyó al perfeccionamiento del discurso de la Boullosa quien comenta: “Con Byron me entiendo muchísimo, porque baso mucho mi trabajo en la fotografía [...] con él por ejemplo hice *Mirada de Olvido* (2005) [Apéndice 7], es trabajar con alguien que entiende muy bien mi trabajo”<sup>40</sup>.

Al respecto las piezas *Cactus y No morir* (2008) (Apéndice 12) realizadas en este curso, difieren un poco con los otros trabajos de Boullosa en acervo, quizá porque la fotografía aparece de una manera más fiel, sin la presencia de otros elementos como la huella de documentos, manuscritos o hilvanes, los cuales distinguen la obra de Boullosa. Sin embargo, en la pieza *No morir* (2008) se aprecia la estética del paso del tiempo, las flores secas, de

---

<sup>39</sup> BOULLOSA, Marisa (6 de diciembre de 2016). *Comunicación personal*.

<sup>40</sup> BOULLOSA, Marisa (6 de diciembre de 2016). *Comunicación personal*.

color rojo con poca saturación, hacen referencia a la existencia y a la muerte como conceptos; elementos propios del imaginario de Boullosa.

Finalmente, al preguntar a Boullosa por la experiencia en general, como productora en el taller muestra mucho entusiasmo por ese periodo de aprendizaje y realización de obra, en especial la realizada bajo la tutela de Rippey porque le sirvió como referencia para obtener la beca Pollock-Krasner en Nueva York entre los años 2010-2011, uno de los méritos más grandes que ha obtenido como artista plástica. Sobre el Taller de Gráfica del CEARG afirma:

*“Muchísimo me enriqueció y al ser madre soltera, [...], para mí fue una salvación el tener ese espacio, iba y regresaba con mi hijo, que aún era niño. Había una gran calidad de todos mis compañeros, es un lugar que recuerdo, tan entrañablemente”.*

No obstante, en el año 2015, inició dentro del programa académico del taller, un proyecto de producción bajo la dirección de Eliseo Mijangos<sup>41</sup>. Esta tutoría consistió en investigar una zona arqueológica en Victoria, Guanajuato donde se encuentran unas pictografías rupestres que, aunadas al contexto rocoso y al juego de luces y sombras de ese espacio, fue tomado como pretexto para desarrollar distintos discursos en torno al mismo tema. Para ello invitaron a artistas que obtuvieron premios a partir de obra realizada en el Taller del CEARG desde su creación en 2002. Entre ellos figuraron: Octavio Bajonero, Pablo Castro, Humberto Garcés, Edna García, Félix Enrique García Luna, Alejandro López, Carolina Parra, Alberto Pro, Francisco Romero, Derli Romero Cerna, Joaquín Ruiz Rosiles, Carla Zaldivar y por supuesto, Marisa Boullosa. Sin embargo, la obra de la autora realizada en este proyecto, no se incluye dentro de este estudio puesto que sus características temáticas y estéticas difieren

---

<sup>41</sup> Eliseo Mijangos nació en Minatitlán, Veracruz. Después de realizar sus estudios primarios en la ciudad de México ingresó a la Escuela de Iniciación Artística del INBA, en el Taller de Artes Plásticas. Estudió con una beca, la maestría en Artes Visuales en la Escuela de Grabado, Pintura y Escultura La Esmeralda del INBA. Realizó estudios de especialización en conservación de obras de arte en el entonces Centro Nacional de Restauración de Obras Artísticas (CENCOA, INBA), ahora CENCROPRAM, en donde por casi cuatro décadas estuvo adscrito a la sección de pintura mural, que por mucho tiempo dirigió. Fue el decano de dicha área y colaboró en todos los trabajos de conservación de pintura mural del siglo xx realizados por la dependencia. Ha dirigido las únicas intervenciones internacionales en el campo efectuadas por el INBA: el mural de Diego Rivera en el Museo de Arte Moderno de New York y el fresco de Pablo O'Higgins en la International Longshore and Warehouse Unión (ILWU), en Oahu, Hawái. Actualmente, colabora en la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente en Guadalajara, Jalisco, así como en la Universidad de Guadalajara. Consultado en: LÓPEZ O., Leticia. “Eliseo Mijangos de Jesús, restaurador y artista plástico”. En: *Crónicas. El Muralismo, Producto de la Revolución Mexicana en América*; s/a, n. 14. s/p.

de los parámetros que motivan esta investigación: el imaginario autobiográfico, que enseguida se desarrolla en el capítulo II.

Imagen 2



Marisa Boullosa dibujando una piedra litográfica durante la tutoría impartida por Per Anderson en el Taller de Gráfica del CEARG. 2008. Fotografía del Centro de las Artes Guanajuato.

## II El imaginario autobiográfico: Concepto y estructura.

Recordar<sup>42</sup> es volver a pasar por el corazón. La metáfora se hace presente ya que simbólicamente recordar es volver sobre nuestros pasos, develar aquello que ha sido cubierto tras el paso del tiempo, a veces difuso o en ocasiones de una nitidez apabullante. Ello integra parte fundamental de la identidad individual, de una historia de vida, que al ser contada trasciende los límites de lo íntimo para dar paso a nuevos enfoques. Uno de ellos es el registro de una vida a través de las artes visuales, lo que conlleva un planteamiento estético a la par de un desarrollo técnico.

Los recuerdos tienen la posibilidad de ir configurando un imaginario autobiográfico que se abre como un abanico de alegorías que al ser manifestadas pueden ser analizadas por académicos que han vislumbrado en este fenómeno un objeto de estudio, como lo son los teóricos Barbara Steiner y Jun Yang en *Autobiography* (2004), Joan Gibbons y su obra *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance* (2007). Anna María Guasch y *Autobiografías visuales. Del archivo al índice* (2009) y Leonor Arfuch con *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites* (2013); investigadores que han analizado de manera reciente, el fenómeno de la autobiografía y las afinidades y discordancias entre la literatura y las artes visuales profundizando en conceptos como el tiempo y el espacio, los objetos y la memoria, así como en el trabajo visual asociado a las narrativas de vida.

La génesis de la obra de arte surge de una apreciación interna, que motiva la fase primigenia de la creación por lo tanto los fundamentos teóricos que aquí se desarrollan son herramientas fundamentales que contribuyen a la expansión de los significados del arte y en todo caso a comprenderlo o a cuestionarlo, pero su labor termina ahí, por lo tanto, conduce a la afirmación de Wassily Kandinsky (1994), cito:

*“En el arte la teoría nunca va por delante arrastrando tras de sí la praxis, sino que sucede todo lo contrario. En arte todo es cuestión de intuición, especialmente en sus inicios. [...] Aunque en la construcción general pueda intervenir la teoría pura, el elemento que constituye la verdadera esencia de la creación no se crea*

---

<sup>42</sup> COROMINAS, Joan y PASCUAL, José A. (1981). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Vol. IV. España: Gredos.  
Interpretación de la raíz etimológica de recordar. Del latín recordāri: *re* (volver, de nuevo) y *cordis* (corazón).

*ni se encuentra nunca a través de la teoría [...] El arte actúa sobre la sensibilidad y, por tanto, sólo puede actuar a través de ella*<sup>43</sup>.

La premisa anterior, sostiene la idea de que la intuición es el cimiento para la construcción de un objeto artístico, por lo que la teoría es un componente que crece en paralelo al proceso creativo o incluso después de terminado éste. Por ello, las conjeturas que derivan de este trabajo surgen como respuesta a la obra artística que fue creada desde la “percepción íntima e instantánea de una idea o una verdad”<sup>44</sup>. Asimismo, el objetivo de este capítulo consiste en identificar los conceptos que entretujan el imaginario autobiográfico como un paradigma de las artes visuales, por lo que se realiza el análisis por separado de dos nociones que lo constituyen: el imaginario y la autobiografía; para después, volver sobre el término ya unificado y desarrollar la fundamentación teórica que se adhiere en torno a los estudios sobre el imaginario autobiográfico en las expresiones visuales. Ello como antecedente conducirá al Capítulo III, donde se analizará la obra gráfica de Marisa Boullosa que se vincula teóricamente con la idea del imaginario autobiográfico.

### Imagen 3



BOULLOSA, Marisa. *Sin título*. (Políptico). Transferencia/madera. Colección particular. s/a.

<sup>43</sup> KANDINSKY, Wassily (1994). *Lo espiritual en el arte*. [Trad. PALMA, E.] México: Coyoacán, pp. 63, 64.

<sup>44</sup> Definición sobre intuición. Real Academia Española (2015). *Diccionario de la lengua española*. España: Espasa, s/p.

## II.1 El concepto del imaginario.

Para comenzar, al dividir el término ‘imaginario autobiográfico’ en dos partes y examinar la primera palabra de manera individual, se puede pensar que se trata de algo parecido a un diccionario sólo que, en vez de contener palabras, alberga imágenes. Si se consulta a la *Real Academia de la Lengua Española* (2015) aclara que es “un repertorio de elementos simbólicos y conceptuales de un autor, escuela o una tradición”<sup>45</sup>.

De ello se puede deducir que la primera parte de la enunciación, donde se atribuye el imaginario como una característica de los creadores, abre nuevas interrogantes y el concepto mismo va tomando extensiones considerables porque desde un punto de vista más justo deviene como un componente de todo ser humano, es decir todos poseemos un imaginario, aunque quizá vale la pena apuntar que la única diferencia radica en que un creador de imágenes cuenta con un compendio técnico y cierto lenguaje estético que en combinación contribuyen a la expresión de su propio repertorio iconográfico. Tales imágenes son susceptibles a ser la materia prima del proceso creativo que una vez culminado quedaría finalmente expuesta al ojo espectador quien aprehenderá dicha simbología y hará su propia interpretación participando de un ciclo de apreciación artística y estética.

Jacques Aumont (1992) ha señalado una definición que confirma y complementa la enunciación de la *Real Academia de la Lengua Española* (2015) puntualizando el imaginario como: “[...] el patrimonio de la imaginación, entendida como facultad creativa, productora de imágenes interiores, eventualmente exteriorizables”<sup>46</sup>. En resumidas cuentas, el imaginario es, sin lugar a duda, un compendio iconográfico y conceptual propio de un creador el cual va develando durante el proceso creativo.

Ahora bien, la nueva interrogante radica en el origen del imaginario, no obstante, se debe recordar que es un repertorio de elementos simbólicos de carácter personal, que si bien puede contener influencias del contexto sociocultural donde se desenvuelve el creador, es una compilación producto de la experiencia individual, que lo hace único. Esto nos va llevando por una especie de laberinto, que, si bien tiene salida, nos lleva por pasajes que nos van

---

<sup>45</sup> Real Academia Española. (2015). *Diccionario de la lengua española*. España: Espasa.

<sup>46</sup> AUMONT, Jacques (1992). *La imagen*. [Trad. RUÍZ, A. L.]. Barcelona, España: Paidós, pp. 125, 126.

mostrando pistas para resolver los enigmas en torno a la producción artística.

El *Diccionario Akal de Estética* (1998) también dedica un espacio dentro de sus páginas al imaginario, estableciendo tres nociones generales alrededor del concepto. En primer lugar, sugiere que puede ser definido como adjetivo: “[...] lo que no es real, sino del orden de la ficción”; en segundo lugar, como sustantivo: “[...] lo ficticio que excede la realidad y se opone a ella”, por ejemplo, los personajes con atributos fantásticos en la literatura, y por último como el conjunto del mundo ficticio en el que uno habita mentalmente y en donde incluso se complace<sup>47</sup>. Esta última opción está relacionada con lo que se desarrolla en este capítulo ya que puntualiza que el imaginario, visto así, es una entidad conformada por el mundo de imágenes de un artista, de un período de tiempo, o lugar, además menciona: “No se debe olvidar [...] que lo imaginario en este sentido, puede tener un valor estético; puede constituir una obra de arte, puede ser indicio de la manera en que los hombres piensan el arte, cuando representan lo imaginario mediante las artes imaginarias”<sup>48</sup>.

Por lo tanto, se observa una correlación entre la definición de la *Real Academia Española* (2015) y la del *Diccionario Akal de Estética* (1998) donde se puede afirmar que el imaginario es el inventario o colección de imágenes que posee un individuo o sociedad, donde el espacio y el tiempo son comunes denominadores y además deviene en herramienta para la expresión en el campo de las artes visuales, precisamente por tratarse de imágenes. Esto queda claro, pero debemos profundizar más en este concepto para precisar sus alcances en la creación actual.

Miguel Rojas Mix (2006), propone una mayor inclusividad del término imaginario considerando sus acepciones más heterogéneas y sus modos de presentarse, desde su origen en el pensamiento humano hasta su exposición ya sea materializada o aparente y no real, a lo que afirma, cito: “En el contexto de la sociedad actual, alude el término a un mundo, a una cultura y a una inteligencia visual, que se presentan como un conjunto de íconos físicos o virtuales y se difunden a través de una diversidad de medios que interactúan con las representaciones mentales”<sup>49</sup>. Respecto al anterior enunciado, se puede desprender que el

---

<sup>47</sup> SOURIAU, Étienne (1998). *Diccionario Akal de Estética*. [Trad. GRASA, I. et. Al]. España: Akal, pp. 672, 673.

<sup>48</sup> *Op. Cit.*

<sup>49</sup> ROJAS, Miguel (2006). *El imaginario, civilización y cultura del siglo XXI*. Argentina: Prometeo.



término imaginario comprende distintas connotaciones en torno a su origen, así como los objetos resultantes, que pueden ser presentados de manera tangible, tal como lo haría un artista plástico que está en la búsqueda de transformar la materia en un componente estético o bien dentro de los esquemas de presentación de la comunicación transmedia. A su vez, en una reseña realizada por David Reyes (2006) en torno a la obra anteriormente citada de Rojas Mix (2006), se aclara un aspecto fundamental que interesa a la concepción del imaginario: “[...] en la percepción del pasado y del presente las imágenes ejercen una gran influencia debido a que «el recuerdo y la memoria están hechos esencialmente de imágenes: las palabras se corporizan en la memoria para ser almacenadas como imágenes» y ellas nos sirven de pórtico hacia actitudes propias de la época en la que fueron creadas”<sup>50</sup>. Lo anterior, reafirma la idea del nexo entre recuerdos e imágenes, así como su proximidad al lenguaje en su labor para configurar el imaginario.

Ahora bien, el aspecto específico que interesa a este trabajo es la contribución que las experiencias, acontecimientos o vivencias van bosquejando al paso del tiempo en el imaginario individual y como se presentan o exteriorizan en la obra de carácter visual como iconografías personales. Con respecto a esto, Martin Heidegger (1958) discute sobre la génesis de la obra de arte comenzando por apuntalar el término origen, el cual, cito “ [...]significa aquí aquello de donde una cosa procede y por cuyo medio es lo que es y como es. Lo que es algo, cómo es, lo llamamos su esencia”<sup>51</sup>. Esto sugiere y reafirma que cada imaginario puede ser único, y, por lo tanto, también lo que de éste derive. Para adentrarse en materia conviene acercarse al trabajo de Cornelius Castoriadis, quien es conocido en parte, por sus aportaciones a la concepción del imaginario social en tanto entidad viva, en constante transformación y a su vez entendido como un elemento intangible. Desde una visión analítica, Ezequiel Rueda (2010) explica el concepto de imaginación propuesto por Castoriadis, el cual se bifurca en dos entidades, cito:

*“Por un lado está la connotación referida a la imagen [...], a la forma, llamada [...] imaginación segunda, la cual es [...] meramente reproductiva y/o combinatoria [...] Y, por el otro lado, encontramos lo que llama imaginación*

---

<sup>50</sup> ROJAS, Miguel. *El imaginario, civilización y cultura del siglo XXI*. Revisión de David Reyes González. España: Universidad de Salamanca, 2006.

<sup>51</sup> HEIDEGGER, Martin (1958). *Arte y poesía*. [Trad. RAMOS, S.] México: Fondo de Cultura Económica, p. 37.

*radical [...] [o] 'imaginación primera' [...] la cual se relaciona con [...] la idea de invención, o hablando con propiedad, de creación [...] Esta posibilita la aparición o existencia de la imaginación segunda, es decir, [...] es consecuencia y efecto de la imaginación radical”<sup>52</sup>.*

Con base en lo anterior, se infiere que el imaginario puede estribar en ambas ramificaciones, lo que posibilita a cualquier creador a transitar en torno a la imaginación radical definida como una potencia creadora desde la nada o intuitiva, así como en la imaginación segunda, la cual se fundamenta en aspectos concretos de la realidad visible y/o iconografías reconocibles que se vinculan a la mimesis, la cual ha sido una vertiente sólida en el ámbito del arte de todos los tiempos. Esto sin duda explicaría la razón por la que han existido distintas expresiones en la historia del arte, dando posibilidad a similitudes y discordancias gravitando entre la imaginación radical y la imaginación segunda dando como resultado, creadores únicos y diversos.

A partir de la premisa anterior, se puede argüir que lo autobiográfico tiene sus orígenes en algo concreto, es decir, no surge de la nada como propone Castoriadis respecto a la imaginación radical. Por ello se advierte que el imaginario conformado por recuerdos surge por una serie de acontecimientos<sup>53</sup> donde el individuo va generando símbolos personales que pueden o no adherirse a los constructos sociales. Por lo tanto, mientras mayor sea su referencia a la realidad, entendida ésta como el mundo físico, mayor será la objetividad generando empatía entre creador y espectador, aunque tampoco es un hecho absoluto, ya que cada sujeto genera distintas interpretaciones sobre una misma cosa. Ello invita a volver la mirada sobre Heidegger (1958), quien asegura que: “La obra hace conocer abiertamente lo otro; es alegoría. [...] La obra es símbolo. Alegoría y símbolo son el marco de representaciones dentro del cual se mueve hace largo tiempo la caracterización de la obra de arte”<sup>54</sup>.

La anterior premisa de Heidegger conduce a formular la idea de que la producción artística,

---

<sup>52</sup> RUEDA, Ezequiel. “La imaginación radical en la obra de Cornelius Castoriadis”. En: *II Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología*. Argentina: Universidad de Buenos Aires, 2010, s/p.

<sup>53</sup> Entendiendo este concepto como “un punto del espacio-tiempo, especificado por su posición y su tiempo”. HAWKING, Stephen y MLODINOW, Leonard (2005). *Brevísima historia del tiempo*. [Trad. Jou, D.] México: Booket, p. 197

<sup>54</sup> HEIDEGGER, Martin (1958). *Op. Cit.*, p. 41.

es el medio por el cual se devela el imaginario de cada creador, que se advierte como una entidad que, además de su característica representativa, va también de la mano de la imaginación primera, la de la invención que surge de la nada. El imaginario como compendio de símbolos de cada individuo es producto de la bifurcación de la imaginación, en primer lugar, motivada por la imaginación primera o radical y enseguida por la imaginación segunda que tiende a la mimesis.

Ahora bien, ¿qué es el imaginario autobiográfico? Para responder esa interrogante, es pertinente revisar el papel de la autobiografía en el campo de la imagen.

Imagen 4



BOULLOSA, Marisa. *Nostalgia*. Grabado. 2005. Colección particular.

## II.2 Autobiografía en las artes visuales.

Una vez esclarecido el imaginario como concepto, es necesario adentrarse en otro más que interesa a esta investigación: la autobiografía, vista, claro está, bajo el enfoque de las artes visuales. Es de suponerse que las propias vivencias son fundamentales en la configuración del imaginario de cada autor, lo que le otorga connotaciones de originalidad en el resultado del proceso creativo. Si se revisa el diccionario de la RAE, podemos comenzar el desglose conceptual de la autobiografía, término del cual se tienen nociones generales pero que, al aplicarse a la creación de imágenes, es necesario profundizar para comprender cabalmente los factores que están vinculados a ella, así, la autobiografía es definida como “la vida de una persona escrita por ella misma”<sup>55</sup>, definición un tanto limitada ya que se orienta solamente a los aspectos literarios. De tal precedente se desprende un claro problema, puesto que la forma análoga de la autobiografía literaria en las artes visuales comúnmente se relaciona con el autorretrato, lo que resulta en una proposición restrictiva. Ahora se explica por qué.

Michael Holroyd, es un teórico que ha desarrollado en el campo de las letras una extensa aportación al género biográfico y autobiográfico, a lo que asevera: “El género del retrato, sea el arte que sea, testimonia un interés por lo individual, el retratista no muestra solamente al ser humano en general, o un determinado tipo de toda una especie, sino a una cierta persona en tanto que ella misma”<sup>56</sup>. En relación con lo anterior, Holroyd (2011) sugiere que el retrato hace referencia directa, en palabras del autor -al yo y a la identidad personal-. Con fundamento en este argumento se puede adivinar que la relación que existe entre la autobiografía literaria y el autorretrato es la manera de abordar el yo como concepto medular sin embargo es bastante limitante porque no se puede constreñir el autorretrato como única forma autobiográfica en las artes visuales.

Ahora bien, al consultar de nuevo el diccionario de la RAE por el significado de la palabra biografía, sin el prefijo -auto- se tendrá una mayor precisión ya que establece que es la “historia de la vida de una persona”<sup>57</sup>, sin embargo, también reafirma que corresponde específicamente al orden de lo literario. Por consiguiente, se puede deducir que el término

---

<sup>55</sup> Real Academia Española (2015). *Diccionario de la lengua española*. España: Espasa.

<sup>56</sup> HOLROYD, Michael (2011). *Cómo se escribe una vida. Ensayos sobre biografía, autobiografía y otras aficiones literarias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, p. 951.

<sup>57</sup> Real Academia Española (2015). *Diccionario de la lengua española*. España: Espasa.

puesto a consideración no está vinculado de manera generalizada al área de lo visual.

Una vez más, si exploramos las páginas del *Diccionario Akal de Estética* (1998), el término autobiografía viene supeditado al de biografía, no obstante, indica que es cuando un autor cuenta su propia vida, para continuar estableciendo su trascendencia, explicándolo de la siguiente manera: “[...] la autobiografía posee un fuerte poder de sugerencia, de autenticidad, por el hecho de que el autor está de alguna manera integrado en la obra, pues él coincide con el personaje esencial y pone al lector en el punto de vista de este personaje”<sup>58</sup>. En torno a la definición anterior, aunque pertenece al campo de las letras, se puede vincular a la producción de imágenes de carácter autobiográfico.

Realizar una pieza a partir de la experiencia misma, contiene un ingrediente peculiar: el conocimiento profundo del tema a tratar. A su vez, respecto al concepto se menciona que también existen autobiografías que se desarrollan en tercera persona, dando una apreciación estética, cito “[...] de distanciamiento, para sustituir una impresión de objetividad a la de una intimidad personal”<sup>59</sup>. Por supuesto, la anterior definición del *Diccionario Akal de Estética* (1998) ha dejado más claro el fenómeno de la autobiografía, sin embargo, es necesario definir los aspectos que enmarcan su génesis como parte de los estudios y práctica de la imagen.

Conocer aquello que determinó el origen de la autobiografía en las artes visuales es vital para comprender su desarrollo. Tal como se ha mencionado anteriormente, la autobiografía ha sido concebida principalmente desde la literatura, sin embargo, es pertinente mencionar, que en el campo de estudio y práctica de las artes visuales, la narrativa de vida se ha hecho presente, mutando, desde el terreno de las letras hasta diversas formas de expresión, como la imagen a través de disciplinas como el dibujo, pintura, escultura y grabado así como el videoarte, instalación y performance.

La ramificación de la autobiografía más allá del ejercicio literario se ha hecho presente a través de la autorreferencia. Steiner y Yang (2004) ubican su aparición en la escena de las

---

<sup>58</sup> ÉTIENNE, Souriau (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid, España: Akal, p. 194

<sup>59</sup> *Op. Cit.*

artes visuales a partir de la década de 1970<sup>60</sup>, como un fenómeno ligado a la concepción del yo como una entidad de cierta plasticidad ideológica y condicionada por su tiempo y espacio. Además, surgen documentos como el pacto autobiográfico de Philippe Lejeune en 1975, quien establece que la autobiografía se da inequívocamente como resultado de una trinidad de identidades entre autor, narrador y protagonista<sup>61</sup>. Sobre el anterior texto también se puede decir que el pacto o acuerdo consiste en la fidelidad que el autor de la autobiografía debe guardar con respecto a su propia vida, desestimando aquello que sea producto de la invención del escritor. Ello sin duda era tan sólo un método para escribir autobiografía, lo que, hoy en día es una concepción obsoleta, puesto que al menos en cuanto a las expresiones visuales, no se observa una metodología común entre creadores. Se trata más bien de una decisión de cada autor, la forma en que desarrollará sus relatos de vida.

A partir de los años setenta se configuró la autobiografía como una búsqueda de identidad más que un desarrollo diegético apegado al orden lógico de los hechos. Las reacciones de algunos creadores en cuanto a sus propias narraciones de vida fueron la libre exploración de su historia y más aún la auscultación de otras formas o técnicas de presentarla. La ficción tomó lugar como un componente esencial, ya fuera para rellenar los vacíos que todo relato conlleva o bien como una forma diferente de verse así mismo. Steiner y Yang (2004) lo explican de esta forma:

*“[...] el confinamiento de los estudios autobiográficos al campo de la literatura es también cuestionable. Si la narrativa autobiográfica coherente y continua es*

---

<sup>60</sup>La autobiografía se remonta desde la Antigüedad y Edad Media, pasando por las postrimerías del siglo XVII, etapa que se distingue principalmente porque comienza una autoconsciencia individual que se convirtió en un punto de interés cultural. Luego, a partir del siglo XVIII y hasta el XIX, se fue incrementando la cantidad de autobiografías escritas, lo que dio paso a que, en los inicios del siglo XX hasta mediados de esa centuria, se comenzaran estudios críticos sobre autobiografías particulares, a su vez que surge un peculiar interés por documentos personales como fuente primaria de datos históricos. Sin embargo, también se hace un enfoque hacia la unidad interior, diferenciándolo de otras formas de documentación del yo como diarios, cartas, memorias, etc. Las características de una autobiografía en esos años debían ser una armonía estética de los acontecimientos, reflexiones, estilo y carácter. A partir de los años 70 hubo cambios en la dirección de la autobiografía, a través del crecimiento de la historia social, lo que llevó a un nuevo enfoque en las autobiografías de personas de minorías y grupos marginados, en las que describieron su ascenso social junto con su búsqueda personal de identidad. Esta década se distingue principalmente por su particular concepción del yo: concebido como una construcción ideológica, formulada y manifestada en circunstancias históricas particulares.

Resumen obtenido de STEINER, Barbara y YANG, Jun (2004). *Autobiography*. E.U.A.: Thames & Hudson, pp. 12, 13.

<sup>61</sup> *Op.Cit.*, p. 13.

*una imposibilidad, entonces tiene sentido abrir el estudio de la autobiografía a otras formas de expresión, de la misma manera que las artes visuales, desde 1970, se han vuelto cada vez más hacia otros géneros y disciplinas”<sup>62</sup>.*

De esta proposición, se puede deducir que el nacimiento de la autobiografía como una entidad más allá de la literatura se da en la década de 1970. Ese momento puede definirse en gran parte como la conciencia de los relatos de vida y su proyección sobre otros soportes distintos orientados hacia lo experimental. Sin embargo, de nueva cuenta vuelve a ser debatible el tiempo y el espacio en que se da el surgimiento de este tipo de expresiones, ya que sin lugar a duda la autobiografía encierra dentro de sus características inherentes, la autorreferencialidad, característica que ha estado presente en muchos de las obras artísticas que configuran nuestra historia del arte universal. Quizá la aportación de esta década sea que nombra, desde la autobiografía, las creaciones de carácter narrativo o autorreferencial, y todo ello está aunado a los cambios en la concepción del yo que se mencionan anteriormente.

Otro factor importante por mencionar es la crítica a las construcciones culturales de género, que derivaron en expresiones que encerraban denuncia, la exposición de un mundo privado en respuesta a la esfera pública, asignada tradicionalmente a lo masculino. Este cambio es explicado por Lorena Zamora Betancourt (2012):

*“A finales de los años setenta la historia de la mujer se define como una rama autónoma de las disciplinas históricas. En estrecha vinculación con la historia social y la antropología, se han planteado perspectivas interdisciplinarias con nuevos marcos interpretativos, niveles metodológicos y conceptuales para historiar las experiencias y papeles protagónicos de las mujeres, la dinámica de las relaciones sociales y su papel sexual son dos factores esenciales introducidos en su metodología”<sup>63</sup>.*

Los elementos que menciona Zamora también configuraron la producción artística, en especial las referentes a la autobiografía realizada por mujeres. El énfasis en la experiencia propia dio pie a discursos con un amplio potencial estético, que se debió en gran parte a un

---

<sup>62</sup>STEINER, Barbara y YANG, Jun (2004). *Op. Cit.*, p. 13.

Interpretado del texto original: “[...] the confinement of autobiographical studies to the field of literature is also questionable. If coherent, continuous autobiographical narrative is an impossibility, then it makes sense to open up the study of autobiography to other forms of expression, just as the visual arts have, again since 1970s, turned more and more towards other genres and disciplines”.

<sup>63</sup> ZAMORA, Lorena (2012). *El desnudo femenino una visión de lo propio*. México: INBA, p. 21

antecedente histórico: la concepción separatista de la experiencia masculina y la femenina, provocado por la doctrina de las esferas donde la mujer estaba confinada a “un espacio privado, de vida cotidiana, un mundo restringido en torno a su existencia personal”<sup>64</sup>. Ese mundo privado, era un destino irrevocable, principalmente por la maternidad y la concepción de la mujer como núcleo de un hogar. El feminismo motivó las narrativas de vida de mujeres que comenzaban a cuestionarse el papel asignado por la sociedad y que era llevado a cabo por inercia y una falta de autoconciencia. El análisis del yo y los cuestionamientos de la identidad fueron un parteaguas para la producción femenina y feminista<sup>65</sup>; y a su vez fraguaron un camino para la producción artística, Steiner y Yang (2004) explican la manera en que es concebida una autobiografía visual realizada por mujeres, cito:

*“Estos cambios en los conceptos de identidad y el yo han sido acompañados de una reevaluación de las autobiografías de las mujeres en particular, que hasta ahora se consideraban «incompletas», «discontinuas», «incoherentes», «fragmentarias» o «privadas», las experiencias de vida que relataron no se referían a lo que se consideraba temas centrales de carácter social y político”<sup>66</sup>.*

Esa característica fragmentaria o los temas de carácter cotidiano son resultado de toda una tradición y construcción social, por ello difieren en su naturaleza de las narrativas realizadas desde la construcción dominante de lo masculino. Aún hoy, en pleno siglo XXI, a casi cincuenta años de la década de 1970, siguen estos cuestionamientos, desde distintas geografías y culturas. Finalmente, la autobiografía es mirarse en un espejo, es convertirse en objeto de estudio. Una de las definiciones más actuales acerca de la autobiografía es la que proponen Steiner y Yang (2004), la cual establece que es: “[...] el producto de varios factores: experiencias reales, junto con cosas oídas, vistas, leídas, narradas e inventadas. El hecho y la ficción están inextricablemente tejidos en conjunto”. Por lo tanto, ahora se sabe que una autobiografía, inscrita en el lenguaje contemporáneo de las artes visuales, desdibuja

---

<sup>64</sup> ZAMORA B., Lorena (2012). *Ibidem*, p. 22.

<sup>65</sup> Conviene separar los términos puesto que son de naturaleza distinta. Lo femenino deviene como producto de una construcción social y lo feminista es ideología política que busca derribar estereotipos de género, así como asegurar la equidad de derechos entre hombres y mujeres.

<sup>66</sup> STEINER, Barbara y YANG, Jung (2004). *Op. Cit.*, p. 13.

Interpretado del texto original: “These shifts in the concepts of identity and self have been accompanied by a re-evaluation of women’s autobiographies in particular, hitherto often dismissed as ‘incomplete’, ‘discontinuous’, ‘incoherent’, ‘fragmentary’ or ‘private’ -all because the life experiences they related did not touch upon what were considered to be central social and political themes”.



los límites entre ficción y realidad, la identidad a veces mostrada nítidamente o a veces difuminada en la narrativa visual, es búsqueda y hallazgo, y en definitiva, construcción incesante.

### **II.2.1 Coincidencias y disidencias en torno a la autobiografía en las artes visuales: Leonor Arfuch y Anna María Guasch.**

Leonor Arfuch (2013) y Anna María Guasch (2011), desde distintas trincheras, han indagado en aspectos concernientes a la autobiografía. Arfuch (2013) desarrolla entre otros temas la relación entre la memoria y las historias de vida, tanto en la literatura como en las artes visuales haciendo referencia a conceptos como el tiempo, el lugar y los objetos en torno a la memoria y la forma en que esto construye o deconstruye una autobiografía. Dentro de su despliegue teórico, analiza a varios autores entre ellos a Michael Holroyd y Christian Boltanski, de los cuáles señala su inquietud por el fenómeno autobiográfico: “La necesidad- o la pasión- de la narración los lleva de verdad a esa ‘recuperación de la experiencia’ que supone volver sobre el camino hollado, recomponer escenas y recuerdos, hilar el devenir perdido de los días”<sup>67</sup>. Dicho en forma breve, Arfuch sostiene que la narrativa ya sea de carácter literaria o visual es un componente esencial de las formas de expresión autobiográficas las cuales tienen un nexo inamovible con el tiempo. Con base al postulado de Arfuch se puede decir que cada camino de vida es único y está supeditado a un espacio y tiempo determinados, así como a la noción del yo.

Ahora bien, Guasch (2009), plantea: [...] examinar el papel de la memoria visual a partir de imágenes pictóricas, fotográficas y cinematográficas de contenido autobiográfico, así como la construcción de la historia de una vida a través de estas imágenes”<sup>68</sup>. En tanto que también hace una revisión histórica sobre la autografía como género, haciendo énfasis en la crisis de la autoría provocada en gran parte por el paradigma de la muerte de autor propuesta por Roland Barthes en 1968 y los cuestionamientos acerca de ¿Qué es un autor? de Michel Foucault en 1969, así como la reaparición de la autobiografía a partir del postmodernismo analizando el discurso de Pierre Bourdieu en 1994 en torno a la importancia de las historias de vida en un vasto repertorio de expresiones. El estudio de Guasch (2009) además de

---

<sup>67</sup> ARFUCH, Leonor (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Fondo de Cultura Económica, p. 56.

<sup>68</sup> GUASCH, Anna María (2009). *Autobiografías Visuales. Del archivo al índice*. España: Siruela, p. 20.

contener herramientas teóricas para adentrarse en el mundo de la autobiografía visual analiza el trabajo de creadores u obras bajo esta tónica y para ello establece los límites de su trabajo acotando que, cito:

*“[...] aun reconociendo que todo trabajo artístico es hasta cierto punto autobiográfico, [...] ha sido un crisol para diversas formas y maneras de narrar la vida y el “yo”, escogimos una serie de artistas que [...] «problematizan» y desafían algunas de las constantes tradicionales de la autobiografía [...], artistas que compartían cierto perfil de artista que se «negaba a sí mismo como personaje biográfico»”<sup>69</sup>.*

La anterior delimitación es necesaria para un estudio de este carácter, porque de esta especificidad se derivan nuevos conceptos. El trabajo de Guasch (2009) es concreto y ha sido un auxiliar respecto al tema del imaginario autobiográfico y también muestra, que, en el campo de la teoría y la creación visual, constantemente se está generando conocimiento acerca de este rubro, realizando cuestionamientos que abren nuevos paradigmas.

Tiempo y memoria son algunos de los conceptos que hacen posible la historia de una vida y esto remite directamente a la ponderación que con anterioridad realiza Aristóteles quien afirma que “al recordar, se recuerda una imagen y la afección que conlleva esa imagen”<sup>70</sup>. Ello sugiere que la autobiografía contiene un componente estético muy particular y que está vinculado a la memoria. El comienzo de esta conciencia es propuesto por Lacan en su teoría del estadio del espejo<sup>71</sup>, no obstante, la experiencia de vida va generando material inédito, que bien puede ser utilizado consciente o inconscientemente para su aplicación en las artes. Pero ¿por qué la necesidad de expresar aspectos biográficos?, ¿qué hay de trasfondo en esta imperiosidad de hablar de sí mismo?

Las razones pueden ser muy diversas, comenzando porque surgen de la individualidad o de una búsqueda de identidad, sin embargo, se puede predecir que se trata de desafiar el tiempo,

---

<sup>69</sup> GUASCH, Anna María (2009). *Ibidem*, pp. 19, 20.

<sup>70</sup> ARISTÓTELES en ARFUCH, Leonor (2013). *Ibidem*, p. 31.

<sup>71</sup> LACAN, Jacques (2009). *El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia, psicoanalítica en Lacan, Jacques, Escritos I*, México: Siglo XXI, pp. 99-105.

Según Lacan, esta fase del desarrollo humano, entre los seis y los dieciocho meses, se da cuando el individuo se observa en el espejo y se advierte a sí mismo. Es definido como un descubrimiento del yo, el inicio de la conciencia de la individualidad.

dónde la condición efímera del ser humano se puede volver perenne, en algunas ocasiones, a través de la creación artística. Holroyd (2011) justifica la creación de índole biográfico de esta forma:

*“Al recrear el pasado, estamos invocando la misma magia que invocaban nuestros antecesores con las historias de sus ancestros alrededor de las fogatas bajo los cielos nocturnos. La necesidad de hacer eso, de mantener a la muerte en su lugar, se encuentra en lo profundo de la naturaleza humana y el arte de la biografía surge de esa necesidad. Ésta es su justificación”.*<sup>72</sup>

De modo semejante, la autobiografía puede ser vista como un intento de conservar vivos ciertos pasajes, sin embargo, también la anulación o negación de ciertos recuerdos responde a una organización selectiva de la memoria ya que como Arfuch (2013) dice “hay, como es sabido, temporalidades de la memoria, cosas que sólo pueden aflorar paulatinamente, a medida que pasan los años y la distancia atenúa la angustia, libera el secreto o la prohibición”<sup>73</sup>. De ahí surgen fenómenos como el trauma y la catástrofe que son áreas de estudio de la memoria, ya que tal vez la negación o anulación de ciertos aspectos, puede decir o encerrar contenido de carácter emotivo y por lo tanto estético.

Cierto es, que una autobiografía nace del deseo de conformar una identidad o por lo menos de la motivación de organizar el transcurso de la vida, en una especie de índice, donde el tiempo y subsecuentemente el espacio le dan significado, lo que conduce al discurso de Bourdieu (1994) quién sugiere que la autobiografía es un espacio fabricado para dotar de certeza y dirección la existencia misma, cito:

*“Indudablemente es lícito suponer que el relato autobiográfico siempre está inspirado, por lo menos en parte, por el propósito de dar sentido, de dar razón, de extraer una lógica a la vez retrospectiva y prospectiva, una consistencia y una constancia, estableciendo relaciones inteligibles, como la del efecto con la causa eficiente, entre los estados sucesivos, así constituidos en etapas de un desarrollo*

---

<sup>72</sup> HOLROYD, Michael (2011). *Cómo se escribe una vida. Ensayos sobre biografía, autobiografía y otras aficiones literarias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, p. 52.

<sup>73</sup> ARFUCH, Leonor (2013). *Ibidem*, p. 25.

*necesario*”<sup>74</sup>.

Lo anterior se relaciona con el análisis de Arfuch (2013) sobre las posibilidades de las narrativas de autorreferencia incluso más allá de las artes literarias o visuales, ¿hasta dónde la autorreferencia puede propagarse más allá de la obra artística? Esto surge a colación de la existencia de nuevas formas de comunicación masiva donde coexisten otras formas de reproducción de la información y la cultura del entretenimiento, gracias casi en su totalidad al uso del internet, espacios virtuales a los cuáles la autorreferencia ha llegado para instalarse de algún modo. Ya sea un reality show o a través del uso de las hoy tan populares redes sociales, el usuario puede ir creando su propia historia. Al respecto Arfuch asevera lo siguiente, cito:

*“[...] géneros considerados canónicos -autobiografías, memorias, diarios íntimos, correspondencias- [...] se fueron afirmando y transformando a lo largo de siglos, adoptando otros formatos y soportes, es con el despliegue vertiginoso de las nuevas tecnologías de la comunicación que su impronta se hace ‘global’, reconocible aquí y allí en insólita simultaneidad, sin importar las fronteras físicas, las tradiciones lingüísticas o los ámbitos culturales diversos”*<sup>75</sup>.

En efecto, cabe considerar que no se puede rechazar el uso de tecnologías nuevas porque es parte inexorable de la humanidad, sin embargo, habría que cuestionarse si los valores estéticos de la autobiografía en este terreno son los mismos porque, a decir verdad, los medios de comunicación masiva abren muchos cuestionamientos principalmente por la inmediatez en que se dan, aunados a la búsqueda de aceptación de los pares en la sociedad. Claro está que tampoco se deben cerrar los ojos ante nuevas propuestas o ante el uso de diversos soportes vinculados a tecnologías virtuales, quizá la técnica acompañada de la calidad de factura, así como los temas pueden ser flexibles en sus formas de presentarse, en tanto que no se pierda la virtud de la experiencia estética.

En el caso de las artes visuales la autobiografía ha estribado sobre técnicas múltiples y diferentes soportes, ello es confirmado por Guasch (2009) quien a través de su estudio

---

<sup>74</sup> BOURDIEU, Pierre (1994). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la razón*, [Trad. KAUF, T.]. Barcelona, España: Anagrama, p. 75.

<sup>75</sup> ARFUCH, Leonor (2013). *Ibidem*, pp. 21,22.

presenta el término autobiografía visual y su nexos con creaciones de On Kawara, Mary Kelly, Hanne Darboven, Jean Luc Godard, Sol LeWitt, Cindy Sherman, quienes son analizados desde algunos de sus proyectos más emblemáticos en torno a la autobiografía visual. Su compilación no fue azarosa puesto que Guasch bajo la línea de reflexión que propone, acota su análisis a autores que, a través de la evidente negación o invisibilidad del yo, desarrollan todo un discurso, donde, inesperadamente o paradójicamente, las imágenes y los significados toman el lugar del «nombre propio», para conformar una dialéctica a partir del principio de archivo, la conceptualización como antítesis de la emotividad o el autorretrato experimental.

Para Guasch la “escritura” de una vida tiene un objetivo concreto “*despojar las máscaras, deformar los rostros* y establecer un constante y tenso diálogo entre figuración (o mimesis) y desfiguración (o ficción)”<sup>76</sup>. De ahí que una autobiografía visual no se limita al clásico autorretrato figurativo, sino que deriva en múltiples formas y soportes, del mismo modo cada autor definirá la técnica apropiada para la narración de su propia vida. Por lo tanto, la narrativa configura la imagen del yo, hasta entonces una entidad abstracta. Ciertamente es, que tanto Guasch (2009) como Arfuch (2013), se interesaron en autores que coincidían en el uso del rodeo (comúnmente usado en la literatura, ahora en su vertiente visual), como método narrativo que dicho por Arfuch es:

*“[...] un método [...], que sugiere el reconocimiento de la fractura de la temporalidad, la perseverancia del objeto en sus distintas gradaciones de sentido, la emergencia fragmentaria y la yuxtaposición de elementos heterogéneos, aspectos que se manifiestan de diversa manera en nuestros autores”<sup>77</sup>.*

Por lo tanto, ese alejamiento del acontecimiento y de su reproducción literal amplía la magnitud imaginaria, derivando en formas inesperadas de autobiografía visual. Arfuch (2013) también declara que “[...] ese modo de hablar de sí en la obra ya sea en el entramado de la ficción [...], la acumulación de objetos [...] o dejándose entrever detrás de las biografías de otros, da prueba [...] del carácter multifacético del espacio biográfico contemporáneo, donde conviven los géneros canónicos -revitalizados- con un sinnúmero de otras formas, en un

---

<sup>76</sup> GUASCH, Anna María (2009). *Ibidem*, p. 18.

<sup>77</sup> ARFUCH, Leonor (2013). *Ibidem*, p. 55.

proceso de creciente hibridación”<sup>78</sup>. Esto sin duda remite a las conclusiones que Guasch (2009) realiza en torno a la autobiografía visual, dónde al igual que los autores que Arfuch (2013) toma a ejemplo (Sebald, Boltanski y Holroyd), el yo aparece borroneado, resignificado y desfigurado para mostrarse en forma de una nueva entidad.

Estas conclusiones no pudieron realizarse sin ayuda de antecedentes teóricos, que, aunque pertenezcan a la disciplina de las artes literarias, han retroalimentado el campo de la imagen. Por ello es fundamental mencionar también a Mijaíl Bajtín quien es retomado por Arfuch (2013) al respecto de los cuestionamientos y argumentos en torno al manejo del yo en las narrativas autobiográficas. Bajtín hace énfasis en la exotopía que en palabras de Arfuch (2013) es: “[...] donde la figura del yo se difumina en otros personajes o realiza ese «poner fuera de sí mismo»”<sup>79</sup>. La autobiografía por lo tanto compromete ese desprendimiento de la efigie del yo, para volverse espectador de sí mismo.

Las coincidencias en las premisas de Guasch (2009) y Arfuch (2013), ayudan a fraguar las bases teóricas en torno a lo autobiográfico de la imagen. Ambas, por ejemplo, retoman a Walter Benjamin, Pierre Bourdieu, Paul de Man, Roland Barthes, Philippe Lejeune, Jacques Derrida y Jean Luc Godard. A diferencia de Guasch (2009), Arfuch (2013) nos acerca también al pensamiento de Mijaíl Bajtín y Hans George Gadamer, así como al trabajo visual de Christian Boltanski, los cuales desde su campo de estudio aportan conocimiento fundamental a las narrativas en torno a la historia de vida concebidas desde el tiempo, el lugar, los objetos y la memoria.

No obstante, el análisis de obra artística de Guasch (2009) es una excelente aportación al campo de las artes visuales, ya que, a través de la diversidad de sus presentaciones, formatos, técnicas y conceptos, la narrativa autobiográfica se convierte en un común denominador desde sus múltiples formas de darse. Tal como el rodeo, que plantean ambas autoras en sus investigaciones, donde el nombre del autor se disuelve a través de sus propuestas visuales, pero no por ello se anula su función mnemónica y de relato. La autobiografía visual interesa al imaginario autobiográfico puesto que la primera deviene como producto del segundo.

---

<sup>78</sup> ARFUCH, Leonor (2013). *Ibidem*, p. 55.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 40.

### **II.3 El imaginario autobiográfico como herramienta para la creación visual.**

Una vez que han sido examinados por separado los términos imaginario y autobiografía en las artes visuales es momento de abordar el imaginario autobiográfico como un inventario de elementos simbólicos que posee un individuo respecto a su propia historia de vida, donde espacio, tiempo, objetos y memoria son comunes denominadores. Además, funciona como herramienta para la expresión en el campo de las artes, en el caso particular de esta investigación, como un recurso para creadores visuales, a través de la técnica y del lenguaje estético y/o conceptual. La autobiografía visual como creación, deviene del imaginario autobiográfico, por lo que están estrechamente vinculados. A continuación, se explica por qué.

El imaginario autobiográfico se puede observar desde varios enfoques. Desde su origen en el autor que realiza un análisis introspectivo para descubrir, a partir del despliegue de su vida, símbolos con sus respectivos significantes y significados para hacer un desarrollo diegético de carácter visual. Con anterioridad, se ha mencionado que este tipo de narrativa, en sus múltiples formas de darse, es heterogénea. Existe un documento que hace referencia al término imaginario autobiográfico desde la poesía, donde se hace una referencia al poema autobiográfico y sus implicaciones, cito: “El poema autobiográfico juega en las fronteras de ambas periferias (al manipular y transformar datos biográficos, aprovechando ‘la experiencia propia para construir una ficción personal sin borrar las huellas del referente’”<sup>80</sup>.

Ya sea desde la mimesis o la ficción, el modo directo o el rodeo, ello resume que las vivencias son fundamentales para configurar el imaginario autobiográfico. Ahora bien, desde la filosofía, Hans George Gadamer define la vivencia como: “[...] el impacto fulgurante del momento y aquello perdurable que resiste el curso rutinario de la vida”<sup>81</sup>. De aquí derivan experiencias de distinto tenor, desde las más cotidianas hasta las más traumáticas, las cuales se almacenan en la memoria. Se puede deducir que el contenido del imaginario autobiográfico será variable de autor a autor, aunque habrá cierta similitud si comparten tiempo y espacio. Esto último tampoco es ninguna garantía. Cada camino de vida trazado es único. Sin duda, sin material vivencial no puede darse una autobiografía literaria ni visual,

---

<sup>80</sup> SCARANO, Laura. “Poesía y nombre de autor: Entre el imaginario autobiográfico y la autoficción”. En: *CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (2011), n. 22, pp. 228, 229.

<sup>81</sup> GADAMER, Hans George en ARFUCH, Leonor (2013). *Ibidem*, p. 39.

puesto que resulta evidente su importancia para la configuración del imaginario personal de cada autor.

Respecto a la memoria, Joan Gibbons (2007) analiza su contexto histórico en función de comprender su despliegue actual en las expresiones de arte contemporáneo y su relación con la autobiografía visual, por lo que afirma, cito: “Los antiguos griegos [...] veían la memoria como un medio para recuperar el conocimiento divino del mundo ideal o para registrar el conocimiento experiencial”<sup>82</sup>. De ahí que los conceptos de almacenar y recobrar fueran fundamentales para la adquisición de erudición o sabiduría llegando a considerarla un arte liberal. Si bien la memoria era una competencia loable, su concepción fue mutando, gracias en parte a dispositivos artificiales de almacenamiento, las cuales además de ser auxiliares, a veces devienen como complemento de algunos procesos para la conservación y evocación de datos.

¿Cómo se vincula la memoria a la creación visual? En sus distintas formas de manifestarse, la memoria y su nexos con las artes visuales son un paradigma que está latente. La paradoja se hace presente, ya que, si antes la fidelidad en los recuerdos era totalmente inherente a los procesos memorísticos, hoy por hoy se hace evidente que la subjetividad forma también parte de la memoria, principalmente en lo que atañe a las creaciones visuales bajo esta línea. El imaginario autobiográfico se vincula a la memoria por ser producto de ésta, porque sin memoria no habría registro emocional de las vivencias: las relaciones interpersonales, los objetos y los lugares. A su vez tampoco se puede evadir la importancia de otros mecanismos para la rememoración como lo son las fotografías, registros audiovisuales y la historia oral que, aunados a la percepción individual, se genera contenido para el imaginario. Lo más interesante es que la memoria no funciona unilateralmente, es decir, la información a ser almacenada puede venir de fuera en dirección hacia adentro pero también funciona al revés: del interior hacia fuera.

En el campo de las artes, se puede decir que ese giro hacia la visión interior puede detectarse a partir de la obra literaria de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido* (1913-1927) y la

---

<sup>82</sup> GIBBONS, Joan (2007). *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance*. Londres: I. B. Tauris & Co., p. 1.



concepción del autor sobre la memoria voluntaria o involuntaria<sup>83</sup>, entidades que parecen tener una estrecha relación con el imaginario autobiográfico, ya que tanto lo que recordamos voluntariamente y lo que evocamos espontáneamente, se conjugan en elementos simbólicos que aportan contenido al imaginario autobiográfico. El repertorio iconográfico al que nos referimos tiene cercanía con Proust porque, cito: “[...]tiende a caracterizar la memoria voluntaria en términos de la producción de imágenes que transmiten la apariencia exterior de las cosas en eventos o experiencias”<sup>84</sup>. Esta premisa sugiere la idea de dotar a un elemento de la memoria, sea sujeto, objeto o lugar, de una forma mediante la representación.

Como resultado se puede establecer que las vivencias son el ingrediente principal del imaginario autobiográfico, lo que hasta ahora parece lógico. Los elementos fácticos o ficticios o bien una combinación de ambos, suelen surgir como una de las formas de narración autobiográficas. Como se ha comentado, surgen de la necesidad de proteger con un aura los recuerdos, darles un rostro distinto, ya que gran parte del contenido de nuestra psique figura dentro del margen de lo indecible, muchas de las referencias del imaginario autobiográfico son abstractas o amorfas como las emociones, aspectos que sólo pueden ser expresados a través de tropos: metáforas, alegorías, sinécdoques o metonimias. Esta proposición ha sido abordada desde la poética del psicoanálisis a partir de las premisas de Freud y Lacan, quienes, en su afán de develar el ser, descubrieron que sólo podía lograrse mediante un ejercicio apegado a la poética y en el lenguaje como creación.

---

<sup>83</sup> GIBBONS, Joan (2007). *Ibidem*, p. 3

<sup>84</sup> *Ibidem*.

### II.3.1 La poética del recuerdo: Aportaciones a partir de Rosario Herrera al concepto del imaginario autobiográfico.

Una de las preguntas más antiguas de la humanidad ha sido ¿quién soy? Y eso sin duda se ha intentado responder desde la ciencia y el arte. Dentro del campo artístico, la producción de imágenes surge como consecuencia de vincular ese cuestionamiento, y de esto se desprende la relación del sujeto con otros factores como el tiempo, el espacio y los objetos, los cuales son aprehendidos de la mano de las vivencias, que sin duda le dan sentido y lo acercan a una respuesta sobre su propio ser y sin embargo es tan abstracta que necesita del lenguaje para poder aproximarse tan sólo un poco. Al respecto Rosario Herrera (2005) se pregunta: “[...] ¿y el ser del sujeto? No es ni está en ningún lado. A ello se debe que el sujeto nunca deja de interrogar por su ser. Por esto es que el sujeto se define como pregunta. Y su respuesta es poética”<sup>85</sup>.

Del pensamiento anterior podemos desprender la palabra poética, que proviene de poiesis y su acepción platónica: pasar de un ‘no ser’ a ‘ser’; de manera coloquial definido como proceso creativo. Por lo tanto, podemos entender desde esta posición que la poiesis es una respuesta en torno al ser, su origen y significado, cuestionamiento que proviene del sujeto mismo para este mismo. En palabras de Herrera (2005): “[...] lo que no se puede decir, lo real que escapa al lenguaje” pertenece al área de lo inconsciente y éste deviene en creación lingüística para poder ser exteriorizado, lo invisible solo puede ser mostrado a través de las palabras o bien de las imágenes. Si bien Herrera, aborda su discurso a partir de fundamentos psicoanalíticos, nutre ampliamente esta investigación, puesto que la psique juega un papel fundamental en la configuración de un imaginario; y en especial el de carácter autobiográfico, el cual consiste en la introspección y el análisis del transcurso de una vida, con sus implicaciones simbólicas por lo que deviene en lucidez, ya que en palabras de Herrera:

*“[...] dada la naturaleza del inconsciente, la técnica del psicoanálisis deviene techné, es decir, poiesis griega, más como la vía regia de un saber hacer con la desgarradura subjetiva; una poiesis que es un traer desde lo no presente a la presencia, lo que es su verdad, como aletheia de la poiesis y del acto analítico: producir el ser, abrirlo a su verdad, alumbrarlo (en el sentido de dar a luz y de*

---

<sup>85</sup> HERRERA G., Rosario; (2005). *Poética del psicoanálisis*. Chile: Límite, pp. 105-118.

*ponerlo a la luz)*<sup>86</sup>.

En relación con el alumbramiento que menciona Herrera, podemos argumentar que la respuesta a ¿quién soy? no puede ser respondida, tan sólo es posible a través de un significante, tras otro. El ser no tiene nombre, pertenece al orden de lo indecible y por eso se busca pertenecer al tiempo, a los lugares, a las cosas o los objetos y todo ello a su vez se configura entre el pasado y el presente, a través del ejercicio de la memoria y su contenido compuesto de recuerdos de distinta carga emotiva, que dan lugar también al trauma y a la necesidad del olvido. Porque sólo se puede comprender la existencia a través de entidades exteriores que son definidas en mayor o menor medida por el lenguaje, a través de la palabra o la imagen, se trata de una pulsión indefinible, Herrera (2005) también nos dice, cito:

*“[...] como diría Octavio Paz: las palabras sólo nos dan la estela de las cosas. El ser en psicoanálisis es el objeto causa del deseo, el objeto perdido que causa el deseo. Es un objeto indecible, pues pertenece al ámbito del Ello y de las pulsiones, que se resisten a la nominación. No hay otra vía más que la poética para intentar bordear lo real”<sup>87</sup>.*

Por lo tanto, es ese punto en especial el que sustenta el imaginario autobiográfico, puesto que la necesidad de crear imágenes deviene en esa búsqueda de contornear la experiencia vivencial. La acumulación de símbolos en torno a una vida puede ser ejercicio consciente o inconsciente, incluso una hibridación, una mezcla de factores que finalmente cumplirán con un mismo objetivo. Contar con un imaginario autobiográfico podría responder la interrogante de ¿quién soy? de ahí su pertinencia y su vinculación, no sólo al área de la creación visual a partir de la técnica, sino a cuestiones sobre filosofía, historiografía, antropología e incluso abre interrogantes en el campo de los estudios de género.

Una vez establecido cómo la psique puede configurar el imaginario autobiográfico, se debe poner a consideración su influencia en el desarrollo de la técnica en que se llevará a cabo un discurso visual bajo esta línea. Al respecto, la obra de Boullosa que se analiza en este estudio es un ejemplo pertinente puesto que, como se verá en el Capítulo III, la transferencia gráfica se relaciona íntimamente con la memoria y los recuerdos por que la técnica *per se* dentro de

---

<sup>86</sup>HERRERA G., Rosario; (2005). *Ibidem*, p.15

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 13

sus resultados artísticos y estéticos deja la impronta de la huella concebida como, cito: “Rastro, seña, vestigio que deja alguien o algo”<sup>88</sup>. Por lo tanto, los factores estéticos, temáticos y técnicos que conforman la obra gráfica de Boullosa podrían vincularse con el imaginario autobiográfico de la autora. Dicho cuestionamiento, ha dado pie al análisis que a continuación se presenta.

Imagen 5



BOULLOSA, Marisa. *Dis pares*. Grabado. 2005. Colección particular.

---

<sup>88</sup> Real Academia Española (2015). *Diccionario de la lengua española*. España: Espasa.

### **III. Análisis de la producción realizada en el Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato: El imaginario autobiográfico en la obra de Marisa Boullosa a partir de Elementos estéticos, temáticos y artísticos: un método para la crítica de las artes visuales (2005) de Carlos Blas Galindo.**

El imaginario autobiográfico como concepto permite sumergirse en otras áreas de conocimiento como la estética y los aspectos concernientes al campo de la técnica. El método para la crítica de las artes visuales de Galindo (2005) propone un sistema de análisis de los rubros temáticos, estéticos y artísticos de las artes visuales, que podría ser una guía idónea para ponderar la obra en su totalidad. Así pues, el objetivo que compete a esta investigación es analizar el trabajo realizado por Boullosa en el Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato entre los años 2007-2008 donde la exploración individual de cada una de las piezas registradas en el acervo del taller, ha permitido reconocer aspectos referentes a la temática que concierne a esta investigación: el imaginario autobiográfico, además, ha dado lugar a la clasificación de las imágenes también a partir de su atmósfera emotiva o éthos, a su vez que se han vinculado con categorías estéticas como lo efímero o lo nostálgico. Por último, la técnica, ha sido fundamental en la selección de obra para su análisis, tomando en cuenta las que resultaban coherentes en la tríada elemental del método utilizado en este trabajo: temática/estética/técnica.

¿Qué elementos debe reunir una obra visual para ser de trascendencia artística? Se deben tomar en cuenta varios factores. Desde la conceptualización del autor pasando por el proceso creativo hasta la interpretación de significados por parte del espectador. Por lo tanto, realizar un razonamiento sobre una sola obra en específico es un reto, debido a que el terreno de la creación artística es vasto en significados y porque las explicaciones que el autor de la pieza puesta a escrutinio brinde, no pueden ser determinantes ni suficientes, puesto que una de las bondades del producto artístico consiste en la diversidad de interpretaciones del observador, las cuales enriquecen la labor creativa.

Como establece Anna María Guasch (2003): “La crítica de arte se ha de entender como la traducción literaria de experiencias sensitivas e intelectuales fruto de un diálogo de «tú a tú» entre el crítico y la obra de arte”<sup>89</sup>. Por lo tanto, el método de Galindo (2005) se aplicó como

---

<sup>89</sup> GUASCH, Anna María [Et. al.] (2003). “Las estrategias de la crítica de arte”. *La crítica de arte, historia, teoría y praxis*. España: Del Serbal, p.211.

instrumento viable y pertinente para realizar este trabajo de análisis crítico.

El estudio que se desarrolla a continuación versa sobre obras realizadas por Boulosa, elegidas tanto para valorarlas, así como para revisar su vinculación con otros lenguajes contemporáneos de las artes visuales bajo la misma línea. Cabe destacar que las obras seleccionadas son afines al concepto de imaginario autobiográfico, que se desarrolló en el segundo capítulo. El examen ha sido llevado a cabo en dos fases, antes y después de la consulta con la autora. Ello permitió unificar y comparar la información con el fin de llegar a precisiones, sin embargo, no se ha limitado el estudio de las piezas a lo que Boulosa ha establecido en entrevista, sino que ha derivado en una retroalimentación junto con la información obtenida a través del procedimiento de Galindo (2005).

Este sistema de crítica responde a las necesidades de interpretación de la creación artística contemporánea, abordando las categorías que corresponden a lo estético, temático y artístico, sin embargo, es una de tantas estrategias para realizar una crítica de arte. Lo interesante es saber cómo se vincula con otras formas de explorar la obra. Retomando de nuevo a Guasch (2003), indica que hay cierta coincidencia entre los factores que construyen la crítica, los cuales afirma, son tres argumentos, cito: “[...] el descriptivo, el interpretativo y el evaluador, discursos que por una parte asumen el carácter de un análisis científico o histórico, es decir, objetivo, y por otra, el carácter de experiencia cultural de la que deriva el gusto de crítico-intérprete de la obra de arte, es decir, de discurso subjetivo”<sup>90</sup>.

Al respecto, el argumento de Galindo (2005) difiere en tanto que señala que “No puede ser considerado como crítico todo texto literario [...] que constituya la exteriorización de las preferencias estilísticas de quien lo firma”. Por lo tanto, para que la crítica de arte cumpla su función, deberá orientarse más hacia la objetividad, hacia el rigor científico que a los aspectos de carácter parcial. Esto quizá sea cuestionable puesto que la experiencia vivencial del crítico influirá tanto en las preferencias como en las inclinaciones por lo tanto como define Guasch (2003), dicho bagaje cultural es trascendente al momento de realizar un trabajo de este tipo. Ahora bien, la estrategia de Galindo (2005) es una metodología, que consiste en el rigor de la observación de la investigación científica, así como el uso de materiales de consulta, la

---

<sup>90</sup> GUASCH, Anna María [Et. al.] (2003). *Ibidem*, p. 211.

teoría vinculada al tema, la estética y la técnica, la consulta de obra artística que muestre algún paralelismo a nivel conceptual.

Como todo conocimiento, el método de Galindo (2005) es susceptible a ser cuestionado, sin embargo, como herramienta, ha resultado un adecuado aliado en el desarrollo de este estudio. El resultado final de las exploraciones fue un ensayo por cada una de las obras seleccionadas. Su estructura partió de la valoración general que Galindo (2005) propone, cito:

*“[...] la expresividad (componente estético) puede estar apoyada, y hasta fundamentada, en aspectos como el color o las dimensiones (ambos artísticos) y en la composición (componente artístico también); el empleo de un color (elemento artístico) puede ser simbólico y vincularse por ello con el rubro de lo temático, mientras que el tema, a su vez, puede ser formal o cromático (es decir, elemento artístico)”<sup>91</sup>.*

Asimismo, además de vincular los componentes como se ha dicho anteriormente, se determinaron aspectos referentes a la voluntad del artista y sus resultados en cada pieza, así como las contradicciones intencionales o fortuitas en cada uno de los trabajos. Todo ello orientó hacia la etapa terminal donde se establece, en palabras del autor del método: “[...] los niveles de contribución de cada autor visual al desarrollo de la cultura artística o de la falta de trascendencia de su labor, si es el caso”<sup>92</sup>.

Finalmente, cabe señalar que las piezas que fueron seleccionadas para realizar el análisis son las que contienen en cada uno de los rubros que sugiere el método, aspectos que se vinculan con el marco-teórico de esta investigación. Las piezas que fueron descartadas se alejaban del concepto de imaginario autobiográfico o bien no se percibía el éthos de la memoria en un primer acercamiento o mostraban ambigüedad en la temática. En el caso de las obras gráficas *Lupita* (2007) y *Mi madre* (2008), son originales múltiples así que la edición cuenta con pruebas de taller (P/T) y pruebas de autor (P/A), razón por la cual, para analizar las piezas sólo se consideraron las *bon à tirer* o válido para imprimir (BAT) por ser las estampas que sirvieron de modelo para dictar los parámetros de la edición.

---

<sup>91</sup>GALINDO, Carlos-Blas (2005). *Elementos estéticos, temáticos y artísticos: un método para la crítica de las artes visuales*. México: CENIDIAP, p. 13

<sup>92</sup> *Op. Cit.*, p. 14.

### III. 1 Aspectos generales en torno al lenguaje de Boulosa.

La idea central de esta investigación obedece a la creación en las artes visuales gracias al acto de recordar. La obra gráfica puesta a escrutinio muestra una evidente relación con el paradigma de archivo que Guasch (2011) aborda y que tiene su origen en las primeras décadas del siglo XX hasta la centuria actual. El carácter documental de la memoria está asociado a la obra de Boulosa, que es evidente por el empleo de imágenes fotográficas a través de la transferencia gráfica, técnica de estampación que abre, además de las posibilidades artísticas, un amplio esquema de valoraciones estéticas.

La impresión entendida como lenguaje artístico, en este caso la transferencia gráfica, se explorará como procedimiento técnico, que supone proteger la imagen fotográfica de la omisión. A partir de esa premisa, el carácter de original múltiple de la estampa también sugiere que, de esta forma, la imagen repetida, compensará el olvido que trae consigo el paso del tiempo. En torno a este discurso, Guasch establece:

*"Teniendo en cuenta que es precisamente ese principio de consignación que se corresponde con el aspecto documental o monumental de la memoria como hypómnema ([...], el acto de recordar) el que hace que el archivo pueda entenderse como el suplemento mnemotécnico que preserva la memoria y la rescata del olvido, de la amnesia, de la destrucción y de la aniquilación, hasta el punto de convertirse en un verdadero memorándum"<sup>93</sup>.*

Con base en lo anterior, de la obra gráfica de Boulosa (2007, 2008) se puede sostener que además de circunscribirse en el oficio de la fotografía, sus composiciones están hermanadas con los principios del collage y el álbum fotográfico, además del uso de textiles desde un enfoque autobiográfico, por consiguiente, su producción tiene carácter de recordatorio, respondiendo también a la función documental y de resguardo. A su vez, las características generales de la impronta de su obra nos remiten a lo evanescente, al paso del tiempo y anuncio del olvido.

---

<sup>93</sup> GUASCH, Anna María. (2011) *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. España: AKAL Arte contemporáneo, p. 13.



Todas estas conjeturas, concuerdan con el discurso general que entreteje la obra de la autora, el cual ella ratifica, cito:

*"Conceptualmente mi trabajo se construye con fotografía, documentos, ropa, mapas con objetos encontrados, atesorados o acumulados. La búsqueda es hacia la nostalgia, esa sensación que se transforma en un elemento estético esencial, provocado por la memoria y lo desgastado en el tiempo. Son imágenes que evocan lo frágil, lo más íntimo y efímero de la existencia humana.<sup>94</sup>"*

A partir de lo expuesto con anterioridad se puede dar comienzo al análisis de los elementos que componen la obra de Boullosa (2007, 2008). Obras como *Lupita* (2007) (Apéndice 10, fig. 9), *Álbum de familia II* (2007) (Apéndice 10, fig. 8) y *Mi Madre* (2008) (Apéndice 11, fig. 1), destacan porque su fuerza expresiva radica en un efecto de: nostalgia o añoranza, la fragilidad del tiempo, la vida en constante cambio, la necesidad de mantener perenne lo efímero. Ahí radica parte de su valor estético, la motivación de crear proviene del preservar del olvido los recuerdos asociados al núcleo familiar y a la identidad personal. Por ejemplo, al recorrer la mirada por *Álbum de familia II* (2007), se genera un efecto de atracción y empatía, ¿quién no se ha deleitado observando un álbum familiar? Las fotografías, aunque son ajenas al espectador, evocan el pasado, quizá el propio.

En general, las tres piezas que han sido analizadas son de carácter autobiográfico, y aunque los personajes que aparecen ahí son desconocidos para el observador, remiten a las antiguas fotografías que toda familia posee a manera de reliquia o como registro documental de los ancestros, por lo tanto, son piezas que apuestan por la sensibilidad inspirada en quienes ya no están presentes o que se han transformado a través del tiempo.

De esta forma se da comienzo a una serie de ensayos en torno a tres obras emblemáticas en la producción de Boullosa, las cuales abren un diálogo con quien las observa detenidamente, no obstante, se dará inicio al análisis de la técnica de transferencia gráfica como lenguaje visual, donde se abordará su relación con el tema y la estética, para comprender posteriormente el estudio de cada una de las obras analizadas.

---

<sup>94</sup> BOULLOSA, Marisa (2011). (Apéndice 1).

### III.2 La transferencia gráfica como lenguaje visual.

Al profundizar el análisis es notable que el repertorio técnico de Boulosa es extenso. De manera general se puede decir que, a lo largo de su trayectoria, se ha desarrollado en la disciplina de la pintura, el grabado, la fotografía y la escultura abordando también la instalación como medio expresivo. Sin embargo, lo que ahora corresponde ponderar es lo concerniente a la estampa, donde cabe destacar la simbiosis entre imagen fotográfica y el grabado en sus composiciones. Las fotografías que utiliza provienen de dos fuentes: están las que pertenecen a su archivo personal como imágenes de su infancia y de sus ancestros, fragmentos que componen su historia de vida; y por otro lado están las imágenes que ella misma captura, como las que tomó en Oaxaca en el año 1999 y que se mencionan en el primer capítulo de este trabajo.

En un principio de su carrera, utilizó cámara análoga, hoy en día emplea una digital, lo que le permite optimizar sus procesos técnicos vinculados a la digitalización de la imagen. No obstante, hay una constante técnica que aparece con mucha frecuencia en sus piezas y es el proceso de transferencia gráfica, la cual se fundamenta en gran parte en el uso de la fotografía que en manos de Boulosa pasa por una transformación estética que se verá a continuación.

Si volteamos la mirada hacia 1942, cuando la fotografía ya estaba más que consolidada como técnica artística, Henri Matisse fue cuestionado: “¿Por qué pinta usted? [...] y el respondió: «Para traducir mis emociones, mis sensaciones y las reacciones de mi sensibilidad al color y línea, cosa que ni la más perfecta cámara fotográfica, incluso si saca fotografías a color, ni el cine siquiera, podrá hacer jamás»”<sup>95</sup>. Con relación a las palabras de Matisse se puede adivinar que Boulosa, a través de su creación artística, cuestiona lo dicho por el pintor, puesto que desde 1942 se han dado una serie de avances técnicos, dónde la fotografía toma otras dimensiones estéticas y puede ser manipulada en favor del discurso del autor. En pleno siglo XXI, el perfeccionamiento de la técnica tiene la posibilidad tanto de potencializar el mundo interior emotivo de un autor visual, así como también se puede anular todo aspecto estético a favor de exponer un concepto en su forma más pura.

Transferir es pasar o llevar algo desde un lugar a otro. Al menos esa definición se encuentra

---

<sup>95</sup> SCHARF, Aaron (1994). *Arte y fotografía*. [Trad. PARDO DE SANTAYANA, J.] Madrid: Alianza, p. 270.

en la RAE y describe cabalmente el proceso técnico que lleva a cabo Boullosa en su obra en general y específicamente en nuestro objeto de estudio: la producción realizada en el Taller de Gráfica del CEARG; la cual consiste en estampas sobre papel de algodón, libros de artista y esculturas cerámicas. Por lo que es preciso analizar las implicaciones técnicas de la transferencia gráfica y su relación con la atmósfera emotiva de la obra. Francisco Patlán (2003) ha abordado dicha técnica y la explica de esta manera: “En el caso de las artes gráficas entenderemos por transferir el pasar una imagen de un papel barato a otro de mejor calidad, con la intención de enriquecer sus posibilidades expresivas, su calidad gráfica y mejorar su permanencia, así como dejar abierta la posibilidad de crear una edición gráfica de esa imagen<sup>96</sup>”.

A partir de esta premisa surge una interrogante, ¿cómo emplea Boullosa este procedimiento y qué relación tiene con el tema y la estética de su producción artística? Dicha indagación es cautivante desde la noción de que existen manuales como el de Patlán (2003) e incluso el conocimiento empírico de este procedimiento entre los autores que llevan a la práctica esta técnica de estampación, sin embargo, no es común encontrar bibliografía que hable de la relación de la transferencia gráfica y sus aspectos estéticos y/o conceptuales por lo que es una buena oportunidad para comenzar a establecer este nexo a partir del análisis de la obra de Boullosa.

### **III.2.1 El éthos de la memoria a través de la transferencia gráfica y el chiné-collé.**

Para comenzar, tras preguntar a la autora sobre el proceso de transferencia que llevaba a cabo, se logró definir que es diferente del proceso que se plantea en el libro *Temple, transferencia y mezzotinta* (2003). Si bien Patlán sugiere transferir la imagen de una fotocopia, lo hace de manera indirecta, ya que sólo utiliza el tóner como un medio para ser entintado, cercano a los conceptos de litografía donde solamente las zonas grasas retienen la tinta, la fotocopia es la matriz. Boullosa, al contrario, realiza una transferencia directa, es decir que, al utilizar fotocopias, transfiere el tóner directamente a otros soportes como papel de algodón o papel japonés, por ejemplo. En el caso de imágenes a color, sucede lo mismo, transfiere directamente la tinta a color de offset o de inyección de tinta a otro papel de mejor calidad.

---

96 PATLÁN, Francisco (2003). *Temple, transferencia y mezzotinta. De lo tradicional a lo contemporáneo en la gráfica*. México: La Rana, p. 81.

En el texto *Procedimientos de transferencia en la creación artística* (1997) se definen las características visuales como resultado de generar una transferencia de un soporte temporal (fotocopia) a un soporte receptor o definitivo (papel de algodón, por ejemplo), cito: “[...] la imagen que queremos trasladar nunca lo será en su totalidad, sino que se registrará en el soporte final a modo de huella”<sup>97</sup>. Dicha calidad de rastro o de indicio, está asociado al concepto del recuerdo percibido como entidad e inspiración estética y que es definido así: “El recuerdo es la imagen de una escena que hemos vivido personalmente, representada con conciencia de su pertenencia a nuestro pasado real. No es una escena registrada y reproducida simplemente a partir de un rastro memorístico hipotético. En una construcción, por tanto, una creación”<sup>98</sup>.

Con base en esto se va clarificando la coherencia tanto temática, estética y técnica de la obra producida en el taller, ya que, si la transferencia es llevar algo desde un lugar a otro, Boullosa exterioriza sus recuerdos y los lleva a un soporte como papel o tela a partir de composiciones realizadas con transferencias de fotografías, manuscritos y elementos simbólicos varios que fueron fotocopiados o digitalizados. A su vez la transportación de imágenes a otros soportes cumple una función de resguardo, conservación e incluso de reproducción, ya que la estampa tiene carácter de original múltiple. Por lo tanto, también se puede deducir que todo el acervo iconográfico y simbólico con que cuenta Boullosa expande los límites de la creación, como señala Alcalá (1997):

*“[...] la digitalización de la imagen provee al artista de una biblioteca gráfica ilimitada, manipulable desde cualquier parámetro y susceptible de redefinirse constantemente como imagen gráfica. [...] la imagen en su formato digital permite, por tanto y por primera vez, al artista controlar de forma personal todo el proceso de su destino funcional, sirviendo la misma información visual/electrónica para procesos tan distintos como la creación de la propia obra, su reproducción fotográfica, su adaptación a los procesos de estampación y seriación, así como su distribución por los diferentes canales y medios de comunicación”<sup>99</sup>.*

---

<sup>97</sup> ALCALÁ, José R. y PASTOR, Jesús (1997). *Procedimientos de transferencia en la creación artística*. España: Pontevedra, p. 26.

<sup>98</sup> ÉTIENNE, Souriau (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid, España: Akal, p. 938.

<sup>99</sup> ALCALÁ, José R, PASTOR, Jesús (1997). *Op. Cit.*, p. 104

En efecto, ahora se comprende en mayor medida las posibilidades de un acervo de imágenes digitalizadas, que pueden ser reproducidas por diferentes métodos. Ahora bien, cabe establecer que la transferencia gráfica se diferencia de procesos como la impresión digital. Sobre el tema, Paul Catanese y Angela Geary (2012) explican que, cito:

*“Las impresiones digitales de inyección de tinta y otros formatos, como la impresión láser xerográfica, son ‘impresiones’ en el sentido de reproducirse gráficamente, pero difieren considerablemente de la impresión tradicional en las cualidades materiales, de la producción mediada por placas y de su necesidad de un paradigma de taller completamente diferente”<sup>100</sup>.*

Lo anterior define la diferencia específica entre una impresión digital y el proceso de transferencia que ha sido abordado con anterioridad. Ahora bien, otra técnica que Boullosa utiliza regularmente es el chiné-collé<sup>101</sup>. El papel japonés empleado en este procedimiento posee valores cromáticos que van desde un amarillo muy claro pasando por el sepia hasta llegar a un saturado color rojo. El chiné-collé aplicado junto con otra técnica gráfica, dota a las piezas de un sutil contraste, además les da mayor calidez y también da una apariencia de antigüedad porque simula una pátina adquirida debido al paso del tiempo. El chiné-collé es una opción viable para la aplicación de color en la transferencia gráfica. Respecto a la conservación de una transferencia gráfica, ésta puede ser recubierta con un barniz para potenciar su preservación, en el caso de Boullosa utiliza una resina sintética llamada *Paraloid*. Finalmente, para culminar esta exploración sobre esta técnica artística, se puede decir que la estética del recuerdo que maneja Boullosa es materializada a través de la estampa, en composiciones creadas por ella a partir de su propio imaginario autobiográfico que ha ido

---

<sup>100</sup> CATANESE, Paul y GEARY, Angela (2012). *Post-digital printmaking. CNC, Traditional and Hybrid Techniques*. Londres: Bloomsbury Publishing Plc, p. 8.

Interpretación del texto original: “Digital inkjet prints and other formats such as xerographic laser printing, are “prints” in the sense of being multiply reproduced graphic, but differ considerably from traditional printmaking in material qualities, the physicality of a plate-mediated production and their requirement of an entirely different workshop paradigm”.

<sup>101</sup> D’ARCY H., Ann y VERNON-MORRIS. Hebe (2016). *La impresión como arte. Técnicas tradicionales y contemporáneas*. [Trad. Ossès, C.] Barcelona: Blume, p. 215.

“El proceso del chiné-collé ofrece tres ventajas. La primera de ellas es que la fina hoja superior proporciona una superficie de impresión refinada y sensible que contiene muchos detalles y un tono sutil. En segundo lugar, permite combinar varios papeles en una sola imagen para añadir profundidad y diversidad. Por último, existe la oportunidad de añadir color a una impresión sin necesidad de utilizar una segunda plancha o un segundo bloque. [...] los papeles que se utilizan hoy en día suelen proceder de Japón. La hoja de impresión puede estar empastada previamente y luego se adhiere de forma natural durante el proceso de impresión, o bien la imagen se imprime y luego se aplica a la hoja de revestimiento gruesa”.

nutriendo con pasajes de su vida y con simbologías que reconstruyen sus raíces, que buscan desafiar el paso del tiempo y, por ende, el olvido. Tal es el caso de las piezas que a continuación se analizan.

Imagen 6



BOULLOSA, Marisa. *Vestido*. Transfer sobre piedra litográfica. 2007. Colección particular.

### **III.3 Ensayo sobre la obra gráfica *Lupita*.**

En términos de estética, un caso peculiar, es la obra *Lupita* (Apéndice 10, Fig. 9). Su mirada es una imagen poderosa que atrapa. Es un atisbo de melancolía. Remite a una fotografía de antaño, donde afloran conceptos como el tiempo, la infancia y la nostalgia, además, la figura central, surge de un fondo oscuro, dotándola de un halo enigmático. Quizá se trate de un retrato que pertenece a algún ancestro de la autora que nos invita a pensar en el ayer, lo que a fin de cuentas le otorga cierta ubicación en el tiempo. Enseguida, debajo del retrato de *Lupita*, se encuentra la imagen de dos pares de zapatos blancos, los cuales, se puede adivinar, están relacionados íntimamente con la retratada o bien, son elementos simbólicos trascendentales para la comprensión del mensaje de la obra. Sin embargo, todo lo anterior es una aproximación un tanto descriptiva, por lo que más adelante conviene hablar de los componentes fácticos que participan en la imagen. La imagen femenina infantil, así como elementos simbólicos como los zapatos y la sombra, construyen este ensayo sobre una de las obras creadas por Boullosa en el Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato en 2007.

#### **III.3.1 La imagen femenina infantil en las artes visuales: Origen, estética y posibilidades en el siglo XXI.**

La imagen de una niña en una pieza de artes visuales, sin duda, encierra múltiples significados que tienen que ver con esa etapa tan breve de la vida. Comúnmente se dice que la infancia termina a los doce años aproximadamente; además, la niñez femenina, como es bien sabido tiene un límite claramente determinado: la menarquía. Ese hito define el final de una etapa para comenzar otra. Son escasos los trabajos que retoman la niñez femenina, por lo que conviene adentrarse en otras artes para hallar más referencias al tema. La literatura usualmente ha compartido con las artes visuales, muchos de los temas, estilos y vanguardias, especialmente en el siglo XX. Por ello es pertinente hacer mención de una pieza que pertenece al campo de las letras: *Antes* (1989) de Carmen Boullosa; la cual fue premiada con el Premio Xavier Villaurrutia en 1989; obra que se vincula con las narrativas sobre la niñez femenina.

Dicha novela, narra en primera persona la infancia de una niña, donde se despliegan ante el lector elementos simbólicos ricos en significados, especialmente respecto a los lindes y el final de esta etapa, por ejemplo, cito: “Yo dormía, o, mejor dicho, ella, su hija, dormía para

siempre, con su pantalón de franela empapado en sangre, las sábanas manchadas y los ojos cerrados, y en la cara una expresión de calma que no merecía. El doctor no podría explicarle los motivos de mi muerte”<sup>102</sup>. La narrativa culmina haciendo referencias sutiles y metafóricas sobre la aparición de la primera menstruación, entendida como la muerte del -ser niña-. *Antes* (1989), es un referente literario que desarrolla la figura infantil femenina como símbolo, además que aporta la voz en primera persona del período de la niñez en transición a la adolescencia, a su vez que expone la idea y dimensiona la experiencia de -ser niña-, no sólo a través de una perspectiva de género sino a través de un énfasis concreto a la vivencia corpórea, lo orgánico, a través de la metamorfosis para pasar a la nubilidad.

La imagen de una niña es poderosa en términos estéticos, uno de los referentes esenciales que llevó a cabo todo un discurso en torno a ello fue Charles Lutwidge Dodson (1832-1898) mejor conocido como Lewis Carroll. Su trabajo literario y fotográfico en torno a la figura femenina infantil ha generado opiniones encontradas y controversiales. *De Alicia en el país de las maravillas* (1865), se desprende un personaje cautivante: Alicia, que, aunada al desarrollo diegético creado por Carroll, es parte fundamental del imaginario de esta pieza literaria, la cual ha influenciado a industrias del entretenimiento a través de productos como la película de la firma Disney, por ejemplo.

Sin embargo, el poder de Alicia, el personaje, surge del imaginario autobiográfico de Carroll, constituido gracias a la experiencia vivencial de su relación amistosa con Alice Liddell, niña de diez años que inspiró la obra literaria y fotográfica más emblemática de este autor. Por otra parte, así como Liddell, otras niñas de edad similar, integraron parte de la actividad fotográfica de Carroll de 1856 a 1880, quien tenía el objetivo concreto de capturar lo efímero de la inocencia infantil femenina.

Finalmente, Carroll destruyó la mayor parte de los negativos de su trabajo, hito que ha convertido su trabajo en algo enigmático y susceptible a ser investigado. Respecto a ello se han suscitado muchas opiniones, algunas críticas y también estudios desde el psicoanálisis. Recientemente Ana Clavel (2017) comenta acerca de la importancia de la fotografía para Carroll, cito: “[...] fue tan importante [...] porque era el medio para preservar en el tiempo

---

<sup>102</sup> BOULLOSA, Carmen (2012). *Antes*. México: Punto de Lectura, p. 181.



la inocencia de sus niñas, para fijar su belleza fugaz”<sup>103</sup>. Lo efímero de la infancia femenina es quizá el tema medular de este autor, y ello también abre muchas preguntas puesto que la veneración hacia la figura femenina infantil tiene muchas lecturas. Es necesario apuntar y considerar que la visión de Carroll corresponde a una percepción masculina adulta, de la cual no se puede conocer a fondo sus verdaderas pulsiones, sexuales o no, más que por lo escrito en su diario personal y las inferencias encontradas tanto en su trabajo literario como en el visual, sin embargo, este autor es uno de los referentes y precursores hacia una estética femenina infantil en el siglo XX.

Otro referente, aunque traspasando los lindes de la infancia, está presente en *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov. De nuevo, Clavel (2017) explora esa estética abordada por diferentes autores en diversas artes y para ello retoma el ensayo de Mauricio Molina quien establece, cito: “Lewis Carroll, Vladimir Nabokov y Balthus dieron forma a uno de los arquetipos femeninos más inquietantes de la cartografía imaginaria de la literatura y el arte modernos. Carroll, al destruir desnudos en sepia de aquellas niñas dio origen al Mito; Vladimir Nabokov le dio nombre y lenguaje en su ya clásica novela, y Balthus, finalmente, lo puso en escena”<sup>104</sup>.

Con respecto a lo anterior, Carroll, Nabokov y Balthus, son perspectivas que provienen de la contemplación, de la visión exterior, pero no parten de la experiencia propia del -ser niña-, a diferencia de Carmen Boullosa y su pieza *Antes* (1989). Lo que lleva a pensar que la estética que desarrollaron estos tres autores corresponde más al orden de una creación imaginaria que a elementos fácticos o a la vivencia.

Ser niña, y de manera general, ser mujer, está determinado por cuestiones biológicas y enseguida por edificaciones socioculturales, estructuras que definen en gran parte como debe ser la experiencia femenina. También las creaciones artísticas pueden reforzar ciertos estereotipos de género que lejos de contribuir al enriquecimiento de la experiencia femenina y la estética asociada a ello, las limitan y constriñen a seguir un camino preconfigurado. Sin embargo, a la producción artística contemporánea corresponde ver más allá de ese velo; los estudios de la mujer abren esas posibilidades. Ahora bien, hablar sobre la infancia femenina

---

<sup>103</sup> CLAVEL, Ana (2017). *Territorio Lolita*. México: Alfaguara, p. 62.

<sup>104</sup> CLAVEL, Ana (2017). *Op. Cit.*, p. 107.

como lo ha hecho Carroll es válido, y definitivamente no se puede negar su aportación al campo de la creación. Sin embargo, en pleno siglo XXI también deben tomarse en cuenta las voces que hablan en primera persona, de manera autobiográfica, ya sea a partir de la típica narración lineal o bien a través del rodeo, como se propone en el capítulo II. Cuestionar los valores estéticos de la figura simbólica de una niña abre un panorama para la creación visual y sobre todo a una mayor pluralidad de voces.

Es necesario puntualizar que el análisis de la estética asociada a la infancia femenina es relativamente reciente y se debe gracias a los estudios vinculados al género femenino en tanto construcción cultural. María del Mar Ramírez (2005) establece algunos antecedentes sobre la representación infantil femenina a partir de la iconografía religiosa, dónde tienen lugar representaciones de ángeles (S. XIII) así como del Niño Jesús, asimismo asegura que paralelo a ello la imagen de la fémina durante la niñez surge como motivo a través de, cito: “La Virgen Niña, con sus diversos temas asociados: el nacimiento de la Virgen María, su educación, su relación con Santa Ana, etc.”<sup>105</sup>. Esto debe abordarse, ya que la representación infantil femenina en el arte se da posterior a la masculina. En México, la Divina Infantita (Siglo XIX) es una de las imágenes católicas que se vinculan a la niñez femenina. Se debe tomar a consideración que el papel de la mujer en el desarrollo de las sociedades no era, ni aún es análogo al del hombre, aún incluso en el siglo XXI. Por lo que parece lógico que lo masculino o lo femenino tengan distintas connotaciones estéticas, así como el hecho de que la imagen de la mujer-niña haya aparecido de manera extemporánea en el mundo de las artes visuales.

El valor de la infancia femenina también ha estado marcado por la historia, al menos así lo establecen Lisa A. Alberici y Mary Harlow (2007) , ya que aseguran que en la antigüedad tardía<sup>106</sup> la etapa de la infancia culminaba a los doce años por dos motivos, porque era la edad en que comúnmente iniciaba la pubertad, determinada por la menarquía y también porque esa era la edad legal para contraer matrimonio, algo que generalmente sucedía entre familias aristocráticas, que buscaban perpetuar alianzas entre familias: entre más pronto se formara ese vínculo, mejor. Por lo tanto, la etapa de la infancia femenina estaba condicionada por

---

<sup>105</sup> RAMÍREZ A., María del Mar. “La imagen de la infancia: Aspectos iconográficos”. En: *Comunicar*, (2005), n. 24, p. 131.

<sup>106</sup> Período de transición entre Edad Antigua y la Edad Media.

factores como lo político, la iglesia y la familia. Los tratados médicos también influenciaron en esa concepción, Alberici y Harlow (2007) comentan:

*“Los escritores médicos discutieron la pubertad, [...], y tenían ideas específicas pero variadas sobre la transición femenina a la edad adulta y cuál era la edad adecuada para contraer matrimonio. Este consejo no siempre fue consistente, pero estas opiniones reflejaron e influyeron en el pensamiento de la sociedad y, por lo tanto, ayudan a contextualizar otras fuentes”<sup>107</sup>*

En consecuencia, se puede inferir que la infancia femenina y su inmediata transición a la edad adulta, ha significado una moneda de cambio en la cultura occidental, a favor del matrimonio o bien de la iglesia, en el caso de tomar los votos religiosos. En ambas situaciones Alberici y Harlow (2007) comentan que la infancia culminaba al contraer nupcias ya sea en matrimonio con un hombre o bien desposando a Cristo. Hoy en día este concepto está presente en muchas culturas, pero comienza a prevalecer una conciencia crítica en torno a esto, gracias a la concepción de derechos humanos y a la experiencia transcultural, ya que comparar distintas estructuras ideológicas lleva a cuestionarlas y a denunciarlas para erradicar aquello que no construya la dignidad humana.

A partir de ese precedente, se entiende a grandes rasgos la invisibilización de la niña en las representaciones visuales y la construcción de su arquetipo en la psicología. La infancia femenina no tenía un valor estético, ni siquiera la experiencia misma de ser niña era valorada como tal. Sino que más bien, vivir una infancia siendo mujer era estar expectante sobre lo que ocurriría después, convertirse en esposa o religiosa. La identidad femenina infantil estaba supeditada al de un futuro establecido por agentes externos. Por ello se explica que sean aisladas las voces en primera persona en torno a la niñez femenina la cual comenzó a tener su mayor auge en la modernidad, quizá desde una mirada masculina como la de Carroll en la literatura.

---

<sup>107</sup> ALBERICI, Lisa A. y HARLOW, Mary. “Age and Innocence: Female Transitions to Adulthood in Late Antiquity”. En: *Hesperia Supplements. Constructions of Childhood in Ancient Greece and Italy, Grecia: The American School of Classical Studies at Athens*, (2007), n. 41, pp. 193-203.

Interpretación del texto original: “Medical writers discussed puberty, prescribed regimen, and had specific but varying ideas about the female transition to adulthood and what was a suitable age for marriage. This advice was not always consistent, but these opinions both reflected and influenced the thinking of society and thus help contextualize other sources”.

Actualmente, las voces en singular que hablan a partir de la experiencia propia se hacen camino para adherirse a la construcciones imaginarias y culturales establecidas. Las expresiones autobiográficas dan oportunidad tanto a hombres como mujeres de narrar sus experiencias de infancia.

De *Lupita* (2007), la pieza que ha inspirado este ensayo y que ha abierto cuestionamientos acerca de la imagen infantil femenina, se puede decir que su mirada enigmática además de contener significados que pueden ser develados también invitan a repensar la imagen de la niña en el arte visual contemporáneo del siglo XXI. La niña como símbolo, aún a inicios de esta centuria, no aparece en los diccionarios de símbolos como una entidad independiente, sino que aparece subordinada a la del niño como si compartieran en su totalidad significado. Sin embargo, partiendo de la infancia como una generalidad, en el Diccionario Akal de Estética (1998) se aborda la atmósfera emotiva de esta figura en una obra artística, cito: “El pensamiento del niño puede ser despreocupado, lleno de alegría de vivir, y también de una gravedad y seriedad que asombran. [...] Es esta ambigüedad del niño lo que seduce, alegre y serio, sensible y sin piedad, frágil y extraordinariamente resistente”<sup>108</sup>. Así sucede con el personaje que aparece en *Lupita* (2007), su rictus es muy particular y no corresponde a la alegría con que se representa a los niños usualmente. Lupita se ve seria, contemplativa e increpante con su mirada. Observa al sujeto que la contempla y le invita a su mundo interior, la mirada es un elemento de alto valor simbólico. Jean Luc Nancy al respecto, en su obra *La mirada del retrato* (2006) afirma que, cito:

*“La mirada del retrato no mira nada, y mira la nada, No apunta a ningún objeto y se hunde en la ausencia del sujeto (la mía, la suya: la nuestra a la vez, por definición, común y dividida). Mirar nada es, en primera instancia, la contradicción, íntima del sujeto (la contrariedad donde tiene lugar una intimidad). Pero la contradicción se disuelve o bien se suspende si comprendemos que la mirada no es en el fondo una relación con el objeto”*<sup>109</sup>.

De esta forma, la mirada se vuelve una especie de intimidad imaginaria, es algo parecido a

---

<sup>108</sup> SOURIAU, Étienne (1998). *Diccionario Akal de Estética*. [Trad. GRASA, I. et. al] Madrid, España: Akal, p. 827.

<sup>109</sup> NANCY, Jean Luc (2006). *La mirada del retrato*. [Trad. AGOFF, I.] Buenos Aires, Argentina: Amorrortu, p. 73.

sumergirse en unos ojos que contemplan para comenzar una serie de interpretaciones e iniciar un proceso evocativo puesto que: “La mirada no es solamente un acto sensorial, mirar no es solamente ver. La inteligencia, la comprensión, la sensibilidad intervienen tanto como el juicio, de lo cual se deduce que una intención determinada precede a la mirada”<sup>110</sup>. Mirar es una acción que va más allá de lo físico para entrar al terreno de lo sensible. En *Lupita* (2007) la mirada hace que el rostro emerja, tanto del fondo, así como de la omisión.

La faz de Lupita, como personaje principal en esta pieza, es un conjunto de rasgos que de manera sutil invitan a volver la vista hacia ella, como una forma de permanecer en el tiempo. Al fin y al cabo, como establece Nancy (2006): “La mirada pone en juego, con el rostro y toda su avanzada, el conjunto de sentido, de la capacidad, de ser afectado y de dejarse tocar”<sup>111</sup>. Es un sistema de comunicación que se ejerce en mutua contemplación entre espectador y retrato, donde la construcción de intimidad imaginaria se siente real y además se convierte en uno de los elementos más sugestivos en *Lupita* (2007). A partir de la mirada comienza un viaje hacia una experiencia estética vinculada a lo melancólico y lo efímero. La conciencia de ser observado y observar a una niña se deriva de esta conversación silenciosa con su mirada.

Lupita es una niña que mira. Retomar el discurso de la imagen femenina infantil, conlleva ampliar el valor simbólico de la pieza en su totalidad. La figura de un niño (o niña), de manera general se percibe como: “Símbolo de lo nuevo o lo prometedor, en cuanto posibilidades de realización”<sup>112</sup>. En *Lupita* (2007) es evidente que el retrato de la niña, reproducido a través de la técnica de transferencia gráfica, funciona como una huella del pasado y que solo queda en el recuerdo. Por ello se contrapone a la anterior definición, puesto que al no ser una imagen actual de una niña no se puede pensar en lo promisorio, sino más bien en el olvido y la necesidad de rescatar esa imagen de él.

Esa pulsión por recordar ha sido definida como parte de las expresiones artísticas en torno al archivo que ha estudiado Anna María Guasch (2011), ya que establece que así como hay una tensión interna por olvidar, también en la psique humana existe una motivación para nutrir

---

<sup>110</sup> SOURIAU, Étienne (1998). *Op. Cit.*, p. 786.

<sup>111</sup> NANCY, Jean Luc (2006). *Op. Cit.*, p. 71.

<sup>112</sup> REVILLA, Federico (2007). *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid, España: Cátedra, p. 432.

la memoria, por lo que afirma: “[...] se puede decir que, en la teoría psicoanalítica de Freud, el archivo como *hypómnema*, como consignación, como dispositivo documental o monumental, como suplemento o representante mnemotécnico, es consecuencia de una contraofensiva ante la amenaza de esta pulsión de destrucción u olvido de la memoria”<sup>113</sup>. *Lupita* (2007) es pues, un dispositivo visual y tangible que funciona también a modo de archivo. El retrato de esta peculiar niña se ha replicado a través de los procesos de estampación que realizó Boullosa, y forma parte del impulso personal de esta autora por rescatarlo de la omisión. Sin embargo, surgen otros elementos que deben ser analizados porque dialogan entre sí: unos pares de zapatos y la presencia de una sombra, ¿qué más tiene por decirnos esta pieza?

### **III.3.2 Los zapatos infantiles como elemento simbólico.**

Los zapatos son un elemento simbólico en *Lupita* (2017), que se muestran al pie del retrato de la niña; imagen que funge como un componente primario de la estructura general de la pieza. El calzado que aparece nos habla sobre habitar y andar; dos de las acepciones inherentes a la esencia de la humanidad. Cuando los zapatos aparecen fuera de contexto, es decir sin la presencia de los pies, tienen un significado aún más enigmático. Martin Heidegger escribió un texto, intentando dilucidar el significado estético de esos objetos, ahondando más allá de su aparente simpleza. El filósofo aborda una de las piezas de Vincent Van Gogh en torno al calzado: *Un par de zapatos* (1886), obra que ha sido frecuentemente cuestionada, analizada e interpretada. Sin embargo, más que el debate alrededor de lo que significa, podemos destacar lo que señala Heidegger sobre el objeto representado en sí, un par de zapatos, cito:

*“¿Qué es lo que sucede aquí? ¿Qué es lo que está operante en la obra? El cuadro de Van Gogh es la patentización de lo que un útil, el par de botas de campesina es en verdad. Este ente revela su ser. La desocultación de un ente la llamaron los griegos alétheia. Nosotros decimos verdad, y le damos poco alcance a esta palabra [...] En la obra de arte se ha puesto en acción, la verdad del ente”<sup>114</sup>.*

Al respecto se puede decir que Heidegger apuntaba que lo más trascendental de la obra de

---

<sup>113</sup> GUASCH, Anna María (2011). *Ibidem*, p. 19.

<sup>114</sup> HEIDEGGER, Martin en LÓPEZ Q., Alfonso (1991). *La experiencia estética y su poder formativo*. España: Verbo Divino, p. 51.

arte es la manera en que esta devela su verdad. Quizá sea el caso de los zapatitos que encontramos en *Lupita* (2007), se presume pertenecen a la retratada pero tampoco existen certezas concretas, puesto que la pieza es una construcción visual que busca generar una atmósfera emotiva, donde se da por hecho que los recursos que utiliza Boullosa son ilimitados. En plática de referencia con la autora, confirma que los zapatos no pertenecen a la retratada. Sin embargo, la importancia de estos objetos es lo que expresan mediante su desenmascaramiento.

Los zapatos son “Símbolo de viaje y del viajero, signo de la disposición a viajar o de la condición transitoria del hombre”<sup>115</sup>. En *Lupita* (2007) como ya se había establecido anteriormente, se hace patente el concepto de lo efímero de la infancia, así que la presencia de esos zapatos hace referencia a esa condición humana de ser pasajero del tiempo, habitando pequeños espacios, tan breves como la dimensión que puede abarcar el calzado, pero plenos de significados como el camino andado. Eso es precisamente a lo que se refería Heidegger al abordar la pieza de Van Gogh.

En Boullosa, los zapatos son un elemento recurrente, en su producción artística en general y enfáticamente en el acervo del Taller de Gráfica del CEARG donde hay al menos otras dos piezas que hacen referencia al calzado: *Los tenis de Mathías* (2008) y *Suspendida* (2008) (Apéndice 11, fig. 3 y 4). Piezas que hacen patente la inherente relación de los zapatos con la experiencia humana. De esas dos estampas, es necesario voltear la mirada a la litografía titulada *Los tenis de Mathías* (2008) porque es un estudio de dibujo sobre unos zapatos en particular: los del hijo de Boullosa. En la infancia el incesante crecimiento está vinculado al constante cambio de zapatos, significa ir transformándose y habitar nuevos espacios abandonando los anteriores porque ya no es posible morar ahí. Es evidente que los zapatos de un adulto tienen una distinta connotación puesto que no tienen que ser cambiados a menos que pierdan su objetivo esencial de utilidad. Sin embargo, en este caso se están analizando los zapatos de niños y su significado a nivel de imagen.

Los zapatos en la infancia tienen que ver con mudarse constantemente, estar sometido a transformaciones constantes. El color de estos objetos en la pieza *Lupita* (2007) se ven

---

<sup>115</sup> REVILLA, Federico (2007). *Op. Cit.*, p. 110.

influidos por la presencia del papel japonés, el cual le da una pátina amarilla, e inevitablemente se hace una referencia al paso del tiempo sin embargo a pesar de ello los pequeños zapatos se perciben como blancos. El significado del calzado en esta pieza continúa ampliándose y encontrando coherencia ya que como Eva Heller establece: “El comienzo es blanco [...] El simbolismo del blanco comienza con referencias a la luz”<sup>116</sup>. En el *Diccionario Akal de Estética* (1998) se indica que el blanco también “[...] es el color de la pureza, de la inocencia [...] En el plano estético se refiere a una especie de silencio plástico”<sup>117</sup>. Dado lo anterior, estos zapatos además de ser un espacio para habitar por breve tiempo, al ser blancos remiten al principio de la vida, por lo que se vincula armónicamente con el rostro de la niña en la parte superior de esta estampa. Los zapatos vacíos, fuera de su contexto de objeto útil, parecen estar en un estado de mutismo, en un silencio que reposa como testigo del paso del tiempo. La esencia de estos zapatos aguarda con sigilo, su poder evocativo no tiene fin.

### **III.3.3 La sombra como testigo del tiempo.**

Existen además otros elementos simbólicos en *Lupita* (2007). Como antecedente, la huella es una característica visual del procedimiento de transferencia gráfica, donde técnica y estética se vinculan para dar paso a una referencia sobre el recuerdo y el transcurso del tiempo. Ahora bien, la sombra es un elemento presente en esta pieza; como textura visual, parece una huella, sin embargo, lo que tiene cabida aquí es su valor simbólico. En el retrato de Lupita, dicho elemento, define el rostro, luz y sombra son compañeras inseparables, sin ambas no se podrían definir los rasgos del retrato. El resultado es una imagen en alto contraste con características de huella. Ahora bien, el caso de la segunda imagen, la de los zapatitos, es distinta. Si bien parte del mismo principio de la claridad y la oscuridad, la sombra tiene mucho que decir. En esta pieza la sombra parece que funciona como un ente independiente al objeto que la proyecta, pero no por ello de manera opuesta. Es decir, los significados no son opuestos, sino que se vinculan para hablar sobre la esencia de objeto/sombra en conjunto.

La sombra esbozada por un objeto y la proyectada por un ser humano, son tácitamente distintas. Sobre el primer tipo de sombra se dice que “debido a su condición movediza a tenor

---

<sup>116</sup> HELLER, Eva (2000). *Psicología del color. Como actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. [Trad. CHAMORRO M., J.], BARCELONA: Gustavo Gili, p. 155.

<sup>117</sup> SOURIAU, Étienne (1998). *Op. Cit.*, p.198.



de la luz que la determina, simboliza la transitoriedad, la mutabilidad e incluso la irrealidad”<sup>118</sup>. Ello como es evidente se relaciona con el significado transitorio de los zapatos en la infancia.

La sombra, que en esta pieza es de un negro absoluto, configura parte de esa esencia: “Cronos, el dios del tiempo, viste de negro”<sup>119</sup>, apunta Heller (2000). Esta sombra negra que proyectan unos zapatitos cuestiona el significado común del negro, en debate con la proposición de Kandinsky (1994) quien señala que, cito:

*“El sonido interior del negro es como la nada sin posibilidades, la nada muerta tras apagarse el sol, como un silencio eterno sin futuro ni esperanza. [...] El negro es apagado como una hoguera quemada; algo inmóvil como un cadáver, insensible e indiferente. Es como el silencio del cuerpo después de la muerte, el final de la vida”<sup>120</sup>.*

Boullosa resignifica el negro en esta pieza de carácter melancólico, es la certeza de la muerte de una etapa: la niñez, sin embargo, en esta verdad, la sombra negra que dibujan los zapatos es el signo del anhelo de permanencia, de lo que no murió al paso del tiempo, mientras haya luz, esos zapatitos, los de Lupita, seguirán develando su ser a través de las sombras.

---

<sup>118</sup> REVILLA, Federico (2007). *Op. Cit.*, p. 558.

<sup>119</sup> HELLER, Eva (2000). *Op. Cit.*, p. 129.

<sup>120</sup> KANDINSKY, Wassily (1994), *Op. Cit.*, p. 74, 75.

#### **III.4 Ensayo sobre *Álbum de familia II*.**

El tema central de este libro de artista versa sobre el paso del tiempo, dónde los subtemas son la familia y la infancia, esto, desde un enfoque autobiográfico. El tratamiento temático de *Álbum de Familia II* (2007) (Apéndice 10, Fig. 8), se realiza a partir de la recuperación del pasado como una forma de evocarlo, recrearlo y conservarlo. El papel de Boulosa, además de fungir como autora, es el de testigo, el álbum se convierte en un fragmento del tiempo y la historia familiar como medio de conocimiento propio. La lectura visual de este libro es amena, se percibe que la selección de imágenes fue muy cuidadosa, cada panel, contiene una fotografía, que, en conjunto, se convierten en imágenes simbólicas que generan una empatía en el observador. De la misma forma la presencia de manuscritos reafirma el sentido de la pieza como un objeto de carácter íntimo.

Comenzando por el título, la autora, hace referencia a un objeto concreto: un álbum familiar; enseguida, los elementos que lo integran consisten en transferencias de fotografías y manuscritos del archivo personal de Boulosa, así como el uso de textiles para conformar el soporte y la composición de la pieza. Este libro objeto, es una reconstrucción, una especie de puesta en escena de los vínculos familiares de la autora durante su infancia ubicada en los años sesenta en México. Las flores, las costuras y los manuscritos son concebidos como elementos visuales y compositivos, conformando la totalidad de esta pieza.

El cromatismo es una presencia que destaca, principalmente porque la paleta de Boulosa en la mayor parte de su obra gráfica en el acervo del Taller de Gráfica del CEARG oscila entre el uso del negro y el blanco, o bien variaciones de sepías. En *Álbum de familia II* (2007) hay una mayor diversidad cromática, por lo que abrió la posibilidad de analizar la voz interior de cada color empleado, a través de textos como *De lo espiritual en el arte* (1994) de Wassily Kandinsky, *Psicología del Color* (2000) desde la óptica de Eva Heller, aunados a la visión del *Diccionario Akal de Estética* (1998). Cabe destacar que esta pieza fue elegida porque es representativa de la impronta de esta autora, ya que reúne varias técnicas de su repertorio en una sola pieza y se vincula directamente como producto del imaginario autobiográfico de Boulosa.

Al adentrarse en el mundo de este libro, es posible realizar una asociación emocional con nuestros ancestros, encontrar a nuestra propia familia o a nosotros mismos en la pieza

examinada. Como punto de partida, se debe considerar que, en general, los álbumes generados en las artes visuales son reconstrucciones que tienen origen en el imaginario autobiográfico de cada autor. Rudolf Arnheim (2002) asevera que “La influencia de la memoria se acrecienta cuando una fuerte necesidad personal hace que el observador quiera ver objetos de determinadas propiedades perceptuales”<sup>121</sup>. Es eso lo que sucede cuando se observa un álbum ajeno; el espectador tiene la posibilidad de apropiárselo y establecer una conexión con los elementos simbólicos que contiene, ya sea de afinidad o de repulsión, según sea la experiencia vivencial del observador. De ahí que las reconstrucciones que realizan los creadores visuales cumplan esa función evocadora no solo para ellos mismos.

#### **III.4.1 El álbum como depositario de recuerdos. Estética y temática del álbum de familia en las artes visuales.**

La palabra álbum deviene de *album* que “es blanco en latín, y un álbum es un libro vacío, [...], que ha de llenarse con recuerdos y fotografías”<sup>122</sup>. El inicio de la vida puede ser definido como un libro con páginas deshabitadas de recuerdos y conforme transcurre el tiempo, estas hojas van abandonando su carácter llano y comienzan a contener fragmentos de la vida de una o varias personas. Se tiene conocimiento que el álbum fotográfico, surge en el siglo XIX, análogo al surgimiento de la fotografía en este siglo. Al menos así lo ratifica Danille E. Christensen (2011), cito: “[...] las innovaciones técnicas permitieron que los individuos comunes compraran y compilaran pequeños retratos impresos, ilustraciones de colores y, especialmente después de que se lanzara la cámara Kodak en 1888, instantáneas de aficionados”<sup>123</sup>. No obstante, la estructura de *Álbum de Familia II* (2007) también corresponde a los álbumes de recortes, que existían incluso antes de la imagen fotográfica.

Ambos compendios -álbum de recortes y álbum fotográfico- cumplen una función mnemotécnica, dónde la diferencia radica en la forma en que son presentados los contenidos visuales. La pieza de Boullosa está vinculada a ambas construcciones, es un híbrido porque

---

<sup>121</sup> ARNHEIM, Rudolf (2002). *Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador*. [Trad. BALSEIRO, M.], Madrid: Alianza, p. 66.

<sup>122</sup> HELLER, Eva (2000). *Op. Cit.*, p. 169.

<sup>123</sup> CHRISTENSEN, Danille E. “Look at Us Now!”: Scrapbooking, Regimes of Value, and the Risks of (Auto)Ethnography”. En: *The Journal of American Folklore*, (2011), vol. 124, n. 493, p. 176. Interpretado del texto original: “[...] technical innovations allowed ordinary individuals to purchase and compile small printed portraits, colored illustrations, and—especially after the kodak camera was released in 1888—amateur snapshots”.

contiene fotografías, no obstante, está totalmente realizado por la autora, desde la construcción del soporte hasta las aplicaciones finales que consisten en costuras que parecen unir todos los fragmentos de la memoria que componen este libro. Los textiles y los manuscritos que utiliza Boullosa son una referencia directa al concepto del álbum de recortes, que tiene una estética muy particular, además que funciona como un mecanismo para hacer tangibles los recuerdos. Al respecto Samantha Matthews (2008) describe cabalmente las características de un álbum de recuerdos, cito:

*“Los álbumes también invocan la presencia ausente y el cuerpo del firmante de manera más literal: por sinécdoque, con mechones de cabello o fragmentos de cinta o encaje; por representación, con retratos pintados y más tarde fotografías [...] y menos directamente, por flores secas, hojas u otras fichas asociadas con ocasiones importantes. Si bien las anotaciones proporcionan recordatorios de procedencia y garantías de autenticidad, la importancia de tales recuerdos depende de asociaciones personales o familiares”<sup>124</sup>.*

De manera que se pueden derivar tres elementos que articulan un álbum como objeto evocativo y compilador de reminiscencias. En primer lugar, se hace referencia a la poética del psicoanálisis abordado en el capítulo II, dónde se ha establecido que, mediante el lenguaje, ya sea escrito o visual, el uso de tropos es imprescindible para expresar aquello que pertenece al orden de lo indecible, la sinécdoque es una de ellas y se puede apreciar en *Álbum de familia* (2007) a través de la tela y los manuscritos. Enseguida, la representación es otro elemento imprescindible en los álbumes, las fotografías de familia cumplen esta función en la pieza de Boullosa, y en tercer lugar están los elementos simbólicos que dotan de significado esta pieza. Los colores encierran un simbolismo, una estética que sólo es comprensible al considerar todos los componentes de este libro de artista, como engranes de una maquinaria de la memoria.

El uso de la imagen fotográfica para evocar una realidad vivida conforma el núcleo de la

---

<sup>124</sup> MATTHEWS, Samantha. “Album”. En: *Victorian Review, Victorian Studies Association of Western Canada*, (2008), vol. 34, n. 1, pp. 13-17.

Interpretado del texto original: “Albums also invoke the signer's absent presence and body more literally - by synecdoche, with locks of hair or fragments of ribbon or lace; by representation, with painted portraits and later [...] photographs; and less directly, by dried flowers, leaves, or other tokens associated with significant occasions. While annotations provide reminders of provenance and assurances of authenticity, the meaningfulness of such souvenirs depends on personal or family associations”.

producción de Boullosa y es específico, en *Álbum de familia II* (2007), gracias a las referencias fotográficas, los demás componentes simbólicos adquieren un sentido. Roland Barthes (1989) afirma al respecto:

*“Llamo «referente fotográfico» no a la cosa facultativamente real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía. [...] nunca puedo negar en la Fotografía que la cosa ha estado allí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía. [...] El nombre del noema de la Fotografía será pues: «Esto ha sido»”<sup>125</sup>.*

Esta premisa barthesiana, se relaciona con el discurso general de Boullosa a través del uso de la fotografía, que contiene objetos o personas que atestiguan -lo que ha sido-. Las imágenes del archivo personal de la autora contienen el noema de la fotografía que propone Barthes, pero Boullosa lo reproduce a través del método de transferencia gráfica. La fotografía es uno de los medios más precisos para hacer patente la dimensión de un recuerdo, ya que como afirma Noemí Peña (2014), cito: “[...] la fotografía que conecta con un recuerdo no sólo se compone de un compendio de imágenes que agita a nuestra memoria, junto a ellas existen otros registros sensoriales que se añaden y que nos trasladan mentalmente a ese momento vivido”<sup>126</sup>. Esto ayuda a comprender la amplitud del discurso de Boullosa a partir del anhelo de reconstrucción y el placer de la nostalgia, ya que una fotografía invita a evocar el momento en que fue capturada esa imagen o las personas retratadas, además, del contexto en torno a esa imagen: una época determinada, sonidos, aromas y texturas, por ejemplo.

El uso de la fotografía en la obra de Boullosa y en especial en *Álbum de familia* (2007) ha tenido dos objetivos. En el caso de su obra autobiográfica, las imágenes fotográficas son un mecanismo para contener recuerdos y la atmósfera emotiva asociada a ellos, y, en cuanto a sus proyectos en torno a la migración, las fotografías de ropa o retratos son un testimonio de los personajes aquejados por este fenómeno político y social, un registro testimonial y

---

<sup>125</sup> BARTHES, Roland (1989). *La cámara lúcida*. [Trad. SALA-SANAHUJA, J.] Barcelona: Paidós, pp. 120, 121.

<sup>126</sup> PEÑA, Noemí. “La fotografía como imagen sensorial. Recuerdos invisibles para una interpretación visual”. En: *TercioCreciente* (2014), n.5, pp. 27-36.

documental de su existencia en el mundo. En este tenor, es necesario señalar que Barthes (1989), aborda la fotografía desde una visión orientada a lo empírico, más allá de la tecnológico, lo sociológico o lo psicoanalítico, cito: “Lo que la Fotografía repite hacia el infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”<sup>127</sup>. Esto define a la fotografía como la herramienta que captura en una imagen fija, un instante único. Las transferencias de fotografías en el álbum de Boullosa son eso, instantes de la existencia de la autora, que no se han de repetir jamás en la realidad, más que en la evocación que irá acompañada de las emociones asociadas a ese momento.

#### **III.4.2 Fotografías y textiles: el álbum como reconstrucción a través del discurso de Boltanski, Bourgeois y Boullosa.**

Un álbum puede ser una analogía del transcurso de una vida o un fragmento de esta. Se asocia a la memoria como uno de sus dispositivos tangibles para contener recuerdos. El álbum contiene retazos de toda una vida para componer una identidad. Se puede pensar que en esta reconstrucción no existe un acercamiento cabal con la realidad, puesto que en una sola imagen no se puede contener tanta información sobre una vida. Al respecto Dubravka Ugrešić (1996) afirma lo siguiente:

*“Para organizar fotografías en un álbum, nos guiamos por el deseo inconsciente de mostrar la vida en toda su variedad, y el resultado es la reducción de la vida a una serie de fragmentos muertos. La autobiografía tiene un problema similar con la mecánica de la memoria: se trata de algo que solía ser, pero está escrito por alguien que existe ahora”<sup>128</sup>.*

El argumento da pie a varias líneas de discusión, desde la praxis artística. Si bien es cierto, el álbum de fotografías era un objeto común en los hogares, hoy en día está casi en desuso desde la aparición de la fotografía digital. Los “fragmentos muertos” a los que hace referencia Ugrešić, no lo son así, si se retoman las fotografías como una entidad de valores evocativos,

---

<sup>127</sup> BARTHES, Roland (1989). *Op. Cit.*, pp. 28, 29

<sup>128</sup> UGREŠIĆ, Dubravka (1996) en STEINER, Barbara y YANG, Jun (2004). *Op. Cit.*, p. 11 Interpretado del texto original: “For in arranging photos in an album, we are guided by the unconscious desire to show life in all its variety, and the result is the reduction of life to a series of dead fragments. Autobiography has a similar problem with the mechanics of memory: it is concerned with something that used to be, but it is written by someone who exists now”.

a la manera barthesiana. Ahora bien, respecto a la narrativa autobiográfica, se sabe que es la construcción de la identidad de un sujeto, donde es válido que el contenido sea fáctico, ficticio o una combinación de ambos.

Para entrar en materia, un antecedente temático al álbum de Boulosa es el trabajo de Christian Boltanski (1944- ), autor que ha recreado la idea del álbum, utilizándolo como un recurso frecuente en su discurso. Por ejemplo, su *L'Album photographique 1946-1964* (1972), es una pieza que curiosamente no contiene ninguna fotografía del autor, consiste en una reconstrucción visual, donde “[...] la mezcla de hechos y ficciones abre un espacio de juego libre en el que los observadores pueden contar sus propias historias y recordar los acontecimientos de sus propias vidas”<sup>129</sup>. Ello hace referencia a la proposición de Arnheim que estableció con anterioridad. El espectador se apropia de las imágenes, resignificándolas y las hace suyas. En el caso del álbum de Boulosa, las fotografías sí pertenecen a su archivo personal, cito:

*“Somos mi madre y yo en una alberca, es mi hermana Carmen, es [un fragmento de] mi álbum real de niña con un rizo de mi pelo; de la imagen de cuatro hermanas, yo soy la mayor y estamos en Acapulco. Son fotografías de mi niñez, que es la de cualquiera de los años 60, así como varios documentos personales por la parte de atrás”. (M. Boulosa, comunicación personal, 17 de junio de 2017).*

Lo anterior se relaciona con las diversas formas de las narrativas de vida que se exploraron en el capítulo II, donde lo fáctico, lo ficticio o una combinación de ambos, pueden coexistir y apuntar a la creación. En contraste con Boulosa, Boltanski construye su propia vida, no realiza una evocación personal directa, sin embargo, logra que el observador conforme sus propias historias. Respecto a esa práctica, el autor de *L'Album photographique 1946-1964* (1972), afirma: “En mis primeros trabajos fingí hablar sobre mi infancia, pero mi verdadera infancia había desaparecido. He mentido al respecto tan a menudo que ya no tengo un recuerdo real de esta época, y mi infancia se ha convertido para mí en una especie de infancia

---

<sup>129</sup> STEINER, Barbara y YANG, Jun (2004). *Op. Cit.*, p. 70.

Interpretado del texto original: “The mixture of fact and fiction opens up an área of free play in which observers can tell their own stories and recall events from their own lives”.

universal, no real”<sup>130</sup>. Ello, confirma que el discurso de Boltanski es una autoficción, que tiene raíces en su propio imaginario autobiográfico, el cual se despliega a través de la inventiva que funge como una herramienta fundamental para este creador. Ambos caminos, tanto el de Boullosa a través de lo fáctico y la reconstrucción, y el de Boltanski alrededor de la invención, son válidos en la creación de autobiografía visual.

Otra referencia a la construcción de álbumes como depositarios de recuerdos que se relacionan técnicamente y temáticamente con *Álbum de familia II* (2007) son dos libros realizados con textiles a través del collage por Louise Bourgeois (1911-2010), los cuales han sido analizadas por Sofie Dieu (2016) quien en una ponencia afirma que:

*“Bourgeois contrató a una costurera profesional, Mercedes Katz, para ayudarla con el bordado y costura. De esta colaboración artista-técnico se obtienen, entre otros trabajos, dos libros de collage de tela. Primero se hizo Ode à la Bièvre (Poema al río Bièvre) en 2002, seguido en 2004 por Ode à l’Oubli (Poema al olvido). En el primer libro textil, Louise Bourgeois usa su propia ropa como material para coser dibujos abstractos de tela en los que evoca recuerdos de su familia a través de líneas, formas y colores. En su segundo libro de tela, utiliza su ajuar de novia manchado como base en la que mezcla diferentes técnicas textiles, desde aplicaciones y bordados, hasta nudos, ondulaciones, acolchados, tejidos y capas”<sup>131</sup>.*

En otros términos, se puede desprender que existen similitudes y diferencias entre el discurso del álbum de Boullosa y el de Bourgeois. El primer aspecto por considerar consiste en que a diferencia de Bourgeois, en el proceso creativo de Boullosa no interviene nadie más. Si bien en el Taller de Gráfica del CEARG, recibió la tutoría de maestros expertos, como la de Carla

---

<sup>130</sup> FARR, Ian [ed.] (2012). *Memory. Documents of Contemporary Art*. Londres: The MIT Press, p. 11.

Interpretado del texto original: “In my first works I pretended to talk about my childhood, but my true childhood had disappeared. I’ve lied about it so often that I no longer have a real memory of this time, and my childhood has become for me a kind of universal childhood, not real”.

<sup>131</sup> DIEU, Sofie. “Textile & catharsis. Women artists’ domestic and autobiographical art practice: The role of textile in the healing process of a family trauma”. En: *The Popular Culture Association of Australia and New Zealand*. Sidney, 2016. s/p.

Interpretado del texto original: “Bourgeois hired a professional seamstress, Mercedes Katz, to help with her embroidery and sewing work. From this artist-technician collaboration results amongst other works, two books of fabric collages. First was made Ode à la Bièvre (Poem to the river Bièvre) in 2002 which was followed in 2004 by Ode à l’Oubli (Poem to Forgetfulness). In the first fabric book, Louise Bourgeois uses her own garments as raw material to sew abstract fabric drawings in which she evokes memories of her family homethrough lines, shapes and colours. In her second textile book, she uses the stained napkins of her trousseau as a base on which she mixes different textile techniques, from appliqué and embroidery, to tufting, rolling, quilting, weaving and layering”.



Rippey en el caso de *Álbum de familia II* (2007), las piezas realizadas fueran concebidas en su totalidad por Boullosa, a diferencia del trabajo colaborativo que existió entre Bourgeois y Katz. Quizá en ese concurrir de dos personas le reste un tanto ese sentido de autobiografía, puesto que, al haber una tercera persona dentro del proceso creativo, se esfuma el discurso individual para dar paso más bien a uno colectivo. No obstante, el hecho de que Bourgeois utilice el objeto real, a decir de la ropa o su ajuar de novia, dota a la pieza de un amplio valor simbólico. En contraste, en el álbum de Boullosa, el uso de imágenes propias de su infancia, así como el uso de texturas visuales, sustituyen a esta presentación real de objetos que realiza Bourgeois, reafirmando la noción acerca de que la narrativa autobiográfica se vale de recursos como lo fáctico y lo ficticio. La reconstrucción que realiza Boullosa se basa en la fotografía, la cual, como herramienta visual, contribuye a la recreación de recuerdos que contienen una serie de valores a nivel sensorial, los devela y los hace tangibles.

Ahora bien, un aspecto en el que coinciden los discursos de Bourgeois y Boullosa, es el uso de textiles para generar una atmósfera de calidez, al evocar el hogar a través de elementos simbólicos. Las costuras, que aluden a las máquinas de coser, y la textura visual de flores, rememoran esos manteles que pueden encontrarse en algunos hogares mexicanos. En plática de referencia, Boullosa afirma, cito: “En esa serie [realizada en el Taller de Gráfica del CEARG durante la tutoría de Carla Rippey en 2007] fue mucho la nostalgia, la familia, las heridas y cómo repararlas cosiendo, la forma en que esos lazos se unen inevitablemente”<sup>132</sup>. La afirmación anterior se vincula de nueva cuenta a la ponencia de Dieu (2016) donde se explica el origen y motivación del arte textil como forma de expresión asociada culturalmente a las mujeres, cito:

*“Para Louise Bourgeois, el acto de coser era símbolo de la reparación y el intento de arreglar el trauma experimentado en su infancia, así como mantener -las cosas juntas y mantener su integridad-. Su percepción era que, carretes de hilo y agujas eran herramientas dedicadas a servir a este propósito”.*

Cómo se observa, en ambas creadoras el acto de coser tiene un significado similar: el sentimiento de unir y reparar se hace evidente en el álbum de Boullosa. Dado este análisis,

---

<sup>132</sup> BOULLOSA, Marisa (2017). *Comunicación personal*.

se puede establecer que existe una coherencia estética en el uso de hilos en las creaciones autobiográficas, en especial las generadas por mujeres, específicamente porque en la esfera de lo privado, espacio asignado socioculturalmente a la mujer<sup>133</sup>, la costura, el bordado y el tejido conformaban las tareas de la vida doméstica y la vida privada. Desde que se cuestionan los estereotipos en torno al ser mujer, el uso de textiles tiene la posibilidad de ir anulando su halo exclusivamente femenino para convertirse en una expresión de lo humano.

La pluralidad de voces en torno al álbum como depositario de recuerdos es vasta, se pueden hallar similitudes, pero también diferencias concretas, debido a la originalidad de cada creador. La obra de Boltanski, Bourgeois y Boullosa, dialogan desde un mismo enfoque, abren la posibilidad de pensar en el tiempo, en la historia de vida e invitan al espectador a adentrarse en ella, ya sea ficticia, fáctica o híbrida, las narrativas de vida de estos autores tienen un objetivo en común: burlar el olvido.

### **III.4.3 Flores, colores y manuscritos: Elementos simbólicos.**

La obra de Boullosa tiende a ser de carácter monocromático. La aplicación de notas sutiles de color se da gracias a la técnica de chiné-collé, donde el papel cumple esa función cromática. Sin embargo, en *Álbum de familia II* (2007) el color rojo y azul están presentes de manera dominante en la portada y contraportada del libro objeto, así como en su interior y en las costuras que atraviesan y componen toda la pieza.

En *Psicología del color* (2000) se indica que: “El simbolismo del rojo está determinado por dos experiencias elementales: el fuego es rojo, y roja es también la sangre”<sup>134</sup>. A su vez indica que “Como el calor y todo lo que suena alto, el rojo actúa siempre en la cercanía. Y, ópticamente, el rojo se sitúa siempre delante. [...] En el antiguo simbolismo, el rojo es el color de la materia, por ser la materia lo próximo y lo tangible”<sup>135</sup>. Ahora bien, en *De lo espiritual en el arte* (1994) el autor indica varios aspectos en torno al color rojo que coinciden

---

<sup>133</sup> SÁNCHEZ, Ángeles y VALLÉS, Pilar (2008). *La que de amarillo se viste. La mujer en el refranero mexicano*. México: CONACULTA, p. 11.

“Señalan [los] investigadores que en la cultura occidental las características particulares de cada sexo, los roles y los espacios femeninos y masculino se constituyen como oposiciones binarias. En esta construcción cultural el espacio de la mujer está representado por el ámbito doméstico de la familia y los afectos, mientras que el del hombre por la esfera pública de la producción, la política, la creación social y cultural. Estos mundos distintos se expresan claramente en el lenguaje”.

<sup>134</sup> HELLER, Eva (2000). *Op. Cit.*, p. 53.

<sup>135</sup> *Op. Cit.*, p. 60,61.

en parte con lo dicho anteriormente: “[...] el color rojo puede provocar una vibración anímica parecida a la del fuego [...] El rojo cálido quizá sea excitante, hasta el punto de que puede ser doloroso, por su parecido con la sangre”<sup>136</sup>. Enseguida en el *Diccionario Akal de Estética* (1998) se establece el uso del color rojo en las artes: “[...] el rojo es el color de la vida, de la fuerza, de la función guerrera, de la alegría, de lo que se eleva ignorando la gravedad, del ardor que abrasa, del amor divino, de la espiritualidad, de la belleza...pero también de las pasiones, de la muerte e incluso del demonio”<sup>137</sup>.

Las anteriores aproximaciones a la significación cromática indican hacia donde se dirige el discurso de Boullosa. La relación del color rojo con la sangre parece algo fundamental en este álbum, puesto que la autora ha establecido el tema en torno a los lazos familiares, los lazos de sangre, además, apela a un sentido de proximidad, de calidez y cercanía. No obstante, en la pieza no se encuentran connotaciones negativas que puedan vincularse a este croma.

Respecto al color azul Heller (2000) comenta: “El cielo es azul, y por eso es el azul el color divino, el color de lo eterno. La experiencia continuada ha convertido al azul en el color de todo lo que deseamos que permanezca, de todo lo que debe durar eternamente”<sup>138</sup>. Por otro lado, en el *Diccionario Akal de Estética* (1998) refiere “[...] el valor evocador del azul”<sup>139</sup>, haciendo referencia a que “la relación de este color con el de un cielo sin nubes lo ha destinado a la representación de seres de un mundo trascendente, angélico o divino”<sup>140</sup>. Asimismo, establece que “[...] el azul se asocia también [...] a lo alejado, lo inaccesible, lo onírico”<sup>141</sup>. Ahora bien, Kandinsky (1994) señala otros atributos sobre este croma: “El azul es el color del cielo, así lo imaginamos cuando oímos la palabra cielo. El azul es el color típicamente celeste, que desarrolla en profundidad un elemento de quietud, y que al sumergirse en el negro adopta un matiz de tristeza inhumana, se hunde en la gravedad que

---

<sup>136</sup> KANDINSKY, Wassily (1994). *Op. Cit.*, p. 43.

<sup>137</sup> SOURIAU, Étienne (1998). *Op. Cit.*, p. 960.

<sup>138</sup> HELLER, Eva (2000) *Op. Cit.*, p. 23.

<sup>139</sup> SOURIAU, Étienne (1998). *Op. Cit.*, p. 166.

<sup>140</sup> SOURIAU, Étienne (1998). *Op. Cit.*, p. 166.

<sup>141</sup> *Op. Cit.*, p. 167.

no tiene ni puede tener fin”<sup>142</sup>.

En relación con lo anterior, desde la aportación de Heller el color azul representa lo que se anhela perpetuar. En el caso de *Álbum de familia II* (2007) se hace evidente el deseo por conservar sus recuerdos mediante el contenido de ese libro objeto. A su vez de la contribución del *Diccionario Akal de Estética* (1998), se puede rescatar la relación del azul con aquello inalcanzable, ya que, si bien el álbum tiene el objetivo de evocar los momentos de las fotografías, se sabe por lógica que esos fragmentos del tiempo jamás volverán. Por último, para Kandinsky (1994) el azul remite al sosiego, en contraste con el color rojo.

Por lo tanto, en el álbum de Boullosa, después de desglosar los colores uno por uno, deben valorarse azul y rojo como una bina que tiene el objetivo de generar una atmósfera emotiva específica. Al analizar ambos colores y contrastarlos, el rojo nos habla de la cercanía y el azul de un alejamiento. Dos mensajes que se contraponen: “En el acorde rojo-azul se unen fuerzas corporales y espirituales”<sup>143</sup>. *Álbum de familia II* (2007) habla de lo íntimo por lo que se entiende su asociación al color rojo como significante de lo cercano, ahora bien, el azul se vincula con el pasado, que, de manera abstracta, se concibe lejos e inalcanzable, como un lugar mítico y/o divino.

Respecto al fondo de flores en este libro, dicha textura se relaciona con las formas de algunos diseños de textiles mexicanos, que fungen muchas veces como manteles y que encontramos en el hogar, en la cocina, por ejemplo. Espacio que cumple en gran parte, la función de reunir a la familia en torno a la mesa, la comida, la conversación y convivencia. Las flores *per se* tienen una serie de simbolismos, que a continuación se enuncian. Para mayor precisión, las flores que aparecen en el libro son representaciones de rosas. La rosa, por su gran belleza y su poca duración en la mayoría de los casos, ha sido utilizada con frecuencia en las artes, sobre todo la poesía, como comparación o como símbolo<sup>144</sup>. Además: “Ciertas afinidades de la rosa con respecto a la sangre [sugieren] nociones de renacimiento, victoria sobre el dolor y la muerte”<sup>145</sup>. En términos generales las flores “son atributo de la primavera personificada,

---

<sup>142</sup> KANDINSKY, Wassily (1994). *Op. Cit.*, pp. 70, 71.

<sup>143</sup> HELLER, Eva (2000). *Op. Cit.*, p. 55.

<sup>144</sup> SOURIAU, Étienne (1998). *Op. Cit.*, p. 974.

<sup>145</sup> REVILLA, Federico (2007). *Op. Cit.*, p. 521.

una de las cuatro estaciones; [...] Simbolizan la fugacidad de la vida humana en los bodegones alegóricos”<sup>146</sup>.

A partir de lo anterior, se puede decir que en *Álbum de familia II* (2007) las flores se sujetan coherentemente al sentido de este libro objeto. La rosa como símbolo de la transitoriedad de la vida, hace directa referencia a las imágenes del álbum que no pueden volver a ser vividas más que a partir de la evocación. Por lo tanto, la imagen de las flores se integra al discurso del libro y va más allá de ser un elemento meramente decorativo.

Finalmente, respecto a los manuscritos que aparecen en este libro, además de ser un elemento constante en el discurso de Boullosa, no son presentados con la finalidad de ser leídos, sino que el texto se convierte en imagen para evocar el sentido de la proximidad que da escribir y recibir una carta. La carta tiene un valor simbólico muy específico, sólo se resguardan los escritos del ser amado, por ser un sustituto de la presencia física del remitente. Guardar con celo las misivas, tiene un significado concreto que se hace visible en el álbum de Boullosa, fenómeno que se hace presente en el álbum de recortes, objeto cotidiano que funciona como depositario de recuerdos de la familia o amistades. En esta propuesta de Boullosa, los manuscritos se conciben como un elemento visual, las palabras son líneas, grafismos difusos, sin otra pretensión más que la de ser uno de los componentes que dan cuerpo y sentido a la estructura y discurso en *Álbum de familia II* (2007).

---

<sup>146</sup> HALL, James (1996). *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. [Trad. FERNÁNDEZ, Jesús] España: Alianza, p. 168.

### **III.5 Ensayo sobre la obra gráfica *Mi madre*.**

Un manuscrito, un vestido, una fotografía. Elementos yuxtapuestos que con referencia al título se sabe pertenecen o se asocian directamente con la madre de Boulosa. Es común que los títulos de las obras de esta autora estén compenetrados con el contenido de las piezas; el título de esta estampa se relaciona con la imagen para generar una entidad estética indisociable, principalmente porque la palabra -madre- evoca una figura muy poderosa simbólicamente hablando.

Todos hemos tenido madre, ya sea de manera presente o ausente, el significado de este personaje en la construcción de la identidad es fundamental, porque está vinculada de manera primaria a nuestro origen. Si bien esta pieza habla de un personaje externo a Boulosa, el enfoque es totalmente autobiográfico. A su vez, la evocación de la figura materna, así como el deseo de su perpetuidad a través objetos o elementos simbólicos que pertenecen y hacen referencia a la madre de la autora, parte del deseo de mantenerla viva más allá del recuerdo.

A lo largo de este ensayo se explora la estampa *Mi madre* (2008) realizada dentro del marco de la tutoría con Per Anderson en el Taller de Gráfica del CEARG. Esta pieza fue elegida por su calidad técnica a través del uso de la litografía y el chiné-collé, por su nítida orientación autobiográfica, y porque toca un tema recurrente en las artes visuales que ha sido desarrollado desde distintas posturas: la maternidad.

#### **III.5.1 La maternidad en las artes visuales. Afinidades y discordancias entre Mónica Mayer y Marisa Boulosa.**

En México, desde la década de los setenta en el siglo XX la maternidad<sup>147</sup> en primera persona, ha dado pie a expresiones diversas en el mundo del arte. Una de ellas es la de Mónica Mayer<sup>148</sup>, artista y activista, que trabaja individual y grupalmente desde la producción

---

<sup>147</sup> SÁNCHEZ, Ángeles y VALLÉS, Pilar (2008). *Op. Cit.*, p. 171.

“La maternidad como la construcción sociocultural -modelos, normas, valores, representaciones, discursos, teorías, etc.- que pauta la relación de la madre y el hijo o hija y define sus objetivos y las condiciones sociales en las que debe ejercerse”.

<sup>148</sup> Mónica Mayer (DF, 1954) estudió artes visuales en la ENAP y obtuvo la maestría en sociología del arte en Goddard College en EU. Desde el inicio de su carrera ha sido una artista inconforme con las definiciones del arte. Ha desarrollado un enfoque integral en el que, además de performances, dibujos o intervenciones, considera como parte de su producción artística el escribir, enseñar y participar activamente en la comunidad. De acuerdo con diversas publicaciones es considerada como pionera del performance en México y a nivel internacional es reconocida como precursora del arte feminista en América Latina. Con Maris Bustamante

plástica, la reseña de arte y la difusión del arte de las mujeres, del performance y de la electrografía<sup>149</sup>. Mayer, desde la obra gráfica y el performance, ha abordado la relación con su propia madre, así como la maternidad en primera persona. *Novela rosa o me agarró el arquetipo* (1987) fue una obra emblemática producto de las vivencias de la autora en torno a la maternidad, lo que la llevó “[...] a estudiar los conceptos construidos alrededor del arquetipo de la madre, a reflexionar sobre la influencia de estereotipos sociales como ‘la Virgen’, ‘la madre abnegada’ o ‘la madre desnaturalizada’ y a analizar los significados emocionales y culturales de esta experiencia”<sup>150</sup>. Lo anterior permite comprender, que, si bien la obra de Boullosa es original en cuanto al contenido fáctico y simbólico, también se vincula con un tema latente en el arte contemporáneo y propio del arte actual en México.

El trabajo más reciente de Mayer es de carácter colectivo y activista, se llama *Maternidades secuestradas: (2012- )*, proyecto que surge como análisis desde la esfera de lo privado, pasando por la manifestación en espacios públicos para finalmente allanar el terreno de lo virtual en redes sociales como Facebook y Twitter. Mayer explica algunos de los aspectos que *Maternidades secuestradas (2012- )*, aborda, cito: “[...] desde la falta de educación sexual hasta las presiones familiares y sociales para ser madres [...] las mujeres cuyos hijos e hijas han desaparecido o muerto por la violencia que se vive actualmente en el país”<sup>151</sup>. Con relación a lo anterior, se entiende que la postura de Mayer es uno de los discursos más revolucionarios en México en torno a la maternidad, en contraste con el discurso de Boullosa en *Mi madre* (2008), que no cuestiona, asume y narra una experiencia, sin adentrarse en lo político, más bien se compenetra con su mundo interior.

---

fundó el grupo de arte feminista Polvo de Gallina Negra en 1983 y desde 1989 trabaja con Víctor Lerma en el proyecto Pinto mi Raya. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores.

<sup>149</sup> ZAMORA B., Lorena. (2012). *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey*. México: INBA, p. 35.

<sup>150</sup> ZAMORA B., Lorena. (2012). *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey, Op. Cit.*, p. 41.

<sup>151</sup> MAYER, Mónica (2012). “¡No a las maternidades secuestradas!”. México: Pinto Mi Raya.

No obstante, una de las razones por las cuales Mayer y Boullosa se vinculan, se debe a la vena autobiográfica en las creaciones de ambas. En entrevista para Zamora (2012), Mayer afirma:

*“[...] la maternidad fue para mí una experiencia muy fuerte. Mi mamá murió en 1980 y Adán, mi primer hijo, nació en 1981, por lo que experimenté un cambio de generación muy fuerte. Además, el sentir que una es absolutamente responsable de una criatura, el verme reflejada reviviendo mis propias etapas, revivir ese nivel de indefensión que tiene un bebé, si no le das de comer se muere; la mamá realmente implica la vida y la muerte. Fue pensar en todo esto y al entrar en la depresión posparto me dediqué a trabajar porque es mi manera de ver qué es lo que está pasando y por dónde”<sup>152</sup>.*

Tal como menciona Mayer, la experiencia de la maternidad para ella, ha derivado en distintas vertientes. Su experiencia como hija, como madre y su vinculación con la sociedad, lo político y lo artístico. En Boullosa, quizá son más sutiles los diferentes enfoques en torno a la maternidad; por ejemplo, en *Los tenis de Mathías* (2008) (Apéndice 11, Fig. 4), se explora el tema de la identidad y el tiempo desde el enfoque autobiográfico de la autora, puesto que los zapatos pertenecen a su hijo, pero no hay una postura clara en torno al ser madre. Las piezas de Boullosa encontradas en el acervo apelan más al valor ascendente de lo familiar en lugar de la descendencia. Piezas realizadas a partir de fotografías antiguas de familiares, así como de la infancia de Boullosa, conforman la mayor parte de su repertorio simbólico. En *Mi madre* (2008) tres elementos construyen a la figura materna, un vestido, un manuscrito y un retrato; no cuestiona más bien venera ese símbolo.

Definir a Mayer como una antecesora de discursos como el de Boullosa, parece algo osado por las diferencias evidentes entre una creadora y otra. Sin embargo, también existen puntos de encuentro en torno a la técnica artística. Gran parte de la producción plástica de Mayer fue realizada con transferencia gráfica, técnica novedosa en la década de los setenta, gracias a la introducción de la fotocopidora. Recientemente, en 2017, dentro de la edición XLV del Festival Internacional Cervantino en Guanajuato, Mayer presentó *¿Revolución o participación? Tres proyectos: El tendadero, Maternidades secuestradas y Yo no celebro ni*

---

<sup>152</sup> ZAMORA B., Lorena. (2012). *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey Op. Cit.*, p. 41.



*conmemoro guerras*. Se celebró una conferencia, así como una exposición, que contenía, entre otras piezas, obra gráfica de décadas atrás, en torno a cuestionamientos alrededor de la maternidad. Uno de los hallazgos fue descubrir la similitud técnica que compartían ambas autoras, además de descubrir el halo autobiográfico que Mayer imprimió en sus piezas bidimensionales, las cuales hablaban principalmente sobre su experiencia personal como madre y su relación con algunas acepciones culturales sobre la esfera de lo privado. En contraste, también se presentó material audiovisual sobre *Maternidades secuestradas* (2012-), que aborda el tema desde lo social y lo político.

Ahora bien, la posibilidad que abre el feminismo en las artes visuales en México desde la década de los setenta con la producción de creadoras como Mayer para cuestionar y generar discursos en torno a estereotipos de género inauguró una línea de trabajo específica que generaciones sucesoras, pudieron adaptar a sus propios lenguajes. Boullosa no cuestiona ni es explícitamente política para hablar, en este caso específico de la maternidad, pero abre un espacio para venerar la figura de su madre, aislándola de la masa, para concebirla como una persona, por la cual siente respeto y representa sus raíces. El discurso, se hace más amplio en significación ya que Boullosa afirma: “[...] el manuscrito en esta pieza es una receta de cocina de mi abuela. La comida ha sido algo que ha entrelazado a mi familia”. Por lo tanto, esta pieza es una veneración al linaje familiar, a las raíces y su trascendencia en el tiempo. Posiblemente *Mi madre* (2008) de Boullosa está relacionado al discurso de Mayer, por ser un análisis de la figura materna, que oscila entre la escena de lo privado y lo social.

### **III.5.2 Un vestido para recordar.**

El vestido infantil femenino, es un elemento simbólico presente en el lenguaje de Boullosa ya sea en su trabajo pictórico, escultórico y gráfico. En las piezas del acervo del Taller de Gráfica del CEARG, hay dos obras que contienen este elemento, *Mi madre y yo* (2008) (Apéndice 11, fig. 2) y *Mi madre* (2008) (Apéndice 11, fig. 1). En ambas piezas, el vestido concebido como objeto, funciona como elemento estructural, aunado a otros componentes como transferencias de fotografías, documentos y manuscritos.

Un vestido, además de cubrir una necesidad básica, habla también de la identidad y el tiempo de quien lo porta. El vestido como objeto de uso cotidiano parte de un concepto más general: la vestimenta. Joanne B. Eicher y Mary Ellen Roach-Higgins (1992) la definen, cito:

*“[...] como un conjunto de modificaciones corporales y / o suplementos que una persona manifiesta al comunicarse con otros seres humanos. Definido de esta manera general, la palabra vestimenta es de género neutral. Este uso general no excluye que, en contextos específicos o con inflexiones específicas, la palabra pueda usarse para transmitir significados socialmente construidos y de género”<sup>153</sup>.*

Con base en este precedente, a lo largo de este ensayo, se aborda únicamente el vestido infantil femenino en tanto objeto de uso cotidiano y su significación, específicamente en la obra *Mi madre* (2008). Ahora bien, el vestido en la obra de Boullosa da pie a cuestionar la bifurcación en prendas masculinas y femeninas, concretamente en la infancia. Esta concepción binaria en la cultura occidental es un fenómeno relativamente reciente, donde la indumentaria, así como el color, están determinados por estereotipos de género, Heller (2000) apunta al respecto, cito:

*“Hasta 1900, el color para las niñas y los niños pequeños era el blanco. [...] Niños y niñas llevaban hasta la edad de cinco años el mismo tipo de vestido, largo hasta los pies”<sup>154</sup>. El color y la forma de su indumentaria era determinada entonces, por la edad y no por el sexo del individuo. Sin embargo, la mutación del color de la vestimenta infantil, rosa para las niñas y azul para los niños, fue una idea que surge a partir de 1920<sup>155</sup>,*

Ya que anteriormente, la tendencia era que el rojo tenía una connotación masculina, por lo que el rojo claro era la tonalidad ideal para un niño pequeño. Heller afirma (2000):

*“En pinturas del Barroco se ven a menudo criaturas vestidas de pies a cabeza de color rosa. Y cuando aparecen con un yelmo en la cabeza y una espada a la cintura, nos parecen ejemplos inesperados de niñas que reciben una educación masculina, pero estas criaturas vestidas de rosa no son niñas, sino príncipes caracterizados mediante el rosa -el pequeño rojo- como futuros gobernantes”.*

En efecto, se desprende que las ideas en torno a los colores y la forma de la vestimenta tiende

---

<sup>153</sup> EICHER, Joanne B y ROACH-HIGGINS, Mary Ellen (1992). *Dress and gender: Making and meaning*. EUA: Berg Publishers, p. 15.

Interpretado del texto original: “We define dress as an assemblage of body modifications and/or supplements displayed by a person in communicating with other human beings. Defined in this general way, the word dress is gender-neutral. This general usage does not rule out that, in specific contexts or with specific inflections, the word may be used to convey socially constructed, gendered meanings”.

<sup>154</sup> HELLER, Eva (2000). *Op. Cit.*, p. 216.

<sup>155</sup> HELLER, Eva (2000). *Op. Cit.*, p. 215.

a cambiar de acuerdo con la época y el contexto cultural. Este antecedente era necesario para comprender el trasfondo de los vestidos en las piezas de Boulosa. Específicamente en *Mi Madre* y *Mi Madre y yo* (2008) los vestidos se perciben color rosa, aspecto que se entiende dado que, tanto la infancia de la creadora como la de su madre se desarrollaron en el contexto del rosa como color de lo femenino en el siglo XX. Cabe destacar que en *Mi madre* (2008), el rosa se percibe de manera sutil, puesto que predomina la presencia del negro en el vestido. Los vestidos en ambas piezas cobran significados un tanto diferentes debido al color. En el caso de *Mi madre y yo* (2008) (Apéndice 11, Fig. 2), sucede un fenómeno asociado a los estereotipos de género ya que el color rosa saturado se relaciona comúnmente al cliché del “vestido rosita de niña”.

En contraste, el vestido en la obra *Mi madre* (2008) (Apéndice 11, Fig. 1) es rosa y negro, los cuales tienen significados concretamente contrarios. Por un lado, el rosa “[...] es, sin ningún género de duda, el color del que nadie puede decir nada malo”<sup>156</sup>. “[...] rosa es también la sensibilidad y la sentimentalidad [...] El rosa es suave y tierno; es el color de la delicadeza”<sup>157</sup>. Es considerado un color asociado a la infancia, además de que se le ha otorgado una identidad exclusivamente femenina desde 1900 hasta alrededor de 1980<sup>158</sup>. Ello explica de donde surge la concepción de Kandinsky (1994) en torno al rosa, cito: “El rojo frío claro tiene un mayor valor puramente corpóreo, con un sonido de pura alegría juvenil, como una muchacha joven, fresca y pura. [...] Las mujeres jóvenes tienen predilección por este color, que sólo se intensifica si se mezcla con blanco”<sup>159</sup>. Hasta aquí el rosa, tiene la carga del estereotipo femenino. Sin embargo, el rosa en presencia del negro tiene otras connotaciones.

Sobre la simbología del negro ya hemos citado con anterioridad a Kandinsky (1994) al abordar la obra gráfica *Lupita* (2007), no obstante, en el *Diccionario Akal de Estética* (1998) encontramos que, cito:

*“Se considera negro metafóricamente, lo que despierta sentimientos de tristeza,*

---

<sup>156</sup> HELLER, Eva (2000). *Op. Cit.*, p. 213.

<sup>157</sup> *Op. Cit.*, p. 214.

<sup>158</sup> HELLER, Eva (2000). *Op. Cit.*, pp. 216, 217.

<sup>159</sup> KANDINSKY, Wassily (1994). *Op. Cit.*, p. 78.

*de duelo, de miedo, de horror, de desesperación. [...] Lo negro se aproxima a lo sombrío y a lo trágico por el hecho de apoyarse en situaciones terribles y sin salida, una marcha inevitable hacia lo peor; pero se opone a estos por su carácter realista, ya que lo sombrío es poético y lo trágico noble y profundo; lo negro, incluso, acentúa a menudo el aspecto sórdido de los crímenes y las desgracias”<sup>160</sup>.*

Partiendo de esa premisa, el vestido en *Mi madre* (2008) tiene la impronta de la sobriedad, cierto carácter sombrío que el rosa viene a resignificar para dotar al vestido de cierta delicadeza, le quita solidez al negro para darle la apariencia aterciopelada característica del rosa. El carácter gráfico de la zona color negro hace notar unas flores, referencia directa a la fugacidad de la vida. Esta serie de elementos tienen mucho por decir y se relacionan con propuestas como la de Bourgeois, quien afirma: "La ropa es [...] un ejercicio de memoria. Me hace explorar el pasado [...] como pequeñas señales en la búsqueda del pasado"<sup>161</sup>. Para Bourgeois el uso de la ropa es una referencia a sus vivencias, la vestimenta como objetos que testifican y les dan ubicuidad a sus recuerdos. En el caso de Boullosa, el vestido, como objeto, es una de sus herramientas expresivas, no obstante, los vestidos no pertenecen a ella, sino que los ha ido recolectando, como reminiscencias de lo que significa para ella la infancia y el habitar espacios íntimos como lo es una prenda de vestir.

Respecto al vestido como símbolo en la creación visual autobiográfico, existe un referente en el contexto de creación artística en México. Se trata de la pieza *Vestido* (1994) de Gabriela López Portillo, quien, dentro de sus aportaciones, ha desarrollado y estudiado a fondo el cabello como material escultórico en su discurso artístico. La memoria, el tiempo y la existencia son algunos de los conceptos que están entrelazados en esta pieza. La autora afirma, cito:

*“La utilización del cabello en mi obra se debe a una recapitulación de ciertos sucesos de mi infancia, lo que veo como los hechos más constitutivos e importantes de mi existencia, que están ligados con mis cabellos. [...] Los materiales utilizados para elaborar los vestidos, [...], dicen parte de su historia originaria, sean de origen vegetal, animal, o sintético. Pero en esta obra el material proviene del propio cuerpo. El cabello que me corté, después de cinco*

---

<sup>160</sup> SOURIAU, Étienne (1998). *Op. Cit.*, p. 823.

<sup>161</sup> DIEU, Sofie. "Textile & catharsis. Women artists' domestic and autobiographical art practice: The role of textile in the healing process of a family trauma". En: *The Popular Culture Association of Australia and New Zealand*. Sidney, 2016. s/p.

*años de crecimiento, para poder hacerme este vestido a mi medida, guarda también parte de mi historia*”<sup>162</sup>.

La elección del cabello para concebir *Vestido* (1994), es un discurso con un amplio potencial estético, es un concepto que responde al hecho de que un vestido hace visual la identidad de quien lo porta, en el caso de la pieza de López Portillo, el vestido se materializa a partir de elementos inherentes a la identidad individual de la autora constreñidos en su propio cabello, a partir de la técnica que emplea para darle forma a su propia indumentaria, López Portillo enuncia, cito:

*“[...] el vestido está hecho con mi propio cuerpo, pero también es importante la técnica utilizada para unir los cabellos y formar la tela. El tejido a ganchillo está realizado a mano, y fue un proceso largo. Durante casi seis meses de trabajo fui tejiéndome a mí misma, con el fin de dejar una constancia de mí existencia. Así quedó inscrita la historia del material, el cabello, pero también la técnica*”<sup>163</sup>.

Por lo tanto, el discurso de López Portillo se vincula a las narrativas de vida de las artes visuales. Su desarrollo estético, temático y artístico, no responde a la estructura canónica de la diégesis, no obstante, en el énfasis “fui tejiéndome a mí misma” hace evidente su vinculación tanto con la autobiografía visual, así como al vestido como la “exteriorización de las cualidades personales [...] indicador de la disposición interior de quien lo endosa”<sup>164</sup>.

La pieza escultórica *Vestido* (1994), ha sido fundamental para la comprensión de la obra *Mi madre* (2008) por versar sobre la relación objeto-sujeto y por el deseo de explorar el concepto de identidad, al respecto, López Portillo asevera, cito: “El ser humano necesita ubicarse a sí mismo y reconocerse, por eso, y por la necesidad de representar esta identidad (que es el resultado de la búsqueda), surge la autocreación. La búsqueda se hace a través del conocimiento de sí mismo; por eso en algún momento surge la pregunta de qué soy, quién soy”<sup>165</sup>. Ambas creadoras, tanto López Portillo como Boullosa, tienen discursos que surgen de la exploración de su propio imaginario autobiográfico, en este caso a través del vestido

---

<sup>162</sup> LÓPEZ PORTILLO, Gabriela (2002). *El tiempo de la existencia: El uso del cabello en la escultura contemporánea*. México: Instituto Nacional de las Mujeres, pp. 110-112.

<sup>163</sup> LÓPEZ PORTILLO, Gabriela (2002). *Op. Cit.*, p.112.

<sup>164</sup> REVILLA, Federico (2007). *Op. Cit.* p. 623.

<sup>165</sup> LÓPEZ PORTILLO, Gabriela (2002). *Op. Cit.*, p. 133.

como un elemento simbólico.

### **III.5.3 El retrato de una madre: la pulsión de la historia y el recuerdo, a través de Roland Barthes y Marisa Boullosa.**

Boullosa conformó *Mi madre* (2008) a partir de tres objetos, incluido un retrato de la infancia de su madre. Esta imagen dialoga abiertamente con el ensayo de Barthes (1989) y su ejercicio al observar fotografías de una época pasada de su progenitora, el autor de la *Cámara lúcida* afirma: “En cuanto a muchas de esas [fotografías], lo que me separaba de ellas era la Historia. ¿No es acaso la Historia ese tiempo en que no habíamos nacido? Leía mi inexistencia en los vestidos que mi madre había llevado antes de que pudiese acordarme de ella”<sup>166</sup>. Barthes continúa: “Así, la vida de alguien cuya existencia ha precedido en poco a la nuestra tiene encerrada en su particularidad la tensión misma de la Historia, su participación. La Historia es histórica: sólo se constituye si se la mira, y para mirarla es necesario estar excluido de ella”<sup>167</sup>. *Mi madre* (2008) apunta a esa tensión de la historia que define Barthes. Boullosa comparte con el autor, la inquietud por la memoria que los antecede, y que, en definitiva, define su origen.

Por el contrario, a veces en la fotografía, la pulsión por descifrar una historia se suple por la pulsión por recordar, Barthes explica, cito: “[...] mientras que contemplando una foto en la que ella, siendo yo niño, me estrecha contra sí, puedo rememorar en mi interior la suavidad arrugada del crespón de China y el perfume de los polvos de arroz”<sup>168</sup>. En referencia a ello, se muestra esa atmósfera del recuerdo y que forma un vínculo directo con el imaginario autobiográfico de Barthes. En el caso de Boullosa, ese fenómeno se da en su pieza *Álbum de familia II* (2007), dónde las imágenes donde aparece su madre pertenecen a un tiempo donde Boullosa existe. La búsqueda de Barthes para encontrar una fotografía que representara lo que su madre significaba para él, pasó de ser infructuosa para culminar con el hallazgo de *Foto del Invernadero* (1898), Barthes apunta, cito:

*“Así iba yo mirando, solo en el apartamento donde ella acababa de morir, bajo la lámpara, una a una, esas fotos de mi madre, volviendo atrás poco a poco en el tiempo con ella, buscando la verdad del rostro que yo había amado. Y la descubrí.*

---

<sup>166</sup> BARTHES, Roland (1989). *Op. Cit.* p. 104.

<sup>167</sup> *Op. Cit.* p. 105.

<sup>168</sup> BARTHES, Roland (1989). *Op. Cit.* p. 106

*La fotografía era muy antigua. Encartonada, las esquinas comidas, de un color sepia descolorido, en ella había apenas dos niños de pie formando grupo junto a un pequeño puente de madera en un Invernadero con techo de cristal. Mi madre tenía entonces cinco años (1898), su hermano tenía siete”<sup>169</sup>.*

Barthes describe la fotografía, y ahí, en esa antigua imagen encuentra una similitud entre esa historia de infancia de su madre y la que él conoció: “Observé a la niña y reencontré por fin a mi madre. La claridad de su rostro, la ingenua posición de sus manos, el sitio que había tomado dócilmente, sin mostrarse ni esconderse, y por último su expresión [...]”<sup>170</sup>. Barthes encontró ahí la esencia de su madre, la *alétheia* de los griegos que es la desocultación del ser<sup>171</sup>. En *Boullosa* se infiere sucede algo similar, la fotografía de su madre es un referente a la historia que la antecede y al recuerdo. El carácter apologético de la pieza es evidente a través de estos objetos cotidianos que la autora de *Mi Madre* (2008) coloca en yuxtaposición para dejar huella de la existencia de quien le dio la vida, a partir de sus reliquias personales y el simbolismo del vestido de niña. Imágenes que conforman historias, que anteceden su existencia.

---

<sup>169</sup> *Op. Cit.* pp. 108, 109.

<sup>170</sup> BARTHES, Roland (1989). *Op. Cit.*, pp. 109, 110.

<sup>171</sup> HEIDEGGER, Martin en LÓPEZ Q., Alfonso (1991). *Op. Cit.*, p. 51.

## CONCLUSIONES.

El imaginario autobiográfico está estrechamente ligado al paradigma de la memoria en el arte contemporáneo, siendo la autobiografía visual una de sus vertientes. Esta investigación permitió comprender los alcances que tiene el *Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato* (2002- ), un recinto que se define a partir de factores como la confluencia de autores con trayectoria y discursos sólidos aunados a la retroalimentación de temas y repertorios técnicos de quienes han producido ahí; y también gracias al valor artístico del acervo de casi 2000 piezas con que cuenta este taller. Voltar la mirada a este espacio, era justo y necesario, ya que no sólo tiene importancia a nivel local, sino a nivel nacional, regional y global.

Aplicar *Elementos estéticos, temáticos y artísticos: un método para la crítica de las artes visuales* (2005) de Galindo, resultó eficaz para diseccionar cada una de las tres obras seleccionadas, donde los resultados generaron una serie de ensayos. El rigor científico de este sistema permitió una visión más objetiva porque al auscultar los elementos estéticos se pudo descubrir el éthos particular y general que revestía las creaciones de Boullosa. Por otro lado, los elementos temáticos permitieron identificar diversos tópicos que sin duda tenían un enfoque específico: lo autobiográfico. La identificación de los elementos artísticos, que son los referentes a la técnica, la composición y color, entre otros aspectos, coadyuvaron a descifrar la manera en que se materializó el imaginario autobiográfico de Boullosa. Por último, los tres elementos fueron analizados en conjunto para ver si existía coherencia entre uno u otro componente, si existía algún nexo o si definitivamente no lo había. Las tres obras resultaron congruentes, con su discurso y la manera en que estas fueron concebidas.

Por ejemplo, la pieza *Lupita* (2007), generó una serie de revelaciones importantes en cuanto a la representación femenina infantil en las artes visuales, terreno que es necesario seguir explorando. Boullosa comparte con Carroll la motivación por conservar lo efímero de la inocencia infantil femenina, ya que ambos autores, encontraron ahí una fuente de experiencia estética y la desarrollaron, desde distintas disciplinas. Desarrollar la estética del -ser niña- permite cuestionarse aspectos que suelen darse por hecho, por ejemplo, uno de los descubrimientos, es que lo femenino como experiencia biológica y como construcción cultural tiene repercusiones en los estudios sobre las artes visuales, la estética y la simbología,



por mencionar sólo algunos.

Estudios como el trabajo de María del Mar Ramírez *La imagen de la infancia: Aspectos iconográficos* (2005), así como *Age and Innocence: Female Transitions to Adulthood in Late Antiquity* (2007) de Lisa A. Alberici y Mary Harlow, abrieron la posibilidad de iniciar una nueva búsqueda sobre la estética de la niñez femenina, campo de estudio que necesita ser abordado al menos desde las artes visuales, la estética, la historiografía y los estudios de la mujer. Además, claro está, de profundizar en diversos contextos geográficos, más allá de los recurrentes estudios en torno a Europa o Norteamérica. Conviene voltear la mirada hacia Latinoamérica, por ejemplo. En este caso, *Lupita* (2007) surge en el contexto de producción de obra gráfica del siglo XXI en México.

Como se ha señalado, anteriormente, además de la mirada de autores masculinos sobre la niñez femenina, es necesario contar con voces que hablen de esta etapa de la vida desde las narrativas autobiográficas. Marisa Boullosa se inserta en este terreno fértil desde su producción visual. La obra gráfica *Lupita* (2007) es digna de considerarse con un valor de trascendencia artística, puesto que su lectura generó la necesidad de cuestionar simbologías, descubrir un campo fecundo por explorar, investigar y abordar, desde la creación y la investigación, además, se pudo conectar con otras obras de la literatura que versan sobre una estética similar, como el clásico *Alicia en el país de las maravillas* (1865) de Lewis Carroll o con *Antes* (1989) de Carmen Boullosa.

Por otro lado, al explorar el libro objeto *Álbum de familia II* (2007) se abordó el álbum como una de las diversas formas de narrativas de vida. El álbum, como objeto recreado por creadores visuales, puede presentarse en distintas formas, técnicas y variaciones temáticas. No obstante, responden a una atmósfera emotiva similar, ya que estos compendios reúnen en sus elementos el deseo de revivir el tiempo pasado, retando la pulsión del olvido como destino inexorable de la existencia humana. La trascendencia artística de *Álbum de familia II* (2007) consiste en el contenido fotográfico como documento sobre una época determinada y un contexto sociocultural particular, por lo que el público al observar esta pieza tiene la posibilidad, ya sea de encontrar afinidades con su propia historia, o bien, a través de la obra conocer más sobre un tiempo y un contexto ajenos.

Otro aspecto para considerar es la técnica en que fue elaborado este libro objeto, porque deviene en aportación para la disciplina de la gráfica, donde los soportes experimentales permiten abordar temas y panoramas estéticos desde un espectro más amplio que el tradicional. La transferencia gráfica como lenguaje de la memoria, hilvanos, fotografías y la encuadernación, se adhieren al grabado como herramientas técnicas que enriquecen esta disciplina. Finalmente, otro matiz que le da trascendencia a *Álbum de familia II* (2007) es su vinculación con la obra de autores como Bourgeois y Boltanski, quienes comparten discurso con Boullosa en aspectos puntuales como la memoria, los recuerdos, la infancia, el uso de textiles y en general la idea del álbum como depositario de recuerdos y como una de las formas de la narrativa visual en torno a una vida.

Ahora bien, al descomponer la estampa *Mi madre* (2008) en sus elementos más básicos se encontró que un retrato de infancia de la madre de Boullosa, un vestido y un manuscrito de su abuela era un discurso sobre sus raíces. La exploración en torno al vestido como objeto logró vincular ese elemento simbólico a otros lenguajes como los de Louise Bourgeois y Gabriela López Portillo, autoras que además de explorar el vestido o la prenda de vestir, comparten con Boullosa el carácter autorreferencial, conceptos como la memoria y la búsqueda para crear una identidad.

Al final de la exploración de *Mi madre* (2008), se puede aseverar que el tema principal no es la maternidad, puesto que, en esta pieza, el objetivo de Boullosa es establecer sus raíces, hablar la historia que la antecede a través de su madre y su abuela, a la manera barthesiana. El discurso que plantea Boullosa en sus obras normalmente tiene raíz en su infancia y la familia en orden ascendente.

Finalmente, a partir del concepto de imaginario autobiográfico que se propuso en este trabajo, se descubrió que éste da origen a la autobiografía visual como paradigma del arte contemporáneo. El imaginario autobiográfico surge en la esfera de lo personal, sin embargo, dicho repertorio de imágenes, al ser exteriorizado, tendrá siempre la posibilidad de trascender al plano de la cultura colectiva.

## CONSIDERACIONES FINALES.

Hablar sobre el imaginario autobiográfico, además de establecer precedentes teóricos, permitió comprender la importancia de la historia de vida, en particular la etapa de infancia, de cada autor para su concepción. Esta idea surge a partir de la observación de algunos autores que han trabajado la autobiografía visual, donde se ha hecho evidente que además de los elementos simbólicos que exteriorizan, también la técnica o procedimiento en que este repertorio es llevado a la creación visual, está vinculado a sus experiencias de la niñez. Esto se puede observar desde el estudio sobre la obra de Marisa Baulosa, así como a las aproximaciones a autores como Louise Bourgeois, Christian Boltanski o Gabriela López Portillo. Los recuerdos de infancia para la creación en las artes visuales se vinculan a la teoría abordada en este estudio y debe ser considerado como una investigación especializada sobre el imaginario autobiográfico.

Imagen 7



BOULLOSA, Marisa. *Álbum de niña*. Sollar plate y chiné-colé. 2005. Colección particular.

## **BIBLIOGRAFÍA.**

ACHA, Juan (1992). *Crítica del Arte. Teoría y práctica*. México: Trillas.

ALCALÁ, José R. y PASTOR, Jesús (1997). *Procedimientos de transferencia en la creación artística*. España: Pontevedra.

ARFUCH, Leonor (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.

ARNHEIM, Rudolf (2002). *Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador*. [Trad. BALSEIRO, M.], Madrid: Alianza.

AUMONT, Jacques (1992). *La imagen*. [Trad. RUÍZ, A. L.]. Barcelona, España: Paidós.

BARTHES, Roland (1989). *La cámara lúcida*. [Trad. SALA-SANAHUJA, J.] Barcelona, España: Paidós.

BOULLOSA, Carmen (2012). *Antes*. México: Punto de Lectura.

BOURDIEU, Pierre (1994). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la razón*. [Trad. KAUF, T.], Barcelona, España: Anagrama.

CALAFELL, Mireia; PÉREZ, Aina; GONZALEZ, Ana Cecilia; [et. Al] (2011). “Autobiografía y cuerpo en el arte contemporáneo: una perspectiva psicoanalítica” en *El cuerpo en mente. Versiones del ser desde el pensamiento contemporáneo*. España: Universidad Autónoma de Barcelona.

CATANESE, Paul y GEARY, Angela (2012). *Post-digital printmaking. CNC, Traditional and Hybrid Techniques*. Londres: Bloomsbury Publishing Plc.

CLAVEL, Ana (2017). *Territorio Lolita*. México: Alfaguara.

COROMINAS, Joan y PASCUAL, José A. (1981). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Vol. IV. España: Gredos.

D'ARCY H., Ann y VERNON-MORRIS. Hebe (2016). *La impresión como arte. Técnicas*

- tradicionales y contemporáneas*. [Trad. Ossès, C.] Barcelona, España: Blume.
- EICHER, Joanne B y ROACH-HIGGINS, Mary Ellen (1992). *Dress and gender: Making and meaning*. EUA: Berg Publishers.
- ÉTIENNE, Souriau (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid, España: Akal
- FARR, Ian [ed.] (2012). *Memory. Documents of Contemporary Art*. Londres: The MIT Press.
- GALINDO, Carlos-Blas (2005). *Elementos estéticos, temáticos y artísticos: un método para la crítica de las artes visuales*. México: CENIDIAP.
- GIBBONS, Joan (2007). *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance*. Inglaterra: I. B. Tauris.
- GUASCH, Anna María (2009). *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. España: Siruela.
- GUASCH, Anna María (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. España: Akal/Arte contemporáneo.
- GUASCH, Anna María [Et. al.] (2003). “Las estrategias de la crítica de arte”. *La crítica de arte, historia, teoría y praxis*. España: Del Serbal.
- HAWKING, Stephen y MLODINOW, Leonard (2005). *Brevísima historia del tiempo*. [Trad. Jou, D.] México: Booket.
- HEIDEGGER, Martin (1958). *Arte y poesía*. [Trad. RAMOS, S.] México: Fondo de Cultura Económica.
- HELLER, Eva (2000). *Psicología del color. Como actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. [Trad. CHAMORRO M., J.], Barcelona, España: Gustavo Gili.
- HOLROYD, Michael (2011). *Cómo se escribe una vida. Ensayos sobre biografía, autobiografía y otras aficiones literarias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- KANDINSKY, Wassily (1994). *Lo espiritual en el arte*. [Trad. PALMA, E.] México:

Coyoacán

LACAN, Jacques (2009). *El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia, psicoanalítica en Lacan, Jacques, Escritos I*, México: Siglo XXI.

LAMAS, Marta (2007). *Feminismo. Transmisiones y retransmisiones* (E-book). México: Taurus.

LÓPEZ PORTILLO, Gabriela (2002). *El tiempo de la existencia: El uso del cabello en la escultura contemporánea*. México: Instituto Nacional de las Mujeres.

LÓPEZ Q., Alfonso (1991). *La experiencia estética y su poder formativo*. España: Verbo Divino.

LÓPEZ, Pura; [et al.] (2008). *Historia de Mujeres. Artistas en México del siglo XX*. México: MARCO.

MASSIAH, Gustave (2012). *Una estrategia altermundialista*. Uruguay: Trilce, p. 167.

MOUFFE, Chantal (2011). *En torno a lo político*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.

NANCY, Jean Luc (2006). *La mirada del retrato*. [Trad. AGOFF, I.] Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

PACHECO, Cristina (1988). *La luz de México*. México: Consejo Editorial del Gobierno del Estado de Guanajuato, p. 21.

PATLÁN, Francisco (2003). *Temple, transferencia y mezzotinta. De lo tradicional a lo contemporáneo en la gráfica*. México: La Rana.

Real Academia Española (2015). *Diccionario de la lengua española*. España: Espasa.

REVILLA, Federico (2007). *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid, España: Cátedra

ROJAS, Miguel (2006). *El imaginario, civilización y cultura del siglo XXI*. Argentina:

Prometeo.

SÁNCHEZ, Ángeles y VALLÉS, Pilar (2008). *La que de amarillo se viste. La mujer en el refranero mexicano*. México: CONACULTA.

SCHARF, Aaron (1994). *Arte y fotografía*. [Trad. PARDO DE SANTAYANA, J.] Madrid: Alianza.

SOUGEZ, Marie Loup (2007). *Historia General de la Fotografía*. Ediciones Cátedra.

SOURIAU, Étienne (1998). *Diccionario Akal de Estética*. [Trad. GRASA, I. et. al] Madrid, España: Akal.

STEINER, Barbara y YANG, Jun (2004). *Autobiography*. E.U.A.: Thames & Hudson.

YOKOIGAWA, Miki (2012). *Biografía y autobiografía de la mujer en tránsito en la expresión audiovisual contemporánea*. España: Universitat Politècnica de Valencia

ZAMORA, Lorena (2012). *El desnudo femenino una visión de lo propio*. México: INBA.

ZAMORA, Lorena (2012). *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey*. México: INBA.

## **ARTÍCULOS Y REVISTAS**

ALBERICI, Lisa A. y HARLOW, Mary. "Age and Innocence: Female Transitions to Adulthood in Late Antiquity". En: *Hesperia Supplements. Constructions of Childhood in Ancient Greece and Italy, Grecia: The American School of Classical Studies at Athens*, (2007), n. 41.

ARGÜELLO, Alberto. "El arte actual en México". En: *Discurso Visual*, (2006), s/n, s/p.

CHRISTENSEN, Danille E. "Look at Us Now!": Scrapbooking, Regimes of Value, and the Risks of (Auto)Ethnography". En: *The Journal of American Folklore*, (2011), vol. 124, n. 493.

HERRERA G., Rosario. "Poética del psicoanálisis". En: *Límite*, (2007), vol. 1, n. 12, pp.

105-118.

LÓPEZ O., Leticia. “Eliseo Mijangos de Jesús, restaurador y artista plástico”. En: *Crónicas. El Muralismo, Producto de la Revolución Mexicana, en América*, (2011), n. 14. s/pp.

MATTHEWS, Samantha. “Album”. En: *Victorian Review, Victorian Studies Association of Western Canada*, (2008), vol. 34, n. 1, pp. 13-17.

MAYER, Mónica. ¡No a las maternidades secuestradas! En: *Pinto Mi Raya*, (2012), s/n, s/pp.

PEÑA, Noemí. “La fotografía como imagen sensorial. Recuerdos invisibles para una interpretación visual”. En: *TercioCreciente*, (2014), n.5, s/pp.

RAMÍREZ A., María del Mar. “La imagen de la infancia: Aspectos iconográficos”. En: *Comunicar*, (2005), n. 24.

SCARANO, Laura. “Poesía y nombre de autor: Entre el imaginario autobiográfico y la autoficción”. En: *CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (2011), n. 22.

## **MONOGRAFÍA**

ROJAS, Miguel. *El imaginario, civilización y cultura del siglo XXI*. Revisión de David Reyes González. España: Universidad de Salamanca, 2006.

## **HEMEROGRAFÍA**

JARA, Ximena. “Entrevista con el filósofo francés Daniel Bensaïd: El altermundialismo está en una etapa de transición” (2006). En: *Rebelión*, s/n, s/p.

MONCADA, Adriana. “Los jóvenes artistas necesitamos ser resistentes a la frustración”. En: *Unomásuno* (1997). s/n.

PÉREZ R. Tatiana. “En la piel de un ¿ilegal?”. En: *El Nuevo Día*, 2006, p. 27.

TIBOL, Raquel. “Algo sobre Fanny Rabel”. En: *La Jornada* (2007), n. 637.

## **CONGRESOS, CONFERENCIAS Y MESAS REDONDAS**

DIEU, Sofie. “Textile & catharsis. Women artists’ domestic and autobiographical art



practice: The role of textile in the healing process of a family trauma”. En: *The Popular Culture Association of Australia and New Zeland*. Sidney, 2016.

MAYER, Mónica. “Aseveraciones y estadísticas en torno al tema de la mujer en el arte. Mesa redonda sobre arte y género”. En: *Ex Teresa Arte Actual*. México: Pinto Mi Raya, 1999.

RUEDA, Ezequiel. “La imaginación radical en la obra de Cornelius Castoriadis”. En: *II Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología*. Argentina: Universidad de Buenos Aires, 2010.

## **APÉNDICES.**

## APÉNDICE 1

### **Marisa Boullosa. Ciudad de México, 1961.**

Licenciatura en Restauración de Bienes Muebles en la Escuela de Restauración, Conservación y Museografía Manuel del Castillo Negrete, del antiguo Convento de Churubusco. Ciudad de México, México. 1979-1984. Especialidad en Estampa y Pintura, Escuela Massana, Barcelona, España, 1990-1992.

### **Premios:**

Pollock Krasner Award, Pollock Krasner Foundation, Nueva York, E.U.A. 2010-2011.

Mención Honorífica, Bienal Alfredo Zalce 2007, Michoacán, México. 2007

Premio de exhibición, The 30<sup>th</sup> Bradley International Print and Drawing Exhibition, Bradley University, Peoria Illinois, E.U.A. 2005.

Best of the Show, Winter Juried Exhibition, TAACL, Texas, E.U.A. 2004.

Mención Honorífica, Cigar Box Art, The Art Alliance Center at Clear Lake, (TACCL), Texas, E.U.A. 2004

Premio de Selección, Space International Print Biennial, Seúl, Corea. 2002, 2004.

Artista Residente, Pratt Institute, Brooklyn, Nueva York, E.U.A. 2003.

Mención Especial, The V International Salon of Mini-Print, Museo Florean, Rumania. 2003.

3er. Lugar II International Biennial of Mini-Print, Czestochowa, Polonia. 2002.

1er. Premio VI y XI Premio Nacional de Grabado José Guadalupe Posada, Aguascalientes, México. 1998, 2001.

### **Exhibiciones Individuales**

*Memorias*, Centro de las Artes de San Luis Potosí, México. 2010.

*Family Album*, Lessedra Gallery, Sofia, Bulgaria. 2009.

*Migrantes*, Convento de Santo Domingo, San Cristóbal de las Casas, Chiapas; Biblioteca

José María Vasconcelos, Ciudad de México; Museo de la Ciudad, Querétaro; Bellas Artes en San Miguel de Allende, Guanajuato. México. 2006.

*Migrant, Migrante = USA*, Sala Central del Antiguo Arsenal de Marina, Instituto de Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico. 2006.

*Rostros del Pasado*, Museo de la Ciudad, Guadalajara, Jalisco, México. 2004.

*Entre-líneas*, Galería Azul, Guadalajara, Jalisco, México. 2004.

*Divas*, Alianza Francesa, Guadalajara, Casa Serrano, Lagos de Moreno y Galería El Estudio, México. 2002, 2003.

*Testigos del Andar*, Galería Azul, Guadalajara, Jalisco, México. 2001.

*Jardín Interno*, Casa Jaime Sabines y Universidad Anáhuac, Ciudad de México, 2000.

*Flor-esencias*, Galería El Estudio, Ciudad de México, 1999.

*De la natura*, Tallería, Ciudad de México, México. 1997.

*Memoria del deseo*, Galería Soltik de SEDESOL, México. 1997.

*Frágil o me rompo*, La Casita, Polanco, México. 1994.

*Intimidad o la vida en rojo*, Instituto Italolatinoamericano, Roma, Italia. 1993.

*Amarres*, Casa de Cultura Jesús Reyes Heróles, Coyoacán, Ciudad de México, México. 1988.

*Enredos*, Galería Rafael Matos, México. 1987.

### **Exhibiciones Colectivas**

Ha expuesto en más de cien exposiciones colectivas, tanto en México, como en diferentes lugares, destacando:

*New Prints 2010/Winter*, International Print Center New York, Nueva York. E.U.A. 2010

*New Prints 2010/Winter*, University of Philadelphia. E.U.A. 2010.

*3<sup>rd</sup> and 4<sup>th</sup> International Experimental Engraving Biennial*, en el Brancovan Palace, Cultural Center, Mogosoia, Rumania. 2008, 2010.

*Mini-Print Internacional Finlandia*, Lahiti Museum, Finlandia. 2007.

*X Encuentro Internacional. VI Encuentro Iberoamericano de Mujeres en el Arte*, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, México. 2006.

*Trienal de Mini-Print*, Tama Art Museum, Tokio, Japón.

*BIMPE III*, Vancouver, Canadá, 2004, 2006.

*Lessedra, Mini-Print*, Sofia, Bulgaria, 2004, 2005.

*International Salons of Mini-Print*, Florean Museum, Rumania. 2001-02, 03 y 04.

*Espejismos*, Aqua Gallery, Fotoseptiembre, Jalisco, México. 2003.

*IV Bienal Alfredo Zalce*, Museo de Arte Contemporáneo, Morelia, Michoacán, México, 2003.

*The 12<sup>th</sup>.and 13<sup>th</sup>. Space International Print Biennial*, Sungkok Art Museum, Seúl, Corea. 2002, 2004.

*I Bienal Estampa Rufino Tamayo*, IAGO, Oaxaca y Museo de la Estampa, Ciudad de México, México. 2000.

*New Painting from Mexico*, Fassbender Gallery, Chicago, USA. 1998.

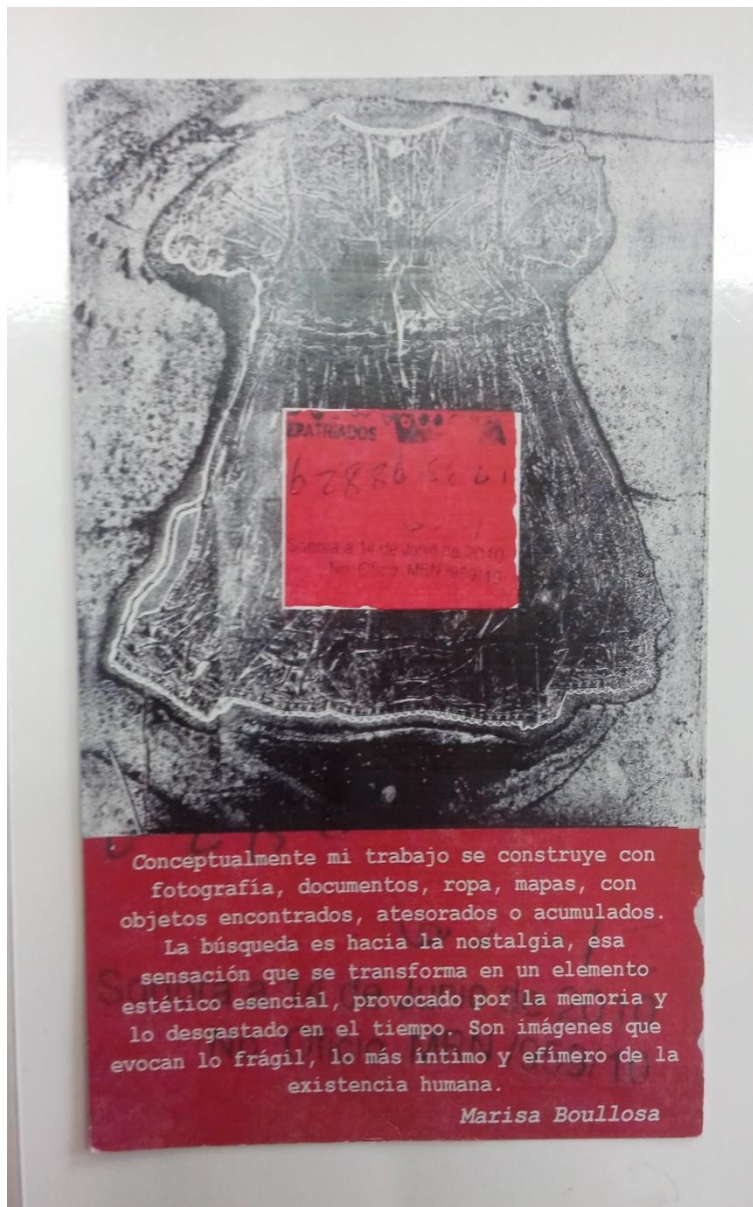
*Nouveaux Regards Mexicain*, Centre Culturel du Mexique, Paris, Francia. 1992.

*VI Bienal de Pintura Rufino Tamayo*, Museo Rufino Tamayo, Ciudad de México, México.1992.

*XXX Concurso Internacional de Dibujo*, La Caixa, Sala Arcs, España.1991.

## APÉNDICE 2

Figura 1



Anverso invitación Exposición Frontera Herida. San Miguel de Allende, Guanajuato. 2011-2012

Figura 2



Reverso invitación Exposición Frontera Herida. San Miguel de Allende, Guanajuato. 2011-2012

**Francisco Umbral, el Premio Nacional de las Letras Españolas 1997**

MADRID, España, 17 de noviembre.— El escritor y periodista español Francisco Umbral, uno de los cronistas más satíricos de su país, fue galardonado hoy con el Premio Nacional de las Letras Españolas 1997, por el conjunto de su obra.

El galardón, creado en 1984, es concedido cada año por el Ministerio de Educación y Cultura para reconocer la labor literaria de un escritor vivo en cualquiera de las lenguas oficiales del Estado español.

Poco después de conocer la noticia, Umbral, a quien es difícil arrancarle una sonrisa, dijo a EFE que los premios le parecen "muy bien y muy justos cuando me los dan a mí".

El escritor premiado rehusó hacer un balance de su trayectoria literaria porque —dijo— "daría mi carrera por terminada".

Del conjunto de su trabajo, Umbral destacó "la literatura de la memoria —memoria creadora, poética y selectiva— y el idioma".

Este artificio del lenguaje no piensa haber creado escuela —aunque algunos jóvenes y otros menos jóvenes le imiten— y piensa que sólo ha creado "una forma de escribir, que es la mía".

Periodista, novelista, ensayista y articulista, Umbral, nacido en Madrid en 1935, aunque pasó su infancia y adolescencia en Valladolid, es autor de cerca de cien obras.

Umbral, que se considera autodidacta, ha trabajado para los periódicos españoles *El norte de Castilla*, *La estateta literaria*, *Mundo hispánico*, *Por favor*, *Siesta*, *Mercado común*

y *Razar*, *El País*, *Diario-16* y *El mundo*.

Entre sus libros cabe citar, *Tamouré*, *Larra, anatomía de un dandy*, *Lorca, poeta maldito*, *Las niñas*, *Pío XII, la escotilla mora* y un general sin un ojo, *Trilogía de Madrid*, *Guía de la posmodernidad*, *Sinfonía borbónica*, *Y tierno Galván ascendió a los cielos*, *Diccionario de literatura*. *España 1941-1956: de la posguerra a la posmodernidad* y *Capital del dolor*.

Entre otros premios, Umbral posee el Premio Nacional de Cuentos Gabriel Miró (1964), Carlos Amichés (1975) y Eugenio Nadal por *Los niños*, el Premio César González Ruano de Periodismo (1979), que volvió a ganar en 1981; el de periodismo Mariano de Cavia, y el Premio Antonio Machado de narración corta por *Tatuaje*. (EFE)



Marisa Boulosa.

► Marisa Boulosa inaugura hoy *De la naturaleza*, en Tallería

**Los jóvenes artistas necesitamos ser resistentes a la frustración; somos más porque nos urge expresarnos**

► En esta ciudad hemos perdido el contacto con la naturaleza, ya no sabemos si amanecer o anochece ► Dedicarse al arte es difícil, muchos se acercan a ella por moda, afirma la artista

Adriana Moncada

Marisa Boulosa, que hoy inaugura la exposición *De la naturaleza*, en Tallería, espacio cultural, dice que en México "es necesario que los artistas jóvenes tengamos alta tolerancia y gran resistencia por la frustración", y que el número de personas que se dedican a la plástica ha crecido "por la necesidad tan fuerte que existe por expresarnos", aun cuando esté conciente que muchos "se dedican a esto sólo por el afán de figurar o porque actualmente está de moda".

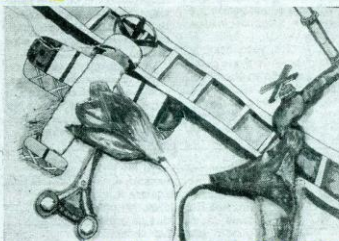
Boulosa (ciudad de México, 1961), estudió restauración de bienes muebles en la Escuela de Restauración, Conservación y Museografía del ex convento de Churubusco; escultura textil en alambre en la Universidad de Toronto, Canadá; tomó clases de dibujo en San Carlos y, en la escuela Massana, de Barcelona se especializó en grabado y pintura. Ha expuesto individualmente en cinco ocasiones aunque ha participado en múltiples colectivas, tanto en el Distrito Federal como en el interior del país y en el extranjero.

Integrada por 20 obras —óleos, dibujos y grabados— *De la naturaleza* nos presenta y muestra el mundo de la artista, los objetos que la rodean y su preocupación por la naturaleza. Así, mezcla tuberías, tijeras y aviones con flores, frutas y vegetales "quizá porque estuve en Bolivia hace poco y tuve un fuerte encuentro con la naturaleza, pero luego regresé para toparme con todos los objetos cotidianos que se fabrican díque para hacernos la vida más fácil. Es decir, me adentré en la organización, en la deshumanización y el caos de esta ciudad, en la que ya no nos percatamos de nada, no sabemos si amanecer o anochece porque hemos perdido el contacto con la naturaleza, la esencia de las cosas y de los seres humanos".

En algunos de sus cuadros, Boulosa sobrepone pedazos de tela por la relación tan íntima que siempre ha tenido con el textil, aun cuando señala que esta técnica aún *le* está experimentando, "todavía no he llegado a lo que, estoy segura, puedo lograr".

Como miembro fundador de Tallería, la artista informa que este espacio se abrió con el propósito de que los jóvenes cuenten con un lugar tanto para exponer como en el que se ofrezcan clases de dibujo y grabado. "Tallería nos ha ayudado a tomar fuerza como grupo ya que al estar en contacto con otros artistas te enseña a ver, a comprender y conocer tus errores".

Actualmente existen muchos artistas plásticos en México,



Se acabó el vuelo, 1996, de Marisa Boulosa.

apunta Boulosa, quien agrega que esto no significa que todos vivan a permanecer "ya que muchos se acercan a la plástica sólo porque está de moda, porque crean que es una profesión fácil y los artistas ya no son considerados como individuos raros sino especiales. Dedicarse al arte es difícil y hay que hacerlo siempre y cuando no exista otra opción, porque es algo que te sale de las vísceras y porque no hay de otra".

La pintura no ha muerto, "y menos en Latinoamérica, en donde poseemos una historia pictórica corta en comparación a los países europeos. Aunque la pintura no se ha acabado, sí creo que los pintores debemos estar abiertos, contemplar otras posibilidades y aceptar —y probar— otros recursos, como es el uso de la fotografía, las nuevas tecnologías, etcétera".

Al hablar de influencias, corrientes o relaciones reconoce su preferencia por Táples, Barceló, Magallí Lara, Rocío Maldonado y María Izquierdo "quizá porque mi voz va más por ahí, aunque no creo que la pintura pueda ser dividida en femenina y masculina". Por último comenta que expondrá en enero con Tallería en Chicago y en junio en Alemania, y que a pesar de que todavía no vive de su trabajo —da clases de dibujo a niños— poco a poco consulta más su proceso creativo.

MONCADA, Adriana. (18 de noviembre de 1997). Los jóvenes artistas necesitamos ser resistentes a la frustración. Unomásuno, pp. 27



## APÉNDICE 4

Figura 1



Boullosa, Marisa. Cotidianamente. Instalación. 2008. Colección particular de la autora.

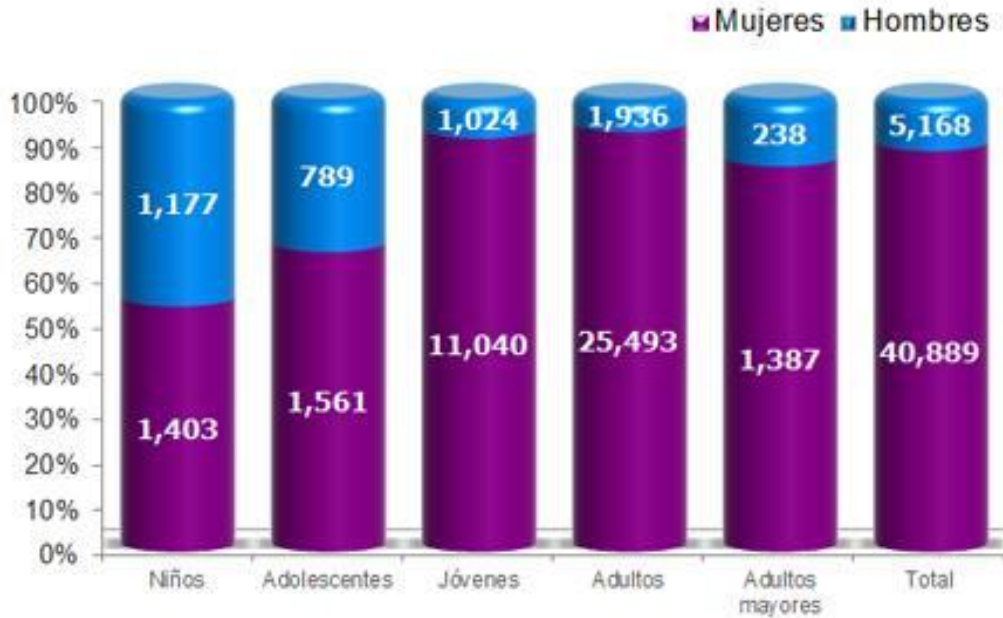
Figura 2



Boullosa, Marisa. Mujeres. Linóleo sobre tela de algodón. 21x17 c/u. 2008. Colección particular de la autora.

## APÉNDICE 5

### Número de casos registrados de violencia intrafamiliar por grupos específicos, 2010



Fuente: SINAVE/DGE/Salud/Sistema de notificación semanal de casos nuevos/ Acceso al cierre de 2010.  
Consultado en <http://www.dgepi.salud.gob.mx/anuario/html/anuarios.html>

“Situaciones de violencia intrafamiliar”. *Reforma política*. Secretaría de Gobernación. 10 de mayo de 2012. Web. 17 abril. 2017

APÉNDICE 6



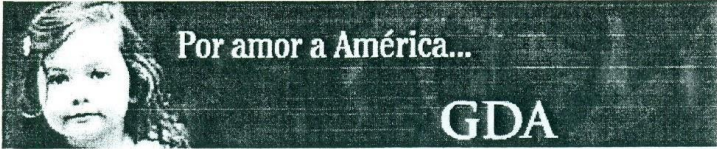
Boullosa, Marisa. Fotografía análoga. 1999. Colección particular de la autora.

## APÉNDICE 7




Boullosa, Marisa. *Mirada de olvido*. Transferencia sobre papel de algodón. 28x22 cm 2005. Colección particular de la autora.

## APÉNDICE 8



**Pan-regional Rates**


---

[Home](#) | [Quiénes somos](#) | [Contáctenos](#) | Viernes 14 de Julio de 2006 [Usuarios](#) 

---

**Conozca al GDA**

**Directorio**

 **El Nuevo Día** [www.endi.com](http://www.endi.com)

**Perfiles de Lectores**

**En la piel de un ¿ilegal?**

(por tatiana perez rivera - 01/07/2006 05:00:39)

**Contactos Comerciales**

**Tarifas**

**Contenido**

por tatiana perez rivera

**Media Kit (English)**

tperez@elnuevodia.com

---

**Noticias**

del que se hable por iniciativa propia. Por eso la artista mexicana Marisa Boulosa primero se limitó a observar, luego a ganarse un lugar de confianza entre ellos hasta que bajaron las defensas y le contaron cómo se vive de modo ilegal en un país.

**Titulares**

**Políticas**

**Negocios y Finanzas**

Los testimonios se aprecian en 21 grabados y seis cerámicas que podrá observar en la muestra Migrant, migrante USA que al momento se exhibe en el Arsenal de la Marina situado en La Puntilla, en el Viejo San Juan.

**Editorial y Opinión**

**Cultura y Actualidad**

La exhibición, curada por el Programa de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña, es posible gracias a un esfuerzo coordinado entre dicha agencia y la Secretaría de Relaciones Exteriores de México.

**Arte y Espectáculos**

**Deportes**

**Tecnología**

La profesora de arte de la Universidad de Anáhuac viajó en dos ocasiones a Estados Unidos -primero para cursar estudios de verano en el Pratt Institute en Nueva York y luego para una estadía en Houston- y fueron suficientes para enfrentar cara a cara la realidad diaria de un considerable número de sus paisanos. Lo que vio y escuchó se instaló en su pensamiento y, al parecer, se afianza con el tiempo.

**Ciencia y Salud**

**Turismo y Viajes**

**Fotos del Día**

**Especiales**

La ideas corrían frenéticas en la mente de Boulosa y tan pronto bajó del avión que la llevó de vuelta a México comenzó a trabajar en su taller.

**LA NACION LINE**

**Noticias de Argentina y el mundo al instante**


¿Cuando fui a Pratt Institute en el 2003 estuve dos meses y como resultado trabajé el tema de la migración que venía de Europa hacia Nueva York. Lo que pasaban en Ellis Island mientras recibían aprobación para seguir su camino y entrar a Estados Unidos?, indica desde su residencia en Ciudad México sobre ese acercamiento histórico al tema.


Luego vivió en Houston varios meses y la historia no era lejana sino que se escribía a diario.


**Enlace entre Puerto Rico y el Universo**


¿Vi una cara más contemporánea de lo que viven los migrantes que vienen de México y Centroamérica. Ese trabajo estuvo bien enfocado a los mexicanos porque hay muchos allí?, reconoce.

Sobrevivir sin papeles obliga a echar a un lado la nostalgia por la patria y la familia dejada atrás y por las dolorosas vivencias que provoca el tránsito ilegal entre una nación y otra. Llegar, entonces, supone el reto de vivir como un ser invisible que la mayoría de las veces no tiene voz, voto ni derecho a disfrutar de los más mínimos beneficios en la









Pérez, Tatiana. "En la piel de un ¿ilegal?". El Nuevo Día. 1 de julio de 2006. Web. 14 de julio. 2006 <[www.gda.com/consulta\\_noticias.php?idArticulo=162600](http://www.gda.com/consulta_noticias.php?idArticulo=162600)>

## APÉNDICE 9

### EL CENTRO DE LAS ARTES DE GUANAJUATO



El Centro de las Artes de Guanajuato tiene su sede principal en la ciudad de Salamanca, una ciudad de Larga Historia y tradición fundada en 1603.

Por decisión de los gobiernos Federal, Estatal y Municipal, el Centro de las Artes de Guanajuato ocupa el Exconvento de San Juan de Sahagún, un magnífico espacio cuya construcción fue concluida por los Agustinos en 1761, con la idea de que fuera una Universidad. Sin embargo, ello no ocurrió y el espacio funcionó, de acuerdo con Don Juan José Rodríguez Chávez, cronista de Salamanca, como cuartel del estado y después como penitenciaría y cárcel municipal.

Se trata de un importante edificio registrado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia en el catálogo de Monumentos Históricos Inmuebles.

En 1998 el Consejo Adopte una Obra de Arte A.C. y gracias a la aportación de PEMEX, inician los trabajos de restauración del inmueble, así como de los espléndidos retablos del templo de San Agustín, espacio contiguo al Exconvento y el cual data de 1615, cuando era una pequeña capilla dedicada al Santo Patrono de la Ciudad española de Salamanca. Posteriormente, el 1 de Mayo de 1642 se puso la primera piedra para edificar una gran iglesia, donde actualmente lucen los retablos restaurados.

El Exconvento se compone de dos claustros, claustro mayor y claustro menor, ambos edificados y concluidos propiamente en el siglo XVIII.

El claustro mayor se compone de dos pisos con altas ventanas en la parte alta y corredores cubiertos con bóvedas de cañón. Diez arcos de medio punto se sostienen con peculiares y originales pilares cuadrados con capiteles y bases toscas, pero con un fuste decorado a base de molduras barrocas, que sin duda alguna, le dan un aspecto único de arquitectura virreinal.

Luego de la restauración, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Centro Nacional de las Artes, el Gobierno del Estado, a través del Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, el Municipio de Salamanca, la Universidad de Guanajuato y la Secretaría de Desarrollo Social, a través del Fondo Nacional para el fomento de las Artesanías, suman sus esfuerzos, a los de otras instituciones federales y estatales, para dar vida en este espacio al Centro de las Artes de Guanajuato, inaugurado el 17 de Noviembre de 2002 por el

Presidente de la Republica, Lic. Vicente Fox Quezada, con la presencia de Don Juan Carlos I y Doña Sofía, Reyes de España.

El Centro de las Artes de Guanajuato es el primero de una red de 7 centros que crea el gobierno federal durante el periodo 2001-2006, a través del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y los gobiernos de los Estados de Guanajuato, Veracruz, Baja California Norte, Oaxaca, Sinaloa, Chiapas y San Luis Potosí.

El Centro de las Artes de Guanajuato, pone de manifiesto las enormes posibilidades que brinda el conjugar la voluntad de los diferentes niveles de gobierno y convocar a los organismos e instituciones comprometidas con el desarrollo artístico y cultural del País.

Así, han sumado esfuerzos el Gobierno del Estado de Guanajuato, a través del Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Centro Nacional de las Artes, a fin de dar vida a este espacio que es un importante detonador del desarrollo artístico y cultural del Estado y de la región.

Con la creación de este Centro de las Artes, CONACULTA da un paso fundamental en la descentralización de la educación artística y avanza en la socialización de la importante experiencia académica y artística generada por el Centro Nacional de las Artes en la Ciudad de México, entidad de consejo, con la que se vinculan académica y artísticamente estos centros en los estados.

A este proyecto se vinculan también la Secretaria de Desarrollo Social, a través del Fondo Nacional para el Fomento las Artesanías, la Universidad de Guanajuato, al Municipio de Salamanca, así como diversas dependencias e instituciones del CONACULTA. El Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Instituto Nacional de Bellas Artes, la Dirección General de Bibliotecas, la Red de Librerías EDUCAL y la Dirección General de Vinculación Cultural y Ciudadanización.

El Centro de las Artes de Guanajuato impulsa programas de formación y actualización de maestros que habrán de forjar profesionalmente a las nuevas generaciones de artistas, así como aquellos que, desde la escuela, la Casa de la Cultura o el taller se han planteado la noble pero compleja tarea de acercar e iniciar a sus alumnos en el mundo del arte.

Siendo Salamanca un sitio de gran tradición artesanal, el Centro de las Artes de Guanajuato ofrece también a través del FONART, programas especializados para el fortalecimiento y desarrollo de la actividad artesanal, expresión artística que identifica la riqueza artística y la diversidad del patrimonio cultural del Estado y del País.

Aunada a la vida académica, el Centro de las Artes de Guanajuato ofrece una intensa actividad artística, abierta a todos los habitantes de la comunidad

salmantina y guanajuatense, los cuales ocupan un lugar preponderante en las actividades de este centro, ya que, sus niños, niñas, jóvenes, adultos mayores y todos aquellos interesados en el arte y la cultura, encontrarán aquí la posibilidad de disfrutar de diferentes muestras, exposiciones, presentaciones y conciertos que los acercarán al conocimiento de la obra de importantes artistas y creadores del Estado, del País y del resto del mundo.

De igual manera, contará con una biblioteca especializada en las artes que apoye las actividades docentes y de creación artística, la cual formará parte de la Red Nacional de Bibliotecas Públicas.

Dado su importante papel en la difusión patrimonial Cultural, en el Exconvento funciona el Museo del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

#### **MISION:**

Elevar la calidad del ejercicio profesional de los artistas de la entidad, la región y el país, mediante programas académicos y artísticos de alto nivel y de intercambio con creadores y especialistas de prestigio nacional e internacional.

#### **OBJETIVOS:**

El Centro de las Artes de Guanajuato tiene entre sus objetivos el diseño desarrollo y promoción de programas académicos y artísticos de alto nivel y de intercambio con creadores y especialistas de prestigio nacional e internacional.

- La formación, especialización y perfeccionamiento de artistas, intérpretes, investigadores, promotores y especialistas de patrimonio cultural.
- La actualización de docentes especializados en los diferentes servicios de educación artística en el estado.
- La investigación y experimentación a partir de enfoques interdisciplinarios y el uso de nuevas tecnologías en la creación artística.
- El fortalecimiento y desarrollo de la investigación, experimentación, difusión y comercialización de la producción artesanal.
- La creación y difusión artística a nivel estatal, regional, nacional e internacional.
- La animación cultural y participación comunitaria vinculados con los diferentes servicios que ofrece el Centro de las Artes de Guanajuato.



## **ACTIVIDADES ACADÉMICAS**

### **ÁMBITOS DE FORMACIÓN**

El Centro de las Artes de Guanajuato desarrolla sus programas académicos y artísticos en las áreas de:

Actualización y Perfeccionamiento Artístico en: Gráfica, Fotografía, Cinematografía, Performance, Instalación, Música, Artes Escénicas y Danza.

Programas en: Pedagogía de las Artes, Promoción y Gestión Cultural, Formación de Públicos para las Artes, Educación Artística a Distancia, Investigación de las Artes, Diseño y producción Artesanal, Iniciación Artística.

### **MODALIDADES DEL TRABAJO ACADÉMICO**

Las modalidades de trabajo académico presenciales y a distancia que se ofrecen en el Centro de las Artes de Guanajuato son: *Residencias, tutorías, diplomados, talleres, cursos y seminarios.*

### **COBERTURA**

Es importante mencionar que el Centro de las Artes de Guanajuato, si bien tiene su sede principal en Salamanca, tendrá diversos programas de actividades en todo el Estado, brindará apoyo a iniciativas de los municipios, instituciones y organismos estatales federales o internacionales, interesados en programas de desarrollo de educación, investigación, creación y difusión artística y cultural.

## APÉNDICE 10

Fig. 1



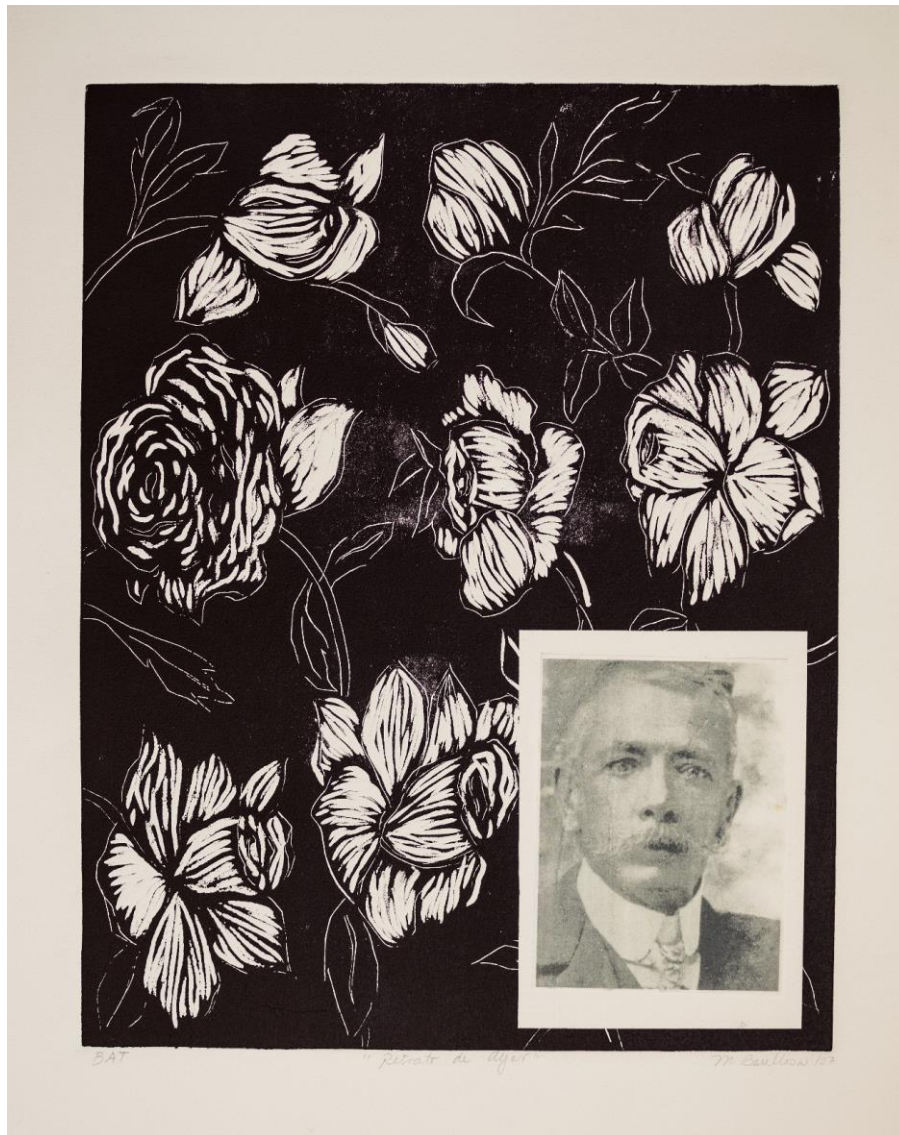
Boulosa, Marisa. Foto de ayer. Xilografía, transfer y chine-collé sobre papel de algodón. Estampa: 39x39.5cm Soporte: 75x55cm. 2007. Pieza realizada en la tutoría de Carla Rippey. Acervo del Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato, Salamanca, Guanajuato. México

Fig. 2



Boulosa, Marisa. Retrato de familia. BAT. Xilografía y transfer sobre papel de algodón. Estampa: 30x40cm Soporte: 55x75cm. 2007. Pieza realizada en la tutoría de Carla Rippey. Acervo del Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato,

Fig. 3



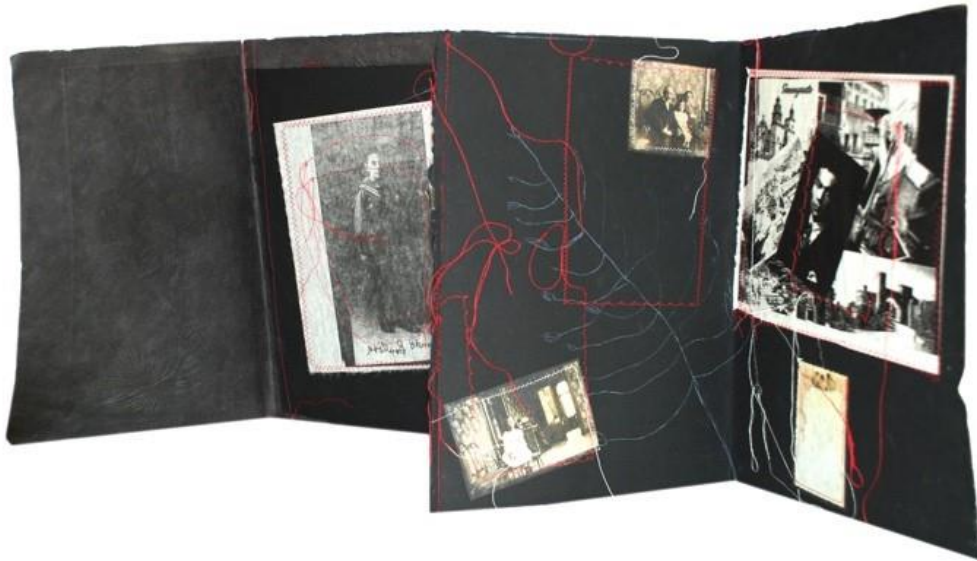
Boulosa, Marisa. Retrato de ayer. BAT. Xilografía y transfer sobre papel de algodón. Estampa: 50x39cm Soporte: 75x55cm. 2007. Pieza realizada en la tutoría de Carla Rippey. Acervo del Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato, Salamanca, Guanajuato. México

Fig. 4



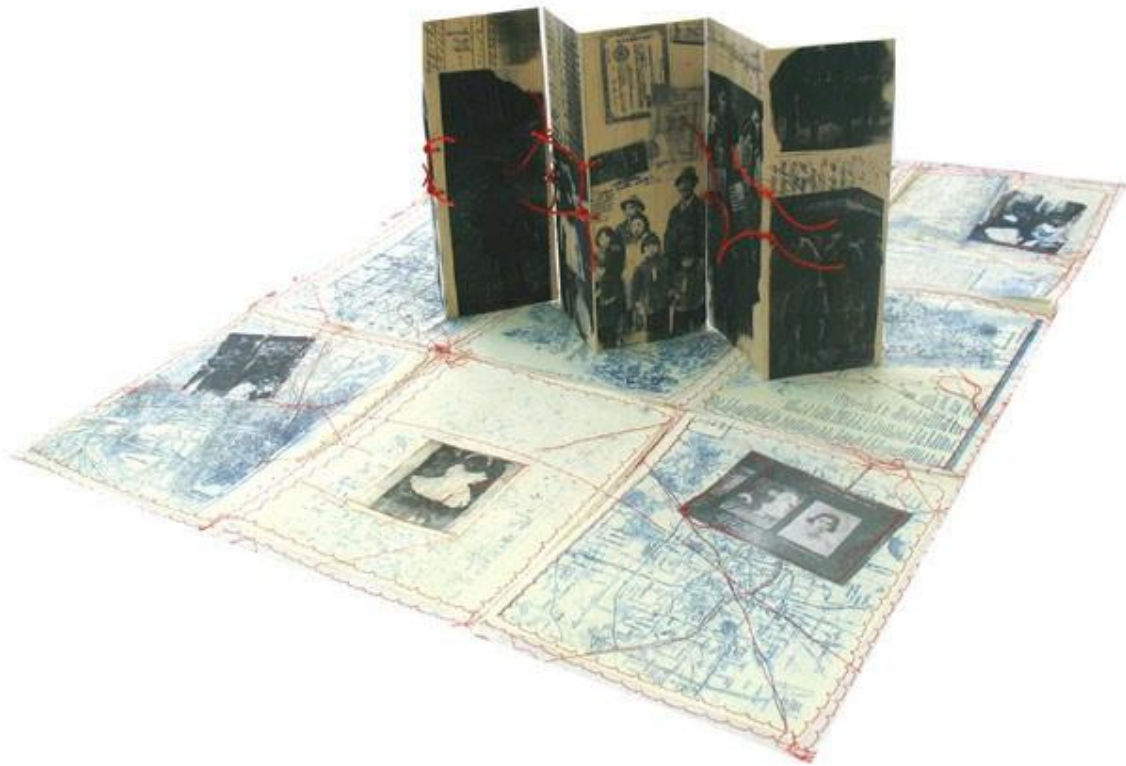
Boullosa, Marisa. Pasado el tiempo. P/T. Xilografía, hilván, transferencia y chine-collé sobre papel de algodón. Estampa: 39x49cm Soporte: 52x72cm. 2007. Pieza realizada en la tutoría de Carla Rippey. Acervo del Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato, Salamanca, Guanajuato. México

Fig. 5



Boullosa, Marisa. De regreso a Guanajuato. Transferencia e hilván sobre papel de arroz y papel de algodón (Libro de artista) 43x112 cm. Pieza realizada en la tutoría de Carla Rippey. Acervo del Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato, Salamanca, Guanajuato. México.

Fig. 6



Boullosa, Marisa. El azar. Transferencia e hilván sobre papel japonés (Hosui) Transferencia/ madera balsa (Elemento escultórico). 60x70x30 cm. Pieza realizada en la tutoría de Carla Rippey. Acervo del Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato, Salamanca, Guanajuato. México

Fig. 8



Boullosa, Marisa. Álbum de familia II. Transferencia e hilván/ papel de arroz (Libro de artista) 22.5x150 cm. Pieza realizada en la tutoría de Carla Rippey. Acervo del Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato, Salamanca, Guanajuato. México



Fig. 8.1



Boullosa, Marisa. Álbum de familia II. Detalle

Fig. 8.2



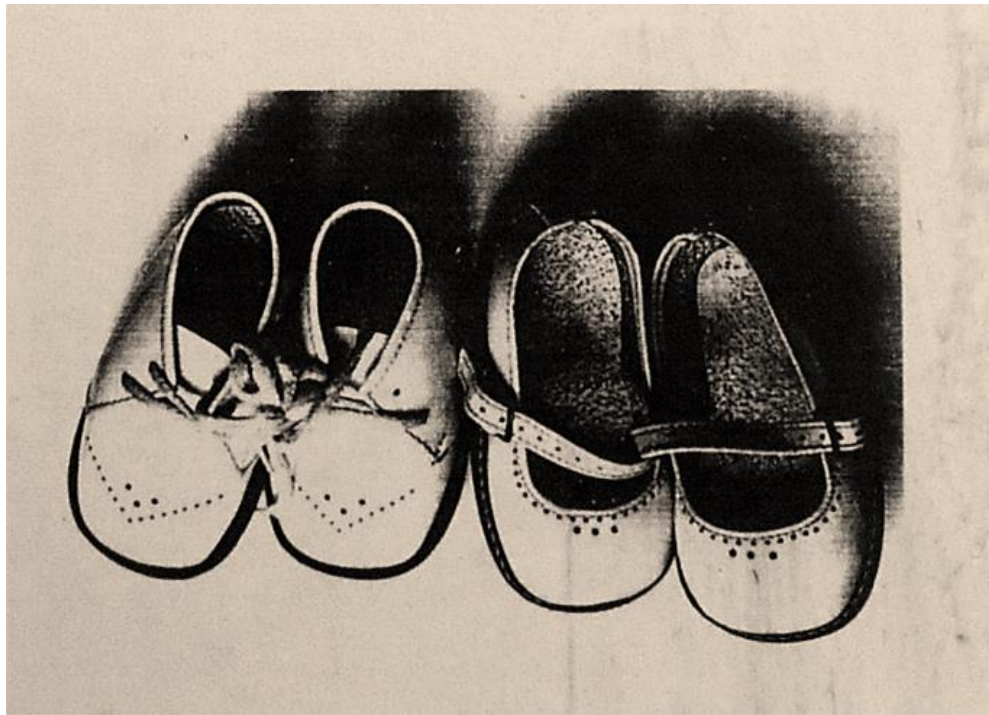
Boullosa, Marisa. Álbum de familia II. Detalle

Fig. 9



Boulosa, Marisa. Lupita. BAT. Transferencia y chine-collé sobre papel de algodón. Estampa: 62x31 cm Soporte: 74x53 cm. 2007 Pieza realizada en la tutoría de Carla Rippey. Acervo del Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato, Salamanca, Guanajuato. México

Fig. 9.1



Boulosa Marisa. Lupita. Detalle.

Fig. 10



Baullosa, Marisa. Soy muerte. BAT. Transferencia y chiné-collé sobre papel de algodón. Estampa: 30x30 cm. Soporte: 38x38 cm. Pieza realizada en la tutoría de Carla Rippey. Acervo del Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato, Salamanca, Guanajuato. México

Fig. 11



Boulosa, Marisa. Cenamos. P/A. Linóleo sobre papel de algodón. Estampa: 67x47 cm  
Soporte: 73x53 cm Pieza realizada en la tutoría de Carla Rippey. Acervo del Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato. Salamanca, Guanajuato, México. Mención Honorífica. Bienal Alfredo Zalce, Morelia, Michoacán, México, 2007

Fig. 11. 1



Boullosa, Marisa. Cenamos. BAT. Linóleo sobre papel de algodón. Estampa: 65x47 cm  
Soporte: 74x53 cm. 2007. Pieza realizada en la tutoría de Carla Rippey. Acervo del Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato. Salamanca, Guanajuato, México. Mención Honorífica. Bienal Alfredo Zalce, Morelia, Michoacán, México.

Fig. 11. 2



Boulosa, Marisa. Cenamos. P/A. Linóleo sobre papel de algodón. Estampa: 65x41.5 cm  
Soporte: 73x54 cm. 2007. Pieza realizada en la tutoría de Carla Rippey. Acervo del Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato. Salamanca, Guanajuato, México. Mención Honorífica. Bienal Alfredo Zalce, Morelia, Michoacán, México.



Fig. 12



Boullosa, Marisa. Recuerdo. Xilografía aplicada a pasta cerámica. 24 cm de diámetro y 9 cm de profundidad. 2007. Pieza realizada en la tutoría de Carla Rippey. Acervo del Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato, Salamanca, Guanajuato. México.

Fig. 13



Boullosa, Marisa. Invitación. Linóleo aplicado a pasta cerámica. 27x23x11.5 cm (Pza. 1)  
24x3x1 cm (Pza. 2). 2007. Pieza realizada en la tutoría de Carla Rippey. Acervo del Taller  
de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato, Salamanca, Guanajuato. México.

## APÉNDICE 11

Fig. 1



Boullosa, Marisa. Mi madre. Litografía, transferencia y chine-collé sobre papel de algodón. Estampa: 35x35cm Soporte: 56x38cm. 2008. Pieza realizada en la tutoría de Per Anderson. Acervo del Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato, Salamanca, Guanajuato. México

Fig. 2



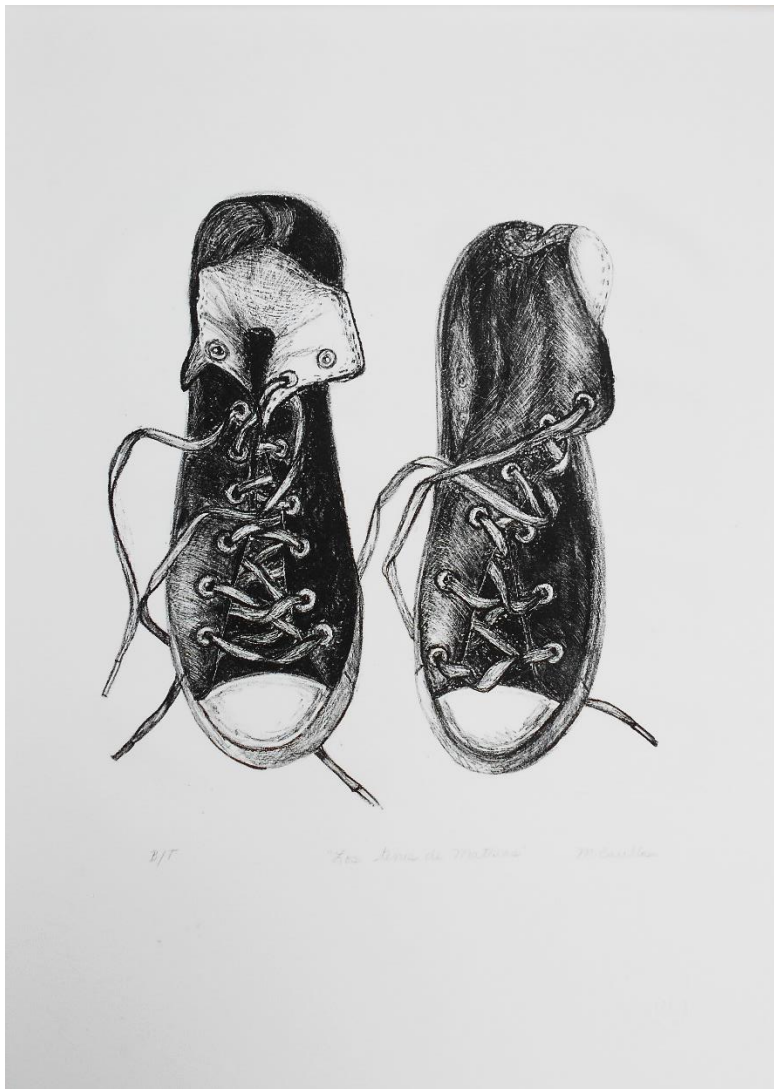
Boulosa, Marisa. Mi madre y yo. Litografía, transferencia y chine-collé sobre papel de algodón. Estampa: 37.5x50cm Soporte: 55x75cm. 2008. Pieza realizada en la tutoría de Per Anderson. Acervo del Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato, Salamanca, Guanajuato. México

Fig. 3



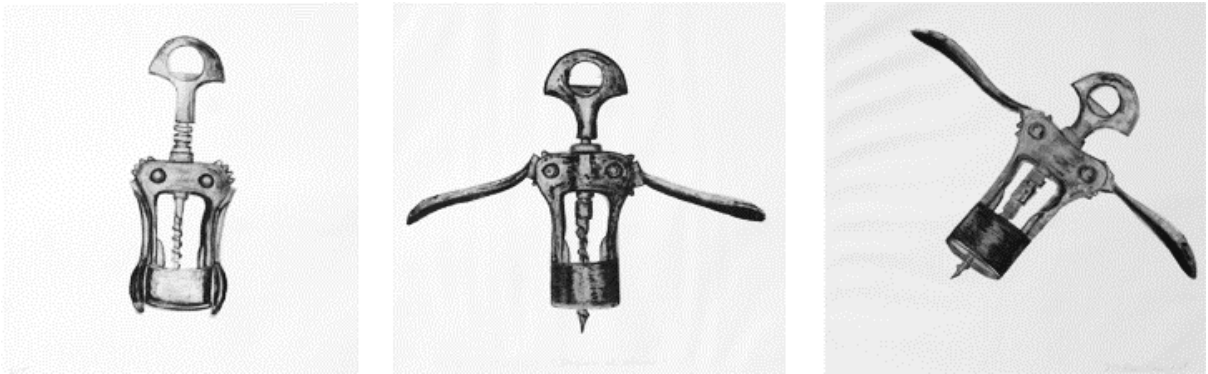
Boulosa, Marisa. Suspendida. Litografía, transferencia y chine-collé sobre papel de algodón. Estampa: 32x35cm Soporte: 38x59 cm. 2008. Pieza realizada en la tutoría de Per Anderson. Acervo del Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato, Salamanca, Guanajuato. México

Fig. 4



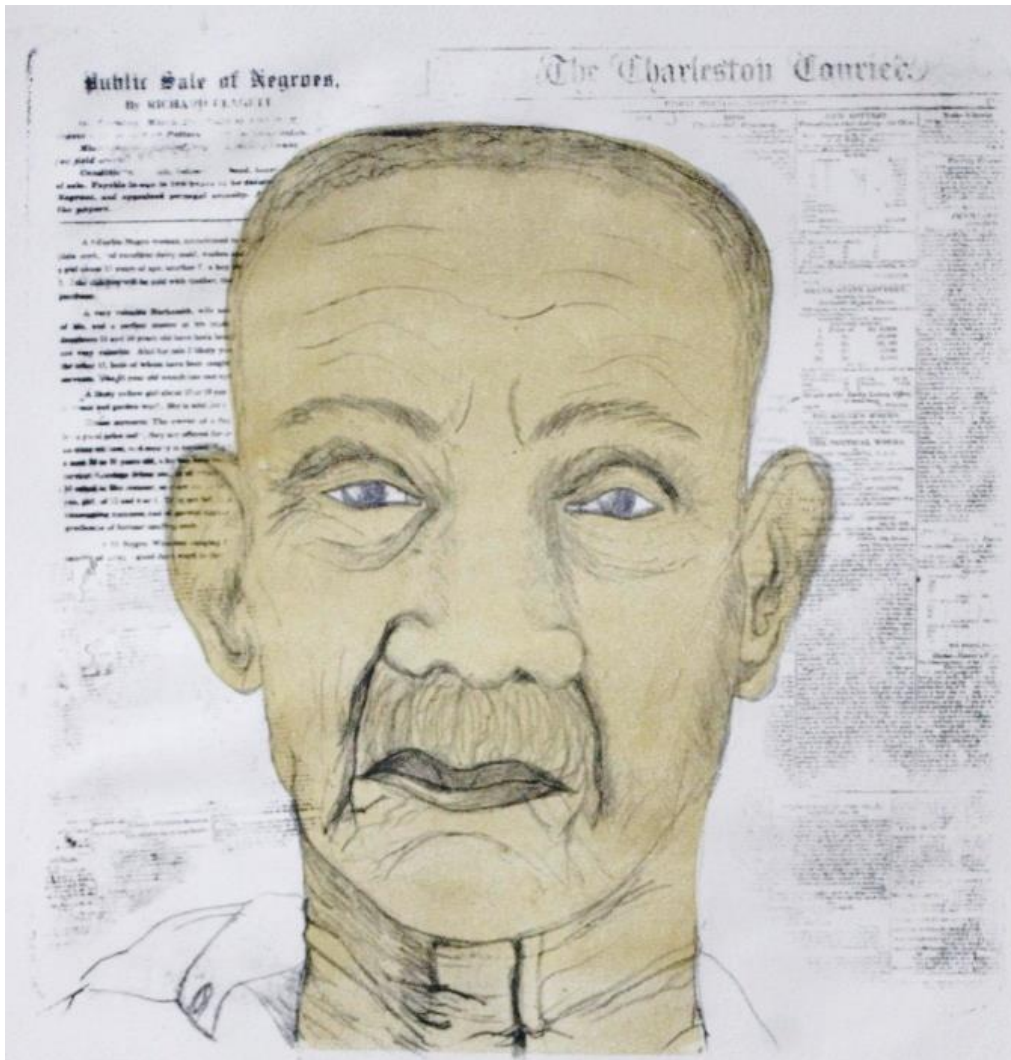
Boullosa, Marisa. Los tenis de Matías. Litografía sobre papel de algodón. Estampa: 34x28.5 cm. Soporte: 55x36 cm. 2008. Pieza realizada en la tutoría de Per Anderson. Acervo del Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato, Salamanca, Guanajuato. México

Fig. 5



Boullosa, Marisa. Prefiero el olvido. Litografía sobre papel de algodón. Estampa: 37x37 c/u  
Soporte: 37x111 cm. 2008. Pieza realizada en la tutoría de Per Anderson. Acervo del Taller  
de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato, Salamanca, Guanajuato. México

Fig. 6



Boullosa, Marisa. Una historia para recordar. Litografía y transferencia sobre papel de algodón. Estampa: 35x35cm Soporte: 56x38 cm. 2008. Pieza realizada en la tutoría de Per Anderson. Acervo del Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato, Salamanca, Guanajuato. México



Fig. 7



Boulosa, Marisa. Yo misma. Litografía y transferencia sobre papel de algodón. Estampa: 37.5x37.5cm Soporte: 55x37.5 cm. 2008. Pieza realizada en la tutoría de Per Anderson. Acervo del Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato, Salamanca, Guanajuato. México

## APÉNDICE 12

Fig. 1



Boullosa, Marisa. Raelis. Heliograbado y chine-collé sobre papel de algodón. Estampa: 17x23 cm Soporte: 31x40.5 cm. 2008. Pieza realizada en el curso impartido por Byron Brauchli. Acervo del Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato, Salamanca, Guanajuato. México

Fig. 2



Boulosa, Marisa. Raelis. Heliogravado sobre papel de algodón. Estampa: 23x17 cm Soporte: 40x30 cm. 2008. Pieza realizada en el curso impartido por Byron Brauchli. Acervo del Taller de Gráfica del Centro de las Artes de Guanajuato, Salamanca, Guanajuato. México.