

- INBA· CNCA
- Fundación Olga y Rufino Tamayo
- Museo Tamayo Arte Contemporáneo → **Boletín de prensa**

Elipsis

Chantal Akerman, Lili Dujourie, Francesca Woodman

4 de octubre de 2007 a 6 de enero de 2008

México, D.F. a 24 de septiembre de 2007.- Elipsis reúne, por primera vez, el trabajo de Chantal Akerman (Bruselas, 1950), Lili Dujourie (Lovendegem, 1941) y Francesca Woodman (Denver, 1958 – Nueva York, 1981), quienes realizaron obra performática frente a una cámara durante los años 70. En términos existencialistas, las propuestas de estas artistas se refieren a la relación alienada del sujeto femenino en el mundo; y, desde la perspectiva de los discursos críticos actuales, sus preocupaciones aluden a la construcción y representación de la identidad.

Lynne Cooke, curadora de la exposición, conjunta por primera ocasión las propuestas fotográficas, videográficas y fílmicas de las tres artistas, quienes nacieron en contextos distintos y con 10 años de diferencia entre ellas, pero cuya obra presenta afinidades, ecos y paralelos a pesar, también, de ser improbable que se hayan conocido.

Elipsis ha sido organizada por el Museo Tamayo. Luego de su presentación en México, se mostrará en las siguientes instituciones: Lund Konsthall, Suecia, del 8 febrero al 6 de abril de 2008 y en Dundee Contemporary Arts, Escocia, del 2 de mayo al 29 de junio de 2008.

Akerman, Dujourie y Woodman aprovecharon el énfasis en el uso de la fotografía y otras tecnologías desarrolladas a partir de la óptica —como el cine, la proyección de diapositivas y el entonces novedoso video— que dominaron la práctica artística de vanguardia de finales de los años 60.

Sus puntos de partida fueron ellas mismas, como artistas y modelos; su cuerpo, como sujeto y objeto de la mirada; y contextos inmediatos como sus estudios de trabajo e interiores domésticos.

Si bien es cierto, expresa Lynne Cooke, que con frecuencia estas artistas asumían el papel protagónico en sus obras, su interés principal no es la autobiografía como género. Los entornos cavernosos y austeros mostrados en sus trabajos generan un efecto de distanciamiento o segregación cercanos a la total alienación; sin embargo, el espacio, representado de modo confinado y claustrofóbico, absorbe a las protagonistas.

En lugar de la trama y la narrativa, el espacio y el tiempo funcionan como notas formales y estrategias de estructuración. La duración se explora en relación con los personajes y como método compositivo. Presas del fastidio, la languidez, la ensoñación, la indiferencia y la falta de sentido, el estado de las protagonistas incide directamente en la construcción y percepción de un tiempo literalmente corporeizado.

Cada una, por ejemplo, se refiere al tiempo de un modo similar: Lili Dujourie utiliza el tiempo real en sus videos sin editar; Chantal Akerman recurre a la duración extendida en la toma estática de *Je tu il elle (installation)* [Yo tú él ella (instalación)], 1975/2007; mientras que Francesca Woodman prefirió trabajar con series en lugar de imágenes únicas para expandir un momento indeterminado en un *continuum* temporal.

La curadora precisa que resulta dudoso atribuir algún intento feminista a cualquiera de las tres artistas aquí reunidas, sobre todo si los principales baluartes de dicha teoría se articularon tiempo después de producidas las obras expuestas. Sin embargo, la crítica Jan Avgikos ha señalado: “las teorías críticas —sus historias, polémicas y políticas— están ahora arraigadas en estas imágenes en tanto textos que rodean a la obra, prefigurando muchas veces nuestra relación [con ella]”.

De hecho, expresa Cooke, las lecturas de corte feminista han probado tal agudeza y habilidad persuasiva, que muy pocos modelos teóricos de otra índole se han aplicado a este cuerpo de trabajos.

La curadora se refiere, a continuación, a los rasgos más importantes de las artistas reunidas en *Elipsis*:

Lili Dujourie

Desde que empezó a utilizar la cámara, Dujourie la dirigió sobre el cuerpo desnudo, que en términos de práctica tradicional de estudio sería el “modelo”, pero en la terminología mediática sería considerado como el “objeto de deseo”. Sus videos y fotografías tienen como sujeto un cuerpo desnudo que asume poses familiares del repertorio del modelo de estudio. Sin embargo, espacio y tiempo son desplegados de tal manera que alienan o irrumpen el sentido de inmediatez y disponibilidad del objeto erótico. El espacio bosteza; el tiempo va a la deriva.

Desdibujado por la cualidad granulosa del medio, así como por la distancia de la cámara, el fascinante cuerpo presente en sus cinco videos titulados: *Hommage à...* [Homenaje a...], 1972, permanece remoto, esquivo. El mundo exterior, captado a través de las ventanas del estudio, participa de este carácter elusivo. Brumoso, húmedo o simplemente inconfinable, el mar y el cielo son coordenadas temporales y espaciales fragmentadas, por lo que se tornan remotas, distanciadas. Cuando la joven mujer, la propia artista, avanza lentamente frente a las ventanas en *Sonnet* [Soneto], 1974, y deambula inquieta dentro y fuera del espejo, así como del recuadro de la imagen en *Spiegel*, 1976, la soledad se torna solitaria; a su vez transformada en un solipsismo contenido, esto es, en una apuesta limitada por la sola existencia o el solo conocimiento del yo.

Chantal Akerman

Después de abandonar la escuela de cine en los primeros semestres, Akerman hizo su aparición a los 18 años con el exitoso video *Saute ma vie* [Saltar mi vida], 1968. Los personajes distraídos y en apariencia carentes de sentido, que aparecen en sus trabajos de los años 70, eran frecuentemente asumidos por la propia artista. En *Je tu il elle* [Yo tú él ella], 1975, su primer largometraje, Akerman actúa tres papeles. Su identidad es extremadamente ambigua, indecisa: pudieran ser representaciones conflictivas de un mismo personaje; o bien, fantasías producto de una personalidad múltiple, u otra opción. En la nueva versión de esta obra como instalación, el personaje se torna dramático de manera literal y figurativa: la estrategia de presentación —en una misma pantalla dividida— replica las interrogantes sobre subjetividad e identidad que subyacen como núcleo del filme.

Conformada por la reciente edición de una escena breve que pertenece a un trabajo anterior titulado *Mirror [Espejo]*, 1971/2007, muestra a una mujer joven quien observa sus atributos desinteresadamente. Dado el punto de vista fijo de la cámara, la mujer se define a sí misma y, por ello, construye su identidad como un objeto abandonado en medio de un vacío en las profundidades remotas del ilusorio reflejo de un espejo.

Tras su restauración y exhibición en 2002, los ya muy celebrados videos de Dujourie ahora son revisados desde una perspectiva feminista, centrandó su enfoque nuevamente en la reiterada presencia dual de las personificaciones de la artista como sujeto y como objeto de deseo. A pesar de que la artista se ha mantenido al margen de cualquier ideología política, los críticos han determinado ver en su obra una poderosa perspectiva feminista. Sin embargo, como se señaló antes, es dudoso hacer una lectura feminista de su propuesta.

Francesca Woodman

Producto de una formación artística e intelectual privilegiada, Francesca Woodman se mantuvo intensamente involucrada con la escena del arte contemporáneo en Italia y en Estados Unidos desde temprana edad. Extraordinariamente precoz y productiva, creó un cuerpo de obra cercano a 500 pequeñas imágenes fotográficas en blanco y negro que van desde su adolescencia temprana hasta la época de sus estudios de licenciatura, pasando por los años en que vivió en Roma y Nueva York antes de su muerte en 1981, a los 22 años.

Usualmente se fotografiaba a sí misma, tal como en el caso de Dujourie y Akerman, ya que su propio cuerpo resultaba ser el más accesible; también enfocó su trabajo a su entorno inmediato, generalmente definido hacia lo femenino. Sea en los interiores de su propio estudio o dentro de edificios ruinosos y abandonados, en estos emplazamientos predominan la ausencia, la decadencia y la pérdida. Involucrada, aunque con relativo éxito, en actos de imitación, juegos de espejos, huida y escondite, Woodman activó un escenario donde juegan la ausencia y la presencia como límites del auto-reconocimiento.

“La tensión y fuerza en el trabajo de Woodman radica —como Margaret Sundell observa— en su habilidad para recuperar, una y otra vez, ese punto preciso de inestabilidad, al mismo tiempo que crea y explota la frágil membrana protectora de la identidad de una persona que le impide ser absorbida por el entorno”.

Casi desconocida hasta fines de la década de 1980, cuando captó intempestivamente la atención de un público considerable, la obra de Woodman se ha convertido en años recientes en materia de profundos estudios realizados especialmente por feministas e historiadores de fotografía.

Los filmes de Michelangelo Antonioni como punto de partida

Entre 1972 y 1981, Dujourie produjo 17 videos. Los primeros cinco incluyen las palabras *Hommage à [Homenaje a]* seguido de una elipsis (...). De acuerdo con Lynne Cooke infinidad de nombres pudieran completar esta frase: Bonnard, Veronese y Rembrandt, entre muchos otros pintores. Pero también, escritores como Virginia Woolf; o no sin un dejo de notoriedad, un cineasta como Michelangelo Antonioni sería también candidato válido para tal tributo.

La inserción del nombre de este cineasta italiano daría cuenta no sólo del interés personal de Dujourie en su amplia obra, sino que también actuaría como referencia a la interfecundación entre múltiples formas artísticas tan característica y productiva en el arte de los años 70. En las obras de Antonioni el papel crucial lo juega su poética anclada en las

dimensiones formales y temporales, misma que alimenta la magistral trilogía de los años 60: *L'avventura*, [La aventura], 1960; *La notte* [La noche], 1961, y *L'eclisse* [El eclipse] de 1962.

Frágiles y precarias, las identidades de los personajes principales de Michelangelo Antonioni parecen separarse, duplicarse o disiparse mientras que, incapaces de encontrar coherencia en un mundo amorfo y cambiante, intentan mediar una sobrecogedora alienación. Sostenida por tramas apenas bosquejadas, Antonioni desarrolló una técnica autoral en la que una cámara, que se mueve lentamente, se muestra cada vez más incapaz de precisar el carácter de sus personajes femeninos. Vagando a la deriva, independientes de su supuesto sujeto, retardando y extendiendo sus tomas, la cámara termina por dar cuerpo a esa débil contención que sus personajes mantienen en sus particulares circunstancias, tanto mental como físicamente, comenta Cooke.

Casi mórbidamente convencido del distanciamiento de las personas, Antonioni confió en un pictorialismo frugal cargado eróticamente. Para él, una elipsis era un vehículo estilístico importante; herramienta temporal y narrativa proclive a frustrar una conclusión bien formada; favoreciendo el desdibujamiento de los motivos de los protagonistas, manteniéndolos poco claros e inclusive inexplicables. En las inolvidables palabras de un crítico para quien Antonioni era ante todo un “poeta del paisaje”: “Sus filmes son, literal y figurativamente, acerca de los espacios que existen entre las personas”.

Al utilizar una elipsis abierta por sus extremos para los títulos de sus obras, Dujourie incita la participación del espectador; la especulación estimula múltiples lecturas. Dada la riqueza de las relaciones que vinculan las obras aquí reunidas, los filmes de Antonioni funcionan como lente a través de la cual se puede observar, no sólo la obra de Dujourie, sino de las tres artistas, observa Lynne Cooke.

Agradecemos el apoyo de



FUNDACION
OLGA Y
RUFINO
TAMAYO

arte contemporáneo

Museo Tamayo Arte Contemporáneo

Raquel Montes + José Antonio Ruiz Velasco • Coordinación de comunicación

Reforma y Gandhi s/n • Bosque de Chapultepec • 5286 6519/29 extensión 2228
www.museotamayo.org • comunicacion@museotamayo.org

