

EL CUERPO Y EL ESPEJO: ANSIEDADES EN LA AUTOPRESENTACIÓN

RITA EDER

Preámbulo: Pola Weiss en *Puntos Ciegos*

Pola Weiss y sus propuestas de videoarte, tema de este texto dialogan con el título general de este simposio: *Puntos Ciegos*, y de esta sección en particular, *Feminismo, performance y video*. A tono con el interés actual por la relectura de aquellas expresiones de las décadas del setenta y el ochenta con cierto carácter de marginalidad, la obra de Pola Weiss se reactualiza en el debate crítico contemporáneo. Es el tiempo de una creatividad transgresora de los límites de los medios visuales, textuales y preformativos enganchados con la política, que opera al margen del mercado, la cultura oficial, los circuitos establecidos y que se interesa por nuevas tecnologías de la imagen como la cinta magnética analógica que da lugar a un nuevo medio de expresión que es el video.

Estos *puntos ciegos* no necesariamente apelan a la memoria de cómo reconstruir ese momento, una arqueología en la que creo a medias en la medida en que toda reconstrucción reúne datos, junta fragmentos en busca de un sentido que no puede evadir la perspectiva crítica que desplaza el objeto o la imagen de su antiguo lugar y piensa de nuevo su pertinencia.

Todo texto sobre lo visual, desde mi punto de vista, incluye el diario de los distintos momentos de la relación del ojo frente a la materialidad y su reaparición en ese escenario en espiral que es la mente. Ahí, en ese otro archivo de imágenes y procesos se dio (se me dio) un pensar en partes, si se quiere en fragmentos, los problemas o las sugerencias que plantean algunas de las autopresentaciones en video de Weiss: la voz y el lugar, el ojo y el corazón, la ciudad como cuerpo, el cuerpo como autoconocimiento, la cámara como espejo y el uso antitecnológico del video que construye sobre la observancia de los errores técnicos en la imagen televisiva: el temblor o vibración de la doble silueta momentos antes de la fuga de la señal y sus efectos en una narrativa fragmentada.

Pola nos hace saber de su identificación con el medio al grabar en varios de sus videos su rostro y su firma. En uno de sus trabajos, *Autovideoato*, la vemos cubrir a medias, con pintura violácea, una superficie frente al lente, el cual le permite captar por medio de significantes varios elementos al mismo tiempo: superposiciones y encuentros, simultaneidades que se prefiguran en la mente: estoy acá pero pienso en capas, con los ojos, sumergida en distintas memorias y en forma sucesiva y simultánea. Esto lo logra Weiss sobreponiendo secuencias de grabación, añadiendo color para resaltar en negativo el sujeto pensante que flota entre su cuerpo y su voz. Apresura la cámara y contradice la gravedad y la normalidad desde acercamientos lineales o circulares, en picada o desde el suelo entremezclados con material documental. Ella continúa encimando la capa de color que no llega a tapar esa separación delgada

¹ Como puede apreciarse en la monografía *Pola Weiss, pionera del videoarte en México* de Dante Hernández Miranda publicada en el año 2000 que ordena por medio de un trabajo de investigación los datos y el volumen de su obra. Otros acercamientos como *Arqueología videográfica* de Fernando Llanos advierte que los inicios del videoarte en México no se restringen a Weiss, están además Ulises Carrión, Andrea di Castro y Felipe Ehremberg. Hay que decir que ella está mencionada con cierta brevedad en visiones panorámicas del arte contemporáneo en México como la exposición y catálogo *La era de la discrepancia* que propiciaron una mayor difusión de su trabajo. Hoy hay interés en sus videos entre estudiosos jóvenes de lo contemporáneo así como entre mujeres artistas cercanas a su generación.

entre ella y el espectador para enfatizar que la vemos a través de un vidrio opaco y mientras borra lo que ya parece una sustancia espástica que se amplía y se contrae, dibuja su firma con cierto gesto complacido. Ha estampado lo suyo, su singularidad en la imagen y se presenta segura pero con cierta vibración de incertidumbre; ser ella o aprender a ser ella frente al espejo, cámara, lente, ojo y al mismo tiempo cortar ese momento con la inserción de lo otro, lo que está afuera, el mundo natural, lunas y eclipses, juegos lumínicos con flores y el mundo construido y deshecho, ruinas y ciudades.

Su cuerpo, el que está en el centro del debate feminista, se presenta no como querrela de separación y diferencia, sino como un poder hacer con lo femenino que se revela sobre todo en lo que ella denomina sus *Autovideoatos*, una corrección del autorretrato y, al mismo tiempo, una relación de palabras que sugieren el yo en la cámara y la dialéctica entre una transparencia que nunca llega a ser y el ato como el ejercicio de juntar pedazos, cortes, frases y construirse en la pantalla. En sus propias palabras: el *Autovideoato* es una manera de continuar el conocimiento de sí misma después de ensayar diversas psicoterapias, y convoca a pensar sobre el significado del álbum familiar que despliega como un cuerpo memorioso que está en el corazón de estos fragmentos autobiográficos y que indican con cierta agudeza la inmersión de lo femenino en las constricciones del parentesco y su proceso de rebelión y autoafirmación de tono melancólico y en ocasiones violento.

El cuerpo y la técnica, forman un binomio amplio e interdisciplinario en lo teórico y lo visual-material en el que se entreteje el desmantelamiento de las disciplinas artísticas del modernismo y la proliferación de miradas nuevas que puedan contender con un nuevo medio de reproductibilidad que provoca o sugiere en algunas mujeres artistas otros medios de expresión y otras formas de deshacer las convenciones del cuerpo vigilado que no tiene ni orificios ni función biológica. Este otro cuerpo que desde Marina Abramovic a Mary Kelly y de Orlane a Cindy Sherman y Maris Bustamante se deforma, se enmascara, muestra sus genitales, sangra, se autoinflinge dolor o se practica inenarrables operaciones para acentuar su resistencia a un sistema de valoración de lo femenino.

A pesar de que Weiss es una figura cuya obra ha despertado mayor interés en tiempos recientes,¹ en ocasiones —debo decir— se manifiesta un conocimiento vago o quizás incompleto de su obra, una cierta reacción de vacilación e incomodidad visible en el tono reservado con el que se abordan la persona y el trabajo para establecer la correcta distancia con su grito y su sed tal como lo expresa en el texto de su video *Ciudad mujer ciudad*. Esa distancia quizás se relaciona con el hecho de ser un caso liminal en el campo del *performance* y el video, entre el feminismo y lo femenino, entre la teoría de lo visual y el uso

propositivo del accidente y el error, y sus textos y su corporalidad que por momentos se presenta desde una subjetividad intensa y cruda. Me atrevería a decir que es un caso complejo en la medida en que a veces simplifica sus ideas, quiere comunicarlas como buena conocedora que es de la TV cultural, pero curiosamente conforme desenvuelve esa porción intimista de sus trabajos, sus videos cobran mayor densidad. La cámara es instrumento de la intimidad, la suya, y también de la que establece con otros personajes que incluye en el *Autovideoato* para penetrar en la sensibilidad de bailarinas, escritores y productores de efectos visuales, cómo viven y sienten su creatividad, preguntas que desembocan en un acercamiento cotidiano y, quizá valga la contradicción, poco espontáneo en una voz más grave al introducir cierta impronta existencial que va desenvolviendo sobre el sentido de lo que hacen los creadores y desemboca en una especie de meditación sobre el arte, la muerte y la felicidad.

El caso Pola Weiss convoca a la excavación de la entrada del sujeto en el campo artístico en el sentido más literal: ser o sustituir al objeto y ser al mismo tiempo autor y personaje; desplazarse por la imagen dentro de una imagen y el acto de multiplicar el yo por medio de la cámara como espejo; ilusión de sí misma interferida por la sexualidad como autoconocimiento, pero también como confrontación de códigos diversos. Mostrarse y desnudarse, revelar el origen y los límites y dar una voz convincente a los sentimientos. Es esa voz la que provoca ansiedades en la autopresentación de Weiss. En sus trabajos dice en forma directa que está por hablar de sí misma y busca con su cámara los cuerpos sólidos de las pirámides o el movimiento de autos, gente, el transporte colectivo de la ciudad de México, esa que empezó a cambiar sin tregua en los años setenta, a modernizarse y también a destruir un panorama urbano, en otro tiempo no muy lejano a ella, contenido y controlable. La mayor parte de la obra de Weiss consta de trabajos inacabados, exploraciones, apuntes pero también está un legado de trabajos más redondos y significantes en los que su cuerpo navega sobre la ciudad que interfiere con el tema de lo sangrante, que cae de su propio cuerpo o del cuerpo filmado de otra mujer en *Ciudad mujer ciudad*, en el que el pubis se abre como una gran boca para dejar entrever la ciudad y la mujer con características corporales que parecen salidas de un cuadro de Renoir e interfiere la idea de cuerpo civilizado con su frenética danza y aparece al final como un Cristo crucificado con colores psicodélicos y ácidos.

Puntos Ciegos es a su vez un título crítico en varios sentidos y por momentos se me ocurrió que está dirigido también a los oráculos ciegos de la actualidad que emergen de las celas o las cámaras más íntimas de los templos griegos y provocan la expansión de lo discursivo. Estos *puntos ciegos*, los oráculos y la mitología griega, formaron parte de mi primera incursión en el tema influido

² Videos que realizó posiblemente a raíz de un ciclo de conferencias dedicado al psicoanalista vienés en los cursos especiales que tradicionalmente organizaba su facultad, la de Ciencias Políticas y Sociales.

por el deseo evasivo, pero a la vez presente, de fijar un prisma que abriera el tema del cuerpo en el arte y en la vida o viceversa y la noción de usos de las tecnologías como instrumento de otras maneras de decir. Los sistemas de información, redes, sitios, imágenes y formas alternas de narrativa como el blog son usados hoy por artistas en América Latina como una forma de contravenir el control y la censura, a pesar de ello, de la contrainformación global y algunas propuestas de un solo mundo, el lugar (México) donde se celebra hoy este encuentro contribuye, en un ambiente global violento, con una alta cuota de degradación y desintegración del cuerpo.

Una elipse: el regreso de los griegos

Edipo llegó primero en el pensamiento occidental moderno, Freud y su deslumbrante prosa se encargaron de hacer conciencia a través del análisis de la relación infancia/deseo, y de las disfunciones de mujeres sujetas a fobias y parálisis histéricas causadas por contradecir y reprimir la estricta conceptualización de las leyes del parentesco y de la sexualidad asignada tal y como funcionaba en la estructura patriarcal. Entre los trabajos de Pola Weiss, uno producido para la televisión universitaria, TV UNAM, y otro que tiene el logo de su compañía independiente de nombre ARTV (fundada en 1977) estaban dedicados a Freud;² en ellos Pola hace dos registros: uno más biográfico y otro irónico. El primero empieza por la llegada del nazismo a Viena y la salida del psicoanalista hacia Londres. A modo de *flash back* aparece el pequeño Sigmund con su padre en medio de la naturaleza, y como una impronta de los filmes de Alejandro Jodorowsky —en particular *Fando y Liz*— se presenta una mujer de espaldas que camina desnuda en ese bosque en el que minutos antes se encontraban padre e hijo. El segundo ironiza sobre la problemática de Freud como *voyeur*; aparecen cuadros de mujeres desnudas, algunas están acostadas en el diván y el psicoanalista no se instala atrás de la paciente sino frente a ella.

Era el tiempo de la gran discusión de las feministas sobre si Freud era el enemigo, discusión que aparece en el libro de Julia Mitchell, *Feminism and Psychoanalysis* (1972), en el que desacredita el sentir del movimiento frente a la obra de Freud como si fuese un recetario para el dominio patriarcal de las mujeres en el que intervenía la diferencia entre hombre y mujer como oposición de lo activo-pasivo, la envidia del pene, el masoquismo femenino y el lugar del padre que desplaza la relación madre-hija. Se trata, por el contrario, dirá Mitchell, de un análisis de la mujer y su posición en las sociedades patriarcales. Los hombres y las mujeres en términos físicos y sociales no nacen con identidades fijas y separadas, sino que devienen en ello. En *Autovideoato* Pola inicia con una carta a su padre en la que se muestra cariñosa pero fuerte,

lo sabe enfermo y en contraposición decide hablar sobre su crecimiento como videoasta y el hecho de no haberse convertido en intelectual como a él le hubiese gustado. Graba también el momento cuando recibe el anuncio de la muerte de su madre, llora, grita y le reclama el haberla tratado como muñeca: “querías que sintiera y no que pensara” dice Weiss. Ese proceso de roles asignados y contravenidos se desarrolla en este trabajo por medio de la voz, la escritura, los cortes, la presentación de la infancia y el acto de expresarse y revelar sentimientos y situaciones que presentan ese proceso en el cual se estructura la diferencia.

En otro tenor, desde otra perspectiva y en el umbral del siglo XXI, Judith Butler realiza una lección de anatomía sobre el *corpus* teórico de Freud al que puso por título *Antigone's Claim o El reclamo de Antígona*³ (traducido también como *El grito de Antígona*). Enfatiza Butler en dicho texto que Sófocles escribió la tragedia de esta mujer célebre a lo largo de la tradición literaria de Occidente antes que el texto sobre Edipo y, haciendo eco de la observación de George Steiner, se pregunta por qué Freud eligió para el desarrollo del psicoanálisis el camino de Edipo y no el de Antígona e intenta con brillantez redefinir el personaje femenino famoso por desafiar al Estado, contrariar a la autoridad máxima y seguir su voluntad de enterrar a su ser más querido, su hermano Polinices. Su desafío, que en repetidas ocasiones es calificado en la tragedia clásica como una actitud masculina, le cuesta el encierro y la muerte por su propia mano.

La condición femenina se desdobra en Butler de dos maneras: por una parte el desafío feminista debe refuncionalizar sus metas fuera de la normatividad del Estado y su armadura protectora que a la vez doblega y cambia sus intenciones más entrañables y profundas, y por otra parte Antígona hace repensar las constricciones del parentesco sobre el cual se erige la idea de familia como aún la conocemos. El suicidio de Antígona es la herida en el argumento, pareciera que el precio de la desobediencia a los cánones del Estado debe terminar en muerte o peor aún en suicidio. En una grabación francesa en video de 2008 dedicada a Judith Butler, me pareció que por su cara de rasgos finos y sus cabellos cortos, vestida de negro y con asepsia, encarnaba en el cuerpo ese otro (su) *corpus* teórico. Butler no es femenina ni masculina, destaca su humanidad y sensibilidad, su forma de definir y quizá predecir una sociedad que reinvente la familia unidimensional y las relaciones de parentesco, en las que la condenación por la preferencia sexual por el mismo sexo y el lenguaje médico que la califica como enfermedad sea sujeto de reflexión y de repudio. Por último, en esa entrevista avisa de un cambio de giro en su trabajo que en realidad, pienso, es la conclusión de su exégesis sobre el género: la violencia del Estado.

³ Judith Butler, *Antigone's Claim*, Nueva York, Columbia University Press, 2000.

En eso estaba cuando apareció Tiresias, el miembro faltante de la trilogía envuelto en un filme de Bertrand Bonello de 2003 y en la novela *Middlesex* de Jeffrey Eugenides (también del mismo año). Como todos saben, Tiresias o Teiresias era ciego y clarividente, su origen se desdobra en varios mitos y su ceguera proviene de mirar lo que está prohibido, el cuerpo de Atenea desnuda o por contradecir a Hera en una polémica con Zeus sobre cuál de los dos sexos es sujeto de mayor placer sexual. Hera afirma que es el hombre mientras que para Zeus el mayor placer lo tiene la mujer. Tiresias, que es hombre y mujer a la vez, el origen del culto hermafrodita a Dionisios explícito en el museo secreto del erotismo en Pompeya, pletórico de imágenes de cópulas diversas y de alusiones al dios menor Hermaphroditus, opina que de las diez partes del cuerpo, el hombre sólo disfruta una. Hera lo castigó con la ceguera por contradecirla y Zeus, para contrarrestar la rabia de su esposa, le otorgó el don de la profecía y una larga vida. El Tiresias del filme de Bonello refiere a una tercera versión del mito, la de las transformaciones de Tiresias en hombre y mujer por observar y azotar en varias ocasiones y con diversas consecuencia de transformación sexual a un par de serpientes copulando. Tiresias es una figura liminal en el lugar de las oposiciones o los contrarios, un mediador entre la mirada y la ceguera, entre lo masculino y lo femenino; eso explica su reencarnación moderna que conserva, como en Madame Bovary, su destino trágico; ciego y profeta (es el mendigo ciego que la acosa con su presencia y su canción, esa canción que Emma escucha cuando por última vez se mira en el espejo como certeza de su muerte autoinflingida). Mientras que en la novela *Middlesex* de Eugenides aparece Tiresias bautizada como Calliope quien finalmente en su fase masculina se queda con el nombre de Cal, personaje principal y portador de un gen extraño que le hace ser hombre y mujer. Estamos frente a una propuesta de crítica de la diferencia, una metáfora de la globalización en el cuerpo que no carece de tintes celebratorios, pero en el filme de Bonello, que mezcla el tema de Tiresias con el de las migraciones brasileñas a París y el tema de la prostitución para la sobrevivencia, Teresita-Tiresias es objeto de violencia y de una vida de encierro ante la persecución de los indocumentados y el repudio de la curia. Hay en este filme la expresión de la tragedia contemporánea y del binomio fuerza del Estado-fuerza de la Iglesia que sumerge en la reflexión de la oposición entre libertad sexual y la represión real que termina por anular lo que parece ser la utopía de Butler presente en lo que interpreto como su redefinición de humanidad.

Un ejemplo desde México de cómo las nuevas perspectivas de género están vinculadas a la violencia del Estado es la postura del gobierno federal hoy en el poder y su pretensión de regular el cuerpo de los ciudadanos desde una curiosa interpretación de la Constitución y su sentido de deber e ingerencia

cuestionable en la preservación de la familia. En la medida en que la normatividad aflora en la forma de protección de derechos relacionados con el cuerpo y el género, el Estado recurre a la difamación y al castigo para justificar querellas de lo anticonstitucional, mientras ignora la gravedad del genocidio de niños quemados, el abuso sexual de menores y mujeres torturadas y desaparecidas que quedan grabadas en el cine *snuff*, documentos de infamia sobre la reducción del cuerpo a carne sufriente, un tema fuerte del arte femenino actual.

Treinta años antes, cuando la vigilancia del cuerpo tenía otras características selladas por la represión envuelta en la censura, Weiss fue parte de un momento en el que surgieron nuevas estrategias visuales, accionales y discursivas que incidieron en descomponer las restricciones internas y externas sobre el cuerpo. En *Mi corazón* todo empieza con los movimientos de la boca y una gota de sangre se escurre como señal de procreación y esterilidad y el latido de la ciudad que se derrumba, referencia al cuerpo político personificado en la ruina del temblor de 1985 de intensidad 8.1, y la imagen ausente o la incapacidad ética desde el sitio del poder para reaccionar.

Arte del cuerpo o representación

Son de sobra conocidos los ejemplos primeros de la entrada del cuerpo como soporte y sujeto en las artes visuales. Se trata de la serie de imágenes del fotógrafo Hans Namuth (1950) que retrotraen al espectador al momento mítico cuando Jackson Pollock intenta fundirse en gestos rápidos y aparentemente sin control con la tela. Está también el ataque del artista alemán Wolf Vostell a un cuadro que parece sangrar, y el salto de un miembro del grupo Gutai en 1955 que rompe el lienzo. Un caso más directo y significativo para nuestro tema es el momento cuando Carolee Schneeman en 1963 escribe en sus notas personales algo que resuena en *Mi corazón*:

El cuerpo está en el ojo: las sensaciones que se reciben visualmente dominan todo el organismo. Ese mueve a la personalidad total a la excitación... mis dramas visuales proveen una intensificación de todos los sentidos y de mis facultades en forma simultánea... mi ojo crea y busca formas expresivas en los materiales. Se trata de un evento móvil y táctil que hace que el ojo vaya al cuerpo.⁴

Ese mismo año Schneeman presentó un performance con el nombre *Body Eye*, en el que se cubrió de grasa, pintura, gis, cuerdas y plástico, y al respecto dice: "establecí mi cuerpo como un territorio visual, como un material integral, una especie de construcción ambiental de espejos, paneles pintados, sombrillas en movimiento y partes de un motor."⁵

⁴ Amelia Jones, *Body Art. Performing the Subject*. Londres, Minneapolis, University of Minnesota Press, p.2.
⁵ Jones, *op. cit.*, p. 3.

⁶ Janet Wolff, "Reinstating Corporeality. Feminism and Body Politics", en *Feminine sentences: Essays on women and culture*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 120-141.

Antes de un movimiento feminista articulado en las artes visuales, Schneeman utilizó su cuerpo sexualizado como respuesta a la hegemonía masculina del expresionismo abstracto y mostró en forma más radical la significación del cuerpo y el performance en la esfera del arte. Hay una segunda producción de Schneeman de 1975: *Interior Scroll* o *Rollo interior*, en esa presentación se pintó la cara y el cuerpo y sacó de su vagina una especie de larga y delgada espiral de papel y la desplegó con el afán de leer el texto ahí inscrito al público:

Conocí a un hombre feliz... un cineasta estructuralista... que dijo, nos caes bien, pero no nos pidas que miremos tus películas, no podemos ver lo personal, la persistencia de los sentimientos o la sensibilidad de la mano que toca.

Es cierto, como dice Amelia Jones, que con este acto Schneeman integra el interior oclucionado del cuerpo femenino y la vagina opera como un espacio íntimo traslúcido. Pero parece haber más, una puesta en escena de empoderamiento por medio de una inversión de lo fálico como vacío y banal. En esta coyuntura de su discusión sobre Schneeman, Jones abre el debate sobre los términos a veces intercambiables, pero ella prefiere diferenciar entre body art y performance.

El cuerpo es el lugar un tanto elusivo del sujeto en relación con todas sus implicaciones. Mientras que el performance está más ligado a la teatralización del cuerpo y va dirigido a la acción y al intercambio más activos y directos con el público, la noción de body art provoca la reflexión sobre la subjetividad y el significado. Sin querer imponer la noción de body art en los términos con los que lo define Amelia Jones, funcionan para el caso de Weiss en la auto-presentación de su conformación psicológica como mujer y en los videos en los que fragmenta y dispersa su cuerpo en medio de vibraciones y cortes del video, unifica estos fragmentos y su cuerpo emerge uno desde la danza que inserta en el video y que además practica en espacios públicos. Sus movimientos provienen de la danza moderna que, a diferencia de la danza clásica, no está prendida a un compromiso con la línea, la falta de peso o presencia etérea que privilegia la aparición de hadas, cisnes, etc., que se coluden —dice Janet Wolff— para favorecer un cuerpo descorporalizado.⁶ Mientras que la danza moderna que trabajó con mujeres fuertes, mitos e historias abandona la pureza de línea y la negación del peso e introduce angulosidad, movimientos pélvicos y la relación entre el cuerpo y la tierra.

Un inventario de las dispersiones y fragmentaciones de Pola Weiss en cuanto al cuerpo podría definirse como un juego de contarios que empieza por los ojos. Su noción de ojo está fuertemente ligada a la de Schneeman en la medida en que repite la función del ojo y sus venas como el inicio de todo, de la imagen y de su cuerpo, de su corazón que late desde los ojos.

Técnica, tecnología, procesos de trabajo: estilo o firma

El origen aceptado del videoarte, como bien se sabe, es la filmación que realizó Nam June Paik desde el asiento trasero de un taxi al tropezar con la parafernalia de la llegada de Pablo VI a Nueva York. De lo que se cuenta poco es del sustrato de la llegada a la sede de las Naciones Unidas de este papa, considerado progresista, muy íntimamente relacionado con la condición femenina y el destino del planeta. En aquel histórico día de octubre de 1965 se llegó a especular ingenuamente si el papa aceptaría la demanda de la comunidad internacional del control de la natalidad; su negativa textual después de un elegante reconocimiento del problema fue: "Hay que poner más pan en la mesa de la humanidad."

Paik no grabó, porque ni el azar ni el sistema de seguridad se lo hubiesen permitido, el esperado discurso en aquel edificio emblemático, pero mostró antes que la TV, en un bar, el video con la imagen expandida de la llegada del papa. Esa independencia de los medios podría permitir simples documentales o materiales de contrainformación, utilización lumínica de la tecnología televisiva o filmaciones o videoacciones de interpretaciones corporales.

La televisión contra el video o viceversa

En un adelanto del arte del video, Wolf Vostell en *The sun on my head* filma y deconstruye la pretensión de una imagen coherente y va destruyendo cualquier opción de narrativa; recurre a las rayas que atraviesan el aparato cuando se descompone la señal. En un *performance* filmado, Joseph Beuys, profeta-artista se sienta frente al aparato apagado, se calza después unos guantes de box y entabla un *match* con la televisión, para después medir con lo que parece un híbrido entre tripa y salchicha de hule, si la caja tiene energía alguna. Termina por arrinconarla en un ángulo. Quizás era un anticipo del discurso sobre la sociedad mediática dominada por la información visual que moldea mentalidades y produce un borramiento de las diferencias entre el agente tecnológico y el mensaje que se quiere transmitir. La caja con imagen como signo del mal igual a instrumento de vigilancia suprema es el emblema de 1984, la distopía de Orwell.

Weiss vivió este conflicto de otra manera. Venía de la TV universitaria para la cual filmó la vida rural, las poblaciones indígenas, formas de vida y relaciones sociales, imágenes de mujeres de diversas edades, lo mismo que varios trabajos sobre zonas arqueológicas, uno de ellos memorable, *Sol o Águila*, que adelantándose al neomexicanismo introduce cortes con imágenes *kitsch* de lo indígena. Las cosas cambiaron cuando funda, como ya se

* Álvaro Vázquez Mantecón, "Ideology and counterculture at the dawn of Mexican Super 8 cinema," en Olivier Debroise, ed., *La era de la discrepancia: Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México y Turner, 2006, p. 62-65.

ha dicho, su propia compañía. Pareciera que en ese entonces conoce a Paik, invitado al IX Festival Internacional de Video que se llevó a cabo en la ciudad de México en el Museo de Arte Carrillo Gil en 1977. La llegada de un festival internacional de video agarró desprevenidos a los artistas. En ese entonces, como se ha dicho antes, la producción con ese medio era escasamente distinta a la actividad más intensa en Super 8, como lo ha registrado Álvaro Vázquez Mantecón.⁷ Podríamos decir que se trató de un típico caso de cambio de paradigma en los jóvenes artistas que no arrancó como causa-efecto; las cámaras eran caras y en las escuelas de arte no había ni la más remota idea del asunto, situación ésta de desfase neocolonial, existía la vitrina mas no las herramientas.

A la organización de este evento de video internacional contribuyó el crítico peruano Juan Acha, un caso para *Puntos Ciegos (Blind Spots)* si hubiese una sección dedicada a la teoría del arte en América Latina. Acha, entre otras cosas, era un convencido de la necesidad de un mayor pensamiento abstracto entre críticos y artistas, y estableció tempranas relaciones con el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires que lideraba Jorge Glusberg quien entendía su papel como empresario del arte dentro de los nuevos medios. Glusberg, que tenía la ambición de hacer de Buenos Aires un centro de discusión internacional del arte contemporáneo, estaba cargado de un aparato teórico complejo sobre la ingerencia de los nuevos medios en el conocimiento y la transformación epistemológica que tomaba particularmente de Abraham Moles; vino a México y se erigió en el organizador de la muestra de video que muchos no estaban abiertos para recibir. Pola Weiss estaba preparada para hacer videoarte y escribir sobre él. Había logrado transformar su aprendizaje televisivo en un medio independiente que contraviniera los recursos técnicos de la TV, lo cual a pesar de otros antecedentes la hizo la primera videoasta en la medida en que pudo desarrollar un *corpus* de imágenes e ideas que se dirigía a lo femenino desde diversos enfoques como el psicoanálisis ya mencionado y también la relación y el lugar de las mujeres con las categorías marxistas tan presentes en el ambiente universitario de los años setenta. Tenía humor y uno de sus videos cortos, *Las tasas de interés*, no es más que una animación de tasas de porcelana que suben y bajan, se mezclan y bailan juntas. *Stricto sensu* Pola Weiss no adaptaba su trabajo a una militancia feminista en el campo del arte; puede decirse que su trabajo se toca con el *performance* de Magali Lara, *Infancia*, por el manifiesto interés de Magali en la conformación de lo subjetivo y lo íntimo y en la interferencia de textos en la visualidad y, quizá por oposición, se toca también con el trabajo *Striptease* de Lourdes Grobet en la medida en que por medio de la fotografía Lourdes arma una secuencia en la que cuerpo y técnica forman una identidad y se resignifican

mutuamente, mientras que puede afirmarse que Weiss somete a la técnica como vehículo de su subjetividad.

La cámara como espejo

Weiss, de cuerpo atractivo, ojos grandes y largos cabellos, se sentía a la vez confiada y tensa frente a la cámara. Hay una sensación de un documental permanente sobre ella misma. Ella danzando vestida y desnuda, ella en llanto, ella inerte frente a la cámara, casi una huella sobrepuesta al paisaje. Empieza a ocurrir algo después de muchas horas de observar sus videos autorreflejantes: cada vez sabemos menos quién es en la medida en que ésta no es su intención sino descubrir los límites de la cámara y de su autorreflexividad. Frente al otro que está y no está, la cámara es su espejo y su memoria.

Los ojos: segunda vuelta

Los ojos tienen una segunda significación en el trabajo de Weiss. Ella mira a su interlocutor de frente con sus grandes ojos abiertos como si fuese una cámara y pudiera captar lo que está afuera de la proyección. Esta posición frente al ojo y la mirada está ligada a su idea de la cámara como una puerta de cristal, que deja entrar y que se refleja en sí misma. Sólo en *Inertia*, su último video un año antes de su muerte, su cuerpo y su cara componen una sombra recostada en blanco y negro con los ojos cerrados como si hubiera roto el vínculo con ese ojo-cámara-*speculum*. Mike Bal en su ensayo "Reading Art"⁸ desarrolla el tema de la posición de la mirada y sus variaciones usando como ejemplo la *Cabeza de Medusa* de Caravaggio, una especie de autorretrato del pintor enmascarado de mujer-Medusa capaz de matar con la mirada y también de morir por el solo hecho de ser mirada. Perseo, a quien no vemos pero está del otro lado de la pintura, del lado del espectador, ha cegado a Medusa con el brillo de su escudo tan brillante como un espejo y está por decapitarla, acción visible en el horror reflejado en el rostro de Medusa. Si la armadura que no vemos es espejo, Medusa pierde su poder ante la imagen beligerante de Perseo ausente pero imaginado, es el espectador ante la representación de la mirada (los ojos) desviada de Medusa, que pareciera —dice Bal— romper ese pacto con el espejo-espectador y con el sujeto. Una forma quizás de entender la noción que Weiss tenía del ojo como el que hace latir el cuerpo y, al hacer una presentación de sí misma acostada e inerte, parece anunciar su rompimiento con el espejo-espectador.

Weiss nació en la ciudad de México en 1947 y murió a los 42 años. Algunos han propagado la versión de que su temprana muerte por suicidio es

⁸ Mike Bal, "Reading Art", en Griselda Pollock (ed.), *Generations and Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings*, Londres y Nueva York, Routledge, 1997, pp. 25-41.

⁹ Hernández Miranda, *op.cit.*, p.76.

el tema de su último trabajo, es decir, que se quitó la vida ante la cámara; sin embargo, en los trabajos dedicados a su obra y a aspectos biográficos esto ha sido aclarado y se ha borrado la posibilidad de algo que parece ser la deseada imagen de una muerte filmada. En efecto, no ocurrió así, pero en *Inertia* la imagen anticipa en los ojos cerrados el fin de su trabajo y el de ella misma. Para Weiss no había diferencia entre su intimidad y la cámara, se podría hablar de una fusión entre el medio y la persona; era su cuaderno de notas, ahí están sus textos y su yo. Las ansiedades de su autopresentación provienen de su tensión muscular y de la retórica visual en su trabajo ante la puerta de cristal, como solía llamar a la cámara, algo que te deja entrar a todos lados. De acuerdo con Lacan, del cual Mike Bal en su análisis de la Medusa no parece estar lejos, el espejo es la estructura permanente de la subjetividad. El paradigma del orden imaginario es un estado en el que el sujeto está permanentemente atrapado y cautivado por su propia imagen y ello marca la relación libidinal con la imagen del cuerpo. La etapa del espejo en su segunda fase envuelve una relación imaginaria y es la de la proyección psíquica no como recuento desarrollista de cómo la idea del cuerpo llega a ser, sino que sugiere que la capacidad de proyectar una forma en una superficie es parte de la elaboración física y fantasmática de los contornos del cuerpo. El espejo ilustra la naturaleza conflictiva de una naturaleza dual y ligada al narcisismo por medio de la atracción suicida por la erótica y agresiva infatuación con la imagen especular.

Ligada estrechamente a la idea de su ojo, aparece en Weiss la de su doble cuerpo: cuerpo-cámara-instrumento y ente afectivo (VIDEO: Por el riesgo de ser pionera); a la cámara, la apodaba "la escuincla", sinónimo mexicano de chiquilla o de hija. A veces se hacía retratar con la cámara pesada y de gran tamaño (a la altura de su vientre); "el video —solía decir— lo manejo con el mismo equipo que obtuve hace 40 años y nueve meses,⁹ nace en el vientre de mi madre", una manera de decir que el medio en realidad no era el productor sino su propia naturaleza. Pareciera que ese ojo de la cámara por momentos se convierte en una especie de Príapo, dios de la fertilidad de gran falo, que solía sobreponerse a la altura de su matriz, era un deseo de confundir la máquina con un aparato reproductor de imágenes. La cámara parece ser su otro cuerpo, su matriz, su falo, su hija, su compañero, su otro yo.

Algo más o a manera de conclusión

En esta presentación planteo, desde una perspectiva que me fui formando a lo largo del texto, los cambios que las nociones de sexualidad y cuerpo han tenido en las últimas tres o cuatro décadas, que capto no sólo en los textos, sino en las imágenes que involucran mi subjetividad como espectadora. En esas

UNA SOBREDOSIS DE “YO”

lecturas entiendo la relación estrecha entre cuerpo y cuerpo político (no como el cuerpo del rey sino como polis) que va cambiando de fisonomía, el lugar en donde está y estaba la ciudad y la metrópoli, esa que atraviesa los trabajos de Weiss en los que el cuerpo-paisaje urbano parece ser uno solo con sus transformaciones constantes. El cuerpo de Weiss es en cierta forma una entidad compuesta, quizá un híbrido, un cuerpo-cámara, un cuerpo autosuficiente que si quiere puede tomar el lugar del hombre, como mostró en un corto video intitulado *David 1* en el que reposa su cámara sobre los genitales del David de Miguel Ángel y, con un trabajo simple de edición, lo suplanta. Weiss juega, en un principio, con hacer formas como si estuviera componiendo un caleidoscopio; poco después desarrolla una estrategia antitecnológica, como he dicho antes, a partir de la cual hace sus propuestas aprovechando las fallas y accidentes de la TV de antaño. No sólo interviene las imágenes, también el audio en el que introduce rasguños en el sonido; plantea una posición de resistencia que produce ansiedades que vibran entre su voz, su discurso visual y su prisa.

Hoy el cuerpo se vincula a las formas de la discusión global, curiosamente a partir del regreso de lo griegos, en las que otros cuerpos cuestionan cuál es la nueva diferencia y si ésta es necesaria en la madeja de una normatividad ya en marcha frente a las reglas del parentesco y de la asignación de los roles sexuales.

He querido marcar la diferencia en el ámbito global entre los que pueden decir y avanzar visiones de futuro y los factores que introducen el retardo en la discusión de cuál cuerpo es válido y cuál podrá ser protegido. En ese sentido el video en México, más estable ahora y digital, ha dado lugar a un nuevo libro y dos largos videos con 5000 entrevistas denominado *Las muertes chiquitas*. Mexicanas de distintas edades, profesiones y clases sociales discuten con un amplio registro de emociones asuntos femeninos como el orgasmo con sus asegunes de placer, miedo y titubeo interferidos por historias de dolor y desaparición de cuerpos de mujeres que han sido reconocidos en la morgue desdentados y desfigurados. Dicho de otra forma y con características más brutales, el cuerpo regresa en una reverberación de imágenes que es a la vez documento, testimonio, conocimiento y expresión de formas de sentir que nos (me) lleva a preguntarnos sobre otros modos de grabar imágenes más simples y sofisticadas a la vez mientras que la problemática del cuerpo sigue aumentando su significación como un complejo nudo político. ●

SILVIA GRUNER

Errata del programa: En el programa está escrito que el título de mi ponencia era: “*Una sobredosis de mí*.” Fidelidad a este título implicaría hablar de lo propio o mío, que es de el yo investido como objeto y por lo tanto hablar de mis pertenencias, mi trabajo, de mis amigos, de mi casa, de mi perro, de mi obra, de mis novios, de mis viajes, de mis fotos, de mis experiencias, de mis exposiciones. En la era digital todo esto se ha transformado en información y nos da la sensación de haber enriquecido nuestras vidas y nuestra comunicación. *Lo mío* está todo contenido en la red, en mi blog, en mi Facebook, mi e-mail y en mi iphone.

Pensamos que la riqueza exterior es riqueza interior y todos hacemos yoga y respiramos profundamente para poder balancear doce horas de tecleo en la computadora.

El título de mi ponencia es: “*Una sobredosis de “yo”*” y con el “yo” me refiero al “yo” electrocutado por tantos estímulos visuales, un “yo” invadido del pánico que se desata cuando los estímulos sobrecargan la capacidad del cuerpo y la mente para descifrarlos. Este “yo” se refiere a la psicosis causada por exceso de energía e información que produce una parálisis en el sistema. Los síntomas de incomodidad en nuestro entorno están relacionados al imperativo de ‘gozar’ (el nuevo Superego); este imperativo de ser felices está relacionado con el de ser productivos y consumir. Cuando el “yo” entra en pánico y se paraliza o entra en una hiperactividad eufórica. Cuando los fusibles se botan todos al mismo tiempo, lo único que queda colgando como un cable roto es la culpa, la culpa de no ser feliz, de no gozar, de no ser productivo, de no consumir y de no ser parte del mundo que nos rodea. Esta sobredosis de “yo” si es mortal.

1. Una historia

Aprieto el botón del elevador que está en el pequeño recibidor saliendo de casa de mi abuela. Mientras espero a que suba me miro en el espejo que cuelga en la pared. Mi abuela se acerca, me abraza cariñosamente, busca el reflejo de su rostro en el espejo y me dice: “Eso que ves, verás.” Yo le pregunto alarmada: “¿Cómo?” Mientras por dentro ruego por que el elevador llegue cuanto antes y se abra en la puerta del quinto piso. Al llegar, entro corriendo y miro como se cierra la puerta entre nosotras.

2. Una sobredosis de “yo”

Estamos en todos lados y los demás nos ven. Los espejos nos reflejan y nos multiplican ad infinitum en los gimnasios, en los malls, en los aeropuertos, en