

Cuerpo-cámara-ojo: presencia e intersubjetividad en el trabajo de la artista Pola Weiss

Body-Camera-Eye: Presence and Intersubjectivity in the Work of the Artist Pola Weiss

Corpo-câmera-olho: presença e intersubjetividade no trabalho da artista Pola Weiss

Maite Garbayo-Maeztu

Investigadora independiente y curadora, Barcelona, España

Recibido el 27 de noviembre de 2018; aceptado el 28 de julio de 2019

Disponible en Internet el 15 de junio de 2020

Resumen: Dos trabajos de la artista mexicana Pola Weiss (1947-1990) nos conducen a modos alternativos de conceptualizar lo estético desde el cuerpo femenino / feminizado y desde la subversión de las relaciones sujeto / objeto. El cuerpo-cámara-ojo de Weiss se expande más allá de la visualidad e interrumpe la hegemonía escópica para intentar que aparezca aquello que no se ve. Las propuestas estéticas de Weiss se entrelazan con otros casos de estudio que, desde lugares muy dispares, han situado el cuerpo, su materialidad y sus afectos como elementos centrales de la experiencia epistémica y estética. El potencial del cuerpo histórico, la teoría estética de Lee y Anstruther-Thomson, o el problema de traducción cultural del término náhuatl *ixiptlah*, muestran otros modos de entender las imágenes, otras lógicas capaces de reinventar las formas en que miramos y somos miradas.

Palabras clave: Performance; Empatía; Cuerpo; Teoría feminista; Estética; Intersubjetividad

Correo electrónico: maite.garbayo@hotmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-1941-8648>

Debate Feminista 60 (2020) pp. 100-126
ISSN: 0188-9478, Año 30, vol. 60 / julio-diciembre de 2020/

<http://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2020.60.05>

© 2020 Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género. Este es un artículo Open Access bajo la licencia CC BY-NC-ND (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

Abstract: Two works by the Mexican artist Pola Weiss (1947-1990) lead us to alternative ways of conceptualizing the aesthetic from the feminine/feminized body and the subversion of subject/object relationships. Weiss' body-camera-eye expands beyond visuality and interrupts scopic hegemony to attempt to reveal what cannot be seen. Weiss' aesthetic proposals are linked to other case studies which, from very different places, have made the body, its materiality and its affects, central elements of the epistemic and aesthetic experience. The potential of the hysterical body, the aesthetic theory of Lee and Anstruther-Thomson, and the problem of the cultural translation of the Nahuatl term *ixiptlah*, show other ways of understanding images, other logics capable of reinventing the ways we look and are looked at.

Keywords: Performance; Empathy; Body; Feminist Theory; Esthetic; Intersubjectivity

Resumo: Dois trabalhos da artista mexicana Pola Weiss (1947-1990) nos levam a formas alternativas de conceituar a estética desde o corpo feminino/feminizado e desde a subversão das relações sujeito/objeto. O corpo-câmera-olho de Weiss se expande além da visualidade para interromper a hegemonia escópica e tentar revelar o que não é visto. As propostas estéticas de Weiss estão entrelaçadas com outros estudos de caso que, desde lugares muito distintos, colocaram o corpo, a sua materialidade e seus afetos como elementos centrais da experiência epistêmica e estética. O potencial do corpo histérico, a teoria estética de Lee e Anstruther-Thomson, ou o problema da tradução cultural do termo náhuatl *ixiptlah*, mostram outras maneiras de entender as imagens, outras lógicas capazes de reinventar as formas pelas quais olhamos e somos olhadas.

Palavras-chave: Performance; Empatia; Corpo; Teoria Feminista; Estética; Intersubjetividade

Introducción

¿Cómo pensar lo estético desde la diferencia que impone el cuerpo, más allá de las nociones de autonomía y universalidad propias de la tradición occidental? ¿Cómo sería pensar la experiencia estética como un proceso de afectación, como un encuentro entre mi cuerpo y otros cuerpos, capaz de dislocar el binario sujeto/objeto?

En las páginas que siguen, analizaré el video *Ciudad Mujer Ciudad* (1978) y las performances *La Venusina renace y Reforma* (1980), y *Acto de amor* (1979), de la artista mexicana Pola Weiss. Mi intención es proponer otras derivas y otras genealogías posibles a partir de las cuales podamos acercarnos a otros

modos de conceptualizar el hecho artístico, marcados por la diferencia y capaces de interrumpir los marcos de análisis hegemónicos.

En sus trabajos, Weiss sitúa el cuerpo femenino como fuente de conocimiento, desdibujando la oposición cuerpo / mente propia de la modernidad y revirtiendo así la asimilación directa entre feminidad y corporeidad que ha relegado a las mujeres al ámbito de lo irracional. Al mismo tiempo, el componente intersubjetivo que prima en sus performances desmantela la oposición sujeto / objeto sobre la que se asienta la estética de la modernidad y pone en circulación afectos e identificaciones que nos permiten pensar en otras formas de producción, recepción y análisis del hecho artístico; en distintos estados o posiciones de quien percibe y de lo percibido. La artista remarca el potencial diferencial del cuerpo-cámara femenino / feminizado, que aparece como un lugar desde el cual imaginar interrupciones de las lógicas falogocéntricas para proponer otras presencias y otras lógicas. A partir de Weiss, rastreadremos otras genealogías que comparten formas diferenciales de aproximarse a la imagen, como los análisis feministas del indomable cuerpo histérico, la teoría estética basada en el cuerpo propuesta por Vernon Lee y Clementina Anstruther-Thomson (1912), o la imposibilidad de traducir e integrar en nuestros marcos de análisis el concepto náhuatl *ixiptlah*, que muestra que en el mundo prehispánico existió una forma de concebir las imágenes muy distinta a la europea. Al pensar la representación desde otros paradigmas, se hace posible imaginar subversiones de la relación sujeto / objeto y agenciamientos corporales que interrumpen los marcos de análisis con pretensión de universalidad.

El cuerpo hablante

Hay un cuerpo que habla. Que dice más de lo que pretende decir. Sobre la Ciudad de México, la artista Pola Weiss¹ coloca el cuerpo hablante de otra mujer. Un cuerpo femenino contrapuesto a la ciudad, que se mueve y se con-

¹ Pola Weiss (Ciudad de México, 1947-1990) es considerada una de las pioneras del videoarte en México. Trabajó también con el medio televisivo y en muchas de sus propuestas incorporó la cámara de video como parte de su cuerpo, como un "tercer ojo". Sus trabajos fueron mostrados en distintos lugares de Europa y América, aunque la artista siempre se quejó del poco reconocimiento que obtuvo en su propio país. En 2014, el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de México le dedicó una exposición individual y editó un pequeño catálogo (Pola Weiss, 2014).

trae para tratar de habitarla, encajar, acomodarse en ella. *Ciudad Mujer Ciudad* (1978) es un video en el que la urbe sirve como fondo sobre el que aparece en primer plano el cuerpo desnudo de una mujer.² La ciudad atrapada entre dos cuerpos, dicha en el cuerpo de la otra mujer. Ciudad-Mujer-Ciudad. Separa los cuerpos, escinde y corta. La ciudad es la Ley.



Fotograma del video de Pola Weiss *Ciudad Mujer Ciudad*, 1979, tomado de <<https://vimeo.com/47978778>> consulta: 6 de diciembre de 2019.

Weiss retrata la incomodidad que encuentra un cuerpo al intentar ocupar un espacio. Podríamos pensar que lo femenino es falta, que a la feminidad le falta aquello que permite al cuerpo encajar de manera natural en un espacio que viene dado de antemano. La ciudad sería la *polis*, la arena en la que se dirimen lo público y lo político, un espacio que expulsa al cuerpo femenino faltante y a muchos otros cuerpos que no encajan en sus modalidades de normativización. Una voz de mujer se queja: no tiene agua, no puede respirar, todo es gris y lleno de basura... Parece que el cuerpo está desbordado por las condiciones invivibles de la urbe. Y en efecto, el cuerpo no cabe en ella. Pero no se trata de que la ciudad deseche al cuerpo, sino que el propio cuerpo, excesivo, no pasa por la urbe, no cabe, no se acomoda en

² Puede consultarse en el Fondo Pola Weiss (ARKHEIA, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, Ciudad de México). Disponible también en <<https://vimeo.com/47978778>> (Visto por última vez, 20/05/18)

ella. El cuerpo rebasa la ciudad: colocada en primer plano, una feminidad excesiva la llena y la desborda. *Ciudad Mujer Ciudad* separa claramente al cuerpo femenino de la urbe, los sitúa en lógicas distintas y divergentes. La mujer excede y la ciudad constriñe: “No hay agua, tengo seca la boca... pero contengo agua, porque lloro, cuando río, cuando adolezco, cuando sudo. Y me sale agua, de por dentro, desde mi cuerpo. Han bloqueado todos los ríos, teníamos tanta agua que sobraba. ¡No! ¡¡No hay agua!!”³

Es la ciudad la que está en falta. El cuerpo femenino rebosa, deja escapar su exceso por los orificios. Weiss volverá a ocuparse del fluido en el video *Mi Co-Ra-Zón* (1986), en el que la sangre de un aborto, el suyo propio, brota de la vagina mientras vemos imágenes de la Ciudad de México devastada por el terremoto de septiembre de 1985.

El agua está en el cuerpo, la ciudad está seca, el proceso de colonización ha “bloqueado todos los ríos”,⁴ el nuevo mundo fundado en el paradigma acumulativo de la modernidad colonial es un mundo seco. ¿Por qué el cuerpo femenino que pone en escena Weiss evade esta sequía? ¿Por qué vierte, expulsa y excede?

La ecuación entre feminidad y cuerpo ha sido una constante en la tradición teórica, filosófica y médica de Occidente. Al equiparar feminidad con cuerpo se refuerza la oposición binaria jerárquica entre cuerpo/mente, emoción/razón y naturaleza/cultura, y se relega a las mujeres al ámbito de lo irracional y lo prepolítico. Las oposiciones binarias funcionan para alinear unos cuerpos con otros y deslinearlos de otros, generando un afuera de extrañeza, otredad y subordinación. La corporeización ha servido para degradar a ciertos sujetos y a ciertos grupos humanos despojándolos del estatus de humanidad (propio, a su vez, de la modernidad) para aproximarlos a la animalidad. La tradición colonial europea da cuenta de ello en numerosos relatos de cronistas y viajeros, y todavía hoy prima el acento en la corporeización cuando se representa lo indígena en ciertos monumentos públicos de México y otros países de América Latina. Convertir al otro en cuerpo funciona para reforzar las relaciones de dominación y las lógicas hegemónicas de producción de conocimiento.

Frecuentemente la corporeización viene acompañada de una hipersexualización e incluso de una monstruización de los sujetos y los grupos. Para

³ Voz femenina en el video *Ciudad Mujer Ciudad*.

⁴ Voz femenina en el video *Ciudad Mujer Ciudad* (Weiss hace referencia a la desaparición de la laguna de México, cuya desecación se empezó a perpetrar durante la Colonia).

Anne MacClintock, la asociación europea entre pornografía y tropicalidad posee una larga tradición:

Durante siglos, los continentes inciertos —África, las Américas, Asia— han figurado en el saber popular europeo como “libidinosamente erotizados”. Abundan relatos de viajeros que muestran visiones de la sexualidad monstruosa de tierras lejanas en las que, como dice la leyenda, los hombres lucían penes gigantescos y las mujeres se apareaban con simios; los hombres feminizados tenían pechos de los que fluía leche, mientras que mujeres militarizadas cortaban los suyos (McClintock, 1995, p. 22).⁵

En su relato confluyen el otro racializado y erotizado, y la feminidad como animalidad y exceso: de los pechos femeninos fluye la leche a pesar de la sospecha de que no están situados en un cuerpo de biomujer y las mujeres arrancan sus pechos, carne sobrante, en un gesto que las masculiniza. La ambigüedad de género, que no permite situar a estos cuerpos en el binarismo occidental, hace que devengan monstruosos.

La feminidad aparece figurada como exceso del que escapan fluidos, como estigma que se pega a otro cuerpo para anular su masculinidad. Feminización, racialización, corporeización, erotización y monstruización se sitúan en oposición al *logos* como aquello que funda y articula la civilización. En el relato de MacClintock, al igual que en *Ciudad Mujer Ciudad*, el cuerpo femenino/feminizado aparece como un lugar desde el cual imaginar interrupciones de las lógicas falocéntricas para proponer otras presencias y otras lógicas.

Weiss hace hablar al cuerpo, sitúa al cuerpo femenino como cuerpo hablante. ¿Qué significa hablar con el cuerpo? Transcribir en su superficie externa aquello que está adentro. Transferirlo de modo directo, sin hacerlo pasar por el punto de control del *logos*. La poeta y ensayista Anne Carson recuerda que Freud aplicó el término *histeria* a este proceso de transcripción cuando ocurría en pacientes mujeres cuyos tics, neuralgias, convulsiones... eran leídos como una traducción somática directa de estados psíquicos del cuerpo femenino. Y añade que Freud concebía su propia labor terapéutica como una transformación de esos signos histéricos en discurso racional (Carson, 1995, p. 128).

Poner afuera lo que es de adentro. Sacar, expulsar, verter. Subrayar una continuidad entre el adentro y el afuera. Materializarla, hacerla cuerpo. Es-

⁵ Todas las traducciones son de M.G.-M.

quivar el *logos*, el Nombre del Padre, quebrar el discurso y sacar la lengua. Weiss se pregunta por lo femenino a partir de colocar a un cuerpo desnudo que performa una feminidad exagerada. Materializa un exceso, un resto, un sobrante que sitúa la posición femenina en contraposición a la *polis* y al *logos*, como espacio de posibilidad y potencial apertura a una lógica otra que permita erosionar el universal. El cuerpo que excede anuncia un afuera.

Para Carson, la construcción de lo femenino como otredad en la cultura occidental está relacionada con un cuerpo que evidencia la continuidad entre el interior y el exterior: “Por medio de proyecciones y derramamientos de todo tipo —somáticos, vocales, emocionales, sexuales— las mujeres exponen o dejan ir aquello que debe guardarse dentro. Las mujeres dejan escapar una traducción directa de aquello que debe ser formulado de forma indirecta” (Carson, 1995, p. 129). De nuevo, el exceso líquido, el derrame que saca fuera lo que es de dentro: el agua y la sangre que brotan del cuerpo en Weiss, los pechos vertiendo leche en el relato de McClintock... El fluido como desecho y resto, como metáfora material del cuerpo hablante. La imagen del sexo femenino en primer plano contrapuesta a la Torre Latinoamericana como emblema fálico de la modernidad en *Ciudad Mujer Ciudad*. Es el cuerpo que corta la lengua para intentar interrumpir el *logos* una y otra vez.

¿Cómo interpretar al cuerpo hablante desde el código único del falogocentrismo?



Fotograma del video de Pola Weiss *Ciudad Mujer Ciudad*, 1979, tomado de <<https://vimeo.com/47978778>>, consulta: 6 de diciembre de 2019.

Freud entendió que el cuerpo histérico pone patas arriba el saber médico. La histeria, con su desborde, muestra al médico que su saber es parcial. El cuerpo hablante exige la convergencia de la escucha y la mirada sobre su superficie, reclama fundar un afuera de la medicina intrínsecamente escópica y del positivismo científico. La histérica habla con un cuerpo que “hace a su antojo” (Miller, 2010) produce una narrativa llena de agujeros y huecos que suspende el relato completo y lineal. Su performance se resiste a la conversión del cuerpo en lenguaje, que era quizá lo que Freud pretendía cuando intentó escucharlas.

Estos cuerpos agujereados, que exceden y derraman, abren la vía para pensar en lógicas que, a decir de Carson, no pasan necesariamente por el punto de control del *logos*, en dialécticas del cuerpo que solo puedan operar poniendo el cuerpo. Hablar con el cuerpo, escuchar con el cuerpo, escribir con el cuerpo. *Ciudad Mujer Ciudad* sitúa la materialidad del cuerpo en primer plano y el cuerpo como lugar desde el que conocemos y producimos conocimiento.

Cuando Lacan afirmó que la noción de *inconsciente* se origina en el hecho de que las histéricas hablaban sin saber absolutamente nada de lo que decían, no se refirió a un no-saber, sino a la aparición de un discurso que agujerea sin tregua el lenguaje, pues admitió que la histérica “algo dice con las palabras que le faltan” (Lacan, 1977). Dijo también Lacan que el cuerpo hablante yerra, que no puede llegar a reproducirse sino a través del error. Si la histérica es indecible e incomprensible no se debe a una falta, sino a un exceso hecho cuerpo. A una lógica en la que no cabe el desborde de sentido que trae el cuerpo.

En 1976, Hélène Cixous estrena la obra de teatro *Le Portrait de Dora*, en la que reflexiona sobre el “caso Dora” presentado por Freud. No es aleatorio que Cixous escoja el medio escénico para hacer hablar a la histérica, para darle un cuerpo. Lacan recomendó a sus alumnos ir a ver la obra de Cixous y destacó que estaba “realizada de una forma real” (Lacan, 2006, p. 103) y que la realidad de las repeticiones había dominado a los actores. Lo que Lacan parece querer decir es que los actores ponían el cuerpo, que el cuerpo mismo estaba presente antes y más allá de la interpretación de un papel ficcional. Que la realidad de las repeticiones haya dominado a los actores indica que sus cuerpos y los personajes que interpretaron continúan materializándose en cada nueva repetición, en cada nuevo ensayo.

La observación de Lacan de que la obra está “realizada de una forma real” engarza con la noción que décadas más tarde Judith Butler conceptua-

lizará como “performatividad” para señalar cómo a través de la repetición de actos y gestos corporales, los cuerpos se producen y se materializan. El cuerpo hablante opera; aunque su discurso sea incomprensible o indecible, produce efectos sobre la realidad, efectos que a veces son difíciles de calcular.

En *Le Portrait de Dora* se da una concordancia formal: ya que la histórica es un cuerpo hablante, la puesta en escena de la histeria requiere de cuerpos que hablan, de cuerpos que dicen más de lo que pretenden decir. Cixous subvierte el relato de Freud con cuerpos agujereados que, como en *Ciudad Mujer Ciudad*, citan y repiten, escapan y desbordan la unicidad del sentido.

La investigadora Mairead Hanrahan, en su reflexión sobre *Le Portrait de Dora* analiza las interpretaciones de Freud y señala:

El deseo de Freud por la completitud se ha relacionado con una epistemología falocéntrica que fue normalizada sexualmente por no considerar la sexualidad femenina como una fuerza activa e independiente. En esta conyuntura, permítanme señalar que su hermenéutica también está lingüísticamente normalizada, puesto que su objetivo es reemplazar una forma ambigua y abierta por una narrativa lineal, cerrando la multiplicidad semántica en favor del significado único (Hanrahan, 1998, p. 50).

Hanrahan nos recuerda que la estructura de la obra de Cixous es onírica; no está dividida en actos y escenas, sino que las escenas que la forman se disuelven las unas en las otras, sin que existan indicaciones formales que las separen, tal y como Freud entendía el funcionamiento de los sueños en tanto expresiones del deseo. La Dora de Cixous, al igual que la mujer que pone en escena Weiss, reniega de significados fijos y cerrados, cambia poesía por prosa, abraza la ambigüedad... performa el deseo a través de su corporeidad: “Eres tú Dora, indomable, tú, el cuerpo poético, la verdadera ‘dueña’ del Significante” (Cixous, 1995, p. 59).

Performar la estética

Torcer la forma. Quebrar la lengua. Poner el cuerpo.

Si, como nos muestran Weiss y Cixous, la aparición del cuerpo hablante es capaz de subvertir la práctica estética, de torcer la lengua, ¿cómo pensar en una teoría estética hecha de cuerpo? En una estética del agujero, en una estética de lo incalculable. ¿Cómo agujerear la estética con los huecos por los que se escapa el cuerpo?

En 1897, Vernon Lee,⁶ en colaboración con Clementina Anstruther-Thomson, publica *Beauty and Ugliness*, un tratado estético basado en la subjetividad que rescata la noción de *Einfühlung* (empatía) propia de la estética alemana del siglo XIX.

Lee construye una teoría estética a partir de observar y escuchar al cuerpo que habla. Si lo estético es el discurso en torno a la percepción de la forma, en su dispositivo la forma se percibe con el cuerpo, a través de sensaciones corporales, lo que sitúa el cuerpo como lugar para imaginar lógicas otras que, como señalaba Carson, no pasen necesariamente por el punto de control del *logos*.

En 1887, Vernon Lee y Clementina (Kit) Anstruther-Thomson iniciaron una relación de amigas, amantes y colaboradoras que culminaría en la publicación de un tratado estético escrito a dos manos y basado en la interacción del cuerpo de Clementina (y en ocasiones también el de la propia Vernon) con distintos objetos y obras de arte. Sus sensaciones corporales arrojaban un relato subjetivo que servía de base para la creación de un dispositivo estético que Lee se encargaba de teorizar: “Una teoría estética fundamentada en la unión entre cuerpos femeninos” (Psomiades, 1999, p. 21).

Dos mujeres en pie frente a la fachada de Santa Maria Novella. El cuerpo de Clementina habla: se retuerce, se altera, su respiración se acelera o se relaja, su tórax se agranda, se encoge... Vernon registra. Dos cuerpos hablantes en una performance que deviene teoría estética y sitúa al cuerpo como fuente de conocimiento, desdibujando la oposición binaria jerárquica cuerpo/mente propia de la modernidad y revirtiendo la asimilación directa entre feminidad y corporeidad que relega a las mujeres al ámbito de lo irracional.⁷ La performance de Lee y Anstruther-Thomson se sitúa como un antecedente, aunque desde el campo de la teoría estética, de discusiones más recientes que reivindican el cuerpo femenino como *topos* de un conocimiento situado (Haraway, 1995) y posibilitan la apertura a otras lógicas de entender

⁶ Vernon Lee, pseudónimo de Violet Paget (1856-1935), escritora y esteta británica y lesbiana, vivió la mayor parte de su vida en Florencia, aunque realizó frecuentes visitas a Londres, donde “sus trajes sastre, su pelo corto, sus ojos brillantes y su genial conversación, la convirtieron en una figura notoria dentro de los círculos artísticos” (Markgraf, 1983, pp. 268-312).

⁷ “Existe la misma conciencia placentera en nosotras de ser bilaterales [...] La gran extensión de superficie frente a nosotras nos hace sentir ensanchadas y engullidas más allá de lo ordinario, ya que el acto de ver produce respiraciones inusualmente largas y profundas; parece que estamos respirando de acuerdo con la proporción del edificio y no con la nuestra” (Lee y Anstruther-Thomson, 1912, pp. 187-188).

y presentar la realidad, como hemos analizado a partir de la presencia del cuerpo femenino excesivo en el video de Weiss. Al escribir sobre *Ciudad Mujer Ciudad*, la artista Mónica Mayer destaca: “Pola feminizó el tema, trastocando la idea de que mujer equivale a naturaleza y hombre a la civilización”, y se sorprendió también de que la protagonista fuera “una mujer real, con cicatrices y celulitis [...] Era el cuerpo femenino visto por una mujer” (Mayer, 2009), concluye Mayer, quien recuerda que era la primera vez que veía mostrarse en el ámbito artístico mexicano una imagen del cuerpo femenino sin idealizar.⁸

Estamos ante cuerpos que performan y materializan lo femenino como espacio de posibilidad, como apertura a otras perspectivas y puntos de vista que trascienden la racionalidad unívoca heredada de la modernidad. Para Lee, es el cuerpo el que da forma, el que con su performance interviene las formas para generar significados. La teoría estética se convierte en una práctica crítica fundada en ver y sentir con el cuerpo, lo que pone en cuestión la hegemonía escópica propia de la modernidad. Lee propone una suerte de método inductivo tal vez relacionado con un deseo de hacer científica su propuesta para reafirmarse ante las críticas hostiles de quienes no veían con buenos ojos que una mujer irrumpiera en el ámbito estético y académico dominado por hombres (Evangelista, 2006).

La percepción estética está llena de reminiscencias; al contemplar las formas, las hacemos nuestras; citamos y repetimos sobre ellas: “esta proyección de nuestra propia experiencia dinámica y emocional en las formas que vemos implica una reviviscencia de esas mismas experiencias dinámicas y emocionales” (Evangelista, 2006, p. 29).

Lee valida las emociones como herramienta epistemológica y de análisis estético, como también lo hará Pola Weiss al legitimar formas encarnadas de percibir lo artístico que privilegian sentimientos y sensaciones frente a la primacía de la razón.⁹

El cuerpo se apropia de la forma, se pierde en ella. Pero el sujeto ya no es el experto-burgués propio de la teoría estética de la *Einfühlung* del romanti-

⁸ Mónica Mayer, comunicación personal.

⁹ Gabriela Aceves-Sepúlveda, la investigadora que más atención ha dedicado al trabajo de Pola Weiss, analiza cómo la artista feminiza la noción de *raza cósmica* propuesta por Vasconcelos, al proponer la figura del *hombre cósmico*: “el hombre cósmico era la encarnación de un/a espectador/a de medios crítico/a que estaba en contacto con sus sentimientos, un ser sensorial que desafiaba los regímenes dominantes de visualidad y separaba el acto de ver de otras experiencias sensoriales” (Aceves-Sepúlveda y Shamash, 2016).

cismo alemán, que inviste la obra de arte con parte de su ser, que dispone del tiempo necesario para “perdersé” en la belleza a divagar, pues su posición de clase, raza y género, y el privilegio asociado, se lo permiten. El propio Bertold Brecht calificó de burgués el término *Einfühlung* (al que oponía su teoría del distanciamiento) ya que, según él, a través de la identificación, el espectador se perdía a sí mismo y perdía también el control de su identidad, lo que terminaba por bloquear el pensamiento crítico (Brecht, 1974, p. 93).

En cierto sentido, Lee repolitiza el término *Einfühlung*, lo dota de un potencial crítico del que carecía en sus inicios dentro de la estética alemana. En su teoría, las formas de la obra de arte se equiparan a las formas corporales. La división entre sujeto y objeto se trasciende a favor de una contaminación identitaria, de una disolución de los límites y las superficies. No se trata de perderse a uno mismo, sino de reorganizar la propia subjetividad en el encuentro con el otro. De dejarse afectar. La práctica de la empatía no solo altera lo que uno siente o cómo actúa, sino lo que uno es. La intersubjetividad (disolución de los límites entre sujeto y objeto) y la empatía (entendida como circulación de afectos e identificaciones) abren la vía para pensar en otros procesos de trabajo, en otras formas de producción, recepción y análisis de lo estético. Prefiguran una estética del cuerpo y del transporte amoroso.

La intersubjetividad funda una realidad específica en la que aquello que se muestra es susceptible de transformar al otro, pero también de ser transformado por él. Desvela mi cuerpo en el otro, el cuerpo del otro en mí. Perder el control de la propia identidad permite agujerarla, situar el cuerpo, con sus adscripciones y sus diferencias, como base de la autoconciencia y del pensamiento crítico.

“Proyectarnos a nosotros mismos hacia afuera”, dice Lee; poner afuera lo que es de adentro. “Permítanme repetirlo y re-petirlo: empatía, o *Einfühlung*, es decir, la atribución de nuestros modos de hacer a un no-ego” (Lee y Anstruther-Thomson, 1912, p. 29 y 48). Esa pérdida de identidad en el objeto o en el otro no implica necesariamente una postura acrítica, sino el reconocimiento de que la identidad no nos pertenece, que se juega en la contaminación y en el trasvase de ideas, afectos y pensamientos. Lee entiende el yo como agujereado y la identidad como incompleta y fragmentada.

En su crítica a Theodor Lipps, pensador clave en la teorización de la *Einfühlung*, Lee señala que el objeto contemplado vive en la mente de quien lo contempla y no, como afirma Lipps, que el ego vive en el objeto

contemplado. Critica que Lipps postule una entidad tan vaga como un ego homogéneo, separado del cuerpo, que abandona el campo de la realidad para introducirse en la obra de arte, y señala que el ego no es una entidad separada, sino un conjunto de fenómenos subjetivos (Lee y Anstruther-Thomson, 1912, p. 59).

Su crítica a esa noción de ego podría entenderse como una crítica a un sujeto moderno y masculino, completo y entero, descorporeizado. El sujeto que en su tiempo poseía el control absoluto de la producción y circulación del conocimiento.

Lee rechaza la existencia de un ego con entidad propia, separado del cuerpo del sujeto, y subraya que tanto la percepción estética como la propia obra de arte se construyen a partir de la experiencia de los movimientos de nuestro propio cuerpo. La forma en que apela a la propia subjetividad como constructora de un conocimiento que no es absoluto, sino procesual, convierte su teoría estética en una práctica de la crítica atravesada por el cuerpo y por las lógicas de la diferencia que este convoca. Su teoría encarnada, y la importancia que en su trabajo adquieren la intersubjetividad y los afectos, nos ayudan a pensar los cuerpos que pone en escena Weiss.

Sus críticas a Lipps —quien tildó las teorías de Lee y Anstruther-Thomson de “confusas, fantasiosas, ilógicas, presuntuosas e insostenibles”— inciden en el rechazo del autor a pensar el cuerpo como fuente de conocimiento: “es el rechazo a admitir la participación del cuerpo en el fenómeno de la empatía estética el que ha impulsado a Lipps a proponer una estética cada vez más abstracta y metafísica” (Lee y Anstruther-Thomson, 1912, p. 60). Lipps tacha de ilógica la propuesta estética de Lee y Anstruther-Thomson, y Lee tilda de “metafísica” la teoría de Lipps, es decir, acusa al autor de pertenecer a un sistema de represión falocéntrico que se ha organizado a partir de la exclusión de la materialidad del cuerpo.

Intersubjetividad

1980. En la Ciudad de México, Pola Weiss baila con su cámara de video en la explanada del Auditorio Nacional. Hay un muro de espejos que devuelve la imagen de su cuerpo. Y una pantalla de televisión. La gente se congrega a su alrededor. Si Pola los mira, los rapta con la cámara. La pantalla devuelve las imágenes de sus cuerpos. A Pola la ven, ven lo que ella ve y se ven viéndola. Su cámara-ojo mira y regresa la mirada.

Pola Weiss: Descubrí que el tripié no me dejaba moverme, descubrí entonces que tenía un magnífico tripié, digo, bipié, que son mis piernas. Estas (señalándolas) son mis piernas. Descubrí que podría darle una movilidad a mi cámara y que podría expresar con movimiento toda una serie de cosas que traigo por dentro y que no puedo expresar con palabras: no soy muy buena hablando [...] Sensaciones, experiencias... no utilizo las palabras para expresarme, porque a veces no las siento del todo amplias.

 Mi cámara se vuelve cámara subjetiva. Yo dibujo, dibujo aquel edificio, dibujo su cuerpo y además me quedo con él. Te dibujo a ti, con tu micrófono, a este niño que está jugando con mi vestido...

Chica de 18 años: Sentí en un momento una reacción muy extraña, o sea, se me enchinó el cuerpo en una musiquita muy rara que realmente no sé cómo se llama. Sentí una cosa muy extraña, algo que me sentía que me parara, pero no podía. Me sentí extensa. No puedo explicar lo que sentí. El escalofrío que sentí, el impacto, no sé cómo explicar eso. Sentí una cosa muy extraña en mi cuerpo.¹⁰



Pola Weiss (Pola baila en un mallón blanco y un vestido del mismo color, durante su presentación afuera del Auditorio Nacional, denominada *La Venusina Renace y Reforma*), ca. 1979. Transferido a digital. Fondo Pola Weiss, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

¹⁰ Declaraciones recogidas del video *Videodanza Auditorio*, que puede verse en el Fondo Pola Weiss, Arkheia, MUAC-UNAM. En él puede verse la performance "La Venusina renace y Reforma" (1980).

El dispositivo desplegado por Weiss genera una escena de intersubjetividad que desmantela la oposición sujeto/objeto propia de la estética tradicional. El cuerpo de la artista y los cuerpos de quienes asisten a la performance dejan de ocupar posiciones estancas y opuestas de sujeto/objeto para marcar distintos puntos de vista, distintos estados o posiciones de quien percibe y de lo percibido. Weiss modela y construye su identidad y su trabajo artístico a partir del encuentro de su cuerpo con otros cuerpos, en una puesta en escena que recuerda a la propuesta estética de Lee y Anstruther-Thomson. Otra versión de esta misma performance será presentada por la artista en el espacio público de Venecia. Weiss la titulará "Acto de amor", en clara alusión a este encuentro y a la potencialidad de empatizar y de ser afectados/as y transformadas por el otro.¹¹

Como señala la propia artista: "Aquí no hay pared. No es como en un escenario."¹² Se rompe la cuarta pared y se produce un encuentro abierto a lo incalculable, imposible de determinar de antemano. Algo se escapa en esta relación de múltiples miradas: ojos, espejos, cámaras, pantallas... Y en el centro de la escena, la mirada del cuerpo que baila. Pese a que normalmente el cuerpo que baila es mirado, aquí el ojo del cuerpo que baila, mira y determina las lógicas de una representación que escapa a las dinámicas normativizadas y se convierte en espacio de posibilidad. El ojo del cuerpo que baila, mira y devuelve la mirada.

Del mismo modo en que la filósofa Bojana Kunst ha teorizado sobre la voz del cuerpo que baila, esa voz "impredecible y caótica" (Kunst, 2009, p. 145) que fue ocluida en la historia de la danza, la performance de Weiss sitúa en el centro la mirada, el punto de vista, también impredecible, del cuerpo que baila.

La ausencia de la cuarta pared pone en evidencia las políticas de exclusión/inclusión de miradas y cuerpos en el campo artístico. Al terminar su performance, o quizá todavía como parte de ella, Weiss se acerca a la gente: hablan, les toca, les graba, les pregunta si les ha gustado aquello que han visto, les pide que expliquen lo que han sentido... La materialidad del cuerpo

¹¹ Gabriela Aceves Sepúlveda identifica incluso una "fusión" entre el cuerpo de Weiss y el del espectador: "Al fusionar su cuerpo con el del espectador, Weiss no solo alteró la relación sujeto/objeto en la matriz de la representación, sino que también produjo una realidad televisiva alternativa en la que los acoplamientos del yo y del Otro se alternan y se desplazan" (Aceves-Sepúlveda, 2017, p. 291).

¹² Video *Videodanza Auditorio*.

se hace presente de principio a fin. En la forma de una danza sin duda poco contemporánea en términos estilísticos, en la que prima la presencia y el movimiento espontáneo del cuerpo, y que en cierto modo recuerda formalmente las enseñanzas de Isadora Duncan¹³ en el despliegue de una suerte de agencia corporal basada en lo matérico, en un discurso del cuerpo que desvela miradas y presencias que normalmente se ocultan.

En 1975, Laura Mulvey señaló la existencia de tres miradas en el cine: la de la cámara, la de los espectadores y la de los personajes que se miran entre sí. Sin embargo, las convenciones cinematográficas eliminan las dos primeras y mantienen la tercera, por lo cual la autora apunta a la “necesidad de liberar la mirada de la cámara a través de su materialidad en el tiempo y el espacio y a la mirada del público a través de la dialéctica, del distanciamiento apasionado” (Mulvey, 1988, p. 13).

Estos recursos, adoptados desde hace décadas por diversos/as cineastas experimentales, son también los que pone en marcha Weiss en su performance: subraya la materialidad de su cuerpo y de la cámara como parte del mismo, y desvela los medios de producción provocando un distanciamiento con el público que es en realidad un acercamiento apasionado.

Weiss me hace pensar en la posibilidad de un distanciamiento crítico que, paradójicamente, podría asumir la forma de un acercamiento. De un “poner el cuerpo” que desvele la importancia de la mirada y de la subjetividad, así como de los procesos de intersubjetividad y afectación que tienen lugar en la producción de una performance, de un texto, de un acontecimiento escénico... En la importancia de dar cuenta de ello para poder repensar y cuestionar no solo las formas en que miramos, sino también la mirada que nos es devuelta.

En su trabajo, la cámara se convierte en parte de su cuerpo, en una suerte de prótesis intersubjetiva, en ojo que mira y devuelve la mirada. La artista solía referirse a su cámara como “mi escuincla”,¹⁴ como un ente con su propia identidad y punto de vista, que hacía las veces de hija o estrecha

¹³ Pola Weiss, en su diario, hace referencia a que ha leído *Mi vida*, la biografía de Isadora Duncan. Su diario fue consultado en los fondos de Arkheia, MUAC-UNAM.

¹⁴ La palabra “escuincla” etimológicamente proviene del vocablo náhuatl *itzcuintli*, que significa perro. En el lenguaje coloquial mexicano, escuincla o escuincla se utiliza como sinónimo de niño/a, hijo/a, aunque con cierto deje despectivo. Aceves Sepúlveda añade que *escuincla* es un término coloquial peyorativo para referirse a una mendiga indígena o de piel oscura, también llamada *pelada* (Aceves-Sepúlveda, 2017, p. 294).

colaboradora. La *escuincl*a otorga el don de la visualidad a un cuerpo que aquí ha sido propuesto como lugar desde el que conocemos y producimos la realidad. Un *cuerpo-femenino-ojo* fundado en la superposición de dos cuerpos femeninos, el de la güera (Pola Weiss como mujer blanca y de clase media, consciente de su posición de privilegio) y el de la prieta (la *escuincl*a como mujer morena, de clase baja y con un nombre de origen prehispánico).¹⁵ Weiss parece indicarnos que los ojos de la *prieta* son capaces de entrever visualidades periféricas, de proponer otros modos de mirar que interrumpen los regímenes escópicos de la modernidad. La *prieta* enseña a la güera a explorar los límites de la visualidad, a acceder a aquello que no está visualmente capturado. A imaginar dispositivos descolonizadores que trasciendan la mirada que marca y objetifica para proponer formas de percibir atravesadas por la intersubjetividad y los afectos.¹⁶

Por otro lado, la idea de la cámara como extensión protésica del cuerpo o como parte de una corporalidad cyborg la señaló Mónica Mayer al situar a Weiss como precedente de los debates cyborg (Mayer, 2009), y la investigadora Gabriela Aceves-Sepúlveda profundiza en ella:

Weiss adoptó la cámara como una prótesis para explorar y ampliar los límites de las experiencias corporales. Además, al concebir cada uno de sus videos como un alumbramiento (un acto de dar a luz), Weiss transformó su proceso creativo en un acto de copulación con su *escuincl*a, algo similar a lo que Donna Haraway etiquetaría más tarde como sexo cyborg [...] El incestuoso acto de cópula de Weiss con su *escuincl*a resultó en una experimentación productiva que alteró radicalmente lo que contaba como experiencia femenina (Aceves-Sepúlveda, 2014, p. 355).

Aún más allá de la noción de prótesis, Aceves-Sepúlveda apunta a un acto de copulación con la cámara que, como ya se ha señalado, adquiriría una entidad propia, borrando nuevamente las líneas divisorias entre la condición de objeto y la de sujeto. Al convertir el video en un alumbramiento, Weiss

¹⁵ Al usar los términos *güera* y *prieta* cito el libro compilado por Marisa Belausteguigoitia (2009), publicación que recoge los Coloquios Güeras y Prietas, llevados a cabo en el Programa Universitario de Estudios de Género (UNAM) entre 2004 y 2009 para reflexionar sobre el vínculo de la categoría racial con el género. Al situar a Weiss y a su *escuincl*a como la güera y la prieta, recalco también la importancia crucial de los feminismos negros, chicanos e indígenas en las últimas décadas para fundar epistemologías periféricas y corporeizadas.

¹⁶ Laura Marks habla de *visualidad háptica* como un tipo de visualidad basada en lo táctil, en la cercanía. La imagen háptica es, frente a la óptica, "menos completa", el espectador debe recurrir a su memoria y a su imaginación para acercarse a ella (Marks, 2000, p.163). Esta noción de *visualidad háptica* podría ayudarnos a imaginar visualidades encarnadas basadas en los afectos.

afirma la producción artística como aquello que surge, de modo directo y sin intermediarios, del trabajo (de parto) del cuerpo femenino. Sugiero, además, que este acto de amor con la cámara se hace extensivo a la relación que la artista entabla con su público, y se advierte en la forma en que Weiss se construye a sí misma como artista a partir del encuentro de su cuerpo con otros cuerpos, en un dispositivo en el que prima la intersubjetividad. No es casual que cuando realiza la misma performance en Venecia, la titule "Acto de amor". Weiss, como desde la teoría lo hicieron Lee y Anstruther-Thomson, nos propone una práctica estética basada en los afectos y en el transporte amoroso.

Los registros videográficos de ambas performances son un mosaico de puntos de vista. Por un lado, las imágenes procedentes de la cámara que Weiss sostiene, la mirada de Weiss danzando frenéticamente, el público que la rodea, el edificio, los espejos devolviendo su propia imagen, y los monitores proyectando en directo el registro. En ocasiones, Weiss aparta o separa la cámara de su propio cuerpo, dejando que emerja en la imagen como ente escindido y autónomo. Por otro lado, la totalidad del dispositivo escénico, que muestra a la artista danzando con su *escuincla*, al público y también los distintos elementos desplegados (cámara, espejos, monitores...).



Pola Weiss (Pola con su cámara al hombro afuera del Auditorio Nacional), ca. 1979, transferido a digital. Fondo Pola Weiss, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

Pola Weiss y su *escuincla* son la imagen que te mira, la imagen que no es más un objeto estático de contemplación, sino que tiene un punto de vista particular y nos devuelve nuestra propia imagen para interpelarnos a través de ella. La performance de Weiss, concebida como acontecimiento, rompe con la noción tradicional de representación para instaurar la posibilidad de una “presentación”, lo que implica que algo inédito aparece, que se funda un momento presente que, en su materialidad, puede ser constitutivo de realidad por sí mismo, sin estar completamente sujeto a un referente anterior. En este sentido, la performance posee el potencial de generar un espacio en el que puede estallar la diferencia y en el que aquello que sucede no está codificado de antemano.

El cuerpo que adquiere presencia se impone a quien observa en su materialidad, en su carnalidad. Ya no es una representación del cuerpo mediada por alguien, es el cuerpo mismo. Se da un viraje estético importante: el cuerpo pasa de su estatus signíco a su estatus material (Fischer Lichte, 2011).

La aparición del cuerpo de Weiss, con la *escuincla* como extensión, funciona aquí como elemento de ruptura con la tradición mimética del arte, basada en una dinámica representacional. En su lugar, la imagen pasa a concebirse como presentación, como aparición, como aquello que no existía previamente y cobra de pronto existencia.

La imagen que te mira

Weiss y su cámara se convierten en una presencia visual que nos mira e interpela, que no se conforma con ser mirada por nosotros. La concepción occidental de la imagen, sujeta siempre a dinámicas representacionales y limitada al binario sujeto/objeto, dificulta pensar en agenciamientos de la imagen como el que proponen Weiss y su *escuincla*. Sin embargo, es posible retomar otras genealogías y otras concepciones de la imagen y del hecho estético que se organizan a partir de lógicas no necesariamente representacionales. Desde los estudios visuales, Zamora Águila se ha referido a que las figuras que en vez de ser vistas o miradas por nosotros, nos miran, no deberían ser llamadas “imágenes representativas”, y pone como ejemplo el concepto náhuatl de *ixiptlah*, que da cuenta de que en el mundo prehispánico se tenía una concepción de la imagen muy distinta a la europea: esculturas y pinturas no tenían como principal función *representar* las cosas del mundo y las entidades divinas, sino *presentarlas*. Las imágenes eran “presencias

visuales, que, llenas de vida, miran a las personas e interactúan con ellas” (Zamora, 2007, p. 331), en una suerte de intercambio intersubjetivo.

Zamora recuerda el descubrimiento de la escultura de Coatlicue (López Luján, 2011) durante la Colonia, en el año 1790, como paradigmático para aproximarnos al concepto de *ixiptlah*. La escultura, que se encontró en el Zócalo de la Ciudad de México, fue llevada por órdenes del Virrey al patio de la Real y Pontificia Universidad de México. El arqueólogo Matos Moctezuma comenta que: “la gente comenzó a venerar a esta piedra prehispánica, por la tarde iba a la Universidad con cirios, veladoras y demás ofrendas, y se postraba frente a la figura, lo que además de dar muestra de ese interés por el pasado, era un signo de las primeras inquietudes independentistas”, y explica que los frailes “al percatarse de que esta pieza prehispánica tenía cada vez más admiración, tomaron medidas contundentes para que no se reprodujera y se esparciera el júbilo de idolatría por la Coatlicue: ordenaron que se enterrara en el patio de la Universidad a principios del siglo XIX”.¹⁷ El relato da cuenta de la fuerza que poseía la escultura de Coatlicue como presencia, que lleva a las autoridades a ocultar la imagen. Esta conciencia de su fuerza se encuentra también en los análisis que diversos investigadores contemporáneos realizan de la escultura. El historiador del arte Justino Fernández, en uno de los primeros y más completos ensayos escritos sobre Coatlicue, habla reiteradamente de la emoción que siente ante la presencia de la imagen: “Coatlicue no solo me ha emocionado, sino que siempre su presencia, y hasta su recuerdo, me siguen produciendo una sensación de belleza majestuosa a la vez que inquietante, y es este interés el que me ha llevado a su estudio” (Fernández, 1959, p. 261).

La imagen conmueve a los autóctonos colonizados, pero también al investigador, afectado por su objeto de estudio, conmovido y movido estéticamente por esa presencia que deja una “huella indeleble” (Fernández, 1959, p. 266) en quien la contempla. Fernández argumenta que Coatlicue contiene un “enjambre de deidades” (Fernández, 1959, p. 266), no es una sola, sino que su materialidad condensa múltiples advocaciones, poderes, atributos y puntos de vista. López Austin ha explicado que la facultad de los dioses de dividir su sustancia y, a partir de esta división, ocupar simultáneamente varios lugares en el cosmos, explicaría la concepción mesoamericana de la

¹⁷ Eduardo Matos Moctezuma, conferencia pronunciada en el Ciclo de Conferencias 32 años de Coyoxauhquí, Museo del Templo Mayor, 6 de febrero de 2010.

imagen.¹⁸ Una forma de entender las imágenes a partir del concepto de presencia, de “estar materialmente en”, que explicaría por qué la presencia de Coatlicue no se inscribe en el interior de una lógica representacional, como la entenderíamos desde la tradición estética occidental, sino que podría entenderse como el estar ante un ente palpable, ante el cosmos mismo y en relación intersubjetiva con él. Como una presencia visual que no únicamente es mirada, sino que te mira, que devuelve tu mirada.

A los primeros estudiosos que se acercaron a Coatlicue les sorprendió que la escultura tuviera tallada en relieve su base de apoyo con una imagen de Mictlantecuhtli. Fernández relata que el antropólogo novohispano León y Gama supuso que la escultura estuvo originalmente suspendida sobre columnas y apoyada en los codos y añade que “es curioso que tenga un relieve bajo las plantas para no ser visto, lo cual no deja de tener también un sentido mágico” (Fernández, 1959, p. 209). Es interesante notar como León y Gama imagina que quizá la escultura estaba suspendida como única explicación posible a que tenga un relieve en su base, a la idea inverosímil de que se haya tallado algo para no ser visto. La hegemonía escópica occidental dificulta enormemente pensar la imagen y su materialidad como algo no destinado a ser objeto de nuestra visión. Pero Coatlicue no se conforma con ser mirada, nos mira a través de todos los dioses y las diosas que la conforman, nos mira a través de Mictlantecuhtli y de sus ojos en los pies. Su base tallada muestra que la escultura no responde únicamente a ser mirada, sino que es otra cosa, una presencia palpable con un punto de vista propio, con múltiples puntos de vista propios que tuercen e interrumpen el ocularcentrismo dominante y las formas en que la mirada opera para marcar, naturalizar y perpetuar relaciones de alterización y dominación.¹⁹

La noción de *ixiptlah* presenta serios problemas de traducción cultural y, aunque no puede extrapolarse a las lógicas propias de nuestros contextos de análisis, puede ayudarnos a imaginar quiebres en nuestras formas de entender la imagen. Numerosos/as autores/as se han esforzado en realizar

¹⁸ Explicación de Alfredo López Austin en el Seminario “La construcción de una visión del mundo”, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, clase del 12 de octubre de 2016.

¹⁹ El ocularcentrismo está estrechamente relacionado con la “colonialidad del ver”, que Joaquín Barriandos define “como la matriz de colonialidad que subyace a todo régimen visual basado en la polarización y la inferiorización entre el sujeto que observa y su objeto (o sujeto) observado” (Barriandos, 2011, p. 15)

distintas aproximaciones al término. Etimológicamente, López Austin ha situado la raíz *xip* (piel) como su componente principal, por lo que *ixiptlah* haría referencia a piel, cáscara o cobertura, corteza, envoltura (López Austin, 1973, pp. 118-119). Para Wolf, se compone de dos morfemas, *ixtli* y *xip*. En náhuatl, *ixtli* significa “cara, superficie” y, por extensión, también el “ojo”, mientras que *xip* significa “pelar, rasurar, despellejar” (Wolf, 2001, pp. 220-221).

Para Gruzinski, uno de los historiadores que más ha ahondado en el término, “Son *ixiptla* la estatua del dios —diríamos, con los conquistadores, el ídolo—, la divinidad que aparece en una visión, el sacerdote que la ‘representa’ cubriéndose de sus adornos, la víctima que se convierte en el dios destinado al sacrificio” (Gruzinski, 1990, p. 61). Según Gruzinski, *ixiptlah* haría referencia a una presencia con entidad propia, a una aparición con un componente más autorreferencial que representacional. Quizá, lo más relevante sería señalar que *ixiptlah* no responde ni a las oposiciones dicotómicas sobre las que se asienta la estética occidental ni a la tradición mimética de la historia del arte. Estas traducciones del concepto *ixiptlah* proponen una interrupción de los marcos de análisis y las metodologías de la historia del arte tradicional, y nos acercan a otras formas de pensar la imagen que trascienden las políticas de la mirada heredadas de la modernidad colonial.

Los debates que el término ha suscitado entre estudiosos/as que proponen significados diversos para aproximarnos a él dan cuenta de la complejidad que entraña su traducción, fundada en el choque cultural de la conquista, así como las sugerentes líneas de aproximación a la imagen que estos debates abren.²⁰ El estudio del término, en las fuentes de la época de la Conquista y la Colonia, muestra que estamos ante un problema lingüístico y cultural que se juega en el ámbito de la visualidad. La problemática hunde sus raíces en la importancia del uso de imágenes cristianas en el proceso de evangelización forzada, lo que provocó que surgieran problemas continuos de comunicación. Verónica Murillo Gallegos, especialista en pensamiento novohispano, ha señalado que las fallas en los intentos de traducir el término *ixiptlah*, equiparándolo a la concepción española de la imagen, dificultaron

²⁰ La historiadora del arte prehispánico Emilie Carreón Blaine critica que desde el campo de los estudios visuales se haya equiparado la noción de *ixiptlah* a la imagen prehispánica como imagen sagrada, y se hayan obviado otras traducciones del término, como delegado, sustituto o reemplazo. Señala que la cuestión es más compleja, y que “no todo *ixiptla* es una imagen o representación sagrada, y no toda representación o imagen sagrada, resulta ser un *ixiptla*” (Carreón Blaine, 2014, p. 274).

a conquistadores y misioneros la evangelización, y cuenta que los franciscanos advirtieron la necesidad de enseñar a los indios a distinguir entre una imagen y lo que ella representa para evitar la idolatría (Murillo Gallegos, 2017). La diferencia entre la palabra imagen, entendida como representación, y el término *ixiptlah*, con sus diversas implicaciones, que rebasan los marcos occidentales de lo estético y lo religioso, desvela la inoperatividad de la traducción como ejercicio literal.

Emilie Carreón Blaine ha hecho hincapié en la pluralidad de conceptos que esta palabra aborda, y se centra en la materialidad de la imagen, ya que es la esencia compartida entre la imagen y el material del cual está fabricada lo que las convierte en presencias. Entendida como *ixiptlah*, la imagen, para Carreón, es más una encarnación que una representación (Carreón Blaine, 2014, p. 260). Diana Magaloni, especialista en pintura prehispánica, apunta también a que las materias utilizadas en la fabricación de las imágenes, “su envoltura”, son aquello que les otorga identidad, aquello que las define y las activa como un *ixiptlah*, es decir “siguiendo a Viveros de Castro, como sujetos activados por poseer un punto de vista propio” (Magaloni, 2014, p. 31).

Una materialidad que, en Weiss, se atrinchera en el cuerpo-ojo como ente cargado de connotaciones, como elemento que irrumpe e interrumpe los dispositivos clásicos de la representación; en un cuerpo que, a través de la cámara, como *escuincla*, se convierte en cuerpo tecnológico, pero sobre todo en un *cuerpo-ojo-femenino-güero-prieto* dispuesto a intervenir todo un entramado de visualidades.²¹ La historiadora del arte Rita Eder apuntó que Weiss entendía el ojo “como el que hace latir el cuerpo” (Eder, 2010, p. 62). El ojo de Weiss, entonces, se expande más allá de la visualidad e interrumpe la hegemonía escópica cargada de connotaciones falocéntricas para intentar hacer aparecer aquello que no se ve. Al forzar la materialidad del cuerpo-ojo, propone trabajar con aquello que no está tan visualmente capturado, llevar la visualidad al límite.

Explica Magaloni que el pintor principal del Códice Florentino (a quien llama el “Maestro de ambas tradiciones”, por conocer tanto los códigos prehispánicos como los coloniales), ilustró un eclipse solar en el libro 7:

²¹ Para profundizar en las relaciones entre tecnología, autorrepresentación y subjetividad en performance y videoarte, cuestiones que exceden los marcos de análisis de este estudio, véase Jones, 2006.

el eclipse se personifica por medio de un recurso gráfico que divide la representación en dos cuadros paralelos en donde se pintan dos soles muy similares [...] La única diferencia es que el Sol del lado izquierdo tiene los ojos abiertos y parece estar sonriente, mientras que el del lado derecho tiene los párpados cerrados y un gesto neutral. De esta forma el pintor representa el eclipse como la ausencia pasajera de la presencia del Sol, porque ha cerrado los ojos (Magaloni, 2014, p. 30).

La ausencia del sol, su desaparición, se entiende como la pérdida, aunque sea momentánea, del punto de vista propio. Magaloni define la ejecución del eclipse como una operación intelectual compleja que retoma el concepto de las pinturas como *ixiptlah*, como sujetos activados por poseer un punto de vista propio.

En su trabajo, Pola Weiss afirma y reafirma la centralidad de su ojo, de su cuerpo-cámara-ojo que, siempre abierto, se convierte en un reclamo de su subjetividad como mujer artista que posee un punto de vista propio y toma las riendas del dispositivo visual. Fuera del binomio sujeto / objeto sobre el que se asienta la estética de la modernidad, Weiss nos acerca a la frontera de la visualidad, a un intersticio en el que la representación de lo femenino ya no opera únicamente en torno a mirar / ser mirada, sino a partir de lógicas atravesadas por la intersubjetividad y los afectos. Al conceptualizar su ojo como su corazón, Weiss propone el trueque de una forma de mirar por una forma de sentir, de percibir con el cuerpo, para intentar ver aquello que no veíamos.²² Más allá de la mirada que atrapa y determina, las performances de Weiss fuerzan los límites de lo escópico en un viraje hacia la materialidad del cuerpo, proponiendo un tipo de percepciones y relaciones que amplían y desbordan los límites de la estética occidental. La artista nos interpela para mostrar otros modos de mirar y ser miradas que tienen el potencial de hacer aparecer aquello que no se ve, y que conectan con otras formas y otras genealogías de entender la imagen desde el cuerpo y los afectos que han permanecido ocultas o invisibilizadas. Es desde estos lugares desde donde quizá sea posible torcer y reinventar las formas en que nos presentamos para el encuentro con el/lo otro.

²² En su video *Mi corazón* (1986), Weiss pronuncia la frase "Mi ojo es mi corazón".

Referencias

- Aceves-Sepúlveda, Gabriela. (2014). *Mujeres que se visualizan: (En)Gendering Archives and Regimes of Media and Visuality in Post -1968 México*. Tesis de doctorado. The University of British Columbia.
- Aceves-Sepúlveda, Gabriela y Shamash, Sarah. (2016). Feminizing Oswald De Andrade's Manifiesto Antropófago and Vasconcelo's Raza Cosmica: The Videos of Sonia Andrade and Pola Weiss. *Media-N, Journal of the New Media Caucus. Special Edition Mestizo Technology: Art, Design, And Technoscience in Latin Americas* 12 (1), 12-19.
- Aceves-Sepúlveda, Gabriela. (2017). The Utopian Impulse in the Videos of Pola Weiss. En Kim Beauchesne y Alessandra Santos (comps.) *Performing Utopias in Contemporary Americas* (pp. 283-300). Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Barriendos, Joaquín. (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas (Col)*, 35, 13-29.
- Belausteguigoitia, Marisa (comp.). (2009). *Güeras y prietas: género y raza en la construcción de mundos nuevos*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género.
- Brecht, Bertold. (1974). Alienation Effects in Chinese Acting. En John Willett (comp.), *Brecht on Theatre: The Development of Aesthetic*. Londres: Methuen.
- Carreón Blaine, Emilie. (2014). Un giro alrededor del *ixiptla*. En Linda Báez Rubí y Emilie Carreón Blaine (comps.), *Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción* (pp. 247-274). Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Carson, Anne. (1995). *Glass, Irony and God*. Nueva York: New Directions Books.
- Cixous, Hélène. (1995). *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- Eder, Rita. (2010). El Cuerpo y el espejo: ansiedades en la autorrepresentación. En *Puntos Ciegos, SITAC VIII (Memorias del Simposio Internacional de Teoría del Arte Contemporáneo)* (pp. 52-64). Ciudad de México: Patronato de Arte Contemporáneo A.C. (PAC).
- Evangelista, Stefano. (2006). Vernon Lee and the Gender of Aestheticism. En Patricia Pullhan y Catherine Maxwell (comps.) *Vernon Lee: Decadence, Ethics, Aesthetics* (pp. 91-111). Londres: Palgrave Mcmillan.
- Fernández, Justino. (1959). *Coatlícué. Estética del arte indígena antiguo*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Fischer Lichte, Erika. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Gruzinski, Serge. (1990). *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a "Blade Runner"*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Hanrahan, Mairéad. (1998). Cixous's Portrait de Dora: The Play of Whose Voice. *The Modern Language Review*, 93, 48-58.

- Haraway, Donna. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Jones, Amelia. (2006). *Self/Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Kunst, Bojana. (2009). The Voice of the Dancing Body. *Frakcija, Performing Arts Journal*, 51/ 52, 144-160.
- Lacan, Jacques. (1977) Consideraciones sobre la histeria. Conferencia presentada en Bruselas. [Se puede obtener en <https://www.dropbox.com/s/y6cp3ua0bfrx23m/Jacques%20Lacan%20-%20Consideraciones%20sobre%20la%20histeria.%2026.02.1977.pdf>].
- Lacan, Jacques. (2006). *El Seminario, Libro 23, El sinthome*. Buenos Aires: Paidós.
- Lee, Vernon y Anstruther-Thomson, Clementina. (1912). *Beauty and Ugliness and Other Studies in Psychological Aesthetics*. Londres: John Lane, The Bodley Head. New York: John Lane Company.
- López Austin, Alfredo. (1973). *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- López Luján, Leonardo. (2011). El ídolo sin pies ni cabeza. La Coatlicue a fines del siglo XVIII. *Estudios de Cultura Náhuatl* 42, 203-232.
- Magaloni Kerpel, Diana. (2014). *Los colores del Nuevo Mundo. Artistas, materiales y la creación del Códice florentino*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México / Los Ángeles: Getty Research.
- Markgraf, Carl. (1983). Vernon Lee: A Commentary and an Annotated Bibliography of Writings About Her. *English Literature in Transition 1880-1920*, 26, 4, 268-312.
- Marks, Laura U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Mayer, Mónica. (2009). Vídeo a la mexicana. De sexo(s), amor y humor. *Contraseñas. Nuevas representaciones sobre la feminidad*, 09. Vitoria: Centro Cultural Montehermoso. [Se puede obtener en <https://montehermoso.net/docs/doc09.pdf>].
- McClintock, Anne. (1995). *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. Nueva York: Routledge.
- Miller, Jacques-Alain. (2010). Efecto retorno sobre la psicosis ordinaria. *El Caldero de la Escuela, Nueva serie*, 14.
- Mulvey, Laura. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme.
- Murillo Gallegos, Verónica. (2017). Ixiptla o imagen: un problema lingüístico y cultural en la evangelización novohispana. *Revista Escritos BUAP*, 2, 25-42.
- Pola Weiss. *La Tv te ve*. (2014). Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), Universidad Nacional Autónoma de México.

- Psomiades, Kathy Alexis. (1999). Still Burning from This Strangling Embrace: Vernon Lee on Desire and Aesthetics. En Richard Dellamora (comp.), *Victorian Sexual Dissidence* (pp. 21-41). Chicago: University of Chicago Press.
- Wolf, Eric R. (2011). *Figurar el poder: ideologías de dominación y crisis*. Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Zamora Águila, Fernando. (2007). *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.