

ISSN: 2007-7564

COMPILACIÓN DE ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN | 2018



División de Ciencias y Artes para el Diseño

COMPILACIÓN ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

ADMINISTRACIÓN Y
TECNOLOGÍA PARA
EL DISEÑO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

RECTOR GENERAL

Dr. Eduardo Abel Peñalosa Castro

SECRETARIO GENERAL

Dr. José Antonio De los Reyes Heredia

UNIDAD AZCAPOTZALCO

RECTORA EN FUNCIONES

Mtra. Verónica Arroyo Pedroza

SECRETARIA DE UNIDAD

Mtra. Verónica Arroyo Pedroza

DIVISIÓN DE CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO

DIRECTOR

Dr. Marco Vinicio Ferruzca Navarro

SECRETARIO

Mtro. Salvador Ulises Islas Barajas

DEPARTAMENTO DE PROCESOS Y TÉCNICAS DE REALIZACIÓN

ENCARGADO DEL DEPARTAMENTO

Dr. Edwing Antonio Almeida Calderón

ÁREA DE ADMINISTRACIÓN Y TECNOLOGÍA PARA EL DISEÑO

JEFE DEL ÁREA

Dr. Jorge Rodríguez Martínez

COORDINADOR DE LA PUBLICACIÓN

Dr. Luciano Segurajáuregui Álvarez

DISEÑO Y FORMACIÓN EDITORIAL

Ana Neyva Morales Malanche

María Magali Arellano Rivera

CORRECCIÓN DE ESTILO

Dr. Luciano Segurajáuregui

Dra. Aurora Minna Poó Rubio

PORTADA

Ana Neyva Morales Malanche

FOTOGRAFÍA

Torre Reforma, cortesía LBR & A

ISSN: 2007-7564

COMPILACIÓN DE ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

Compilación de Artículos de Investigación. Año 8, Número 8, mayo 2018 a mayo 2019, es una publicación anual editada por la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias y Artes para el Diseño, Departamento de Procesos y Técnicas de Realización, Área de Investigación, Administración y Tecnología para el Diseño. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda San Juan de Dios, Alcaldía Tlalpan, C.P. 14387, Ciudad de México y Av. San Pablo Número 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Alcaldía. Azcapotzalco, c.p. 02200, Ciudad de México.

Teléfono

53189482

Página electrónica de la revista

<http://administracionytecnologiaparaeldiseno.azc.uam.mx/publicaciones.html>

Dirección electrónica

admontecnologia_diseno@hotmail.com

Editor Responsable

Dr. Luciano Segurajáuregui Álvarez

Certificado de Reserva al de Derechos al uso exclusivo del Título No. 04-2015-050415543800-102 ISSN: 2007-7564, ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título y Contenido número 15941, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación.

Distribuida por la librería de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco.

Edición e impresión por la Sección de Impresión y Reproducción de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, con domicilio en Av. San Pablo No. 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Alcaldía Azcapotzalco. Ciudad de México C.P. 02200. Este número se terminó de imprimir en la Ciudad de México, el 15 de diciembre de 2018, con un tiraje de 178 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de esta publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

COMITÉ EDITORIAL DE ADMINISTRACIÓN Y TECNOLOGÍA PARA EL DISEÑO

INTERNACIONAL

ESPAÑA

Dr. Manuel J. Soler Severini	Universidad Politécnica de Madrid
Arq. Felipe Choclán Álvarez	Universidad Politécnica de Madrid
Arq. Manuel Bouzas Cavada	Universidad Politécnica de Madrid

ESTADOS UNIDOS

Dr. José Antonio Aguirre	Instituto Cultural Mexicano de Los Ángeles, CA.
Designer Héctor Silva	University of Notre Dame du Lac, Indiana
Designer Stephen Melamed	University of Illinois at Chicago

CANADÁ

Designer Alexander Manú	Ontario College of Arts and Design
-------------------------	------------------------------------

REPÚBLICA DOMINICANA

Dra. Zamira Arsilis de Estévez	Presidenta del Museo y Archivo Histórico
--------------------------------	--

NACIONAL

MÉXICO

Dr. Gilberto Abenamar Corona Suárez	Universidad Autónoma de Yucatán
Mtra. Selene Aimée Audevez Pérez	Universidad Autónoma de Yucatán
Mtro. Sergio Álvarez Romero	Universidad Autónoma de Yucatán

Dra. Isary Paulet Quevedo	Universidad Nacional Autónoma de México Facultad de Estudios Superiores,(FES) Acatlán
---------------------------	--

Dra. Lucía Elena Acosta Ugalde	Universidad Nacional Autónoma de México Facultad de Estudios Superiores, (FES) Acatlán
--------------------------------	---

Dr. José Antonio Forzán Gómez	Universidad Anáhuac, México
Dr. José Raúl Pérez Fernández	Universidad Anáhuac, México

Dr. Iván Navarro Gómez	Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo
Arq. Rosalía Zepahua Peralta	Presidenta Internacional del Encuentro Iberoamericano de Mujeres Ingenieras, Arquitectas y Agrimensoras

Dr. Jorge Rodríguez Martínez	Universidad Autónoma Metropolitana
Dra. Aurora Poó Rubio	Universidad Autónoma Metropolitana
Dr. Luciano Segurajaúregui Álvarez	Universidad Autónoma Metropolitana
Dr. Luis Rocha Chiu	Universidad Autónoma Metropolitana

CONTENIDO

PRÓLOGO

Dr. Luciano Segurajáuregui Álvarez.....7

RESEÑA

Arq. Moisés Bustos Álvarez11

ENTENDIENDO EL PARTIDO ARQUITECTÓNICO DE UN RASCACIELOS, BASADO EN SUS FLUJOS, SU FORMA, CONTEXTO URBANO E INTEGRACIÓN ESTRUCTURAL

Arq. Romano, L. Benjamín25

LA OBRA DE CAI GUO-QIANG APRECIADA DESDE UN ÁMBITO DE ENCUENTRO MULTICULTURAL

Ing. Liliana Di Egidio Mosquera41

EL GRAFITI, UN NUEVO LENGUAJE EN EL ARTE Y EL DISEÑO

Mtra. Elena Segurajáuregui Álvarez57

COLLABORATIVE LEARNING IN INDUSTRIAL DESIGN

Designer Héctor Silva.....69

EL ESTUDIO CALIFICADOR DE LA IMAGEN COMO APAREJO DEL CONOCIMIENTO Y LA OBLIGACIÓN DE UN JUICIO IMPARCIAL

Dra. Isary Paulet Quevedo79

LA IMPORTANCIA DEL DISEÑO

Dr. Julio Frías Peña93

DESARROLLO DE UNA PROPUESTA BINACIONAL DE COMUNICACIÓN DEL LENGUAJE DEL DISEÑO INDUSTRIAL A PARTIR DEL USO DE LAS TIC-PROYECTO COLABORATIVO UAM-UIC

Dr. Luciano Segurajáuregui Álvarez

Dr. Jorge Rodríguez Martínez

D.I. Francisco Javier Gutiérrez Ruíz103

BEYOND THE IMAGINATION IN DESIGN: COMPELLING STRATEGIC VALUE

Designer Alexander Manu121

Dra. Isary Paulet Quevedo
ipq@correo.azc.uam.mx

05

EL ESTUDIO CALIFICADOR DE LA IMAGEN COMO APAREJO DEL
CONOCIMIENTO Y LA OBLIGACIÓN DE UN JUICIO IMPARCIAL

DRA. ISARY PAULET QUEVEDO

RESUMEN

En este artículo se realiza un ejercicio investigativo a través del cual se busca poner en juego diversos instrumentos intelectuales, tales como los niveles de la conciencia histórica delineados por Heller y la estructura valórica del humanismo personalista propuestos por Mounier, con el interés de confrontar la expresión de la crítica con la realidad de la obra artística. La producción fotográfica de Diane Arbus es analizada por Susan Sontag de modo particularmente negativo, generando un texto visceral, que se ha tornado un punto de inflexión en lo que respecta a la literatura que acompaña al arte en el ámbito contemporáneo. Las cualidades específicas de este texto, y su diferencia con la mayor parte de la producción y proyección ideológica de su autora, impulsan a cuestionar y a reflexionar sobre los peligros de la sobreinterpretación, así como acerca de la aparente imparcialidad del texto crítico y la necesidad de límites valorativos.

Palabras clave

Diane Arbus, Susan Sontag, Agnes Heller, fotografía, crítica de arte, teoría de la historia, humanismo personalista, valores.

ABSTRACT

This article is about a research exercise which seeks to bring into play various intellectual instruments, such as

the historical consciousness levels outlined by Heller and personalist humanism values proposed by Mounier, with an interest in confronting the expression of criticism with the reality of the work of art. The photographic production of Diane Arbus is analyzed by Susan Sontag in a particularly negative mode, creating a visceral text, which has become a turning point in regards to the literature that complements the art in the contemporary field. The specific qualities of this text, and its difference with most of the production and ideological projection of its author, drive to question and reflect on the dangers of the over-interpretation, as well as about the apparent impartiality of the text critic and the need to value its limits.

KEYWORDS

Diane Arbus, Susan Sontag, Agnes Heller, photography, art, theory of history, personalist humanism criticism, values.

EL MODO DE HACER FOTOGRAFÍA DE DIANE ARBUS

El estilo de Diane Arbus es puro, frontal y franco, sin que deba considerarse como documental¹. Sus imágenes resultan de formato cuadrado², debido al uso de su cámara Rolleiflex³ y el manejo de la iluminación de flash frontal directo.

Los personajes en sus obras, pocos en general, o en el caso de esta imagen, único, se ubican en el centro de la foto, dirigiendo su atención hacia la cámara, por consecuencia, el diálogo visual se extiende de la fotografía hacia el espectador, y no existe sugerencia alguna de que

los retratados muestren reserva o moderación puesto que aparecen dueños de sí mismos, mostrándose sin temor a ser juzgados o tachados. Esta es una observación que podría ser considerada como intrascendente, pero como se comentará con posterioridad, posee singular relevancia.

La pieza es una impresión fotográfica sobre papel, mediante el procedimiento de plata sobre gelatina, de 15 1/8 x 14 1/2 pulgadas, tomada en 1970.

Esta imagen fotográfica de Arbus se constituye por un doble juego formal. El protagonista, un hombre maduro de torso descubierto que expone a la cámara su cabeza, su cuello, poco más de medio torso y la mitad de ambos brazos, limitados por los márgenes del formato, lleva sobre sí otra imagen, que es el grafismo del tatuaje, del cual es posible percibir trazos lineales entrelazados, así como un cráneo que exhala el humo de un cigarrillo, en su frente y un águila, con alas desplegadas sobre su pecho. Una serpiente de perfil muestra su cabeza, dejando ver su cuerpo a modo de arabesco casi simétrico, contenido por la anatomía de su portador.

En la parte posterior de la imagen se alcanza a ver, parcialmente, un anuncio tipográfico, presumiblemente sobre una carpa, salpicado de banderolas en el cielo del atardecer. Se considera necesaria una breve contextualización del personaje⁴ fotografiado y de la obra:

CIRCUS MAN

El personaje retratado es un hombre de mediana edad, caucásico, de origen posiblemente eslavo, quien puede suponerse haya sido miembro del colectivo de trabajadores del circo Ringling Bros⁵, estacionado en el momento en que se tomó la fotografía en Maryland.

Los trabajadores circenses han constituido tradicionalmente una población nómada. Son los suyos oficios que han estado vinculados al constante desarraigo y a

- 1 La fotografía documental hace referencia a cuestiones sociales, a modo de registro directo sobre condiciones específicas de vida, las cuales reúnen de forma expositiva un conjunto de elementos que por lo general poseen cualidades de denuncia y sentido de inmediatez, excluyendo como motivación, intenciones estéticas o artísticas. Esto no implica una negación de estas, puesto que existen numerosas piezas que muestran un alto grado de calidad expresiva.
- 2 La pieza, como se comenta, es una impresión fotográfica sobre papel, plata sobre gelatina de 15 1/8 x 14 1/2 pulgadas, tomada en 1970. Esta información proviene de una de sus impresiones, acaso puede variar, pero siempre mantendrá el formato cuadrado, producto del negativo.
- 3 Cámara alemana réflex de objetivos gemelos. La Rolleiflex de la cual se obtienen negativos de formato medio, cuadrados (6 x 6 cm.), fue considerada una cámara para profesionales.

- 4 Cuando se hace uso del término personaje se refiere al sujeto de interés para el artista, la persona y su conjunto de circunstancias representados en la obra.
- 5 Ringling Brothers and Barnum & Bailey Circus es un circo norteamericano que opera de 1871, fundado por el animador y presentador P. T. Barnum. Ha ido fusionándose con otras empresas y realiza *tours* nacionales e internacionales.

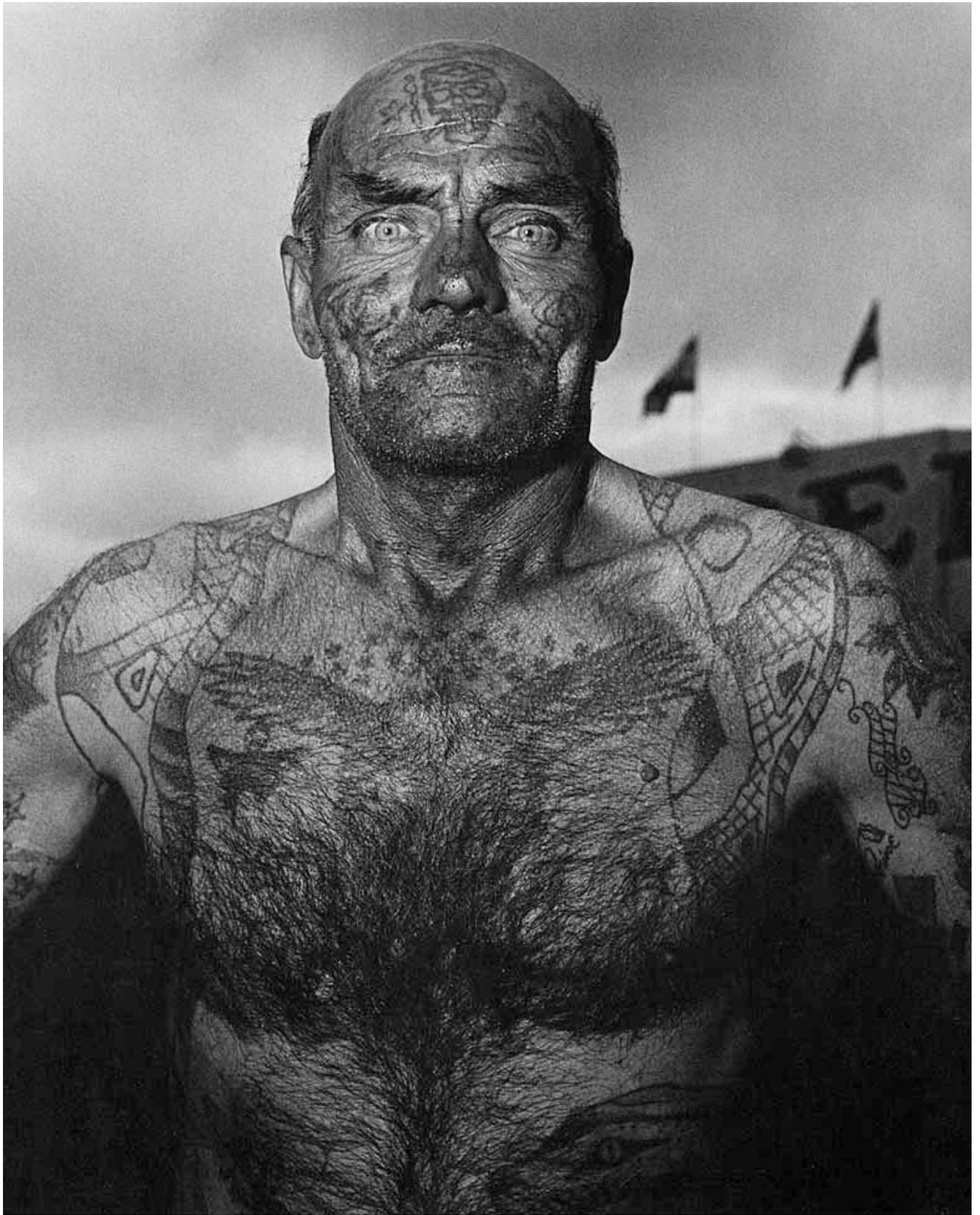


Imagen 1. Circus man. Retrato realizado por Diane Arbus en 1970

la marginalidad, por lo que el uso de tatuajes, lo cual es un elemento poderosamente llamativo en esta imagen, es una situación natural que sitúa al sujeto como perteneciente a una suerte de gremio y opera en calidad de identificación con este tipo particular de familia ampliada, común en estructuras laborales como el circo. Tomando en cuenta que existe una cierta conexión con los estratos del lumpemproletariado⁶ relacionado con esta ocupación y este modo⁷ de vida, es importante señalar que:

La popularidad del tatuaje durante los últimos años del siglo diecinueve y la primera mitad del siglo veinte se debe en gran parte a los circos (...) durante más de 70 años las grandes compañías circenses emplearon personas completamente tatuadas. Algunas eran exhibidas en espectáculos alternos; otras realizaban actos tradicionales como acrobacias y tragar espadas.⁸

El hombre tatuado muestra grafismos en su torso, en apariencia decorativos, porque no es posible apreciar una iconografía particular o determinable⁹. Por su textura física puede vincularse a algún ejercicio de fuerza en el circo. No teme aparecer con el torso descubierto, el tono de su piel atestigua que permanece tiempo en el exterior, desvestido y al sol, puesto que no se observan trazas de palidez alguna. Su imagen ha sido tomada mediante una combinación de luz natural del atardecer con un flash frontal, en el momento en que se ultiman los detalles para la función, consiguiendo que el cuerpo del hombre sea perfectamente visible, a la vez de que se vela ligeramente, sin sofocar, al paisaje que le precede.

6 El lumpemproletariado como término proviene del alemán *lumpen* (andrajoso) y en español se maneja relacionado a subproletario, apuntando a quienes tienen como modo de vida actividades vinculadas en diferentes grados a la marginalidad, que no estables, así como a quienes no poseen ni medios de producción, ni calificación alguna como fuerzas productivas.

7 La información se ha obtenido del *blog* denominado Gran Tusk Tattoo, uno de los más prestigiados, antiguos y conocidos en lengua hispánica.

8 Gran Tusk Tattoo, "El tatuaje y el circo". Publicado en febrero de 2011. Consultado en octubre de 2014. Disponible en: <http://grantuskattoo.wordpress.com/2011/02/03/art12/>

9 Se requeriría de mayor información visual para establecer una narrativa coherente, no solo fragmentos, como los que se aprecian en la imagen.

El tratamiento de la iluminación aporta un interesante juego de luces y sombras, puestas en diálogo con las texturas lineales que provienen de las arrugas del rostro, los trazos del tatuaje y el vello del torso. Un elemento singular, destacable en el conjunto de valores tonales de la imagen es el correspondiente a los ojos del personaje azules o verdes, los cuales se traducen en la relación acromática en un punto focal, del cual se propagan las claves altas¹⁰ que despliegan la luz a través de una clara simetría radial, sobre el rostro y el cuerpo.

No es difícil hallar en lo escrito sobre la obra de Arbus el término *freaks* para referirse a los personajes que aparecen en sus fotografías. Lo *freak*¹¹, lo raro en un sentido coloquial, apunta hacia el conjunto de personas con anomalías genéticas, que solían exhibirse en Gabinetes de Curiosidades del circo. Por haber sido el mundo del circo un receptáculo tradicional de curiosidades¹² de la naturaleza humana, tanto de deformaciones físicas como de cualidades diferentes, de quien hace las cosas de modos distintos, o vive ajeno a las convencionalidades sociales, se ha extendido este calificativo al conjunto de la obra de Arbus por aparecer como protagonistas de su obra, en un alto número, personajes ajenos a la idea de corrección que la sociedad tiene de sí misma.

A propósito de esta cuestión, G. Greer¹³, quien conoció a D. Arbus en abril 1971, comenta sobre los

10 Se trata solo de valores tonales, de ahí la importancia de los acentos luminosos como el constatable en los ojos del personaje, que le aportan una considerable riqueza visual a la imagen.

11 *Freak* es un anglicismo que en su acepción tradicional correspondería a raro, distinto, no como espécimen o manifestación de cualidades excepcionales, en el sentido positivo, sino como curiosidad, rareza, y en gran medida, aberración. Hoy en día se considera discriminatorio y ofensivo desde este ángulo, pero ha evolucionado para identificarse con lo alternativo, extravagante, contracultural, revolucionario y fuera del sistema.

12 Circos, carnavales, ferias, gabinetes pseudo científicos e incluso, recreaciones de batallas, como espectáculos de fenómenos tenían en común, desde el siglo XVII en Inglaterra en que se comenzaron a organizar, el que se ubicaron como un elemento complementario y tradicional de los espectáculos populares. No es posible asegurar que esta tradición se halla extinguido, por haberse modificado y adaptado a ciertas exigencias oficiales.

13 Germaine Greer es una escritora y profesora australiana, nacida en 1939, quien escribió *La carrera de obstáculos: vida y obra de las pintoras antes de 1950* (1980), entre otros libros que se ocupan de la producción cultural femenina. Su libro más polémico y famoso es *The Female Eunuch* (1970) que ha sido traducido a ocho idiomas. Colabora habitualmente en el periódico *The Guardian* y fue amiga de Diane Arbus.

personajes retratados: “Los sujetos no tienen nombre porque Arbus nunca supo, ni le importaba quienes eran”.¹⁴ Esta observación podría interpretarse tendenciosamente, porque, en efecto, por lo general no aparecen los nombres propios, ni los apellidos de los retratados como título de la fotografía. Cabría suponer una falta de interés, nulificadora de la individualidad, sin embargo, la imagen, así como su obra en conjunto, aporta suficiente información para razonar que la fotógrafa estableció un natural contacto humano con su modelo.

También podría argumentarse lo innecesariamente prolijo de una especie de presentación formal, que es lo que se interpreta de la información aportada por Greer. De haber sido así, transcurrida la toma fotográfica en absoluta cordialidad, de mutuo acuerdo, este (os) modelos no se mostraría(n) confiados y de la forma tan franca, desinhibida que lo hace(n), y de cierta manera, cómplice. Resulta interesante contrastar el impacto visual y espiritual que produce la fotografía de Diane Arbus con una de las más contemporáneas visiones críticas elaboradas sobre ella. El documento seleccionado para implementar la investigación sobre la valoración que realiza la crítica de la obra de la fotógrafa fue escrito por Susan Sontag, posiblemente aun en vida de Arbus. Para comprender a cabalidad el carácter de la visión valorativa de la obra, conviene llevar a cabo un análisis histórico de la fuente.

El documento calificador que se ha seleccionado es el capítulo titulado “Estados Unidos visto por la fotografía, oscuramente” escrito por Susan Sontag, como parte de su texto *Sobre la fotografía*¹⁵. Fue publicado originalmente en inglés en 1973. Su título: *On Photography*. Es un libro compuesto por seis ensayos, más una antología breve de citas de diversos artistas, intelectuales y cronistas relacionada con el tema de la fotografía. Las primeras versiones de estos artículos apa-

recieron en *The New York Review of Books*¹⁶, en los volúmenes xx xxi, xxiii y xxiv¹⁷, 1973 a 1977.

En el prólogo de esta publicación Sontag comenta que su interés en el tema de la fotografía tuvo un eco favorable y el apoyo de sus amigos R. Silvers y B. Epstein, editores de la mencionada publicación¹⁸. Esta revista se ocupó, en la década de su surgimiento, de material de autores de la costa este, con el interés de promover el debate literario, incluyendo artículos sobre arte, política y cuestiones culturales en general y desde entonces es reconocida por su calidad. Al decir de S. Sherman¹⁹: “Siempre ha sido una publicación erudita y autorizada, por su rigor analítico, y su seriedad, la cual resulta esencial.”²⁰ Es importante mencionar que aunque ha sido considerada un medio de la alta cultura, en lo político, ha cuestionado la Guerra de Vietnam, así como posteriormente a las intervenciones militares en Irak y Afganistán.

Sontag utiliza una prosa marcada por un conjunto de adjetivos que describen con tintes sombríos a los personajes de la obra de Arbus. Con el interés de evidenciar lo que considera una interpretación desafortunada por parte de la artista, detecta una orientación que se bifurca en las fotografías, porque en un sentido, desmitifica la relación artista-modelo, sugiriendo un distanciamiento cínico, y por otro, insinúa un interés de la artista por difundir, y aún más entronizar, incluso enaltecer, cierto morbo, fundado tal vez en la ligereza con que extrae los caracteres del ámbito de lo marginal y grotesco para abrirlo y exhibirlo al de la contemplación abierta que permite la obra de arte. Afirma que:

16 The New York Review fue fundada por Silvers y Epstein en 1963, con una extraordinaria aceptación pública. Entre sus colaboradores H. Arendt, E. Wilson, S. Sontag, N. Mailer, G. Vidal, T. Capote, N. Chomsky, R. Lewontin y P. Krugman. Es bimensual, aborda temas de literatura y cultura en general, siendo criticada por considerarse intelectualmente elitista y sólidamente neoyorquina, lo que en cierto sentido la matiza como excluyente.

17 Del volumen XX en los números 16 y 18, del XXI en el número 19, en el XXIII en el 21 y 22 y el volumen XXIV en el número 11.

18 En 2010 abrió su *blog* y celebró sus cincuenta primeros años con el documental dirigido por M. Scorsese, *The 50 Year Argument*. En la actualidad continúa publicándose.

19 Scott Sherman es un columnista y escritor norteamericano, nacido en 1962.

20 Scott Sherman, *The Re birth of the NYRB*, 2004. The Nation. Publicado en mayo 2004. Consultado en septiembre de 2014. Disponible en: www.thenation.com/article/re-birth-nyrb. [Traducción propia].

14 Germaine Greer, *Wrestling with Diane Arbus* Publicado en *The Guardian*, octubre de 2005. Consultado en septiembre de 2014. Disponible en: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2005/oct/08/photography> [traducción propia]

15 Su título original es *On Photography*, editado por y reimpresso en 1974 y 1977. Se traduce al español y es publicado por Edhasa en 1981. Santillana México lo publica en 2006.

Su obra muestra gente patética, digna de lástima, y también repulsiva, pero no suscita ningún sentimiento compasivo. A causa de lo que podría describirse con más precisión como un punto de vista disociado, las fotografías han sido elogiadas por su franqueza y por determinada empatía no sentimental con los modelos.²¹

A través de estas palabras es factible comenzar a comprender que lo que la escritora entiende por disociado apunta a la distancia que supone entre lo que muestran las imágenes, esto es, personajes extraños con el interés y/o motivación estética de la fotógrafa. Obsérvese que no suscita atención la posibilidad de una simpatía simple y puramente humana.

Sontag radicaliza aún más su apreciación para comentar qué: “Se ha tratado como hazaña moral lo que en realidad es una agresión al público: que las fotografías no permiten al espectador mantener la distancia.”²² No duda en calificar de agresión el hecho de mostrar sin artificios una realidad que existe por sí misma, independiente de la voluntad de la artista. Si el exponer al conocimiento general su existencia implica una agresión, la artista es de facto, testigo, no precisamente cómplice o más aun, no puede ser acusada de manipular la realidad, puesto que solo la ha recopilado.

Continúa el texto de Sontag: “De un modo más verosímil, las fotografías de Arbus -con su admisión de lo horroroso- evocan una ingenuidad esquiva y siniestra a la vez, pues ésta se basa en la distancia, el privilegio, la impresión de que al espectador se invita a ver realmente lo otro.”²³ Aquí expresa de modo diáfano su visión sobre la postura estética de Arbus, reconociendo que es auténtico lo que fotografía, y que no se ha compuesto a modo, para ubicar que su equivocación reside en dar cabida a lo desagradable, porque al haber Diane Arbus permitido que lo horroroso, aquello que no se desea ver, eso que no se agradece que haya sido extraído y puesto delante de los ojos, una grieta ha sido abierta y ya no puede ser cerrada.

Pero se trata de personas, personas reales, con una vida, a quienes se les califica de horror, y no cualquier horror, sino el de lo cotidiano, lo cual es la vida

de los otros y lo que son estos otros, según Sontag, se ha extraído de una suerte de abismo, de una forma que, por lo que permiten inferir sus palabras, no es precisamente responsable, sino que, según podría interpretarse de sus palabras, proviene de una rara mezcla de ingenuidad y crueldad, que ve y no quiere ver, de quien una vez que se ha contaminado con esa otra realidad y en una especie de fascinación por lo extremo, pretende compartirlo. Sontag impone su percepción al lector, sin sopesar el que ha supuesto demasiadas cosas por sí misma.

Prosigue su discurso con una afirmación beligerante: “Cualquiera fotografiado por Arbus es monstruoso.”²⁴ La existencia de esta sentencia arriesgada se halla matizada por la siguiente: “La autoridad de las fotografías de Arbus deriva del contraste entre su tema lacerante y una atención sosegada y pragmática.”²⁵ El término autoridad evoca en este contexto a la presencia y reconocimiento de un planteamiento artístico original, autónomo y orgánico, sin embargo, no deja de ser notable la puesta en relación cualitativa de los conceptos lacerantes, que por definición evoca dolor y sufrimiento, contrastando con sosegado y pragmático. Ambos adjetivos apuntan hacia una proyección fría, calculada, estructurada en pos de una ganancia sensible. En forma categórica, la exposición de Sontag, pretende conducir a interpretar que existe una clave en la actitud artística de Arbus que abunda en premeditación, para golpear la mirada del espectador. En relación a lo analizado, podrían derivarse dos caminos, o bien la fotógrafa pretende utilizar su oficio para documentar y denunciar lo que ha convertido en una especie de objeto de estudio o bien pretende propinar una hábil sacudida al espectador, incomodándole con lo que le muestra. La búsqueda del sentido podría cualificar estas opciones, pero Sontag ha decretado previamente el estatuto de rey Midas de lo monstruoso para Arbus. Entonces, es posible inferir de sus palabras una intencionalidad negativa, teñida de ligereza y vocación de escándalo en la obra de la fotógrafa.

A través de la lectura del texto es posible apreciar que Sontag no se esfuerza en cubrir su postura de franca reprobación de lo que considera, en unas opor-

21 Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (México: Santillana México, 2006), 56.

22 S. Sontag, *Op. Cit.*, 56.

23 *Ibid.*, 56.

24 S. Sontag, *Sobre la fotografía*, 58.

25 S. Sontag, *Op. Cit.*, 58.

tunidades, una afrenta al público, en otras, un menoscabo a los modelos, y en todas, un despropósito de la artista. Según escribe: “Buena parte del misterio de las fotografías de Arbus reside en lo que insinúan sobre los sentimientos de los modelos después de que accedieron a ser fotografiados. ¿Se ven a sí mismos, se pregunta el espectador, así? ¿Se dan cuenta de cuán grotescos son? Pareciera que no.”²⁶ Con reiterada insistencia se aprecia en la crítica de Sontag que el desperfecto endémico del objeto de interés de Arbus, se ha incrementado de forma exponencial al ser tocado por esta. Sontag se aventura a asumir la hipotética incertidumbre de un inocente espectador, camuflando a través de este la orfandad de unas interrogantes que, no cabe duda, son intensamente suyas. No existe documentada evidencia alguna de que la artista regresase a mostrarles las imágenes resultantes a sus modelos, lo cual pone de manifiesto la irrelevancia de las interrogantes, que sobrediseñan un contexto inexistente para argumentar su legitimidad.

Continuando con el texto, he aquí un fragmento primordial: “Arbus tal vez tenía una visión simplista del encanto, la hipocresía y el malestar de fraternizar con monstruos. Tras la exultación del descubrimiento, estaba la emoción de haberse ganado su confianza, de no tenerles miedo, de haber dominado la propia aversión.”²⁷ Sontag incorpora en este párrafo dos palabras de fundamental interés; *tal vez*²⁸. Su utilización conlleva un amplio margen, tanto imaginativo, como interpretativo. Puede inferirse que si se reconoce la existencia de un supuesto, es posible la existencia de otros. El arriesgar ciertas hipótesis como la que abundan en este texto, pone de manifiesto la voluntad de entrelazar argumentos valorativos y viscerales con juicios de un alto grado de espontaneidad, como ejemplo, baste el expuesto en este párrafo, ¿cómo puede ser posible para un lego en psiquiatría determinar con certeza todo este panorama de miedos conquistados a través de la confrontación de las aversiones?

Bajo una disposición semejante, Susan Sontag asevera que: “Arbus no era una poeta que ahonda en

sus entrañas a fin de enunciar el dolor propio, sino una fotógrafa que se aventura en el mundo para compilar imágenes dolorosas. Y tratándose de un dolor buscado antes que sentido, quizás no haya explicaciones tan obvias.”²⁹ Resulta arduo presumir lo que podría haber querido expresar la escritora cuando refiere a la posible obviedad de una explicación. Una explicación ¿con qué interés? Es asimismo embarazoso, el juzgar la motivación de la fotógrafa a un elemental nivel colector, tal y como si tomase la humanidad de los personajes de sus obras a manera de una simple incitación o de curiosidad frívola, sin reparar en las raíces de aquello que estaba develando. Sontag suprime, de forma radical cualquier posibilidad de identificación interior, que haya podido ser aportada por Arbus y enfatiza el sentido único de lo documental en esta, con la clara intención de sustentar el hilo de sus reflexiones.

La crítica resume la disposición de la artista, a la vez que la contextualiza:

La obra de Arbus es una buena muestra de una tendencia rectora de las bellas artes en los países capitalistas: la supresión, o al menos la reducción, de los escrúpulos morales y sensorios. Buena parte del arte moderno está consagrado a disminuir la tolerancia de lo terrible.³⁰

Cuesta asimilar que este argumento, esta suerte de planificado, aceptado; y si se juzga a razón de la importancia conferida contemporáneamente a la obra de Arbus; incluso, agradecido procedimiento de insensibilización, pueda ser concebido como un eje constitutivo del arte moderno. Es necesario cuestionarse hacia donde conduce esta intuición de Sontag acerca de las bellas artes posmodernas, porque, posiblemente sea en un sentido completamente opuesto al que deja entrever.³¹

Se lanza a fondo cuando afirma que:

Al fotografiar un submundo espantoso (y un supramundo desolado y plástico), no tenía intención de iniciarse

26 S. Sontag, Sobre la fotografía, 58.

27 S. Sontag, *Op. Cit.*, 62.

28 Se ha consultado el texto original, en inglés, en donde aparece la palabra *maybe*, adverbio que significa quizás/ tal vez, por lo cual la traducción al español puede considerarse apegada a este.

29 S. Sontag, Sobre la fotografía, 64.

30 S. Sontag, *Op. Cit.*, 65.

31 En relación directa con el comentario de Sontag vale señalar que no existe evidencia alguna que pretendan los artistas enajenar al sujeto contemporáneo del dolor a través de estrategias de sobresaturación, además de que exagera la posibilidad de convocatoria y de convencimiento del arte, de una forma en exceso entusiasta.

en el horror vivido por los habitantes de esos mundos. Debían seguir siendo exóticos, y por lo tanto «geniales». La visión de Arbus siempre es desde fuera.³²

No es difícil discernir de estas palabras, así como del resto del texto, que la crítica se fundamenta en una maniquea intuición sobre la intención de la fotógrafa, que además de que resulta improbable, muestra a una persona vana, malsanamente curiosa, imagen que no coincide con las expresadas por sus amigos³³ y contemporáneos.

Realizando una valoración general del texto crítico es perceptible que Sontag construye un texto con base en múltiples presuposiciones. Entre otras, puede mencionarse el que da por sentado lo certero de su diagnóstico sobre la actitud de Arbus hacia la fotografía, también sobre su contextura emocional, así como los sentimientos que le provocan los sujetos fotografiados. Divisa un supuesto morbo orientado por una previa aversión y la utilización de la fotografía por parte de Arbus como instrumento terapéutico. Defiende este descubrimiento dando cauce a la existencia de un imaginario juego de resistencia por parte de la artista, que oscila entre la curiosidad, la fascinación y el interés de probar la solidez de sus propios límites.

A menos de que se disponga de un sólido cuerpo documental, así como de valoraciones clínicas que avalen estos razonamientos, se considera que no resulta pertinente el instrumentar todo un discurso crítico asentado en una romántica apreciación del carácter y la personalidad del creador.

¿CÓMO DETERMINAR EL APEGO A LA VERDAD DE UN TEXTO CRÍTICO?

Se requiere de instrumentos intelectuales que permitan realizar un contraste de la información expuesta, por lo cual se considera que aplicar la Teoría de la Historia al análisis del texto crítico facilita investigar a fin de desmitificar la idea que el crítico de arte se encuentra cualificado como juez absoluto que establece verdades

32 S. Sontag, *Sobre la fotografía*, 67.

33 Como Marvin Israel, Germaine Greer, e incluso Annie Leibovitz, quien fue amiga de sus amigos.

legítimas y por tanto axiomáticas. La forma lineal de valorar y argumentar de Sontag, quien nunca³⁴ se interroga si las cosas no son tal como ella las ve, conecta con lo que Heller³⁵ establece como el primer y más elemental estadio de construcción de la conciencia histórica, esto es, La generalidad no reflejada: la génesis, "(...) la imagen del orden universal (que) no se limita a explicar nuestro ser, sino que también organiza nuestras experiencias."³⁶ Unido a ello, el texto crítico colabora en instaurar otro mito, el de la artista frívola, superficial, una anti heroína inescrupulosa que funda su notoriedad en la manipulación del morbo.

El argumento de Sontag existe por su voluntad y se sustenta solo en su visión, no se puede probar, de ahí que se crea apropiado cotejarlo con una presencia mítica, pues está destinado a ser aceptado y no a ser discutido, por el modo en que se formula.

Así como existen rasgos que permiten identificar el discurso de Sontag con este primer estadio, también se localiza en este texto elementos que remiten al quinto estadio, aquel que Heller denominó como *La conciencia de la historia del mundo o la conciencia de la universalidad reflejada*. Heller señaló: "La conciencia de la universalidad es ahora pluralista (...) El grito desesperado de que no existe la redención porque el mal es ahora inextirpable de nuestra naturaleza es otra de las varias expresiones de la conciencia de la universalidad."³⁷ Se ha observado el tono desesperanzado, sombrío y catastrofista que emplea la escritora con respecto a las posibles motivaciones y propósitos tras las fotografías de Diane Arbus.

El texto de Sontag vaticina que a través de la existencia de imágenes como estas sobrevendrá un impacto profundamente negativo para el ser humano contemporáneo, porque el hombre que las contemple irremediabilmente acabará lastimado. Prevé una fractura del yo del espectador, una escisión en su ser, casi

34 Este texto se publica en 1973. La narrativa difiere de otras obras suyas, de entre las cuales destaca *Ante el dolor de los demás*, de 2003. La escritora, directora de teatro y de cine, se caracterizó, tanto en su producción ensayística como de ficción, por ser sensible a las problemáticas ocasionadas por el exceso y abuso de la fuerza en la sociedad contemporánea. Crítica de la violencia ejercida desde el poder, con la obra de Arbus, se muestra curiosamente atípica.

35 Heller, Agnes (1929) es una filósofa e investigadora de origen húngaro.

36 Heller, *Teoría de la Historia*, (Barcelona: Fontamara, 2005), 12.

37 Heller, *Teoría de la Historia*, 24.

un envejecimiento, que como consecuencia de este encuentro, que no es liberador, sino embotador y obstaculizante, que, por constituir, en definitiva, una carga negativa, impedirá al maculado público discernir con claridad. El papel y el valor que le corresponden a lo grotesco en el mundo que habita se habrán adueñado de él, insensibilizándolo de la anomalía que representan. Podría afirmarse que Sontag subestima al espectador, a la vez de que sobrevalora³⁸ la capacidad de interacción social del arte³⁹.

La conciencia histórica para el crítico, desarrollada hasta el sexto estadio que propone Heller, significa un ejercicio orgánico de su labor, apoyada por un pensamiento vigoroso y profundo. Pero la crítica de Sontag es visceral, por lo que es limitada, su juicio está contaminado por un conjunto de valoraciones personales, que impiden alcanzar el sexto estadio porque no deja espacio para alternativas. No es este un documento que permita conocer y comprender a la artista satisfactoriamente.

Arbus tuvo sobradas razones para fotografiar como lo hizo y para retratar a quienes tomó por modelos. Tanto P. Bosworth en *Diane Arbus: A Biography*⁴⁰, como W. T. Schultz, quien publica la más reciente biografía de la fotógrafa, *An Emergency in Slow Motion: The Inner Life of Diane Arbus*⁴¹, coinciden en la importancia de estas palabras suyas para comprender la relación que establecía con sus modelos; Dijo⁴² Arbus:

38 Los razonamientos de J. Carey, así como los de otros respetables autores, con los que se concuerda, desmitifican con estudios, con hechos y con documentos el argumento acerca del poder extraordinario que ciertos ideólogos le han conferido y confieren a las Artes Visuales para modificar el comportamiento del hombre.

39 Hay aquí un proceso que inversamente puede asociarse con el hipnotismo. Debe de contarse con la voluntad de quien será sujeto a esta práctica para que funcione, así como con el arte, que además de haberse convertido en la posmodernidad en un fenómeno de élites, por su sola presencia no logra transformar conciencias. El receptor ha de considerar importante y oportuno aproximarse. No se trata de una epifanía para quien no la busca o no le interesa.

40 En 2006.

41 En 2011.

42 Diane Arbus, *An Aperture Monograph* data de 1972. Fue reeditado en el 40 aniversario de su publicación original por el pintor, amigo y colega de Arbus, Marvin Israel y Doon Arbus, hija de Diane. El original fue publicado por Millerton, para el MoMA, con motivo de la exposición retrospectiva de Arbus y reunía algunas entrevistas y varios de sus escritos. En esta publicación original organizada por el MOMA, intervino activamente el curador John Szarkowski.

Fotografié mucho a los *freaks*. Ellos fueron una de las primeros motivos que retraté, y fue tremendamente emocionante para mí. Me acostumbré a adorarlos. Aun los adoro, no creo que sean realmente mis mejores amigos, pero me han hecho sentir una mezcla de vergüenza y respeto.⁴³

En esta reflexión se esclarece con amplitud el significado que tuvieron para Diane Arbus sus modelos. El tipo de relación que estableció con ellos excluye la manipulación o la curiosidad mórbida a que apunta Sontag en su texto. Continúa la fotógrafa expresando qué:

Hay una especie de leyenda sobre los *freaks*. Como el personaje de un cuento de hadas que nunca para de exigirte que resuelvas un acertijo. La mayoría de la gente tiene a lo largo de su vida experiencias traumáticas. Los *freaks* nacen con ella. Ellos continuamente son puestos a prueba por la vida. Son aristócratas.⁴⁴

Puesto que fue este el tema dominante en su obra, y la pieza de que se ocupa este estudio, conviene profundizar sobre lo que Arbus entiende por aristócrata.

Posiblemente existen dos vías para vislumbrar el significado de su expresión, que no son excluyentes entre ellas. Una se funda en la idea del aristócrata como ente autárquico, que traza sus propias reglas y vive según estas, y por consecuencia, en esta especie de atmósfera impenetrable y única, poco le interesa lo que el mundo piense de ellos. Otra, de inspiración nietzscheana, apunta hacia la transmutación de valores entre la moral de los esclavos y la moral del aristócrata, como alternativa de superación del orden establecido. Según Nietzsche, esta inversión se funda en que:

“(…) los miserables son los buenos; los pobres, los impotentes, los bajos son los únicos buenos; los que sufren, los indigentes, los enfermos, los deformes, son también los únicos piadosos, los únicos benditos de Dios, únicamente para ellos existe la bienaventuranza.”⁴⁵

43 *Diane Arbus, An Aperture Monograph* (New York: Aperture Foundation, Millerton, MMA, 1972), 3. [Traducción propia]

44 *Diane Arbus, An Aperture Monograph*, 4.

45 Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*. Primer Tratado (Madrid: Alianza Editorial, 1996), §7, 39-40.

Lo que Arbus descubre y deja ver en los personajes retratados, reconocible como elemento común, es la más absoluta tranquilidad, la conformidad y la aceptación de su persona y figura. Han asumido la subversión anunciada por Nietzsche. No muestran signos de vergüenza o temor a la crítica, son como son y así se aceptan. En una entrevista, A. Leibovitz, quien no conoció personalmente a Arbus, pero se relacionó con muchas personas que si compartieron directamente con ella, comenta:

“(..) ella realmente conocía a la gente que fotografiaba, se hacía su amiga y entraba en sus cuevas, por así decirlo. Fue una fotógrafa tan importante porque fotografiaba a la gente a la que la sociedad no quería mirar. No que no quisiéramos mirarlos, sino que ni siquiera los veíamos.”⁴⁶

El comentario de una colega posee peso, más aun si contribuye a reforzar la interpretación de que no existe dolo en el interés de la artista, sino proximidad y cercanía, incluso, calidez humana.

N. Selkirk, quien fuera su alumno, colaborador y colega, apuntó que en su opinión Arbus: “(..) era lo contrario de morbosa, para ella era una fuente de alegría conocer a la gente y fotografiarla. Lo que había era una fascinación por el proceso de fotografiar y su sofisticación.”⁴⁷ Según Selkirk, quien le acompañó en varias ocasiones en sus jornadas, Arbus se acercaba a ellos, conversaba, les escuchaba, conseguía que de una forma u otra las personas que la sociedad de la época rechazaba, se sintiesen los protagonistas de una vida totalmente normal y natural. No es esta la actitud de quien husmea con morbo, ni de quien disfruta de encanallarse alternando con sus opuestos.

46 Fototapeta. “Annie Leibovitz vs Diane Arbus y Richard Avedon”, 2010. Siéntate y observa. Publicado en febrero de 2010. Consultado en diciembre de 2014. Disponible en: <http://sientateyobserva.files.wordpress.com/2010/02/vsannie.jpg>

47 Jacinto Antón, “La turbadora humanidad de Diane Arbus” (Entrevista a Neil Selkirk sobre la exposición Revelaciones de Diane Arbus). 2006. El País. Publicado en febrero de 2006. Consultado en noviembre de 2014. Disponible en: http://elpais.com/diario/2006/02/15/cultura/1139958001_850215.html

CONCLUSIONES

Una vez tomado el pulso de la posible objetividad del texto crítico, al confrontar sus afirmaciones con los niveles de la conciencia histórica hellerianos, se expondrán las cualidades y valores que se considera, expresa la obra *Circus Man* de Diane Arbus, para demostrar la confrontación que se percibe entre los planteamientos expuestos en el texto crítico con lo que expresa la obra de arte. Para implementar esta exposición y análisis se referirá al sustrato mostrado con anterioridad que aporta el humanismo personalista. A través del desglose de las ideas sobre la condición humana, la libertad, la dignidad, la responsabilidad, el sufrimiento y la espiritualidad se pretende demostrar el desequilibrio y la desproporción presentes en el texto crítico en relación con una lectura antropológica, con orientación ética, de la pieza fotográfica.

En relación al tema de la condición humana al conocer la visión de Sontag, podría intuirse que la fotógrafa infravalora a sus modelos, al punto de no considerarlos como sus semejantes. La escritora opina de forma negativa sobre la artista, puesto que considera que su ligereza además de manipular, contamina la actividad artística, tergiversa y endurece al receptor de sus imágenes por que le conmina a aceptar una estética de lo terrible como algo natural, y a asimilarla como denominador común del mundo que le rodea. También menosprecia a los fotografiados porque ve en ellos seres ya sea marginales o disminuidos únicamente, como especie de piezas de colección para la fotógrafa, así como hace palpable su propio rechazo en función de su apariencia.

La cualidad de la libertad, vista a través de *Circus Man*, se expresa en la relación entre la libertad de ser, tal como corresponde a la condición propia y la libertad de elegir, en el sentido de asumir con entereza los riesgos de esta condición, los que significan para Sontag una elección fundada en la ligereza y el capricho. Según ella, Arbus procede frívolamente y esa elección menoscaba la dignidad del otro. La libertad de realizarse como persona en el ejercicio de la profesión también es cuestionada, si bien no se critican las cualidades artísticas y formales de las imágenes, si se arremete

sobre la libertad de transgresión de los límites tradicionales para una mujer en el oficio fotográfico, de la cual Arbus es pionera en varios sentidos.

Por el modo en que realiza su aproximación al modelo, además del espectro social que toma como motivación y referente, su desempeño constituye un paradigma para el artista posmoderno, pero ambas realidades son puestas en duda por la crítica, así como la manera de proceder de la artista, es significada como una especie de travesura malevolente.

El tópico de la dignidad es el continuo trasfondo que Sontag anula y priva de valor para Arbus y en su obra. El reconocimiento de la dignidad humana del modelo, que es suya de forma permanente a través de la percepción del espectador, quedó registrada por Arbus al fijar su imagen de la manera en que lo hace. Esto es interpretado por la escritora a modo de negación, al sugerir que el personaje retratado resulta para la fotógrafa una especie de divertimento y una suerte de elástica perversión. La escritora percibe una clara tendencia a la instrumentalización y un menoscabo a la dignidad de los retratados por el hecho de haber sido seleccionados como protagonistas de la obra, lo cual implica una intención enajenante por parte de la fotógrafa. Relacionado con esto, es preciso apuntar que Sontag echa por tierra la idea de la responsabilidad en Arbus, porque según considera, Arbus solo ve en sus modelos un estímulo para la confrontación, y en su trabajo, un quehacer transitorio. Sugiere la carencia de esta cualidad porque, según lo entiende, la fotografía muestra con tintes exhibicionistas lo que a su juicio, no debería de ser mostrado.

El sufrimiento y la espiritualidad como búsqueda, camino y asunción de la propia humanidad, vistos a través de *Circus Man* dejan ver que la artista no temió en vincularse de forma física y directa a sus modelos. Los buscaba en sus lugares habituales⁴⁸ y desarrollaba también una relación espiritual con estos marginados, desde una clara posición de igualdad. Tanto es así que estos contaban con la confianza que la fotógrafa les inspiraba para mostrarse naturales.

No parece haber proyectado una postura ética de carácter utilitarista o pragmática, y mucho menos una

⁴⁸ En circos, ferias, festividades tradicionales, centros nocturnos, hogares, parques y sitios donde se ganaban el sustento.

actitud de coleccionista. No solo al observar su obra, sino a través de sus propias palabras o de las de quienes le conocieron, es posible constatar que no fue una falsaria, ni una hipócrita, ni una mujer mimada en busca de experiencias extremas, como se deriva del texto de Sontag, puesto que reconoce en sus modelos a sus semejantes, manifiesta por ellos asombro y admiración y les convierte en objeto de su actividad artística.

Sontag insinúa una suerte de estetización del dolor y el sufrimiento ajeno, así como una apología de la marginalidad. Indica el despliegue de una especie de saturnalia por parte de Arbus, con el único propósito de confrontar a los demonios propios ahí donde no hay evidencias de escarnio, ridiculización o descalificación, sino que por el contrario, hay fascinación, empatía y solidaridad. La obra de Arbus le desmiente.

Valga señalar que Susan Sontag, mujer progresista e intelectual comprometida juzga la obra de Arbus con peculiar dureza, tal vez como a ningún otro objeto de sus estudios y contribuciones críticas. No se dispone de documentación alguna que avale la posibilidad de algún desencuentro entre la fotógrafa y la escritora, de agudo cariz personal, más se intuye que solo algo de tal naturaleza justificaría el resultado que aquí se ha comentado, contaminando y nublando el juicio, sin llegar a empañar la fortaleza de las imágenes.

BIBLIOGRAFÍA O REFERENCIAS

- Sontag, S., (2006) *Sobre la fotografía*. México, Santillana.
- Heller, A. (2005) *Teoría de la Historia*. Barcelona, Fontamara.
- Arbus, D., (1972) *An Aperture Monograph*. New York, Aperture Foundation, Millerton, MoMA.
- Nietzsche, F. (1996) *La genealogía de la moral*. Madrid, Alianza Editorial.
- Wallerstein, E. (1995) *¿El fin de qué modernidad?* en *Sociológica*. Año 10, número 27, Actores, clases y movimientos sociales I. Enero-abril
- Gran Tusk Tatum, *El tatuaje y el circo*. Publicado en febrero de 2011. Consultado en octubre de 2014. Disponible en: <http://grantuskattoo.wordpress.com/2011/02/03/art12/>
- Germaine Greer, *Wrestling with Diane Arbus* Publicado en *The Guardian*, October de 2005. Consultado en septiembre de 2014. Disponible en: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2005/oct/08/photography> [traducción propia]
- Scott Sherman, *The Re birth of the NYRB*. 2004. *The Nation*. Publicado en mayo 2004. Consultado en septiembre de 2014. Disponible en: www.thenation.com/article/rebirth-nyrb. [Traducción propia].
- Jacinto Antón, *La turbadora humanidad de Diane Arbus* (Entrevista a Neil Selkirk sobre la exposición *Revelaciones de Diane Arbus*). 2006. *El País*. Publicado en febrero de 2006. Consultado en noviembre de 2014. Disponible en: http://elpais.com/diario/2006/02/15/cultura/1139958001_850215.html
- Annie Leibovitz Vs. Diane Arbus y Richard Avedon. (2010). Accesado en diciembre de 2014. Disponible en: <http://sientateyobserva.files.wordpress.com/2010/02/vsannie.jpg>
- González, A., (2004) "La Revolución Mexicana inacabada" en *El Guardián*. 23 de noviembre de 2004, A3.

ACERCA DEL AUTOR (AUTORES)

La Dra. Isary Paulet Quevedo (La Habana, Cuba 1968) estudió la licenciatura en Artes Visuales con especialidad en grabado en el Instituto Superior de Arte de la Habana, Cuba. obteniendo el grado de licenciatura con mención honorífica en el año 1993.

A partir del año 1994 fija su residencia en la Ciudad de México. cursó la Maestría en Humanidades en la Universidad Anáhuac México, obteniendo el grado de maestra en Humanidades, con mención honorífica, en el año de 2007, con la investigación titulada: *Tan antiguo como el arte, y como el hombre mismo, Análisis de las estructuras visuales en la representación del poder en el arte antiguo*.

En el año 2016, obtiene el grado de Doctora en Humanidades con mención honorífica por la misma institución educativa, con la investigación titulada: *La mirada ético-antropológica a las obras de arte figurativo postmoderno*. Ha sido profesora, a nivel de licenciatura y posgrado, de Historia del Arte, Artes Visuales y diseño en la Universidad Anáhuac México y en la FES Acatlán. Ha participado en más de 200 exposiciones colectivas y en 20 Personales a nivel internacional. Es miembro del salón de Tokio desde 1997, del taller de gráfica de la Habana, y de la UNEAC.

COMPILACIÓN

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

Este número se terminó de imprimir el 15 de diciembre de 2018, por la Sección de Impresión y Reproducción de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, con domicilio en Av. San Pablo No. 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Alcaldía Azcapotzalco. Ciudad de México C.P. 02200, con un tiraje de 178 ejemplares.

En 2015 Design Week México encabezado por el Arquitecto Emilio Cabrero y con el apoyo del Gobierno de la Ciudad de México lograron la designación de la misma como “Capital Mundial del Diseño” World Design Capital WDC CDMX 2018, dicha asignación la otorga la WDO (World Design Organization) cada dos años, y por primera vez fue adjudicada a una Ciudad en América. El enfoque general planteado por el Comité de WDC fue el de Diseño Socialmente Responsable a través de 6 temáticas generales a desarrollar en eventos protocolarios (bajo lineamientos de la WDO) y lo que finalmente se denominó Agenda Local. Es en ésta última que la Universidad Autónoma Metropolitana decidió incorporarse a las actividades del Circuito Inter Universitario conformado por las escuelas de diseño de la zona metropolitana de la ciudad de México y en el que participaron instituciones de educación superior como el ITESM, la UNAM, Universidad Iberoamericana, Universidad del Valle de México, Universidad La Salle, Universidad Anáhuac, Universidad Centro y la Escuela de Diseño del INBA. Una vez conformado este Circuito el Comité de WDC generó el denominado “Pasaporte Universitario” mediante el cual los alumnos de Diseño de estas instituciones podrían acceder a las actividades de todas ellas.

El Área de Investigación “Administración y Tecnología para el Diseño” de la UAM Azcapotzalco, División de Ciencias y Artes para el Diseño y específicamente del Departamento de Procesos y Técnicas de Realización había realizado ya en 11 ediciones previas el Congreso Internacional “Administración y Tecnología para la Arquitectura, Diseño e Ingeniería”. Durante el XI evento en septiembre de 2017, la Maestra Graciela Kasep del Comité de Design Week nos acompañó como ponente en el ciclo de conferencias y compartió con la comunidad de Diseño de la UAM Azcapotzalco los objetivos y alcances de WDC CDMX 2018.