

6
2Ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS



"RECETARIO IN-ÚTIL, CORAZÓN"
(EL LIBRO COMO ACTO)



TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN ARTES VISUALES**

PRESENTA

TANIA MITZI DE LA CRUZ HINOJOS



**DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCHIMILCO D.F.**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Ciudad de México, 1996

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

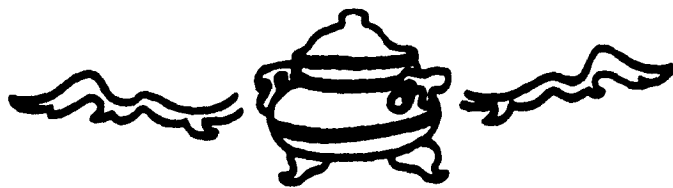


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



INDICE

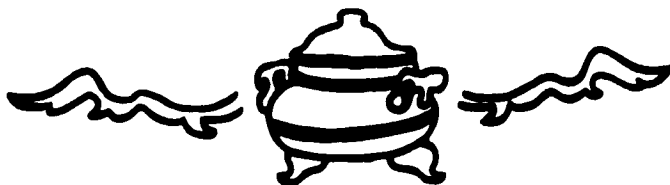
INTRODUCCIÓN.

CAPÍTULO I

1.	EL ARTE ACTUAL.	4
1.1	EL LIBRO ALTERNATIVO.	6
1.2	INSTALACIÓN.	14
1.3	EL ARTE Y LO COTIDIANO.	19
1.4	CINCO ARTISTAS.	22

CAPÍTULO II RECETARIO IN-ÚTIL, CORAZÓN. (PROPUESTA PLÁSTICA)

2	MORIR DE AMOR, ES MORIR DE HAMBRE.	26
2.1	CINCO INSTALACIONES.	30
2.2	RECETARIO (EL LIBRO).	55
2.3	VIDEO.	66
2.4	"RECETARIO IN-ÚTIL, CORAZÓN". INSTALACIÓN.	75
	CONCLUSIONES.	76
	FUENTES.	78



INTRODUCCIÓN.

El arte en la actualidad a hecho uso de un sin fin de recursos tanto formales como conceptuales, abriendo otras posibilidades de expresión, creando nuevos lenguajes. En esta ocasión nos centraremos en solo mencionar aquellas características y antecedentes que a mi parecer considero han sido las que han dado cabida a las últimas tendencias en el arte, y específicamente en el trabajo en instalación, refiriéndonos a este, como un lenguaje que ha adoptado perfectamente el carácter de arte abierto, convirtiéndose en un multimedia, por su orientación interdisciplinaria, tomando a los objetos como principal herramienta, utilizándolos como conectores de significados, para por medio de ellos presentar y dar a conocer nuestra manera de pensar y comunicarnos con el mundo.

El libro es el objeto que retomo para mostrar como el arte ha dado la oportunidad de utilizar a los objetos para comunicar ideas. El libro utilizado a lo largo del tiempo como un objeto que transmite el pensar de los hombres, considerado de gran valor, por ser reconocido desde lo sagrado hasta lo profano y que el arte no ha olvidado incluir en su producción, ahora lo retomamos bajo un concepto alternativo, que nos permite identificarlo entre una gran variedad de posturas que se han vendido gestando alrededor de él, resumiendo parte de su historia que es lo que nos abre las posibilidades de a partir de ahí crear nuevas propuestas para concebirlo como principio y no como fin.

Señalar la actividad creativa que se realiza alrededor de lo cotidiano y lo doméstico, se ha planteado con el fin de recordar como el arte y en especial el que hoy se genera, a centrado su preocupación en crear una integración entre la vida y el arte, recurriendo a los elementos y objetos que siempre han estado cercanos a lo más íntimo del hombre.

Mencionar brevemente la manera de crear en la actualidad, anteceder como el arte ha hecho uso de las actividades cotidianas y como ha utilizado a los objetos, es para introducir y dar a conocer la propuesta plástica, la que ha dado motivo a la realización de este escrito. Propuesta que se describe en el segundo capítulo, hablándonos de como fue concebida y de los recursos, tanto formales, como conceptuales que hace uso, para su realización.

El tema que retomo es el amor, como un acto emotivo, con el que el ser humano se desenvuelve. Representándolo con la comida, como el medio físico que conecta al amor con el cuerpo amoroso, haciendo una analogía entre los dos actos vitales para el hombre, como una necesidad imperiosa. Partiendo de lo cotidiano para concretar el acto de amar como parte del quehacer humano, utilizando al libro como el narrador de la muerte de una relación de pareja.



1. EL ARTE ACTUAL.

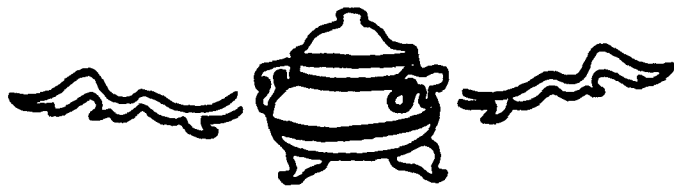
El arte actual, conocido como arte contemporáneo o arte de transvanguardia, que ha tenido su auge en un ambiente postmoderno, ha sufrido cambios acelerados y cada vez más profundos tanto en su terreno formal como en el conceptual. El arte ha tenido alcances disparatados, a niveles económicos se maneja como un negocio empresarial y su desenvolvimiento es dentro de las más altas esferas de la sociedad y la política; hoy día comprar obra de artistas contemporáneos aparte de ser considerada una inversión, ha dejado de considerarse una protesta al mundo del comercio, de los medios de comunicación y del arte trivial, haciendo una integración entre el arte culto y la cultura de masas. Permittiéndose deambular en el tiempo y los conceptos: yendo y viniendo entre el arte antiguo y moderno.

Así como la apropiación de elementos de otras áreas como las ciencias, la política, la sociología, etc. El uso de otras disciplinas los convierte no sólo en pintores o escultores puros, pueden ser fotógrafos y escritores, o grabadores y rockeros, lo cuál muchas veces se ve reflejado en su trabajo. Los artistas ya no son la imagen del creador incomprendido, al contrario, dentro del arte actual, al igual que en la televisión, los artistas se han ido convirtiendo en estrellas, han hecho suyos los medios de comunicación de la cultura de masas, ya no se enfrentan, sino retoman y a través de dichos medios crean sus propias reflexiones.

Los valores conceptuales son un rasgo importante dentro del arte actual, los artistas trabajan con ellos como parte integral de la obra y para reforzarlos acuden a la filosofía y las ciencias, tratando al arte como idea y sucesos de la vida, el artista aparte de ser un creador es también un investigador. En este momento es difícil determinar estilos, ya que el arte retoma de donde puede sin prejuicios, sus influencias son muchas, y también la manera en que rompen con ellas son drásticas. No existen estilos ni ideas dominantes, los artistas no se consideran como especialistas; las obras se complementan en un proceso interdisciplinario, pero que no tienen nada en común con la obra del arte del renacimiento, integrándose conscientemente al mundo de los medios, convirtiéndose en las "super stars" del arte contemporáneo.

El romper con las reglas establecidas, el descuido de la apropiación de cualquier medio o material disponible, la revaloración de elementos estilísticos, la mezcla de conceptos del arte culto y popular, la atención de lo trivial, el uso de objetos directos para un enfrentamiento con la realidad con una actitud salvaje, irónica, sarcástica, sentimentalista o con una carga agresiva, son algunos de los elementos que enriquecen las propuestas de los artistas contemporáneos. Enmarcar lo banal y lo





superfluo como bandera, para demostrar cínicamente y contradictoriamente un comportamiento contestatario, el refuerzo de un saber intelectual exaltado, que cae en el narcisismo, el snobismo y lo vacío. La relación vida y arte, son algunas de las características que describen al arte contemporáneo, "El término falta de respeto es el que transcribe con más expresividad la postura artística del arte de postvanguardia." ¹

Los artista viven su creación, la consideran más un multimedio de comunicación para dar a conocer sus ideas y conceptos, que un simple medio expresivo, definiendo sus propias leyes y defendiendo sus derechos, aceptando la artificialidad de la realidad para crear conciencia de las costumbres, los sentimientos, los hábitos en la vida cotidiana. El arte contemporáneo no es un espectador, es participe de la sociedad, el comercio, de la política, la publicidad, del deseo de vivir, de existir, el arte contemporáneo es producto de la vida misma.

1. Honnet Klaus.
Arte Contemporáneo. 1988 p. 35.



1.1 EL LIBRO ALTERNATIVO.

En 1934 se publica la *Caja Verde*, que Duchamp construyera con la intención de servir como guía para el estudio del *Gran Vidrio*.

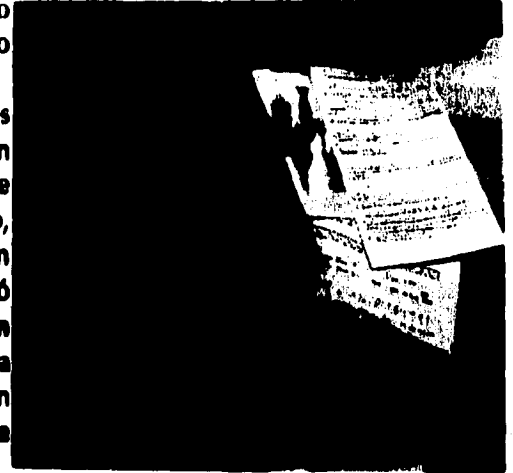
Interpretada como una bitácora en donde el ensamblaje cobra parte de su vida al poder ser entendida a través de notas, fotografías, partituras musicales, dibujos, etc., todo lo que el *Gran Vidrio* requirió para su proceso de construcción, convirtiéndose, este material, no solo en un manual para la comprensión del Vidrio, sino como complemento de éste, siendo en sí misma una obra de arte.

Este ejemplo puede remitirnos a toda una serie de reflexiones que hasta el día de hoy han venido circulando en torno a aquel tan familiar y sacralizado objeto llamado libro. En los escritos de Duchamp² no mencionó su intención de crear un libro (libro-objeto, libro de artista, libro híbrido, u otros o como tantos términos se han venido formulando a lo largo del tiempo), él simplemente requirió de ese recurso para poder aterrizar todas sus ideas acerca del *Gran Vidrio*, pero los cuestionamientos al respecto, sobre su propia naturaleza (si debe ser visto como libro, escultura o como qué), han permanecido latentes, al grado de simplemente llamarle la *Caja Verde*.

"La historia se remonta mucho más atrás para recordarnos una función similar al libro de artista tenida por los papiros, los pergaminos y las piedras."³ Podríamos remontarnos a la historia de la escritura, a la necesidad de comunicación y de comprensión del mundo, compuesta en un inicio por pictogramas, tallas y otros.

La pictografía que consiste en general de "dibujos", historias sin palabras, es el primer medio que se encuentra en la mayoría de las culturas, como gestación de la escritura que consiste en general de dibujos, historias sin palabras, que hacían referencia a actos cotidianos, religiosos o asuntos administrativos; representando visualmente lo que hoy nosotros normalmente expresamos por medio de palabras escritas. No lo concebían como arte, pero se cree que de manera integral representaban un sentido de utilidad, estético y mágico, no sólo basándose en lo que hoy conocemos como artes plásticas, y que en la actualidad podrían estar englobadas en otras áreas de la experiencia humana.

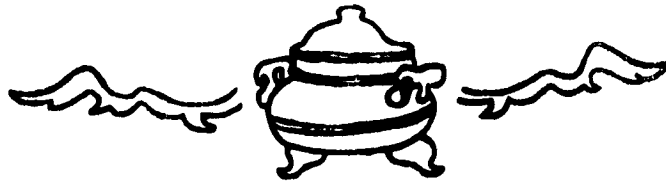
Se tienen datos de estas manifestaciones, cuyo origen se encuentra en África, Asia y en Oceanía. La escritura tiene una historia de 6.000 años, se considera como tal a partir del año 4.000 a.c., sucesivamente surge la notación del sonido, en donde a cada pictograma le corresponde una sílaba, que posteriormente con la evolución del lenguaje, se ligaron ideogramas para unir conceptos, y estos a su vez a otros, para crear conceptos más elaborados.



Marcel Duchamp.
La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même (La boîte Verte) 1934.
33.2x28x2.5 cm.
Colección particular, París.

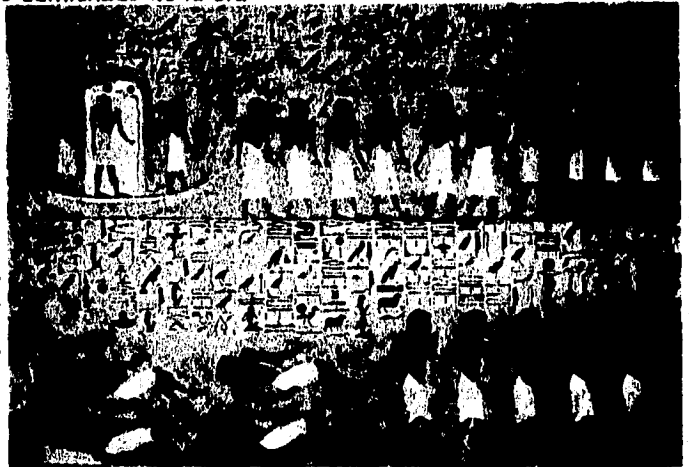
2. Vid. Marcel Duchamp.
Escritos, Duchamp du Signe. 1978

3. Marcela Kartofel. *Ediciones de y en Artes Visuales.* 1992 p. 49.



Asimismo, fenómenos similares con sus características propias se dieron en diversos puntos del mundo antiguo: Los Mayas, cultura que existió en el siglo IV a.c., en donde la escritura, a través de glifos, tenía una relación con la arquitectura, que constaba de pirámides y escaleras monumentales adornados con escritos esculpidos, así como el uso de frescos, narrando leyendas e interpretaciones míticas. En Egipto antiguo la utilización del jeroglífico que se grababan o pintaban en estelas o cámaras sepulcrales tuvo lugar poco antes de los comienzos de la era cristiana.

Más o menos en la misma época en Mesopotamia, los sumerios lograron crear de las dos escrituras de las que hacían uso, compaginaciones de escritura, integrándolas en la arquitectura y en las esculturas monumentales, utilizando alrededor de 500 signos "Muchas palabras sumerias son monosílabos de dos consonantes que enmarcan una vocal, pero las hay cortas (compuestas en una sola vocal o de una vocal y una consonante) o más largas. En el acadio, como en las demás lenguas semíticas, dominan las raíces triconsonantes"⁴, funcionando de forma



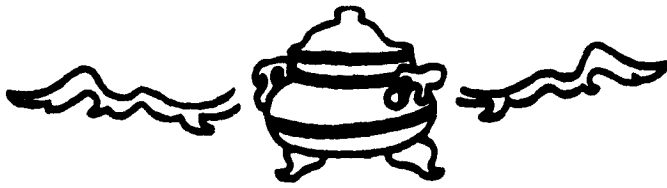
análoga a la escritura Egipcia, representando los radicales por medio de pictogramas. Extendiéndose más tarde una escritura cuneiforme, adoptando el uso ideográfico y fonográfico en diversas regiones. Para 1,500, a.c. aproximadamente, se inventa un alfabeto del cual hicieron también uso los Fenicios, el cual dio a la escritura una representación signo-fonética, que hoy reconocemos como letras.

De manera paralela y bajo otras concepciones, es importante mencionar a una de las escrituras más antiguas y que teniendo pocas modificaciones, prevalece hasta la actualidad: la escritura China. El idioma es tonal, pero los tonos varían en los diferentes dialectos; los ideogramas sin embargo no varían, es decir no es un alfabeto, sino se expresa mediante caracteres (conceptos) que pertenecen a tres diferentes categorías.

- 1 El escrito que intenta representar visualmente el concepto.
- 2 La ideografía que se divide en simple y compleja.
- 3 La fonética, que indica la manera en la que se pronuncian. Los caracteres son los mismos, lo que se modifica en los dialectos es la pronunciación, los caracteres forman dibujos que contienen una carga estética, religiosa y filosófica, son una manifestación de una visión particular del mundo.

Dos escenas en forma de viñetas superpuestas, acompañadas de leyendas jeroglíficas, que se hallan en la tumba de Sethi I en el Valle de los Reyes.

4. Hipólito Escolar. De la Escritura al Libro. 1976 p. 26



Otra razón importante por la cual mencionar a esta cultura, son sus dos grandes aportaciones al resto del mundo, la primera la invención del papel, y la otra la creación de la impresión con caracteres de madera y tipos móviles. "Se ha dicho que la imprenta es la madre de la civilización, y el papel el medio, perpetúa las ideas y aspiraciones de los hombres, y ensancha su capacidad de comunicación y de diálogo."⁵

Pero es cuando la imprenta surge en el occidente con Gutenberg, cuando el libro toma un diferente carácter, dejando atrás el trabajo de los escribas que se dedicaban a iluminar manuscritos, para pasar a un medio con mayor capacidad de expresión narrativa, dejó de ser necesaria la preocupación de su manufacturación, del uso de materiales y de la labor de hacer libros. La imprenta exigió nuevas categorías de construcción, formación de técnicos e invención de maquinaria para una mayor eficacia. Si bien es cierto que a partir de ese momento el libro paso a formar parte de un aparato productivo, dándole un alcance mucho mayor, reproduciéndolo en masa, a costos accesibles. También es real que al alcanzar una resonancia mayor, a través de una mecanización, se limitó, se homogenizó, "El libro se ha fosilizado"⁶, denuncia Franco Verdi.

Todos creemos saber lo que es un libro, hojas, texto, pasta, márgenes; hemos adoptado muy bien ese concepto, que el aparato de comunicación comercial nos ha dado, un libro es para leer, su estructura es específica.

Pocas veces nos detenemos a pensar ¿Qué es un libro? Y ¿Para qué sirve? La razón aplasta a los sentidos, a la percepción, nos fijamos en lo que debemos ver y no en lo que vemos, nos conformamos con lo que nos han dado en torno de aquella visión, nos admiramos con las leyes creadas y estudios realizados sobre aquel objeto, su manera de construcción y el manejo de su contenido. Es fácil reconocer a simple vista, cuando es un libro que contiene una novela, cuando es de ciencia o de cocina, con sólo observar de reojo su construcción, color de pasta, ilustraciones, es obvio, es una actitud meramente condicionada. En más de una ocasión nos vimos obligados a leer uno de ellos, sin comprender el porqué, sin cuestionarnos el porqué ese papel, esos colores, esos lenguajes, esos formatos, y toda una serie de preguntas que podríamos hacernos cuando tenemos en las manos uno de estos objetos.

Desafortunadamente existen en la actualidad existen otro tipo de libros, pero no deberían existir de esa forma, no como la contra parte del libro conocido como tradicional y que sólo son accesibles a un número reducido de usuarios, sino deberían de formar parte de los libros simplemente y no ser clasificados bajo otros nombres, otros libros, libros de artista, libro objeto, etc., como se le ha hecho.

Ulises Carrión nos da su punto de vista a cerca de lo que es un libro: un libro es una secuencia de espacios, también una secuencia de

Transcripción	Idiograma
ΑΒΓ ΔΕ ΖΗ ΘΙΚ ΛΜΝ ΞΟΠ ΡΣΤ ΥΦΧ ΨΑ Β Γ Δ Ε Ζ Η Θ Ι Κ Λ Μ Ν Ξ Ο Π Ρ Σ Τ Υ Φ Χ Ψ	
Tripode, Egeo el cretense lo fabricó	Tripodea: 2
Τ Α Β Γ Δ Ε Ζ Η Θ Ι Κ Λ Μ Ν Ξ Ο Π Ρ Σ Τ Υ Φ Χ Ψ	
Vasijas bastante grandes de tres asas	Vasijas de tres asas: 2
Τ Α Β Γ Δ Ε Ζ Η Θ Ι Κ Λ Μ Ν Ξ Ο Π Ρ Σ Τ Υ Φ Χ Ψ	
Vasija pequeña, sin asas	Vasija sin asas: 1

Basic values		Homophones	
α	Α	α	α
β	Β	β	β
γ	Γ	γ	γ
δ	Δ	δ	δ
ε	Ε	ε	ε
ζ	Ζ	ζ	ζ
η	Η	η	η
θ	Θ	θ	θ
ι	Ι	ι	ι
κ	Κ	κ	κ
λ	Λ	λ	λ
μ	Μ	μ	μ
ν	Ν	ν	ν
ξ	Ξ	ξ	ξ
ο	Ο	ο	ο
π	Π	π	π
ρ	Ρ	ρ	ρ
σ	Σ	σ	σ
τ	Τ	τ	τ
υ	Υ	υ	υ
φ	Φ	φ	φ
χ	Χ	χ	χ
ψ	Ψ	ψ	ψ

Evidencia de un dialecto griego en los archivos de micenas. (En rojo, la transcripción fonética del micénico; en azul, su equivalencia en griego; en negro, la traducción al castellano.)

5. *Ibid.*, p. [51]

6. Franco Verdi. *Libros*. Doc. Fotocopiado, s.p.i. p. 4





momentos, el libro es una secuencia-temporal autónoma, cosa que el texto literario ignora, y plantea que "un escritor no escribe libros, escribe textos" ⁷. Un libro no se escribe porque puede ser utilizado de formas diversas, bajo conceptos distintos. El libro como objeto es libre, permite una autonomía expresiva, en él no existen leyes.

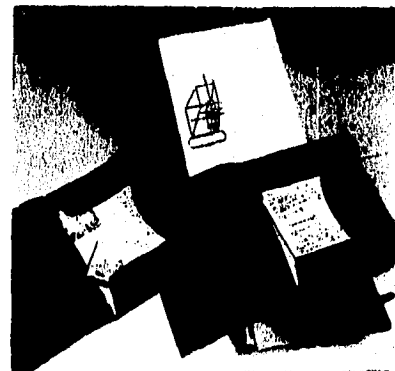
El lenguaje no sólo son palabras, éste transmite ideas (que de forma inicial son imágenes) el hecho de que se tienda a verbalizar es porque se le ha dado más importancia a esa manifestación expresiva; pero no necesariamente tiene por que ser así, la creación de un libro puede ser de múltiples maneras, utilizando cualquier lenguaje.

La necesidad de alternativas de crear libros dentro del arte actual, específicamente en occidente (no hay que olvidar que en otras culturas la realización de este tipo de libros, se mantiene desde su antigüedad y no se concibe bajo estos términos), se dio a partir de que los futuristas dan a conocer su manifiesto en la primera página de *Le Figaro* en 1909. En el Marinetti, no se limitó a utilizar por vez primera, la página como un espacio meramente artístico.

A partir de ese momento, la página, el texto, la imprenta, comenzaron a ser utilizados para extender nuevas ideas, tanto artísticas como políticas. Los artistas rusos al nacimiento de la Unión Soviética expandieron sus ideas por medio de la propaganda, utilizando medios impresos, la actividad se difundió por varios países de Europa. La comunicación entre artistas de un país a otro se amplió, junto con las innovaciones tipográficas y de diseño.

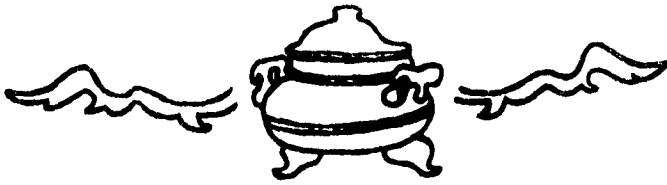
Los surrealistas encabezados por André Breton, se apropiaron de los avances tecnológicos de la época. Dadaístas, futuristas, surrealistas, constructivistas y otros artistas, encontraron en este tipo de ediciones una manera fácil y rápida de extender sus ideas abiertamente, dándole a la página, a la publicación y al libro en sí, una nueva oportunidad de demostrar que era algo más. Tres acontecimientos importantes fueron considerados como los que influyeron a los demás artistas: uno por Marinetti con "**Palabras de Libertad**", otro por Baudelaire con "**Caligramas**", precedidos por Stéphane Mallarmé con "**Una tirada de dados no podrá suprimir el azar**", dándole a la página un carácter artístico más amplio, no limitado a la literatura, sino abriéndose como escritores e invitando a compartir con otras disciplinas artísticas la opción de experimentar con este medio.

La actividad en la creación de nuevos libros era intensa y obviamente se trastocó a partir del estallido de la segunda guerra mundial en donde muchos artistas se vieron obligados a emigrar a Estados Unidos, y se encontraron con medios más sofisticados, entre ellos el offset, un medio en el cual encontraron grandes posibilidades.



Marcel Duchamp. *A L'Infinif*
(*La Boite Blanche*). 1967. 33.3 x 29 cm.
Colección particular. París.

7. Ulises Carrón.
El Nuevo Arte de Hacer Libros. 1985. p. 1

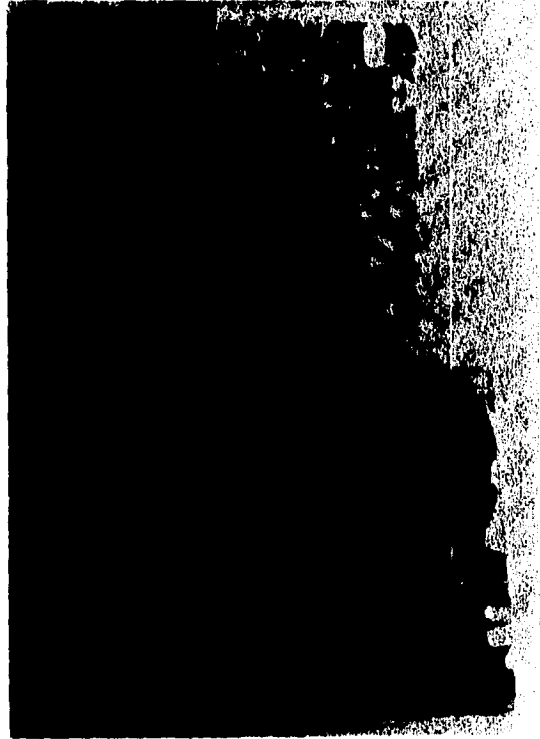


La palabra cobró una importancia a la par de la imagen. "Las palabras son elemento vital, enérgico, capaz entre otras cosas de transformar cualquier material, en material plástico." ⁸ El artista buscaba que su obra hablara por sí misma, tratando de crear un diálogo con el espectador. La actividad editorial vuelve con estos artistas a ser un medio por el cual podían manifestarse en contra del arte culto y a favor del arte popular, entre el arte y la vida, haciendo uso de métodos que el medio social a nivel tecnológico les ofrecía, orientando su producción al alcance de un público más amplio.

Dieter Rot en Europa, fue quién, donde a partir de la relación de sus libros-objeto agotó todas las posibilidades que el libro le ofrecía, jugando una y otra vez, construyendo y destruyendo; experimentó con diversas formas de encuadernación y embalajes. Un ejemplo que nos muestra hasta donde llegaban sus posibilidades es en su literatura salchicha que con recortes de libros y revistas tratadas con agua, gelatina y especies son envueltas en tripa de animal, creando de esta forma un embutido literario. La producción creada por Rot retomando elementos cotidianos y no sólo artísticos, es muy extensa utilizando fotografías, dibujos, textos, estampados, diversos tamaños, pesos, colores, relieves, cortes, formatos. Ampliando todo tipo de documento, libros, revistas, periódicos, cartas, hojas, impresos, folletos.

Mientras Rot realizaba esta experimentación en Europa, otros grupos recurrían de igual manera al trabajo editorial dando importantes aportaciones a este medio. Tal es el caso del movimiento Fluxus, bautizado así por George Maciunas, con una necesidad de cambio, en donde la acción era más importante que el resultado, centrados en la vivencia de los acontecimientos. Estos movimientos retoman al libro como a muchos otros objetos, no como representaciones estéticas sino sociales, como manifestaciones de "anti-arte", dando un sentido abierto, en donde la creación pertenece a todos. Recurriendo a la producción barata, fue como comenzaron a publicar libros, manifiestos, tarjetas, pósters... La actividad fue ampliándose, surgieron diferentes métodos de construcción y concepción, también de distribución y acercamiento al público. El servicio postal sirvió para que los artistas desarrollaran una importante alternativa: el mail art, que pretendía extender la producción artística por canales distintos a los manejos del control del mercado del arte, además de retomar un medio ordinario como posible transmisor de ideas artísticas.

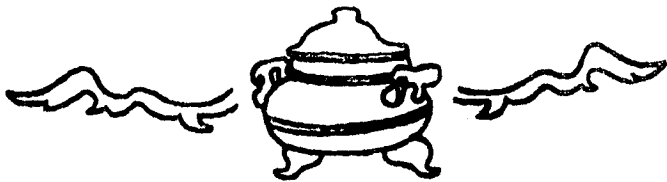
Lawrence Weiner afirma que el "arte reside no sólo en el libro mismo, no en la actividad de tomar una declaración por un precepto o interdicto, sino en la figura o imagen que el artista ha establecido" ⁹, no hay una estructura determinada que establezca la existencia de un libro, sino el



*Daniel Spoerri and François Dufréne.
L'Optique Moderne: Collection de lunettes
Spoerri avec. enregard, d'inutiles notules
par François Dufréne. 1963 Cay. 1942.
Photograph by Brand Iverson.*

*8. Harold Rosemberg. "Arte en Palabras".
Del Pop al Post. 1993. p. 205*

*9. Artista, creador del libro "Statements".
Libros de Artista. 1982 p. 15*



creador es quién la marca, de acuerdo con los elementos y significados que él quiera establecer. De esta forma han nacido varias formas de hacer libros.

Libro-objeto se le considera al que tiene una intención no sólo literaria, creado normalmente en conjunto de un escritor y un artista plástico, investiga su contenido semántico, y se considera él mismo objeto de investigación, normalmente su edición es limitada o única, siendo un objeto de uso utilitario para ser rebazado para ser visto como algo más.

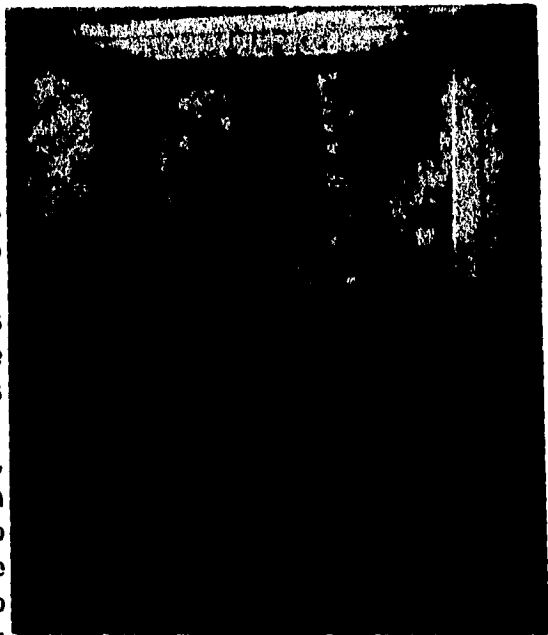
Los libros ilustrados retoman el trabajo artesanal de los libros iluminados, su tiraje es limitado y su manufactura se realiza manualmente por medio de dibujos o grabados originales, dándole el carácter de obra preciosa.

Otro tipo de libro, es el libro impreso como obra de arte, que buscan llegar de manera directa al público, evitando una exclusividad comercial, realizado con medios baratos como fotocopias, la prensa plana y el mimeógrafo, impresos sobre papel ordinario e incluso reciclado, con la intención de hacerlo llegar a un mayor número de público. Este recurso lo podemos considerar íntimamente ligado con el correo-arte, por cumplir con las características que requiere este medio.

Los libros de artista, son los considerados como objetos en sí, el artista se hace cargo de su estructuración y de su producción, él crea totalmente y experimenta con los medios que le son posibles. En donde el resultado ya no importa, sino la acción, por lo tanto para su creación puede ser utilizado cualquier lenguaje: el performance, la instalación, el video, la pintura, la escultura u otra disciplina. "El libro de artista responde a las necesidades del artista de comunicar una experiencia individual mientras que el libro comercial corresponde a una necesidad predeterminada y calculada del mercado."¹⁰ El libro puede ser una obra en sí misma, sin límites, abierta a juegos conceptuales, que se afirman en el momento de la acción, de la creación del libro, de la actitud de crear.

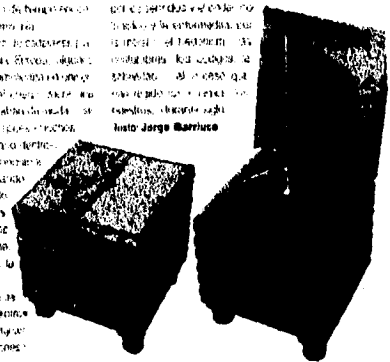
Los libros tradicionales, aquellos que conocemos como comunes en las librerías, en los librereros de las casas y en bibliotecas, también pueden ser utilizados en un momento dado, si el artista le da una connotación, llegan a formar parte de los llamados libros de artista. La estructura formal puede ser dada de diversas maneras, siempre y cuando esa lectura pueda ser comprendida.

En México no existe una tradición establecida de la elaboración de este tipo de creación editorial, a parte de que hay poca información al respecto. Pero se sabe que la realización de libros artísticos recobra importancia a partir de intentar convertirse en una respuesta a las condiciones sociales y políticas que se generan a raíz de los conflictos en



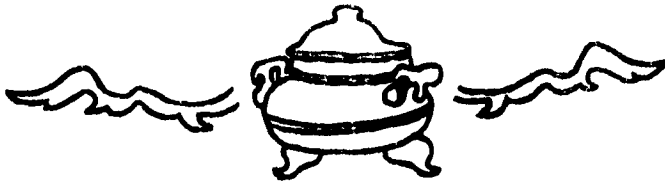
Willem de Ridder. *European Mail-Order Warehouse/Fluxshop*. 1963; reconstructed. 198 Photograph by Rick Gardner.

Este tipo de libro de artista puede ser considerado como un objeto en sí mismo, que se crea en el momento de la acción, de la creación del libro, de la actitud de crear. El libro de artista responde a las necesidades del artista de comunicar una experiencia individual mientras que el libro comercial corresponde a una necesidad predeterminada y calculada del mercado.¹⁰



Anónimo. *Discreto retrete de biblioteca*. (Siglo VIII)

10. *Ibid.* p. 45



el 68. El uso de la producción barata y masiva, fueron el medio más oportuno para extender de forma rápida las expresiones que el arte experimentaba en ese momento.

Algunos artistas como Gabriel Macotela, Felipe Ehremberg, Magali Lara, enfocaron parte de su producción, a la realización de libros con características de artísticos, y de revistas con sentido objetual, como la revista "Lacre", titulada así por ser sellada con este material para cerrar el sobre que la contiene, dirigida por Yanis Pecanins en los años setenta. La revista concentraba obra, generalmente gráfica, de artistas que colaboraban en ella.

Otra aportación que fue importante por parte de estos artistas es la creación de "El Archivero", espacio creado para la recopilación de la producción de publicaciones alternativas, allí se encuentran libros de diversos artistas mexicanos y extranjeros, tanto plásticos como escritores, cumpliendo desafortunadamente en la actualidad el papel de aquellos libros que son almacenados y no hay acceso a ellos.

"Los libros de artista pretenden regresar a su origen"¹¹, comenta Gabriel Macotela, los libros nacen de las ideas, las ideas se transforman en palabras e imágenes, los libros las han contenido siempre en el arte actual la creación de libros tiende a retomar del pasado (de ahí el conocer su historia) y utilizando los medios del presente, parte para proponer nuevas alternativas.

Para muchos el hecho de que el día de hoy, la tecnología haya creado instrumentos tan sofisticados y con alcances mucho mayores ha sido señal de alarma, en cuanto al futuro del libro; para otros estos acontecimientos se plantean de otra manera. Aquello significa nuevas posibilidades, el libro siempre ha existido como tal y a lo largo del tiempo se ha ido adaptando a las necesidades y circunstancias de la época, nunca pierde su esencia, podrá presentarse de distintas formas, pero seguirá siendo libro e incluso a veces se reafirma cada vez más. Hoy se requiere del uso de la computadora, tanto para su realización, como para su conservación o de otros medios, como el micro libro, el libro sonoro. No olvidar el hipertexto. El libro en su historia se ha visto amenazado por distintos acontecimientos, por la invención del cine, la televisión y la cibernética, pero éste ha sabido hacer uso de todos estos medios. El libro tiene la capacidad de enfrentarse a esas innovaciones, solo nos corresponde a nosotros no limitarlo y hacer uso de todos los medios que nos pongan en el camino. "Los medios de masa electrónicas no han superado al libro sino que le ha dado una nueva vida."¹²

Los conceptos que giran alrededor de los libros son variados, y podrían de repente parecer contradictorios, pero es que la creación del libro ofrece tanto, que existe muchas y validas maneras de concebirlo.



Gabriel Macotela. *De la Tierra a la Luna*.
Dibujo (Texto: David Huerta)
60 x 56.5 cm.s Ejemplar único 1987.

11. Entrevista con Gabriel Macotela, pintor. 11 de Noviembre de 1995.

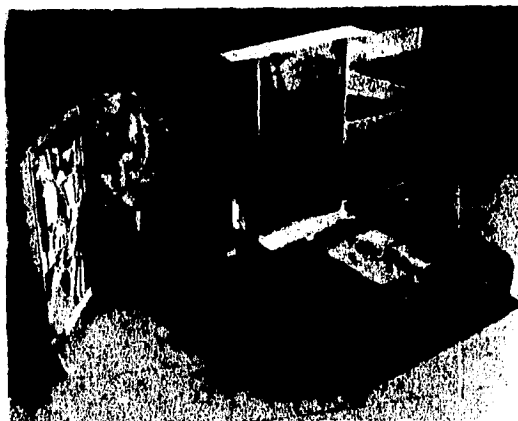
12. Catherine Coleman.
"El Libro de Artista en España".
Libros de Artista. 1982. p. 45.



"Duchamp en 1921, cuando produjo su **Caja Blanca**, ya tocó algunos de estos problemas, libro-objeto, multiplicación artesanal, periodicidad imaginaria, codificación absurda del espacio, aglutinación o acopio de significados inconexos, etc."¹³ En las **Cajas Blanca y Verde** se concentran la concepción del **Gran Vidrio**, considerada por Octavio Paz, como el período de la gran fecundidad intelectual de Duchamp, ya que en estas está contenido todo el material conceptual, el teórico que retomó para la creación del Vidrio, y gracias a ellas, a pesar de que el Vidrio no fue concluido hemos podido saber el final que este hubiera tenido.

En su **Caja-Maleta**, crea una obra, que podría considerarse un libro de artista, con algunos de sus redy-mades, realizó un ready-made. "Pensé en un libro, pero no me gustó la idea. Entonces se me ocurrió la idea de la caja, en donde todas mis obras se hallarían recogidas como en un museo en miniatura, un museo portátil, y eso explica que lo instalara en una maleta".¹⁴

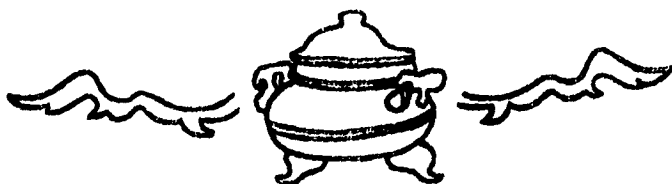
Un ejemplo que podemos mencionar, para darnos cuenta cómo en la actualidad el libro dentro del arte continúa siendo un objeto abierto a un sin fin de juegos conceptuales, es el uso del catálogo, elemento que se ha convertido en parte fundamental de toda exposición de arte, ya que en estos viene contenida parte importante de la creación de las obras expuestas, y sobre todo si las conceptuales requieren de una guía, estos pueden llegar a formar parte de la obra misma. Volviendo a ser el libro una vez más un elemento con grandes posibilidades de significar.



*Marcel Duchamp. La Boite-en-Valise.
1936-1941. 40.7 x 38.1 x 10.2 cm.
Edición corriente de 300.
Colección Particular. París.*

13. Graciela Kartofel. *Op. cit.* p. 64.

14. Marcel Duchamp. *Op. cit.* p. 161.



1.2 INSTALACIÓN.

*"El artista no es un hacedor,
sus obras no son hechuras, sino actos." ¹⁵*

Duchamp

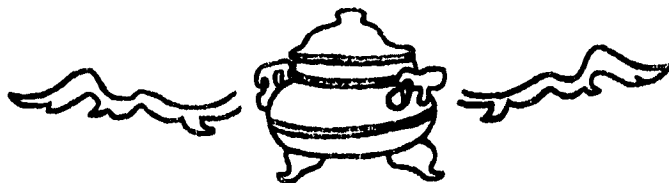
Para hablar de instalación es necesario remitirnos a aquel momento en el arte donde se rompieron los límites. El Dadaísmo, movimiento que ideológicamente no puede ser comparado con ningún otro, ya que tiende a considerarse antiarte, dirigiendo actividades en donde su intención era liberar la definición del trabajo artístico conservador de su época. Tampoco se pareció a otros en cuanto que fue el primer movimiento que se dio paralelamente en diferentes lugares del mundo, nació en Zurich, se extendió a Berlín, Colonia, París y Nueva York. Su preocupación por unir en un solo medio todas las disciplinas artísticas, la aplicación del concepto de lo efímero para romper con el de la obra de arte, la posición de enlazar lo estético con lo moral. Con el propósito de hacer un arte que hablara de una manera de asumir una posición ante la vida.

Un paradigma importante del rompimiento y creación de la vivencia del arte con la vida, por la vida y para la vida es Duchamp, y su creación del ready-made, como antecedente importante en el trabajo que actualmente se realiza en instalación, considerado como el artista que rompe con el concepto tradicional del arte. Duchamp en 1913 creó su primer ready-made titulado "Rueda de bicicleta" con la influencia del arte futurista y su concepción sobre la relación hombre y máquina, retomó elementos ya hechos, descontextualizados y dotándolos de nuevos significados. "Fue mi intento de sacar una conclusión o una consecuencia cualquiera de esa deshumanización de la obra de arte lo que me llevó a concebir los ready-mades" ¹⁶, el ready-made no tiene nada de único, son los objetos que con el sólo hecho de ser seleccionados por el artista ya se consideran obra de arte, creado por la intención precisamente de criticar y cuestionar que pueda ser o no considerado arte, dándole esa categoría el artista, no por sus resultados, más bien por su actitud. En la acción de crear, parte de la idea de que el objeto toma significado en el momento en que el hombre le da sentido: los objetos son fabricados por este y modificados una y otra vez.

El ready-made fue creado para ampliar el ejercicio estético, para negar, no para ser obra, sino gesto, para criticar, para no significar, no intenta crear valores nuevos más bien se revuelca en ellos, los destaza, los retoma. Y lo importante para él es la acción crítica, una crítica al gusto, ampliando más allá en el campo del arte. "Duchamp no inventó el ready-made para inyectar en su arte la percepción de la realidad literal,

15. Octavio Paz.
Apariencia Demuda. 1973. p. 37.

16. Marcel Duchamp. *Op. cit.* p. 159.



1.2 INSTALACIÓN.

*"El artista no es un hacedor,
sus obras no son hechuras, sino actos." ¹⁵*

Duchamp

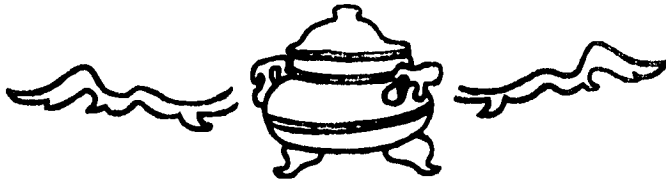
Para hablar de instalación es necesario remitirnos a aquel momento en el arte donde se rompieron los límites. El Dadaísmo, movimiento que ideológicamente no puede ser comparado con ningún otro, ya que tiende a considerarse antiarte, dirigiendo actividades en donde su intención era liberar la definición del trabajo artístico conservador de su época. Tampoco se pareció a otros en cuanto que fue el primer movimiento que se dio paralelamente en diferentes lugares del mundo, nació en Zurich, se extendió a Berlín, Colonia, París y Nueva York. Su preocupación por unir en un solo medio todas las disciplinas artísticas, la aplicación del concepto de lo efímero para romper con el de la obra de arte, la posición de enlazar lo estético con lo moral. Con el propósito de hacer un arte que hablara de una manera de asumir una posición ante la vida.

Un paradigma importante del rompimiento y creación de la vivencia del arte con la vida, por la vida y para la vida es Duchamp, y su creación del ready-made, como antecedente importante en el trabajo que actualmente se realiza en instalación, considerado como el artista que rompe con el concepto tradicional del arte. Duchamp en 1913 creó su primer ready-made titulado "Rueda de bicicleta" con la influencia del arte futurista y su concepción sobre la relación hombre y máquina, retomó elementos ya hechos, descontextualizados y dotándolos de nuevos significados. "Fue mi intento de sacar una conclusión o una consecuencia cualquiera de esa deshumanización de la obra de arte lo que me llevó a concebir los ready-mades"¹⁶, el ready-made no tiene nada de único, son los objetos que con el sólo hecho de ser seleccionados por el artista ya se consideran obra de arte, creado por la intención precisamente de criticar y cuestionar que pueda ser o no considerado arte, dándole esa categoría el artista, no por sus resultados, más bien por su actitud. En la acción de crear, parte de la idea de que el objeto toma significado en el momento en que el hombre le da sentido: los objetos son fabricados por este y modificados una y otra vez.

El ready-made fue creado para ampliar el ejercicio estético, para negar, no para ser obra, sino gesto, para criticar, para no significar, no intenta crear valores nuevos más bien se revuelca en ellos, los destaza, los retoma. Y lo importante para él es la acción crítica, una crítica al gusto, ampliando más allá en el campo del arte. "Duchamp no inventó el ready-made para inyectar en su arte la percepción de la realidad literal,

15. Octavio Paz.
Apariencia Desnuda. 1973. p. 37.

16. Marcel Duchamp. *Op. cit.* p. 159.



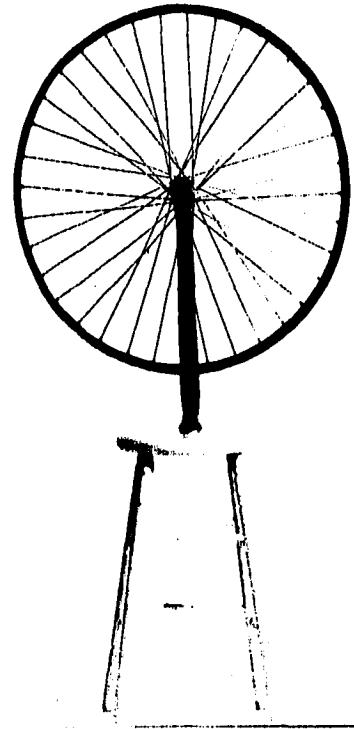
sino para ampliar un ejercicio estético, casi totalmente mental, hasta el reino del objeto." ¹⁷

El trabajo en instalación se caracteriza justo por ser un fenómeno (al igual que el Dadá) bi-atlántico, se dio tanto en América como en Europa, de manera similar sin pertenecer ni a uno ni a otro. A mediados de los 50's cuando el éxodo de artistas europeos llega a América. Tras las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, surge la primera generación de artistas y grupos, los cuales son reconocidos como los pioneros de lo que hoy conocemos como instalación, grupos como Fluxus y el Performance Art, el Art Povera en Italia, el Arte de Post-minimalismo y el Eartwork en Estados Unidos. Artistas importantes como Marcel Broodthaers comprometido con el arte en función de la taxonomía y la semántica; Yves Klein hacía uso del reciclaje de clichés arraigados en la historia del arte.

La mayoría de los artistas recurrieron a este tipo de experimentaciones, pero hay dos personalidades en las cuales centraremos nuestra atención, tanto por la importancia dentro del trabajo en instalación, como por sus grandes aportaciones en el arte contemporáneo: Joseph Beuys, alemán integrante del grupo Fluxus y Andy Warhol norteamericano de origen checo, al que identificamos con el Pop-Art. Aunque sus trabajos son totalmente opuestos, para muchos son considerados como las dos visiones que se complementan para darle paso a las manifestaciones actuales, "El uno conjuró las angustias vitales ocultas del hombre y dispuso al mismo tiempo consuelo; el otro analizó el engañoso olimpo de los medios de comunicación y fue su [trovador] moderno." ¹⁸

Beuys entre charlatán y chamán, trascendió con su trabajo, artista imposible de encasillar en estilos o corrientes, pero sí es importante reconocer su influencia en el arte actual, su concepto de un arte abierto, y su propuesta de establecer una sociedad más humana, fue su estandarte, tanto en su arte como en su vida.

Su obra siempre parte de él hacia el mundo cargada de recordatorios autobiográficos, mostrando su interés por lo oculto, que es lo que afecta nuestras vidas. "El interés primordial de Beuys consistía en investigar el elemento vital en el hombre, su conocimiento de la naturaleza, del tiempo, del movimiento y del espacio." ¹⁹ Utilizó las disciplinas que le daban la oportunidad de manejar sus conceptos. El dibujo, las acciones y la escultura en donde vació su iconografía personal con el objetivo de integrar el arte con la vida. Su concepto de escultura fue en un sentido muy amplio, era un medio que encerraba todo, donde incluso se incluyen los pensamientos y todas las formas mentales.

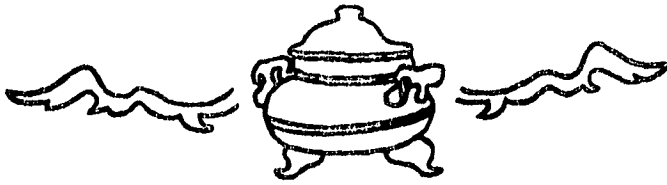


Marcel Duchamp.
Roue de Bicyclette. 1913. Ready-Made:
rueda de bicicleta (64.2 cm. de diámetro)
Sobre un taburete (60.2 cm. de altura)
Colección particular. Milán.

17. Dan Cameron.
El Jardín Salvaje. 1990. p. 19.

18. Honnef Klaus. *Op. cit.* p. 41

19. Adriani Götz. Beuys.
Sobre Joseph Beuys. 1992. p. 6.



"El concepto totalizado del arte, ese es naturalmente el principio que me he aventurado a expresar a través de estos materiales.

En el análisis final abarca todo, todas las actividades creativas sobre la tierra. No sólo la creatividad artística, sino también la creatividad social, así como cuestiones de organización y educación, todas las preguntas respecto a la forma en la que ha de moldearse algo, y ése es el concepto de arte totalizado. Se refiere a la habilidad esencial de toda persona de ser creativa, así como a las cuestiones sociales en general."²⁰

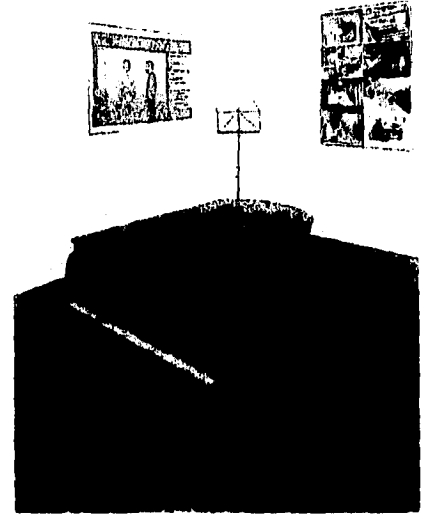
Beuys

Beuys determinó a su escultura como "Escultura Social", abriendo paso al concepto de instalación en donde cada material utilizado atribuía a un significado, y normalmente un significado que estuviera en el inconsciente, un material que sacara a la luz aquellos conceptos que estuvieran ocultos o reprimidos, con la intención de llegar al pensamiento del espectador y lo hiciera despertar, los materiales en sus instalaciones como en toda obra, remitía a sus experiencias, en particular a aquellas que le dejaron heridas, como su participación en la guerra, la grasa, el fieltro, cobre, el sebo, las pilas, que son objetos que forman parte de su historia y de su idea de energía de vida, energía como fluido (fluxus) para crear un cambio en la conciencia humana.

Warhol considerado para Klaus Honnef (historiador de arte) como primer artista de la postvanguardia, como el primero que no hizo más que retomar elementos banales como una segunda realidad. Warhol dentro del arte tomó el mismo rango de la superestrellas, la fama y la publicidad fueron sus puntos de partida, estuvo involucrado en la vida de los políticos, de los empresarios y aceptó esa realidad artificial la que aquella sociedad de postguerra le ofrecía.

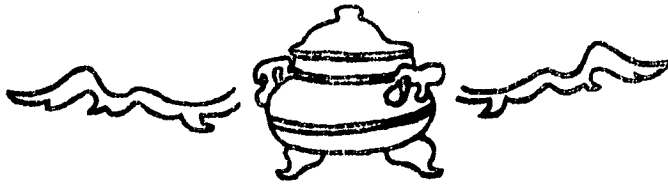
Al igual que Beuys, tenía un concepto amplio del arte, aunque en diferente dirección, realizó pinturas, esculturas, dibujos, publicó una revista, tuvo como negocio un centro nocturno, escribió teatro y una novela, hizo cine, fotografía y fue productor del grupo de rock "The Velvet Underground", realizó performances y acciones. Su vida era una obra, su personalidad fue construida igual que sus objetos de arte.

Sus primeros trabajos en instalación se dieron paralelamente al performance, bajo una tendencia entre el teatro y la escultura, en donde el escenario paso a formar un espacio interactivo, extendiendo las posibilidades del arte. Retomó elementos del mundo del consumo utilizó los escaparates de las tiendas y los productos comerciales y amontonando o repitiéndolas en serie, manejaba los conceptos de anular, reafirmar, saturar, enajenar, para hablarnos de la soledad y el vacío que este mundo artificial nos ha dejado, mostrándonos una cultura aparente que ha hecho uso de la imagen como su principal arma.



**Joseph Beuys: Piano de cola para días de fiesta. (espacio jom) 1969
Konzertflügeljom (Bereichjom) Städtisches
Kunstmuseum Bonn, prestación
permanente Ulbricht, Bonn**

**20. Joseph Beuys. apud.
Adriani Götz Op. cit. p. 7**



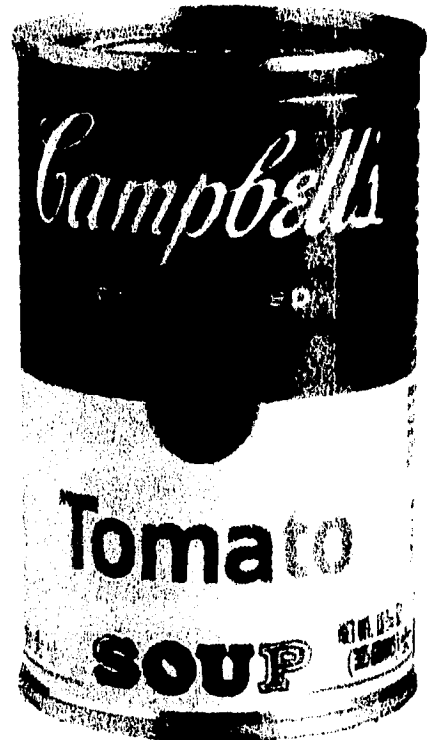
*"Lo más hermoso de Tokio es McDonald's.
Lo más hermoso de Estocolmo es MacDonal'd's.
Lo más hermoso de Florencia es MacDonal'd's.
Pekín y Moscú no tienen todavía nada hermoso".²¹*

Warhol

Estos dos artistas partiendo de cada extremo nos hablaron del mundo que queda heredado a los artistas actuales "Beuys llegó a crear anti-imagenes de la realidad diaria con sus seductores presagios y sus amenazas constantes. Warhol superó esa realidad neutralizándola al mismo tiempo en sus super-imágenes."²²

Hoy en día el trabajo en instalación ha recurrido al interés de crear esa liga entre el arte y la sociedad actual, dándose la oportunidad de hacer uso de campos diversos y nuevos materiales, un artista utiliza la política, la ciencia, la antropología, retoma cualquier lenguaje integrándolo al artístico, y aquí es donde el arte y la vida se conjugan. No se trata de ampliar o crear más allá de la escultura, sino un medio para enfrentarse directamente a los problemas sociales, hacia un nivel de percepción y sensación que se podría describir como comprometida. Ampliando las posibilidades del discurso artístico más allá de la existencia atenuada de la imagen, afirmando la existencia de un mundo tangible, complejo que existe más allá de los límites de las galerías y del mercado del arte.

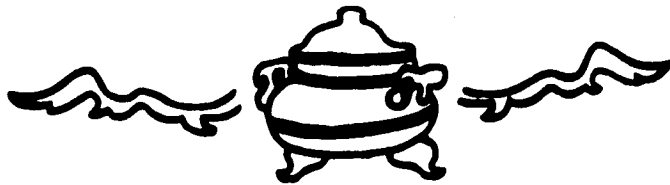
La instalación deja de ser una cosa para manifestarse conceptualmente como forma misma, considerada un multimedio, creado para un lugar y situaciones determinadas, con orientación plástico-teatral e interacción entre los objetos que la componen, que funcionan como signos de representación. La instalación recurre a elementos no sólo relacionados con los materiales y espacios, también a las acciones corporales que se refieren a las actitudes, los gestos específicos al cuerpo humano convirtiéndolo en objeto artístico. Deambula entre lo más esencial del hombre, lo inmediato y por lo que exteriormente le afecta, el mundo que lo rodea y la sociedad en la que se desenvuelve, retoma de la naturaleza, como el trabajo que realiza Earwork, o la instalación ligada a las acciones, como en el caso del ya mencionado Joseph Beuys, que no se conformaba con la disposición de los objetos, sino que con estos realizaba una serie de eventos con tendencia actoral. En la actualidad el predominio de los medios masivos de comunicación, el cine, la televisión, la fotografía y el video se han convertido en recursos avanzados de los cuales el arte ha hecho uso para contrarrestar los efectos nocivos de estos medios que son manipulados por los intereses económicos y políticos en el poder. Con una actitud de renovar, de evidenciar, los artistas al utilizar estos medios intentan proponer nuevas formas de ver el mundo, ofrecer nuevas



Andy Warhol. La vraie boîte de soupe à la tomate Campbell's Tomato soup dans sa version originale américaine (15 F. American Classic)

21. Andy Warhol, apud. Honnef Klaus, *Andy Warhol*. 1992. p. 47

22. Honnef Klaus. *Arte... Op. cit.* p. 4

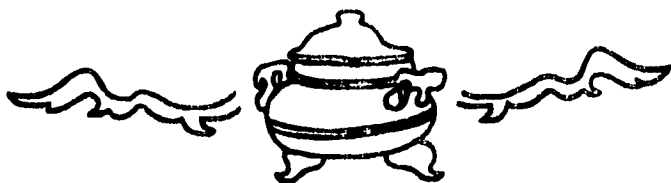


alternativas y hacerlas llegar a los espectadores por medios que son reconocidos y familiares para ellos, "Más bien persiguen hacer tomar conciencia al receptor de los peligros de la información y esparcimientos televisuales y de la consiguiente necesidad de consumirlos con sentido crítico." ²³

La instalación ha recurrido a estos medios utilizados como recursos que posibilitan plantear sus propuestas ante el arte y la vida.

Hablar de instalación es hablar de un concepto muy amplio de arte, es hablar de todo lo que nos rodea, y de la manera en que nos afecta, es real que el papel del arte ha sido siempre, pero también es el de buscar nuevas posibilidades de expresión, de enfrentarse a su momento histórico y social. Haciendo uso de las herramientas que le sean necesarias para poder comunicar de manera directa las ideas, las experiencias, las inquietudes, en un mundo como el actual, que está saturado de imágenes y bombardeado de información.

23. Juan Acha. *Arte y Sociedad Latinoamericana*. 1979. p. 182.



1.3 EL ARTE Y LO COTIDIANO.

El arte a lo largo de la historia siempre ha reflejado el sentir humano, ha hablado del amor, del terror, de la belleza, de lo brutal. Es hablar de lo que se vive y de como se enfrenta el hombre a sí mismo. Hablar del amor es algo común, es cotidiano, todos lo hemos sentido, añorado, deseado y nos es indispensable, tanto como otros actos a los cuales no damos tanta importancia pero que de igual manera son parte, -no sólo de nuestras necesidades físicas- sino en general de nuestra necesidad emergente del deseo de vivir. Los actos con los que nos relacionamos y con los que compartimos nuestro sentir y pensar. Cuantas veces no hemos llorado la ausencia de alguien mientras lavamos trastos, o planeamos grandes proyectos mientras tendemos la cama o nos comemos una rebanada de pan con mantequilla y mermelada. Cuantos momentos decisivos de nuestras vidas se resuelven sentados ante una mesa, tomando un café.

En las obras de arte muchas veces hemos podido determinar costumbres, pensamientos, incluso modas de determinadas épocas. Lo cotidiano es algo que siempre ha estado presente en el arte. Tanto para los flamencos como para los artistas de barroco, la utilización de temas de la vida inmediata ocupó la mayoría de los lienzos de la época: "El retrato, paisaje, los temas más socorridos en el Barroco protestante."²⁴ Los llamados bodegones que se les adjudica su desarrollo en Flandes, hacían referencia a los objetos que se almacenaban en las bodegas, a objetos cotidianos o a alimentos a los que conocemos como naturalezas muertas.

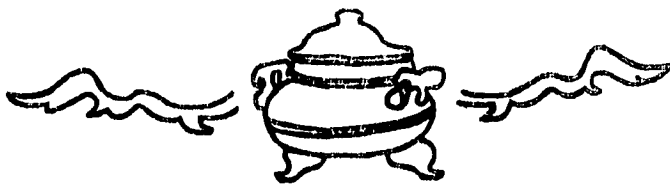
Durante los siglos XVIII y XIX el recurrir a este tipo de tema fue importante para los artistas reconocidos, Archinboldo no sólo los retomó como modelos, sino fueron parte fundamental en la construcción de sus imágenes; para Rembrandt la importancia de la relación objeto-sujeto en el espacio le adecuaron bien el manejo de este tipo de elementos. A Cézanne le resultaron los mejores objetos para realizar sus estudios de forma y color. Para cada artista y en cada época el recurrir a estos temas, con sus modificaciones, a partir de sus propias necesidades han sido constante a lo largo de la historia del arte. Para Picasso (representante del cubismo) descomponer la imagen partiendo de elementos de índole cotidiano, ampliando la visión bidimensional de la pintura. Duchamp es otro de los artistas que ha provocado cambios en el arte a partir de la utilización de objetos utilitarios, creando con ellos sus conocidas anti-obras, haciéndolas mínimas modificaciones, dándoles un valor artístico.

En México el recurrir a estos elementos se ha dado de manera distinta, si bien es real que el bodegón cobró importancia en la época de la Colonia, la construcción de imágenes sobre este tema ha sido empleado



Hermenegildo Bustos. *Bodegón con frutas*. 1874. Óleo sobre tela 41 x 33.5 cm.

24. Arnold Hauser. *El Barroco Protestante*, apud. Edgardo Ganado. Pollester. "Asuntos Domésticos" 1993 p. 10.



siempre por los creadores del arte popular, la importancia de retomarlos una y otra vez no sólo con intenciones estéticas, también religiosas, las podemos encontrar en pinturas como altares e incluso como parte de decoraciones. No es hasta el siglo XX que se considera como recurso formal, por parte de Tamayo, María Izquierdo y Frida Kahlo, con sus narraciones pictóricas de su vida. "la Vida diaria está llena de arte y el arte está lleno de momentos cotidianos." ²⁵

El Pop Art (arte popular) que no sólo se conforma con retomar imágenes de índole cotidiano o trivial, elementos que inundan la vida y los pensamientos de los seres, sino que practican con sus mismas intenciones, crea obras que se adaptan a la situación y a la idea "del sueño americano" y a la sociedad de consumo. Sus actividades preceden de los medios de comunicación, trabaja con aquello que deseamos y que la publicidad nos da la visión de poder cumplir, crea estilos de vida. No hace un arte poético, más bien utiliza la palabra vulgar, tal vez la sopa Cambell's logró pasar a la historia como la sopa que te saca de apuros y la más conocida, no por su sabor, sino porque lleva la firma Warhol; no comes sólo sopa, también consumes arte. "El pop-artística procede a la más escéptica catalogación de la realidad (su realidad), creando así una iconografía de lo banal, sacralizando los lugares comunes al American Way of Life, sublimándolo hasta hacer del consumo un sacramento, una santa comunión." ²⁶



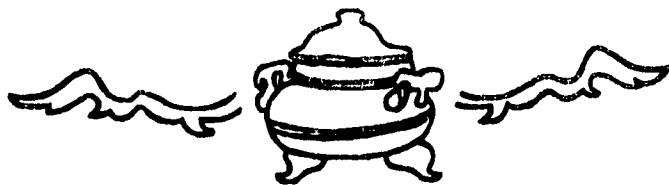
Kim MacConnel. Pinturas y sillones para ocasiones especiales. Fotografía de una instalación, Holly Solomon Gallery, 27 de Abril a 19 de Mayo de 1984, Nueva York.

Dentro del arte actual han sido múltiples las manifestaciones que han tomado como punto vital lo referente a lo cotidiano, lo doméstico y lo decorativo, en Pattern and Decoration: un arte cien por ciento material, superficial, un arte que penetra en la realidad, que no tiene intención de llegar a la conciencia sino de quedarse en el "gusto"; haciendo uso de telas, elementos decorativos, coloridos, bonitos, sin ir más allá. Desarrollando su propia realidad que no tiene ningún compromiso, se centra en lo funcional del arte y que a pesar de ser mal visto por un gran número de artistas de la postvanguardia, dejó aportaciones importantísimas como la revaloración de las mujeres artistas y la aceptación de las labores femeninas como un trabajo con trascendencia artística, dándole al arte una nueva posición ante la sociedad.

Posición de la cual el arte Kitsch se ha sabido aprovechar, para plantear su idealización del arte y del mundo, de un mundo en donde todo es bonito, perfecto, un arte pretencioso que quiere ser algo y no es, ligado al objeto familiar, a lo cotidiano y al consumo. Es un arte extremista, que juega entre el buen gusto y el mal gusto, preocupado por un valor

25. Honnef Klaus. *Arte... Op. cit. p. 80.*

26. Desierio Navarro, "Pop-Art INC." *Del Pop al Post. 1993 115.*



estético más que por la esencia de las cosas, retomándolas desde un punto sentimentalista, no sensible, no toca los estados emocionales. Para muchos considerado como un arte falso o un sustituto del arte, el Kitsch es el exceso.

"El desacuerdo con la mierda es metafísico. El momento de la defecación es una demostración cotidiana de lo inaceptable de la creación. Una de dos o la mierda es aceptable (y entonces no cerremos la puerta del water!), o hemos sido creados de un modo inaceptables. "De eso desprende que el ideal estético del acuerdo categórico con el ser es un mundo en el que la mierda es negada y todo se comporta como si no existiese. Este ideal estético se llama Kitsch. "...el Kitsch es la negación absoluta de la mierda; en sentido literal y figurado: el Kitsch elimina de su punto de vista todo lo que la existencia humana es esencialmente inaceptable".²⁷

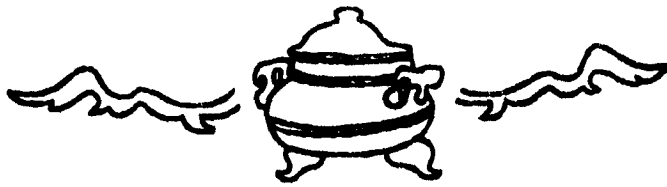
Milan Kundera

En estos momentos mencionados en la historia del arte, podemos identificar claramente el interés que los artistas han tenido por integrar la vida con el arte. En la actualidad los artistas hacen uso de las nuevas tendencias y disciplinas como es el caso del trabajo en instalación, para con el poder crear un acercamiento más directo con la vida. El utilizar objetos que tienen que ver con lo cotidiano y lo doméstico, como contenedores de discursos que invitan al cuestionamiento y la reflexión, hacen de la instalación un medio para comunicar y proponer nuevas maneras de concebir la vida.



Baby Face. Decoración de la capota del "Pachuco 47" de George Luna. Chevrolet convertible Fleetlin 1947. 1992

27. Milan Kundera. apud., Marisa Bowe. Pollester, "El Kitsch". 1993. p. 34.



1.4 CINCO ARTISTAS.

El trabajo de estos cinco artistas son un ejemplo para conocer como el trabajo en instalación ha recurrido a los objetos de índole cotidianos y domésticos para hablar de la relación del hombre con el mundo.

La manera en que estos artistas abordan temas de índole social, político, histórico y económicos, exponiéndolos bajo diferentes puntos de vista; utilizando a los objetos como principales actores ha sido importante mencionarla, ya que la propuesta que se describe en el siguiente capítulo, encuentra puntos en común, por lo tanto describiremos las características que el trabajo de estos artistas ha influenciado en mi producción plástica.

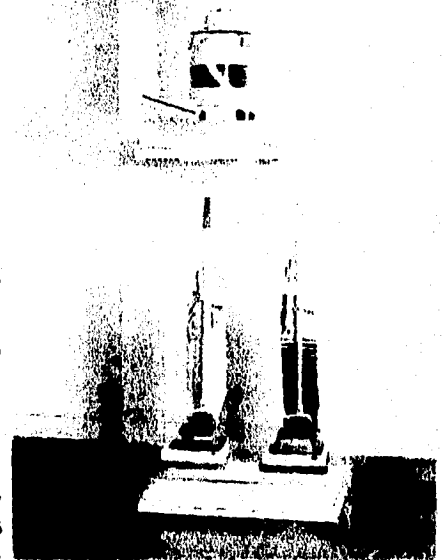
Para conocer el trabajo de estos artistas fue de suma importancia la utilización de sus catálogos de exposición, ya que estos permitieron primero tener contacto con su obra, que de otra manera no habría sido posible, y poder conocer sus planteamientos tanto formales como conceptuales. Y en especial me gustaría resaltar el realizado por Jeff Koons para su exposición en la galería Anthony Doffay en Londres, en donde Koons vació todas sus reflexiones sobre su trabajo dándole un carácter de diario personal.

Jeff Koons (E.U. 1955)

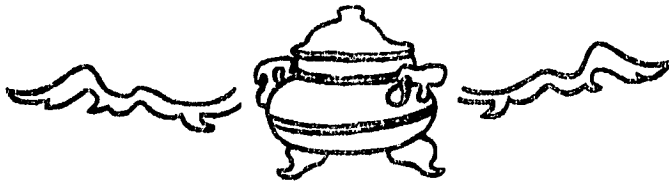
Considerado como la estrella del arte contemporáneo, por la actitud con la que se ha enfrentado al mundo del arte. Su trabajo nos demuestra los intereses de una sociedad de consumo y competencia en donde se lucha por ser único e intocable. Al igual que otros artistas él hace uso directo de objetos que simbolizan, de diversas maneras los fenómenos que forman parte del juego de un sistema económico y social. El adopta las tácticas de la mercadotecnia y la publicidad, poniendo al arte en ese nivel, planteando que todo bajo este mecanismo resulta indispensable, la moda, la pornografía, la decoración y ¿por qué no? el arte.

Todo lo que esta sociedad nos ha implantado como necesidad, Koons lo enaltece y nos lo restrega en la cara, nos dice las verdades más horribles, de manera irónica, perversa y degradante, nos recuerda aquellos anhelos aristocráticos, esos sueños económicos y políticos, por esta razón la obra de Koons resulta difícil de digerir. Decimos la verdad tan directa hace a su obra chocante, excesiva, insultante y repulsiva.

Hace uso del Kitsch, pero no del convencional, el no quiere complacer, lo aborda como vía para hablarnos de la perversión, los juegos morales y la hipocresía, cuestiona los conceptos sexuales, las cosa



Jeff Koons. *New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Dry, Displaced Double-Decker*, 1981-1987.
Plexiglas, aspiradoras y luz fluorescente,
251.5 x 104.1 x 71.1 cm. Sonnabend
Gallery, Nueva York.



antinaturales, lo sagrado, la seguridad social y económica, el lujo y el ego. Utiliza la degradación de los objetos para mostrarnos como la sociedad a degradado a los sujetos, y de esa lucha por lo original y la acogida de lo banal como una forma cínica de penetrar en la conciencia de las personas.

"The art world can be absolutely anything. The only thing the art world does heed is people to lead it beyond its parameters" 28

Koons

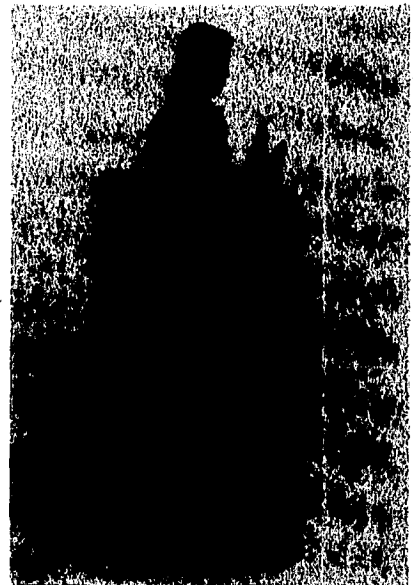
Rosemarie Trockel. (R.F.A. 1952)

Ella utiliza materiales característicos de la mujer en su cotidianidad, creando con estos situaciones que hacen referencia al lugar que ha ocupado la mujer en la sociedad, haciendo una diferencia entre lo que le corresponde al hombre y lo que le corresponde a la mujer, no interponiéndolos, simplemente diferenciándolos. A través de un sentido doméstico trabaja aspectos eróticos, sobre la sexualidad, partiendo de las labores femeninas. De como la mujer se enfrenta al trabajo y en especial las mujeres artistas trabajadoras.

La importancia de los materiales, la lana, las telas, los utensilios de cocina, es igual que la del proceso de construcción, recurre a las formas de la creación artesanales y el de las labores domesticas. Creando de esta manera una serie de cuestionamientos acerca de las visiones dadas de la mujer, como diosa sagrada, objeto sexual, madre o maniquí de ultima moda, y nos la muestra como una mujer ser humano y funcional. Habla de lo que se caracteriza femenino: el vestir, la importancia del arreglo personal, de las actitudes que se consideran correspondientes a la mujer, de su búsqueda de identidad y de como se enfrenta al mundo.

Su vocabulario está basado en la antropología y la crítica social, integra en la obra su visión ante la política, la tecnología, la preocupación por su historia, creando una serie de significados que no son fijos, apoyándolos con temas referentes a la sexualidad, la agresión. La identidad y el trabajo, conectándolos al mundo de lo cotidiano. "Trockel no esta limitada por un vocabulario estrechamente concebido, ideológico y reduccionista, a la hora de describir el mundo como lo ve. En vez de ello, su mente conecta con rapidez estas identificaciones con las áreas cotidianas -producto, labor, función- en las que está menos dispuesto a reconocer la presencia de la mujer." 29

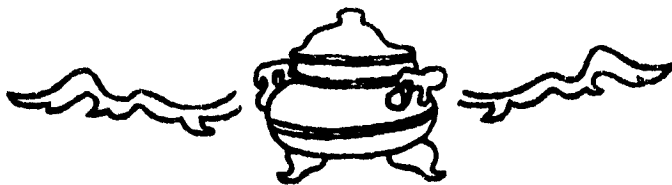
Creo una serie de asociaciones entre la función del objeto, su forma y una serie de significados, que hacen referencia al sujeto que los ocupa, en este caso la mujer, su vida y condición. Une lo exótico con lo mundano,



*Rosemarie Trockel. Sin título.
Instalación 1988.*

28. Jeff Koons. *Hand Book*. 1992 p. 33-34.
Traducción: *El mundo del arte puede ser absolutamente cualquier cosa. La única cosa que el mundo del arte necesita es gente que lo lleve más allá de sus parámetros.*

29. Sidra Stich, *Rosemarie Trockel*. 1992. p. 19.



lo sublime con lo vulgar, Trockel encuentra lo sagrado en el cuerpo, en la vida cotidiana y en la vida en el planeta.

"En mi opinión una escoba tiene absolutamente la misma función de soporte que una columna. Desempeña un papel de soporte que ya no debería soportarse por más tiempo."³⁰

Trockel

Robert Gober (E.U.1954)

Retorna a un punto cero, a los elementos más cercanos, más próximos al ser humano, objetos que aparentemente carecen de contenido artístico y que más bien son considerados, si indispensables para la sobrevivencia pero pasan desapercibidos, como una silla, una puerta, una cama, objetos que tenemos a la mano y meramente de carácter doméstico, pero que para él son contenedores de vivencias y que remiten a estados melancólicos de recuerdos y de sentimientos.

Deteniéndose en estados psicológicos y en la creación de historias, realizando conexiones entre personas, productos y funciones, formando metáforas a partir del contacto del cuerpo humano con la función del objeto, ese punto en donde se unen y nacen situaciones que se refieren al sueño, lo sexual y la muerte.

Como antítesis del minimal en donde lo primero es lo teórico, Gober lo invierte para mostrarnos la parte irracional y compulsiva de la vida, la unión de lo pulcro y lo sagrado con lo ordinario, en un círculo simbólico.

Doris Salcedo (Colombia 1958)

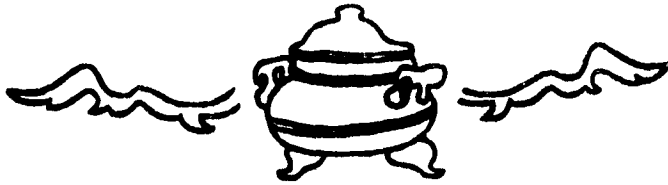
Recurre a los objetos domésticos en especial a aquellos más íntimos, privados y con ellos toca esos aspectos sociales que de manera violatoria se entrometen en las vidas, llegando a las partes más íntimas de los sentidos, el dolor, la violencia de una realidad latente. Aquellos objetos que nos son tan familiares, indispensables y propios, en la obra de Salcedo se toman inquietantes, asfixiantes, cargados de angustia y que nos obligan a no olvidar que ahí es donde el cuerpo y el alma encuentran su relación con los objetos. Crea metáforas con los objetos para hablarnos de la violación, el encarcelamiento, de la tortura y la muerte sepultándolos como si fueran sus dueños convirtiéndolos no solo en testigos, sino en los protagonistas.

Hablar de violencia, armas, asesinatos, es común y son parte de nuestro repertorio de imágenes, pero que con esa parte que se siente en



Robert Gober. Tres urinarios, 1988
Madera, enrejado metálico, yeso y laca
esmaltada, 55.2 x 38.3 x 38 cm. cada uno,
55.1 x 186.1 x 38 cm. en total.
Paula Cooper Gallery, Nueva York.

30. Rosemarie Trockel. apud. Sidra Stich.
Op. cit. p. 22



las entrañas, la pérdida, la afectiva que es la que se había y ya no hay: la vida, el concreto: lo que aprisiona y los materiales orgánicos: el cuerpo.

Cada elemento utilizado tiene su historia, que evoca desde un punto que tiene que ver con lo familiar, lo femenino, de los que viven en el terror y el recuerdo de lo que ya no existe, posiblemente convirtiéndose en un rito para reunir a los vivos con los muertos, para restablecer la unidad entre las personas separadas, creando un arte de la memoria. La conciencia, recordándonos que la violencia es parte de la vida cotidiana.

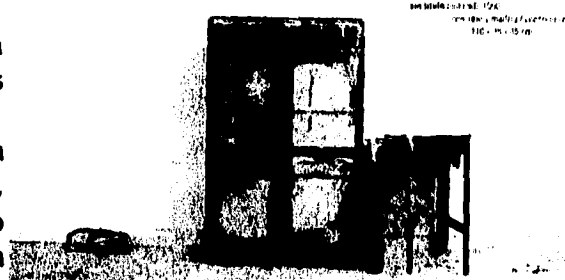
"Hay tiempo para todo: hay tiempo para el deseo, hay tiempo para la ansiedad, lo que se reconoce es la experiencia en el hacer la obra y no la obra en sí. Esa experiencia es reconocida en la medida que es parte importante para otros."³¹

Salcedo

Gabriel Orozco (México 1962).

Orozco hace uso de los productos que se exponen en los anaqueles de los supermercados, tomando como referencia los bodegones, él los extrae de la pintura y recrea por donde pasa con instalaciones, sus experiencias y su visión ante las cosas. Gran parte de su trabajo lo realiza en lugares públicos, en la calle, supermercados, incluso galerías y museos, pero no son espacios en donde trabaje o exponga su obra, sino como elementos importantes por su carga significativa. Dando un especial enlace entre la vida y el arte, no saca los objetos de su lugar de origen, los trabaja ahí.

Con un lenguaje simple, su obra se enfrenta al mundo, un mundo con fuertes exigencias, que se envuelve en una atmósfera capitalista. Orozco por esta particular manera de concebir su arte ha sido considerado por algunos críticos como "El artista que ha revolucionado totalmente el género, liberando la naturaleza muerta de los confines de la pintura y colocándola en otros medios (instalación, efímera) y en un contexto más internacional."³²



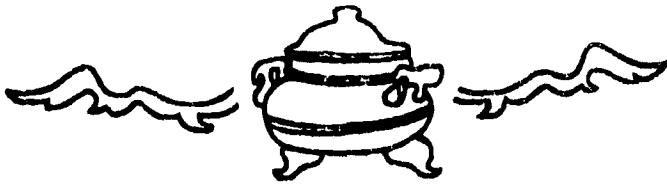
**Doris Salcedo. Sin título.
Instalación. Concreto y madera
110 x 45 x 45 cm. 1990**



Gabriel Orozco. Gatos y Sardinas. 1992

**31. Doris Salcedo. apud. Claudio Parias,
Doris Salcedo, Politester. 1993. p. 13.**

**32. Edgardo Ganado "Sacar los bodegones
de la bodega". Politester. 1993 p. 13.**



2 MORIR DE AMOR, ES MORIR DE HAMBRE.

El amor es uno de los temas en el que estudiosos de la lingüística, psicología, sociología y antropología, han centrado su atención y estos han descubierto que los mecanismos amorosos no son 100% naturales, que las vivencias respecto al amor están determinadas por las condiciones psicológicas, culturales e históricas de los seres que lo viven.

Los prejuicios, tabúes, normas, son parte de nuestra educación, de una educación sentimental que se ve afectada por las costumbres, el quehacer cotidiano y los órdenes jurídicos. En la sociedad moderna, en donde la situación económica y social tiende a la violencia y a la individualidad, que se caracteriza por ser una cultura de masas y por preferir los medios de comunicación como estandarte, el cine, la televisión y la fotografía, elementos que ofrecen una visión microscópica, han enfrentado al amor a una tendencia de concebir formas superlativas y que caen la adoración religiosa y la devoción. El objeto a amar ha dejado de ser un misterio, se nos presenta en una dimensión hiperrealista, en donde no existen distancias, convirtiéndose en el mayor enloquecimiento del enamorado, creando de él un ídolo, "Ella es menos real que el poster que amplía su cara, o que la cinta que amplía su voz, o el video que la exalta y la agiganta".³³

Las relaciones se enfrentan a nuevas realidades, las condiciones en la sociedad moderna han sido exaltadamente móviles, el enamorado es considerado un loco, un inactual, un dolido, se percibe como un alterado pero también un ensimismado. Las exigencias de los modelos para amar cada día se vuelven más inalcanzables las formas románticas de conquistar, ligar o mantener una relación, ya no funcionan, la soledad aumenta a la par del crecimiento de masas, la venta de amor a través de agencias de encuentro se ha convertido en moda, adquiera su príncipe azul en el supermercado.

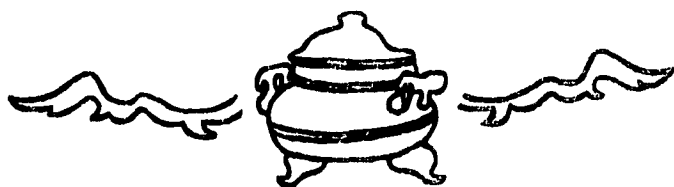
La abertura de grupos como las feministas o los homosexuales y la aparición de enfermedades como el sida, han venido a remover y a cuestionar lo que está ocurriendo con los modelos amorosos y con los códigos heredados, intentando alejar al amor de un acto meramente sexual, proponiendo nuevas causas de respeto, solidaridad y comunicación, pero que sólo están sostenidas en la necesidad de amar, en un época de enajenamiento y exageración, donde no se distingue entre el ser y la apariencia.

El amor sufre de hambre, al igual que la generación que hoy vive, que se puede identificar como light, y que ha llevado a extremos su manera de alimentarse, viviendo enfermedades como la anorexia y la bulimia, por la preocupación de ser objeto deseable, queriendo ser aquello que los



Isidoro Valácel Medina. Sin título.
Instalación 1990.

33. Sandino Nuñez. "El Alivio de la Condena". Brecha 1995 p. 14.



medios le presentan y ama, a través de la magia del maquillaje, los productos químicos y los avances en la medicina, para alcanzar esos modelos que esta sociedad ha creado como objeto exaltado al rango de lo sobrenatural.

"Cuando se quiere conocer a alguien sólo es menester prestar atención a quién dispensa sus cuidados y cuáles son los aspectos de su propio ser que cultiva y allmenta".³⁴

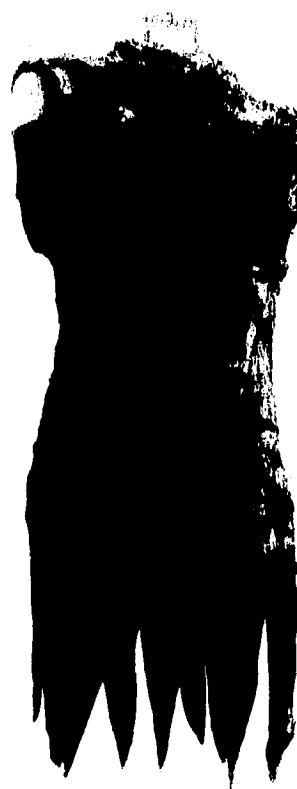
Muchas culturas en la antigüedad encontraron en el alimentarse, la relación cuerpo y espíritu, como se alimentaba el cuerpo se veía reflejado como se alimentaba el espíritu, el cuerpo representaba la forma tangible del espíritu. El comer no sólo es necesario para la existencia del hombre para sobrevivir, sino que el acto de alimentarse conlleva a una serie de actitudes que reflejan el comportamiento con el que los hombres se relacionan con el mundo y los seres que ama.

El amor y la comida son dos actos que ha estado estrechamente relacionados, cuando se muere de amor, se muere de hambre o viceversa, panza llena, corazón contento. Pero el amor no se conforma con llenarse de alimento cualquiera, sino lo que desea es devorar aquello o a quién ama, en la comunión lo que ingerimos es el cuerpo y la sangre de Dios, y el enamorado que ha exaltado al objeto amado al mundo divino, lo que desea es al ser amado, poseerlo, masticarlo y acabarlo, creando un rito del amor y la muerte, del dolor y la soledad. Barthes comenta que no hay nada más solitario que el discurso amoroso; "Es un discurso hablado por todos (¿Quién lo sabe?), pero al que nadie sostiene".³⁵

Devorar al ser amado significa matarlo, para satisfacer el deseo de vivir, de sentirse amado, parece que el amor se convierte en una masacre. En la película "El Cocinero, el Ladrón, su Esposa y su Amante", de Peter Greenaway³⁶, en donde la comida constituye los actos de perversión, de seducción y los encuentros más puros de amor, se puede percibir lo que hemos venido planteando.

Un hombre mantiene un restaurante para con el hacer un lavado de dinero, su máximo deleite es comer, pero su gusto y conocimiento gastronómico es igual de pobre que su calidad como humano. Su esposa víctima de la tiranía se enamora de un librero que frecuenta el restaurante y que ingiere los alimentos con una delicia pulcra. El cocinero que a través de sus platillos intenta concientizar al ladrón de tan vil forma de vivir, se convierte en cómplice de tan fiel acto de amor y les ofrece las bodegas en donde los alimentos más exquisitos son testigos de esta necesidad de amar, el ladrón al ser enterado mata al amante obligándolo a comerse los libros que disfrutaba leer, embriagado de odio jurando ser capaz de comérselo para desaparecer toda huella de amor en la mujer.

La esposa y el cocinero con la decisión de poner fin a la actuación del ladrón, deciden cocinar el cuerpo del amante de una forma succulenta, y

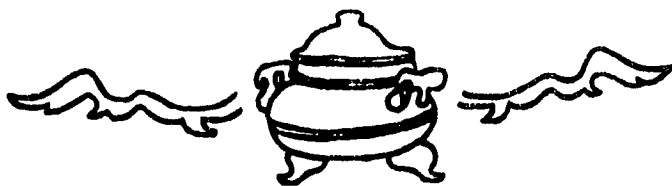


Jana Sterbak. *Flesh*. 1992.

34. Richard Wilhelm. *I Ching*. 1993. p. 188.

35. Roland Barthes. *Fragmentos de un Discurso Amoroso*. 1982

36. Vid. *El cocinero, el ladrón, su esposa y su amante*. Dir. Peter Greenaway. Productor Kees Kasander, duración 120 min. Inglaterra 1989.



con una invitación a una cena especial, obliga al ladrón a comerse todo el dolor del cuál fue creador.

La comida en esta historia amorosa, Grenewey nos presenta los mecanismos más frecuentados para relacionarse, el amor perverso, la sed de amar, la poca capacidad de amar, la inanición de amor, la putrefacción del amor y la muerte.

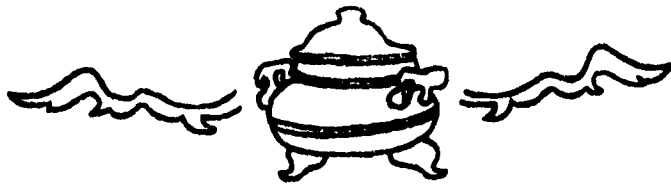
"El alimentarse no consiste sólo en llevar el alimento a la boca, masticarlo e ingerirlo, sino también en conseguirlo y prepararlo". "El predestinado cocina con el fin de ofrendar sacrificio a Dios el señor, y aderezar comidas festivas a fin de alimentar a predestinados y a dignos".³⁷

Preparar alimentos, hacer combinaciones que satisfagan el gusto y las necesidades nutricionales, no consiste en algo sencillo, se requiere de una gran atención y estudio de los alimentos para saber que sabores, colores, propiedades se llevan entre sí. Para este objetivo han sido de gran utilidad la literatura culinaria, los libros de cocina mejor conocidos como recetarios, que contienen listas de ingredientes parecidos a los manuales de química, indicando tiempos, cantidades y acciones, póngase, fría, corte, caliente, escurra, muele, etc.

La creación de recetarios han ido variando, existen aquellos de la época de nuestras abuelas que ellas escribían a mano utilizando la escritura manuscrita que en las generaciones actuales han dejado de enseñar en las escuelas y que les daban una presentación de objetos hermosos. En la época de nuestras madres eran clásicos los recetarios creados con recortes de revistas o periódicos, pegados en hojas que engargolaban, haciendo más ágil y rápida la acción de cocinar, en la actualidad el mercado ofrece a la nueva generación de mujeres modernas recetarios que nos apabullan con sus imágenes y que desilusionan cuando practicamos las fórmulas y no salen igual.

Eso hablando de comida, pero el recetario ha sido aplicado a otras áreas del quehacer humano, el día de hoy existen libros con fórmulas para ser un gran vendedor o una mejor persona, para tener suerte o aprender a decir no, o mejor aún los que ofrecen conseguir o atrapar al hombre o mujer de nuestra vida: actúe así o asado, sea segura(o) y razonable, encuentre el sapo, béselo y se convertirá en príncipe y será feliz. Recetarios para contrarrestar las maldiciones que utilizaban las brujas en los cuentos, las cuáles también hacían uso de los recetarios para hacer sus hechizos:

37. Richard Wilhelm. *Op. cit.* p. 30



Ingredientes:

- 1 pata de araña.
- Polvo del mal.
- 3 colas de ratón.
- 5 cabellos de dragón.
- Lagañas de duende.

Vierta todo en una olla con agua hirviendo y con un cucharón revuelva hasta que salgan humos pestilentes y hágalo beber a la persona a la que se desea convertir en cerdo.

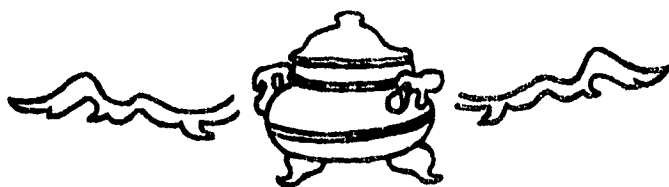
Pero la fantasía no está lejos de la realidad, en muchas culturas que aún utilizan los rituales mágicos para evocar, la realización de este tipo de recetas se siguen llevando a cabo, respecto al amor, para atraer a las personas, utilizando como ingredientes elementos culinarios y objetos personales acompañada de oraciones y sacrificios.

"Las mujeres galantes y todas las que quieren gustar, mezclan polvos de canela, con sus polvos de la cara: Las hay que se espolvorean todo el cuerpo, porque la canela atrae a los hombres como la miel a las moscas, y así tienen siempre muchos enamorados".

"El palillo de canela en la boca, para engatuzar y seducir, la esencia en el baño y espolvorearse de canela todo el cuerpo para despertar una pasión violenta, son medios archiconocidos y empleados por nuestro pueblo devotísimo de Oshun Panchaggara".³⁸

En esta ocasión presentamos, utilizando la comida como la exigencia de poseer al ser amado, un recetario que contiene las fórmulas que nuestra educación nos ha posibilitado para relacionarnos amorosamente, recetas que practicamos una y otra vez y nos han salido mal, o porque no sabemos aplicarlas o simplemente han perdido su vigencia. Es un recetario que refleja nuestra actitud y como nos enfrentamos al acto de amar, habla del dolor, la frustración, la soledad y la muerte, en un mundo con una necesidad enorme de amar.

38. Lydia Cabrera, *El Monte*. 1975. p. 365.



2.1 CINCO INSTALACIONES.

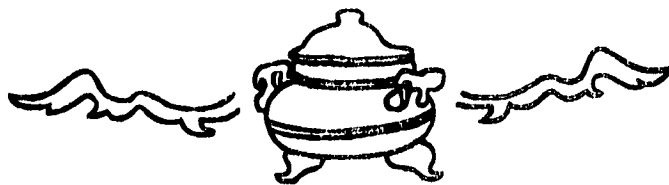
Estas cinco instalaciones fueron realizadas tomando cinco momentos del proceso de muerte de una relación de pareja. El enamoramiento, la convivencia, la agonía, la destrucción y la recuperación, son las cinco fases que fueron retomadas del libro de Roland Barthes. Fragmentos de un discurso amoroso en donde nos describe los argumentos del discurso amoroso, enfrentándonos al sentimiento como la necesidad del objeto amado y de la soledad que se experimenta cuando este se aleja y de recurrir a la muerte del imaginario para poder conservar nuestra existencia, siempre refiriéndose al "yo" como objeto que ama y sufre. El hecho de que se incluyan trozos del libro es con la intención de conservar y dar a conocer el origen de las instalaciones.

Para la creación de las instalaciones, se utilizaron elementos orgánicos (órganos y carne de animales), para remitir a lo que estuvo vivo y sintió, y a lo que ahora está muerto. El corazón es rescatado como el símbolo del amor, el órgano vital del sentir, que representa el sacrificio, el dolor, la devoción y la entrega, pero también a la muerte. La carne, considerada la materia primordial del cuerpo, es utilizada para hablar del dolor, el cuerpo es el que contienen el alma y a través de este se sufre, la carne es la que cubre, protege y cuando se siente dolor es la que nos vuelve vulnerables. Los judíos como acto de duelo o desprendimiento acostumbran desgarrarse las ropas como acto de descubrir el alma.

Los ojos aquí utilizados fueron los de pescado, animal que vive en el agua, viaja en las corrientes y nunca parpadea, como signo de claridad de lo que alcanza a tener visibilidad.

Otros elementos que se integraron fueron el pan y la leche, alimentos de la canasta básica y con grandes propiedades alimenticias y que han sido reconocidos como importantes por los significados que se les han atribuido. El pan ha representado lo noble, a lo humilde, en muchas culturas como la griega, la egipcia y la judía el pan a tenido grandes atributos religiosos, para los árabes la misma palabra ha sido utilizada para nombrar al pan y el concepto de la vida. La leche ha sido totalmente relacionada con lo femenino, específicamente con la maternidad por ser el alimento esencial del ser humano.

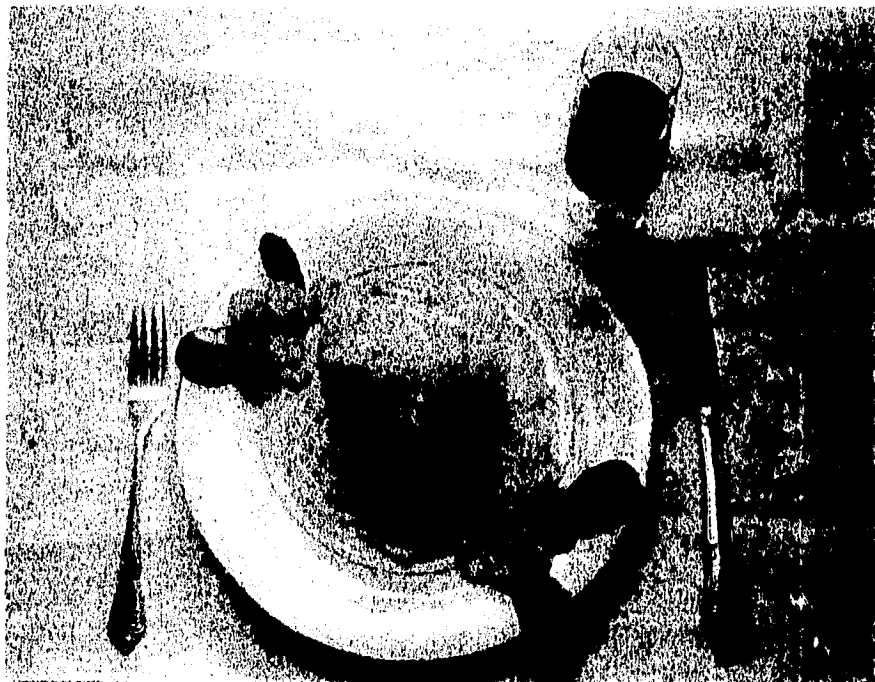
El pan y la leche en la actualidad son los protagonistas de la mayoría de las mesas y observadores del pasar de los días, y dentro de este trabajo nuevamente son objetos de significaciones. Cada uno de estos elementos fue utilizado para relacionar el amor (el sentir), con el cuerpo (con los seres), que es lo que transmite y se relaciona.



AMOR MÍO

Ingredientes:

- 1 corazón de ternera.
- 100 ml. de formol.
- 1 lt. de agua.
- 50 ml. de glicerina.
- Colorante vegetal café.
- Gelatina de piña.
- 1 plato de porcelana.
- 1 copa de vino.
- Vegetales.
- Cubiertos de plata.
- 1 mantel.



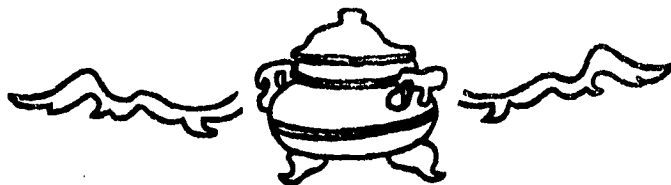
*Tania de la Cruz. Amor mío (detalle).
Objetos cotidianos y elementos orgánicos.
1995.*

Forma de realizarse:

En un frasco de vidrio se vierte el agua con el formol y se introduce el corazón previamente lavado, se deja reposar durante 3 días, al tercer día se le agrega el colorante y se deja para teñir aproximadamente 2 días más. Se pone el corazón a secar y posteriormente se le unta la glicerina que le ayudará a conservar el color y la humedad, evitando que se deshidrate por el formol.

Se coloca en el plato y se baña con la gelatina que no debe estar totalmente cuajada, se adorna con los vegetales.

El cuidado en la presentación es indispensable para poder disfrutar este platillo.



AMOR MÍO

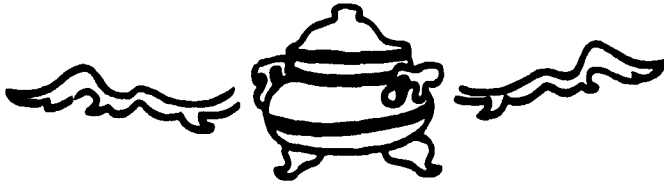
"Quiero devorarte". "Saciarme de ti". "Satisfacerme contigo".

Los enamorados al parecer lanzan un grito de desesperación caníbal, comerse unos a otros sería un acto de antropofagia, pero para los enamorados es el acto más honesto y verdadero de amor. La necesidad de poseer lo más valioso de ese alguien comienza a partir de este rito.

Qué más valioso que tu corazón, para colmar mi inanición, porque sin ti moriría de amor, moriría de hambre. Poseerse el uno al otro, representando un acto de devoción, de sacrificio, de entrega, es ofrecer el órgano vital, es ofrecer el ser.

"Te grito, te amo y quiero que me respondas"; es lo que demanda el enamorado, para que el ser amado se entregue a su deseo, a ese ser perfecto al que donará su corazón, lo único que posee de valor.

Para los enamorados preparar el momento de la entrega, es preparar un gran festín. La entrega es única y total, por lo tanto debe ser un momento especial y merece ser celebrado con lo mejor, no perderse un sólo bocado y saborearlo todo hasta lo máximo no dejando escapar ningún olor, sabor, devorarlo todo por la boca, los ojos, la piel, porque es el momento donde en un acto mágico se unirán los dos seres: Quiero devorarte, pero que tú lo hagas también, porque quiero pertenecerte.



AMOR MÍO

ADORABLE: Al no conseguir nombrar la singularidad de su deseo por el ser amado, el sujeto amoroso desemboca en esta palabra un poco tonta: ¡Adorable!

"- la esperanza - de que el objeto amado se entregue a mi deseo. Por una lógica singular, el sujeto amoroso persigue al otro como un todo (a semejanza del París otoñal), y al mismo tiempo ese todo le parece aportar un remanente que él no puede expresar. Ese todo el otro quién produce en él una visión estética: le loa su perfección; se vanagloria de haberlo elegido perfecto: imagina que el otro quiere ser amado, como él mismo querría serlo, no por tal o cuál de sus cualidades sino por todo y este todo se le concede bajo la forma de una palabra vacía, puesto que todo no podría inventariarse sin disminuirse: en ¡Adorable! ninguna cualidad cabe, sino solamente el todo perfecto. Sin embargo al mismo tiempo que adorable dice todo, dice también lo que le falta al todo: quiere designar ese lugar del otro al que quiere aferrarse especialmente mi deseo, pero tal lugar no es designable: de él no sabré jamás nada".

CORAZÓN: Esta palabra vale para toda clase de movimiento y de deseos, pero lo que es constante es que el corazón se constituye en objeto de donación - aunque sea mal apreciado o rechazado -.

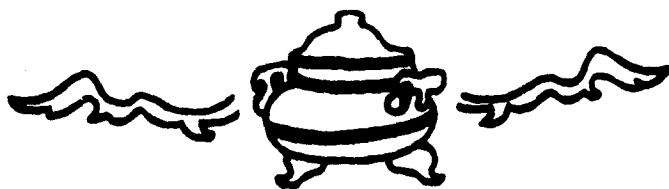
"El corazón es el órgano del deseo. El corazón es eso que yo creo dar. Cada vez esta donación me es devuelta sería poco decir, que el corazón es lo que resta de mi, una vez despojado de todo el espíritu que me presta y que no quiero: el corazón es lo que me queda, y este corazón que me queda sobre el corazón es el corazón oprimido: oprimido por el reflejo que lo ha colmado de sí mismo (sólo los enamorados y los niños tienen el corazón oprimido)".

DEPENDENCIA: Figura en la cuál la opinión ve la condición misma del sujeto amoroso, sojuzgando al objeto amado.

"Estoy enloqueciendo de dependencia, pero además - otra fortificación - , estoy humillado por ese enloquecimiento".

"(Si asumo mi dependencia es porque para mi se trata de un medio a través del cuál declarar mi demanda: en el campo amoroso la futilidad no es una «debilidad» o un "ridículo": es un signo de fuerza: cuanto más fútil es, más declarada y más se afirma como fuerza".

"Al otro se le asigna un habitat superior, un Olimpo donde todo se decide y donde todo desciende sobre mí".



CUERPO: Todo pensamiento, toda emoción, todo interés suscitado en el sujeto amoroso por el cuerpo amado.

"Explora el cuerpo del otro como si quisiera ver lo que tiene dentro, como si la causa mecánica de mi deseo estuviera en el cuerpo del adverso".

LOCO: El sujeto amoroso es atravesado por la idea de que está o se vuelve loco.

"Estoy loco de estar enamorado, no lo estoy de poder decirlo. Desdoble mi imagen".

"Se cree que todo enamorado está loco. No tengo derecho más que a una locura pobre, incompleta, metafórica: el amor me vuelve loco, pero no me pongo en relación con lo sobrenatural: no hay en mí nada sagrado: mi locura, simple sin razón, es plana, hasta invisible: por lo demás, totalmente recuperada por la cultura: no da miedo".

"El sometimiento es no obstante asunto mío: sometido, queriendo someter, experimento a mi manera la ambición de poder".

TE AMO: La figura no remite a la declaración de amor, a la confesión, sino a la proferición repetida del grito de amor.

"Te amo» no quiere decir nada, no hace sino retomar de una manera enigmática, hasta tal punto parece vacía, el viejo mensaje. Lo repito fuera de toda pertinencia: sale del lenguaje, divaga, ¿Dónde?".

"Te - amo carece de empleos. Puede ser una expresión sublime, solemne, ligera, o bien erótica, pornográfica. Es una expresión socialmente movible".

"Te - amo carece de matices. Suprime las explicaciones, los acondicionamientos, las gradaciones, los escrúpulos".

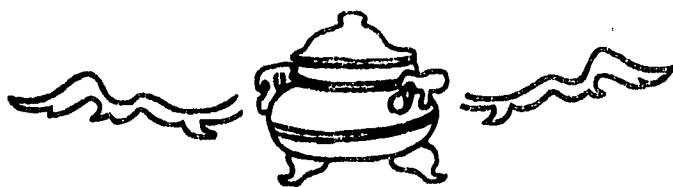
"Te - amo carece de otro lugar. Es la palabra de la diáda (maternal, amorosa): en ella, ninguna distancia, ninguna deformidad llega a hender el signo: no es metáfora de nada".

"Te - amo no es un frase: no transmite un sentido que se aferra a una situación límite: aquella en que el sujeto está suspendido en una relación espectacular con el otro".

"Es una "fórmula", pero esta fórmula no corresponde a ningún ritual: las situaciones en que te digo te - amo no pueden ser clasificadas: te - amo es irreprimible e imprevisible".

"Este no es un síntoma, es una acción. Yo pronuncio, para que tu respondas, parte de la necesidad, para el sujeto amoroso, no solamente de ser amado en reciprocidad, de saberlo, de estar bien, seguro de ello, etc. sino de escucharlo decir, bajo una forma tan afirmativa, tan completa, tan articulada, como la suya propia, lo que quiero es recibirlo lleno, íntegramente, literalmente, sin fuga, la fórmula, el arquetipo de la palabra de amor, lo que quiero, desvariadamente, es obtener la palabra. ¿Mágica, mítica?"³⁹

39. Roland Barthes. *Op. cit.* p. 26-230.



MUJER Y HOMBRE ENFRENTÁNDOSE EN EL DESAYUNO.

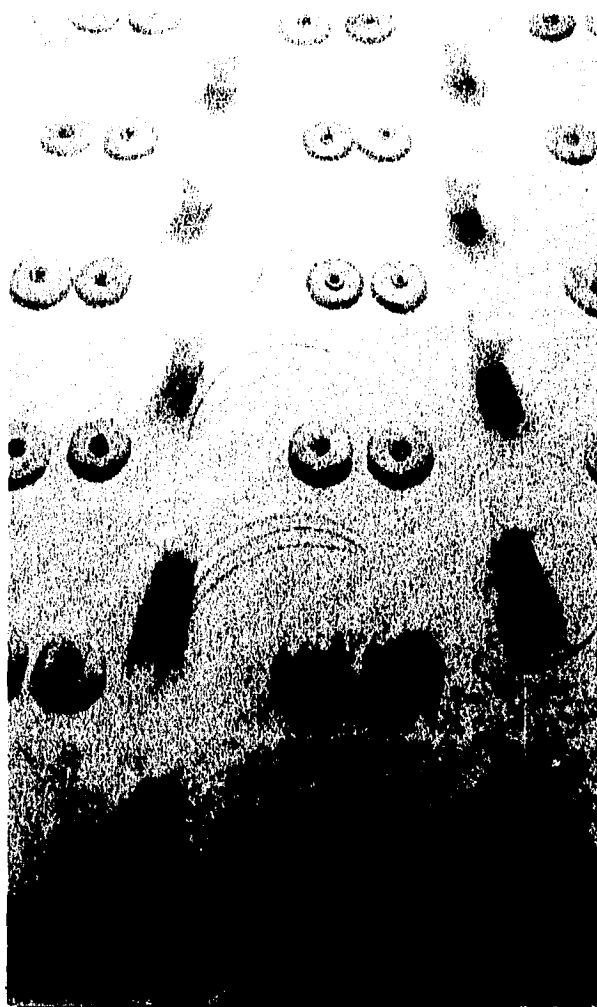
Ingredientes:

- 1kg. de harina.
- 1 cucharadita de sal.
- 2 huevos.
- 1/2 kg. de manteca.
- 1 taza de azúcar.
- 1/2 taza de agua.
- Leche.
- Vasos transparentes.
- Mantales.
- Marcador.

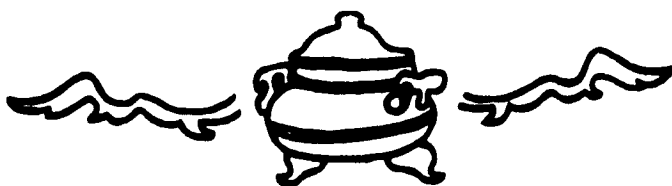
Forma de realizarse:

Se acrema la manteca con la batidora hasta que quede blanca, se le agregan los huevos, luego la harina con el azúcar, se le pone el líquido con la sal disuelta. Se amasa bien sin manejarla mucho se extiende y se corta con el molde (en este caso en forma de seno).

Se dibuja en el mantel una banana con el marcador y se coloca en cada uno de ellos dos galletas con un vaso de leche.



*Tania de la Cruz. Mujer y hombre
enfrentándose en el desayuno (detalle).
Galletas, leche y dibujo. 1995.*

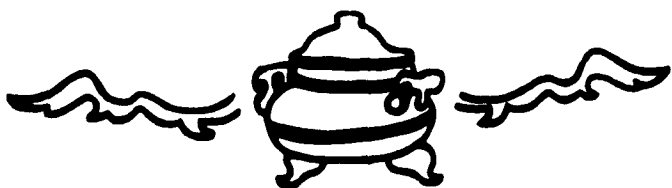


MUJER Y HOMBRE ENFRENTÁNDOSE EN EL DESAYUNO.

Mucho dicen que el amor es una cosa, pero convivir otra, porque es en el momento de la convivencia cuando conoces realmente a las personas, lo que amabas en el lo amas más, pero lo que no, realmente llegas a odiarlo. Es cuando la imagen del ser amado se ve alterada, cuando las dos versiones de la historia de amor se contraponen; yo pensaba..., pero tú querías..., es cuando nos damos cuenta que el ser amado no sólo es el ser amado, sino que también es un ser humano, no sólo lo que yo imaginaba sino lo que es.

El juego comienza, la comunicación se torna complicada, la necesidad de comprensión se acrecenta. Al principio quería ser devorado por completo, pertenecer al otro, pero ahora también quiero ser yo. La forma de actuar angustia; el negociar o ceder, duele; las demandas de amor son más severas y exigentes; -¿Cómo compartir lo que yo quiero con lo que tu no quieres? -, sólo hay dos formas o lo aceptas o te alejas.

Comienzan a intervenir los celos al querer reafirmar que la otra persona nos pertenece; las culpas, porque nos es imposible lastimar al otro; los reproches, porque no nos sentimos satisfechos con lo que nos proporciona el amado, convirtiéndonos en tiranos, creando una relación asfixiante, sintiéndonos atrapados. La relación se contamina y se pierde claridad hacia donde queríamos llegar.



MUJER Y HOMBRE ENFRENTÁNDOSE EN EL DESAYUNO.

AFIRMACION: Contra viento y marea el sujeto afirma el amor como un valor.

"Remito las devaluaciones del amor a una suerte de moral oscurantista, a un realismo - farsa, contra los cuáles levanto lo real del valor: o pongo a todo «lo que no va» en el amor, la afirmación de lo que en él vale. Esta testarudez es la protesta de amor: bajo el coro de las «buenas razones» para amar de otro modo, para amar mejor, para amar sin estar enamorado, etc."

"Acepto y afirmo, desde fuera de lo verdadero y lo falso, desde fuera de lo exitoso y lo fracasado: estoy exento de toda finalidad, vivo de acuerdo con el azar.

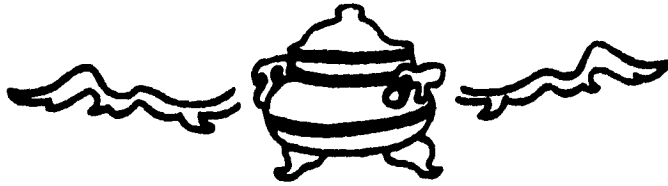
(Se dice: ese tipo de amor no es viable. Pero ¿Cómo evaluar la viabilidad? ¿Por qué lo que es viable es un bien? ¿Por qué durar es mejor que arder?)".

"El deber amoroso. Todo lo que hago tiene un sentido, pero ese sentido es una finalidad inasequible. Las reflexiones dolientes, culpables, tristes, todo lo relativo de mi vida cotidiana se revierte".

"Hay dos afirmaciones del amor. En primer lugar, cuando el enamorado encuentra al otro, hay afirmación inmediata (psicológicamente: deslumbramiento, entusiasmo, exaltación, proyección loca de un futuro pleno: soy devorado por el deseo, por el impulso de ser feliz): digo sí a todo (cegándome). Sigue un largo túnel: mi primer sí está carcomido de dudas, el valor amoroso es incesantemente amenazado de depreciación: es el momento de la pasión triste, la ascensión del resentimiento y de la obligación".

ALTERACIÓN: Producción breve en el campo amoroso, de una contra-imagen del objeto amado. Al capricho de incidentes ínfimos o de rasgos tenues, el sujeto ve alterarse o invertirse repentinamente la buena imagen.

"Se diría que la alteración de la imagen se produce cuando siento vergüenza por el otro. Ahora bien, la vergüenza viene de la sujeción: el otro, a merced de un incidente fútil, que sólo mi perspicacia o mi delirio capta, aparece bruscamente - se descubre, se desgarrá, se revela, en el sentido fotográfico del término - como sometido a una instancia que es sí misma del orden de lo servil: lo veo de pronto (cuestión de visión) afanándose, enloqueciéndose, o simplemente empeñándose en complacer, en respetar, en plegarse a ritos mundanos gracias a los cuáles espera hacerse reconocer".



"Pero lo que rompe la armonía en él, no es a mis ojos un deseo acabado, nombrado, planteado, bien dirigido - en tal caso estaría simplemente celoso (lo que revela una repercusión distinta) -; es solamente un deseo naciente, un impulso de deseo, que detecto en el otro, sin que el mismo este consciente de ello".

"Una blasfemia asciende bruscamente a los labios del sujeto y viene a romper irrespetuosamente la bendición del enamorado; está poseído por un demonio que habla por su boca, de donde salen como en los cuentos de hadas, no ya flores, sino sapos. Horrible reflujó de la imagen".

CELOS: "Sentimiento que nace en el amor y que es producido por la creencia de que la persona amada prefiera a otro".

"Si no acepto la partición del ser amado niego su perfección, puesto que pertenece a la perfección de repartirse: Melite se reparte porque ella es perfecta, e Hiperión sufre por ello: «Mi tristeza verdaderamente carecía de límites. Fue preciso que me alejara». Así, sufro dos veces: por el reparto mismo, y por mi importancia para soportar su nobleza".

"Cuando amo soy exclusivo», dice Freud (que tomará aquí por arquetipo de la normalidad). Ser celoso es algo propio. Rechazar los celos («ser perfecto») es pues transgredir una ley.

Como soy celoso sufro cuatro veces: porque estoy celoso, porque me reprocho el estarlo, porque temo que mis celos hieran al otro, porque me dejo someter a una nadería: sufro por ser excluido por ser agresivo, por ser loco y por ser ordinario".

COMPRENDER: Al percibir de golpe el episodio amoroso por un nudo de razones inexplicables y de soluciones bloqueadas, el sujeto exclama: "¡Quiero comprender (lo que me ocurre)!".

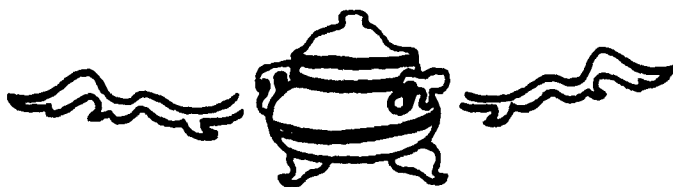
"¿Qué pienso del amor? - en resumen, no pienso nada. Querría saber lo que es, pero estando dentro lo veo en existencia, no en esencia".

"Represión: quiero analizar, saber, enunciar en otro lenguaje que no sea el mío: quiero representar a mi mismo mi delirio, quiero «mirar a la cara» lo que me divide, lo que recorta.

Interpretación: no es lo que quiere decir vuestro grito. Ese grito, en verdad, es todavía un grito de amor: quiero comprenderme, hacerme comprender, hacerme conocer, hacerme abrazar, quiero que alguien me lleve consigo".
"He aquí lo que significa vuestro grito".

CONDUCTA: Figura deliberativa: el sujeto amoroso se plantea con angustia problemas, con mucha frecuencia fútiles, de conducta ante tal alternativa ¿Qué hacer?, ¿Cómo actuar?

"O bien tienes alguna esperanza y entonces actúas; o bien no tienes



ninguna y entonces renuncias. Tal es el discurso del objeto "sano": o bien, o bien. Pero el sujeto amoroso responde: trato de deslizarme entre los polos de la alternativa: es decir: no tengo ninguna esperanza, pero sin embargo... o incluso: elijo obstinadamente no elegir; elegí la deriva: continúo".

"El tiempo amoroso no permite ajustar el impulso y el acto, hacerlos coincidir: no soy el hombre de los pequeños "actingout"; mi locura es moderada, no se ve; inmediatamente tengo miedo de la consecuencia; es mi miedo - mi deliberación - el que es "espontáneo".

FALTAS. En tal o cuál ocasión ínfima de la vida cotidiana el sujeto cree haber faltado al ser amado y experimenta un sentimiento de culpabilidad. "Toda fisura de la devoción es una falta: es la regla de la Cotezia. Esta falta se produce cuando esbozo un simple gesto de independencia respecto del objeto amado: cada vez que, para romper la servidumbre, intento "dominarme" (es el consejo unánime del mundo), me siento culpable. Soy culpable entonces, paradójicamente, de aligerar el peso, de reducir el abrazo exorbitante de mi devoción, en suma de «lograr» (según el mundo); en un última instancia es ser fuerte lo que me da miedo, es el dominio (o su simple gesto) lo que me hace culpable".

"El enamorado sería inocente como son los héroes de Sade. Desgraciadamente su sufrimiento es de ordinario agujoneado por su doble, la culpa: tengo miedo del otro «más que de mi padre".

FÁSTIDIOSO. Sentimiento de celos tenue que se apodera del sujeto amoroso cuando ve el interés del ser amado captado y desviado por personas, objetos u ocupaciones que actúan a sus ojos como otros tantos rivales secundarios.

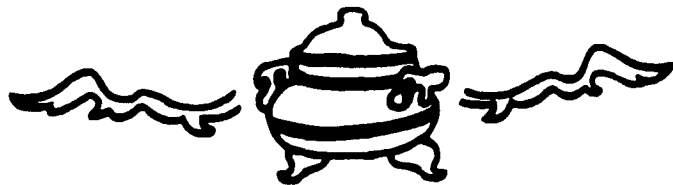
"El mundo está lleno de vecinos indiscretos, con los que debo compartir al otro".

"El mundo (lo mundano) es mi rival".

"Un objeto incluso, un libro, por ejemplo, en que el otro se encuentra sumergido (estoy celoso del libro). Es fastidioso todo lo que borra fugitivamente la relación dual, altera la complicidad y desgaja la pertenencia: "a mi también me perteneces», dice el mundo".

"Por toda obediencia a los ritos mundanos aparece como una complacencia del ser amado, y esta complacencia altera su imagen".

"Mis celos son indistintos: se dirigen tanto al fastidiosos como al ser amado que acoge su demanda sin dar muestra de sufrir por ello: estoy irritado contra los otros, contra el otro, contra mi (de ahí puede surgir una "escena")".



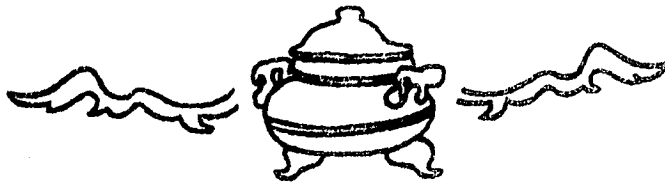
MONSTRUOSO. El sujeto se da cuenta bruscamente que constriñe al objeto amado en una red de tiranías: de piadoso se siente devenir monstruoso.

"El amante es insoportable (por pesadez) para el amado. Sigue el catálogo de los rasgos importunos: el amante no puede soportar que alguien sea superior o igual a él ante los ojos de su amado, y pelea por rebajar a todo rival; mantiene al amado al margen de una multitud de relaciones, se empeña, mediante mil astucias indelicadas, en mantenerlo en la ignorancia, de modo que el amado no conozca lo que puede esperar de su enamorado; desea secretamente la pérdida de lo que el amado tiene de más querido".

"Actúa como un policía tiránico y somete todo el tiempo al amado a espionajes malignamente suspicaces, no obstante que el mismo se prohíbe en absoluto ser más tarde infiel e ingrato. Piense lo que piense el corazón del enamorado esta, pues, lleno de malos sentimientos: su amor no es generoso".

"El discurso amoroso asfixia al otro, que no encuentra ningún lugar para su propia palabra bajo ese masivo. No es que yo le impida hablar; pero se insinuar los pronombres: "yo hablo y tú me entiendes, luego existimos".⁴⁰

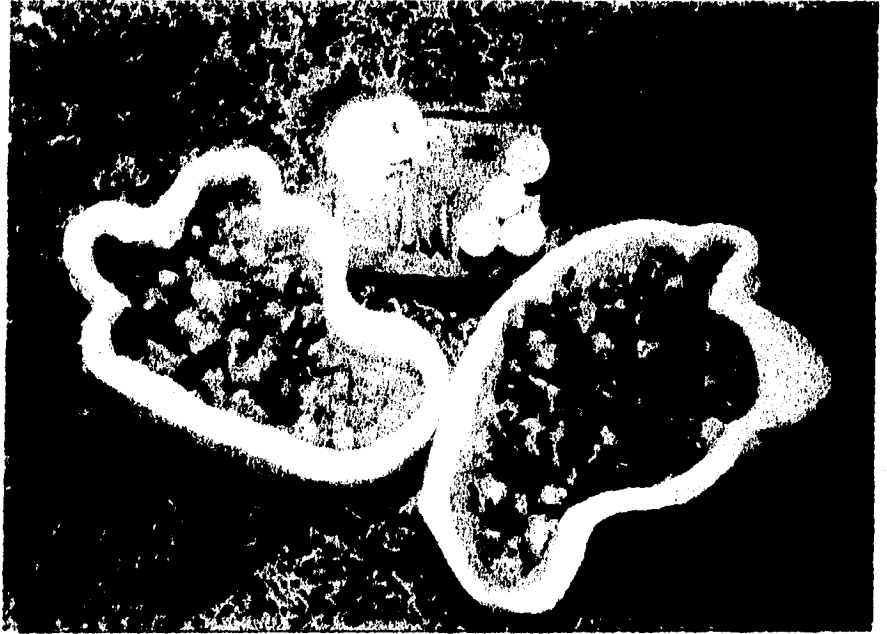
40. *Ibid.*, p. 30 - 176.



ME QUIERE, NO ME QUISO.

Ingredientes:

- 2 kg. de corazones de pollo.
- 200 ml. de formol.
- 2 lt. de agua.
- 100 ml. de glicerina.
- Colorante vegetal rojo y azul.
- 2 kg. de masa roca.
- Malla de alambre.
- Caldo de pollo.
- Chiles, cebolla y limón.



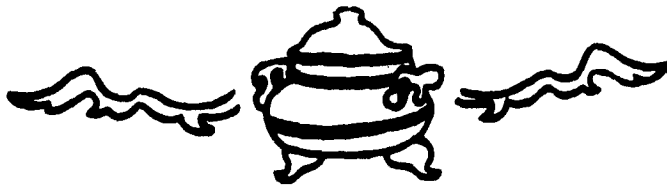
Tania de la Cruz. Me quiere no me quiso. (detalle). Masa, roca y elementos orgánicos. 1995.

Forma de realizarse:

Se dividen los corazones por kilo y se colocan en frascos de vidrio con el agua y el formol, dejándolos reposar durante 3 días. Se les agrega el colorante dejándolos 2 días más para teñir. Se deja secar y se les unta la glicerina.

Mientras se realiza este proceso, se pueden ir realizando los platos. Primero se construye la estructura con la malla de alambre, posteriormente se le agrega agua a la masa roca hasta que queda una masa fácil de manejar y se va colocando sobre la estructura de alambre por capas, se modela conforme se coloca y una vez terminado, se deja secar durante 24 horas. Al cumplir este tiempo se le da un último baño de agua. Cuando estén completamente secos se lijan y se les da el acabado que se desee.

Se sirven los corazones en los platos, los rojos y azules, con el caldo de pollo, se acompañan con el limón, cebolla y chile, según el gusto.



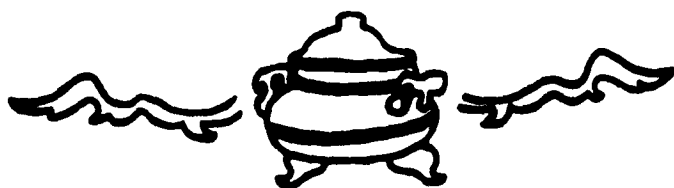
ME QUIERE, NO ME QUISO.

Los pétalos de la flor caen - me quiere, no me quiere... y mi corazón se tambalea cada vez que realizo el rito. Quiero evocarte, que estés conmigo, que aquello lo inevitable no suceda. Quiero que el destino sea el que me responda, me quiere no me quiere... y no tú, porque oírlo de tu boca podría ser la destrucción. La angustia me invade, el miedo al dolor, el sentir la ausencia e imaginar que todo lo que di y lo que pude haber recibido se pierda. El estado de abandono me obligará a permanecer en un duelo. Me quiere, no me quiere...

Necesito invocarte para que regreses, para no sentir la soledad, para evitar las lágrimas que son las que me confirman y recuerdan que no estás y sufro, porque no puedo aceptar el fin.

El corazón se fosiliza, no muere porque aún no estoy seguro de que ya no me amas, pero sufro porque mi deseo no se confirma, la incertidumbre es lo que me tiene en el filo, la realidad podría responderme pero evitarla podría impedir el dolor, si estuviera seguro de que me amas no me preocuparía, pero como no lo estoy, el miedo me ciega, no quiero saber la verdad, quiero saber lo que yo deseo. Me quiere, no me quiso...

Te invoco, porque yo enamorado lanzo un grito, para que el ser que amo me responda, este no lo hace y la amenaza es grande, entrego mi corazón y el otro me lo devuelve, le pido lo único que tiene de valor y me es negado. Me quiero, no...



ME QUIERE, NO ME QUISO.

ANGUSTIA. El sujeto amoroso, a merced de tal o cuál contingencia, se siente asaltado por el miedo a un peligro, a una herida, a un abandono, a una mudanza - sentimiento que expresa con el nombre de angustia.

"El psicótico vive en el temor del desmoronamiento (del que las diferentes psicosis no serían más que defensas). Pero «el temor clínico al desmoronamiento es el temor a un desmoronamiento que ha sido ya experimentado (primitive agony) (...) y hay momentos en que un paciente tiene necesidad de que se le diga que el desmoronamiento cuyo temor mina su vida ha ocurrido ya». Lo mismo, al parecer, es válido para la angustia de amor: es el temor de un duelo que ya se ha verificado, desde el origen del amor, desde el momento que he sido raptado. Sería necesario que alguien pudiera decirme: «No estés más angustiado, ya lo(a) has perdido».

AUSENCIA. Todo episodio de lenguaje que pone en esencia del objeto amado - sean cuales fueren la causa y la duración - y tiende a transformar esta ausencia en prueba de abandono.

"Yo soy, yo que amo, por vocación inversa, sedentario, inmóvil, predispuesto, en espera, encogido en mi lugar, en sufrimiento, como un bulto en un rincón perdido de una estación. La ausencia amorosa va solamente en un sentido y no puede suponerse sino a partir de quién se queda".

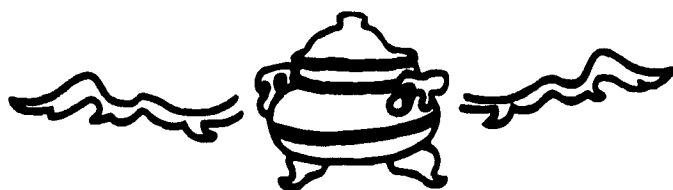
"Suponer la ausencia es de entrada planteada que el lugar del sujeto y el lugar del otro no se pueden permutar, es decir: "Soy menos amado de lo que amo".

"Soy regularmente infiel. Es la condición de mi supervivencia; si no olvidara, moriría. El enamorado que no olvida a veces, muere por exceso, fatiga y tensión de memoria".

"La ausencia es la figura de la privación; a un tiempo deseo y tengo necesidad. El deseo se estrella contra la necesidad: Esta ahí el hecho obsesivo del sentimiento amoroso".

"Hago responsable a la ausencia del otro de mi mundanidad: invoco su protección, su regreso: que el otro aparezca, que me retire como una madre que viene a buscar a su hijo, del brillo mundanal, de la infatuación social, que me restituya «la intimidad religiosa, la gravedad» del mundo amoroso".

"La ausencia del otro me mantiene la cabeza bajo el agua; poco a poco, me ahogo, mi aire se rarifica: en esta asfixia reconstruye mi «verdad» y preparo lo intratable del amor".



DOLIDO. Imaginándose muerto, el sujeto amoroso ve la vida del ser amado continuar como si nada hubiera ocurrido.

"No es que yo me imagine desapareciendo sin producir pesadumbre la necrología es segura: es más bien que a través del luto mismo, que no niego, veo la vida de los otros continuar, sin cambio".

"Del amor asunción demencial de la dependencia (tengo absoluta necesidad del otro), surge cruelmente la posición adversa: nadie tiene verdaderamente necesidad de mí".

"Me veo comido de dientes afuera por la palabra de los otros, disuelto en éter de las habladurías".

LLORAR. Propensión particular del sujeto amoroso a llorar: modos de aparición y función de las lágrimas en ese sujeto.

"Si tengo tantas maneras de llorar es tal vez porque, cuando lloro, me dirijo siempre a alguien, y porque el destinatario de mis lágrimas no es siempre el mismo: adapto mis modos de llorar al tipo de chantaje que, a través de mis lágrimas, pretendo ejercer en torno mío".

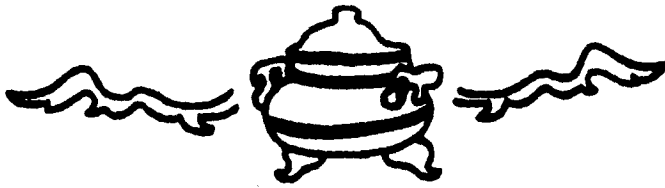
"Llorando, quiero impresionar a alguien hacer presión sobre él ("Mira lo que haces de mí"). Es tal ve el otro - y lo es por lo común - a quién se obliga así a asumir abiertamente su conmiseración o su insensibilidad; pero puedo serlo también yo mismo: me pongo a llorar para probarme que mi dolor no es una ilusión: las lágrimas son signos no expresiones. A través de mis lágrimas cuento historias, produzco un mito del dolor y desde ese momento me acomodo en él".

MAGIA. Consultas mágicas, pequeños ritos secretos y acciones votivas no están ausentes de la vida del sujeto amoroso, sea cuál fuere la cultura a la que pertenezca.

"Aquí y allá, en los árboles, todavía hay hojas. Y quedo a menudo pensativo ante ellas. Contemplo una hoja y pongo en ella mi esperanza. Cuando el viento juega con ella, tiemblo con todo mi ser. Y si cae, ay!, mi esperanza cae con ella".

Para poder interrogar al destino es necesaria una pregunta alternativa (me quiere / no me quiere), un objeto susceptible de una variación simple (caerá / no caerá) y una fuerza exterior (divinidad, azar, viento) que marque uno de los polos de la variación. Planteo siempre la misma pregunta (¿Seré amado?), y esta pregunta es alternativa: todo o nada; no concibo que las cosas maduren, que sean sustraídas a la oportunidad del deseo. No soy dialéctico, la dialéctica diría: la hoja no caerá, y después cae; pero entre tanto habrás cambiado y no te plantearas ya la pregunta".





POR QUÉ. Al mismo tiempo que se pregunta obsesivamente por qué no es amado, el sujeto amoroso vive en la creencia de que en realidad el objeto amado lo ama, pero no se lo dice.

"Existe para mi "valor superior": mi amor. No me digo jamás: "¿Para qué?". No soy nihilista. No me planteo la cuestión de los fines. Nunca hay "porqués" en mi discurso monótono, sino uno sólo siempre el mismo: pero ¿Por qué no me amas?"

"¿Por qué no me has amado?"; o más aún: «Oh!; dime, amor de mi corazón, ¿Por qué me has abandonado?"

"Cada herida viene menos de una duda que de una traición: porque no puedo traicionar sino quien ama, no puede estar celoso sino quién cree ser amado: el otro, episódicamente, falta a su ser, que es el de amarme; he aquí el origen de mis desgracias".

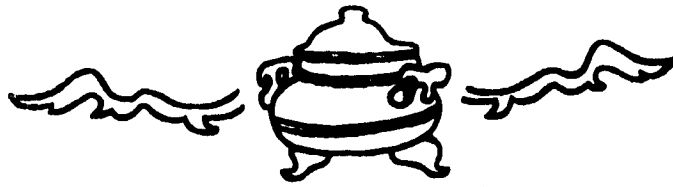
"Un día comprendo lo que ha ocurrido: creía sufrir por ser amado y sin embargo sufría porque creía serlo; vivía en la complicación de creerme a la vez amado y abandonado".

SALIDAS. Señuelo de soluciones, sean cuáles fueren, que proporcionan al sujeto amoroso, a despecho de su carácter a menudo catastrófico, un descanso pasajero; manipulación fantasmáticas de las salidas posibles de la crisis amorosa.

"Idea de suicidio; idea de separación; idea de retiro; idea de viaje; idea de obligación, etc.; puedo imaginar muchas soluciones de la crisis amorosa y no ceso de hacerlo".

"Es tan pronto una escena de adiós como una carta solemne, o bien, mucho más tarde, una despedida plena de dignidad. El arte de la catástrofe me apacigua".

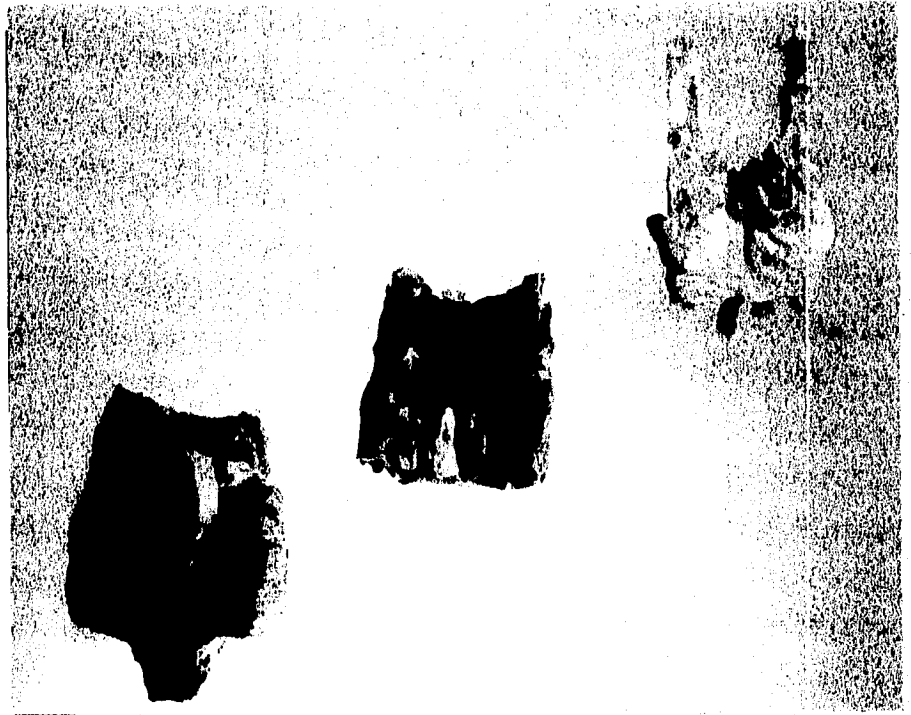
"Esta suerte de identidad del problema y de su solución define precisamente la trampa: estoy entrampado porque está fuera de mi alcance cambiar de sistema". 41



DESOLLÁNDOSE.

Ingredientes:

- 6 kg. de carne de res.
(Suadero de preferencia).
- 1/2 lt. de formol.
- 10 lt. de agua.
- 1/4 lt. de glicerina.
- Hilo de cáñamo.
- Listón y cierres.

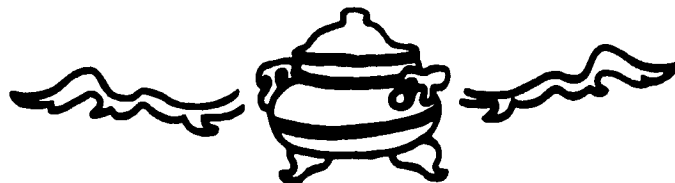


*Tania de la Cruz. Desollándose
(detalle). Carne, 1995.*

Forma de realizarse:

Se coloca la carne en el agua con el formol durante una semana aproximadamente, cuando esté bien cocida por el formol se pone a secar y se unta la glicerina.

Se realizan los cortes sobre un patrón, se cosen con el hilo y se decoran según el caso. (Los patrones dependen de lo que se desee realizar, en este caso fueron fajas para adelgazar).



DESOLLÁNDOSE.

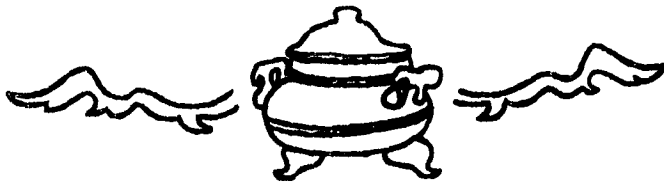
Cuando la negación a la demanda de amor se efectúa la catástrofe es lo único que se puede considerar. Parece no haber salida más que el suicidio, la destrucción - le di lo único valioso de mi ser y lo rechazó - se anuncia la pérdida.

La desilusión nos vuelve vulnerables y convierte las heridas en flagelación sobre la carne producidas por el dolor.

La imagen del ser amado que se deja entrever bruscamente, el recuerdo nos eleva a la idea de la muerte, pero de aquella que lleva tiempo, que desgarrar la piel poco a poco, esa piel que era tersa al tacto para las caricias, hoy se convierte en algo invisible que deja ver la carne viva y lo más monstruoso del alma.

El daño es inevitable, no se pretende expulsar al ser amado sino a uno mismo creando un acto propio, en donde el amado ya no existe, el amante es el único actor que desea seguir haciendo un monólogo y se revuelca en su dolor.

La confusión y la falta de claridad no permiten decidir cuál es la mejor salida, sólo se desgarrar la carne como señal de que el amado no está, un acto que anuncia la muerte.



DESOLLÁNDOSE.

CATÁSTROFE. Crisis violenta en cuyo transcurso el sujeto, al experimentar la situación amorosa como un atolladero definitivo, como una trampa de la que no podrá jamás salir, se dedica a una destrucción de si mismo.

"Hay dos regímenes de desesperación: la desesperación lenta, la resignación activa ("te amo como es preciso amar, en la desesperación"), y la desesperación violenta".

"Ninguna relación con la humillación insidiosa y en suma civilizada de los amores difíciles; ninguna relación con el pasmo del sujeto abandonado: no me autocompadezco. Es puro como una catástrofe: "¡Estoy perdido!".

"Una situación vivida por el sujeto como algo que debe destruirlo irremediabilmente".

"Me he proyectado en el otro con tal fuerza que, cuando me falta no puedo recuperarme: estoy perdido, para siempre".

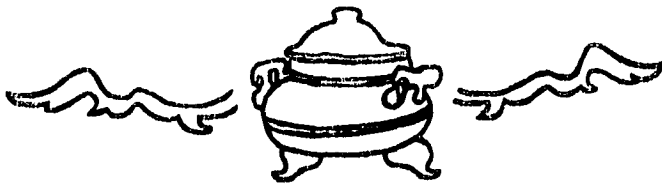
DEMONIOS. A veces le parece al sujeto amoroso que está poseído por un demonio de lenguaje que lo impulsa a herirse a si mismo y expulsarse - según una expresión de Goethe - del paraíso que en otros momentos, la relación amorosa constituye para él.

"Trato de hacerme daño, me expulso a mi mismo de mi paraíso, afanándome en suscitar en mi las imágenes (de celos, de abandono, de humillación) que pueden herirme; y la herida abierta, la mantengo, la alimento con otras imágenes hasta que otra herida viene a producir un efecto de diversión".

"El demonio es plural".

"La vida demoniaca de un enamorado es semejante a la superficie de un solfatarra; grandes burbujas (candentes y cenagosas) estalla una tras otra; cuando una cae y se apaga, regresa a la masa, otra más lejos, se forma, se infla. Las burbujas "Desesperación", "Celos", "Incompatibilidad", "Desesperación", "Comportamiento incierto", Miedo de perder la dignidad» (el más avieso de los demonios) hacen "plop" una tras otra, en un orden indeterminado: el desorden mismos de la naturaleza".

"Yo creía por fin haber salido de la crisis y he aquí que - favorecido por un largo viaje en automóvil- se apodera de mi un desasosiego, no ceso de agitarme en el pensamiento, el deseo, el disgusto, la agresión del otro; y agrego a estas heridas el desanimo de comprobar que reincido; pero el vocabulario francés es una verdadera farmacopéa (veneno por un lado, remedio por el otro no, no es una recaída, no es sino un último estremecimiento del demonio anterior".



DESOLLADO. Sensibilidad especial del sujeto amoroso que lo hace vulnerable, ofrecido en carne viva a las heridas más ligeras.

"Soy una masa de sustancia irritable". No tengo piel (salvo para las caricias). Tal vez - parodiando al Sócrates de Fedra - el Desollado, y no el Emplumado, como habría que decir hablando de amor".

LOCUELA. Esta palabra, sacada de Ignacio Loyola, designa el influjo de palabras a través del cuál el sujeto argumenta incansablemente en su cabeza los efectos de una herida o las consecuencias de una conducta: forma enfática del "discursar" amoroso.

"Por momentos, al capricho de un estímulo ínfimo, se desencadena en mi cabeza una fiebre de lenguaje, un desfile de razones, de interpretaciones, de alocuciones".

"Enrolla, devano, tramo el historial amoroso y recomienza. O más aún: a menudo, el niño autista mira sus propios dedos mientras manosea objetos (pero no mira los objetos mismos)".

"Así ocurre con el enamorado presa de la locuela: manosea su herida".

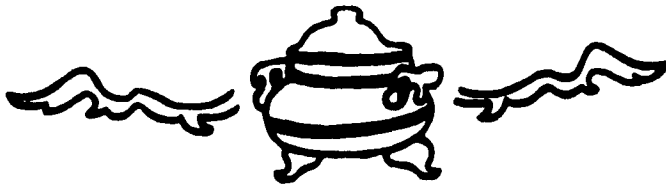
"Tomo un papel; soy el que va a llorar; y este papel lo represento ante mí y me hace llorar: soy ante mí propio teatro. Y si el llanto decrece me repito muy rápidamente la expresión mordaz que lo va a reactivar".

RESONANCIA. Modo fundamental de la subjetividad amorosa: una palabra, una imagen resuena dolorosamente en la conciencia afectiva del sujeto. "A partir de una pequeñez todo un discurso del recuerdo y de la muerte se eleva y me arrastra: es el reino de la memoria, arma de la resonancia del "resentimiento".

"En el temor amoroso, tengo miedo de mi propia destrucción, que entreveo bruscamente, segura, bien plasmada, en el brillo de la palabra, de la imagen".

"La depresión tiene por lo tanto su gesto - puesto en clave -, y es eso sin duda lo que la limita; puesto que basta que cierto momento pueda sustituirlo por otro gesto (incluso vacío, como levantarme, ir a mi mesa, sin que forzosamente trabaje en ellos) para que la resonancia se amortigüe y deje lugar al hipócrita taciturno. El hecho (diurno) es el lugar de lo imaginario; la mesa es nuevamente haga la que haga, la realidad.

Me instalo dolorosamente en la sustancia misma del mensaje (a saber el contenido del rumor), no obstante que desmenuce con recelo y amargura la fuerza que lo funda: pierdo en los dos tableros, me hiere por todas partes. Tal es la resonancia: la práctica afanosa de una escucha perfecta: al contrario que el analista (y con razón), lejos de "flotar" mientras el otro habla escucho completamente, en estado de conciencia total: no puedo abstenerme de escucharlo todo y es pureza de esta escucha lo que me resulta doloroso".



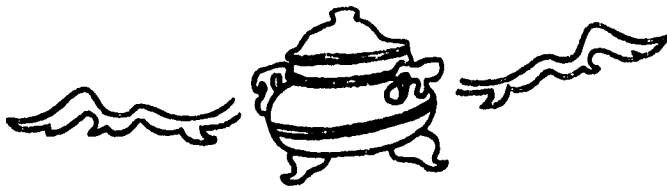
SUICIDIO. En el campo amoroso, el deseo es frecuente: una pequeñez lo provoca.

"La idea es ligera: es una idea fácil, simple, una especie de algebra rápida de la que tengo necesidad en ese momento de mi discurso; no le doy ninguna consistencia sustancial, ni preveo el grave decorado, las consecuencias triviales de la muerte: a penas se como me suicidaré".

"A veces vivamente iluminado por alguna circunstancia fútil y arrastrado por la resonancia que provoca, me veo de golpe preso en una trampa, inmovilizado en una situación (un sitio) imposible no hay más que dos salidas (o bien... o bien...) y ambas igualmente bloqueadas: por los dos costados no puedo sino callarme. La idea de suicidio, entonces, me salva, porque puedo contarla (y no me privo de ello): renazco y coloreo esta idea con los colores de la vida, ya sea que la dirija agresivamente contra el objeto amado (chantaje bien conocido) o que me una fantasmáticamente a él en la muerte ("Descenderé a la tumba para arrebujuarme contra ti")".

"Había olvidado que empleaba tanto tiempo en morir lo que es completamente falso. Esto no acaba nunca y uno querría darle un empujón. A las cuatro o cinco recuperaciones, lo que se esperaba, su último suspiro, es seguido por otro más último todavía (...) las partidas ornamentadas me exasperan".⁴²

42. *Ibid.* p. 54 - 233.



CONTEMPLACIÓN.

Ingredientes:

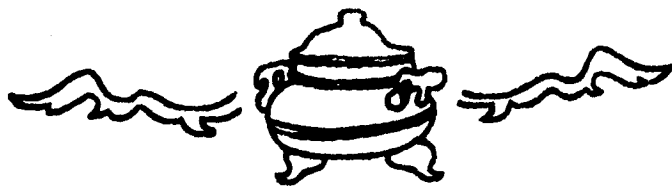
- Ojos de pescado, variedad de colores y tamaños.
- 1 pecera.
- Mantel de encaje.



*Tania de la Cruz. Contemplación.
Pecera y ojos de pescado, 1995.*

Forma de realizarse:

Se lavan los ojos y se ponen en la pecera, y ésta se coloca sobre el mantel.



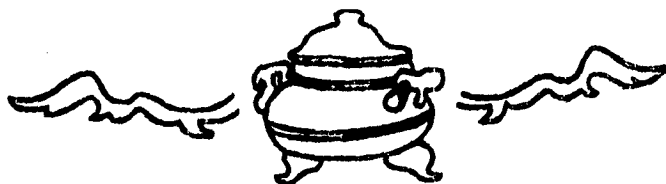
CONTEMPLACIÓN.

Nadie muere de amor, aunque así parezca, sólo puede morir el amor o mejor dicho uno se esfuerza por hacerlo.

Un día se abren los ojos y se descubre que el mundo y uno están vivos. Podría parecer el final de una indigestión, comí tanto y lo quise devorar todo que me enfermé.

El exilio abre paso, debe dejarse morir la imagen del ser amado para poder vivir, tiene que ser echado, excretado, para poder ver lo que sigue, buscar la claridad que permite observar la realidad y darse cuenta que el amado era algo imaginario.

Hay que seguir un viaje donde todo es calmo, la muerte ya pasó ahora viene el momento de recuperación, de curación, seguir esta vez un recorrido como el de los peces por un mar que mece las aguas, con los ojos muy abiertos y dejarse llevar por la corriente y así se podrá ver que al final hemos llegado librados.



CONTEMPLACIÓN.

DESPERTAR. Modos diversos bajo los cuáles el sujeto amoroso se vuelve a encontrar, al despertar, sitiado por la inquietud de su pasión.

"Despertares tristes, despertares desgarradores (de ternura), despertares blancos, despertares inocentes, despertares pánicos (Octavio se despierta de un desmayo: «de golpe sus desdichas se presentaron ante su pensamiento: no se muere de dolor, o hubiese muerto en ese instante»)".

DESREALIDAD. Sentimiento de ausencia, disminución de realidad experimentado por el sujeto amoroso frente al mundo.

"Sufro la realidad como un sistema de poder. Coluche, el restaurante, el pintor, Roma en día feriado, todos me imponen su sistema de ser; son malcriados. ¿La descortesía no es solamente: una plenitud? El mundo está completo, la plenitud es su sistema, y, como una última ofensa, ese sistema se presenta como una "naturaleza" con la que debo mantener buenas relaciones: para ser «normal» (exento de amor)".

"Tan pronto el mundo es irreal (lo hablo de una manera diferente) como desreal (lo hablo con dificultad)".

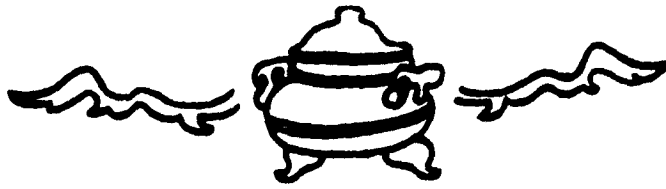
"No es (se dice) la misma retirada de la realidad. En el primer caso, el rechazo que opongo a la realidad se pronuncia a través de una fantasía: todo mi entorno cambia de valor con relación a una función que es el imaginario; el enamorado se separa entonces del mundo, lo irrealiza porque fantasea, por otra parte, las peripecias o las utopías de su amor; se entrega a la imagen, en relación con el cuál todo "real" lo perturba".

"¿Dónde están "las cosas"? ¿En el espacio amoroso, o en el espacio mundano? ¿Dónde está "el pueril reverso de las cosas"? ¿Qué es lo pueril? ¿Es "cantar el tedio, los dolores, las tristezas, las melancolías, la muerte, las tinieblas, lo sombrío", etc. - todo eso que, según se dice, hace el enamorado -? ¿Es, por el contrario, hablar, parlotear, cotorrear, espulgar al mundo, sus violencias, sus conflictos, sus apuestas, su generalidad - todo eso que hacen los otros -?".

EXILIO. Al decir renunciar al estado amoroso, el sujeto se ve con tristeza exiliado de su imaginario.

"Exiliarse de su imagen, o peor todavía: terminar con esa energía delirante que se llama lo imaginario. Comienza entonces "una especie de largo insomnio". Tal es el precio a pagar: la muerte de la imagen contra mi propia vida".

"En el duelo real, es la "prueba de la realidad" lo que muestra que el objeto amado ha cesado de existir. En el duelo amoroso, el objeto no está ni muerto ni distante. Soy yo quién decido que su imagen debe morir".



"Sufrir porque el otro esté presente (sin cesar, a pesar suyo, de herirme) y entristecerme porque esté muerto (tanto, al menos, como lo amaba)".

"(¿El punto más sensible de este duelo no es que me hace perder un lenguaje, el lenguaje amoroso? Se acabaron los "Te amo")".

"Si el exilio de lo imaginario es la vía necesaria de la «curación» debemos convenir que el progreso es triste".

"No puedo siquiera envestir mi desdicha, como en el tiempo en que sufrí por estar enamorado".

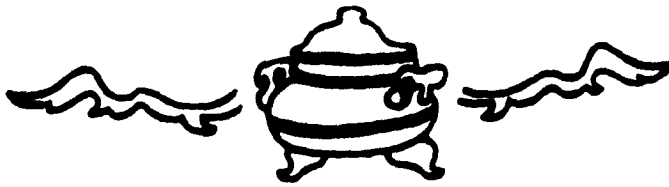
"Ahora ya no hay resonancias; todo es calmo, y es peor. Aunque justificado por una economía - la imagen muere para que yo viva -".

"Prueba de amor: te sacrifico mi imaginario - como se hacía la dedicatoria de una queja. De ese modo tal vez (al menos así se dice) accederé al "amor verdadero".

"El acto verdadero del duelo no es sufrir por la pérdida del objeto amado; es comprobar un día, sobre la piel de la relación, esa menuda mancha, llegada allí como el síntoma de una muerte segura".

"Era como si quisiera estrechar una última vez, con locura, a alguien que iba a morir - a quién yo dispondría a morir: produjo una negativa de separación".⁴³

43. *Ibid.* p. 96 - 130.



2.2 RECETARIO (EL LIBRO).

El libro fue realizado retomando a los libros de recetas de cocina, rescatando a tres tipos de ellos. Uno, los considerados clásicos, escritos por las abuelas a mano, otros los express con recortes de otras fuentes, que tienen un carácter práctico y los que hoy invaden el mercado, con sus imágenes.

TEXTOS.

Fueron escritos con escritura manuscrita como los libros antiguos y contienen fórmulas que seis personas llevaron a cabo en sus relaciones de pareja y que todas ellas llevaron al fracaso la relación, los testimonios fueron escritos de manera libre rescatando la experiencia más que el sentido literario.

Los textos juegan un papel igual de importante que las imágenes, estos dos lenguajes se integran (el literal y el plástico), para hablarnos de lo mismo. En los recetarios antiguos el texto era lo más importante, en la actualidad es la imagen. En este recetario ninguno subordina al otro, sino se complementan jugando ambos bajo el mismo sistema de interpretación.

FOTOGRAFÍAS.

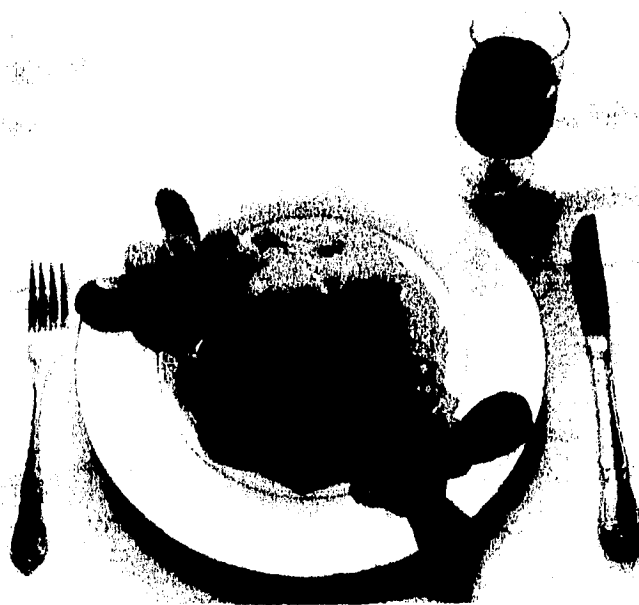
Las fotografías hacen referencia a las que actualmente se utilizan para ilustrar los recetarios de cocina, trasladando a los objetos, como suele hacerlo la publicidad, al mundo de las apariencias, en donde hasta lo más monstruoso de los seres es presentado como algo atractivo e incluso deseable.

Los objetos fotografiados son las cinco instalaciones que ya mencionamos anteriormente, que hablan de una realidad ante el deseo de amar, y el dolor de la pérdida, sentimientos que nos enfrentan a nosotros mismos y que obviamente no nos gustan. Aquí las fotografías se presentan fascinantes, a partir de crear un ritual de metamorfosis a través del artificio de inmortalizar el deseo. Al trabajar las instalaciones bajo este tratamiento su primera intención se modifica y se establece un juego entre lo que es real y lo que cubre con un velo que las disfraza, que las torna digeribles y nos permite verlos como algo ajeno a nosotros.

La construcción del recetario fue hecha a base de recortes de las fotografías y de los textos, montados en papeles, creando una manera rápida y barata de hacer libros.

Portada.

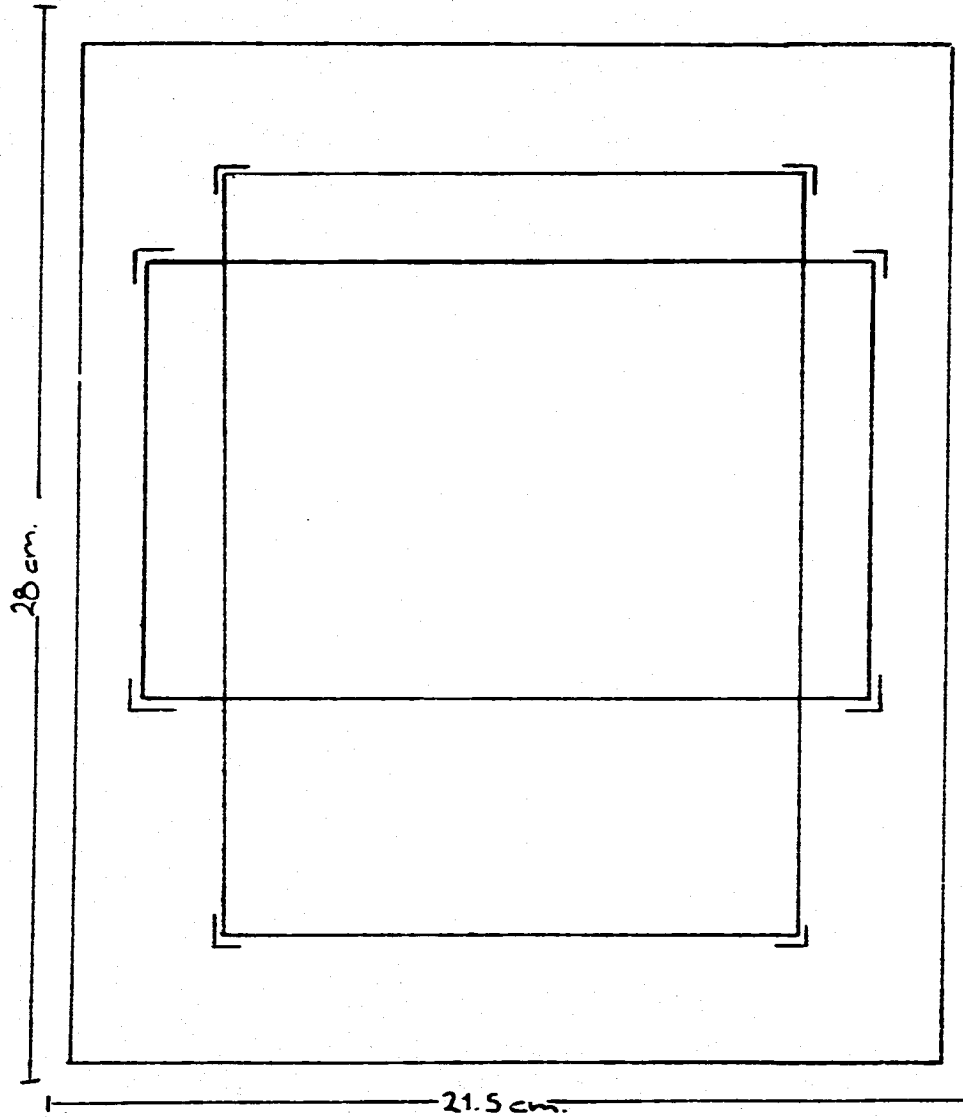
28 cm.



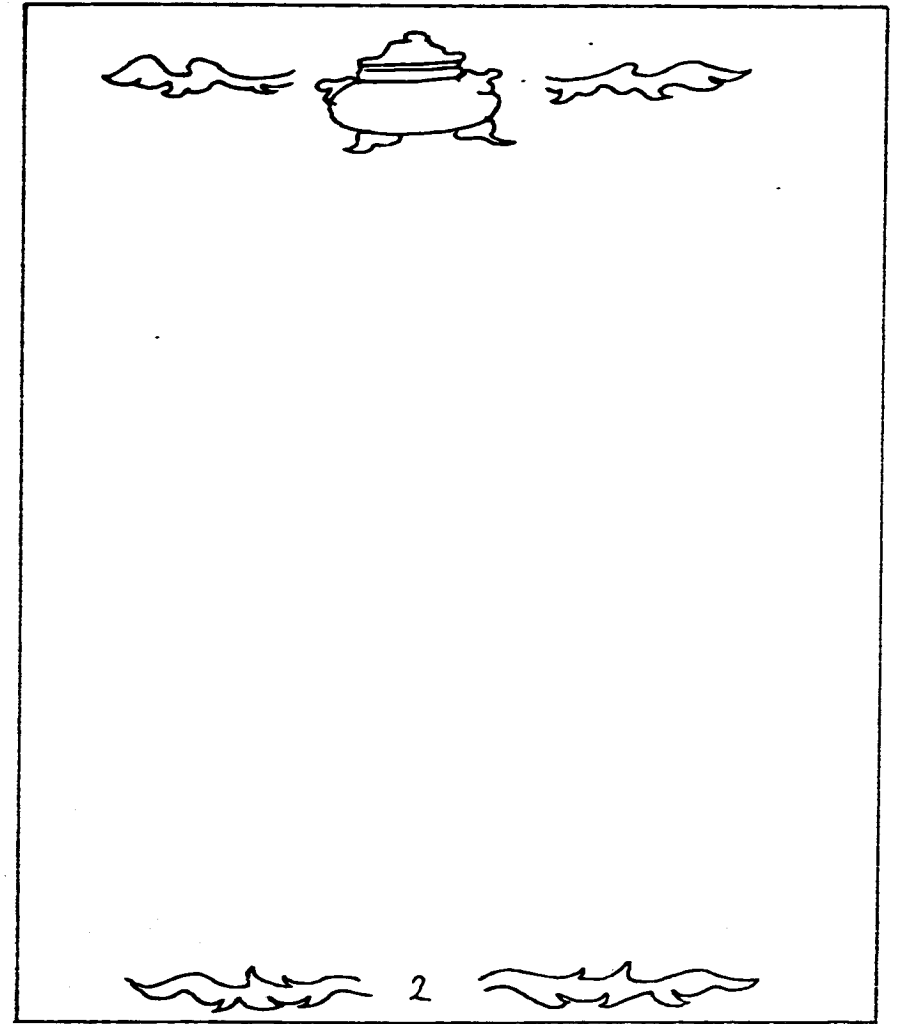
Restante in-útil, corazón

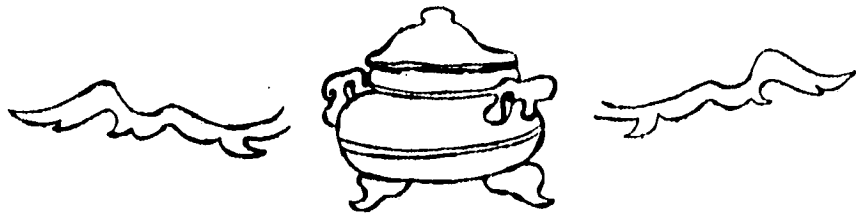
21.5 cm.

Fotografía de la instalación.



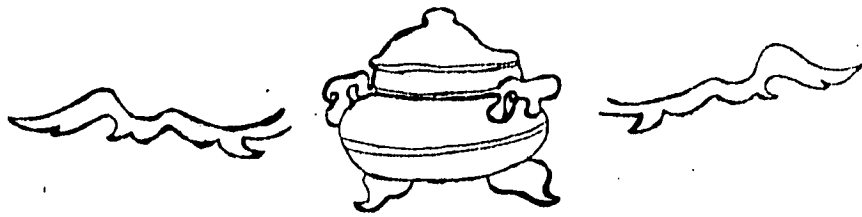
Texto - Testimonio





Dedicado a esos años.
1993 - 1995.





Índice.

Amor mio.

P. 5

Mujer y hombre sorprendiéndose en el desayuno.

P. 7

Me quiere, no me quiso.

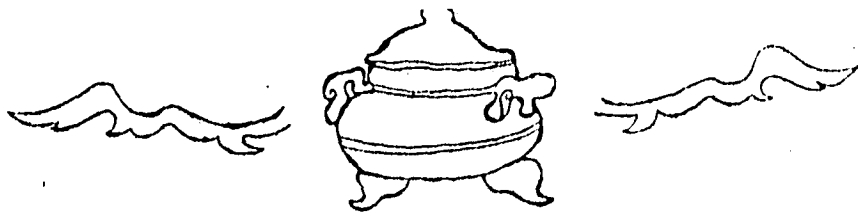
P. 9

Desollándose.

P. 11

contemplación

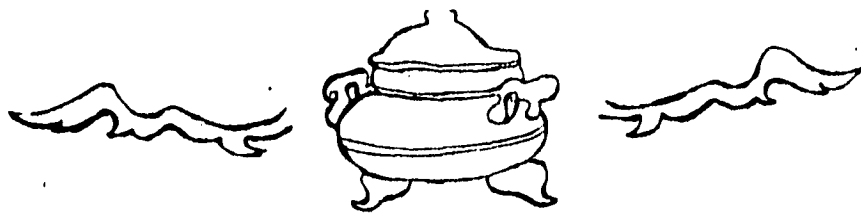
P. 13



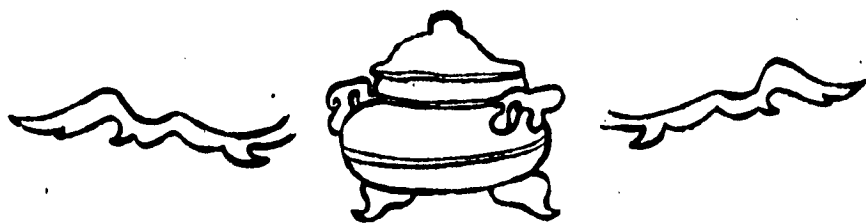
Amor mio.

Un día un hilo de piel entró en mí, por mi boca,
Tenía el color de las frases, poesía
con formas de discursos personales, mente
del color de los besos que ilustres, mares
convivaba con toda mi ser
provocando la exaltación del interés la costiza
una campana,
eco, eco, eco,
por todos los rincones de los muros de un pueblo
austral
la duración de nuestras persuaciones dice signos:

Las palabras habían pinchado nuestras víceras
nuevamente la poesía se hacía presente,
sobaban nuestra pena
la circunstancia,
el discurso le pedía a la razón una respuesta
el director seguía moviendo la batuta, la orquesta impu-
sionaba,
el color de los besos se destiñan con el agua de nuestros ojos.



- Mujer y hombre sorprendidos en el desayuno.
- Ella: Es un poco irresponsable, a veces no logra entenderlo, me desespera.
- El: Nos vemos mucho... No dejada por mí... Nunca dice lo que siente...
- Ella: Nunca me hace caso, quisiera acercarme más, hablarle de sus cosas, de lo que siente, siempre está lejos.
- El: Es muy fría, expresa más de ella sexualmente, se tengo que rogar, me atormenta.
- Ella: No saber que piensa me angustia.
- El: Es disciplinada y perfecta, yo me despierto, le demuestro sus estructuras y a veces hacemos cosas extrañas.
- Ella: Aparientemente es muy independiente, pero en el fondo desea que lo cuide, pero no lo acepta.
- El: Me cuestiona lo que levo y me enfrenta con mi realidad.
- Ella: Es muy apapachador, me gusta que me necesite.
- El: A ella le va mejor que a mí y odio decirlo, pero yo soy quien debería mantenerla.
- Ella: No me gusta que me obligue a estar con él.
- El: Nos aguantamos bastante, hay cosas que hemos modificada pero otras son imposibles.
- Ella: Tenemos proyectos de vida diferentes, me gustaría coincidir.
- El: Me encantaría que fueran la armonía, quisiera tener mucho dinero no solo para darle una vida burguesa, sino para darle una energía aún suficiente, en la relación, y poder intentar conciliar.



Me quise, no me quiso.

La sentía desde hace tiempo muy fría, algo melancólica sin embargo no le di importancia, dos años viviendo y trabajando juntos lo hacían todo felicidad, no había de que preocuparse, a pesar de los augurios que me veí en ese tiempo que me esforzaba en perdonar.

24 Febrero.

Primer rompimiento.

Ella lloraba cuando llegué y me dijo que esto se terminaba. Yo me turbaba, no lo entendía, y trate de echarle la culpa a todo lo que cruzaba mi cabeza, lo real era que ella se había enamorado de otra persona.

La busqué, le rogué, juré hacer todo para no perderla.

15 Abril.

Segundo rompimiento.

Yo fui el que decidí separarse, era demasiado daño, el dolor insostenible. Yo te amo, tú lo amas, el no te ama era un juego estúpido.

Ella me buscó, pensé que la había recuperado, pero fue más difícil.

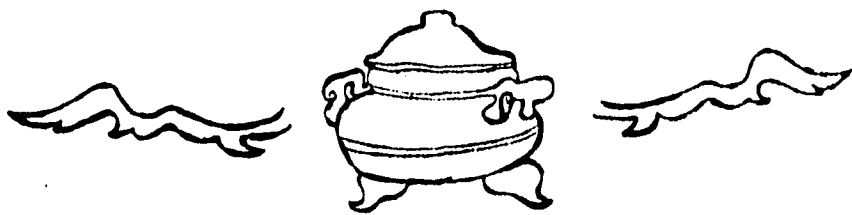
09 Octubre.

Tercer rompimiento.

La decisión que comí, era lo mejor, había pasado meses de sufrimiento, y lo único que deseaba era sentirme mejor, aunque la esperanza de que ella regresara estaba presente.

19 Octubre.

Me entero que ella anda con mi mejor amigo, pienso que no lo soportaría, estaba invadido de engaño y traición.

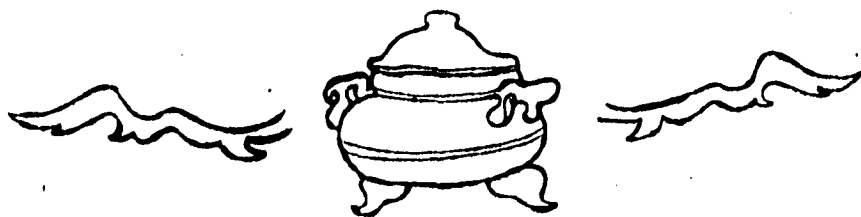


Desollandose.

Es como un infierno yo lo vivaba, pero el a mi ya no, es difícil entenderlo, se pierde todo sentido, no se sabe lo que es real y lo que no lo es, no logras entender por que, pero es algo inevitable, te invade el miedo, la angustia, quisieras desaparecer. Es como si te sacaran lentamente primero el corazón, después los pensamientos y finalmente el alma.

El deseo de destrucción es inevitable, inmediatamente recuerdo que el alimentarme es una actividad vital, en varias ocasiones mi madre dijo, como come para vivir y no hay que esperar a que se muera de hambre.

La comida me encantaba, normalmente se me autoja, pero cuando intento comerla, de la garganta no pasa, otras veces logro ingerir, pero inmediatamente comienzo a sentirme fatal. El asco y las náuseas son los primeros síntomas, el estómago ebulle, el alimento junto con los ideas y los sentimientos dan vuelta a 100x hora, comienzo a sentirme que me infla, que peso y que eso me obligue a tener los pies en la tierra, cuando yo quisiera tener la ligereza suficiente para salir disparada al espacio y mientras estos pensamientos recorren mi cabeza el bumbo se de nuevo el lugar en donde deschar: la soledad, la frustración y de paso ver si sale, él también.



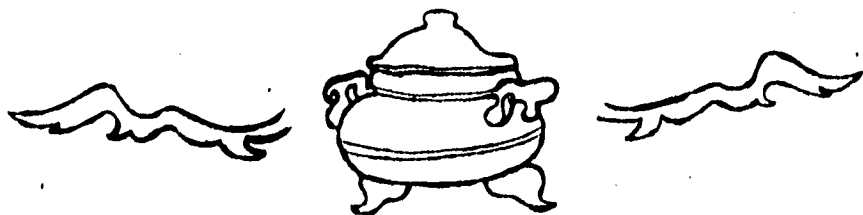
Contemplación.

Cuando estás viviendo la relación, cuesta trabajo ver lo que sucede, todo está contaminado.

Cuando te abajas, el dolor parece ser insuperable, pero en el fondo alcanzas a percibir la luz, igual que las papas que enseradas en una bodega, comienzan a echar sus ramas, estas buscan y se dirigen hacia donde entra el sol.

Y comprendes que el proceso comienza, que va ha ser parecido al de una cebolla, hay que ir quitando capa por capa, cada una de ellas te va a enseñar algo y te va ha dar poco a poco conciencia.

Te contemplar frente a un espejo, ver la luz que tienes delante y las capas de cebolla que vas desechando e intentar ver el mundo como es y a ti cada vez más transparente.



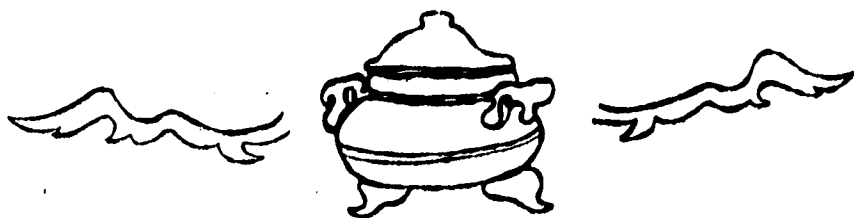
Contemplación.

Cuando estás viviendo la relación, cuesta trabajar ver lo que sucede, todo está contaminado.

Cuando te alijas, el dolor parece ser insuperable, pero en el fondo alcanzas a percibir la luz, igual que las papas que susurradas en una bodega, comienzan a echar sus ramas, estas buscan y se dirigen hacia donde entra el sol.

Y comprendes que el proceso comienza, que va a ser parecido al de una cebolla, hay que ir quitando capa por capa, cada una de ellas te va a emprestar algo y te va a dar poco a poco conciencia.

Te contemplar frente a un espejo, ver la luz que tienes delante y las capas de cebolla que vas desechando e intentar ver el mundo como es y a ti cada vez más transparente.



Agradeces a:

Luis Enrique Argüelles.

Roxana Acevedo.

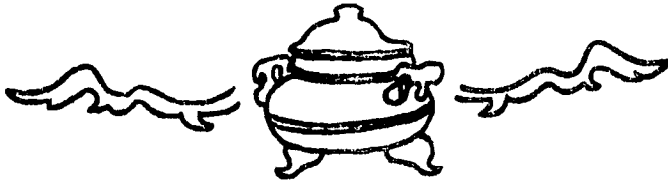
Monica de la Cruz.

La Eugenia Hinojosa.

George Siller.

Maria Zuniga.

Por compartir conmigo un poco de su trabajo, algo de su tiempo y mucho de su dolor.



2.3 VIDEO.

A través de este recurso se intenta dar al libro un carácter diferente. Un libro considerado tradicional, a partir de ser "leído" por medio de un televisor, deja de ser un objeto que el hombre acostumbra manipular.

El video le quita el carácter de objeto, para darle el papel de actor (sujeto), siendo aún un libro pero modificado proponiendo una forma diferente de lectura. El libro deja de ser un libro en el sentido que no es un objeto tangible, a lo que nos enfrentamos es a la imagen de un libro y nos rompe la estructura con la que estamos acostumbrados a relacionarnos con ese objeto.

El libro aparece en primer plano, toma el nivel que el de las grandes estrellas de televisión. El video nos lo presenta describiéndolo, como un objeto intocable, imposible de alcanzar, aquí lo visual gana terreno y su tradicional carácter de objeto táctil desaparece, provocando que el libro tenga en esta ocasión la participación activa, mientras el espectador sea al que se le va indicando la nueva estructura de lectura.

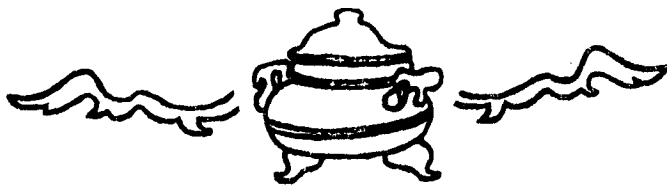
"El título no contradice al dibujo, afirma de otro modo",⁴⁴ declara Magritte al ser cuestionado por su trabajo, en donde la imagen y el texto juega con las contradicciones (negaciones y afirmaciones). Aquí no se quiere negar al libro como podría pensarse, quitándole las características por las cuáles es identificado normalmente, como ser un objeto manipulable, pudiendo ser leído al ritmo y tiempo deseado. Al contrario pretende ser reafirmado, al ser expuesto como un objeto que permite diferentes opciones de lectura, confirmando que no es el libro el que necesita ser rescatado (como se ha planteado muchas veces), sino somos los lectores los que tenemos que abrirnos a las nuevas propuestas que este objeto nos permite descubrir. No se trata de un video-arte, aquí el video simplemente es el medio por el cuál podemos tener contacto con el libro, que es presentado como los objetos que en los anuncios de los canales televisivos transmiten, con una intención comercial, nos ofrecen productos que podemos consumir sin salir de casa, haciéndonos creer que por el simple hecho de consumirlos visualmente, nuestro deseo y necesidades se satisfacen. Esto nos recuerda a las imágenes televisivas que a lo largo del largometraje *Delicatessen*⁴⁵, se transmiten alternando con una realidad, en donde la lucha por el alimento los obliga a comerse unos a otros.

El televisor transmite (retomando los comerciales de los años 40's), sarcásticamente unos succulentos quesos y productos que para los personajes son imposibles de obtener, mientras el locutor se encarga de recordarles que su realidad es otro muy diferente a las de la televisión, porque además las imágenes transmitidas pertenecen al pasado.

Este video nos muestra un libro, que en forma de recetario, nos recuerda que esa succulenta relación que soñamos no existe, o a muerto y nos va descubriendo cuál es la realidad.

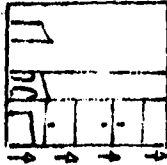
44. Rene Magritte. *apud.* Michel Foucault. *Esto no es una Pipa*. 1981. p. 88

45. Vid. *Delicatessen*. Dir. Jean-Pierre. Productor Claudie Ossard. duración 100 min. Francia. 1993.



"RECETARIO IN-ÚTIL, CORAZÓN".

GUIÓN TÉCNICO.



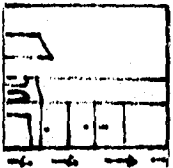
SEC.1

- Barridos de cocinas de izquierda a derecha.
8 cocinas aproximadamente.



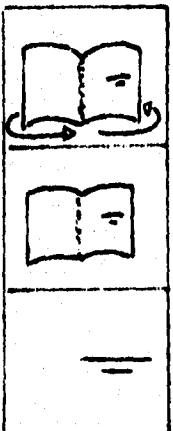
SEC.2

- El libro en un atril, sobre una base giratoria, con el fondo verde neutro.
- Inserto del libro completo girando.
- El libro se detiene.
- La cámara se acerca (zoom) lentamente hasta hacer un detalle de la portada.
Voz - lee el título.
- Suena timbre.



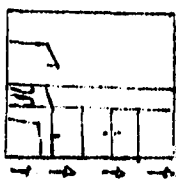
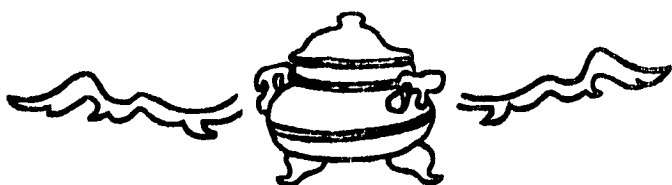
SEC.3

- Barridos de cocinas de izquierda a derecha.
4 cocinas aproximadamente.



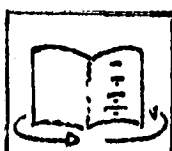
SEC.4

- El libro abierto en la primera página girando. Inserto del libro completo.
- El libro se detiene.
- La cámara se acerca (zoom) lentamente hasta hacer un detalle de la página. Voz - lee dedicatoria.
- Suena timbre.



SEC.5

- Barridos de cocinas de izquierda a derecha.
4 cocinas aproximadamente.

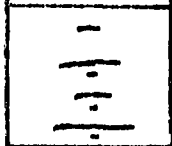


SEC.6

- El libro abierto en la siguiente página girando.
Inserto del libro completo.

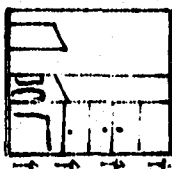


- El libro se detiene.



- La cámara se acerca (zoom) lentamente hasta
hacer un detalle de la página.
Voz - lee el índice.

- Suena timbre.



SEC.7

- Barridos de cocinas de izquierda a derecha
4 cocinas aproximadamente.



SEC.8

- El libro abierto en la siguiente página girando.
Inserto del libro completo.



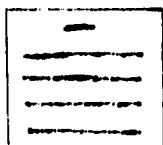
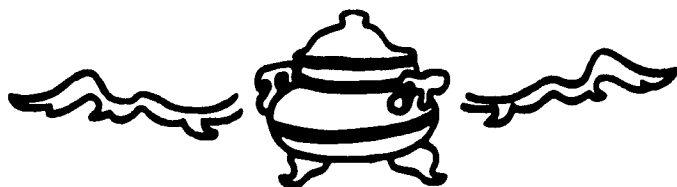
- El libro se detiene.



- La cámara se acerca (zoom) lentamente hasta
hacer un detalle de la fotografía.
Voz - lee el título y comienza texto.



- La cámara se aleja (zoom) lentamente hasta
hacer nuevamente un inserto del libro completo.
Voz - lee aproximadamente la mitad del texto.



SEC.8
cont.

- La cámara se acerca (zoom) lentamente hasta hacer un detalle del texto.
Voz - finaliza texto.
- Suena timbre.



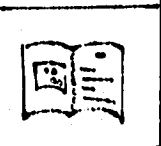
SEC.9

- Barridos de cocinas de izquierda a derecha.
4 cocinas aproximadamente.



SEC.10

- El libro abierto en la siguiente página girando.
Inserto del libro completo.



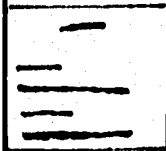
- El libro se detiene.



- La cámara se acerca (zoom) lentamente hasta hacer un detalle de la fotografía.
Voz - lee título y comienza texto.

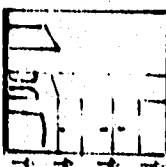


- La cámara se aleja (zoom) lentamente hasta hacer nuevamente un inserto del libro completo.
Voz - lee aproximadamente la mitad del texto.



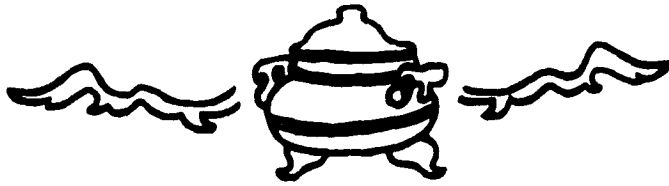
- La cámara se acerca (zoom) lentamente hasta hacer un detalle del texto.
Voz - finaliza texto.

- Suena timbre.



SEC.11

- Barridos de cocinas de izquierda a derecha.
4 cocinas aproximadamente.



SEC.12

- El libro abierto en la siguiente página girando. Inserto del libro completo.



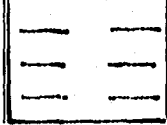
- El libro se detiene.



- La cámara se acerca (zoom) lentamente hasta hacer un detalle de la fotografía. Voz - lee título y comienza texto.

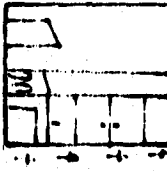


- La cámara se aleja (zoom) lentamente hasta hacer nuevamente un inserto del libro completo. Voz - lee aproximadamente la mitad del texto.



- La cámara se acerca (zoom) lentamente hasta hacer un detalle del texto. Voz - finaliza texto.

- Suena timbre.



SEC.13

- Barridos de cocinas de izquierda a derecha. 4 cocinas aproximadamente.



SEC.14

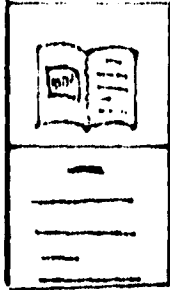
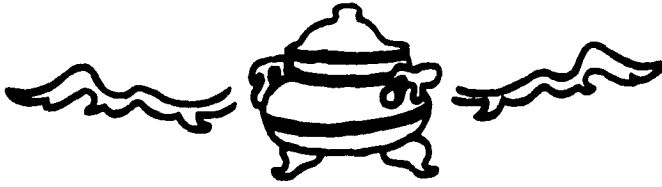
- El libro abierto en la siguiente página girando. Inserto del libro completo.



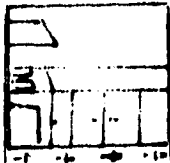
- El libro se detiene.



- La cámara se acerca (zoom) lentamente hasta hacer un detalle de la fotografía. Voz - lee título y comienza texto.



- La cámara se aleja (zoom) lentamente hasta hacer nuevamente un inserto del libro completo.
Voz - lee aproximadamente la mitad del texto.
- La cámara se acerca (zoom) lentamente hasta hacer un detalle del texto.
Voz - finaliza texto.
- Suena timbre.



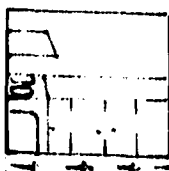
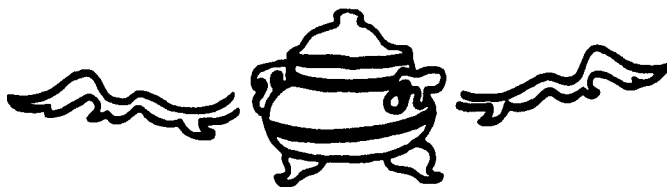
SEC.15

- Barridos de cocinas de izquierda a derecha.
4 cocinas aproximadamente.



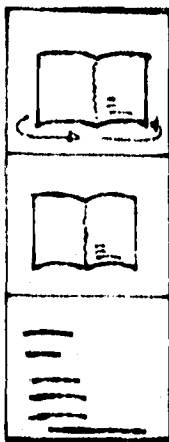
SEC.16

- El libro abierto en la siguiente página girando.
Inserto del libro completo.
- El libro se detiene.
- La cámara se acerca (zoom) lentamente hasta hacer un detalle de la fotografía.
Voz - lee título y comienza texto.
- La cámara se aleja (zoom) lentamente hasta hacer nuevamente un inserto del libro completo.
Voz - lee aproximadamente la mitad del texto.
- La cámara se acerca (zoom) lentamente hasta hacer un detalle del texto.
Voz - finaliza texto.
- Suena timbre.



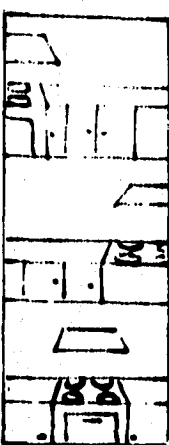
SEC.17

- Barridos de cocinas de izquierda a derecha.
4 cocinas aproximadamente.



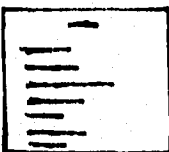
SEC.18

- El libro abierto en la última página girando.
Inserto del libro completo.
- El libro se detiene.
- La cámara se acerca (zoom) lentamente hasta
hacer un detalle de la página.



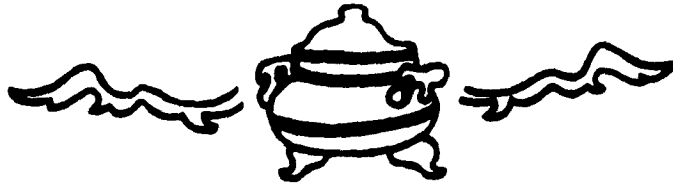
SEC.19

- Barridos de cocina de izquierda a derecha.
8 cocinas aproximadamente.
- Regresa y se detiene en la última cocina.



SEC.20

- Sobre el mismo fondo verde neutro, corren los créditos
y agradecimientos a una velocidad que resulte
difícil leerlos.
- No hay música en el corto, sólo en créditos.



CRÉDITOS.

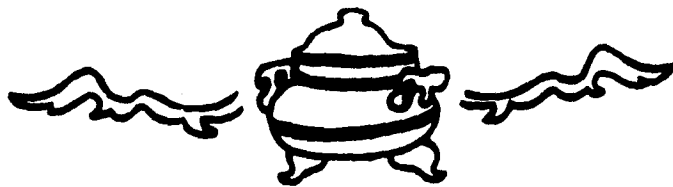
Idea original - Tania de la Cruz.
Dirección - Tania de la Cruz.
Producción Ejecutiva - Ernesto de la Cruz.
Producción - Jorge Siller, Mónica de la Cruz, Ma. Eugenia Hinojos.
Fotografía - Luis Enrique Argüelles.
Vídeo - Armando Durán.
Dirección de Arte - Tania de la Cruz.
Textos - Roxana Acevedo, Mónica de la Cruz, Tania de la Cruz,
Ma. Eugenia Hinojos, Jorge Siller, Mario Zúñiga.
Entrevistas - Tania de la Cruz.
Asesoría - Daniel Manzano, Pedro Ascencio y Kiyoto Ota.
Carpintería - Elías Obregón.
Costura - Ma. Eugenia Hinojos.

AGRADECIMIENTOS.

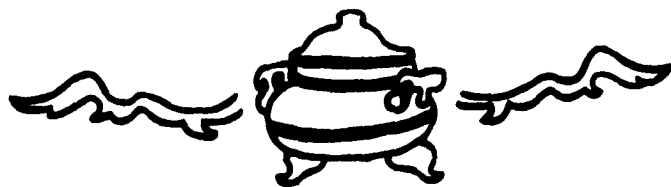
Cámara 1.
Foto Perisur.
Escuela Nacional de Artes Plásticas.
Centro Cultural de Arte Contemporáneo.
Periódico "La Jornada".
Programa de radio "La cocinera atrevida". Radio Educación.
Librería "El Parnaso".
Revista "Polister".
Revista "Saché".
Revista "Nuevo Estilo".
Semanario "Insólito".

AGRADEZCO ESPECIALMENTE A:

Mi padre por su cariño y apoyo.
Mi madre por su participación, sus enseñanzas y sus apapachos.
Mónica por su revisión de estilo y redacción,
y por compartir conmigo la desesperación.
Emmanuel que aunque no hizo nada siempre estuvo
presente de alguna manera.
Manyi por enseñarme lo importante de la vida.
Vida por hacerme sentir el acto de amor más grande.
Jorge por su apoyo incondicional.
Roxana por su complicidad.
Todos ellos y en especial a:
Lupita G.P., Ma. Elena R., Zolla Z., Gabriel S., Elisa T., Reyna M., Elia G.,
Mónica G., Felipe J., José C., Sandra E.



*Por su tolerancia y compartir conmigo tantas cosas:
Daniel Manzano y Pedro Ascencio por su paciencia y asesoría.
Kiyoto Ota por su fé y su confianza.
Luis Enrique por su gran apoyo.
Armando por echarme tanto la mano.
Esteban por su cariño y esas largas charlas.
Sebastián por su respeto.
Mario por compartir su locura conmigo.
Andrés por sus regalos.
Carlos por su visión de la vida.
Mary y Ara por su gran trabajo y salvarme de tantas.
Antonio por invitarme a su performance.
Erika por lo sencilla que ve la vida.
Erika por complicarme la vida invitándome a
participar en su proyecto.
Manuel por recordarme el inicio de todo esto.
La familia de Jorge por soportarme tanto.
Los amigos de fiesta, café y demás diversiones.
Alfredo por ponerme en mi lugar.
Erika por su orientación.
Eliuz por rescatarme de tantos líos.
Mis compañeros de seminario: Andrea, Irma, Rosa Ana, Juan Pablo, Mónica,
Demian, Sonia, Willi, Karina, Patricia, Emilia, Angeles, Karina, Jorge, Luis,
Lourdes, Angélica, Carlos, Ma. Estela, Cecilia.
Señor Adolfo por prestarme ese hermoso jardín.
Lourdes por sus excelentes ideas.
Thelma por recordarme tantas cosas.
La Misha por permitirme acariciar su pelo en las noches de desvelo.
Beto y Simón por sus fiestas y juegos.
Tao por trastornarme.
Salón de Té por pensar en los que no tomamos café.
Café La Solva por su espacio.
Arcano por su música y las noches de fiesta.
Cinemark, Cinemex, Cinesca y C.C.U., por los ratos de entretenimiento.
David Bowie, Brian Eno, Malher, Billie Holiday, Charly Parker, Charly
García, Fito Paez, Miguel Bosé, Camarón de la Isla, Mano Negra, Pata Negra,
Ketama, El Último de la Fila, Kiko Veneno, Chico Buarque, Caetano Veloso,
Betsi Pecanina, por su compañía sonora.
Jorge Amado, Julio Cortazar y al I Ching por amenizar mis lecturas.
Rosemarie Trokel, Doris Salcedo, Jeff Koons, Robert Gober y Gabriel Orozco
por lo maravilloso de su trabajo.
El carnicero por esos excelentes trozos de carne.
Al pescadero por apartarme los ojos más lindos.*

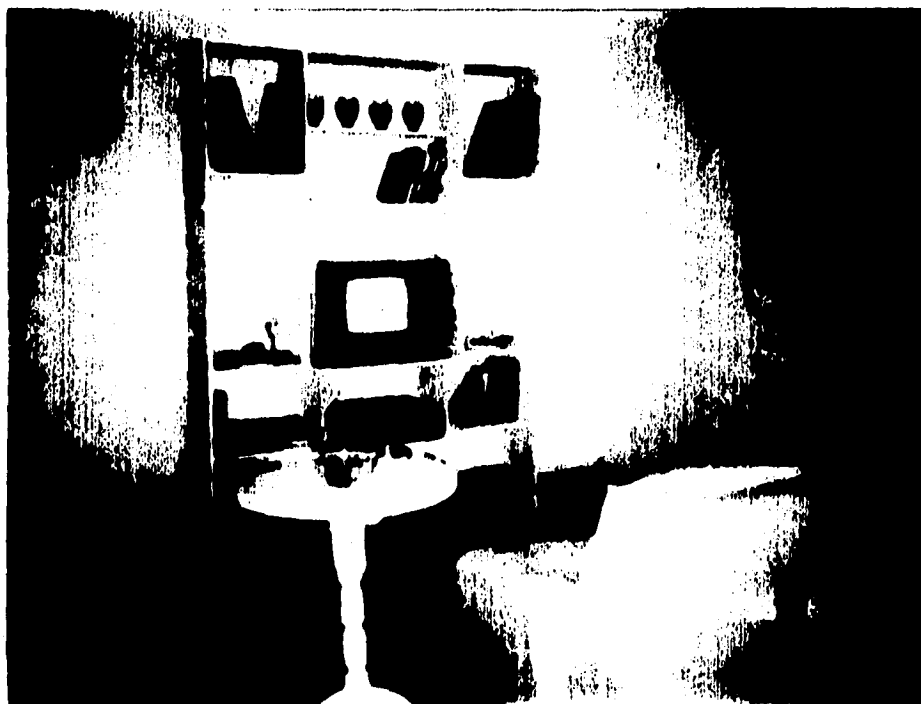


2.4 "RECETARIO IN-ÚTIL, CORAZÓN".

INSTALACIÓN.

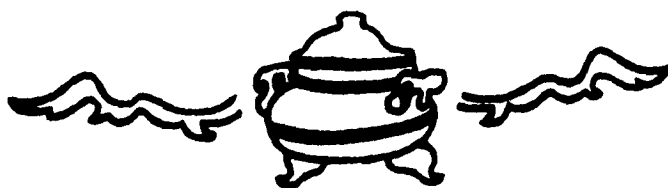
"Recetario in-útil, corazón», es el título que lleva la instalación que es la propuesta que planteo como una manera diferente a la que estamos acostumbrados a tener contacto con los libros, integrando al libro a los planteamientos que actualmente se manejan dentro del arte.

El video del libro es presentado por un televisor, que se encuentra colocado en un librero, el cuál otros libros comunes interactúan creando nuevos códigos al ser enfrentados al libro no objetual de la televisión, ésta nueva lectura puede ser apreciada por el espectador que en esta ocasión le toca el papel de observador ante estos objetos que normalmente suele manipular.



*Tania de la Cruz.
Recetario in-útil, corazón.
Instalación. 1995.*

La intención de esta instalación es afirmar el carácter objetual del libro, el libro es importante por si mismo. Si jugamos con él quitándole su sentido "práctico" (como contenedor de textos), resaltamos su importancia como objeto; así como la publicación acentúa al objeto



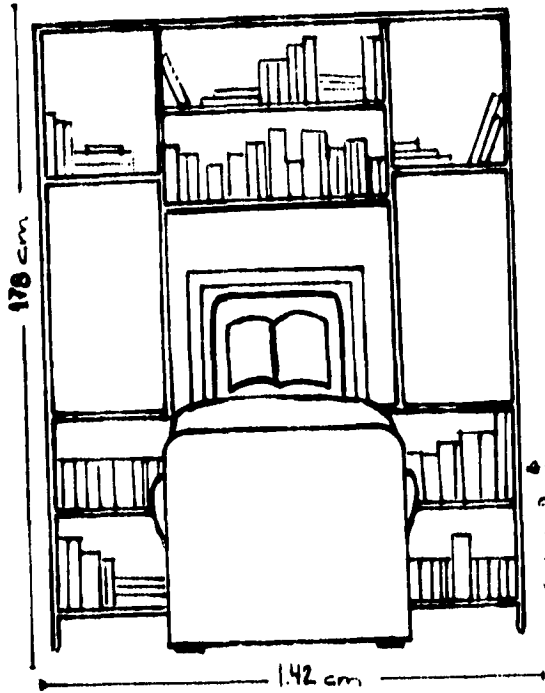
mostrándolo atractivo, con el video se rescata este manejo de la publicidad y con los objetos que lo rodean lo transferimos a otros ámbitos de la vida, del hogar.

Retomar dentro de la instalación objetos de la vida cotidiana es para poder acercarnos más a la que conceptualmente se propone, todos conocemos una televisión, un librero, todos hemos estado en un sillón, todos deseamos aquello que miramos en esas imágenes publicitarias. Con todo esto se crea un juego de contradicciones. El video anula al libro, la instalación al video, pero en un círculo vicioso, al mismo tiempo se retroalimentan, se afirman mutuamente y permiten diferenciarse, dándose su propia individualidad uno al otro.

Los libros no pueden tocarse, son expuestos como obras de arte, al ser trasladado a la galería, la única forma de leerlos es a través del televisor en donde adquieren vida. El librero y el sillón son blancos para acentuar su función de contenedores y todos juntos nos evocan nuestra manera de vivir en una sociedad en donde la realidad y la apariencia se contraponen.

Instalación.

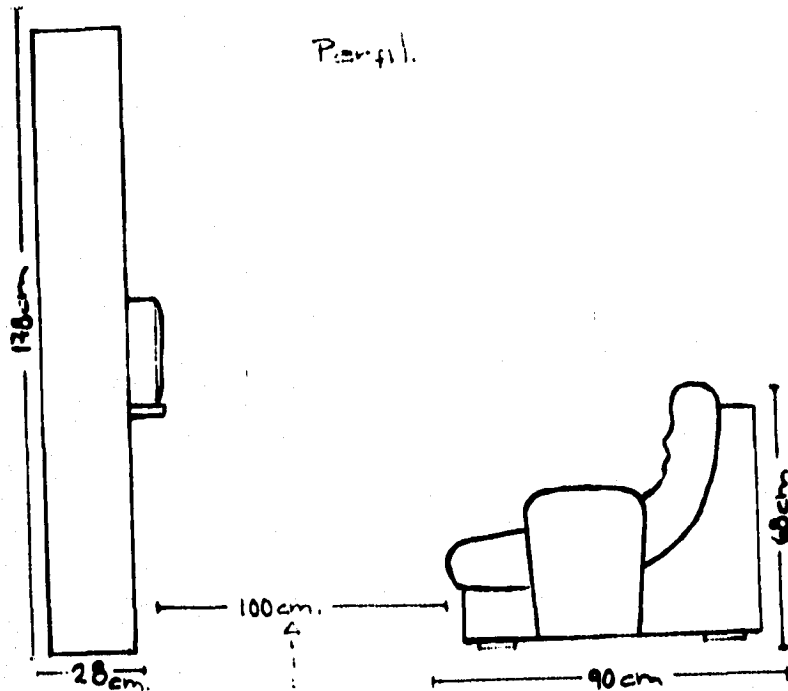
Fronte.



enmediante la
caja de la
caja de la
caja de la
caja de la
caja de la

El librero contiene libros tradicionales y un televisor que transmite un video por medio del cual se puede leer el libro de cocina, esto se puede observar en un modo sillón.

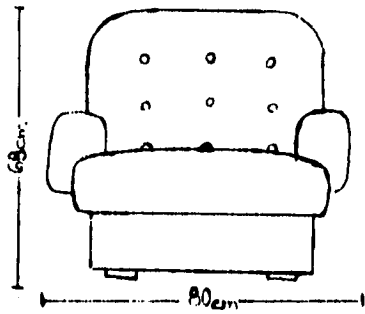
Perfil.



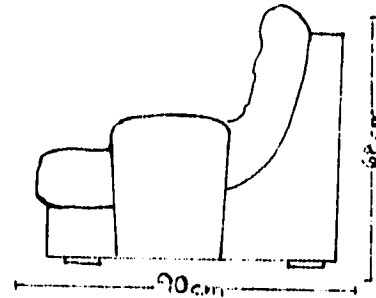
distancia entre el librero y el sillón.

Sillón y Librero.

Frente

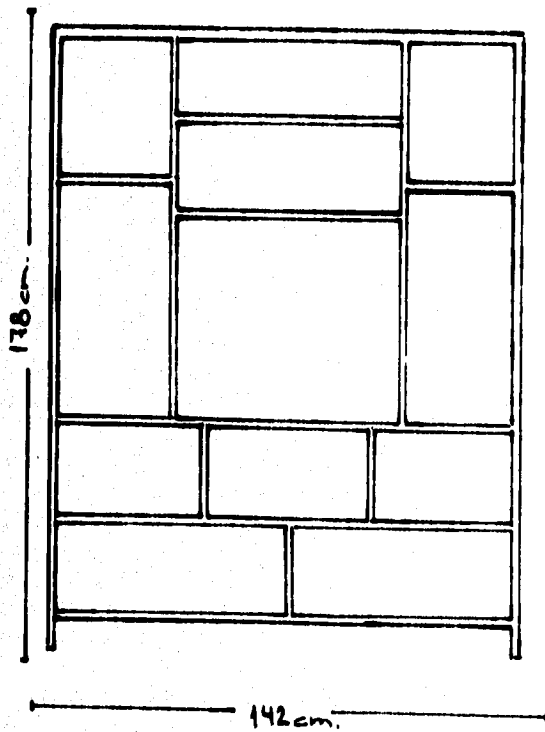


Perfil.

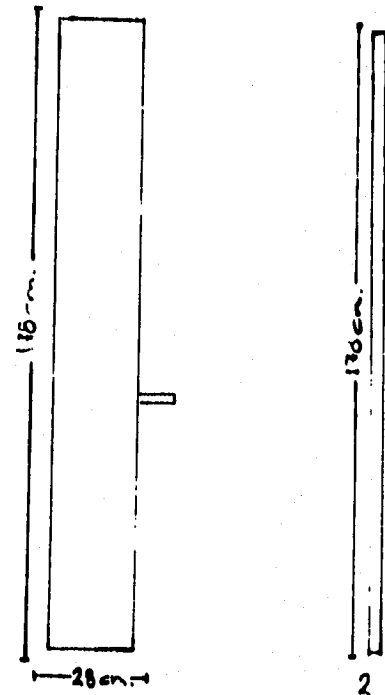


Sillón con cubierta color blanco.
Librero pintado de blanco.

Frente

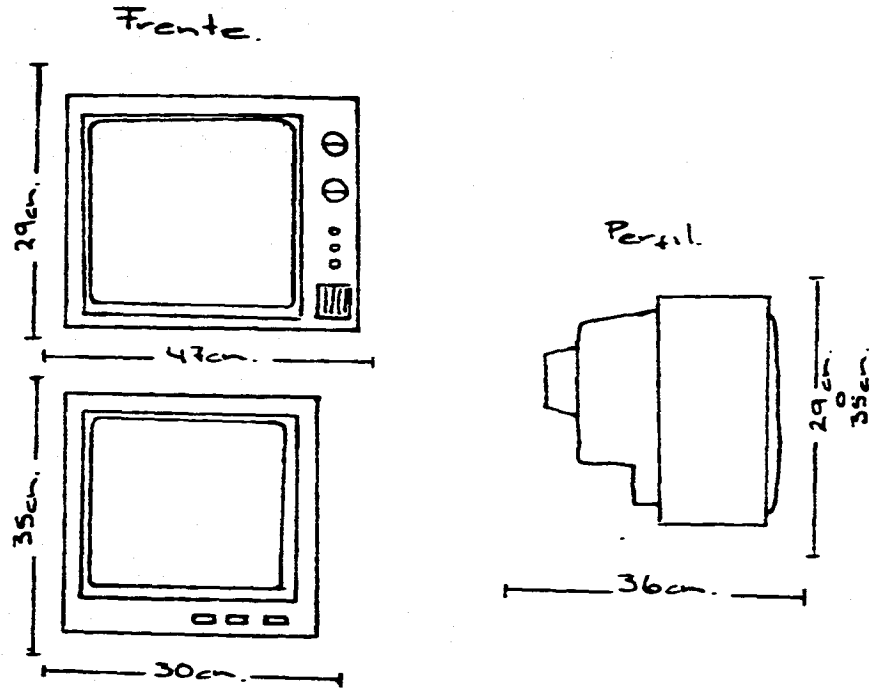


Perfil.

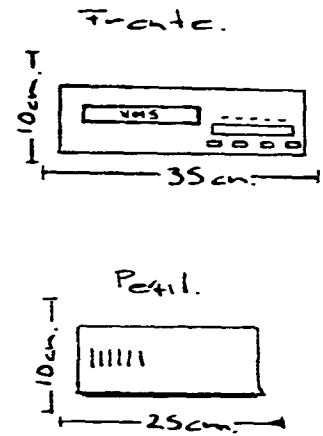


Televisión y Videocassetera.

Televisión.



Videocassetera.



Medidas: aproximadas, depende del modelo de los aparatos que se utilizan.

Formato de la videocassetera: VHS.

Televisor:



CONCLUSIONES.

Hablar de lo que actualmente se produce dentro del arte resulta complicado e incluso ambicioso en tan breve ensayo: la manera de crear es amplia y compleja, los artistas hacen uso de cuanto pueden abriendo paso a múltiples posturas ante el arte. Que en esta época, en donde la carga informativa y en especial en imágenes es tan saturada, gracias a los manejos tecnológicos de comunicación, que avanzan día a día, con pasos agigantados, dan mayores opciones expresivas y conceptuales.

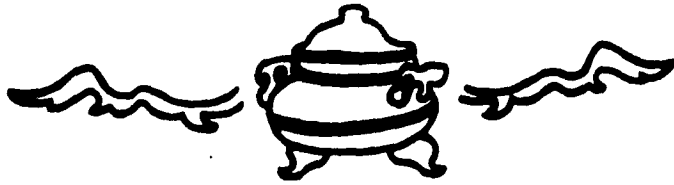
La pintura, la escultura, el grabado, etc., no sólo han tenido modificaciones, sino que se han abierto a nuevos lenguajes; como el performance o la instalación, que a su vez se encuentran en un agitado movimiento, ofreciendo la posibilidad de crear nuevas interpretaciones y posturas ante la vida.

"Recetario in-útil, corazón", pretende hacer uso de la abertura que el arte actual ofrece, como una postura alternativa retomando hasta las concepciones tradicionales, como la importancia que el catálogo tiene en las exposiciones de arte, para comprobar que el libro tiene una vigencia a pesar del uso significativo que se le dé.

"Recetario in-útil, corazón", es un libro que fue creado bajo una estructura tradicional de hacer libros, retoma del pasado, de los libros hechos a mano y de los recetarios que hoy nos alimentan a través de sus imágenes, dándonos la fórmula correcta para realizar los guisos. Este recetario nos habla de las fórmulas que acostumbramos utilizar en el amor, fórmulas que son inútiles pero que nos cuesta trabajo evitar repetir. Fórmulas que Roland Barthes nos argumenta en su libro, Fragmentos de un discurso amoroso, retomando lecturas como Werther de Goethe, El Banquete de Platón, al Zen, el psicoanálisis y otros, sacando fragmentos para hablarnos de la condición del amor, como un sentimiento del cuál se ha creado un discurso y que deambula entre lo ritual y lo simbólico. Acto que ha sido muchas veces relacionado con el acto de comer, de la necesidad de amar y de alimentarse, como necesidades del cuerpo y del espíritu.

"Recetario in-útil, corazón", nos remite esa necesidad de amar y del enfrentamiento al fracaso, de lo que estaba vivo y ahora está muerto. El recetario nos narra, siendo él, el protagonista, modificando su carácter de objeto, convirtiéndose en un objeto virtual, para recordarnos la manera en la que nos alimentamos y las actitudes con las que nos relacionamos.

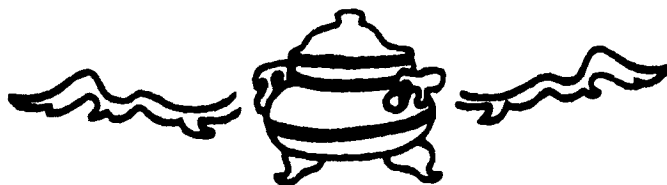
Este escrito lo que pretende al ser estructurado de esta manera, es retomar la función de los catálogos, creado como una especie de bitácora o recetario, conteniendo toda la información sobre la construcción de la propuesta plástica.



"Posiblemente se puede esperar que el arte siempre se supere y perfeccione, pero su forma ha dejado de ser la necesidad más elevada del espíritu. Por muy admirables que nos parezcan las imágenes de los dioses griegos y por muy dignas y perfectas que veamos las representaciones de Dios padre, Cristo y María, no sirve de nada porque a pesar de ello no volveremos a ponernos de rodillas". ⁴²

Hegel

46. Federico Hegel. apud. Honneth Klaus.
Arte ... Op. cit. p. 102-103.



FUENTES.

- Acha Juan. *Arte y Sociedad: Latinoamericana*. México. Ed. Fondo de Cultura Económica. 1979. p. 547.
- Barthes Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. 1a. edición. México. Ed. Siglo Veintiuno. 1982.
- Bowe Marisa. "El Porno Kitsch de Jeff Koons". *Poliester. El Kitsch*. México no. 2. Verano. 1993. p. 83.
- Cabrera Lydia. *El Monte*. 4a. edición. Miami. Ed. Universal. 1975. p. 564.
- Cadena Agustín. "Para comerte mejor". *Sacbe. La comida*. México. Vol. 5. no. 4. Invierno. 1995. p. 97
- Cameron Dan. *El Jardín Salvaje*. Madrid. Ed. Museo Nacional Reina Sofía. 1991. p. 47 (documento fotocopiado).
- Carrión Ulises. *The New Art of Making Books*. New York. Ed Visual Studies. 1985. p. 269.
- Coleman Catherine. *El Libro de Artista en España*. Libros de Artista. Madrid. Ed. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes. Archivos y Bibliotecas. 1982. p. 48.
- Duchamp Marcel. *Escritos, Duchamp du Signe*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. 1978. p. 254.
- Escolar Hipólito. *De la Escritura al Libro*. España. Ed. Promoción Cultural. 1976. p. 156.
- Foucault Michel. *Esto no es una Pipa*. 2a. ed. Barcelona. Ed. Anagrama. 1981. p. 88.
- Ganado Edgardo. "Sacar los Bodegones de la Bodega". *Poliester. Asuntos Domésticos*. México. Vol. 2. no. 7. Otoño. 1993. p. 71.
- Gober Robert. Catálogo de Exposición. Rotterdam. Ed. Museo Boy mans-van Beungen. 1990. p. 85. (documento fotocopiado).
- Gotz Adriani. *Beuys, Sobre Joseph Beuys*. México. Ed. Museo de Arte Contemporáneo. Carrillo Gil. 1992. p. 167.
- Greenaway Peter. *El Cocinero, El Ladrón, su Esposa y su Amante*. Inglaterra. Productor Kees Kasander. 1989. duración 120 min.
- Honnef Klaus. *Andy Warhol*. Koln. Ed. Tachen. 1992. p. 95.
- Honnef Klaus. *Arte Contemporáneo*. Koln. Ed. Tachen. 1993 p. 238.
- Jeunet Jean-Pierre. *Delicatessen*. Francia. Producción Claudie Ossard. 1993. duración 100 min.
- Kartofel Graciela. Marín Manuel. *Ediciones de y en Artes Visuales*. México. Ed. UNAM. Colección Biblioteca del Editor. 1992. p. 97.
- Koons Jeff. *Hand Book*. London. Ed. Anthony daffay gallery. 1992 p.174.
- Lamas Martha. "Del Universal Trastorno de la Existencia". *Doble Jornada. Ay El Amor*. México. año nuevo. no. 109. Lunes 5 de Febrero de 1996. p. 16.
- Macotela Gabriel. Entrevista. México. 11 de Noviembre de 1995.
- Mosquera Gerardo. *Del Pop al Post*. La Habana. Ed. Arte y Literatura. 1993. p. 641.
- Nuñez Sandino. "El Alivio de la Condena". *Brecha*. Uruguay. año 11. no. 518. 3 de Noviembre de 1995. p. 30.
- Parias Maria. "Doris Salcedo". *Poliester, Asuntos Domésticos*. México. Vol. 2. no. 7. Otoño. 1993. p. 71.
- Paz Octavio. *Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. 2a. edición. México. Ed. Era. 1978. p. 187.
- Renan Raul. *Los Otros Libros*. México. Ed. UNAM. Colección Biblioteca del Editor. 1988. p. 97.
- Stich Sidra. *Rosemarie Trockel*. Madrid. Ed. Museo Nacional Reina Sofía. 1992. p. 60.
- Verdi Franco. *Liber*. Documento Fotocopiado. s.p.i. p. 16.
- William Richard. *I Ching, El Libro de las Mutaciones*. 1a. edición México. Ed. Hermes. 1983. p. 821.