

00261



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO**

**De la pintura representativa al objeto presentado:
Resultados de un viaje personal**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES
ORIENTACIÓN PINTURA**

PRESENTA:

Andrea Patricia Camarelli Papatryphonos

DIRECTOR DE TESIS: .

MTO. JULIO CHÁVEZ GUERRERO

México, D.F.

2001

2944156



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.

Índice	
Introducción	4
Capitulo I	8
a- de la pintura representativa	9
b- Marcel Duchamp: mutador del arte	15
c- del objeto presentado	21
Capitulo II	32
a- el pequeño mundo	33
b- virtuosos del pluralismo	53
c- la tragedia de la frontera	57
d- la diáspora contemporánea	61
Capitulo III	65
a- resultados de un viaje personal	65
Conclusiones	108
Bibliografía	110

Si midiera el perímetro que circunda mi casa,
mi trabajo y el lugar donde estudio, aquí en México,
estoy segura que tiene exactamente las dimensiones de
mi pueblo... allí en Patagonia

A. C.

Introducción

Esta tesis pretende ser el libro que quise leer antes de emprender mi viaje. Empezó el día que decidí dejar mi país e ir a vivir en una cultura distinta. Trata de ser útil a aquellas personas que tiene los mismo anhelos que tuve, y la misma incertidumbre en la cuenta regresiva hacia el horario de salida del avión. Esta decisión se sitúa en un momento determinado de la vida de cada persona, y creo estar ya a una distancia temporal tal, que estoy en condiciones de analizarla. El haberme encontrado con muchas personas que estábamos en el mismo proceso, me llevó a delimitar a dos grandes grupos que no se parecían entre sí. Entonces empecé a hurgar en el momento en que se toma la decisión: en un lugar los que viajan huyendo del lugar y en otro los que van a conquistar otro. El que la toma como una evasión a una realidad muy pesada en donde la promesa de un nuevo lugar, se presenta como la solución de los problemas inmediatos (Gerardo Mosquera lo llama diáspora mental. En este caso el problema es de uno y va con uno. He visto que la misma situación, se repite en el nuevo lugar. Por supuesto se resuelve de la misma manera, cuando cambie de lugar las cosas cambiaran, y así se posterga el problema indefinidamente sin dar cara a cara con él. Este personaje es bien conocido por todos, casi no falta en ningún grupo social, es aquel que especula con todas las potencialidades del nuevo hábitat, pero su único objetivo es mantener este proyecto dentro del área de la fantasía, ir hacia allí rompería el verdadero proyecto, que es un mundo creado por él y para él sin ningún tipo de confrontamientos.

Pero hay otros casos, donde la elección se presenta en su realidad más cruda, que es la de optar entre dos situaciones, y las dos muy atractivas. Es el caso de estar bien en un lugar, y encontrarse con el deseo fantasma de una experiencia fuera, que empieza a cavar los cimientos del bienestar asegurado.

Otro punto que quiero tratar en esta tesis es cómo estos fenómenos sociales se ven reflejados en la obra plástica de artistas extranjeros. Partiendo de mi experiencia personal, y analizando mi propia producción plástica, pude advertir ciertos puntos en común con uno de los dos grupos que menciono al principio. Estas características psico-sociales y culturales, se ven reflejadas en las producciones plásticas de los migrados (para esta tesis solo hablaremos de migraciones voluntarias y de artistas plásticos. Generalizando, podemos decir que aquellos artista que no se han fusionado con el medio su producción plástica se conserva en un estadio anterior a su llegada, mientras que los artistas que se han comprometido de manera más próxima con su entorno, incorporan a su lenguaje plástico elementos de su realidad actual y de lo que traen.

Mi experiencia es el caso desde donde se planteó el problema. Básicamente mi obra plástica sufrió una transformación particular a raíz del trabajo que comienzo a realizar en México. Con una formación de pintora, y con los únicos elementos conocidos para mi trabajo, óleo y pincel sobre bastidor, empecé en mí una necesidad de mostrar la realidad tal cual se presenta y empecé a sentir que la pintura estaba dejando de darme algunas respuestas. Esto, tan difícil de demostrar, tiene una coincidencia cronológica con mi cambio de residencia.

Mi descubrimiento de Duchamp, en donde en arte la clave está en la **elección** del artista, (y no es que Duchamp no se conociera en Argentina) tuvo que ver, en ciertos términos con la **elección** violenta de vivir en otra cultura. Hubo un paralelismo en la comprensión del termino.

La tesis está dividida en la introducción, tres capítulos y las conclusiones. En el primer capítulo hago un análisis histórico de cómo la pintura se fue transformando en objeto. No es un análisis polar, como que una cosa pasó a ser otra, sino que el

nacimiento del arte objetual angostó el terreno tan amplio de la pintura. No se cuestiona a la pintura en sí, ya que no adhiero a la muerte de la pintura que se viene pregonando desde hace dos siglos, y los artistas siguen pintando; sobre todo porque el material que elija el artista es menos importante que lo que tenga para decir. Es sabido que los artistas sólidos no se sienten impedidos por los medios. Sí se cuestiona a la pintura en ese encumbramiento elítico en el que se ha situado, y este cuestionamiento incluso, por parte de muchos artistas, ha venido a revitalizarla.

Para el segundo capítulo he realizado un trabajo de investigación desde la sociología del conocimiento y de la vida cotidiana, para desmenuzar las transformaciones que se operan en los individuos ante una situación migratoria. Fue determinante para este análisis, adoptar una denominación del "destino", hasta donde hay un destino creado para uno y donde uno puede ser el constructor del mismo. Determiné los factores que más han conducido a los cambios de territorios, estos son la **sexualidad** y la **actividad laboral**, determinado para este caso específicamente la segunda. El tema de la elección siguió siendo el eje de este estudio también.

La última parte del segundo capítulo están basadas en el pensamiento de Gerardo Mosquera (analista de arte de origen cubano), el cual en sus conferencias, a las que asistí en el Museo Rufino Tamayo de México, me dio un panorama actual de las condiciones de la migración en este momento, el de la globalización. Lo sitúo como la parte de actualidad de la tesis.

Y en el tercero he considerado oportuno exponer mis consideraciones acerca de la estética, del arte, del estilo, de los materiales, del arte social, los cuales se van intercalando con el análisis de mi obra. El análisis de obra está tomado desde la perspectiva de análisis hermenéutico de Mauricio Beauchot, y en algunos casos recurrí a la metodología para la crítica de arte creado por Carlos Blas-Galindo. . Me he respaldado también, en la postura frente al arte que Eduardo Cohen expone en su libro *hacia un arte existencial*, él aborda los problemas artísticos desde una perspectiva actual y objetiva. Es un buen momento

para situar a la obra como una parte más de todo el fenómeno artístico y no como un elemento autónomo y librado de su inserción social.

En las conclusiones dejo en claro los aciertos y desaciertos de la tesis, pero sobre todas las cosas los agradecimientos, parte fundamental de mi paso por la Academia.

Dentro del proceso en que desarrolló este trabajo, fueron tomando forma ciertas respuestas, que las veía en los cuadros, pero que no estaban formalizadas en mi discurso, y esto lo rescato como lo importante de haberlo hecho, más aún si puede servirle a alguien.

Considero que cuando presioné la tecla de punto final en esta tesis, fue el punto final de una etapa muy particular de mi proceso que surgió de este viaje, de nombrarla de alguna manera podría ser el proceso de adaptación, un proceso intermedio donde diariamente va contestando a la respuesta de *¿qué hago aquí?*. Se contesta, en parte, con obra. Quizás a partir de ahora el término *viaje* sea descartado, la realidad tal cual está encaminada no lo necesita, de esta manera puedo situar mi origen en Argentina, y sí actualmente soy un engranaje más de la sociedad mexicana. Ahora pertenezco a México, el lugar donde trabajo.

Capítulo I

a- de la pintura representativa

b- Marcel Duchamp: mutador del arte

c- del objeto presentado

a- de la pintura representativa

La pintura cede lugar

La historia de la humanidad está contada en las obras de arte, que corresponden a sus épocas. El quehacer del hombre se encuentra plasmado en las manifestaciones artísticas desde las pinturas rupestres. En nuestros días, la variedad de tendencias da cuenta de una época ecléctica, como lo es ésta, la posmoderna. En México podemos ver este fenómeno: pintores que trabajan a la manera renacentista como Ignacio Salazar y su temple; seguidores de Tamayo; instaladores como Kiyoto Ota y los artistas necrológicos, SEMEFO, conviven en este periodo con características de transitoriedad. Por no tener una guía que marque el rumbo a seguir, podemos creer que estamos en una época de incertidumbre, pero en la misma podemos pensar que uno puede ser el protagonista de ese cambio, se abren más posibilidades sobre todo en artistas jóvenes. En periodos más definidos los artistas que se adaptan al modelo corren el riesgo de plagio, la reafirmación del modelo impuesto. Vale aquí una aclaración, trataremos de no caer en el historicismo, planteado con la premisa de que todo tiempo pasado fue mejor. La historia del arte aglutina ciertas tendencias y es la que hoy conocemos, no quiere decir con esto que no hubiera otras manifestaciones, sino que no fueron incluidas en los circuitos de distribución del momento. La pintura es ante todo la representación de un hecho,

de una vivencia, de un recuerdo o de un sueño, tanto del autor como en la variable de interpretaciones de los espectadores. La representación es una característica determinante de la pintura y no existe ninguna obra que no la posea, si podemos situar una excepción a la regla, estarían los matéricos (Tapie), este tipo de tendencia es una de las que menos evocan dentro de las artes sobre bastidor. Aunque el movimiento más radical en cuanto a este planteamiento (dentro de la pintura) ha sido el suprematismo, llevo a la pintura a sus últimas consecuencias formales, el cuadro blanco sobre fondo blanco puede tomarse como el límite extremo de la pintura sobre caballete. Si hay un movimiento que lo continuó puede ser el conceptualismo. Sus premisas de " si un artista dice que una cosa es arte, lo es" (Donald Judd) o bien que la obra era contada verbalmente y el objeto desaparecía. De todos los intentos que se han hecho, los resultados logrados hablan de que no puede ampliar sus límites, estos son: su carácter plano, los límites de la tela y las propiedades del pigmento. Dentro de su carácter esencial está que está hecha por un autor, que denota intencionalidad y también que fue hecha para ser mostrada, incluye al receptor.

La pintura evoca una situación que excede su propio perímetro real para transitar en memorias, recuerdos y vivencias que no le pertenecen materialmente. Es el disparador de un fenómeno de las experiencias de sus observadores. Históricamente, en un primer momento respondió a una finalidad práctica; el amuleto, la máscara, es decir el fetiche, servía como ampliación de las fuerzas incompletas del hombre, el arte no era pregunta sino respuesta. El fetiche debía garantizar éxito, sino era desechado. Con la desaparición del pensamiento mágico, el arte pasa a su fase representativa, al servicio de la religión y del poder. En la Edad Media, el artista tiene la misión de traducir la belleza divina a los sentidos del hombre, para que este pudiera disfrutarla. Mientras que en el Renacimiento, su labor es la de decodificar la armonía de la naturaleza, por medio de la perspectiva y el estudio de la anatomía. A partir del Romanticismo todo cambia, nace el concepto de creación, el enaltecimiento del artista, esto es: él no crea sino que hay algo

que crea en él. La obra se va preparando, así, para su cosificación. La obra, hasta aquí remite a un horizonte al que nunca alcanza, hacia el futuro, esto la hace eterna. Luego este horizonte se va acercando cada vez más y la obra se vuelve pura actualidad. Se vuelve una cosa (arte polvera), puro proceso (apenas), o solo los aspectos exteriores (arte pop).

Esta es la era de las comunicaciones, de la televisión, donde todo es lejano, impermeabilizado, a través de un vidrio donde la experiencia directa está subvaluada. Lo que se ve en la pantalla, los asesinatos, violaciones, desesperaciones, o grandes pasiones son vistas desde un sillón y tomando un refresco. Hay un cristal entre nosotros y la realidad, el contacto humano está en desuso, el mundo está afuera y afuera está muy lejos. El arte sale a calmar males y propone la vuelta a la experiencia directa, a la no- evocación y al enfrentamiento de lo cotidiano. El arte objetual pone en tela de juicio al arte de caballete. La representación de la realidad objetiva ha sido sustituida por la presentación de esa misma realidad. Aquí en general no se plantea una sustitución, sino una ampliación del horizonte tan cercano de la creación artística que consta en parte de la recuperación teórica y práctica de aspectos extra-artísticos, antropológicos y sociológicos.

La pintura moderna empieza a desprenderse del monopolio de la fidelidad de lo representado en sus búsquedas de autonomía, aunque nunca logra evadirse de la representación. El impresionismo francés a finales del siglo pasado, en su búsqueda de la luz, la desmaterializan, y sus pinceladas fragmentadas comienzan a apartarse de lo que ofrece a la vista la naturaleza. Con el fauvismo, Matisse y sus seguidores comienzan una búsqueda feroz del color. Los cubistas, a principio de nuestro siglo descomponen los objetos en pos de devolverles su verdadera perspectiva. Expresionistas están preocupados por el gesto y el exorcismo de lo interno y se distienden de que decir, para concentrarse en cómo decirlo. Los Dadas son un verdadero movimiento revolucionario de principio de 1900, el anti-arte, el anarquismo estético, fue un movimiento con características políticas predominantes, producto de la

destrucción de la guerra, sus collages y ensambles hablan de este hombre desmembrado. Los matéricos, hacen énfasis en los materiales mismos, la verdadera pintura por la pintura misma. Quienes comienzan una búsqueda autónoma profunda son los suprematistas. Estos van hacia las formas puras desprovistas de todo contenido, pero mientras se acercan a sus creencias se alejan de la vida común, del acercamiento de los espectadores, y del fin último del arte que es ese resarcimiento de una completitud perdida en el origen. Dice Nicolai Tarabukin al respecto: "La forma pura desprovista de todo contenido, alrededor de la cual ha evolucionado el arte de la última década, ha terminando revelando brutalmente su inconsistencia, para descubrir hasta qué punto era estéril y alejada de la vida corriente, letra muerta en las condiciones actuales de las formas típicas del arte, buena para los nichos de los museos. En el pasado, el cuadro representativo, tenía un sentido estético y a la vez social como expresión individualista de la conciencia estética de una clase o de un grupo, pero ahora que la separación en clases o en castas pierde un terreno considerable y vuelve inútil el apetito estético. El cuadro como forma típica de arte visual pierde también su sentido como fenómeno social. Se puede encontrar una confirmación de esta idea en hechos cuya existencia es innegable".¹

Op-art, hiperrealistas se concentran en los placeres del ojo. Los pop merecen un apartado especial ya que van más allá que los anteriores en el tema que estamos tratando. Su obra representa un proceso importante, a diferencia de otros ismos anteriores, que siempre fueron una continuación: el Impresionismo comienza esta historia nueva, es seguido por el Fauvismo, que fue su continuación y a quien siguió el Cubismo que busca la cuarta dimensión y la traslada al plano aún más, pero todo esto es todavía muy "retina", porque la importancia de la experiencia visual siempre fue el factor decisivo para el arte hasta esta fecha. El arte pop transforma todo esto, por haberse desdeñado de las influencias tales como la distorsión sistemática, la antifotografía y la antiperspectiva, la obra de los artistas pop

¹ Nicolai Tarabukin, *el último cuadro*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 1968 p.47

representa una restauración, una reintegración de ideas. Comienzan a apropiarse de fragmentos de la realidad y lo ubican en contextos artísticos en un intento por expandir los límites que utiliza el arte. Expresionistas abstractos, rechazan la forma y en el caso de J. Pollock involucra el cuerpo a traves de rituales, en rechazo a la quietud de acción del pintor en contraposición del escultor. Luego del pop llegan artistas que se oponen a los expresionistas abstractos como Jaspers Johns, su serie de Banderas tenía un enfoque "conceptual" de la pintura, esta frase sería de suma importancia para la historia del arte ya que es la primera vez que comienza a pronunciarse este termino que luego se fue definiendo hacia el arte conceptual o arte de concepto, como también se lo conoce. Otro de los rasgos constitutivos de este proceso hacia la conceptualización, se debió a la recuperación por parte de los artistas de un campo delegado a los críticos de arte. Algunos de los artistas de los 60 se dan cuenta de la importancia de explicar la base teórica de su arte y que esta era lo bastante fundamental como para dejarlo en manos de no-artistas. La crítica de arte sigue siendo un elemento fundamental en el desarrollo artístico, junto con la ciencia del arte y la producción llevan adelante el proceso evolutivo del arte, evaluando la trascendencia cultural en relación con el momento en el que se desarrollan.

El tema de la representación es aún más complejo, ya que artistas de superficies planas que intentan una autonomía material de la pintura, sin sus elementos formales y de contenido, sólo consiguen la desaparición del arte, y un suicidio como artistas.

Existen otros factores por los que la pintura avanza hacia la tridimensionalidad. La pintura y la escultura han estado siempre en una lucha por sus límites, pintores y escultores desde la época de Leonardo y Miguel Ángel se disputan importancia y áreas de acción. En lo teórico el límite puede ser bien diferenciado pero en lo práctico estos límites se entremezclan, las paredes con relieves pertenecen, en realidad, a las dos áreas. La pintura va hacia la escultura con telas cargadas de materia que nos recuerdan más a los altorrelieves que a las pinturas. La escultura

va hacia la pintura al salirse de su pedestal y esparcirse por los suelos de las galerías, toman al suelo como fondo y a sus esculturas como formas. El minimal-art predominante a mediados de los 60's era casi exclusivamente tridimensional, no responde a las tradiciones de la escultura sino más bien se desarrolla de esta manera ante el problema en que se encuentra la pintura en ese momento. Se recurre a la tercera dimensión por su canal ilimitado, por su participación en el espacio real y por lo tanto evitaba el ilusionismo. Otra de las bases que asientan estos artistas es que se ajustan cada vez más a galerías determinadas, la instalación total de la muestra centra la atención en toda la puesta más que en elementos individuales. El minimal-art es un programa de abstinencia donde es menos importante lo que se pone que lo que se deja de poner. J. A. Walker explica en su libro *el arte después del pop...* "las esculturas de Sol Le Witt eran fabricadas por compañías industriales que trabajaban según sus instrucciones. Este método de producción era corriente entre los artistas minimal y explica la falta de trabajo manual en sus esculturas. Por esta razón a menudo se prefiere, en este contexto, el término de *objeto de arte*, que la obra de arte, su rol es igual en las instrucciones de realización de esculturas como las partituras de música."²

Con referencia a este escultor, sus ideas han sido llamadas ideas-art ya que son parte constitutiva de la obra, el mismo decía que una idea es una máquina que hace el trabajo.

En otro apartado del mismo libro, J.A.Walker nos dice": No parece que haya razón intrínseca alguna para que la pintura no pueda mejorar; después de todo, su potencial es infinito pero, de momento, la pintura se ve abandonada por los artistas más originales, ya se niegan a aceptar los imperativos de cualquier medio de expresivo..."³

Se llega de esta manera al arte conceptual, que es lo que atañe a esta tesis ya que es la corriente en donde se inserta mi obra actual. El significado de este término se ha hecho bastante

² J.A. Walker, *El arte después del pop* editorial Labor, s.a. Barcelona 1975 p. 32

³ *Ibidem*, p. 53

difuso, ya que la mayoría de los artistas de las vanguardias se inscriben en estas listas desde 1966 a esta fecha. En sus comienzos el arte conceptual tenía como premisas un examen teórico del concepto arte y la producción de conceptos como arte. El conceptualismo nace como alternativa a la caducidad del minimalismo y el formalismo. La aparición del arte conceptual también refleja la oeuvre iconoclasta de Marcel Duchamp, cuya influencia en el arte de vanguardia desde 1960 ha excedido la de cualquier otro artista. Duchamp reconoce que el cambio exigía ser más drástico, más violento y una verdadera mutación. Nos sirve de doble ejemplo. Por un lado su hallazgo revolucionario en materia artística, y por otro (que es lo que tratamos de demostrar) es un artista que sale de lo instituido para transitar por caminos no trazados. El ir más allá de lo dado por supuesto es lo que compete a esta tesis, y Duchamp es un personaje histórico que reafirma esto desde todos sus ángulos. Considerado uno de los pensadores más brillantes del siglo XX, creí conveniente darle un apartado especial, debido a la influencia decisiva de su aparición en el arte de principio de siglo.

b-Marcel Duchamp: mutador del arte

"... yo les arrojé a la cara sacacorchos y la taza como una
provocación
y ahora lo admiran como lo bello estético..."
Marcel Duchamp

Marcel Duchamp (1887-1968) es considerado un verdadero mutador de la historia del arte. Artista y teórico, su carácter inconforme explica que haya desempeñado un papel tan importante en la génesis y la elaboración de los principales movimientos de vanguardia en las vanguardias del siglo XX, como el neodadaísmo, el op-art, el pop-art, el hiperrealismo, y otros. La constatación de esto la tenemos aún hoy, con sólo asistir exposiciones de artistas contemporáneos.

Duchamp cuestiona los cimientos de las artes plásticas y abre una nueva puerta por donde todos estamos transitando. Con un lenguaje impecable y claro, explica en su basto legado escrito, hasta donde podemos llegar con una pieza llamándola obra de arte o bien objeto artístico. Cuestiona el arte desde adentro, es jurado de concursos donde él mismo participa con obras presentadas con seudónimos, provocando a la opinión pública a responder a sus inquisidores planteos estéticos. Con él, los objetos proporcionaban al artista un pretexto para negar algunas de las añejas tradiciones del arte occidental. Duchamp va más allá de los límites establecidos, no se conforma con el lugar que le dieron al nacer, y va a la conquista de nuevos espacios, dentro de la percepción artística, señala nuevos elementos calificándolos como desencadenadores de experiencias estéticas y así lo logra.

Dice Michael Sarroillet en su prólogo de *Duchamp du signe* "Duchamp nos ofrece una notable ilustración de esta ignorada lección de la historia. Supo a través de meandros subterráneos y de arcanos misteriosos, pudrir los cimientos de nuestro arte, de nuestra literatura, de nuestros dogmas, los primeros ready-mades se ponen en marcha las termitas: raros son los contemporáneos que hayan percibido bajo sus cuerpos el implacable avance de ese ejército, que se duplica de hora en hora".⁴

Este hombre, al que Andre Breton calificó como el hombre más inteligente del siglo XX, deja de pintar en 1918 (Tu m' su ultimo cuadro en homenaje a Catherine S. Dreier) porque cree

⁴ Marcel Duchamp, *Escritos: Duchamp du signe*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.1978. p. 8

que la pintura está sobrestimada, y que a la hora de expresar verdaderos sentimientos no cree que sea tan eficaz, de ahí que recurre a otros medios. Sus ready-mades (en inglés: listo para usarse) designa un producto de consumo masivo recuperado con fines creativos o provocativos que serán utilizados a partir de él por artistas del siglo XX.

Para Marcel Duchamp la clave está en la elección. De todos los colores, las formas, los objetos, se elijan esos y no otros. Aquí, y precisamente aquí, se diferencia un autor de otro. En la originalidad de esa elección y distribución de los componentes de la obra, se encuentra la trascendencia de dicha obra y su aporte histórico.

La creación de estos objetos responde a un proceso intelectual extremadamente lógico, que entran en relación con obras realizadas manualmente. Él dice: "... uno puede cortar las manos al artista y, sin embargo, al final obtener algo que es producto de la elección del artista ya que, en general, cuando un artista pinta con una paleta elige los colores. Así, la elección es el factor crucial en la obra de arte. Las pinturas, los colores, las formas, e incluso las ideas son expresiones de la elección del artista. Si se quiere, puede llevar esto aún más lejos diciendo: ¿Para qué tomarse el trabajo de usar las manos? Así que desde mi punto de vista, en todo caso es válida la idea de hacer algo que no es creado físicamente por el artista, que simplemente se deriva de las decisiones que él toma, es decir algo ya creado, como los ready-mades"⁵

Duchamp es un artista concentrado en la época en que le tocó vivir, en la importancia de una trascendencia actual, mientras el artista convive con su obra. Cuestiona, también, la actitud romántica de ese artista incomprendido que muere en su época para aparecer en otra, con el sello de la vanguardia, pero muerto, más que antes. Artista, obra, contexto y tiempo, interactúan en su paso histórico y dan fe del momento actual y vivo.

Podemos darnos cuenta de la importancia del objeto a través de su propia interpretación. Los conceptualistas nos dicen que si un

⁵ Jean Antoine. *Entrevista a Marcel Duchamp La vida es un juego, la vida es arte.* Saber ver. Número 17. México. P.p. 10,11

autor dice que tal pieza es arte, lo es. Duchamp ha dicho que tal mingitorio es una obra artística, y el resto sólo fue exclamación. Repito que se abre una nueva puerta en la casa del arte, y el objeto de uso cotidiano situado en un contexto artístico, adquiere categoría de arte. Los límites siempre son imprecisos y nuestro compromiso es empujarlos. El arte transita a través de una norma, la norma estética, que tiene un carácter doble: por un lado está hecha para ser respetada y sienta las bases para el desarrollo de las actividades humana y por otro está hecha para ser violada. La norma estética se diferencia así de una ley natural. Para que esta se actualice recurre al principio de antagonismo Mukarovsky lo explica así: " para que un dinamismo, una fuerza cualquiera se manifieste, actúe, se gaste, es preciso que consuma sus capacidades, sus reservas, es decir, que actualice sus potencialidades. Pero esta fuerza no puede ser mantenida en un estado inicial de potencialización más que mediante un dinamismo, una fuerza antagónica que la rechace a este estado por su propia actualización y se potencialice a su vez para permitir a la primera actualizarse. / Esto es lo que se ha llamado principio de antagonismo, que este principio implica, a toda energía. Se los puede considerar como el principio y la causalidad de toda estructuración"⁶

Ahora, es común que cuando algo molesta se lo critique, desde la comodidad de la inactividad, pero no encontramos ante un personaje por demás de vital, que oxida los cimientos tan erguidos y duros de los límites del arte de principio del siglo XX.

Este artista tiene un particular interés por los objetos, así habla de ellos "... creo que es muy interesante porque durante medio siglo este asunto de los objetos ha sido motivo de preocupación. La palabra "objeto" me resulta divertida porque en el siglo XVIII nadie hablaba de objetos. Esta interpretación particular de la palabra "objeto" fue inventada aparentemente con la intención de convertir el objeto en una especie de fetiche, una base para todo un movimiento, y en ello reside su interés; objetos

⁶ Jan Mukarovsky, *Escritos de estética y semótica del arte* Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1997. p. 78

encontrados, este objeto, ese objeto. No se trata de una escultura, y sin embargo es tridimensional tiene una cualidad completamente única y a todas luces es una característica distintiva de nuestro siglo. Por el contrario puede ser que no dure, pero quizás representa una manera de alejarse de la pintura tradicional de caballete. Esta ha durado cinco siglos, lo que es bastante, sobre todo la pintura al óleo que ciertamente no es eterno y tal vez desaparezca del todo. En otras épocas hubo frescos, mosaicos y otras técnicas que se abandonaron por la pintura al óleo, está lejos de ser perfecta: se oscurece, requiere restauraciones; las pinturas que se exhiben generalmente han sido restauradas incontables veces y ya no son las mismas que los autores crearon."⁷

Marchan Fiz puede ayudarnos a entender más estos conceptos en su análisis del conceptualismo y objetualismo, ya que toma de referencia continua a este artista "... Duchamp acentúa la voluntad y decisión, la elección del creador, que la declara el objeto en obra de arte. De este modo produce una metamorfosis artística del objeto acostumbrado, fundamentando una expresión artística que se identifica con la apropiación más directa y completa de lo real y en esta operación se convierte al mismo tiempo en polo físico de la permanencia y el mental de la elección y metamorfosis significativa. De cualquier modo, la estética asume una función antropológica referida a un sistema de signos, de símbolos y acciones que poseen un potencial operatorio sobre la realidad."⁸

La estética, a esta altura, ya no tiene que ver con la vieja asociación de "lo bello", como hasta incluso hoy se la sigue identificando, sino que hoy se funda en la comunicación interna de un signo que se relacionan entre sí. La definición de estética en la que puedo adherir, se conduce al igual que la definición de moral. Así como la moral está subordinada a la necesidad de equilibrio para la buena marcha de un sistema social, donde por ejemplo el canibalismo es inmoral, la estética se encuentra

⁷ Jean Antoine, *Entrevista a Marcel Duchamp La vida es un juego, la vida es arte.* Saber ver. Número 17. México. p. 9

⁸ Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto.* Akal ediciones. Madrid.p 161

subordinada a la delimitación de lo que es pertinente al arte o no. Kant define al arte, como la finalidad sin fin, pero actualmente su transformación en valor de cambio, símbolo de status, y la cosificación de la obra, se alejan de manera substancial del enunciado kantiano. Lo que nos hace difícil la definición de estética, como regulación normativa del arte, es que el arte tiene su verdad dentro de él y no fuera del mismo, o sea que no está en condiciones de ser juzgado sino a partir de las reglas que él mismo inventa, dice Eduardo Cohen En su libro *Hacia un arte existencialista*, " el arte no está en condiciones de ser juzgado sino a partir de la reglas que él mismo inventa, cualquier intento de juicio interno puede dar cuenta de su condicionamiento y efecto sociales y psicológicos, pero nunca podrá responder de la cualidad específica de lo estético"(...) "como los valores estéticos no pueden ser comprobados empíricamente mediante razonamientos (o conceptos, según Kant), su validez universal aparece como un asunto imposible de Demostrar de una vez por todas. Si las normas del juicio derivan de la propia obra y no existen a priori, se deduce que los valores estéticos no pueden ser jamás reconocidos sino solamente conocidos; esto es, no derivan de una especie de anamnesia platónica, o sea de una nostalgia de la forma original creada ex-profeso, porque la obra de arte no es la expresión de valores y cánones que la precedan, sino que es ella misma la que se encarga de fundarlos"⁹

Por lo que podemos concluir este concepto de arte diciendo que el arte es el instrumento más sofisticado para producir emociones. El arte se funda constantemente, su desarrollo implica nuevos planteamientos constantes. Las vanguardias dan garantía de ello. Todas las manifestaciones transitan por tres momentos: manifestaciones residuales, dominantes y emergentes. Este es el puente por el que pasa la obra y la percepción de los receptores. Pero sabemos que, solo se emociona aquel que busca hacerlo.

Por último cabe agregar que a mi criterio Duchamp deja de

⁹ Eduardo Cohen, *Hacia un arte existencial* Universidad Nacional Autónoma de México México, D.F. 1993 p.65

pintar en pos de la idea y se pone a su merced. En palabras de él mismo nos hace saber que "... En Francia existe un viejo refrán que dice "estúpido como un pintor". El pintor era considerado estúpido, pero el poeta y el escritor eran muy inteligentes. Y yo quería ser inteligente. Tuve que pensar en inventar. No sirve de nada hacer lo mismo que hacía tu padre. Ni ser otro Cezanne. En mi época visual existe algo de esa estupidez del pintor. Toda mi obra del período anterior al desnudo era pintura visual. Pero después llegué a la idea. Me pareció que la formulación ideática era un modo de apartarme de influencias..."¹⁰

c- del objeto presentado

Luego de hacer un análisis de la evolución de cómo la pintura moderna se dirige hacia el objeto extraído de la realidad, nos centraremos en el objeto mismo para determinar sus características.

Reitero que la pintura en sí es inagotable como medio expresivo, lo que se hacía insuficiente es el campo en donde se desarrolla, utilizar como medio expresivos la pintura y el bastidor restringía demasiado las formas de creación. Algunos autores nos hablan de porque dejaron de pintar. Marchán Fiz cita a Lawrence Weiner como ejemplo de este tema: " Lawrence Weiner, que dejó de pintar en la primavera de 1968, cambió su noción de lugar del contexto del cuadro (que sólo podía ser específico) a un contexto general, sin dejar, sin embargo, de preocuparse por

¹⁰ Jean Antoine, *Entrevista a Marcel Duchamp La vida es un juego, la vida es arte*. Saber ver. Número 17. México. p.p. 10,11.

procesos y materiales específicos. Weiner comprendió que si uno no trata de la apariencia (cosa que él ya no hacía, y en este sentido precedió a los antiformales) no sólo ya no necesita fabricar una obra (como hubiera hecho en su estudio) sino que, y esto es más importante, tal "fabricación hubiera dado inevitablemente al `lugar` de su obra un contexto específico. Por eso, a partir del verano de 1968, Weiner decidió que su obra existiese sólo como propuesta en su diario, es decir, a la espera de que existiese una `razón` (museo, galería o coleccionista) o, como él decía, un `receptor` que necesitase que su obra fuese llevada a cabo. En otoño del mismo año Weiner avanza otro paso, decidiendo que no importaba que la obra llegara o no a realizarse. Y en este sentido dio publicidad a sus diarios y apuntes".¹¹

En el arte actual la idea o el concepto es la clave del cambio (la formulación ideática, de Duchamp), las formas de expresión estarán sujetas a ellas. Es decir, que la idea marca la necesidad expresiva; y si ella necesita de la pintura para ser fiel a su concepto no dudará en usarla. En el conceptualismo la elaboración de la pieza y la pieza en sí son los componentes de la obra. En pintura sabíamos de esto cuando decíamos que pensando en el cuadro a trabajar, cuando elegíamos que colores poner, el desarrollo formal, el contenido a tratar, ya estábamos pintando, la ejecución de la obra era el paso final de proceso. Se comprueba esto en el momento de abordar la tela, la diferencia que existe cuando se arriba con una idea preconcebida y resueltos los problemas formales y estructurales, a cuando se arribó a ella de una manera netamente irreflexiva.

En el pensamiento mágico de los pintores rupestre se encuentra algo de esto. Estos artistas, como delegados sociales, pintaban las escenas de caza y para ellos ese era el acto de cazar, en la pintura mataban al animal, cuando salían, materialmente a matarlos para ellos esa solamente ir a buscarlo, la caza se realizó en la pintura. La habilidad está en la cabeza y no en la mano. El concepto de magia hoy sería reemplazado por el de tecnología

¹¹ Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal ediciones. Madrid p.419

Si vamos a hablar de la realidad hablemos desde ella misma. El arte objetual se entiende como apropiación de fragmentos de la realidad predada. El cambio, si se piensa objetivamente, no es tan grande. En la pintura convencional los colores son tomados de la naturaleza, lugar donde el autor se inspira, y luego los coloca de una manera determinada en un contexto artístico. En el arte objeto esta porción de la realidad, debe necesariamente ubicarse en una situación artística para funcionar como obra de arte, debe ser el resultado de esa intencionalidad del autor de transformarla en obra. Dice Marchán Fiz en su libro *del arte objetual al arte de concepto...* "Las tendencias objetuales, se refiere en sentido estricto a aquellas donde la representación de la realidad objetiva ha sido sustituida por la presentación de la propia realidad objetual, del mundo de los objetos"¹²

Este eslabón de la cadena consecutiva del arte decanta en lo dice Marchán Fiz más adelante " el arte objetual en el sentido estricto de la década anterior, había puesto en cuestión el objeto artístico tradicional y el arte aislado de caballete, ya que pronto desbordaron los límites del objeto para extenderse a los acontecimientos".¹³

He encontrado en un catalogo del MAM , un escrito del maestro CarlosBlas-Galindo sobre el arte objetual. Delimita las siguientes características "... la característica principal que distinguía a la escultura de los llamados objetos radicaba en que estos últimos eran ensamblajes de cosas con características ya definidas por sus formas y materiales, pero en la actualidad las fronteras han comenzado a borrarse. Una escultura puede ser o no un ensamblaje, en cambio el arte objeto siempre lo es. De la misma manera, la apropiación de diversos materiales, casi siempre encontrados o recolectados, no se modela o desbasta sino son pegados, agregados, estructurados de la misma forma que lo hacen los escultores..."(...) "Arte objeto sirve para designar cualquier obra utilitaria o por lo menos potencialmente funcional en cuya idea originaria haya intervenido algún artista

¹² Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal ediciones.Madrid p.419

¹³ *Ibidem* p. 430

visual, quien puede tomar parte o no, en una o más de las fases subsecuentes a la de la concepción: en los procesos de prefiguración, en la elaboración de la maqueta, modelos o prototipos, en la realización de las mismas y -dado el caso- en la fabricación a gran escala. Las obras de arte objeto pueden ser editadas en series cortas (próximas a los procesos artesanales o a los tirajes gráficos), pueden ser ejemplares únicos (como casi todas las artes visuales) o pueden constituir producciones amplias (similares a las diseñísticas.) Las obras de arte objeto no son anónimas- como las artesanías ni tienen autorías colectivas ni corporativas-como los diseños -, sino que son responsabilidad de un artista. Pero siendo artísticas, tales obras implican, además fusiones de géneros y hasta de sistemas especializados de producción: el artesanal y/o artístico (la arquitectura incluida), y/o el diseñístico." ¹⁴

Lo que se plantea aquí es la delimitación del marco donde opera la pieza. La utilización de materiales tradicionales no es lo que trata de sustituirse, sino enmarcarlo dentro de un nuevo espacio en donde se sitúa el arte en estos momentos. La obra trata de esta manera recuperar su uso estético-social en contraposición con la función degenerada de valor de cambio, y que el criterio para elevar la cotización de una obra no esté sujeto a un criterio estético sino comercial, la selección en este caso depende de la manipulación de valores económico y está ligado al factor de moda (la moda no responde a factores estéticos sino económicos. Este cambio se puede operar una vez sentadas las bases, éstas hablan de una destetización de lo estético, entendida como esta apropiación de realidades no artísticas. Retomamos aquí el caso de Duchamp, que fue el creador de este cambio, el tratar de recuperar estos elementos extra-artísticos, estos fragmentos de realidades con todas sus cargas significantes y su nueva distribución dentro de un contexto artístico.

Los límites temporales de la actividad humana, si bien no son claros, están. Un artista por más avanzado que sea, está situado en un lugar territorial y espacial que lo determina. Fuera de eso

¹⁴ Carlos Blas- Galindo, *Catálogo MAM para arte-objeto* Museo de Arte Moderno. 1998 México,D.F.

no hay nada. O bien, está lo que socialmente hemos acordado en llamar locura.

Los artistas se desarrollan de acuerdo a las posibilidades de su época. Kandinsky dice en *de lo espiritual en el arte* " en el arte la libertad total, medio necesario en el que ha de desenvolverse el arte, no puede ser absoluto. A cada época le corresponde un nivel determinado. De esta libertad ni la fuerza más genial podrá escapar a sus límites."¹⁵

El tiempo histórico en que se gesta este cambio lo podemos ubicar en 1968, en la revolución estudiantil francesa. El arte, situado hasta entonces, en los sillones de la elite, replantea su objetivo de transformación del mundo en algo mejor. La completitud del hombre perdida en el origen, que el arte viene a subyugar, empieza a cambiar su sentido individual, por la respuesta a una necesidad más amplia, la social. El movimiento estudiantil, y vamos a utilizar esta palabra en su más amplio sentido, saca el estaticismo del caballete, de los salones, de su circuito restringido, y adquiere una dinámica hacia otras direcciones. El cuerpo se pone en movimiento, con happening, acciones. El contexto cambia (puede ser cualquier lugar en donde haya una intencionalidad artística) y con el prohibido prohibir, avanzan las clases pequeñas burguesas que buscaban la igualdad prometida.

El marco histórico que propició este cambio debe reconocerse en el mayo francés. Simón Marchán Fiz hace una referencia de esto en el apartado de arte objetual en el libro antes mencionado, relata "... L'imagination prend le pouvoir del mayo francés era una de las primeras llamadas de atención sobre la desafección del mundo artístico con el sistema establecido tras la luna de miel consumista y la tecnológica, aunque el objetivo artístico fuese ante todo el cambio del mundo en el campo moral y espiritual. Desganado de su colaboración con las clases dominantes, el mundo artístico participa en la revuelta biológica, casi instintiva que sacudía los campus universitarios. La crisis del 68 encontraba su reflejo artístico en muchas de las

¹⁵ Vassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*. La nave de los locos. México. 1992 p. 9

experiencias neodadaísta, happenings, accionismo, etc. Y otras más vinculadas a las aspiraciones del movimiento estudiantil que del proletariado..."¹⁶, esto es importante ya que en todo cambio cultural se encuentra subyacente una transformación social.

En la primera década de nuestro siglo los artistas empiezan a revelarse en contra del ilusionismo fotográfico, la pérdida de tiempo que implica la copia fiel de la realidad es reemplazada por la realidad misma. El objeto prefabricado se declara obra de arte y sienta las bases para un arte objetual independiente. Cualquier cosa de la realidad o de la conciencia puede desencadenar una articulación artística y la habilidad manual no es una facultad indispensable a la hora de realizaciones conceptuales. Nos encontramos en la era de la especialización, los oficios están delimitados y especializados, de que sirve ponernos a construir manualmente una estructura de acero cuando hay gente específica de esa tarea y en el tiempo que nos llevaría hacerla podemos imbuirnos en ideas originales de otras obras.

Las obras compuestas de objetos utilitarios, tienen un pasado y un futuro incierto, la importancia del autor radica en la elección de fragmentos por sobre otros que son dejados en su contexto original. Esta elección, que es un acto de expresividad potencial, consta de dos momentos álgidos, en primer lugar la extracción de la realidad cotidiana y en segundo lugar la manera de presentación. Marchán Fiz en el mismo libro dice "... las obras de arte son proposiciones analíticas. Es decir son vistas dentro de su contexto -como arte- no proporcionan ningún tipo de información sobre ningún hecho. Una obra de arte es una tautología por ser una presentación de las intenciones del artista, es decir, el artista nos está diciendo que aquella obra concreta de arte es arte, lo cual significa que es una definición del arte. Por eso, que es arte es una verdad a priori (que era precisamente lo que Judd quería decir al constatar que si alguien dice que esto es

¹⁶ Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal ediciones. Madrid 1994, p. 422

arte, lo es."¹⁷

Vamos a referirnos al contexto artístico de una manera especial Marchán Fiz pone algunos autores de ejemplo de esta explicación." La noción de uso también es importante para el arte y para su lenguaje. Recientemente la caja o cubo ha sido una forma muy empleada dentro del contexto artístico. (Pensemos, por ejemplo en cómo la han empleado Judd, Morris, LeWitt, Bladen, Smith, Bell y McCracken, por no mencionar la cantidad de cajas y cubos que aparecieron después.) La diferencia entre estos diversos usos de la forma de cubo o caja se halla directamente relacionada con las distintas intenciones de los artistas. Además, como se aprecia en la obra de Judd, el empleo de la forma de caja o cubo ilustra muy bien nuestra anterior afirmación de que un objeto sólo es arte cuando se halla situado en el contexto del arte. Algunos ejemplos servían para verlos mejor. Podemos decir que si uno de los cubos de Judd fuese visto, lleno de escombros, en una zona industrial, o simplemente colocado en una esquina de alguna calle, no sería identificado como arte. De lo cual se deduce que su comprensión y consideración como obra de arte es a priori a su contemplación en tanto que obra de arte. Una información anticipada sobre el concepto de arte, y sobre los conceptos del artista, es imprescindible para apreciar y comprender al arte contemporáneo. Todos y cada uno de los atributos físicos (cualidades) de las obras contemporáneas, considerados por separados y/o específicamente, carecen de importancia para el concepto de arte. El concepto de arte (tal como dice Judd, aunque no quería dar a entender exactamente esto) debe ser considerado en su totalidad. Considerar las partes de un concepto, siempre significa considerar aspectos que no tienen ninguna relevancia para su condición artística, como lo sería leer partes de una definición." ¹⁸

En todos los aspectos de este tipo de arte ha provocado cambios, ha habido también un desplazamiento en la dialéctica que entablan el espectador y el autor, cuyo nexo es la obra. El autor

¹⁷ *Ibídem* p. 430

¹⁸ *Ibídem* p. 431

cede espacio, debido a la reducción de su trabajo manual y este espacio es ocupado por el espectador que no solo contempla a distancia la obra sino que se involucra con ella y estos objetos, tan cotidianos a él, lo acercan sin el riesgo que traía por ejemplo la pintura abstracta, estos objetos le son familiares, pero quizás aún no en un contexto artístico.

Desde el punto de vista social, el valor simbólico que tienen los objetos en estos momentos es difícilmente superado por alguna otra cosa, la sociedad consumista a ultranza hace del objeto un culto y no es extraño que esto está ligado a la inclusión del mismo como pieza artística, aunque por parte del arte objetual esto sea una crítica a la misma, los pop proponen la nueva naturaleza muerta a las sopas Campbell's, pero irónicamente.

En los ready-mades de Duchamp la valoración del objeto lleva a la escultura a salir de su pedestal tan quieto y se convierte en parte de una situación ambiental.

El grado de asimilación que tengan los espectadores en relación de lo nuevo, va a depender de su distribución, llegada e insistencia por parte de los autores y comerciantes del arte. En un primer momento lo nuevo, lo primero, es víctima de una reacción del miedo a lo desconocido, y de la insistencia y la perseverancia dependerá que se habrá paso por la vanguardia. Seguido a esto la masificación, el consumo. En arte, esto puede traer aparejado un adormecimiento, las figuras que luego fueron utilizadas como iconos, dejaron de ser figuras, es fácilmente reconocible, pero anestesian al espectador del verdadero significado de su imagen, por ejemplo el retrato del Che Guevara.

Kandinsky dice que "los objetos habituales son los únicos que tienen efectos superficiales en una persona medianamente sensible. Los objetos que percibimos por primera vez nos producen una impresión psicológica. Todo objeto, sin excepción, ya sea creado por la naturaleza o por la mano del hombre, es un ente con vida propia que inevitablemente emite algún sentido." ¹⁹

¹⁹ Vassily Kandinsky, *de lo espiritual en el arte*. Nueva Visión Buenos Aires 1956,p. 53

El arte se expande en la búsqueda activa de la naturaleza, por la tanto no es raro que cada vez más busque en otras disciplinas o en otras áreas sus respuestas. Expande sus límites y se declara autónomo, su única intención es ser puramente él mismo, se interrelaciona dentro de su espacio. La obra de arte actual simplemente es, no quiere ni referenciar, ni decir, ni sugerir, simplemente está. Rubert de Ventós nos dice en el arte ensimismado " al negar toda referencia a los otros objetos, la obra de arte se hace objeto ella misma. A la obra de arte significativa sustituye la obra de arte-objeto y a la iconoclasta sigue necesariamente el fetichismo, la idolatría de la creación y la hipóstasis de los métodos y materiales empleados en ella" ²⁰

De esto se deduce que la creación plástica va a estar más apegada a su infraestructura que a su forma de realización, a su idea que como consecuencia de éstos. El artista actual pretende que su obra no sea vista como ficción, que no transporte a ningún lado. Se busca la autonomía de la obra a fuerza de negar su peregrinaje exterior, su momento negativo en la naturaleza.

Rubert de Ventós plantea tres significados de la obra plástica: figurativo, simbólico o evocativo y decorativo. En el significado figurativo la pintura no es atendida como un objeto con finalidad propia, sino como viático del mundo o de la naturaleza, de la que ha sido extraída y a la que remite de nuevo. La nueva voluntad artística vio por tanto la figuración como un suicidio.

El significado simbólico o evocativo data de las vivencias personales como el mundo fantástico que la obra nos haya sugerido, pueden alejarnos igualmente de la pura contemplación estética a cuya caza andaban ahora los artistas. Insistía en que la forma y los colores tienen una significación humana que trasciende su mera impresión en la retina. Su apología de la no-figuración se apoyaba precisamente en la tesis de que la pintura podía significar sin necesidad de ser representatividad. Tanto pueden distraernos del dato pictórico los detalles de un bodegón o de un paisaje como una resonancia subjetiva o una sugerencia

²⁰ Xavier Rubert de Ventós *el arte ensimismado* Editorial Anagrama. Barcelona 1997 p.15

mística que la obra pueda estimular. La forma clara y distinta fue progresivamente relegada hasta llegar al informalismo. Los colores, en tanto a efecto, fueron también eliminados. Los colores de paleta dejaban de tener sentido cuando eran los materiales mismos los aparecían en su coloración natural mostrando sus cualidades. No desaparecía el color como un material más, pero sí los efectos del colorido artificial que iban a ceder el lugar a las `gammes assundies` de Moser, Wendt, Koenig, etc. La pintura no figurativa no quería en sus obras más efectos que los de un objeto cualquiera. En este sentido la pintura de Paolozzi, Fontana, Kemeny y tantos otros parecen envidiar la objetividad de la escultura que ella, la pintura, tiene que imitar y conquistar esforzadamente mediante la composición de relieves, grosores y collages, o empleando materiales burdos o pobres que le den un poco de consistencia material a la escultura.

El significado decorativo es la tendencia considerada ornamental, aumenta al tiempo que disminuye o desaparece toda figuración de la obra. Al no tener un contenido externo que la sostenga, pierde la fácil estabilidad que le proporcionaban aquellas alienaciones, y más que nunca corre el peligro de diluirse en su propio entorno. Un elemento decorativo no es tomado en cuenta más que en función del entorno en que se inserta, lo que niega radicalmente su autonomía.

Hay que aclarar por otro lado que la pintura que quiere separarse de la representación corre mayormente el riesgo de caer en lo decorativo. La vuelta del arte a sus formas fetiches, en donde el objeto es la materialización absoluta de la experiencia artística, se debe en gran medida al sistema económico en que se halla sujeto, el capitalista. En una economía donde el eje es el dinero, todos los objetos deben tener su correlato en pesos, porque sino este dinero no tendría valor. Desde ya que una obra por sí sola, no tiene ningún tipo de función, ésta tiene una dinámica que la traslada desde la producción, la distribución y el consumo, y los elementos que integran este circuito son el individuo, el sistema cultural al que pertenece y la sociedad en donde se desarrolla. La obra debe ajustarse a este sistema so

riesgo de desaparecer. Pero el artista debe ser consciente de ello, porque esto es lo único que le garantiza una verdadera elección. Dice Juan Acha :..."el individuo tampoco es un instrumento dócil a las fuerzas económicas, sociales o culturales, como para convertirlo en un irresponsable robot. Goza de relativa libertad en sus *elecciones* que hace entre la variedad social, sea por razones personales o de convivencia. Es responsable de sus actos, y su gloria está, precisamente en ir en contra de las presiones ambientales y culturales, los condicionamientos sociales y las determinantes de clase social o profesión, con el fin de esquivarlas y poder concebir y materializar cambios radicales..."²¹ Este análisis de Acha, en que nos habla del individuo orientándolo hacia el artista, nos puede dar el marco introductorio para el capítulo siguiente donde hablaremos de este individuo, artista y migrado.

Quiero cerrar este capítulo precisamente con una frase de este autor, en donde de una manera metafórica nos da cuenta de los peligros de la pintura: "...hemos comprobado así que los tres enemigos de la pintura son: la figuración o alienación objetiva EL MUNDO, la evocación o alienación subjetiva EL DEMONIO y la encarnación o alienación decorativa en su entorno LA CARNE".²²

²¹ Juan Acha, *Los conceptos esenciales de las artes plásticas* Ediciones Coyoacán. 1993 p.19

²² Xavier Rubert de Ventós *el arte ensimismado* Editorial Anagrama. Barcelona 1997 p 16

Capítulo II

- a- el pequeño mundo
- b- virtuosos del pluralismo
- c- la tragedia de la frontera
- d- la diáspora contemporánea

a- el pequeño mundo

**"...creo que sería posible la existencia de todos,
y esa simpatía sería una de las especies
menos revocables de la inmortalidad..."**
Magarithe Youcenar *Memorias de Adriano*

Los trasterrados

<El hombre hace cultura y este lo hace a él> dice Juan Acha para darnos una idea de la dialéctica de la actividad cultural y del hombre que aplicaremos al desarrollo siguiente.

Comenzamos este análisis con la imagen de una línea de partida en una carrera de atletismo, con individuos detrás de ésta que los ubica en una igualdad a los participantes. Este ejemplo no es fiel en nuestra vida cotidiana, ya que algunos participantes nacen con algunos metros de ventajas, otros con más habilidades, otros con rengueras genéticas y también algunos que no están motivados para la competencia. Es un ejemplo que retrata a la sociedad de una manera general. Esta línea de partida nos sitúa en un mismo orden: el de la generidad. La cuestión del género, con lo que venimos, nuestros genos y fenotipos, nuestra ubicación geográfica, temporal, y la condición social de nuestros padres, determinan nuestra ubicación y nos dan las mínimas herramientas para desarrollarnos socialmente. Nuestro nacimiento es nuestro disparo de largada, es cuando comienza la carrera, sólo que en nuestra vida real, esto no es electivo, no es una decisión de la que se tenga participación. Estamos aquí y punto, sin más vueltas al asunto.

Esta generidad, muda e inercica de todo aquello que nuestra voluntad no alcanza, pertenecen a cada uno de los integrantes de la cultura y crean la generidad social de la que todos

participamos. La carrera consiste en ir mas allá de esta generalidad dada y contribuir de esta manera a la evolución de nuestra civilización. Las formas de objetivación más elevada de esta generalidad las vemos en la ciencia, filosofía, arte, ética, etc. y el hombre particular posee (en la mayoría de los casos) las herramientas que se necesitan para su desarrollo. Podemos agregar que en esta carrera nada está dicho, sólo la partida y la llegada, el nacimiento y la muerte. Dentro de estos puntos está todo por decir. O hacer. Lo que elegimos y como hacerlo depende en gran medida de las herramientas educacionales que nos hayan dado y también el rol que se nos haya designado en nuestra niñez. Esto lo podemos comprobar en el caso de los hermanos, que aunque criados por los mismos padres y bajo las mismas normas, no adoptan las mismas personalidades. Dice Juan Acha < en estas sociedades el individuo elige sus modos y medios, ideales y sentimientos, preferencias y aversiones estéticas de sus cinco sentidos. Los *elige* entre las posibilidades que le ofrece la sociedad en su formación estética. Todo depende de la actitud con que se elija: progresista o conservadora, revolucionaria o reaccionaria. Propiamente la ecoestética impone hábitos al individuo dentro de una relativa libertad de elección. Como resultante posee un sistema de valores estéticos en forma de ideales o paradigmas, que regulan sus reacciones de agrado o desagrado ante las categorías estéticas. si el individuo se atiene acriticamente a este agrado o desagrado, puede confundir el sentimiento biológico con el estético o el artístico. De allí la importancia de tomar conciencia de las categorías, valores y sentimientos estéticos. Desafortunadamente, pocos cuentan con recursos intelectuales para establecer esta diferencia >²³

Creo muy importante este punto y radical a la hora del desempeño social posterior de un niño. Desde chico su madre está diciendo: "él es miedoso en cambio su hermano es muy valiente", en realidad puede haber algo de eso, pero lo que sí es, es que el niño esto lo escucha y lo interpreta. Se ubica en esa

²³ Juan Acha, *Los conceptos fundamentales de las artes plásticas* Ediciones Coyoacán. México 1993 p.19

posición. Estos factores son tan importantes, que de una manera exagerada puede anular su actividad social, pero quizás en una medida justa puede llevarlo a ser valeroso y enfrentar situaciones adversas con mayor facilidad. Eduardo Cohen nos dice que < lo que somos es lo que se nos permite ser >²⁴

Incluimos aquí un texto de sociología del conocimiento que nos da un marco de cómo actúa el contexto donde nacemos en nuestro desarrollo < el individuo crece en un mundo en el que no existen valores comunes que determinen la acción en las distintas esferas de su vida, y en el que tampoco existe una única realidad idéntica para todos. Aunque el individuo crece en una comunidad de vida que lo incorpora en un sistema de sentido supraordinal, no cabe suponer que este sea el sistema de sentido de sus contemporáneos. Esas otras personas pueden haber sido moldeadas por sistemas de sentido completamente distintos dentro de las comunidades de vida en que crecieron >²⁵

Los particulares nacemos en condiciones sociales concretas y en sistemas concretos de expectativas. Todo el transcurso de la vida (por lo menos hasta el Renacimiento) estaba regulado por costumbres y un sistema compacto en donde no estaba contemplada la posibilidad de elegir. Esta comunidad estaba dada como la naturaleza misma y no existía nada ajeno a ella (recordemos a la civilización griega, cuyo mayor castigo era el destierro) y la existencia sólo era posible como miembro de un grupo. La ciudad-estado griega aún no contaba con el concepto de individuo, la religión era cívica así como el arte, con la muerte de Alejandro Magno esto cambia, antes de morir él brinda por *la confraternidad de corazones*. Sin quererlo estaría sentando las bases para una nueva relación del hombre con sus semejantes y con él mismo. Así nació de la primera la filosofía de la fraternidad y de la segunda la filosofía de la conducta (ética). Los roles estaban definidos y determinados antes de nacer. Todo era vivido desde lo incuestionable, la reafirmación de lo dado y la preservación de la especie. El

²⁴ Eduardo Cohen, *Hacia un arte Existencial*. México. UNAM. p. 4

²⁵ Peter Berger, Thomas Luckmann, *Modernismo, Pluralismo y Crisis de sentido*. Barcelona. Paidós. p. 61

desarrollo de nuestra civilización, no es homogéneo, hay culturas en estos momentos que se encuentran en las primeras fases de la civilización. A decir de Octavio Paz en su *Laberinto de la Soledad* < en nuestro territorio conviven no sólo distintas razas y lenguas, sino varios niveles históricos. Hay quienes viven antes de la historia; otros, como los Otomíes, desplazados por sucesivas invasiones, al margen de ella. Y sin acudir a estos extremos, varias épocas se enfrentan, se ignoran o se entredevoran sobre una misma tierra o separada apenas por unos kilómetros. Bajo un mismo cielo, con héroes, costumbres, calendarios y nociones morales diferentes, viven católicos de Pedro el Ermitaño y jacobinos de la Era Terciaria > ²⁶

Y si nos alistamos en un pensamiento positivista, podemos decir que están en una etapa anterior a la nuestra. Prefiero pensar en ordenes distintos, intereses diferentes, culturas dispares. El proceso de uniformar a las culturas detrás de una misma vara, sólo justifica la explotación de los unos por los otros. Eso es el poder, que siempre es sometimiento < La cuestión clave no es sólo cultural, sino de poder. Las transformaciones producidas por los procesos comentados han resultado mayores en términos culturales intrínsecos que en su peso específico en la circulación, la influencia y, en general, en la repartición del pastel global. El arte que la mala costumbre ha dado en llamar "culto" o "alto" es un caso elocuente > ²⁷

El grupo donde nacemos, es el pequeño mundo en el que aprendemos las capacidades básicas para desarrollarnos y representa al mundo total en una menor escala, tiene límites fijos y quebrarlos provoca una crisis en la comunidad entera, de ahí que los grupos originales sean en su mayoría conservadores en pos de la preservación de su existencia. Hijos que copian el modelo de sus padres, incuestionablemente a su semejanza. Lo que posibilita ampliar estos límites es el orden económico, el hombre desde siempre sabe que el aumento de su productividad desemboca en el ascenso dentro de su interrelación social.

²⁶ Octavio Paz, *El Laberinto de la Soledad*. México. Fondo de Cultura Económica. p. 19

²⁷ Gerardo Mosquera, *Nota sobre Migración, Dinámica y Cultura*. Conferencia, 24 de Marzo del 2000, Museo Tamayo. México

Berger y Luckmann nos dicen en su ensayo que < esta sociedad estructurada en clases sociales, en la que la movilidad social ascendente es percibida como un objetivo a lograr, y la movilidad social descendente como un indicador del fracaso >²⁸

Con respecto al fracaso, debemos hacer un apartado especial, ya que es ese agujero negro en el que nadie quiere caer, sin tener en cuenta que es inherente al hombre, y que tiene como todo, su costado productivo. La gente se relaciona muy mal con sus fracasos, lo toma como errores que no deberían estar allí, como que se podrían haber evitados, pero en realidad, los fracasos se intercalan con los aciertos siempre, digamos que son los momentos en donde se planean los aciertos. Tienen su propio potencial. Martha Minujín (artista plástica sesentera, argentina) trabajó en una de sus piezas sobre la teoría del fracaso, y reproduzco aquí una de sus partes:

"... se intentó sentar una metodología que rescatase la energía sedimentada en los fracasos, para convertirla en una potencia útil. Los fracasos fueron divididos en tres sectores:

1. Los que siguen obsesionados por el éxito y necesitan de los demás para juzgarse a sí mismos, cuando les llega el fracaso, se asustan, porque lo viven como si fuese una condena por alguna acción errónea, cuyo defecto no habían advertido.

2. Los que para salvarse del fracaso, cuestionaban las pautas y convenciones de la sociedad. Viven el fracaso como la repulsión social de pujantes estilos de vidas.

3. Los que han trascendido e, indiferentes al reconocimiento social, desarrollan una búsqueda exasperada, empujando las fronteras del saber, de la estética, de la mera comprensión, de todo lo cual se enorgullecerá la sociedad que por el momento los ignora >²⁹

Dentro de los componentes del pequeño mundo se encuentra también lo que el individuo supone, el mundo más allá, la historia pasada, medios y objetos de producción que tienen la característica de ser transmisibles a generaciones futuras. Así

²⁸ Peter Berger, Thomas Luckmann, *Modernismo, Pluralismo y Crisis de sentido*. Barcelona. Paidós. p. 10 y 20

²⁹ Marta Minujín, *Ponencia LX Festival del Performance*. México. Museo X Teresa. Octubre de 1999

como la cultura es lo contrario a la naturaleza, el hombre afirma su desarrollo genérico negando su estructura social que le son heredadas, cuentan con el consentimiento del individuo (o no) que es lo conocido por él. Estas objetivaciones genéricas son las herramientas que otorga el entorno social en el que nace para poder elevarse por encima de lo dado, con la diferencia de elasticidad de estos entornos. Pero el hombre sueña, aspira, fantasea, hay algo que está creando para sí mismo. Algo que de cualquier forma es difícil de saciar, es más cuando está satisfecho, vuelve a aparecer, con otro rostro, en otro lado pero con las mismas características anteriores.

Es el deseo, ese motor vivo que nos moviliza y que nos tiene constantemente trabajando para él. Y hay una realidad pesada y adormecida que no se siente con ánimos para el cambio. Pero sobre todo hay un sistema que está hecho por hombres (pocos) pero son los pocos que se favorecen con él, los que manejan el poder. Estos son los principales opositores de los realizadores de sueños, los que tildan todo como utopías, y las utopías tildadas de irrealizables. Con respecto al tema del deseo apoyo lo que aquí expongo con una parte del texto de Eduardo Cohen < saber que todo deseo puede ser satisfecho es una manera perfecta de perder el interés por las cosas: Si deseo de algún modo algo es porque este algo de algún modo se me niega. El significado último del deseo no es la posesión sino la casi posesión. Amar a alguien es no acabar de poseerlo. El único deseo que permanece es el que resiste a ser satisfecho. Por eso los deseos de los poderosos acaban por marchitarse, lo cual merma el interés del poder mismo. Lo que sucede es que quien se enamora del poder por lo que este le puede proporcionar, acaba alienándose en su fuerza y no en lo que obtiene a partir de ésta. El poder se transforma entonces en sucedáneo del auténtico deseo: no es deseo de algo, sino el deseo de satisfacerse siempre. Lo que se ignora es que un verdadero deseo no tiene fin >³⁰

Agnes Heller nos dice y lo hacemos propio < en

³⁰ Eduardo Cohen, *Hacia un arte Existencial*. México. UNAM. p. 12

caer, sin tener en cuenta que es inherente al hombre, y que tiene como todo, su costado productivo. La gente se relaciona muy mal con sus fracasos, lo toma como errores que no deberían estar allí, como que se podrían haber evitados, pero en realidad, los fracasos se intercalan con los aciertos siempre, digamos que son los momentos en donde se planean los aciertos. Tienen su propio potencial. Martha Minujín (artista plástica sesentera, argentina) trabajó en una de sus piezas sobre la teoría del fracaso, y reproduzco aquí una de sus partes:

"... se intentó sentar una metodología que rescatase la energía sedimentada en los fracasos, para convertirla en una potencia útil. Los fracasos fueron divididos en tres sectores:

1. Los que siguen obsesionados por el éxito y necesitan de los demás para juzgarse a sí mismos, cuando les llega el fracaso, se asustan, porque lo viven como si fuese una condena por alguna acción errónea, cuyo defecto no habían advertido.

2. Los que para salvarse del fracaso, cuestionaban las pautas y convenciones de la sociedad. Viven el fracaso como la repulsión social de pujantes estilos de vidas.

3. Los que han trascendido e, indiferentes al reconocimiento social, desarrollan una búsqueda exasperada, empujando las fronteras del saber, de la estética, de la mera comprensión, de todo lo cual se enorgullecerá la sociedad que por el momento los ignora >²⁹

Dentro de los componentes del pequeño mundo se encuentra también lo que el individuo supone, el mundo más allá, la historia pasada, medios y objetos de producción que tienen la característica de ser transmisibles a generaciones futuras. Así como la cultura es lo contrario a la naturaleza, el hombre afirma su desarrollo genérico negando su estructura social que le son heredadas, cuentan con el consentimiento del

²⁹ Marta Minujin, *Ponencia IX Festival del Performance*. México. Museo X Teresa. Octubre de 1999

individuo (o no) que es lo conocido por él. Estas objetivaciones genéricas son las herramientas que otorga el entorno social en el que nace para poder elevarse por encima de lo dado, con la diferencia de elasticidad de estos entornos. Pero el hombre sueña, aspira, fantasea, hay algo que está creando para sí mismo. Algo que de cualquier forma es difícil de saciar, es más cuando está satisfecho, vuelve a aparecer, con otro rostro, en otro lado pero con las mismas características anteriores.

Es el deseo, ese motor vivo que nos moviliza y que nos tiene constantemente trabajando para él. Y hay una realidad pesada y adormecida que no se siente con ánimos para el cambio. Pero sobre todo hay un sistema que está hecho por hombres (pocos) pero son los pocos que se favorecen con él, los que manejan el poder. Estos son los principales opositores de los realizadores de sueños, los que tildan todo como utopías, y las utopías tildadas de irrealizables. Con respecto al tema del deseo apoyo lo que aquí expongo con una parte del texto de Eduardo Cohen < saber que todo deseo puede ser satisfecho es una manera perfecta de perder el interés por las cosas: Si deseo de algún modo algo es porque este algo de algún modo se me niega. El significado último del deseo no es la posesión sino la casi posesión. Amar a alguien es no acabar de poseerlo. El único deseo que permanece es el que resiste a ser satisfecho. Por eso los deseos de los poderosos acaban por marchitarse, lo cual merma el interés del poder mismo. Lo que sucede es que quien se enamora del poder por lo que este le puede proporcionar, acaba alienándose en su fuerza y no en lo que obtiene a partir de ésta. El poder se transforma entonces en sucedáneo del auténtico deseo: no es deseo de algo, sino el deseo de satisfacerse siempre. Lo que se ignora es que un verdadero deseo no tiene fin >³⁰

Agnes Heller nos dice y lo hacemos propio < en realidad el hombre quiere encontrar ante todo su puesto

³⁰ Eduardo Cohen, *Hacia un arte Existencial*. México. UNAM. p. 12

(su propio puesto) en el mundo, aspira no a la felicidad - como acostumbra a decir la ética en el espíritu del pensamiento cotidiano- sino a una vida que tenga sentido para él > ³¹

Las alternativas están siempre definidas por la delimitación del lugar y el momento histórico de nuestro nacimiento. Estos son parte de lo ajeno a nuestra voluntad. En nuestro propio nacimiento, no tenemos ningún tipo de protagonismo, de repente, en la adolescencia entramos en la cuenta de que ¿cómo vine a para yo aquí?, Es más ¿qué hago aquí?. Y es donde empezamos a tomar herramientas propias y construir el propio camino. Dice Georg Simmel < los hombres que por primera vez trazaron un camino entre dos lugares, llevaron a cabo una de las mayores realizaciones humanas > ³²

. En la adolescencia entramos en conciencia de lo dado por supuesto, por eso se adolece, se cuestiona y se revela. Los límites son los cuestionados, aquellos que nos ayudaron en las etapas iniciales de nuestro desarrollo, que nos sirvieron para tener de donde sostenernos y nos dio un marco delimitado para poder contener nuestros pensamientos. Dice Simmel: < La puerta une desnudo la unidad finita a la que hemos ligado un trozo diseñado por nosotros del espacio infinito con éste último; con la puerta hacen frontera entre sí lo limitado y lo ilimitado pero no en la muerta forma geométrica de un mero muro divisorio, sino con la posibilidad de constante relación de intercambio (a diferencia del puente que liga lo infinito con lo finito; ciertamente el cruzarlo nos exime de estas solideces y, antes del embotamiento debido a la costumbre de todos los días, debe haber perturbado un sentimiento maravilloso de estar suspendido por un instante entre el cielo y la tierra > ³³

Existe una forma inicial de lo social, que consta principalmente de un esquema, que está sujeto a la decisión

³¹ Agnes Heller, *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona. Ediciones Península. p. 57

³² Georg Simmel, *El individuo y la libertad* Paidós Barcelona p.29

³³ *Ibidem* p.32

del particular de seguirlo o no. Pero enseguida se presentan otras formas sociales a las que él puede adherir y que son de su interés, podemos hablar de una manera general y como un factor a tener en cuenta que, si en su niñez a participado de variados grupos tiene más posibilidades de integrarse con mayor facilidad a estas comunidades de elección. En la búsqueda del propio camino, en la necesidad de salirse del modelo impuesto, hay opciones; algunas más terminantes que otras. Los individuos pueden entrar en comunidades que no impliquen una gran lucha con uno mismo. Puede ser el caso de los lugares donde se realizan actividades únicas, se habla aquí de una sustitución, el caso más claro en nuestros días es el de ex-adictos que se convierten en fieles creyentes de Dios, hubo una sustitución, menos peligrosa sí, pero una sustitución al fin. Y en estos casos uno se sale del esquema totalmente, lo cual implica necesariamente una crisis de sentido y un caminar incierto. Porque el hombre es el que liga, que siempre debe separar y que sin separar no puede ligar, por esto, debemos concebir la existencia meramente indiferente de ambas orillas, ante todo espiritualmente, como una separación, para ligarlas por medio de un puente y del mismo modo el hombre es el fronterizo que no tiene ninguna frontera. El cierre de su ser-en-casa por medio de la puerta significa ciertamente que separa una parcela de la unidad interrumpida del ser natural. Pero así como la delimitación informe se torna en una configuración, así también su delimitabilidad encuentra su sentido y su dignidad por primera vez en aquello que la movilidad de la puerta hace perceptible: en la posibilidad de salirse a cada instante de esta delimitación hacia la libertad >³⁴

Esta es la libertad que se plantea en un viaje a otro país, simbólicamente los límites territoriales del país de origen se presentan como un marco de contención de todos los habitantes. Atravesarlos implica necesariamente construir una vida que no estaba planificada para uno. Esta improvisación, este delinear lo que hacer, es una situación

³⁴ Ibidem, p. 48

cuyos riesgos son la falta de certezas de lo que puede llegar a suceder. Cuando uno vive siempre cerca de sus antecesores, ve en ellos cristalizado su futuro, es como una guía, que acalla la angustia que a todos nos decora: la incertidumbre de lo que vendrá, la falta de control sobre el futuro.

Citamos aquí a Berger y Luckmann que nos hablan de las comunidades de adopción: <la forma básica y universal la constituyen las comunidades de vida dentro de la que uno nace. No obstante, existen también comunidades de vida por las cuales uno es adoptado y aquellas a las cuales uno se integra, como los cónyuges al matrimonio. Algunas comunidades de vida se forman al adaptar nuestra vida con miras a la prolongación de las relaciones sociales que en un principio no se pretendían que fueran prolongadas; otras requieren una iniciación. Entre estos ejemplos pueden mencionarse las órdenes sagradas, que se constituyen como comunidades de sentido, así como las colonias de leprosos, los hogares de ancianos y las prisiones >³⁵

Todo opera dentro de ese círculo, pero estos a veces no cierran bien y dejan lugar, a los más hábiles de la carrera, a salidas de lo dado por supuesto, sería lo que comúnmente oímos "buscar su propio destino". Los motivadores de estas salidas pueden ser varios pero vamos a circunscribirlos en dos grupos básicos: *la sexualidad y la actividad profesional* y el cambio que pueden surgir de allí. Difícilmente haya motivos ajenos a estos dos grupos, con excepción de las causas accidentales. Específicamente para esta tesis podemos apoyarnos en la actividad profesional y en su método escalonario de ascenso que ya hemos mencionado.

Estamos, históricamente hablando, pasando por una de las etapas de movilidad social (migraciones) más grande que se recuerdan, para reforzar esto citamos simplemente el caso de Estados Unidos, su realidad es una población tan heterogénea que podemos hablar de pequeños estados de muchos países externos, dentro de un mismo país. La

³⁵ Peter Berger, Thomas Luckmann, *Modernismo, Pluralismo y Crisis de sentido*. Barcelona. Paidós. p. 46

búsqueda del desarrollo profesional se cimienta aquí, se viaja o se radica en otros países por ambiciones económicas y laborales. En busca de nuevos horizontes. Y en lo extraordinario podemos hablar de las catástrofes, los cambios violentos. Situaciones inesperadas en la que uno es confrontado con su realidad que ha cambiado de manera abrupta. Es muy común que en esta situación se generalice, decir que tal persona es así por lo que le pasó (accidente, muerte de algún ser querido, quiebra económica) pero incluso en estas situaciones se puede tomar varios caminos. Son acontecimientos que pueden movilizar de una manera muy positiva, en algunos casos al afectado, o bien un replegarse sobre sí mismo. Depende en gran medida de las herramientas de las que venimos hablando hasta ahora. Dice Heller < además, las catástrofes han creado siempre la posibilidad de un cambio radical en la vida cotidiana (por ejemplo una mujer que se convierte en viuda) a partir del Renacimiento estos cambios radicales, creciendo numéricamente, preparan las revoluciones sociales, que a su vez sacuden y cambian los fundamentos del modo de vida de todos los particulares. Sin embargo, las revoluciones sociales forman el modo de la vida cotidiana >³⁶

Hacemos aquí una apartado para explicar brevemente los dos tipos de estructuras sociales que han polarizado a todas las épocas. Las catalogamos por su predisposición a tener crisis de sentido. En primer lugar las sociedades con un sistema de valor único, y de sectores adecuadamente integrados. Son las más difíciles de caer en una crisis de sentido. Las instituciones que suministran el sentido en estas sociedades, lo dirigen a un sistema de común de rango superior al del sentido específico, se mantiene a un nivel de concordancia básico con la vida práctica. Este es un tipo básico de sociedad. Las sociedades arcaicas responden a este esquema, y podríamos ubicarlo como un tipo ideal. En la actualidad, las sociedades de provincia se inscriben

³⁶ Heller, Agnes. Sociología de la vida cotidiana. Barcelona. Ediciones Península. p. 24

generalmente en este orden, por eso las capitales o las grandes urbes, que son más propensas a recibir extranjeros, están más expuestas a sufrir crisis y sus respectivos cambios. En el otro tipo, el sistema de valores puede estar presente y ausente a la vez. Las instituciones (religiosas, políticas y económicas) ofrecen categorías racionales de valor para la conducta de vida, pero no se encuentran en los cimientos mismos de la formación del individuo.

En resumen se puede decir que las instituciones de este tipo de sociedad han dejado de aplicar en la vida práctica una reserva organizada de sentido y valores de una manera sistemática y vinculante. Podemos inscribir a la ciudad de México en esta última y en definitiva a cualquier capital de país, por su población heterogénea. De lo dicho hasta aquí, podemos observar que el movimiento en el que se gestan estos cambios, puede venir en dos direcciones: desde los particulares o desde la sociedad, pero en el enfoque que nos estamos situando, tomaremos a la sociedad como compuesta por individuos particulares, por lo tanto vamos a concentrarnos en el individuo como motor de estos cambios y sociedades propicias como escenarios de los mismos.

He ajustado el núcleo de los que estamos tratando a la definición de habitus de Pierre Bourdieu, él dice < he tratado de reconstruir en torno del concepto de habitus el proceso por el que lo social se interiorizara en los individuos y logra que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas. Si hay una homología entre el orden social y las prácticas de los sujetos no por la influencia puntual del poder publicitario o los mensajes políticos, sino porque esas acciones se insertan- más que en la conciencia, entendida intelectualmente- en sistemas de hábitos, constituidos en su mayoría desde la infancia. La acción ideológica más decisiva para constituir el poder simbólico no se efectúa en las luchas por las ideas, en los que puede hacerse presente en la conciencia de los sujetos, sino en esas relaciones de sentido, no conscientes, que se organizan en el habitus y sólo podemos conocer a través de él. El habitus, generado por las

estructuras objetivas, genera a su vez las prácticas individuales, da a la conducta esquemas básicos de percepción, pensamiento y acción >³⁷

Cabe referirnos al hecho que una gran parte de la humanidad, ha realizado tareas, ha tenido hijos, ha sentido, de una manera inercial y no ha dejado en el mundo ninguna señal de su individualidad. Y no nos estamos refiriendo a celebridades ni héroes, sino al común de la gente que puede colaborar en esto desde actividades muy sencillas. El aporte a la civilización no es exclusivo de personajes de destacada labor social, creo que desde cualquier actividad que se realice, desde cualquier punto del engranaje social se puede colaborar en esto. Una madre que educa a su hijo con una actitud libre y solidaria hacia el prójimo, está haciendo bastante al respecto. < toda la vida cotidiana puede ser considerada como una obra de arte. Consecuencia por supuesto de la manifestación de la cultura, pero también porque todas las minúsculas situaciones y prácticas constituyen el humus sobre el que se erigen cultura y civilización. Sin que podamos extendernos aquí podemos decir que el fenómeno culinario, el juego de las apariencias, los pequeños momentos festivos, los paseos diarios, el ocio etc., ya no pueden considerarse como elementos frívolos o carentes de importancia de la vida social (...) Hay una autonomía en las formas <banales> de la existencia que en una perspectiva utilitaria o racionalista, carecen de finalidad, pero no por ello están vacías de significado, aunque éste se agote in actu >³⁸

Esto se acentúa aún más en nuestra era, la capitalista, en donde la masificación es el objetivo del plan, y en el que predica día a día, la inutilidad de las utopías (pérdidas de tiempo de soñadores haraganes), el ya está todo hecho (sobretudo en arte), el yo sólo no puedo cambiar nada. Y toda una lista que alimenta a este miedo raquíctico de perder el pedacito que nos tocó al nacer.

³⁷ Bordieu, Pierre. *Sociedad y Cultura*. Grijalbo, México. p.34

³⁸ Michael Maffesoli, *En torno a la posmodernidad*. Grijalbo. México. P. 33

Es muy cómodo pensar que la sociedad impone las normas, que los individuos cumplimos, pero la situación se nos complica un poco al pensar la "la sociedad" está compuesta por individuos y son ellos los que marcan las pautas sociales, esos individuos que en definitiva soy yo < este individuo, en este sentido, no es solidario respecto a nada. Sólo de <él mismo> (y del vacío que le rodea). Constituye ese átomo cápsula que es, de hecho y de derecho, la unidad mínima de nuestra sociedad tecnológicamente orientada y construida a escala masiva. Tal individuo insolidario tiende a crear en torno a él cápsulas que actúan como amortiguadores con relación al vacío que le envuelve; Su vivienda, su célula familiar, su automóvil, su sectorialización laboral, todo tiende a reproducir ese carácter encapsulado de su ser, de su existencia. Y lo peligroso de ese individuo es que sólo cohesiona, o produce coalescencia, bajo la forma de la agregación masiva > ³⁹

Estas son normas abstractas establecidas por escritos y aplicables a todos los miembros de las sociedades, es un sistema de organización social, que amparados por todos sus miembros, protegen una estructura compacta pero variable. Todos los sistemas actuales se originaron en un cambio, hubo revoluciones, cambios culturales, que instauraron las estructuras actuales.

Los particulares sociales pertenecen a diferentes grupos (amigos, familia, deportes, escuelas) esto hace posible que la salida del círculo tenga más alternativas. Creemos que las personas que pertenecieron a mayor cantidad de grupos tienen más oportunidades de realizar metas propias ya que están en contacto con mayor cantidad de inquietudes. Estos grupos que sumados son la comunidad. Pero cabe aclarar que las condiciones sociales determinan esto de manera definitiva, en el sentido que los sectores más pobres están en menores condiciones para poder elegir. < las manifestaciones aparentemente más libres de los sujetos, el gusto, son el modo en que la vida de

³⁹ Trias Argullol *El cansancio de Occidente*. Grijalbo. México. p.43

cada uno se adapta a las posibilidades estilísticas ofrecidas por su condición social (...) la elección de lo necesario a que deben resignarse los sectores populares, son maneras de elegir que no son elegidas > ⁴⁰

Creemos que la comunidad es un grupo o unidad del estrato social estructurada, organizada, con un orden de los valores relativamente homogéneos a la que el particular pertenece necesariamente. El momento histórico en que la sociedad de origen entra en crisis podría situarse con el surgir de la sociedad burguesa. En este reacomodamiento de estructuras permitió a los individuos más audaces a buscar una perspectiva propia y por lo tanto a buscar lo que aquí llamamos comunidad de elección. Esto, que no supone en manera alguna, una renuncia a su propia individualidad, marca a continuación la libertad de elección frente a la situación natural, dicho de otra manera, nació aquí pero si sigo viviendo acá es porque lo elijo y no por un mandato divino. Las consecuencias de este cambio las podemos encontrar en las responsabilidades y en los errores. < el habitus programa el consumo de los individuos y las clases, aquello que van a <sentir> como necesario, al mismo tiempo que organiza la distribución de los bienes materiales y simbólicos, la sociedad organiza en los grupos y los individuos, la relación subjetiva con ellos, las aspiraciones, la conciencia de lo que cada uno puede apropiarse > ⁴¹

Los cambios por migración, así como cualquier cambio, están sujetos al tema de la elección. La elección siempre es una opción entre un mínimo de dos, y elegir supone que algo queda afuera. Del particular, de la persona, depende donde fije su atención, si en lo que tiene que dejar de lado (pérdida) o en lo que conquista. Lo que se gana es además incierto. Cuando uno planea un viaje, sobre todo de larga estancia, para radicarse en otro país, no sabe lo que es. Se está eligiendo entre algo conocido, construido por años y lo desconocido alimentado por los sueños, pero en esa

⁴⁰ Pierre Bordieu, *Sociedad y Cultura*. Grijalbo, Mexico. p. 44

⁴¹ Ibidem p.p. 37

elección, en el momento en que ella se tome, ahí creemos que está nuestra tesis. < Si bien el habitus tiende a reproducir las condiciones objetivas que lo engendraron, un nuevo contexto, la apertura de posibilidades históricamente diferentes, permite reorganizar las disposiciones adquiridas y producir prácticas transformadoras (...) el habitus es definido como una estructura modificable debido a su conformación permanente con los cambios de las condiciones objetivas: refiriéndose específicamente a migrantes > ⁴²

Estimamos que un factor determinante en el desarrollo posterior, es el momento de la elección. Suponemos que hay dos grandes grupos. El primero, y siempre hablando de migraciones voluntarias, cuando el viaje implica evadirse de las responsabilidades y situaciones no resueltas por la persona. En este caso creemos que las situaciones son de uno y van con uno. El problema, al estar situado en un lugar específico, obligará a voltear la atención al lugar del conflicto. Será siempre su punto de referencia. Mientras que en el segundo grupo, se ve una intención clara hacia el otro país, que seguramente ha sido alimentada desde siempre, y lo que deja, representa una verdadera pérdida, pero la dirección de su mirada está hacia adelante, y salvo en los primeros años, no siente la necesidad de voltearse hacia lo perdido.

< La diáspora contemporánea ha condicionado además una mentalidad del éxodo como parte intrínseca de la nueva conciencia global. Millones de personas en el mundo proyectan su vida hacia la posibilidad de emigrar, en muchos casos impracticables. Más vasta aún que el éxodo es la diáspora mental > ⁴³

Otra de las diferencias que encontramos en estos grupos, es que el primero es muy susceptible a vivir el comienzo con mucha euforia y luego ir decayendo, mientras que en el segundo grupo, el primer momento es de gran tristeza y

⁴² Ibidem p.p. 35

⁴³ Gerardo Mosquera, *Nota sobre Migración, Dinámica y Cultura*. Conferencia. 24 de Marzo del 2000, Museo Tamayo. México

extrañamiento, que va decayendo, hasta el olvido. < Por ejemplo debido a las variables nacionales, ciertos mecanismos genéricos, como la lucha entre pretendientes y dominantes, toman formas diferentes. Pero sabemos que en cualquier campo encontraremos una lucha, cuyas formas específicas habrá que buscar cada vez, entre el recién llegado que trata de romper los cerrojos del derecho de entrada, y el dominante que trata de defender su monopolio y de excluir a la competencia >⁴⁴

También incluimos una parte del texto de Agnes Heller que nos parece sustancial para la hipótesis que aquí queremos justificar < por ello decimos, entre paréntesis, que es igualmente frecuente la reacción particularista del particular que de improvisto se revela contra la integración elegida por él, pasando del amor al odio; en este caso defiende su vida volcando sobre la integración precedentemente elegida las responsabilidades de todos sus equívocos y errores >⁴⁵

De este análisis lo que necesitamos destacar es que la mayoría de los individuos, en lo que ha transcurrido nuestra civilización, no ha participado de una manera activa del proceso evolutivo de la cultura. Se han apropiado de los sistemas de exigencias del ambiente inmediato, de su estructura de producción y de distribución. Y es que el riesgo es grande ya que nadie garantiza, sobre todo en objetivaciones artísticas, que éstas sean incluidas en la vida cotidiana de determinados estratos de determinadas culturas.

Dentro de lo que es mi estancia en México, y específicamente en mi maestría en la Academia de San Carlos (donde hay gran población extranjera) he podido observar dos grandes grupos muy diferentes entre sí, que quizás fue el factor fundamental para esta investigación. Los artistas plásticos que conocí en los dos años que duró la maestría, reunían características bastantes similares y procesos parecidos. Había compañeros que guardaban

⁴⁴ Pierre Bordieu, *Sociedad y Cultura*. Grijalbo, Mexico, p. 136

⁴⁵ Agnes Heller, *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona. Ediciones Peninsula. p. 77

intactos sus hábitos de origen, su comida, sus amigos, su acento, y finalmente su trabajo plástico. Fueron artistas que vivieron el medio (extraño) como algo hostil, y no diferente. No percibían a la nueva cultura, como algo que giraba alrededor de ellos, sino como algo que se dirigía hacia ellos de una manera incomprensible (en mi primer año, podría situarme en este grupo). Y lo real fue que su pintura tampoco se fusionó con el nuevo contexto.

El extranjero, trae muy pocos elementos de su tierra, algo así como lo que cabe en una maleta. La fusión supone, por lo menos psicológicamente, un intercambio, y ante el miedo de perder en ese trueque lo poco que se trae, el extranjero, se retrae sobre sí mismo, por el miedo de desaparecer sin sus cosas más elementales. Su actividad plástica no está exenta de esto, en un supuesto mal intercambio de los conocimientos que traemos, podemos quedarnos si ellos, y que desaparezca nuestro trabajo, que nos llevó años forjarlos (los que hacemos maestría ya contamos con una licenciatura, de ahí deducimos que hace años que estamos en la actividad)

El tema que aquí se asoma es el de la identificación personal, de la definición no ya como individuo sino como persona, como particularidad. Dicen Berger y Luckmann que < la esencia de la identidad personal: el control subjetivo de la acción de la que uno es objetivamente responsable > ⁴⁶ Los valores que las instituciones distribuyen en la sociedad, socorren al individuo como comportarse frente a otras personas y otros grupos que tienen diferentes visiones de vida, pero no alcanzan a la hora de decirnos que hacer cuando se desintegra el carácter in cuestionado del orden tradicional. Lo cierto aquí es que los individuos deciden por sí mismos, más en nuestra época, esto lo comprobamos en momentos de crisis de sentido y en los conflictos de la vida personal. Las situaciones particulares, sus propias historias son diferentes de unos en otros, hay pocas coincidencias, y

⁴⁶ Peter Berger, Thomas Luckmann, *Modernismo, Pluralismo y Crisis de sentido*. Barcelona. Paidós. p. 40

ahí se está sólo. En esta inminencia humana se encuentra el origen de la particularidad, la resolución de los problemas tendrán parte que ver con su formación pero el protagonismo es total a la hora de buscar sus propias soluciones, su bienestar. Todo es móvil y todo muta, como decía Jaime Sabines < los amorosos se ríen de los que creen en el amor como una fuente de inagotable aceite >⁴⁷

Las causas sociales de estas crisis, que repercuten en los individuos, las podemos encontrar en el pluralismo moderno. El crecimiento demográfico, la migración, la urbanización, la economía de mercado, la industrialización, crean una dinámica extrema entre personas provenientes de distintos estratos y lugares. Todo esto amparado jurídicamente por el imperio del derecho y la democracia que garantizan una igualdad y una convivencia pacífica. El individuo se tambalea frente a estos cambios sociales, grupos enteros también, son semilla de revoluciones, la sorpresa, la inexperiencia frente a los hechos, desorientan a tal punto que se han creado categorías tales como "alienación" "anomia" para designar la dificultad que sufre la gente en su intento por confrontar su camino en el mundo moderno. Recordemos que estos individuos vivían en un mundo estable y no estaban obligados a redefinir diariamente el sentido de la existencia. La duda en la que se funda, especialmente el fenómeno de la migración, es la de si acaso no debieran haber vivido otra vida que la que está llevando. Esta duda es constante en los individuos, la diferencia está en la manera de asimilarla. Hay quienes lo viven como algo opresivo y hay otros que se sienten ahí en su terreno. Ellos son los virtuosos del pluralismo, los que llevan la delantera en la carrera.

b- virtuosos del pluralismo

¹⁷ Jaime Sabines, *Uno es el Hombre (Los Amorosos)* México. SEDESOL p. 83

Cuando las instituciones están funcionando de una manera normal, es más difícil que desencadenen una crisis de sentido, pero todo muta, y el "no nos bañamos dos veces en el mismo río" de Heráclito se confirma a través de todas las épocas. Imperios como el Grecorromano o Constantinopla han caído, sin que esto podía llegar a suponerse en sus períodos de esplendor; pero también hay quienes creen en una teoría cíclica, donde todo tiene un tiempo de permanencia luego del cual cae hasta desaparecer o transformarse. La vida del hombre está regida por un tiempo, y esto lo hace vital, y dentro de él todo es móvil. Sus impulsos idiosincrásicos lo llevan a buscar aventuras fuera de lo establecido, esto obliga a uno a pensar (estrategias, alternativas) y el pensar deteriora los cimientos de lo establecido, a decir aquí la incuestionabilidad de la existencia. Agreguemos aquí un párrafo de la sociología de la vida cotidiana < si la censura no es capaz de contener los desvíos en la vida interior del individuo, entonces se aplican programas institucionales especiales para tratar al que se ha apartado, en los que se advierte un aspecto externo y otro interno. El ámbito externo, la gama de tratamientos se extiende desde la eliminación física de aquellos que se han desviado del camino correcto hasta el cuidado espiritual y afectuosos de las ovejas descarriadas. De una manera u otra, es preciso que la conducta se vuelva inofensiva: inofensiva para la ejecución del programa. Debe eliminarse el obstáculo que impide el funcionamiento continuo de la maquinaria. El aspecto interno de este proceso de control social lo constituye el intento por poner término al pensamiento anómalo y restaurar la anterior aceptación maquinal de la normalidad. >⁴⁸

La modernización cuestionó lo dado por supuesto, y así como la pluralidad viene desde la demografía también se abre una pluralidad en las elecciones y en las alternativas de

⁴⁸ Agnes Heller, *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona. Ediciones Península. p. 83

cómo vivir. Se elige la carrera, el trabajo, el cónyuge, a que edad se quieren tener los hijos y si se quiere tenerlos, incluso hasta puedo elegir que Dios me conviene. Esta variedad de opciones se encuentra intensificada por la practica capitalista de la elección de productos de mercado. Las premisas del mercado no siempre se ajustan a los productos artísticos, como por ejemplo el abaratamiento de costos o la mejora de calidad, pero ha sido adaptada por la originalidad, que contiene todos los elementos necesarios para la adecuación del arte a la estructura piramidal imperante.

Lo que se da por supuesto entra en crisis en todos los planos. Las incertidumbres amorosas de una adolescente estaban aliviadas por los consejos de su madre que tenía años de una relación estable con su marido, pero es muy posible que hoy en día ésta se encuentre en un replanteamiento de su situación marital. Las comunicaciones detonan estos fenómenos y nos dan un marco referencial de quienes somos y de quienes podemos llegar a ser. Nos dan una certeza visual de los lugares, y esto amplía el marco de nuestras expectativas. Podemos afirmar, que somos quienes queremos ser, estamos en el lugar elegido y nos relacionamos con quienes nos simpatizan.

Aclaremos, antes de seguir adelante, en la ecuación en la que no queremos caer, la llamada lógica binaria de separación. Se trata de evitar en esta análisis esta lógica extremista de lo blanco o negro, el alma o el cuerpo, la fusión o la no-fusión. Con este tema no podemos entrar en ese binomio ya que pertenece a un grupo bastante ajustado, el de la migración voluntaria, por cuanto podemos decir que las causas determinantes no necesariamente son opuestas, sino simplemente distintas.

La importancia del estar juntos, la delimitación de un mismo territorio, van dándole forma a un hecho que sirve de ligazón colectiva y expresa el sentir común, la costumbre. Esta hace que la comunidad exista como tal, y que sus integrantes manifiesten características semejantes, cada grupo es para sí su propio absoluto < es necesaria la

constatación aquí de que existe también un arte que "asciende" hacia la élite, junto con el que "desciende" del creador excepcional avalado por la celebridad y que se esparce al todo social. La genialidad de ningún modo puede estar confinada a los productos que conocemos y que los mundos cuida celosamente, tan celosamente, como los nombres de los autores; la genialidad _ entendida como capacidad de innovar o transgredir los códigos tradicionales_ es un atributo también de los estratos populares de la sociedad. Individual, grupal y anónimamente, el arte popular ha sido siempre una fuente nutricia del arte considerado con mayúscula > ⁴⁹ dice Eduardo Cohen.

La aparente opinión personal no es más que la opinión del grupo al cual pertenece. La costumbre, dentro de la vida cotidiana y de lo dado por supuesto, es vivida como la verdad misma, como naturaleza incuestionable, pero cuando el individuo se inserta dentro de otras costumbres, en otro territorio, la costumbre originaria es cuestionada o se impone con mayor fuerza. Uno puede, en ese momento, replegarse sobre su útero social (lo cual no lo imposibilita el estar lejos) o bien darse cuenta que esa costumbre original era una especie de concesión que cada individuo pacta y afirma. Son dos caminos a escoger, y creo que el rumbo que tome se debe en gran parte a características particulares y de educación de cada cual y por otro lado a los estimulantes del viaje. La costumbre local delimita un territorio, el acceso del extranjero evidencia y cuestiona esa costumbre como algo no natural y esto no siempre es tomado de buena manera, cuestionar lo incuestionable provoca crisis y es que siempre hay un comportamiento secreto del grupo respecto al exterior. En estos dos casos podemos ver como hay factores que pueden provocar un replegarse del individuo como de la sociedad de elección, al sentirse amenazada. Pero la solidaridad, que pasa inadvertida en medio del desencanto del mundo moderno, y la soledad (que atañe al hombre en

⁴⁹ Eduardo Cohen *Hacia un arte Existencial*. México. UNAM.1993 p. 13

su individualidad, en su fuero íntimo), que es inherente a la especie humana en su conjunto, en estos casos funciona como lazos en hechos extracotidianos y permite el perdurar de la socialidad. También vale decir que lo distinto (casi tanto como lo semejante), atrae, y que si bien cada idiosincrasia territorial tiene un mayor o menor grado de receptibilidad hacia el extranjero, hoy en día es un factor común a todos los pueblos. Hay casos de ostracismo pueblerino y racismo, pero creo que México cuenta con una historia que habla del importante grado de acogimiento extranjero. La pluralidad demográfica está reflejada en la apertura psíquica en cuanto a la recepción de lo distinto, aunque existen culturas tan disímiles que ante un mismo hecho existan interpretaciones contrarias, como por ejemplo en el mundo griego y el hindú, lo que para uno la existencia está llena de realidad, para el otro es una ilusión decepcionante. Pero más allá de todo, lo que hay que aclarar, es que uno está en condiciones de cambiar la relación con uno mismo, con los demás y con su entorno.

c- la tragedia de la frontera

Podemos ver de lo analizado que la ingeneridad es la que engendra a la vez el repliegue sobre uno mismo y la agresividad, mientras que estar seguro de sí favorece a la acogida del otro. Lo mismo se aplica a este otro, la debilidad impediría asomarse a otra realidad mientras que la seguridad en sí mismo lo facilitaría, en caso de que esto sea su intención. Hacer un viaje, cambiar el lugar de residencia, no es un parámetro de valentía, lo es simplemente en personas que tengan la inquietud de hacerlo. No es una regla general, sólo se aplica en estos determinados casos. La metodología cualitativa, en la que nos fundamentamos tiene la finalidad

de interpretar a la cultura a traves de los participantes de la misma a traves, en este caso de las historias de vida, la historia ha descartado casi por completo la incorporacion de los relatos de las historias orales y creemos que ha quedado al margen una parte importante del total de la historia.

Podemos encontrar en las poblaciones fronterizas el mayor grado de fusiones demográficas y a la vez también se puede observar un alto grado de creación original. Presencia y alejamiento provocan una tensión fronteriza muy dinámica con un nivel elevado en cuanto a opciones: Obras originales de autores distantes y a la vez integrados (Freud, Kafka, Marx) nos hablan de la objetividad que puede alcanzar un autor al abstraerse de aquel miedo raquítico de perder lo que tengo o quien soy, de esa parálisis ante una posible fusión perdiendo la claridad de nuestro origen. Venimos de una fusión de dos géneros diferentes, el hombre y la mujer.

En la mezcla, en el sincretismo, se desarrolla un doble juego. Por un lado se pacifica y conserva la particularidad y lo general se ve robustecido por lo diferente. Maffesoli pone un ejemplo muy interesante al respecto < según San Agustín, por el contrario, hay que ser lo suficientemente fuerte para asimilar <lo otro> y los suficientemente sensibles para ganar el mundo. Y ello porque está absolutamente seguro de la validez, la universalidad y, sobre todo, el aspecto prospectivo del mensaje evangélico (...) San Agustín prefiere una eclesial ampliada y abierta a la efervescencia de corrientes y de hombres venidos de horizontes múltiples. La ciudad de Dios que él pretende construir tiene las medidas del basto mundo; por eso nada más normal que aceptar también sus turbulencias. Sólo a este precio podrá perdurar. Visión de un genio fundador de una nueva cultura >⁵⁰

Los grandes imperios que escriben la historia de la humanidad son frutos de fusiones heterogéneas y en las grandes megalópolis contemporáneas ya no es posible seguir negando lo extranjero, ni tampoco su papel en la

⁵⁰ Michael Maffesoli, *En torno a la posmodernidad*. Barcelona. Ediciones Península. p. 191

constitución de las naciones. Las grandes guerras se desencadenan ante la imposibilidad de aceptar lo distinto y su máxima expresión es el fanatismo religioso. Pero a decir de Maffesoli < los bárbaros están en nuestras puertas. Pero no hay razón para inquietarse, habida cuenta de que también nosotros somos bárbaros en alguna parte >⁵¹ Es importante a esta altura, delimitar las características de lo que es destino, hasta donde llega su situación voluntaria y hasta donde no. Hemos encontrado en Georg Simmel y su libro *el individuo y la libertad* el desarrollo de este tema y al cual nos hemos ajustado. Situamos a un individuo, que ajeno a un acontecimiento, tenga una exigencia interna que marque una dirección, de este sujeto se desprenderán acontecimientos que tienen relación con esta dirección, que favorecen y ligan con lo lejano. Estos acontecimientos causales, tienen una estrecha relación con el sujeto, y tienen una teleología adicional, y se convierten en destino. Pero la vida humana se encuentra regida por un doble aspecto: la causalidad que es el acaecer, y la significación que la eclipsa y recorre. Esto quiere decir que por un lado nos encontramos sometidos en una movilidad cósmica y por otro conducimos nuestra existencia individual a partir de un centro propio. El destino podría ser una síntesis de ambos factores, aunque no todo con lo que nos topamos es destino, ciertamente hay cosas que han estado fuera de nuestra vida que nos chocan y las internalizamos. De esta forma podemos situar el límite de hasta donde llega el destino. Un ejemplo sería un encuentro casual en la calle con alguien. Ahora bien, si a raíz de este encuentro se desencadena alguna relación de trabajo o próximos encuentros, esto entra ya en el plano de lo casual. < Estar bajo el destino significa no tener ninguna intencionalidad vital propia que pudiera tomar tarea, en el vencer y ser vencido, la asimilación de los meros acontecimientos; significa ser uno mismo y dejar a las cosas en su discurrir libre de sentido, aún allí donde nos afectan. Pero aquel que está por encima, es aquel cuya

⁵¹ Ibídem p. 194

intencionalidad vital está determinada desde su interior tan influenciablemente que no le supone en modo alguno algún problema al propio ser > ⁵²

En resumen, lo que hemos tratado de demostrar en esta tesis son los factores que provocan una fusión del extranjero a su medio y los factores que provocan su contrario, un encapsulamiento, y su repercusión en la obra plástica. Creemos que en definitiva las causas son particulares, los motivadores de un viaje están sujetos a situaciones de los individuos que se van tejiendo hasta que dan este resultado. Por lo demás situamos motivos generales que propician estos viajes y determinan sus posteriores realizaciones. Hay herramientas, y son muy importantes, que están enclavadas en la educación y en los roles que los padres dan a los hijos, la mayoría de la gente extranjera que conozco eran (dentro de sus hermanos) los valientes, los menos miedoso, donde se depositaba la confianza de superación laboral de la familia.

El orden que sustenta ampliar los límites de lo dado por supuesto, nuestra vida común con un modelo a repetir, es el orden económico (algo así como la zanahoria de la carrera). El orden económico y su pareja, la actividad profesional, son el punto donde se sitúa el deseo a la hora de elegir un viaje. La superación laboral, con la experiencia que da una estadía en el extranjero, nos ubica en un punto más arriba del resto (que tantos puntos arriba depende de cada uno). Claro que de la manera que se haga esta estancia depende de todos estos factores que hemos mencionado. Creo que vivir en un lugar lejos del lugar de origen, es una experiencia agresiva para quien la vive. Sin adentrarme, en buenas y malas experiencias, en lo general creo que es una experiencia de fricción, de levantarse un día con un escenario diferente al que estamos acostumbrados a actuar. Es virar nuestro destino y responsabilizarse de ello. En el grado que se asuma esa responsabilidad está el punto que aquí estamos tratando. Los mecanismos psíquicos, con los

⁵² Georg Simmel, *El individuo y la libertad*. Paidós Barcelona p. 39

que contamos, son suficientes a la hora de vivir nuestra vida de la manera que creemos conveniente, crear nuestra propia realidad, si la debilidad del proyecto o de nuestro carácter lo quiere podemos tener una estancia sin ningún tipo de incorporación a la nueva realidad. Si nuestro intercambio con lo nuevo, supone dejar lo poco que traemos, podemos replegarnos en el pasado, e incorporarlo a nuestra nueva situación. Pero no se ha ido a ningún lado. El estar en otro lugar debe tener una compensación que justifique la pérdida tan grande de no estar en casa. Si uno sólo vive en su momento anterior, no justifica este esfuerzo.

El momento, la fecha, en que se tome esta determinación, es igual de importante. En los momentos críticos de nuestra vida, se abren opciones, puertas en donde uno escribe su propio destino. El viaje como evasión, el viaje como proyecto. Aquí creemos que radica, y determina la calidad del viaje y desde aquí se originará una fusión plástica o no. Acá se mide hasta donde alcanzará nuestra mirada, hasta donde la dejaremos llegar, y como eso que nos permitimos ver, es incorporado a nuestra obra. Esto es lo que queremos delimitar, se habla de un viaje, y se dan las características generales del mismo, pero hay que poner énfasis en la manera de abordarlo, no creemos que sólo sea una cuestión de tomar el avión, sino de cómo uno asimila lo nuevo, y como esto repercute en nuestra obra plástica.

d-La diáspora contemporánea

"quizás no existe retorno para
nadie a un país natal:
sólo notas de campo para
su reinención"
James Clifford

He dejado para la última parte de este capítulo todo un análisis inspirados en un sólo autor que puso palabras concretas sobre pensamientos que flotaban en mí, sin palabras. Asistí en el Museo Tamayo (el 24 de marzo del 2000) a una conferencia sobre identidad y tuve el honor de encontrarme con un analista de la situación artística actual, lúcido y humilde, dentro de ese esquema todo es entendible. Su conferencia dio pie para este análisis que gira sobre el tema de la migración y la identidad, y en todas las manifestaciones que desde ahí se desprenden. Me gustaría situar el momento en que la migración cambia su curso para convertirse en una realidad que participa de la conformación de las naciones, como una pieza fundamental de ellas, y no como un fenómeno temporal y fuera de los límites psíquicos de todos los habitantes. El símbolo de como era vivida la situación de ser extranjero, en Argentina, lo encontramos simbolizado en el tango. Sus letras reflejan el destierro y el vivir en la conciencia del volver a algún lugar que se piensa cristalizado en el tiempo y sin ninguna transformación "Mi Buenos Aires querido, cuando yo te vuelva a ver...".

La pérdida de la patria, generalmente desembocaba en la reconstrucción del lugar de origen (metafóricamente: a manera de las fachadas de Hollywood. Pero el origen es el punto de referencia inalterable en este tipo de migración, es como si el futuro, los anhelos, las expectativas estuvieran

precisamente (y aquí la contradicción) en el pasado.

De un tiempo a esta parte esto a cambiado, y la respuesta es una palabra que se encuentra presente en la mayoría de los ámbitos sociales: globalización. Los extranjeros han tenido cierta participación en este proceso global debido a que la globalización es movimiento, y todo lo que sea móvil es en cierta medida beneficiado por él. Los sectores en la periferia de las naciones que no se han movido han sido desplazados aún más por los extranjeros que empiezan a integrarse cada vez más al entorno, y lo distinto que ellos traen tiene un alto grado de demanda (sobretudo en el área de diseño, donde el factor migratorio se potencia liza) < Si los no-viajeros han quedado fuera de onda es porque los tiempos de la globalización son también los del movimiento. Aquella genera estructuralmente la diáspora, al determinar intensos flujos migratorios en busca de conexión económica y cultural. Si la caída del muro produjo una reestructuración cartográfica que aún prosigue, los procesos migratorios están recoloreando los mapas étnicos-sociales dentro de cada país, en especial dentro de los más poderosos. Esto, unido al auge del multiculturalismo y la mayor difusión de las diferencias gracias a la expansión informática y la diversificación del orbe "global", originan intensas dinámicas culturales > ⁵³ En la mayoría de la población mundial, de los habitantes actuales, existe un proyecto de un viaje, del exilio, en algunos casos es real y se concreta y en otros sólo es una necesidad mental que sirve para amendar la realidad que cada vez más se ciñe sobre ellos. Podemos entonces, enumerar este fenómeno como una de las características de lo global. < antes, la identidad fragmentaria desorientaba y escindía. Hoy suele asumirse, transformando en ventaja lo que se sufría como contradicción > ⁵⁴

En esta época ha amenguado el papel totémico que tuvo en

⁵³ Gerardo Mosquera, *Nota sobre Migración, Dinámica y Cultura*. Conferencia, 24 de Marzo del 2000, Museo Tamayo. México

⁵⁴ Gerardo Mosquera, *Nota sobre Migración, Dinámica y Cultura*. Conferencia, 24 de Marzo del 2000, Museo Tamayo. México

otro tiempo la tradición, los valores, lo autóctono, los héroes patrios (los cuales todo se vanagloriaban con "nació y murió sin claudicar a sus ideales", lo cual hoy resultaría sospechoso)

En algunos casos es real y se concreta y en otros sólo es una necesidad mental lo cierto es que las identidades se están readecuándose poco a poco, lo que antes fue un personaje con problemas de adaptación al que generalmente se lo dejaba sólo, hoy lo extranjero trae consigo una especie de valor agregado, que provoca cierta el acercamiento. En arte esto se refleja, los viajes es indudable un material con que cuentan los artistas viajero, lo distinto se almacena desde nuestra retina y emerge en un momento propicio para su uso. Creo encontrar en lo Latino, en su heterogeneidad, una creatividad acallada por la copia de un modelo a seguir (Europa, Estados Unidos), pero de a poco está emergiendo una identidad, que lleva ya un proceso, el caso es que algunos lo buscan directamente en lo indígena (que ya no existe) o en lo europeo (que no pertenece aquí) Creo que la búsqueda debe ir hacia la fusión y el resultado de eso.

Las creaciones artísticas son muy susceptibles a estos procesos. Por eso, en las cuestiones de cambio de residencia tienden, en su mayoría, a sufrir una crisis un conflicto. En este punto es donde se toma la decisión, aquí se abren los caminos, y son decisiones, en algunos casos involuntarias.

Los extranjeros estamos en una situación que se sale constantemente del marco cultural y educacional en el que nos encontramos, nuestras realizaciones, nuestros sentimientos se ven afectados directamente. Como producto del nuevo contexto. Si creemos en el destino podríamos suponer que ya estaba escrito, que sólo interpretamos nuestro papel. Prefiero pensar que es todo trabajo de nuestra voluntad. Y de todo esto hay una sola cosa de la que me hubiera arrepentido.

Y es de no haberlo intentado.

CAPITULO III

RESULTADOS DE UN VIAJE PERSONAL

El tema de investigación que escogí responde en parte a la necesidad de investigar mi propio proceso, cuando me encuentro ya a una distancia considerada como para

tener cierta objetividad al abordarlo (el 17 de Julio del 2000 hizo 4 años de mi llegada), y ver que había pasado con mi obra en ese tiempo. Cómo variaron las expectativas que traje, cuales se cumplieron y porqué.

Indagué sobre lo que México me ofreció artísticamente, como asimilé estos aportes y con cuales no pude. Era hora de un balance, y una tesis debía tener muchos motivadores para poder realizarla. O empezarla.

Pensé que este tema sería el más indicado, pero lo único que estaba claro desde un principio, y es que no quería un diario personal. No creo que fuera interesante para nadie. Quería definitivamente un trabajo de investigación. En un primer momento quise orientar mi Tesis desde la teoría psicoanalítica (teoría que en la que creo desde hace 8 años,) consulté con el psicoanalista, y de paso le agradezco, Miguel Silverstein con quien llegué a la conclusión de que no era posible. Para la teoría psicoanalítica, la experiencia es personal, se arriba a conclusiones desde la particularidad, por lo tanto un análisis general como el que aborde, no se acomodaba a este método.

Decidí probar desde la sociología y me convencí de que era lo mejor, debo agradecer a Mario Constantino, de FLACSO, (que actualmente se encuentra haciendo su doctorado en París) lo aclaratoria que resultaron sus charlas. A partir de ahí me enteré de la cantidad de sociologías que existen. Elegí a dos: de la vida cotidiana y del conocimiento. Y comencé a investigar en una biblioteca (del Colegio de México) que había pasado con mi vida en estos últimos tres años, tanto en lo personal como en lo profesional.

A este tercer capítulo, lo utilizo para exponer mis conceptos de arte, de estética, del proceso artístico, de interpretación y creación, de estilo, de materiales, de arte social y desde ahí encontrar una excusa para el análisis de mi obra y de su proceso.

Lo que sigue a continuación es toda la investigación de los dos primeros capítulos (cuya principal intención es que le sirva a algún migrado que no quiera pasar por esta

investigación) volcadas en mi propio proceso. Lo hice de esta manera para que este capítulo sea prescindible, y no se pierda lo substancial del trabajo, y porque este sí son conclusiones personales que difícilmente puedan colaborar con la incertidumbre de quien lo lee.

He pasado de la representación a la presentación, porque me di cuenta del hallazgo de Duchamp casi 100 años después de ocurrido. Hice este proceso cuando al darme por enterada que el factor fundamental en las artes plásticas está en la elección, coincidentemente con la elección en mi vida de cambiar mi destino. El factor fundamental que encuentro dentro de una experiencia migratoria es la resistencia, lo adverso, lo impensado.

< Por eso, quien se encuentra a gusto con lo que es, sabe bien que no tiene sentido correr el riesgo de lanzarse a colonizar nuevos territorios: presiente que más allá del lugar que ahora ocupa, el terreno no se encuentra igual de firme. Este presentimiento no es en absoluto infundado. Poner en duda cualesquiera de nuestras creencias es poner en crisis nuestra concepción del mundo >⁵⁵

Estas características se encuentran también dentro de la educación plástica, y podemos referirnos específicamente a los materiales. La materia o en este caso el material no es algo dúctil, se resiste y es en esta resistencia donde encuentra las posibilidades que el material impone y que se nos revela en un primer momento como imposibilidad, en este mismo punto nos encontramos en un vértice radical de que camino tomar. Podemos emplear todas nuestras energías en someter al material, o bien podemos respetar su proceso, saber leer y tomar partido de lo que se revela con tanta insistencia.

Este apartado de los materiales viene a colación del análisis de mis últimas obras pictóricas en donde estas dudas quedan claras y me permiten pasar a otra etapa, el uso de objetos. El cambio de contexto ha sido de una

⁵⁵ Eduardo Cohen, *Hacia un arte existencial*. México, UNAM. 1993 p. 12

importancia decisiva en mi obra. El trabajo plástico realizado en la ciudad de Buenos Aires tuvo un desarrollo básicamente experimental (una etapa de formación), propio de los primeros años. Fue un trabajo de investigación dentro de la pintura misma, en mi época de licenciatura se hablaba mucho de la imagen propia o más formalmente del estilo.

Podemos confrontar dos términos: repetición y vida. La repetición como la anti-vida, un poco retomando el concepto a seguir heredados de nuestros padres, que si bien es una de las formas de vivir la vida, es una forma un poco alienada mirándola desde el punto de vista de la elección. Podemos situar al estilo dentro de las formas repetitivas del arte. Una obra que nace de hallazgos anteriores, que se alimenta a expensas de otras y que de esa manera crea un estilo, pasa a tener un crecimiento paralelo y deja su camino vertical dentro del proceso del artista. Dice Eduardo Cohen < por cada obra genuinamente reveladora se generan miles de parásitos que se alimentan de su sangre (...) Estos los artistas lo deben saber: cada descubrimiento es seguido de una secuela de redundancias apenas disimuladas; como si al repetir multiplicadamente lo dicho se le pudiese añadir mayor sustancia o mérito >⁵⁶

En la naturaleza nada se repite dos veces, solamente la limitada capacidad del hombre nos hace caer en una búsqueda desesperada por la repetición adornándola bajo la denominación de estilo. El factor sorpresa queda fuera de él, por lo tanto la médula ósea del fin mismo del arte anulada.

Dentro de nuestra experiencia cotidiana, el estilo encuentra su analogía en la identidad, tomada esta como una caja hermética a la que se debe aspirar, (siempre, de niña, me causó un gran impacto la característica de los próceres, cuyo valor era que siempre había sido consecuente con sus ideales y nunca habían cambiado). Esa condición asfixiante de la identidad se resiste a los tiempos actuales en donde el factor migratorio es parte real y constructiva de las naciones actuales.

⁵⁶ *Ibidem* p. 13

La última pintura *Mujer Sola* está buscando un estilo, o de salirse de él, al destierro. Aunque formalmente comienza a disgregarse, conserva todas las características propias de la pintura y luego de ella todas las piezas van a tener elementos no-pictóricos.

Dentro de las alternativas de autor, puedo situarme dentro de lo que sería una autor empírico. El trabajo y sólo él me han dado las respuestas en la que indaga mientras abordaba la obra. Una vez terminado el trabajo o luego del momento de revelación (que es cuando descubría algo que consideraba importante) sobrevinía un estado de abstracción y de distancia; no es que fuera difícil saber que la había hecho sino que me resultaba muy fácil disfrutarla como espectadora.

En cuanto al contexto en donde fue hecha, en este momento es bastante difícil reconstruirlo, por los años que pasaron y los espacios tan diferentes que nos separan. Así y todo creo recordar un momento de búsqueda en dos direcciones: una personal, (que es ser una mujer) y otra profesional (que es ser una pintora. Son dos momentos que pueden percibirse en el cuadro.

En cuanto a quien fueron dirigidos los trabajos, se podría decir que fue un proceso escalonario. Se trabaja en primer lugar para un reconocimiento familiar (que es la etapa más difícil, ya que de todas las profesiones, es de las menos confiables). También en esta etapa se dirige la obra hacia un círculo de amigos (con ellos no hay mayores problemas porque seguramente se encontrarán en nuestro mismo proceso). Luego, al ingresar a la licenciatura el trabajo comienza a buscar la aprobación de los maestros. Y posteriormente se pasa al plano profesional. Esta pintura estuvo dirigida a un público académico y puede leerse la intención de afirmarse dentro de la pintura. Es una de esas piezas en donde todo es una excusa para saber si soy pintora. Ser artista plástico no depende de un título (cómo en medicina, un médico no puede serlo, sin graduarse, mientras que un pintor sí), entonces creo que estas pinturas buscan

reafirmarse dentro de una profesión responden a inquietudes no tanto temáticas sino dentro de un carácter más personal.

El cuadro habla de una mujer sola que excede al lugar en el mundo que le dieron. Se desintegra de lo que es para poder ser quien quiere ser (aunque por el momento esto no está muy claro). El cuadro se dirige hacia otras mujeres, que se encuentran en el mismo proceso, y se me presenta actualmente con una fuerza sin una dirección segura. Se impone por demasiados canales. Por su tema, por el tratamiento, por el color, está diciendo lo mismo desde muchos lados. Su fuerza redundante todo el tiempo y termina cayendo sobre ella misma sin que como espectadora me permita involucrarme. O me deje movilizar por ella.



MUJER SOLA
Óleo sobre tela
0,70 mts X 0,80 mts
1985

Sosteniendo la Naturaleza

Las obras artísticas se deben presentar como solución de algo y no como conflicto únicamente. Esto es fácilmente descifrable en una obra, hay obras que se exceden en la presentación de un conflicto y son muy débiles en las soluciones de los mismos, así como también hay obras que poseen soluciones trilladas o entran en el terreno de la obviedad. Esto no debe confundirse con la obra que propone al espectador completarla, lo cual debe ser una característica inherente de la obra.

< Una obra fallida será aquella en la que se mostrara un conflicto pero en la no se diera la solución. La obra de arte es siempre conflicto y respuesta a este conflicto. Nuestro desagrado frente a una obra defectuosa obedece a la decepción de estar frente a un problema no resuelto> ⁵⁷

El alma de la pieza artística debe rondar en el poder de transformación que esta posee, tanto para el espectador como para el artista que la produce. Pienso que un artista debe medir, dentro de sus posibilidades, el grado de movilidad que exige de su espectador, y por lo tanto como lograrlo. Si bien la pasividad no debe ser un objetivo que se destina al espectador, la movilidad en la que se le involucre debe contar con su aprobación. Esto quiere decir que hay efectos seguros en el arte, esto se ve muy claro en el cine, las películas de Hollywood están, la mayoría diseñadas hacia efectos seguros, cuando te has recuperado de que una madre pierde a su hijo se muere el perro y bajo esos efectos de pocos riesgos se repiten infinidad de películas bajo el mismo esquema. Hay una especie de obra que no tiende a la seducción sino al rapto del espectador, es como si lo realizara sin su consentimiento. < Para que una cosa tenga sentido - dice Baudrillard - hace falta una ilusión, un mínimo

⁵⁷ Ibidem p.12

de ilusión, de movimiento imaginario, de desafío a lo real, que nos arrastre, que nos seduzca, que nos rebele > ⁵⁸

Lo cierto es que no importa tanto la obra en sí misma sino hacia donde nos conduce. No tanto a lo que arriba sino lo que de ella se desprende < Si la obra es buena -piensa el espectador ingenuo- se le debe hacer evidente sin el menor esfuerzo de su parte. No está dispuesto a participar en el penoso ritual de seducción que una obra mínimamente compleja demanda, porque, posiblemente, se tienen otras cosas más importantes en que ocuparse > ⁵⁹

Pero lo importante de dejar claro es que la revelación se opera en nosotros y no es algo inherente a la obra en sí, lo que nos conmueve de una obra es nuestra afinidad con ella y no sus cualidades en sí. La experiencia es completamente diferente entre el espectador y al artista, de hecho el momento creativo no puede ser desmenuzado luego, mientras que para el espectador estos significados no son percibidos ya que él recibe la obra ya procesada.

Una obra de arte bien procesada debe implicar dentro de sí el conflicto y la solución. Por lo tanto cuenta más nuestra predisposición que el objeto en sí. < Lo único posible es atrapar una identidad abstracta de la cosa. Pero esta abstracta identidad no está intrínsecamente en las cosas, sino en nuestra mirada > ⁶⁰

Particularmente prefiero las obras abiertas, donde se esbozan camino para hallar respuestas pero estas no están definidas, y llevan a buen fin las respuestas que se le plantean al espectador. La comunicación del arte es una comunicación un tanto particular, en el sentido que es un lenguaje que habla uno (el artista) con el lenguaje de todos. El artista propone un juego plástico con su obra y el espectador decide como jugarlo, tiene que haber premisas claras para que el observador entienda las reglas del juego. Creo que hay una línea muy sutil que separa una guía de lectura plástica, de un

* Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*. Siglo XXI México. 1987 p. 78

⁵⁹ Eduardo Cohen, *Hacia un arte existencial*. México, UNAM. 1993 p 15

⁶⁰ *Ibidem* p. 39

relato acabado y cerrado por el productor. La habilidad del artista reside en cual de estos dos lugares ocupe.

Sosteniendo la Naturaleza En esta obra se ve un compromiso más hacia la pintura, despegándose del plano personal. La pintura aquí se ubica en un plano más autónomo, separado de la personalidad del artista y de sus conflictos existenciales o de género. Es una propuesta plástica más mesurada que la anterior y es importante, dentro del trabajo total realizado hasta ahora, porque empieza a tener en cuenta un factor imprescindible del trabajo posterior, la sutileza.

El trabajo a partir de aquí comienza a buscar un lenguaje plural que permita hablar desde una voz hacia lo amplio del lenguaje de todos. Decir algo que la mayor cantidad de gente posible pueda interpretarlo, que le refleje su propia historia.

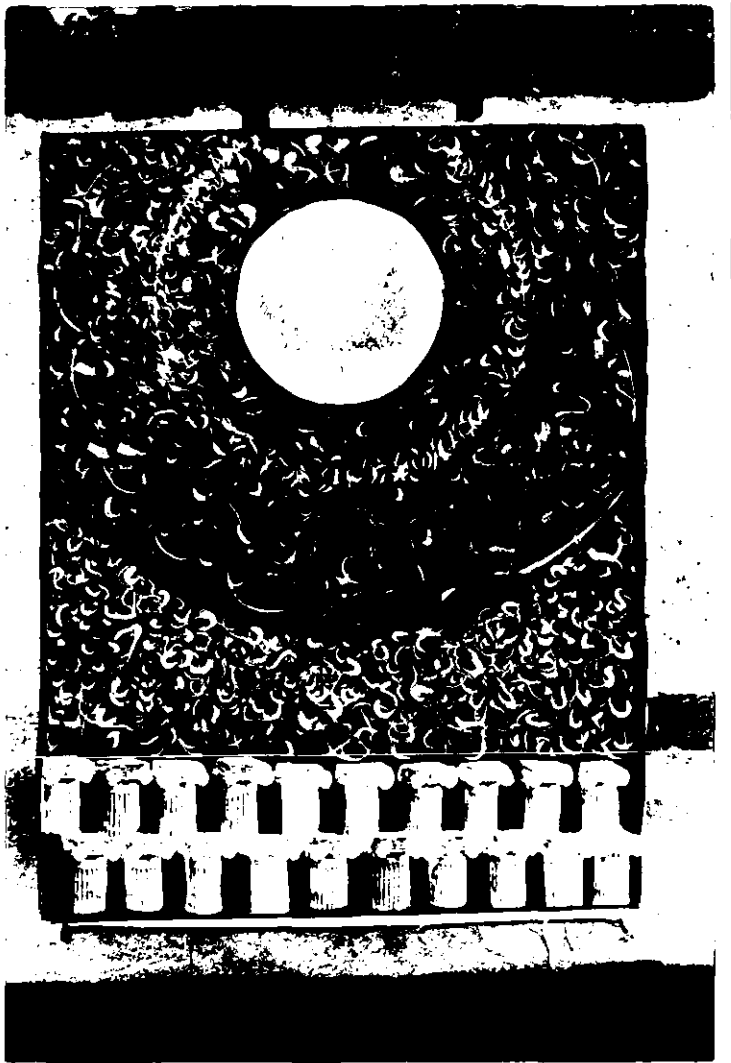
Se empieza aquí a manejar un lenguaje subliminal, y en esta ocasión se revela como una metáfora ecológica. Trata de decirlo con su tratamiento contrastante, en un plano superior el color es el protagonista junto con una pincelada suave, que trataría de expresar el estado de la naturaleza en su origen, y en el plano inferior contrasta con columnas griegas corroídas y en blanco y negro, cuya intención parece ser la de mostrar el deterioro provocado por el hombre.

Los materiales son: óleo para representar a la naturaleza en su origen y pasajes de copias con thiner para hablar de su deterioro. Las columnas griegas son la excusa para representar lo viejo. La calidad de factura es importante, es un cuadro limpio de pinceladas medidas, como el control que uno debe tener ante el tema que aquí se trata. Y las columnas, todas distintas e iguales a la vez, le dan un ritmo y un sostén en donde descansa el cuadro.

La pintura a partir de este cuadro comienza a organizarse, comienzan a aparecer sectores, es como una selección de lugares para contar diferentes cosas, por ejemplo, en la parte superior se cuenta como es la naturaleza

en su origen, en la parte inferior la muestro como resultado de la mano del hombre. En la pintura anterior esto no estaba presente, así como no estaba presente un elemento extra pictórico, como lo es el pasaje de thiner de las columnas.

Este elemento es importante dentro del proceso artístico posterior. Son los primeros tímidos pasos hacia el objeto. Todavía conserva su carácter representativo, pero ya no es fiel a su condición netamente pictóricas



Sosteniendo a la Naturaleza
Óleo y Thiner sobre tela
1,50 mts X 1,00 mts
1995

Creo que las tendencias conceptualistas han colaborado en gran medida en dar una nueva medida entre el espectador y el receptor, la ha angostado, happening, performances, acciones, son tendencias (no nuevas) que exigen del ex-observador una participación para completar la obra. De la misma manera que una obra no debe de raptar al espectador, una pieza de este tipo no debe imponer de manera agresiva la colaboración de quien participa. Las formas violentas en que son involucrados algunos público por parte de algunos artistas, sólo provocan un alejamiento y un rechazo ante estas nuevas formas.

La falta de transparencia de la sociedad actual, no deja muy claro a los artistas por donde su buscar su material de expresión (el conceptualismo no es nuevo, estamos "innovando" con tendencias de hace cuarenta años) o quizás esta falta de transparencia es precisamente la reflejada en este arte hermético, de difícil acceso.

"Pescando en el estómago de la bestia"

Esta obra es la última pintura, estuvo realizada en México y su temática es netamente social. Esta basada en un texto del Subcomandante Marcos, en donde hacía referencia de unas cuentas que no cerraban en un presupuesto, él cuestionaba sobre dinero faltante y decía que iba a para al estómago de la bestia.

Luego de esta obra no he vuelto a tocar temas sociales, en mi trabajo sobre bastidor (lo he dejado todo en las proyecciones en la vía pública). La obra que realizo (la llamada de caballete), posee una idiosincrasia y sólo se cuestiona sobre sí misma. No tiene un alcance más allá del arte mismo y se desplaza por los sectores de arte socialmente aceptados (galerías, Museos, etc.). Creo que un trabajo social no se

relaciona directamente con un proceso progresivo en la pintura. Se concentra demasiado en que decir, que sólo termina siendo panfletario. Lo cierto es que el carácter subversivo es propio del arte. Eso emana. Una obra auténtica nos permite percibir tras ella un camino de reflexión que seguramente surge de un inconformismo. El verdadero valor de estas obras se medirá con el tiempo, o por lo menos en eso confío. Sus aportaciones deben servir de precedentes para futuras obras que a su vez hagan lo mismo por otras. Algunos concursos en los que podemos participar los artistas se tiene en cuenta solamente su valor de aportación, me refiero a bienales. Pero que aportación es posible cada dos años, qué artista puede presentar una obra acabada como innovación cada dos años. Creo que es imposible. Como resultado se presentan obras en proceso que son presentadas como productos nuevos. Si a esto se le suma el hecho que al artista no sólo se le exige que presenten innovaciones de estilo sino que además en cada obra, el camino se hace cada vez más estrecho. Claro que todo lo que ocurra dentro del sistema debe responder a ese sistema, por lo tanto creo que las verdaderas vanguardias siempre quedan fuera, ni siquiera tenemos contacto con ellas, lo que sucede también con la historia. Aunque Duchamp es un caso verdaderamente excepcional, se presentó como una bomba bastante bien asimilada para la ya avanzada historia del arte moderno. Su actitud iconoclasta del arte nos dice que una obra ante que nada es un concepto y que basta con la aprobación del artista para que cierto objeto desencadene sus cualidades expresivas. Cuando el público logra desgravar que quiso decir él con el urinario o la rueda de bicicleta, libera en el observador una experiencia plástica que parte de otros puntos antes desconocidos. < Es por eso que a pesar de que Duchamp trastorna nuestros hábitos estéticos, su obra física se nos vuelve prescindible. Se puede decir que para asimilar el leguaje estético de Duchamp no es necesario conocer físicamente su obra: basta con que nos la platiquen. Es una ironía para un artista plástico que su obra entre por los oídos

más que por los ojos > ⁶¹

La verdadera originalidad debe diferenciarse de la novedad, en el sentido de que una perdura y la otra no. Creo que algo plástico verdaderamente original debe poder ser contado sólo desde la plástica. La honestidad es una vía ineludible de la originalidad, sin ella todo cae en muy poco tiempo.

Dice Mauricio Beauchot < Llama la atención que épocas en las que no era prioritario ser original, los autores fueron de lo más originales, como en la Edad Media, y épocas en las que se tiene que ser original por fuerza - o pretende serlo-, como la nuestra, se hacen tantas trampas para ocultar la falta de originalidad, que ésta acaba siempre asomándose > ⁶²

Este es primer cuadro hecho en México, por lo tanto creo que lo más relevante es su contexto. El nuevo contexto, un nuevo marco de referencia para la creación plástica. El trabajo en sí y el título no son del todo compatible. El título es dramático, mientras que el cuadro no.

Su sintaxis se articula en base a un ritmo. Las líneas verticales separadas por distintas distancias marcan el tono de esta pintura. Los sectores se definen cada vez más. Un pleno rojo sobre texturas acromáticas unidas por líneas blancas de hilo de pesca. Así está resuelto formalmente el trabajo. Aparece aquí por primera vez el objeto, son cuatro: hilo de pesca, anzuelos, alambre tejido y cera de velas. El sector objetual ocupa una tercera parte del total del cuadro, aunque visualmente funcione como el anterior, un plano superior de color y uno inferior acromático. Esto nos dice que si bien ha avanzado en la incorporación de elementos extra pictóricos, la lectura que se hace del mismo redundante en la anterior. De todas maneras podemos hablar de la última pintura (a la manera de Tarabukin).

Este cuadro se atreve a salirse de un esquema respetado durante diez años. Y en cuanto a quien va dirigido, creo que

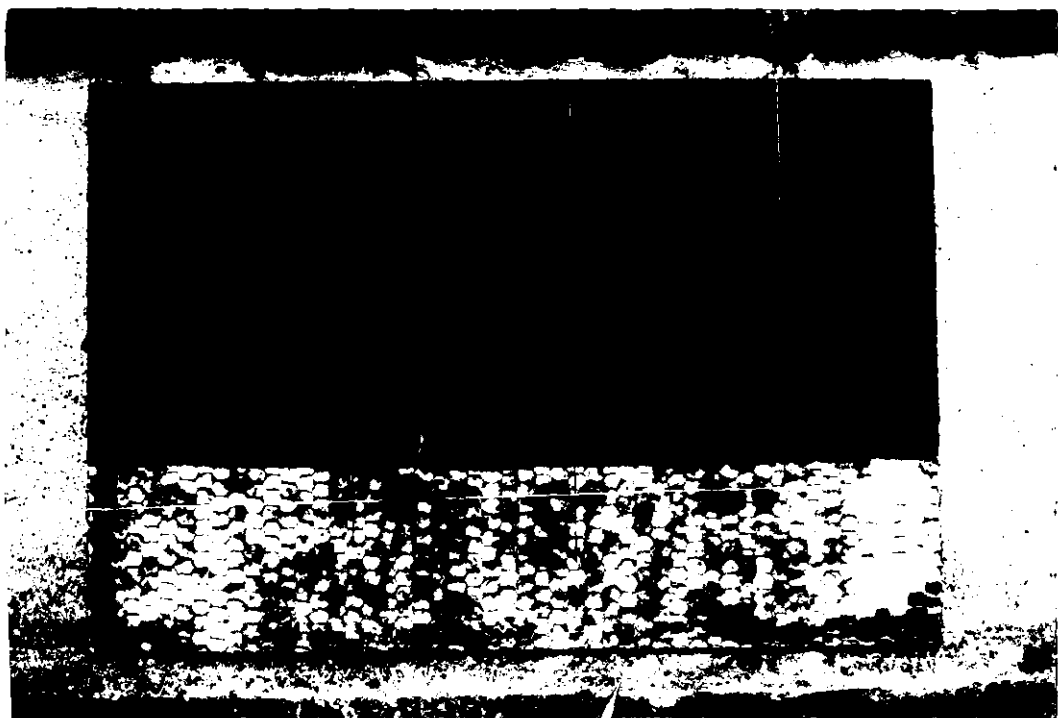
ESTA TESIS NO SALE

DE LA BIBLIOTECA

⁶¹ Ibidem p. 56

⁶² Mauricio Beauchot, *Hermenéutica y Tradición*. Grijalbo. México. P.45

lo más importante aquí es a quien dejó de dirigirse, lo que hizo posible el cambio. Ya lo he dicho en el análisis del fenómeno de la migración. El condicionamiento de las miradas a las que respondemos, a las que están dirigidas nuestros actos y las consecuencias que implica cuando esos ojos se cierran. Esto que ocurre es muy arbitrario, hay gente que sigue produciendo para esa mirada, ya que no es tanto física como psíquica, no tiene fronteras. Ahora la mirada es otra, menos exigente. Por un lado no nos conoce y mira para conocer, más que para comparar con nuestro trabajo anterior, y por el otro lo que traemos a la nueva cultura tiene un factor original adicional ya que ha crecido en algo desconocido al nuevo contexto.



Pescando en el Estómago de la Bestia
1,50 mts X 1,00 mts
Acrílico, hilo de pesca, anzuelos, cera y alambre sobre trapo
de piso
1997

"Sobres de correspondencia"

< En el arte se parte, además de un código, de elementos materiales con leyes físicas propias con los cuales se pretende dar forma a lo impensado. No es un vehículo para expresar algo que lo trascienda sino un fin en sí mismo: una cosa; y como toda cosa posee una opacidad que le hace significar por lo que es y no por lo que se pretenda decir a través de ella > ⁶³

La pregunta clave en mi formación artística fue ¿qué es el arte? El origen de esta pregunta puede situarse en los comienzos de la licenciatura (1989). Es la pregunta con la que más se nos cuestiona a los estudiantes de pintura y la que menos podemos contestar, básicamente porque nos encontramos en un período de formación. Creo incluso que concluida mi licenciatura todavía no tenía respuesta. En ese momento, pensaba que no lo había estudiado, que había perdido esa hoja en los apuntes. Y más que nada que todos tenían la respuesta menos yo, y se le suma a esto la vergüenza de preguntar. Hoy sé que todos estábamos en las mismas. El concepto de arte se va formando con nosotros, con nuestra madurez profesional, con trabajo, con un compromiso cada vez más sólido. Y siempre va cambiando. Y es ahí cuando empiezo a formarme un concepto propio, que generalmente es mejor enunciado por algún filósofo o pensador de arte, pero el hecho de que adhiera a ese concepto y no a otro, me da un derecho de apropiación. La clave sigue estando en la *elección*. No de haberlo creado, pero sí de coincidir en su significado. La finalidad sin fin, kantiana, va quedando cada vez más en desuso. el arte como valor de cambio le va dando su adiós.< El arte es

⁶³ Eduardo Cohen, *Hacia un arte existencial*. México, UNAM. 1993 p 65

comunicación, claro que una comunicación muy especial, ya que se habla desde el lenguaje de uno (emisor, autor) hacia el lenguaje de todos (receptores), trata de adecuar un lenguaje a los sentidos y expresa sensaciones que bordean a nuestra esencia, claro que todo esto debemos permitirnoslo.

< El arte se encuentra a medio camino entre el lenguaje verbal y lo inarticulable de lo vivido > ⁶⁴

Tiene un lenguaje propio que, con los límites de cualquier articulación expresiva, nos encamina al abandono de lo racional. Este es el punto difícil dentro de las artes plásticas. Todo el mundo necesita saber que quiso decir la obra, pero que quiso decir en palabras, narrado. Es bastante difícil, aún, conducir al espectador por los lenguajes plásticos, parece un sendero poco firme ante el cual la gente vuelve al camino conocido. Pero precisamente los artistas deben adentrarse un poco por el camino de lo irracional para poder encontrar material nuevo para sus producciones, entonces sí o sí la obra se produce en ese plano, un poco temido, de lo irracional. Por ejemplo en música, o más específicamente en música instrumental (sin voz), nadie pregunta que quiso decir tal acorde, cuando uno siente un tema deja la vía libre para que este desencadene algún sentimiento: nostalgia, alegría, poder, etc. En cambio en artes plásticas esto no sucede, y es el sueño de todo artista medianamente comprometido con su actividad.

Todo el misterio se pierde de alguna manera cuando es nombrado y es una forma de separarnos de la cosa misma, relacionarnos indirectamente con ella. < cuando ponemos nombres a las cosas, éstas pierden su misterio. La manía de nombrar nos viene de nuestra terca resistencia a vincularnos directamente con las cosas. Al nombrar creemos capturar en el nombre la esencia de la cosa. Pero la cosa desaparece siempre detrás del nombre. > ⁶⁵ Y en otra parte nos dice: < El público vulgar se acerca a la obra de arte como si esta

⁶⁴ Ibidem p. 98

⁶⁵ Ibidem p.66

fuera un acto mágico de revelación. Posee una fe mística en la existencia de una verdad manifiesta que traspasa al campo del arte. Si la obra es buena- piensa el espectador ingenuo- se le debe hacer evidente sin el menor esfuerzo de su parte. No está dispuesto a participar en el penoso ritual de seducción que una obra mínimamente compleja demanda porque, posiblemente, se tienen otras cosas más importantes en que ocuparse >⁶⁶

< Ponemos nombres a las cosas porque de ese modo podemos referirnos a ellas sin necesidad de su presencia. Luego entonces, de lo que se trata sintomáticamente es de eludir todo aquello que de nuevo e insólito la cosa nos pueda comunicar y que, por supuesto, en el nombre no se encuentra > ⁶⁷ Así el primero en enfrentarnos a la cosa tal cual es Duchamp, él se pone frente a la cosa tal cual como es eximiéndola del nombre, no vemos un mingitorio ni un botellero, sólo objetos.

La vivencia, al igual que la identidad, es un fenómeno activo que se recrea constantemente, es tanta la variedad de posibilidades que puede resultar de una reacción que los canales para llegar al espectador son escabrosos. Pero hay que buscarlos. Hay algo debajo de todo acto cultural que necesita ser, por ejemplo un dibujo, en la búsqueda frenética por el parecido a lo real (sería el equivalente a traducir el dibujo a un lenguaje hablado) se "corrigen" ciertos "defectos" y que en la medida en que se repiten, estos son parte de nuestro lenguaje interno y personal que exige ser. En la mayoría de los casos estos defectos es el sello indiscutido de un autor. Hay incluso algo parecido, que es cuando un artista trata de disimular una falta de técnica disfrazándola, pero eso es algo muy obvio, por lo menos para unos ojos un poco adiestrado en el tema. < El virtuosismo técnico de un artista funciona muchas veces de modo equivalente a la intransigente moralidad de un super yo consumado hasta los límites. El pintor que gusta

⁶⁶ Ibidem p. 98

⁶⁷ Ibidem p. 99

desplegar un sofisticado oficio y que obliga a su trazo a un rigor perfeccionista se asemeja bastante al monje medieval que está dispuesto a torturar o humillar su cuerpo porque lo considera el lugar privilegiado de la corrupción y el pecado >⁶⁸

En otra parte nos dice < A través de los años de trabajar como maestro en talleres de dibujo, obtuve la convicción profunda de que no se requiere un grado de dominio excepcional del oficio para lograr un lenguaje personal. Existe en mucha gente una genuina e interesante torpeza que deforma involuntariamente su representación de la realidad y que les provee de una singular expresividad a pesar de todas sus deficiencias. Pienso igualmente que no toda originalidad es igualmente valiosa desde el punto de vista artístico. No basta ser sincero para ser un buen artista >⁶⁹

El riesgo lo corre el arte moderno, en el que todo se vale o más precisamente en arte conceptual en donde "si un artista dice que esto es arte; lo es" los defectos pueden esconderse fácilmente. Y hay muchos artistas que lo logran. Pero la autenticidad, es un elemento vital en las piezas artísticas, y una columna donde se sostiene una verdadera carrera profesional.

En cuanto a la estética, digamos que actualmente asistimos a la muerte del término estética como sinónimo de bello, precisamente porque el arte deja de ser un marco de referencia de la realidad. < La estética es un sistema referencial cerrado frente al cual toda obra es un signo interdependiente e interrelacionado.>⁷⁰

Esto quiere decir que la estética moderna está basada en la relación de cada signo (obra) con un sistema general de signos. Según Baudrillard: < el valor estético connota la funcionalidad interna de un conjunto, califica el equilibrio

⁶⁸ Ibidem p. 99

⁶⁹ Robert Smith, *Arte Conceptual* p. 215

⁷⁰ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*. Siglo XXI México. 1987 p. 41

(eventualmente móvil) de un sistema de signos, esto quiere decir que la estética se funda en la comunicación interna de un código (especializado) en los que los signos se comunican entre sí y son ajenos a un referente externo que no se denota más, y añade: la estética no es pues, ya un valor de estilo o contenido, no se refiere más que a la comunicación y al intercambio/signo < Si la estética era antes la teoría de lo bello actualmente se ha convertido en una teoría de la compatibilidad generalizada entre los signos, de su coherencia interna (significante-significado) y de su sintaxis > Baudrillard concluye < no es nada que tenga relación con el placer, con la belleza (o el horror) cuya característica es, inversamente, desprenderse de las exigencias racionales para volver a sumirnos en una infancia absoluta (no en una transparencia ideal, sino en una ambivalencia ilegible del deseo) > ⁷¹

También se asocia a la estética con el goce gratuito, es decir contemplativo, que no tiene una función "importante" o "útil" con la "finalidad sin fin"

El arte no es un discurso autónomo y separado sino una tuerca del sistema en general. Por lo tanto es el reflejo del todo social. Los artistas integran una de las comunidades más sensibles dentro de la sociedad. Por lo tanto los cambios operado por ellas difícilmente le sean indiferentes. En la mayoría de los casos, la actividad artística dista un poco de las actividades laborales convencionales, esto nos da un cierto grado de abstracción y nos ubica en un plano de objetividad en cuanto a los cambios sociales. En estos casos la actividad artística es el reflejo de esto fenómenos (por ejemplo en el arte de posguerra cuando se llega a trabajar con excrementos).

Por último resta decir que el arte no está sujeto a una comprobación empírica y se dice que su verdad no está fuera de él sino dentro, sólo está sujeto a ser interpretado por sus propias reglas, que son cambiantes, así como dentro de la estética se debe de relativizar los valores estéticos, una obra

⁷¹ Ibidem p. 40

de arte que se considere modelo ideal de una estética debe sobrevivir a las cambiantes circunstancias temporales y espaciales. < el arte más vulgar es deudor, de algún modo, de los hallazgos que algún artista innovador en un momento y lugar dados produjo revolucionando nuestra sensibilidad estética; sobre este campo ya hollado de la sensibilidad se dirigen los artistas menores con garantías anticipadas de afectar con éxito variable a un público no enterado > ⁷²

Los sobres de correspondencia se manifestaron como un lenguaje que se impuso, que necesito ser, y que el tiempo en el que se desarrollo fue el indicado para que se le permitiera manifestarse. Este tiempo fue dentro de los primeros meses de mi estadía en México lugar pensado para radicar. El arte conceptual (que es en realidad donde se especificó mi maestría) entró en mi conocimiento en esta ciudad, muy por el contrario de lo que me imaginaba (desde afuera México es asociado con murales).

El cambio se operó en tres pasos; el primero la necesidad de alejarme de la representación, el segundo la búsqueda de la incorporación de un objeto, el tercero un objeto que tuviera que ver con mi plano personal. Así el cuadro "pescando en el estómago de la bestia" logra, mediante una síntesis, una abstracción tal que empieza a alejarse de formas a representar. Esto correspondería al primer paso. En el segundo comienza la selección de objeto, en un primer momento comenzaron con objetos que me fueran extraños, o sea que su único valor provenía de la rareza aludiendo así a mi condición de extranjera, objetos del centro de la ciudad que nunca había visto o por lo menos en estas cantidades, así apareció "el día y la noche".

Dentro del plano netamente experimental esta es una obra de 2,50 mts X 1,00 mts y está realizada con bolsas comunes y quemadas con calentador eléctrico y un quemador de hierro en forma de luna (todos estos elementos no habían sido vistos por mí antes de llegar a México). En

⁷² Eduardo Cohen, *Hacia un arte existencial*. México, UNAM. p 22

esta primera obra de esta serie (que desemboca precisamente en los sobres) puede leerse la austeridad de los materiales con que ha sido elaborada, toda esta serie responde a esta etapa de austeridad económica ya que fueron hechas (así como toda la maestría) sin ningún tipo de subvención de becas.

Temáticamente es muy clara su postura dual o de un antes y un después, Creo que es la obra que representa la ruptura, Argentina- México, la pintura - el objeto, el día - la noche, lo que se creía- lo que es. Es un díptico, pero a la vez no está separado, y este es un elemento que dice mucho más que su el tema anecdótico. Hay dos grandes planos divididos por un marco pero aún indivisible. Está principalmente concentrada en la búsqueda de un nuevo lenguaje con elementos de uso cotidiano. Trata de estrechar los vínculos arte - vida y se presenta desde símbolos de fácil lectura.

El cuadro nos habla de ciclos, como la vida que está precisamente regida por ciclos, es una metáfora que puede adecuarse a muchas interpretaciones, pero por los movimientos ascendentes y descendentes de las figuras, se puede asociar a estados anímicos ("nunca está tan oscuro como antes de amanecer") ante cualquier circunstancia se puede sacar un buen partido, y el juego de la vida siempre nos está poniendo a prueba.

Han transcurrido más de dos años de que fue realizada esta pieza y se pueden leer en ella varios significados secundarios, el factor anímico es uno. Pero también la observo en negativo, es decir los espacios negros que alternan con las bolsas y el cuadro se me transforma en una inmensa celda. Una prisión representa un castigo, una pérdida de la libertad, algo que a juicio de los demás estuvo mal, y hay que castigarlo. Quizás sea el haber abandonado algo, una familia, un país, una cultura.

O dos celdas, que dividen a toda la humanidad y a la autora en dos géneros, "el" hombre y "la" mujer, "el" sol y "la" luna y las diferencias abismales que es ser una mujer en cada uno de estos países. Ser una mujer en esta nueva

cultura, y poder seguir siendo como producto de una fusión .



El Día y la Noche
Bolsas quemada sobre tela
2,50 mts X 1,00 mts
1998

Respiración es el último antecedente antes de los Sobres. Fue una obra realizada para una exposición en el Poliforum Siqueiros.

Consta de 16 piezas de 0.16 mts X 0.16 mts. papel sobre bastidor endurecidos con engrudo colocados a la misma distancia. La primera pieza se encuentra sin aire dentro, la segunda un poco más inflada, la tercera más y la cuarta totalmente llena de aire, luego comienzan a desinflarse, y así provocan esta sensación rítmica del respirar. El título es una parte importante de la obra, es como una flecha que indica el camino a seguir para la lectura de la pieza. La obra se refiere a los actos muertos, aquellas situaciones cotidianas que por su carácter metódico no son tomadas en cuenta. En una postura general puede verse un acercamiento al arte y la vida, en una de sus manifestaciones más básicas.

Ubicándola dentro del contexto general de toda la obra que la antecede y precede, es la que más se acerca a un objeto, es una pieza compuesta con pequeños objetos. Y esto es lo que aporta al total de todas las realizadas hasta el momento. Los componentes del acervo técnico están bien utilizados, al tratarse de una obra con muy pocos elementos, pero que al repetirlos nos llevan a una lectura rítmica.

Sigue, al igual que la anterior, realizándose con muy bajo costo, bastidores de cajones de guacales, papel y endurecidas con harina y agua. Lo precedero no deja opacar lo claro del mensaje. Podemos ubicarla dentro de la tendencia objetual, aunque se entrevea su pasado pictórico, que se manifiesta con estas piezas sobre muro, pequeños bastidores, aunque ya no usados tensando telas. La obra se presenta como un trabajo audaz, en el sentido que es muy experimental y que no está enfocada al agrado del

espectador, se evidencia más un compromiso con aportar a la tendencia en la que se enmarca y al arte en general, que hacia una presión del mercado, porque no podríamos decir que es una obra vendible.

Respiración apunta a lo vital y a lo mínimo, al sustrato básico de la vida. El momento de revelación para el espectador, se da en el momento en que se acerca a leer el título, en ese momento se cierra algo que la contemplación de la obra abrió.

El silencio es otro elemento importante. Hay silencios, que hacen mucho ruido (el silencio del teléfono que no suena, cuando esperamos una llamada importante). La respiración es silenciosa y es uno de los elementos que utilizo como autora de esta pieza, de una manera secundaria. También la obra se articula en un proceso, va narrando una historia, y en este sentido aporta otra característica que la pintura limita, por su carácter de imagen única. Esta pieza tiene un movimiento, un desarrollo, y un principio y fin.

La condición de extranjera no se siente ya en esta pieza, mientras que la anterior presenta un antes y un después de algo, ésta, a pesar de la separación se presenta entera, unida. Esta pieza refleja un camino introspectivo personal, que lleva a dar con las funciones básicas vitales, un camino silencioso hacia el propio centro.

Es una obra que se infla y se desinfla, desde el muro como queriéndose despegar de su condición pictórica, pero cuando llega a lo más lejos posible se vuelve a desinflar y queda adherida a su origen, la pintura. Se despega, tratando de ocupar el espacio tridimensional que estaría reservado a una escultura y vuelve por miedo a fundirse y desaparecer. Es una fusión de dos sectores del arte, ya que es tridimensional (como la escultura y el objeto) y está colgada del muro (como la pintura. En este momento creo haber dado con una intención inconsciente y explícita del autor. Un significado que ha escapado a su análisis pero que a la vista del espectador está más claro.



Respiración
16 de 0,20 mts X 0,20 mts
Papel endurecido con harina sobre bastidor
1998

Vacío es fin y comienzo dentro mi historia artística. El fin está representado detrás, en el lienzo extendido y el principio en las tapas de los sobres que marcan una dirección hacia adelante.

La característica principal de la obra es que está realizada totalmente con un sólo elemento que se repite, y en segundo lugar, la luz juega un papel elemental, ya que depende de donde se encuentre ubicada, cambia el contenido al cuadro.

El tema de esta pieza es el vacío, como vacío existencial. Se refiere a la vacuidad de la vida, dice que la vida en sí no tiene sentido, pero que tenemos las herramientas para dárselo (la cantidad de herramientas con las que contamos depende en gran medida, el contexto sociocultural en el que hallamos nacido), los sobres se encuentran abiertos y se los podría llenar con cualquier cosa que el espectador o bien el comprador de la obra desee.

La sutileza y la síntesis son los ejes por donde transita la obra. Los sobres permiten el acercamiento del espectador, ya que se trata de un elemento de la vida cotidiana. Están pegados de manera alternada, esto le da una visión de muro, de una construcción y es un factor que aporta solidez una vez acabada. El juego óptico que propone, obliga al espectador a acercarse cada vez más para poder entender que está viendo, y esta movilidad es tanto física como psíquica.

Si bien alcanza un alto grado de originalidad y novedad a la vez, no por el elemento utilizado (el sobre) que ya ha sido utilizado por otros autores, ni siquiera pertenece a la categoría de arte correo, pero su elemento se distribuye de una manera que crea un nuevo lenguaje con viejos elementos. Y es ahí donde ubico todo su potencial. Hoy en

día la creación está emparentada con los materiales nuevos, esta obra denuncia que se puede hablar un lenguaje actual con viejas herramientas.

La repetición es un recurso al que recurre por su escaso repertorio técnico. Y exige un tratamiento muy delicado (por estar hecha en papel) pero no se puede cubrir ya que perdería gran parte de su potencial, quizás exija un cuidado como el que exige un jarrón chino.

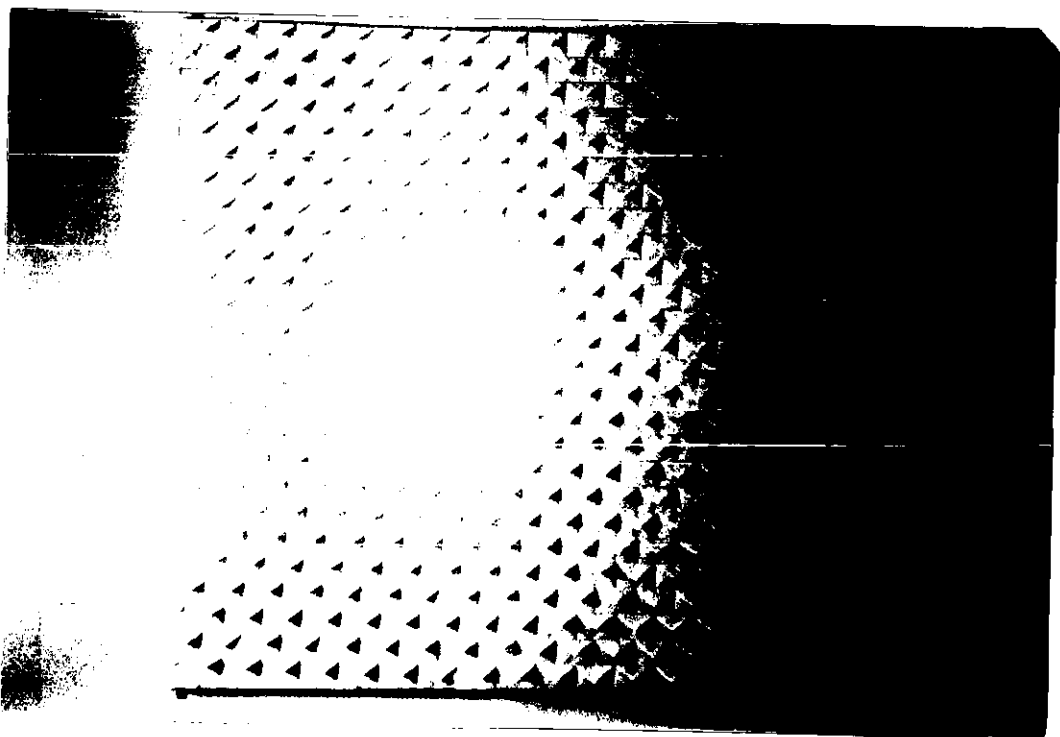
Persiste la característica de "Respiración" en el sentido de separarse del muro y en este trabajo se acentúa más porque las tapas ofician de flechas con una dirección hacia adelante, hacia el espacio. El elemento sobre fue tomado de mi realidad inmediata, ya que en esa época (sin Internet) escribía alrededor de una carta diaria a mi país de origen. Este elemento estaba ante mí como un objeto ordinario que en un momento preciso de revelación se transformó como en una pincelada plástica.

El sobre de correspondencia es un elemento cultural universal, por eso está dirigido a todo el mundo sería una pieza que en cualquier cultura podría ser leído. El que esté abierto es otro indicio que da la obra, reflejado en la autora, podría traducirse a una actitud abierta que tuvo que tener para haber logrado este avance.

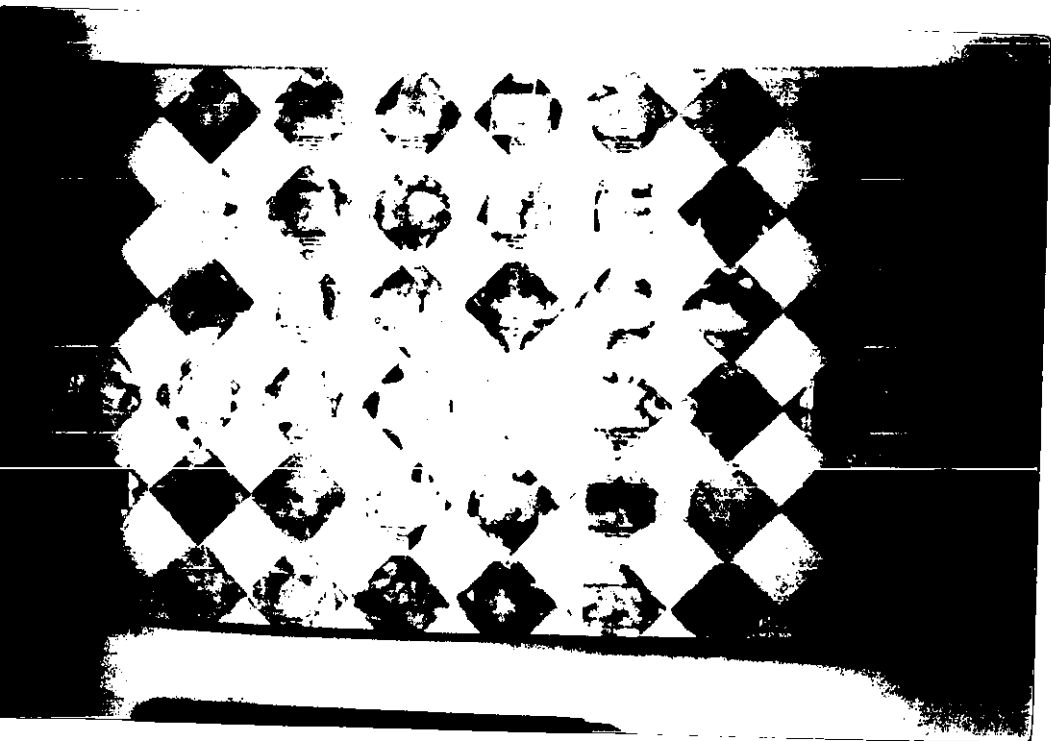
Vacío abrió la puerta por donde pasaron: Pequeños encuentros, La Censura, S.O.S., Infidelidad, que reafirman este lenguaje que cada vez se hizo más sólido.

Creo haber encontrado el paralelo de Vacío en poesía. Horal de Jaime Sabines < el mar descansa en las olas, el agua en los ojos nosotros en nada... sabemos que sales y soles nosotros y nada>⁷³

⁷³ Jaime Sabines, *Uno es el hombre. (Los Amorosos)* México. SEDESOL p. 89



Vacío
Sobres de correspondencia sobre tela
1,50 mts X 1,50 mts
1998



La Censura
Sobres de correspondencia sobre tela
3,00 mts X 1,00 mts
1998



Pequeños encuentros
2 de 1,20 mts X 0,80 mts
Sobres de correspondencia sobre tela
1998

Todos los lenguajes tienen sus limitantes, quizás lo lógico sería que se usara la mayor cantidad de lenguajes posibles para llegar a una verdad cercana. Pero por una situación de organización es mejor distribuirlos por áreas. Los lenguajes son articulaciones que en mayor o menor medida nos aproximan a una sensación. La intención del lenguaje, el ingrediente con que está condimentado, es el que le da el verdadero sabor a lo que se dice. El oído del otro, o el ojo es que permite captar o no lo emitido, y la manera de hacerlo, en definitiva lo que se quiere escuchar.

< Si es cierto que la escritura se originó- de acuerdo con Lévi-Strauss- para servir como instrumento de dominación, no es difícil suponer que la palabra hablada haya surgido también como necesidad imperativa - urgencia de codificar y volver unívocas ciertas órdenes- antes que por su valor indicativo o para expresar sentimientos (seguramente una aplicación tardía del lenguaje) > ⁷⁴ el nacimiento del lenguaje hablado tanto como el de la escritura coincidiría, con el deseo de controlar.

Los lenguajes se fueron dividiendo a medida que se fueron ampliando las necesidades y el que comunicar, y se organizaron. Lenguajes hablados, escritos, pintados, lenguajes musicales, para sordos, para ciegos. El lenguaje plástico también apareció como dominio sobre la naturaleza. Es sabido que en las pinturas rupestres se mataba al animal cuando se pintaba, luego sólo había que irlo a buscar. En el acto de pintar estaba verdaderamente la caza.

Pero los diferentes lenguajes tienen sus propios canales por donde navegar, y los puertos a donde llegar. El lenguaje plástico no navega por el mismo canal del escrito o hablado. Posee un código propio, la palabra escrita en cierta medida quemana la verdadera intención de una propuesta plástica, al pasarla por un proceso de traducción, pero en realidad el circuito elítico en que se han encapsulado las

⁷¹ Eduardo Cohen, *Hacia un arte existencial*. México, UNAM. 1993 p 23

manifestaciones plásticas no han permitido una familiarización con este lenguaje. Pero están algunos artistas que no perdemos las esperanzas de que esto algún día pase.

< Una razón de ello, como es natural, reside en la propia naturaleza del arte conceptual, pues al depender del lenguaje se transmitió de una manera fácil y rápida, por ejemplo a principio de 1967 los artistas ingleses Terry Atkinson y Michael Baldwin formaron el grupo Art-Lenguaje que presentaba a la Teoría del Arte como arte conceptual > ⁷⁵ La palabra impresa ha sido desde allí un material muy solicitado, debido a que se encuentra en todas partes, y con eso buscar decir con los elementos afines a la gente. No creo que se consiguiera gran cosa. Creo que los tiempos van por demás desparejos, cuando la gente se encuentra recién familiarizada con las pinceladas, nos presentamos con estas tendencias que vuelven a alejarlos. No hay que perder el objetivo real que es nuestro trabajo una búsqueda.

Los Textos se crearon como una crítica a este "defecto" de lectura artística. Así como la exposición realizada para Fotoseptiembre en la Academia de San Carlos "El orden de los Factores sí altera el producto". Si bien la realización no ofrece soluciones algunas para la familiarización de este código, fue un despegue para darme cuenta de esto y buscar las soluciones que quizás me están dando las "Proyecciones en la Vía Pública".

Textos es un trabajo compuesto por la totalidad de un texto (en este caso de arte conceptual de Robert Smith), que habla precisamente de arte lenguaje

Actualmente se encuentran realizadas seis páginas presentadas en dípticos. Algo que se viene respetando en el desarrollo de toda la obra conceptual que he producido, es que en ningún momento pierde su carácter plástico, tomado principalmente de mi formación de pintora. Las piezas

⁷⁵ Ibidem p. 40

responden a una composición pictórica, por ejemplo si nos abstraemos de que son textos podemos observar una figura y un fondo, vemos el claroscuro (al igual que en vacío), están sobre bastidor y están dirigidos al circuito de galerías y museos.

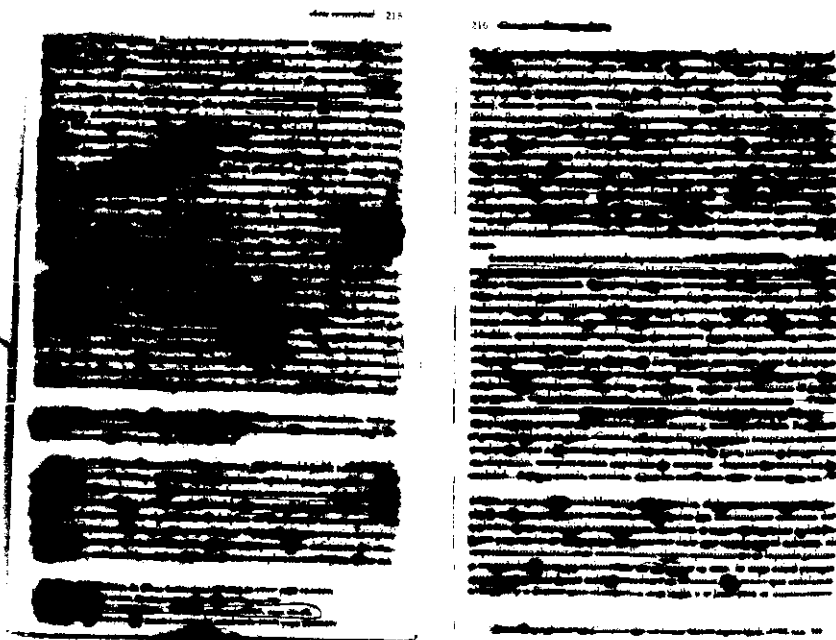
Mata a la palabra pero a la vez la deja entrever, para que el tiempo que al espectador le lleve leerla sea el tiempo que exige una obra plástica para ser contemplada que nos permita una lectura cada vez más adentrada de la pieza.

Se trata aquí de desviar la inercia de traducción oral para abrir las puertas de nuestra percepción, a las que están destinadas estas obras. Se originaron en un momento de formalización de mi trabajo, cuando tome la cátedra de fenomenología, y empecé a condensar en forma de concepto el porque de mi trabajo plástico. Las palabras empezaron a jugar un papel fundamental en el trabajo pero a la vez se presentaron como un miedo a quedar atrapada en ellas.

Uno de los elementos que advierto en estas obras y que se ajustan a manera de metáfora, es la profundidad. Entre el bastidor y la copia ampliada hay un iunicel que es traspasado por el quemador y estas aberturas tienen una profundidad de 2 cm. Coincide con este descubrimiento de la fenomenología y la profundidad de la búsqueda de las esencias.

La palabra es abierta al medio, y la acción que exige al hacerla es como un trabajo de disección, los bastidores sobre una "camilla quirúrgica", y el quemado como el trabajo de un bisturí. Hay algo enfermo que hay que extirpar, hay un órgano que se degeneró (la traducción escrita del lenguaje plástico). Dentro de ese análisis y siendo cada vez más específicos podemos hablar de una cauterización, de un tratamiento que impida seguir sangrando.

Los dípticos se llaman "211 y 212", "213 y 214" y "215 y 216". y el número de página es la única parte del cuadro que no se encuentra intervenida. Queda esta parte así, para acentuar la característica de libro, o más precisamente de hojas abiertas. Esto implica de alguna medida algo abierto, algo que necesita ser leído y que expone al mismo



“215 y 216”
2 de 1,20 mts X 0,80 mts
Copia sobre bastidor
1999

"El orden de los factores sí altera el producto", tiene la misma dinámica que el anterior. Es una crítica del arte mismo, se invierte el orden tradicional para ponerlo a prueba. La muestra consistía en 10 fichas técnicas ampliadas que ocupaban el lugar convencional de la fotografía y las fotografías, en pequeñas ampliaciones ocupaban el lugar de las fichas técnicas. Fue una propuesta para que el espectador determinara cual era la obra de arte. Por los comentarios obtenidos, la fotografía siguió siendo la pieza artística.

En un segundo termino uno se adentra en la temática de las fotos. Eran tomadas en Patagonia por lo tanto eran de carácter informativo - paisajístico. El planteamiento teórico giró alrededor de una frase de Matisse que dice "cuando no damos cuenta que una obra es una obra, en arte moderno? Por su ficha técnica al lado." Y esto fue el eje en el que se desarrolló este proyecto.

La intención está clara, es provocar al espectador a que delimite el terreno del arte. Tanto el espectador como yo nos encontrábamos en la misma posición, yo no sabía dónde estaba, iba a dejar a que ellos decidieran.

La siento como una pieza lúdica, como que invitara a participar de un juego, de un acertijo y amplía la participación del espectador ya que es el que decide cual es la obra.

Dentro de la línea de la secuencia de otras obras, esta se presenta de una manera diferente, en el sentido que la realización estuvo sujeta a la idea, el planteamiento vino antes que la técnica con la que se iba a realizar. Esto se deja ver en la inclusión de la fotografía. Había una idea y hubo que buscar un medio en el que mejor se adaptase lo que se quería comunicar.

A m a n e c e

Fotografía blanco y negro

0,10 X 0,07 mts

1998

El orden de los factores sí altera el producto
Fichas técnicas sobre bastidor 0,16 mts X 0,10 mts

Fotografías 0,07 mts X 0,05 mts

1998

La obra más reciente es la presentada para Fotoseptiembre 2000: proyecciones de transparencia en la vía pública llamada "Cuando la ciudad duerme, nosotros los artistas cuidamos de ella". Las proyecciones son de carácter social y apuntan a una consumo por parte de la gente que no tiene el hábito de ir a los circuitos donde se exhibe el arte. Su condición de nocturnas (necesitan de un lugar sin luz) le dan una nueva lectura a los lugares públicos, que son transformados por estas intervenciones. Los edificios son tomados como el cuerpo social y por lo tanto vestidos como tales.

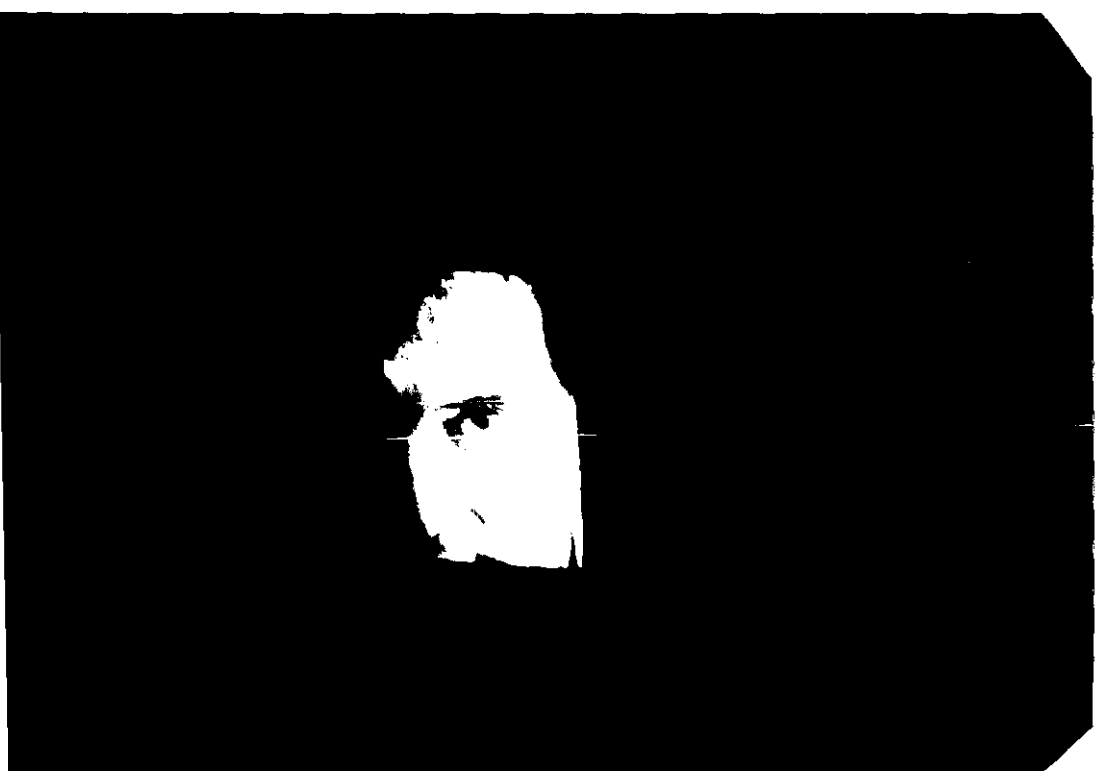
Esta pieza en particular muestra a un ojo de un artista en actitud de vigilia, cuando la ciudad está en silencio. El título es parte sustancial de la misma y el carácter social se desprende desde un lado porque está hecho en la vía pública y por el otro porque representa a la comunidad artística entera. El segundo paso es la publicación del registro en los medios de difusión gráfica y de esta manera el arte llega a las casas.

El tratamiento fue de manera tal que pareciera un craquelado por el envejecimiento (característica de la pintura, por ejemplo la Gioconda) por eso se la proyectó sobre una pared con mucha textura de ladrillos. El lugar donde fue proyectada fue un elemento fundamental para la puesta, en la Glorieta de Insurgentes, y durante los 5 sábados de Septiembre a las 10:00 p.m. A esas horas, en la Glorieta, se juntan los trabajadores de provincia que vienen a la capital a trabajar. La pieza estaba dedicada a ellos, que se sienten en un terreno desconocido y hostil, lejos de casa. Por eso el mensaje era ese, cuidar de ellos para que duerman tranquilos.

Las proyecciones pertenecen a una vía de realizar mi

obra en un canal distinto al que me desarrollo habitualmente. Pero son una parte muy importante de mi trabajo ya que en ellas veo cumplido el viejo sueño que nació en Patagonia, cuando aprendía sobre el muralismo mexicano.

Este es el resultado de un sueño, fusionado con lo que el entorno me dio, es el resultado de los viejos murales y las corrientes conceptualistas de las que me sentí absorbida desde que llegué a México. La mezcla de lo que supuse, con lo que fue. Luego de cuatro años puedo decir el objetivo está cumplido. Esta tesis es parte de ello. Y por ahora, todo vuelve a empezar.



Cuando la ciudad duerme, nosotros los artistas cuidamos de
ella
Proyecciones de transparencia en la vía pública
2000

Conclusiones

Al finalizar esta tesis puede analizar su verdadera función que no estuvo planeada al comienzo, ni tuvo ese objetivo. Esta tesis tuvo una función de crítica de arte. Es (aún es) un texto crítico y quizás a lo que realmente me ayudó fue a encontrar la verdadera función de la crítica. He puesto a la obra plástica en relación con su momento, con su proceso, he desarrollado mi concepto de arte, he visto, en resumen como mis decisiones personales se reflejaban en mi trabajo. Como resultado (y es el resultado de la crítica) nació un texto literario que se orientó en las historias de vida, con la particularidad que estas historias dan. No trató de ser un texto que vaya de la particularidad a querer crear leyes universales, sino que salió de la particularidad hacia otras, similares. Lo dije anteriormente, tratar de que la cultura sea contada por sus participantes. Las anécdotas de la vida cotidiana, de la gente común que integra la civilización, son dejadas de lado por una historia aglutinadora y positivista que integra solamente hechos que ella considera de relevancia histórica. Aunque en todo el relato traté de no caer en un diario personal, luego comprobé que en lo que no quise caer es un diario íntimo, pero lo personal estuvo presente en todo momento. Las historias orales (en este caso escrita) o de vida, tratan de equilibrar en parte, a estas historia universales que a veces tiene más de dominadoras que explicativas o emancipadoras.

El cuanto al fenómeno tratado en la tesis, el migratorio, concluyo que no debe ser tratado como un fenómeno de excepción, sino como una realidad actual y actuante a la que ninguna de las naciones escapa. Es parte de la formación de los actuales países cuya aceptación viene del horror que vivimos en el mundo con la aniquilación de "lo otro" del nacionalismo alemán de mitad del siglo pasado. La

vergüenza que llevamos a costas los nietos de la segunda guerra mundial no nos permite hacer caso omiso al problema de la recepción del extranjero. El foráneo muestra una cara del lugar que la cotidianidad no permite ver. La mirada de asombro que trae el de afuera es un elemento vital para la composición de las sociedades, mirada que el lugareño no posee. La actitud crítica que tenemos frente a nuestra tierra (la misma que tengo frente a Argentina) da la bienvenida a la otra que viene a equilibrar lo que lo establecido no nos permite observar, ni sentir. Algunos lo hacemos a través de nuestra obra plástica, que se desarrolla en un contexto que en el correr del tiempo se hace cada vez más favorable. La obra que hoy realizo en la ciudad de México corre por buenos rumbos. México tiene una importante historia que cuenta la gran recepción a todo tipo de exiliado. El imperio conquista, absorbe, fusiona. Lo único que me resta es dar las gracias. Dar las gracias a México... < porque nos abre sus puertas, cómo los brazos de una amante nueva > J.S.

Ciudad de México, 12 de abril de 2001, 16:00hs.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan, *Los conceptos fundamentales de las artes plásticas*, Ediciones Coyoacán México 1993
- ACHA, Juan, *El consumo artístico y sus efectos* Editorial Trillas México 1988.
- ACHA, Juan, *El arte y su distribución* UNAM México 1984.
- BARTHES, Roland *Crítica y verdad* Siglo XXI España 1998
- BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, México 1987.
- BERGER, Peter, LUCKMAN, Thomas, *Modernismo, Pluralismo y crisis de sentido*. Paidós Barcelona. 1978.
- BETTETIN, Gianfranco, *Producción, significante y puesta en escena*, Gustavo Gili Barcelona, 1977
- BORDIEU, Pierre *Sociedad y Cultura* Grijalbo México 1998
- BORDIEU, Pierre *Elementos para una teoría de la percepción* Grijalbo México
- COHEN, Eduardo, *Hacia un arte Existencial*, UNAM, México 1993.
- DUCHAMP, Marcel, *Escritos: Duchamp du signe* Gustavo Gili Barcelona 1978.

ECO, Umberto, *Lector in Fabula* Lumen Barcelona 1999.

ECO, Umberto *Obra abierta* Lumen Barcelona 1999.

EHRENZWEIG, A. *El orden oculto del arte* Grijalbo
Barcelona 1973.

FISCHER, Ernst. *La necesidad del arte* Traducción de J.
Solé-Tura. Barcelona. Ediciones Península. 1973.

FREIRE, Paulo, *La educación cómo práctica de la libertad*
Siglo XXI México 1971.

GALLEGO, Julián, *El pintor de artesano a artista*
Universidad de Granada España, 1976.

GARCÍA CANCLINI, Néstor *Epistemología e historia*,
UNAM, México, 1977.

GIMPEL, Jean *Contra el arte y los artistas*, Ceidisa,
Barcelona, 1979.

GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusión* Paidós, España 1962

HELLER, Agnes. *Sociología de la vida cotidiana* Ediciones
Península. Barcelona.

HELLER, Agnes *Teoría de los sentimientos*, Fontamara,
Barcelona, 1982.

HEIDEGGER, Martin *Arte y poesía* Grijalbo, México,
1977.

HEIDEGGER, Martín *El origen de la obra de arte* México
La nave de los locos. 1992

- HOLZ HEINZ, Hans, *De la obra de arte a la mercancía*, Gustavo Gili, Barcelona 1979.
- KANDINSKY, Vassily *De lo espiritual en el arte* Nueva Visión Buenos Aires 1956.
- LOREZANO, César, *La estructura psicosocial del arte* , Siglo XXI, México, 1982.
- MAFFESOLI, Michael, *En torno a la posmodernidad* Ediciones Península Barcelona.
- MALDAVSKY, David, *Teoría de las representaciones*, Nueva Visión Buenos Aires, 1977
- MALEVICH, C. *Le monde de la non représentation* Paris. Ed. Hazan. 1957
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal Madrid 1990.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Planeta, España 1993.
- MUKAROVSKY, Jan *Escritos de estética y semiótica del arte* Gustavo Gili, Barcelona 1977.
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad* Fondo de Cultura Económica México 1986.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier, *El arte ensimismado* Anagrama, Barcelona 1997.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier, *De la modernidad* Península, Barcelona 1982.
- SABINE, George, *Historia de la teoría política* Fondo de

Cultura Económica México 1987

SABINE, Jaime, *Uno es el hombre* SEDESOL México 1985

SIMMEL, Georg, *El individuo y la libertad* Planeta, Barcelona, 1983.

SONTAG, Susan, *Contra la interpretación* Seix Barral, Barcelona 1969.

STAVENHAGEN, R. *La cultura popular y la creación intelectual*, Premiá, México, 1982.

TARABUKIN, Nicolai, *El último cuadro* Gustavo Gili Barcelona 1985.

TRÍAS- ARGULLOL *El cansancio de occidente* Gustavo Gili, Barcelona. 1995

VATTIMO, G. *En torno a la posmodernidad* Anthropos Colombia 1994.

WALKER, J.A. *El arte después del pop* Labor España 1975.

WILDE, Oscar, *Ensayos, artículos*, Hyspamérica Ediciones, Barcelona 1986.

WOLLHEIM, Richard, *El arte y sus objetivos*, Siex Barral, Barcelona, 1972.