

00261

Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Artes Plásticas

VÉRTIGO y TUMULTO, UNA PROPUESTA PICTÓRICA

“El *no espacio* humano

en los peseros de la Ciudad de México.2001-2003”

**Trabajo que para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales
con orientación en Pintura**

Presenta el alumno Manuel Reyes Tissera

Director de tesis: Dr. Eduardo Antonio Chávez Silva

0342066



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.

Dedico la tesis a Dafne, a lo que significa y vale para mí.

A el apoyo incondicional, estimulante y crítico del “capitan”, que nunca me faltó.

A mis hermanos: María, Tomás, Celina y Nayeli y mi Padre (están aquí cuando los invoco)

A buri

A mis anfitriones: Graciela, Juanjo, Rafa, Pablo, Tere, Leo, Lola, Juanita, Don Rai y Toño

Al Maestro Melquiades, por enseñarme su mundo sencillo y vasto a la vez.

Al Dr. Eduardo Chávez, por su sensibilidad para encaminar este trabajo y creer en mí.

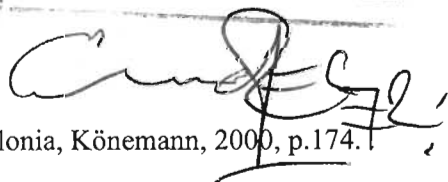
A Jorge , Marce, y Victoria, camaradas de siempre.

A México que me dio la oportunidad, como a mis padres.

“Nunca comprenderé por qué todas las personas se amontonan en los mismos lugares, cuando decenas de millones de kilómetros de espacio se extienden en todas las direcciones fuera de las ciudades.”

Marc Chagall¹

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.
NOMBRE: Manuel Reyes Tissera
FECHA: 15/03/05
FIRMA: _____



¹ Smith-Lucie, Edward, Artes visuales en el siglo XX, Colonia, Könemann, 2000, p.174.

ÍNDICE

	Pag.
Introducción.	5
1. Aspectos generales de la percepción en las artes.	11
1.1. Sensaciones y percepciones.	12
1.2. Estrategias comunicativas.	14
2. Sociología y estética de la imagen urbana.	20
2.1. El entorno urbano.	21
2.1.1. Lo sociológico como estético.	21
2.1.2. Desde lo urbano.	25
2.1.3. ¿Qué aporta la mirada del artista?.....	27
2.1.4. Imágenes, recorridos.	29
2.2. El <i>no espacio</i> humano.	37
3. Vértigo y Tumulto.	41
3.1. Las formas del tumulto.	43
3.1.1. Personajes.	47
3.1.2. Torrente visual.	53
3.2. Las formas del vértigo.	57
3.2.1. Primer vértigo, la inestabilidad.	57
3.2.2. Segundo vértigo, el letargo.	59
4. Fundamentación de una propuesta.	65
4.1. Teorías, métodos, creatividad.	65
4.1.1. Principios formales.	68
5. Representaciones visuales.	69
5.1. <i>Espacio en blanco.</i>	72
5.2. <i>Dentro.</i>	77
5.3. <i>Que levante la mano.</i>	81
5.4. <i>Nada que decir.</i>	86
5.5. <i>Vendedora.</i>	90
Conclusiones.	95
Índice de imágenes.	98
Bibliografía.	100

Introducción

Antes de empezar considero pertinente señalar que los estudios de arte recibidos en Córdoba, Argentina mi lugar de origen, han marcado una línea de trabajo, desde los talleres libres, hasta la formación recibida en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba durante el periodo comprendido entre los años 1995 y 2000, han forjado procesos de maduración y experimentación personales, mismos que han mantenido continuidad en la Academia de San Carlos de la Universidad Nacional Autónoma de México durante dos años consecutivos a partir del 2001, esta institución me ha brindado generosamente, cursos y talleres de gran calidad. Entre los procesos mencionados subrayo el dibujo, como una herramienta sustancial, a partir del cual me fue posible llegar a la interpretación de lenguajes estéticos, así como a la esencia de cada etapa en la historia del arte. Y fue también en la Academia donde se desarrolló mi capacidad como artista, sensible a su entorno.

La presente investigación sostiene que en el interior de los “peseros” que circulan en el Distrito Federal actualmente, existe una estética diferenciada, un particular ensamble de imágenes, olores y sonidos que signan la identidad de este conglomerado urbano. La hipótesis nace de mi experiencia personal de ciudadano extranjero que ha nacido y vivido en una provincia menor.

Mientras me transporto y resido en esta gran ciudad con la violencia de sus expresiones, el efecto vértigo del tumulto ocupa los extensos lugares públicos, estudiado en este caso desde un espacio determinado: el “pesero”. Partiendo del cuestionamiento *¿qué es el “pesero” mexicano?* y si se hace referencia a un vehículo, es hacer alusión al término utilizado tradicionalmente para nombrar a los antiguos automóviles modelo *Valiant*, que fueron utilizados, entre otros, como medio de transporte público improvisado y cuya tarifa fue de un peso en sus inicios.

En cuanto a las connotaciones de la palabra, una “pecera” es un lugar en el que viven en cautiverio los peces. Y no tratándose de peces sino personas, es probable que en virtud de la “s” de “persona” la “c” de “pesero” haya cambiado en “s” y que dado que se trata de un recipiente más sólido que el que requieren los pequeños anfibios, la palabra se ha masculinizado. La asociación entre estas dos, afirma el carácter líquido e inestable de los

respectivos ámbitos, en tanto los peces se mueven en el agua y las personas del microbús ambulan por la ciudad. La idea de “envase”, no obstante, pone en ambos casos límite a la libertad y exhibe a través de la transparencia de ventanas o burbujas de vidrio, respectivamente, se trata de una caja para contener peces, o de una caja para contener personas.

¿Cuáles son los usos adoptados en los últimos años en la Ciudad de México para transportar, contener gente en un vehículo para llevarla de un sitio a otro? Los “peseros” y el servicio subterráneo, el metro, asumen la mayor parte del desplazamiento poblacional. Mas el sistema fue cambiando de manera drástica en medida del crecimiento de la ciudad. Los cambios más notorios se observan a partir de la década de los años setenta, cuando de 4, 000,000 de habitantes, la población se duplicó. Desde entonces se implementó, con carácter de emergencia, la regulación de los servicios que cubrieran las nuevas necesidades de transporte.

La tarea, según datos tomados de una investigación realizada en 1999,² comienza durante la presidencia de José López Portillo, quien había recibido del anterior mandatario Luis Echeverría un país en crisis, lastimado en muchos aspectos.

El proyecto metro fue suspendido en el año 1971 y reactivado en 1976. En ese contexto se presentó un anteproyecto proponiendo establecer “corredores urbanos” sustentados en el metro, con rutas alimentadoras de autotransporte y trolebuses. Inusitadamente, a la crisis sobrevino la abundancia, debido a los recursos petroleros revalorados por el mercado energético mundial y se dio paso a la segunda etapa de construcción del metro, que contó con ocho estaciones más y la extensión hacia la zona industrial de Vallejo. Pero la regulación del autotransporte urbano de pasajeros se encontraba a cargo de la Dirección General de Policía y Tránsito, lo que generaba una contradicción y reflejaba el serio atraso del sector. La pérdida del control sobre el transporte significó un altísimo costo para la ciudad y se “oficializó” el interminable proceso de irregularidad-reconocimiento en el cual se ha basado el crecimiento de los taxis colectivos y la expansión arbitraria de la ciudad. En un desorden de “emplacados”, gobierno y “tolerados” se admitieron toda clase de automóviles en las rutas y se comercializaron los amparos. La ampliación del metro y la construcción de los ejes viales tenían como

² Rodríguez, López, Jesús, Navarro, Benítez, Bernardo, *El transporte urbano de pasajeros*; de la ciudad de México en el siglo XX, Comité Editorial del Gobierno del Distrito Federal, México, 1999.

propósito refuncionalizar el espacio urbano que se mostraba anárquico en su organización y en la complejidad de sus problemas. Sin embargo, las adecuaciones de la infraestructura no significaron un desarrollo equivalente a las alternativas del transporte público, debido a ello la construcción de ejes viales para optimizar la movilidad urbana sólo logró el desarrollo de la industria automotriz y la saturación de las vías de tránsito.

En 1980 las únicas unidades que proporcionaban ganancias funcionando eran los "Delfines"; los otros vehículos de servicio público tenían gastos de operación que fluctuaban entre 110 y 130% del ingreso. Ante esta situación los concesionarios trataron de aumentar las tarifas. El gobierno puso freno a esas acciones y continuó con el anteproyecto transportista que tenía por objetivo apoyar el proyecto del metro y restarle poder a la alianza de los camioneros. En 1981 se agregaron 65 kilómetros más de líneas al metro y se revocaron las concesiones particulares. También aumentó el número de trolebuses y en 1977, se constituyó una empresa gubernamental de autotransporte colectivo de pasajeros conocida como "ruta-100".

El auge petrolero había provocado una expansión sin precedentes de automotores en circulación y también el incremento acelerado de las unidades de transporte colectivo de pasajeros. Para contrarrestar el problema, en septiembre de 1981, el gobierno constituyó un organismo público descentralizado: Autotransportes Urbanos de Pasajeros Ruta-100, adquirió autobuses y trolebuses, con el fin de contener al llamado "pulpo camionero". Por un tiempo se logró un equilibrio entre la iniciativa privada y los sectores públicos. Pero el terremoto acaecido en 1985 absorbió la preocupación y los recursos públicos y al terminar la década, el problema del transporte volvió a agravarse con el desmantelamiento de la Ruta 100, principal organismo operador del transporte público. Fueron entonces los taxis colectivos, la opción de servicio que se impuso en la metrópoli mexicana entre los años 1989 y 1994.

Posteriormente el gobierno de Carlos Salinas de Gortari se mostró poco eficiente en materia de transporte. Optó por una política contradictoria que fomentaba la participación de vehículos de baja y alta capacidad simultáneamente. Entre estas medidas, se contemplaba la sustitución de vehículos *combi* por vehículos de mayor capacidad: *microbús "pesero"*, lo cual pudo ser lógico en su momento, pero a la larga desembocó en un crecimiento vertiginoso de las unidades. Las *combis* permanecieron en recorridos locales protegidas por sus delegaciones en los límites del estado que colindan con la ciudad, sobretodo en los metros, en cambio, los "peseros" fueron utilizados como políticas federales para promover el autoempleo y cubrir el hueco que representa el repliegue

gubernamental en la oferta del transporte capitalino. En 1999, existían en la Ciudad de México 22,933 “peseros” que recorrían 109 rutas y 1,500 *paraderos*; junto a las *combis* representaban el 60% de los viajes por persona al día. Pero los primeros “peseros” fueron construidos en 1986, mas se fabricaron regularmente hasta 1993, lo que significa que la mayor parte de las unidades ya cumplieron su ciclo de vida, están deterioradas y emiten gases contaminantes.

Se concluye en que el transporte de personas en la Ciudad de México ha sido expresión de los intereses económicos y políticos de los agentes vinculados a la producción directa del servicio, especialmente de aquellos capitales dedicados al ensamblaje y producción del equipo automotor. La expansión urbana y el transporte están, estrechamente vinculados por la reiteración de vicios.

Una tercera pregunta se impone: *¿Qué significa expansión, y de qué manera el ciudadano la padece?* Sin afán de hacer un estudio estadístico decimos que el Distrito Federal tiene una extensión de mas de 9,000 kilómetros de vialidades urbanas entre las que viven más de 20, 000,000 de personas. Si de ellas el 99.9% radican a distancias no caminables de sus respectivos centros laborales, se impone preguntarnos cómo lo hacen. Se calcula que el 22.4% se trasladan en automóviles particulares, el resto lo hace a través de servicios públicos de transporte como son taxi y “pesero” 59.9%, trolebús y tren ligero, 0.7%, metro 12.6% y autobús 4.4%³. La clase social que usa el “pesero” es media baja, no ha accedido ni al *automóvil* ni a la opción de elegir una vivienda definitiva para un trabajo estable.

Comencé a inquietarme plásticamente por las imágenes que construyen este medio, cuando en la misma condición de quienes no pueden vivir próximos al sitio en el que desempeñan sus actividades, viajé en varias combinaciones de vehículos para llegar o salir de un lugar. Haré uso en este trabajo de algunos elementos teóricos provenientes de mis estudios realizados en la Academia de San Carlos para explicar la experiencia. Se trata de sistematizar mi percepción de líneas y formas dispersas en la calle con la desmesura de esta realidad; “pesero”.

³ Porcentaje tomando en cuenta un total de 30.8 millones de tramos de viaje por persona al día, en *El transporte urbano de pasajeros de la ciudad de México en el siglo XX*, por López Rodríguez Jesús y Navarro Benítez Bernardo, Gobierno del Distrito Federal, 1999, México. P.24.

¿Qué estudios fueron entonces pertinentes a mi trabajo? Sin duda, lo más importante, fue conocer la obra de artistas habían abordado el tema, Honoré Daumier y Henry De Toulouse Lautrec, quienes vivieron en Francia a fines del s. XIX. He observado que ambos tienen una visión personal del mundo cotidiano, el nocturno y el del espectáculo; ofrecen una lectura romántica pero a la vez satírica de la burguesía dominante de su tiempo y que a la vez albergan coincidencias en la presente tesis en cuanto a sus inquietudes por retratar el movimiento de “lo popular”, así como por el vértigo y el tumulto.

Entre los contemporáneos destaco el dibujo del portugués Goncalves Antonio Junpe, quien se ocupó de registrar el movimiento de la gente que transita en subterráneos de diez ciudades del mundo. Pasó tres semanas en cada una de ellas, dibujando a diferentes horas del día y en diferentes líneas. Dice que la gente que sale en sus dibujos es la que lo elige, pues dibuja a quien se sienta a su lado o frente a él. En cuanto a su estilo puedo ubicarlo entre Daumier y Toulouse, por cierto grado caricaturesco, pero a la vez realista, en tanto exalta mediante efectos de líneas limpias, los rasgos expresivos de cada personaje.⁴

Dibujar lo popular y analizarlo tiene antecedentes, pero es nuevo según el tiempo y lugar que determine el trabajo y según la impronta estética utilizada. Con los tres artistas mencionados me identifico, porque capturan movimientos y gestos, retratan espacios y personajes que prometen imágenes cargadas de emotividad. Lo que yo desarrollo se aproxima a lo que impulsó a aquellos trabajos, pero ofrece variantes estéticas y conceptuales que pueden resumirse del siguiente modo: el efecto *tumulto*, de anárquico amontonamiento de gente, genera en el interior del “pesero”, *vértigo*, un *no espacio* humano.

El trabajo involucró tres años, durante los cuales todas las sensaciones relativas al tema constituyeron el motivo esencial de mis reflexiones humanas y plásticas. Este repensar ideas e imágenes me fue llevando, de manera constante, de una posibilidad de representación a otra, de una vivencia sensual a distintas opciones teóricas. Y es que lo práctico y lo teórico se mantienen en constante interacción; se trata de líneas y formas particulares que pueden ser comprendidas a través de percepciones inmediatas o a través de elaboraciones conceptuales. Ambos aspectos lo sensorial y lo sistemático,

4 Información extraída de www.subway-life.com, Enero, 2004.

concurrir a la comprensión de un mismo fenómeno: reconocer imágenes de la gente que se mueve en transporte público.

El proceso en su fase directa o sensorial, y en su fase teórica o conceptual, está sujeto a mi experiencia personal: Interesa enfatizar el hecho de que el dibujo como actividad artística, es una realidad que ocupa un lugar en la cultura contemporánea; que en la pintura no únicamente resulta atractivo identificar los resultados, las obras como tales, sino su desarrollo. Derivado de lo anterior, describiré cómo he enfocado plásticamente el tema del no espacio humano y la forma en que el entorno de la Ciudad de México ha condicionado mi producción.

He elegido imágenes que en dibujos sencillos, a modo de apunte, propongan señas particulares de anónimos cotidianos que se aproximen a lo que Flora Davis, denomina *comunicación no verbal*, producida sin necesidad de palabras o signos expresos.⁵ De manera simultánea he considerado el contexto, la relación de las figuras con el espacio interior del “pesero”. La expresión-estética resultante es entonces la confusión y la fusión de los pasajeros en el límite opresor del vehículo; cambia y se disuelve en otra forma. Y digo forma porque es la línea en la que converge el tumulto humano de este espacio en movimiento, de este lugar que es un “no lugar”, nombre que el antropólogo y etnólogo Marc Augé, propone para los lugares de tránsito y estancia temporal que abundan en la urbe contemporánea. Mi interés es conectar esta urbe con la plástica, no como un pretexto para vivir lo nuevo, lo exótico o lo que no está dentro de la “estética aceptada”, sino porque entiendo que el “pesero” es un vehículo donde podemos encontrar imágenes anónimas, cotidianas, comunes, en donde el tiempo se hace maleable y el vértigo domina.

El arte hoy ofrece medios diversos para desarrollar actividades creadoras. He elegido el dibujo y la pintura porque considero que son las herramientas adecuadas para alcanzar mi objetivo. El dibujo, entendido en su concepción básica, puede ser cuestionado por artistas que se valen de recursos digitales como medio de expresión, debido a que estos encuentran en dicha herramienta un carácter, inmediato de reproducción y transformación, pero esto no significa que el placer estético del dibujo esté condenado al estatismo, a limitarse al gozo aislado y pasivo de la contemplación, por el contrario, dado que el juicio estético acompaña a todo lo que interesa al hombre, sólo lo que vive en el

⁵ Davis, Flora, *La comunicación no verbal*, Alianza, Madrid, 2003.

conjunto de las prácticas sociales del hombre puede vivir en el arte.⁶ Hay interés en el trazo de un lápiz o un pincel por la calidad de los trazos, por sus accidentes, por sus acentos y aciertos que pueden dar información al espectador con sólo situarse en un punto, el punto preciso que marca la diferencia aún vigente entre el arte a pulso y el digital. Las limitantes del dibujo no hacen más que acentuar su valor creativo: decir más con menos.

Los dibujos y las pinturas, surgieron de mi contacto con esta ciudad y con la Academia de San Carlos, los dibujos urbanos fueron una alternativa al tiempo que invertía en viajar en “pesero” durante el primer y segundo semestre de mi formación. Llené cuadernos con dibujos, algunos de los cuales llegaron a ser transferidos a telas. En tercer y cuarto semestre me aboqué al tema del color y el texto adecuados para la composición de las figuras. En el resultado de cada composición, se tiene como objeto principal, al cuerpo humano dentro del “pesero”, inmerso en el no espacio humano que genera el escenario metálico. Capto su forma por medio del dibujo in situ y a partir de fotos.

⁶ Murillo Reveles José Antonio, *La función social del arte*, Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, México, 1968, p.65.

1 Aspectos generales de la percepción en las artes

Este capítulo trata la percepción como primer acercamiento al tema urbano y el análisis sobre la imagen que resulta de esa percepción, figura que registra y concentra la idea sobre el movimiento de un sector social de la ciudad. Esta captación termina utilizándose como un concepto estético en tanto delinea el marco referencial que la rodea, modalidad que sitúa a la obra dentro del llamado *Arte contemporáneo*. Las tendencias que en mayor o menor grado se hacen presentes en este trabajo pictórico van desde el *realismo* hasta el *hiperrealismo*.

1.1 Sensaciones y percepciones.

Todos los motivos estéticos de una ciudad pueden ser abordados en su más profunda significación y sentido humano por medio de un análisis formal, histórico, objetivo, por una interpretación adecuada y ceñida al objeto de estudio. En este trabajo la percepción no debe quedar en el plano del conocimiento o la erudición, aunque su interpretación no debe carecer de datos informativos, de las bases objetivas y críticas necesarias para el conocimiento de las obras. Estas bases tienen valor histórico, pertenecen a un tiempo y a un lugar, a cierta ideología, de un periodo o momento dado. En este caso la obra surge de un tiempo específico, es histórica, pero escapa del *realismo* hacia un cúmulo de imágenes y percepciones que la hacen un *no lugar*, un *no espacio* humano.

Las disgregaciones anteriores conducen a explicar la intención que lleva mi trabajo sobre la *estética del vértigo y el tumulto en el transporte público de la Ciudad de México*. Admito, en primer lugar, que la idea nace de una percepción sensorial inmediata, de mi vivencia cotidiana en las calles de la sobrepoblada urbe capitalina.

Las ideas estéticas son organizadas sensorialmente y de manera espontánea, como producto de una recepción visual que logra eco en mi pensamiento y memoria.⁷ Tras esta verdad experimentada, no puedo encontrar reflejo alguno de verdad platónica ultraterrena o de pensamiento conductor del saber occidental. Tampoco tengo la intención de juzgar el

hecho como expresión de un fenómeno universal de lucha de clases que por razones étnicas, ha hecho eclosión en este espacio de América donde aún habla tan claro el lenguaje previo a la conquista. Desde esta vertiente pienso que mi labor estaría regulada por una concepción aristotélica del mundo: en mis cuadros hay individuos que se apretujan y “padecen” el desplazamiento de un no sé dónde a un no sé cuándo. Sin embargo, si extendiendo las vivencias particulares al *no lugar* de estos lugares, varios y un mismo sitio. Admito también que la rutina otorga cierto nivel de alienación a los seres, las personas pierden gradualmente su identidad y que este proceso conlleva un grado de generalización del acontecimiento común a todos los sectores disgregados de la gran ciudad y en ese sentido, me estaría enfocando a una fase del modelo urbano ideal.

Hago hincapié en el registro de las imágenes que veo, cuyo resultado no es una transcripción fidedigna, solo una selección de los rasgos mas sobresalientes, es decir hago una aprehensión a signos metonímicos⁸. Manipulo conforme a criterio personal, la función de cada elemento en la composición plástica, aunque se alberga la posibilidad de que sean ellos mismos los que eligen su sitio en el todo pictórico. Mi idea, en suma, está totalmente imbuida de la materia que observo y al trabajar en ella también actúa sobre mí. Este es un tema que fluye sin preconceptos por el efecto del entorno físico, por la forma de asimilar “espiritualmente” la voz cromática de una clase social privada de los beneficios del transporte particular; por lo tanto, reconozco que mis líneas traducen un *estilo*, cuyas imágenes están dotadas de un discurso de desigualdad social. ¿Contribuiré a la construcción de una **ideología en imágenes** que será luego asimilada por los protagonistas de la historia, o por quienes pasan, indiferentes, ante ella?, hasta el momento, no he hecho conciencia de este posible fenómeno y me temo que sería impropio plantear que otros lo hagan. Ese efecto, contiene una expresa viabilidad en función de ciertos **valores** que han detenido mi mirada en el ámbito popular del Distrito Federal, particularmente. No es casual, entiendo que el concentrado de imágenes en la Ciudad de México en nuestros días se encuentre tan polarizado y que esa dicotomía sea aceptada como natural. Cito a continuación un texto de Nicos Hadjinicolaou, en el que la diferencia entre la producción de imágenes de cada clase social no se describe como el principal problema de un grupo, sino que curiosamente la mayor confrontación se detecta entre los miembros de una misma clase, de la clase dominante:

⁷ James J. Gibson, La percepción del mundo visual, Infinito, Buenos Aires, 1974, p42.

Cuando se habla de “lucha de clases” en el ámbito artístico, cuando aventuramos la tesis de que la lucha de clases se manifiesta en el campo de la producción de imágenes por la simple existencia de los estilos, hay que reconocer que *“esta lucha” se desarrolla con más frecuencia entre las ideologías en imágenes de las capas o fracciones de la misma clase o de las clases dominantes que entre las ideologías en imágenes de las clases dominantes y de las clases dominadas*. La afirmación de que la historia de la producción de imágenes es la historia de las ideologías en imágenes de las clases dominantes de todas las sociedades hasta nuestros días, esta forma exagerada, no se aleja mucho de la realidad. Las imágenes son generalmente productos en los cuales “se reconocen” sobre todo las clases dominantes.⁹

Encuentro mucha vigencia en este texto de fines de los setenta y reconozco que uno de los principales ejes que empujan al desarrollo de esta propuesta, es el de la representación plástica de un espacio poco contemplado “humanamente”, de un *no espacio* humano donde se desplazan las clases -no dominantes-.

La cuestión teórica sobre qué concepto estético actualiza mi trabajo es por el momento, un problema académico, no un obstáculo para mi producción pictórica; resultando aventurado decidir si mi obra se encuentra próxima a una línea de arte que prioriza la emoción y el sueño del paisaje urbano (Christopher Caudwell), a la vertiente de dar relevancia a la vida humana que traza el conglomerado suprasocial del transporte público, o si sólo he ideado un lenguaje simbólico, representante de un mundo cuyos códigos visuales no recaen en lo cotidiano, ni en la planificación científica (Galvano della Volpe).¹⁰

1.2 Estrategias comunicativas

Cuando a Paul Virilio, le preguntan acerca de los caracteres del arte contemporáneo responde:

“No hablaré de piedad o impiedad, si no más bien de sentir lástima del carácter compasivo o despiadado del arte contemporáneo. No hablo de arte profano ni de arte sacro, tal vez, sí, de la transformación de las formas y los cuerpos en el transcurso del siglo XX.”¹¹

⁸ En www.rae.es: El término consiste en *designar* con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada

⁹ Hadjinicolau, Nicos, *Historia del arte y lucha de clases*, , Siglo XXI, México, 1979, p.104

¹⁰ Sánchez Vázquez Adolfo, *Estética y Marxismo*, Era, México, 1970, p.64.

¹¹ Virilio Paul, *El procedimiento silencioso*, Gráfica MPS, Argentina, Sgo. Del Estero, 2003. P.45.

La idea pone en relieve dos notas: por un lado el carácter transgresor, antirrealista de los mundos estéticos contemporáneos, *impiadosos*, crueles, y por otro, la violencia del contexto que las determina. La proliferación de *ismos* antirrealistas es propia del siglo XX, más concretamente, nacen a partir del vacío que deja a fines del siglo XIX el proceso de industrialización y en el siglo XX con la crisis de valores que estalla antes, durante y después de las dos guerras mundiales. Si la realidad del progreso hostiga, es parcial y contradictoria, para que el arte tenga entereza debe buscar diferenciarse de ella, ser distinto, elaborar formas nuevas, que ya no hablen tan solo de la realidad tal y como es vivida, si no también del modo en que es percibida sensiblemente por cada individuo.

Para referirse a los *ismos* y *estilos* que han influenciado directamente la presente producción, se considerará la pintura moderna y del entorno que la vio desarrollarse. Las transformaciones sociales, económicas y políticas que tuvieron lugar durante el siglo XIX como el origen de la sociedad moderna y su repercusión en el arte. En materia de expresión pictórica: el *Realismo* y el *Impresionismo*, cuyos ángulos opuestos permitieron observar los cambios que se gestaban en la sociedad de su época. En el aspecto temático, los *realistas* tomaron al hombre común como motivo de la representación pictórica. El *Impresionismo* en cambio, se inspiró en el hombre de la ciudad, pero también en la ciudad industrial misma con sus estaciones de ferrocarril y grandes avenidas.

Un ejemplo de estos últimos puede comprenderse en la obra del dibujante francés Honoré Daumier, si se observa *El Vagón de tercera clase*, realizado en 1864, se advierte que sus inquietudes se detienen en el interior de un vagón de tren en el que viajan personas de escasos recursos, seguramente pertenecientes a la clase obrera. Los personajes denotan pobreza, individualidad, aislamiento, inquietudes generadas por el surgimiento de nuevas exigencias sociales y de una postura diferente hacia el arte. El tema pintado por Daumier, lo percibo tan actual como lo fue hace 150 años; en los transportes públicos de las grandes urbes es fácil encontrar cotidianamente esta sensación de soledad. En efecto, cuando estamos sumergidos en la masa cada uno sigue su trayecto, sin preocuparse o prestar atención al vecino. Es decir, un tumulto en formación, consiente de llevar hacia una misma dirección, no por voluntad propia, sino porque para cada individuo es preciso ser transportado para llegar a algún sitio. En dicha imagen queda implícita la representación de un sector popular de la sociedad moderna.



1. Daumier Honoré, *El vagón de tercera clase*, .30 x .45 m., Óleo s/ tela, 1863

La explosión en los sistemas de las artes, así como por la pérdida de los ideales Vanguardistas del Arte Moderno, dieron pauta a la revolución del Arte Moderno al Contemporáneo. En el caso específico de la pintura, esta se ve desplazada del panorama artístico con el arribo de múltiples manifestaciones plásticas que pretenden superarse a través de la unificación entre el arte y la vida. Una de las primeras manifestaciones en esa vertiente es el arte *Pop Norteamericano* que después de años de dominio de la *Pintura Abstracta*, retorna a la *Figuración*, pero no en detrimento de la *Pintura Moderna* ni de la pintura "Tradicional", se logra inusitadamente a través de la recuperación de motivos comerciales de la sociedad industrializada. Las imágenes producidas en serie y la cultura *Kitsch*, de los medios de comunicación masiva, se convirtieron en arte. Tal como lo apunta Daniel Bell, "La cultura del consumo se apoderó del mismo arte". Cabe señalar que estas modificaciones se desarrollaron a la par de la apertura de las artes visuales, hacia técnicas que antes sólo estaban reservadas para la producción de imágenes en

serie como la serigrafía. La reproductibilidad señalada por Walter Benjamin¹², dejó de ser algo externo a las artes plásticas para convertirse en una constante creativa.

Los artistas del *Pop Art* experimentan con la percepción directa y efímera del observador. La obra *The twenty five Marilyns* de Andy Warhol, realizada en 1962, expresa lo que Warhol, quería decir cuando afirmaba querer ser una máquina, es decir, producir obras bajo el principio de la repetición y lo serial. La obra que cito, fue creada bajo la técnica y de acrílico sobre lienzo y serigrafía. El fondo es color verde seco, sobre el cual el artista, a través de la serigrafía plasma por veinticinco veces el retrato de la actriz Marilyn Monroe, dispuestos en retícula y logra en cada uno de los retratos, una impresión de la matriz que presenta diferencias colorísticas muy ligeras, pero perceptibles. Estas diferencias se deben a la explotación de la técnica, que permiten apreciar las imágenes similares, aunque no lo sean exactamente.¹³

Paralelamente al desarrollo de la abstracción, la figuración exhumada del olvido por los artistas *Pop*, sigue una trayectoria con ramificaciones cada vez más complejas y fértiles. Al comienzo de los años sesenta, el objeto y el mundo exterior vuelven a prevalecer en la pintura y los efectos de ese retorno se hallan aún lejos de estar agotados. El *Pop* marcó una vía nueva de investigación, cuya riqueza no pasó desapercibida a la observación de los pintores jóvenes. Algunos de ellos, a los que se designó con el nombre de *Hiperrealistas*, fijaron su atención en el lenguaje visual de la fotografía.

La historia de la relación arte - fotografía es tan larga como la existencia de esta última. El *Impresionismo*, el *Futurismo* y el *Dadaísmo* han sido las etapas más aproximadas, sin embargo el arte nunca había considerado la fotografía como un modelo absoluto en sí mismo, fue necesaria la intervención del *Hiperrealismo* para que este hecho se produjera. La fascinación lograda por la fotografía desde el punto de vista social se infiltra por doquier, incluso actualmente, en una sociedad de consumo de la cual un importante porcentaje posee una cámara fotográfica, la controla, y gracias a ella fija instantes de la realidad de manera duradera. Por otro lado, de entre los medios de comunicación, esta representa el medio idóneo para efectos de transmisión de sucesos, su profusión; a tal grado de adjudicarle el título de "reproducción objetiva y verdadera". La fotografía es

¹² Benjamin Walter, "El arte en la época de su reproductibilidad técnica" en: *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973.p.64.

¹³ Martins Algarvio Rui, Tesis de maestría; *Las multitudes y las masas humanas como motivo pictórico*, UNAM, ENAP, México, 2002.pp,10-11.

considerada como la realidad misma, tan verdad es que “convierte” el medio en el mensaje; le otorga una cualidad objetiva, sin importar dejar atrás su proceso de realización que como todo mecanismo, se halla supeditado a varios condicionamientos que hacen relativa su objetividad: el ángulo de toma de vista, la iluminación y la elección de los temas son los más evidentes. Así pues, deslindar el ilusionismo de la fotografía y reapropiarse de la realidad por la desconexión artística de su representación, conforman las preocupaciones más comunes de numerosos *Hiperrealistas*. La obra del norteamericano Don Eddy (1944), así como la de Franz Gertsch (1930) representan dos aspectos de esta búsqueda.¹⁴

El uso que un pintor puede hacer de la fotografía es muy especial. En cuanto al aspecto dimensional, lo transforma sobre otra superficie y crea así la imagen de una imagen de la realidad. Esta identidad de plano existente entre el cuadro y el objeto que representa la foto, reduce al mínimo la separación entre el tema y su traducción pictórica. Con este propósito, muchos *hiperrealistas* proyectan sobre su tela en curso la diapositiva del modelo y comprueban la exactitud (o las acentuaciones deliberadas) de su trabajo, que el tratamiento pictórico sea equitativo con el original en cada una de sus partes.

A comienzos del siglo XX, los medios técnicos de expresión audiovisual parecían amenazar la existencia misma del arte. Aún hoy día se tiende a tratar estas formas como intrusos sospechosos; sin embargo ha quedado claro que estas formas de comunicación artística corresponden a un ensanchamiento de la visión y están inevitablemente enlazadas con las transformaciones del mundo social y con la experiencia humana que de ellas se deriva. La confrontación entre prácticas creadoras diferentes, lejos de constituir un peligro para la actividad propiamente pictórica, es más bien una fuente de afirmación y enriquecimiento mutuo.

La pintura continúa proyectando permanentemente y sin tregua, su actividad compleja en las direcciones más variadas, así como el universo artístico se comparte con otros procedimientos de investigación. Por este motivo, *la pintura contemporánea* se dedica en ocasiones a la ejecución de actividades no precisamente pictóricas (como el arte conceptual) pero que señalan la orientación general del arte, del pensamiento y de la sensibilidad. Recorrer en unas cuantas letras la *pintura contemporánea* viene a ser inevitablemente reducida a una serie de definiciones que denotan muy superficialmente

¹⁴ Apéllaniz Juan M, *Le grand livre de la Peinture*, Asuri de ediciones, 1989, p862

su intensa vitalidad. La historia del arte hace en cierto modo el *retrato robot del arte*; corresponde luego a la mirada la posibilidad de servirse de ella como trampolín hacia la multiplicidad creativa humana imposible de abarcar.

En torno a mi propuesta pueden considerarse los siguientes referentes:

HUMANISMO: Prácticamente es sinónimo de renacimiento; tiene dos componentes principales: la recuperación del interés por el arte y los valores del mundo clásico y un renovado sentido de la capacidad del individuo de entender y transformarse a sí mismo y al mundo, mediante la búsqueda de respuestas racionales, no religiosas.

REALISMO SOCIAL: Tendencia más que movimiento; realismo social es el concepto para designar un arte de estilo *realista* que normalmente contiene referencias explícitas o críticas a las condiciones sociales imperantes. Sus máximos exponentes se han producido en el cine y en la fotografía. El *realismo* social responde a programas políticos de izquierda.

CONCEPTUALISMO: El arte conceptual nació en la década de 1960 y fue definido y desarrollado como *ismo* por Sol Le Witt en 1967. Su credo es que el arte es un concepto antes que un objeto material. Se pueden rastrear importantes precedentes de este movimiento en la obra del *dadaísta* Duchamp.

NEOCONCEPTUALISMO: Bajo el término se engloban una serie de tendencias y críticas artísticas que emergieron en la década de 1970. El *neoconceptualismo* cuestiona las normas artísticas, culturales, la relación entre capitalismo y el arte, entre medios de comunicación e identidad individual. Suele considerarse el mejor ejemplo de la tendencia conocida como *posmodernismo*.

POP: En este movimiento mi trabajo encontrará más vínculos que con los anteriores, porque se centra en temas populares de acceso común, en el uso del color puro o saturado y en la adaptación del cómic al arte.

KISTCH: Aquí el vínculo se da por la disparidad que ofrece el movimiento; representa el mal gusto estético usado con intención y habilidad; los materiales, los colores y la temática tienen que ver con el consumo de la cultura de masas y los efectos que se pueden expresar sobre esta.

Este primer capítulo se concreta con la incidencia de movimientos de fines del siglo XIX, anteriormente descritos, en mi obra. Debido al manejo de la línea y la influencia de los artistas del siglo XX, respecto a la temática por la libertad implícita en su trabajo.

2. Sociología y estética de la imagen urbana

En el presente apartado se aborda la problemática artística en relación a sus representaciones sociales y urbanas. También se indaga sobre la importancia del entorno y las motivaciones halladas en la obra de Toulouse Lautrec. Posteriormente, desde una visión personal sobre la Ciudad de México y del lugar que en ella ocupan los “peseros”, analizaré mis posibilidades de trabajo artístico sobre este tema y explicaré las razones para nombrar como *no espacio* humano a los “peseros” capitalinos.

Cada etapa de la humanidad es diferente, temporal y espacialmente. La época de mi interés a representar es la que vivo, su sociedad, su movimiento. Partiendo de la idea de arte como un fenómeno social, producto de la estructura económica imperante y de la superestructura cultural que la gobierna. Toda obra de arte, en cualquiera de sus disciplinas, responde, en mayor o menor medida a intereses económicos y sociales que conforman la conciencia del artista. La obra de arte, sostengo, tiene ideología, muchas veces al margen de la voluntad misma del autor, quien por su alto grado de alienación casi vuelve mecánica su forma de actuar. Y es que el artista visual en un sentido amplio, es un producto social, ya que al reconocerse como tal, ha hecho conciencia del medio que lo rodea y esto le ha dado la posibilidad de reflejarlo en imágenes que se identifican estrechamente con el sentimiento de grandes sectores sociales o de las masas mismas, quienes en última instancia, son los que consumen y gozan de tales obras de arte y con ello crean a los propios artistas.¹⁵

El proceso descrito hace referencia al lugar que ocupa el arte en la sociedad cuando comienzan a manifestarse los efectos de la revolución industrial. Tras la declinación de la producción feudal, en el siglo XVIII, surge la economía industrial y con ella el poder

¹⁵ Murillo Reveles José Antonio, *La función social del arte*, Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, México, 1968, 45. De estas disgresiones dan buena cuenta los artistas mexicanos que han podido alcanzar un alto grado de liberación material y espiritual, los que han creado y siguen creando un arte que viene de la entraña misma del pueblo y va al pueblo. Tal es el caso de José Guadalupe Posada, José Clemente Orozco, Diego Rivera, Francisco Goitia, Leopoldo Méndez, Xavier Guerrero y José Chavez Morado entre otros

Este primer capítulo se concreta con la incidencia de movimientos de fines del siglo XIX, anteriormente descritos, en mi obra. Debido al manejo de la línea y la influencia de los artistas del siglo XX, respecto a la temática por la libertad implícita en su trabajo.

2. Sociología y estética de la imagen urbana

En el presente apartado se aborda la problemática artística en relación a sus representaciones sociales y urbanas. También se indaga sobre la importancia del entorno y las motivaciones halladas en la obra de Toulouse Lautrec. Posteriormente, desde una visión personal sobre la Ciudad de México y del lugar que en ella ocupan los "peseros", analizaré mis posibilidades de trabajo artístico sobre este tema y explicaré las razones para nombrar como *no espacio* humano a los "peseros" capitalinos.

Cada etapa de la humanidad es diferente, temporal y espacialmente. La época de mi interés a representar es la que vivo, su sociedad, su movimiento. Partiendo de la idea de arte como un fenómeno social, producto de la estructura económica imperante y de la superestructura cultural que la gobierna. Toda obra de arte, en cualquiera de sus disciplinas, responde, en mayor o menor medida a intereses económicos y sociales que conforman la conciencia del artista. La obra de arte, sostengo, tiene ideología, muchas veces al margen de la voluntad misma del autor, quien por su alto grado de alienación casi vuelve mecánica su forma de actuar. Y es que el artista visual en un sentido amplio, es un producto social, ya que al reconocerse como tal, ha hecho conciencia del medio que lo rodea y esto le ha dado la posibilidad de reflejarlo en imágenes que se identifican estrechamente con el sentimiento de grandes sectores sociales o de las masas mismas, quienes en última instancia, son los que consumen y gozan de tales obras de arte y con ello crean a los propios artistas.¹⁵

El proceso descrito hace referencia al lugar que ocupa el arte en la sociedad cuando comienzan a manifestarse los efectos de la revolución industrial. Tras la declinación de la producción feudal, en el siglo XVIII, surge la economía industrial y con ella el poder

¹⁵ Murillo Reveles José Antonio, *La función social del arte*, Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, México, 1968, 45. De estas disgresiones dan buena cuenta los artistas mexicanos que han podido alcanzar un alto grado de liberación material y espiritual, los que han creado y siguen creando un arte que viene de la entraña misma del pueblo y va al pueblo. Tal es el caso de José Guadalupe Posada, José Clemente Orozco, Diego Rivera, Francisco Goitia, Leopoldo Méndez, Xavier Guerrero y José Chavez Morado entre otros

omnipotente de la fuerza que crea el valor acumulado por la producción social. El disfrute privado se desplaza de la iglesia católica a los dueños del capital financiero y del capital industrial. Este modelo pasa del continente europeo al resto de los continentes del mundo, surge con ello el proletariado mundial y aumenta aún más el poder privado, ya que los auténticos productores de esa fuerza son inmediatamente despojados de ella y reducidos a la alienación material, social y espiritual. De esta nueva estructura económica y social, surgieron nuevos artistas y con ellos una nueva literatura y un arte diversificado. Pero el común denominador de ese arte privado fue el de servir a los intereses de la burguesía financiera, industrial y comercial. No tuvo ya el sentido místico de la Edad Media, porque incluso los artistas pertenecían al gremio obrero, a las relaciones de compra-venta.

Surge entonces la pregunta acerca de la relación entre arte e ideología. ¿A qué intereses políticos y económicos responde el arte? Hadjnicolau Nicos afirma que toda imagen, independientemente de su "calidad", es una obra ideológica; el mundo que revela, cualquiera que sea su grado de realismo, es el de un conjunto de ideas. La ideología de la imagen, sin embargo, es una ideología propiamente "de imágenes", no política o literaria, un tipo de ideología que no existe sino en la forma bidimensional, sin dejar de mantener relaciones específicas con los demás tipos de ideologías (literaria, política, filosófica, etc.)¹⁶

2.1 El entorno urbano

En este apartado, se analizará el espacio urbano a partir de las experiencias vivenciales de artistas que considero, han plasmado su entorno inmediato, sin separarse de un profundo interés por continuar desarrollándose como creadores. Se describe a continuación la pertinencia de un arte desde lo urbano, sin dejar de contemplar la importancia de la mirada del artista, que traducirá esa observación, en obra. Para ejemplificar el proceso mencionado, se narra un recorrido específico y finalmente se explica la existencia del *no espacio* humano.

2.1.1 Lo sociológico como estético

Es fundamental que antes de tratar ciertos temas que considero estéticos, dentro de este capítulo, defina por qué lo son. El objeto de mi trabajo es destacar las cualidades estéticas de objetos y personas en un contexto urbano popular específico, al mismo tiempo

¹⁶ Hadjnicolau Nicos, *Historia social del arte y lucha de clases*, Siglo veintiuno, México, 1988.pp.18-19

subrayar la necesidad constante de validarlos, como fue preciso a fines del siglo XIX. De los artistas de este periodo que se dedicaron a tal fin me intereso por dos en especial: la obra de Honoré Daumier y de Henry De Toulouse Lautrec, ambos dibujantes de lo cotidiano y lo popular. El primero se distingue, además, por el humor y lo caricaturesco, mientras que en el segundo, se mantiene la visión del mundo de un modo extremo, pues, simplemente, optó por separarse del retrato burgués y cotidiano. En virtud de la proximidad de mi obra con la de Lautrec, me apoyo en éste mismo, para emprender un análisis a los referentes de fin de siglo XIX.

Una de las razones por las que me he detenido en Lautrec, es el don de alienación por el que supera la reproducción naturalista temporal y salva la discrepancia entre lo fáctico y lo alegórico. El espacio que yo dibujo también posee una gran carga de alienación; hay en las figuras retratadas una postura común, una similitud que enajena de cierto modo al pasajero de sí mismo. La obra de Lautrec tiene lugar en un ambiente accesible a la experiencia y no en el pretendido carácter testimonial del pintor de historias que por medio de refinados conglomerados de estilo da la impresión de fidelidad histórica, precisamente aparecen aquí las formas de la realidad vivida.

Desde los salones de baile, el mundo quimérico del teatro, el café cantante, los circos, el parque de diversiones y el burdel, Lautrec, trata de institucionalizar el deseo reprimido del fin de siglo y se convierte en el objeto central de una voluntad artística dirigida precisamente a esa realidad. En su obra prevalece la representación gráfica que compone mediante una perspectiva que permanece en la superficie, aproximando entre sí el primer plano y el fondo, mezclándolos a veces, superponiéndolos otras, como en una representación planimétrica donde lo que causa el caos es la interrupción abrupta de la línea hasta lograr que la forma abierta participe de la composición. Esas formas, pueden interpretarse como cortes, que parecen casuales (¿fragmentar la forma?), como abreviaturas espaciales que aparecen en su pintura desde 1885 y se hacen evidentes en sus carteles.



2. Lautrec Toulouse, *Rejane*, .15 x .25 m., Pastel s/ papel, 1898



3. Daumier Honoré, *El espectáculo de feria*, .30 x .45 m., Óleo sobre tela, 1878

Asimilo como una característica en común, esa fragmentariedad de la línea, que inconscientemente trazo al encontrarme dibujando en un medio que obliga a resolver lo esencial dejando las formas abreviadas o abiertas. Esta visión está en condiciones de reproducir al mismo tiempo lo que el ojo sólo puede percibir sucesivamente, lo inesencial

es lo que queda suspendido, abierto, improvisado. A Toulouse, le interesaban sus personajes como si los tuviera incorporados en un lente fotográfico; usa diagonales que se adueñan del espacio, desarrolladas a partir de un estrecho escenario de primer plano, que se abre muy verticalmente hacia el fondo; no transmiten profundidad.

El crítico Adrián Gotz, dice que Lautrec, convirtió la realidad vivida en el fenómeno de su arte, superficialmente determinable por su fidelidad a los hechos; en secreto desmonta el concepto de *realismo* al condensar sus figuras de modo que se desprendan de su origen y en su *fragmentariedad* representen lo intemporal en lo contemporáneo.¹⁷ El instante lo inspira y a él se dirige, de no lograr capturarlo, recurre a la objetividad de los modelos fotográficos tal y como lo habían hecho antes en Francia, Courbet, Delacroix, Manet y Degas. Con esto y sin convertirse en un simple cronista, sigue simplemente la profunda exigencia de Daumier: hay que ser *contemporáneo*. Todo tiene sentido, todo es coherente, sus trazos preconizan al *Art Nouveau* y anuncian una estética y realidad posterior. La realidad vivida por la sociedad se convirtió en realidad estética vivida por el artista.

La estética de lo popular no lo es en el sentido de querer afirmar alguna posición teórica en relación a la antigua disputa sobre la naturaleza de lo bello. Aquí en cambio, se habla de *vértigo y tumulto* en una línea de captación de un espacio real mexicano, interior del "pesero", con una perspectiva que no se debe encasillar como metafísica, ni ética, ni sociológica. El interés radica en el aspecto *estético* de estos fenómenos. Cuando se analizan visualmente el vértigo y el tumulto no se abre juicio sobre las cualidades de belleza o subjetividad en la captación del fenómeno, sino que se alude al sentido más simple y primordial del término estética, al que indica su etimología, que lo deriva del griego *aisthesis*, "sensación". Teniendo como pretensión anteponer las sensaciones (la estética) de ese trozo de la vida en las calles.

La historia de la humanidad es una suma de prácticas transformadoras. Ningún cambio puede operarse, empero, si no conocemos el objeto que deseamos transformar. De aquí se deduce que la actividad del hombre está condicionada por las cualidades del objeto y por el ámbito espacio - temporal en el que se encuentran el "pesero" y la Ciudad de México. Adicionalmente, los cambios dependen de la intención o de la actitud con que el agente se dirige al mundo, de la posible asimilación espiritual que surge luego de la

¹⁷ -Götz, Adrian. *Toulouse Lautrec: Obra gráfica completa*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, pp11-12

asimilación real de las cosas.¹⁸ Esto quiere decir que hubiera sido imposible hacer de esta tesis un trabajo coherente si antes de escribirla yo no hubiese experimentado y sentido las taxonomías e imágenes urbanas.

2.1.2 Desde lo urbano

Después de definir el por qué de lo sociológico como estético, nos situaremos en la Ciudad de México, y en una manera posible de comprender un pensamiento desde el arte. La perspectiva que tengo sobre el tema es la de un pintor y dibujante sumergido en sus expresiones visuales, populares y alternativas. El camino recorrido en la ciudad me ha permitido la cercanía a la cultura mexicana actual y descifrar el universo de códigos que aquí se utilizan, esto posibilitó el acceso a la manera de pensar y de vivir que he percibido en el grueso de la población.

Las imágenes, los rostros, las dificultades y los “padecimientos” que cotidianamente se congregan al abordar la urbe, generan constantemente impresiones que han favorecido la percepción visual-plástica y su reflexión.

La estancia en el interior del “pesero”, me ha brindado la posibilidad de observar espacios céntricos poco accesibles, sentir la escasez del espacio y las conductas que esta genera, el ángulo móvil de las calles, vehículos, transeúntes y vendedores, manifestaciones, gente relacionándose a su entorno y gente que lo ignora por efímero. La motivación principal para efectuar este trabajo, ha sido la convivencia entre los ciudadanos y su interacción con los espacios urbanos.

El “pesero” es un lugar desde donde se pueden ver fragmentos superpuestos de la ciudad, trasladándose. El caudal humano que contiene es el que le otorga un dinamismo de formas constante. ¿Dónde circula el “pesero”? En la calle. Carga con todos sus hábitos y señales hábitos y señales. Los dibujos y pinturas realizados a partir de ese pequeño espacio, representan el exterior y el interior del “pesero”, y tal vez un indicios de lo que sucede por dentro y por fuera de él.

¹⁸ - G. A. Nedoshivin, “La relación estética del hombre con la realidad”, *Fundamentos de estética marxista*, Sánchez Vázquez, Dirección General de Publicaciones UNAM, México, 1960, p. 137.

Según el modelo sociocognitivo de creación artística se llega a obtener la experiencia y el conocimiento necesarios luego de la relación y el aprendizaje progresivo con el medio; a partir de este conocimiento se delimitan los espacios significativos de trabajo, los alcances de la interacción, para la recopilación de datos, y qué hacer con ellos, cómo procesarlos.¹⁹

Para conceptualizar el arte urbano partiré de ideas personales que indagan sobre la imagen de la ciudad, cómo se compone y descompone el macroespacio citadino, qué cambios y transformaciones se operan, cómo funciona en él la interacción grupal. El transporte es un elemento inseparable de la vida urbana; en él se conjugan, como en la ciudad, distintas manifestaciones de poder e información.²⁰

El Distrito Federal es para mis ojos seguramente algo distinto a lo que es para alguien que ha nacido aquí. Percibo al universo de “peseros”, como el nudo más fuerte de esta ciudad, por los efectos que produce. A primera vista encuentro una inmensa encrucijada, concentración de gente en movimiento que a lo largo del día, se mezcla con autos, perros y otros objetos, mediante curiosos mecanismos de cuantificación y calificación; mas allá presencia de edificaciones compuestas de una mezcla de: ladrillo, vidrio, cemento y cables. La ciudad se construye como obra efímera y móvil, pues su fisonomía cambia a la par de millones de historias de vida. Se puede concebir como la suma de sus partes, pero es mucho más que eso, es la mixtura de sus partes, una pluralidad híbrida.

Imágenes espectaculares aparecen en la ciudad con los colores de sus festividades, durante eventos populares, siempre masivos. Mientras tanto, el desplazamiento de dichas masas evoca la huida de un pueblo frente a una catástrofe. La operación y el ritmo de estas ceremonias remiten de cierta manera a necesidades cotidianas.

Dentro de esta ciudad se encuentran polaridades extremas, no medios tonos: pobres y ricos, folklore autóctono e importación de “productos”, masas en movimiento constante y reposo aletargado, vida y muerte, ruido y silencio, vértigo y seguridad, tumulto y soledad.

Tendencias variadas se formulan del consumo propio de satisfactores y un pastiche posmoderno de ello resulta. El D.F. no tiene un estilo definido, ni ajeno, se relaciona con la estética diacrónica, con lo exhibible. El diálogo citadino es mas un juego visual, entra

¹⁹ Chávez, Silva Eduardo, *La creatividad en la experiencia creadora*, Tesis doctoral, Valencia España, 2003.p.211.

²⁰ Fernández, Arenas, José, *Arte efímero y espacio estético*, Anthropos, Barcelona, 1988, p27.

por los ojos y se expresa en las miradas sostenidas o esquivas de quienes la habitan, conjugándose con una agitación silente. La mezcla de estilos refinados del pasado con otros del presente señala que no hay ánimo de recuperar lo histórico, sino sólo el afán de conservar un espacio para la supervivencia. El Distrito Federal es muchas ciudades en una, por lo que es complejo hablar de una sola forma que pueda caracterizarlo sin caer en generalizaciones, es posible percibir ciertas manifestaciones dinámicas que lo *distinguen* entre lo inmutable y lo improvisado, manifestaciones que imprimen en la ciudad rasgos de tensión.

En los “peseros” de esta ciudad son interrumpidas la rutina y la cotidianidad, se crea, se imagina, mediante estilos particulares y acciones contingentes que demandan encuentro, placer, amistad, afecto. Se comparte el fenómeno de permanecer por un lapso de tiempo en ese espacio que se mueve, en un área que tiende a la oscuridad y a su vez al aislamiento; un sitio donde convergen símbolos provenientes de culturas diferentes.

No cabe, empero, ningún análisis moralista en la ciudad de hoy, en el arte para el joven empresario acomodado o en las mejoras urbanas emprendidas desde las esferas políticas, según pretenden los medios de comunicación. Y me referiré ahora a la ciudad desde las nuevas obras que “contribuyen a mejorar el nivel de vida de los ciudadanos”, partiendo del siguiente cuestionamiento: Para la construcción de un segundo piso al periférico de la Ciudad de México, ¿se ha considerado al ciudadano que viaja en transporte público? Transformada en apariencia, la cultura de masas se ha incorporado a la alta cultura. En el año 2003, una mayoría de los pobladores de la Ciudad de México, no viaja en el confort del transporte privado, por lo tanto no puede presumir de un nivel de vida ejemplar, ni se promueve como tal. Sin embargo el transporte público imita al privado en algunas formas, por un sentido de pertenencia. En espacios como el “pesero” y el metro se experimenta una vasta pluralidad de realidades.

Hablar de lo urbano sería más adecuado porque lo urbano dispara las nociones de proceso, de interacción, de relaciones, de conflictos, choques y armonías: Engendra la idea de movimiento y la ciudad es movimiento sobre un espacio común. Todos tenemos maneras de representarnos lo urbano, superponemos significados sobre significados. Esta visión del espacio – enjambre productora de sentidos en la ciudad, deja que ella nos constituya mediante diversos imaginarios urbanos. Lo urbano es entonces materia sociológica y el arte su expresión estético – cultural.

2.1.3 ¿Qué aporta la mirada del artista sobre lo urbano?

En oposición a la mirada sociológica, de la que se desprende una descripción etnográfica, y también frente a los lenguajes que reflejan un verismo rígido, la mirada del artista es íntegramente sensitiva, creativa, aporta un juicio sobre la imagen. A ella se arriba mediante una serie de instrumentos culturales propios no sólo del conocimiento, sino también del entendimiento y el sentimiento.

En el mundo postmoderno, la vida cotidiana es un transcurrir complejo y confuso que exige la potenciación de todos los sentidos y conocimientos para sobrevivir. El receptor de arte urbano está inmerso en la ciudad también, con todo lo que eso implica, en el consumo visual comercial, intelectual y crítico, así como en la política generada por los medios de comunicación y en todo ello encontrar una imagen de sí mismo o bien, negar la percepción de su entorno. Cualquier reacción es posible cuando se habla del arte que emerge de lo urbano.

Las obras urbanas que requieren de la intervención del artista no ofrecen una imagen desarticulada de la ciudad, tienen por objeto no transgredir la individualidad del transeúnte o del espectador, por el contrario, la idea debe ser modular las fragmentadas imágenes de la ciudad con las propuestas del artista. La idea del arte urbano es trabajar con la urbe considerando las taxonomías del entorno, registrar los momentos en que la obra sucede.

En esta propuesta los caminos, los transportes y ciudades dan forma al concepto de arte urbano. Categorías ideológicas, sociológicas y de orden plástico, se esfuerzan por entenderlo como movimientos posibles de insertarse en el plano estético. Es un tema especialmente social, pero no podemos negar que además es imagen y gesto sensible; un acercamiento a lo urbano que se puede dar cuando hay sensibilidad. Instinto visual, auditivo y/o táctil entran en juego bajo un solo concepto. Se constituyen por un proceso de factores que interactúan entre sí y pueden completarse en un proceso experimental.

Puede surgir desde la cotidianeidad con pocos recursos, teniendo en cuenta simplemente el espacio sobre el cual se va a trabajar, cómo se va a trabajar y valorando pertinentemente a ese espacio. Es conveniente intervenir en el espacio sin causar perturbación, incorporando al hecho comunicativo la obra artística, adicionalmente,

efectuar una composición personal que arroje pautas o claves sensibles y sean interpretadas como ideas, como el resultado de experiencias estéticas compartidas por quienes intervienen en ella, gestores, elaboradores y receptores.

El arte urbano, pretende trabajar en y con la ciudad, modelándola en función de un supuesto bienestar social, lo cual, además de los problemas conceptuales, técnicos y políticos que plantea, se ubica más en el campo de la ideología, para tener la opción de llegar al campo del conocimiento o la conducta. La participación del arte en lo urbano es escasa en la actualidad y es vulnerable a la moda de lo superficial o gratuito. Sin embargo, particularizando o regionalizando al arte urbano, se logran contrarrestar esas tendencias.

2.1.4 Imágenes, recorridos

En las líneas que siguen me acercaré al arte urbano mediante un recorrido específico; Rio Consulado- Paradero de los Indios Verdes, Ciudad de México, Distrito Federal, Febrero del 2002. Describiré el proceso de los factores que interactuaron en este trabajo experimental. Primeramente, el camino de imágenes fotográficas construidas como laberinto temático, con pequeñas y sutiles intervenciones que concluyen en imágenes frescas, mismas que contribuyeron a esclarecer la idea personal sobre la intervención del artista en la estética urbana. El total de los registros fotográficos es de treinta y ocho imágenes, de los cuales se elaboró una selección de diecisiete a modo de síntesis.

Desperté a las 7:30 am, a las 8:00, en medio de mis ideas lentas y matinales aparecen los cotidianos sonidos provenientes de las escuelas que hay a dos calles de casa. Desayuné velozmente un vaso de leche y panes con queso. Salí teniendo en mente: "es un trabajo de percepción urbana, el de hoy". Organicé el itinerario. Tomé registro del auto viejo que permanece estacionado en mi acera, al parecer desde hace años. (es tan bonito que nunca me molestó verlo ahí). Seguí el rumbo cruzando por los jugos (paso obligado de la mayoría de los apurados que queríamos tener algo de vitaminas en el cuerpo).



4. Recorrido Urbano(1), 2002



5. Recorrido Urbano(2), 2002

Pasé frente al puesto de pozole, qué carteles y qué colores si de foto barrial se trataba. Doblé la calle, pasé por la tortería infaltable de la esquina "cómo no, ¿de qué la quiere?, ¿milanesa?, ¿salchicha?, ¿jamón?



6. Recorrido Urbano(3), 2002



7. Recorrido Urbano(4), 2002

A punto ya de abordar el "pesero" pensé que para el lugar a donde me dirigía hacía falta estar mejor preparado, así que cambié el rumbo hacia un Gigante que estaba de paso, compré mis paletas de cajeta y salí. Abordo el "pesero" rumbo a Indios Verdes, por Calzada de los Misterios, sobre la que se desplegaban algunas procesiones que se dirigían a la Basílica de Guadalupe. Ví por el pasillo del "pesero", la primera vendedora (1) del día, ofreciendo recetas para hacer jugos naturales, a la que le hice un registro y le compré por supuesto.



8. Recorrido Urbano(5), 2002



9. Recorrido Urbano(6), 2002

Seguí mi rumbo a bordo del "pesero", pero antes de bajar hago un registro del chofer y sus dos amigos (2), a cambio de paletas de cajeta. Descendí del "pesero", en "Indios Verdes", me detuve y registré la cola de un camión que llevaba incorporada la propaganda de un film (3), en la que aparecía un rostro tamaño panorámico recortado en los bordes del camión y en la rejilla por donde respiraba el motor, ofreciendo una imagen extrañamente estética y urbana. De forma natural, caminé por donde hacían base los "peseros" que llegaban y la gente que los esperaba con paciencia y calma, inmóviles, como objetos sin vida (4 y 5). Las tentaciones de la espera son un práctico puesto de coloridas frutas (6). Mientras buscaba la salida al paradero grande, me encontré en una estrecha calle donde se descargaban papas que terminarían en la boca de los pasajeros antojados, que las disfrutarán durante el viaje en "pesero" con valentina y limón.



10. Recorrido Urbano(7), 2002



11. Recorrido Urbano(8), 2002

Aquí surge otra idea para añadirse a la de las paletas en la obtención de fotografías: Me encuentro con un vendedor de carteles fluorescentes con los destinos, le pido que pose a cambio de una paleta como a todos, acepta y el cartel que levantó decía "Metro La Raza", yo compré uno que decía "Indios verdes por abajo", para darles sentido de pertenencia a todos los que de ahí en más encontrarse (7). Los primeros que aceptaron, fueron los vendedores de papas fritas (8), el cartel contrasta excelentemente con sus blancas camisas y el toldo azul que está al fondo. Hubo quienes posaron sin cartel, gracia era lo que les sobraba (9 y 10). Algunos chóferes de "pesero" en cambio, tan sólo se animaron a posar al encontrarse bajo la protección de sus cabinas de manejo llenas de objetos personales, el lugar donde mayor tiempo pasan. Ahí posan tranquilos. Al fotografiarlos, estos mismos me incitaron a que hiciese lo mismo con sus colegas vecinos que esperaban su salida dentro de las unidades ; algunos posaban de formas sumamente estéticas frente a sus coloridos "peseros", aunque también los hubo escondiéndose como niños entre sus unidades(11). En medio del movimiento de "peseros" y gente hubo un instante en el que me detuve a fotografiar a un barrendero que con su escoba de ramas

pasaba desapercibido de todo y por todos, nadie lo miraba ni le hablaba, y él hace lo mismo conmigo aún provocando su atención fue inútil, él estaba acostumbrado a la gente que en masas va y viene sin frenarse ¿para qué mirar o hablar?.



12. Recorrido Urbano(9), 2002



13. Recorrido Urbano(10), 2002

A medida que avancé me encontré de repente con un pasillo de puestos, el primero de revistas, la mayoría de vaqueros e historias pseudo-eróticas perversas que se agolpaban desordenadamente a la vista de sus clientes, tanto pasajeros como choferes.



14. Recorrido Urbano(11), 2002



15. Recorrido Urbano(12), 2002

La imagen cambió, los colores se transforman cuando uno se sumerge bajo los toldos rojos y anaranjados que protegen todo tipo de mercancía; allí el transitar es veloz, pero a la vez difícil y los sonidos eran las voces de los vendedores, no ya los motores de los "peseros" (12). En la boca del metro, en cambio, la comunicación la hacían los niños de escuelas que se han ido de "pinta", que salieron corriendo cuando los fotografié.



16. Recorrido Urbano(13), 2002



17. Recorrido Urbano(14), 2002

Volviendo a los paradores de "peseros", mientras observaba y esperaba imágenes que me interesaran, llegó un vendedor de cócteles de huevos de codorniz, que portaba una canastilla de metal a la cual iba atado un zapatito de fútbol. Él posó y yo tomé ese cocktail (con valentina y limón, claro); lo hice con un grupo de choferes y vendedores de boletos (13 y 14), que formaban un grupo muy singular y alegre, en el mismo lugar había una máquina de boletos en la vereda, y un altar de la Virgen de Guadalupe, bajo el techo de una "parada".

Lugares para esperar parados, de eso están llenos estos paraderos y quizá por eso se llamen así, sobre todo el de Indios Verdes; hasta que se llenen, pensará algún chofer sentado en su personallísimo trono neobarroco y los que esperan pueden matar el hambre y el aburrimiento con unos super tacos y con pláticas.



17. Recorrido Urbano(15), 2002



19. Recorrido Urbano(16), 2002

En la vereda de la espera también había trabajadores "cool", quienes con su radio, le daban la orden de acercarse al "pesero" que en la esquina esperaba su turno; le pedí que sostuviera mi cartel Indios Verdes por abajo, lo hizo con orgullo exhibible, apoyado en una pared, con su paleta en la boca y el radio en la mano. Luego él mismo, asumiendo su rol de jefe operacional del parador, invitó al chofer y a su acompañante a fotografiarse, todos gustosos, alegres, dignos y dispuestos como el vendedor de las paletas(15 y 16).



20. Recorrido Urbano(17), 2002

Este laberinto que quiso ser circular y se volvió risomático, se cierra. Las ultimas dos imágenes que pude tomar al regresar fueron, otra vez, la de la cola de un camión, naranja con el texto en negro ¡péleme! (17) y la última, al volver desde dentro del

contrario, me incorporé a él a través de un recorrido visual, de un mapa personal, un pequeño laberinto de gente y objetos. Función, expresión y sentidos de una estética general, de un lugar y un momento determinados.

Armé el espacio urbano abordado con imágenes de un recorrido personal, que me dio pautas y claves sensibles para un trabajo plástico posterior.

Las fotografías que tomé en este recorrido fueron usadas como documentos visuales para un trabajo del Seminario de Arte Urbano impartido por el Maestro Arturo Díaz Belmont, en la Academia de San Carlos, quien posee experiencias respecto al tema.

La tarea exigió una serie de cuidados y precauciones: no causar violencia alguna en la gente que retrataba, no exhibir los rostros apesadumbrados y los cuerpos como mercancías seriadas, alejarme de todo juicio sectario e instrumental, "mira como viajan estos, voy a hacer arte con ellos" y al mismo tiempo de las actitudes piadosas comprometidas "pobre gente, hay que denunciar la situación". No, no me movía la lástima, pues viajar así no es ajeno a mí, ni la curiosidad folklórica del turista que ante lo novedoso quiere divertirse un rato.

En síntesis, el indagar sobre la estética urbana que gira entorno a estos transportes me ha abierto sobremanera la idea de lo que puede llegar a ser. Más que de un concepto se trata del conjunto de muchas ideas y consideraciones, el resultado de revisiones, o experiencias que cambian de un lugar a otro como representaciones posibles de llevar a la plástica. El arte urbano pretende trabajar *con* y no solamente *en* la ciudad, modelarla en función de un supuesto bienestar social, el cual, además de los problemas conceptuales, técnicos y políticos que plantea, se ubicará en el campo de la ideología, para tener la opción de llegar al plano del conocimiento y la conducta.

Como cito anteriormente, la participación del arte en lo urbano es escasa en la actualidad, pero tiene posibilidades de resurgimiento por el auge de lo visual, aunque, es preciso evitar que recaiga en la superficialidad. Particularizándolo, ¿regionalizándolo?, no lo sé.

Las bellas artes han sido superadas por la sociedad, dice Benjamín Walter²¹, porque el tipo de experiencia estética que ellas proveen no se ajustan más a las necesidades de la sensibilidad del hombre: "un cuadro ha tenido siempre la aspiración de ser contemplado

²¹ Benjamin Walter, "El arte en la época de la reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973, p.45

por unos pocos", la pintura entonces, "no esta en situación de ofrecer al objeto una reproducción simultánea y colectiva"²²

El trabajo que se presenta se ubica en el amplio marco del arte urbano porque contempla el entorno del objeto "pesero" y revisa el impacto que genera antes, durante y después de la intervención artística. Contempla un espacio en continuo movimiento representativo de la ciudad, el "pesero", nos vincula con él, y luego intenta una representación transformada.

2.2 El *no espacio humano*

Nos movemos con dos parámetros, el *tiempo* y el *espacio*, cuyas interrelaciones nos definen; en ellos se sitúa la vida y con ella sus actividades y producciones. Lo que diferencia a las distintas culturas es la forma de entender el espacio y el tiempo, el uso particular que cada una hace de ellos. Utilizar es un concepto equivalente a modificar aquello que se consume y que de alguna manera, se transmuta.²³

El animal tiene una identidad genética limitada, vive prácticamente en el presente y utiliza el espacio modificándolo levemente, el hombre a diferencia, posee memoria cultural, transforma el mundo temporal y espacialmente de modo profundo y duradero. Cuando se trata de actividades humanas estéticas las operaciones transformadoras se realizan creativamente sobre el mundo material mediante un repertorio simbólico consensuado. El entorno se puebla así de nuevas visiones del mundo: Un pergamino sobre el que se escribe, un lienzo sobre el que se organizan los pigmentos, un bloque de mármol que se esculpe, un edificio que se erige, un rostro que se maquilla, una serie de rayos láser que convergen, son utilizaciones estéticas del espacio, sea éste considerado en sus acepciones de plano volumétrico, bidimensional o tridimensional. Algunas de estas transformaciones, cuando pretenden transmitir mensajes de perdurabilidad y proyectarse hacia el futuro, se realizan con materiales como la piedra u otras, cuya única finalidad es su manifestación temporal, utilizan materiales perecederos o elementos que como el cabello, permiten modificaciones sucesivas. De cualquier forma, e independientemente de su perdurabilidad, no existe el espacio separado del tiempo, ni creación que participe de un tiempo dissociado del contexto cultural. El espacio en el arte se instrumenta siempre a

²² Loc.cit.

través de una serie de rituales sagrados o profanos de larga duración o efímeros, cuya finalidad es dar cohesión a la estructura ideológica de la comunidad que lo consume.

Las ideas que hoy tenemos respecto a estos conceptos provienen de un conjunto de teorías estéticas que comienzan a consolidarse en los siglos XVII Y XVIII con el nacimiento de la Academia y como resultado de una nueva forma de ver el mundo predicada por la mentalidad burguesa y todas las maneras de pensar y vivir que la sucedieron y que la caracterizaron: *racionalismo, empirismo, utilitarismo, mecanicismo*.

Ahora bien, si el arte es un reflejo de la cultura, en la medida que su función es expresarla y transmitirla a niveles simbólicos, habría que considerar seriamente las limitaciones de las propuestas academicistas para entender el fenómeno de la cultura en el arte. En este sentido, las consideraciones planteadas no pretenden ser sino una alternativa, una aproximación a otra forma de entender las manifestaciones estéticas que por lo general ponen énfasis en elementos aislados, no en la relación de los elementos de la obra con el contexto de su tiempo y espacio.

El contexto tempo espacial es un ir y venir, un señalamiento y una negación, un límite y un borrón, pues se trata de abordar un espacio que se diluye y de esbozar figuras humanas que se disgregan. Esta idea puede ilustrarse con lo que el sociólogo Marc Augé, ha definido como *no lugar*.

La *sobremodernidad* de los tiempos que corren es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos, que no integran lugares catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de tal por la memoria, que no ocupan un lugar circunscrito y específico.²⁴

Augé, propone considerar como no lugares a los puntos de tránsito, a los sitios de esparcimiento y a las ocupaciones provisionales, donde se desarrolla una compleja red de medios de transporte que son también espacios habitados; el hábité de los supermercados, de los distribuidores automáticos y de las tarjetas de crédito renueva con gestos de "oficio mudo" un mundo prometido a la individualidad solitaria, a lo provisional y a lo efímero. Los no lugares son signos cuantificables que se podrían agrupar sumando

²³ Arenas José, *Arte efímero y espacio estético*, Antropos, Barcelona, 1988, pp 17.

²⁴ Augé, Marc, *Los no lugares, espacios del anonimato, una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 1992, p84.

observaciones de superficie, volumen, distancia, vías aéreas, ferroviarias, autopistas, medios de transporte, aeropuertos, estaciones ferroviarias, estaciones aeroespaciales, cadenas de tiendas de comida o de hoteles, en fin, las redes de comunicación que en escalas colosales comunican al individuo con otra imagen de sí mismo.

Un lugar, decimos entonces -para aclarar el concepto de *no lugar*- tiene caracteres relacionales de identidad e históricos; si un espacio no posee estas cualidades se definirá como un *no lugar*. Los "peseros" mexicanos del DF., por la transitoriedad de sus rasgos de identidad, por la fragilidad de los vínculos entre los elementos que lo integran y por la marginalidad del papel que desempeñan en las determinaciones históricas, constituyen, paradójicamente, el *no lugar* de la ciudad. La construcción paradójica, se monta al modo de capas superpuestas.

La paradoja primera consiste en que la fuerza, la identidad de esta vertiginosa ciudad, se compone de frágiles pedazos que no ofrecen posibilidad de identidad alguna al que la transita, y de ello son ejemplo los "peseros" que la atraviesan y que como segunda encontramos dentro de ellos que ahí la identidad se hace y se deshace constantemente; la del chofer existe en tanto llena su sitio con elementos familiares (fetiches, calcomanías, peluches, nombres) que le otorgan un sentido de pertenencia, protagonismo. La identidad de los pasajeros, en cambio, se pierde, se funde entre la masa y el dinamismo urbano; para ellos el "pesero" es un *no lugar*.

En efecto, el espacio y la manera en que éste sella el transcurso del tiempo, rara vez sincronizan en los viajes citadinos de los "peseros". Si un individuo debe tomar dos o tres transportes para llegar a su hogar luego de la jornada de trabajo, poco a poco se pierden sus referentes, distancia y tiempo son medidas virtuales ante la ausencia de horarios del "pesero", ante las paradas imprevistas que realiza en el punto donde le conviene y por el tiempo que lo desee para levantar más pasaje y ante los tramos del recorrido que por distintas irregularidades, nunca parecen ser iguales. Si se considera que a un espacio lo hacen sus cualidades de largo, ancho y profundidad (Descartes), es casi nula la posibilidad de determinar estas notas dentro de un "pesero", pues las distancias de un objeto a otro, de un ser humano a otro son prácticamente irreconocibles. Se puede afirmar entonces, que éste es no sólo un *no lugar* sino un *no espacio* humano.

Un *no espacio* posee características tan pintorescas como narrativas, es uno de los *no lugares* donde pasamos una considerable parte de nuestro tiempo, que tiene algo más

que gente de clase *media* y *media baja* transportándose; es un sitio dinámico con posibilidades de ser observado y registrado estéticamente, uno puede saber que abordó el “pesero”, que se dirige hacia el destino que anuncia su cartel, mas no podrá saber cuánta gente cargará, ni qué formas *no-humanas* engendrará. El pasajero ingresa y dentro de la unidad es un individuo que va mezclándose con otros, perdiendo su identidad, es uno de los tantos que se dirigen al mismo sitio en otro de los tantos transportes similares.

La distinción entre lugares y no lugares pasa por la relación entre lugar y espacio que establece Miguel Certeau, para quien el espacio es un lugar practicado, un cruce de elementos en movimiento.²⁵

La idea de práctica se vincula a la de apropiación y por ende, a la de transformación. Apropiarse significa imprimir rituales, actos repetidos, circuitos rutinarios; de esa apropiación nace el espacio transformado, el lugar donde el individuo deja su huella. Los caminantes, por ejemplo, al desplazarse de un sitio a otro en función de sus puntos de referencia personales: trabajo, familia, amigos, gestiones, transforman en espacio la calle, geométricamente definida por el urbanismo como lugar abstracto.

Si trasladamos esta observación a nuestro tema de estudio, decimos que, al no haber lugar en el “pesero” para el movimiento de los pasajeros, no hay espacio para practicarlo, para apropiárselo; los pasajeros se entregan pasivamente a él aunque se haya valido de toda su energía para esperarlo, abordarlo y tolerarlo. El “pesero” resulta así un paréntesis que detiene el circuito planeado por cada individuo, pues el pacto no sólo carece de contraparte -se acuerda el rumbo, no las condiciones de viaje- sino también de autonomía: no hay dentro del “pesero” posibilidades de realizar prácticas de apropiación personal alguna. Por ello encuentro ahí una estética que llamo *no espacio* humano.

²⁵ Ibid.p31

3. Vértigo y Tumulto

En oposición a la mirada sociológica, de la que se desprende una descripción etnográfica, y también frente a los lenguajes que reflejan un verismo rígido, la mirada del artista se manifiesta íntegramente sensitiva y creativa, aporta un juicio sobre la imagen. A ella arriba mediante una serie de instrumentos culturales, propios no sólo del conocimiento sino también del sentimiento y esto lo orilla a observar de un modo crítico, a apreciar ciertas relaciones formales y cognitivas del objeto de estudio. Mi objeto es la ciudad y el “pesero”, con mirada veloz, arbitraria, fragmentada y distraída, he tomado partes de ese hombre que viaja a diario o de la señora que se desplaza con dificultad hacia el fondo del pasillo, he buscado que las formas y el sentimiento dialoguen entre sí.

Separar totalmente el análisis formal del análisis sensible es imposible, porque se acompañan y se nutren. El dibujo las une, es el núcleo del diálogo, es el instrumento que ayuda a procesar racionalmente el mensaje percibido. Su función está lejos de ser la de un mero reproductor de la realidad, en cambio, es estructura de una propuesta de la realidad. El dibujo que practico, oscila entre el entusiasmo de imágenes vertiginosas, cambiantes y el tumulto que aprisiona y funde al individuo.

El tránsito de los pasajeros en el interior del “pesero”, con todos los aspectos sensibles, y estéticos que de allí emergen se compone de formas que escapan a simple vista. El entorno distrae, las opciones para hacer dibujos o fotografías son múltiples, los momentos veloces, frágiles y susceptibles. Al comienzo, urgido por el primer asombro, las líneas se atropellaron en líneas inconclusas, figuras incompletas que luego fueron fusionadas con otras y finalmente, las partes más representativas de esos fragmentos convergieron en imágenes envolventes. Llego así a la idea de que todos, inconscientemente, fragmentamos cuando miramos, aunque resulte grabado un mínimo de lo que existe en la imagen observada.

El efecto vértigo-tumulto se conoce a través del protagonismo de las miradas. Hay miradas que transmiten imágenes inquietantes, que reflejan el cansancio o la preocupación de rostros, sus ánimos. Se percibe la sigilosa y examinadora mirada de la mujer o la desprejuiciada y radiográfica mirada del hombre hacia ella; las miradas perdidas, abstractas, los sueños terribles. El interior es fundamentalmente visual, pero la

vista alcanza a externar percepciones sexuales, sonoras y táctiles. Para entender estas sensaciones apelaré a la idea de *heterotopía* de Foucault, y a la de *picnolepsia* desarrollada por Virilio.

Algunos de los principios que caracterizan a las heterotopías son reconocibles, por asociación análoga, en los vehículos que observamos en el D.F. ellos son: la yuxtaposición en un solo lugar de varios espacios, a menudo incompatibles entre sí; los recortes de tiempo que rompen con el tiempo tradicional y las opciones de apertura y salida, esto último no obstante, implica una ceremonia o ritual para la inclusión en una heterotopía. Para entender estas sensaciones apelaré a la idea de *heterotopía* de Foucault, citada en el texto de Virilio.²⁶, por Sylviane Agacinski²⁷

Según Foucault, existen "lugares sin lugar real, es decir utopías, pero también hay lugares que él denomina *heterotopías*, lugares que se pueden encontrar en el interior de cualquier cultura, una especie de *contralugares*, refutaciones de los lugares en que vivimos."²⁸

El "pesero" es también refutación de los lugares en que vivimos, es un sitio donde rompemos con el tiempo tradicional, es un no lugar para los pasajeros y un lugar puntual para los choferes. Las ideas del estudioso de la cibercultura y las sociedades posmodernas, Paul Virilio, en el texto "Estética de la Desaparición" conduce a relacionar las *heterotopías* directamente con el tiempo personal de cada uno.

La aceleración del tiempo de la comunicación tiene efectos políticos y sociales. De ella surgirá la comunidad virtual de la ciudad mundial, una nueva tecnología de control nos confina a una nueva inercia. La pregunta entonces es: **¿en qué momento sentimos esa inercia y cuáles son las contradicciones de esas aceleraciones en el ámbito de una gran ciudad latinoamericana?** A continuación se hará una revisión del sentido del Tumulto y el Vértigo separadamente, para tratar entre otros el reciente planteamiento, acompaño el texto con imágenes de ambas referencias y de escenas que considero "pintorescas".

²⁶ Virilio Paul, El procedimiento silencioso, Gráfica MPs, Argentina, Sgo del Estero, 2003

²⁷ Agacinski Sylviane, La ville inquiète, Le Temps de la réflexion, PUF., Paris, 1987

²⁸ Ibid, p.115.

3.1. Las formas del tumulto

En este capítulo se abordará el concepto tumulto desde un punto de vista histórico sociológico. Posteriormente, se profundizará la incidencia del tema en las expresiones estéticas a través de lo que Flora Davis, denomina comunicación *no verbal*, para dar pie a la descripción de los actores principales que hacen presencia en el escenario del "pesero". Esto con el fin de sentar las bases a partir de las cuales se explica el trabajo pictórico.

Los términos multitud, tumulto y muchedumbre son utilizados comúnmente como sinónimos, los dos primeros designan una reunión de gran número de personas o cosas, o un conjunto indiscriminado de seres humanos. El concepto, sin embargo, tiene un matiz específicamente sociológico: designa un conjunto de gente indiferenciada que tiene importancia en la marcha de los acontecimientos solamente por su número.²⁹ En este sentido se dice: que la gente acudió masivamente a las urnas o que el tumulto en el Zócalo, no permitía caminar".

Históricamente, el concepto de grandes sociedades emerge en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX, como resultado de la consolidación del *Capitalismo Industrial*.

Este fenómeno generó las condiciones sociales, políticas e ideológicas para el surgimiento de la sociedad de clases moderna. El concepto de gran tumulto (masas), sustituyó al de pueblo, emanado de la revolución francesa, cuando el desarrollo de la división capitalista del trabajo, la organización a gran escala de las fábricas y los procesos de industrialización, provocaron el crecimiento de las ciudades que trajeron consigo también el crecimiento de los medios de comunicación, la centralización del poder y el protagonismo del naciente proletariado en los procesos políticos.³⁰

El tumulto está ligado a un cambio ideológico a diferencia de las relaciones sociales precapitalistas, basadas sobretodo en la tradición y la herencia, estas se disolvieron a causa de los cambios económicos y sociales masivos. Por otro lado, la burguesía triunfante buscaba legitimar su dominio a través de ideales culturales secularizados y

²⁹ Moliner, María, *Diccionario del uso del español*, Madrid, Gredos, 1998, tomo II, pp.359 y 475, en Rui Algavio, tesis.

³⁰ Martins Algarvío Rui Fernando, *Las multitudes y las masas humanas como motivo pictórico, Una experiencia creativa, 2000-2001*, México.pp.5-7.

racionalizados como la democracia, la igualdad y la justicia material. Así los grupos numerosos, unidos en manifestaciones, nacen antes de que la burguesía haya consumado su poder total dentro del estado capitalista moderno. Por ello, en el siglo XIX, el concepto de masa - tumulto, es usado peyorativamente por aquellos pensadores que ven desmoronarse el mundo aristocrático y presencian el ascenso económico de la burguesía, así como la emergencia del movimiento obrero y de la teoría socialista. Personajes como Alexis de Tocqueville, y Frederick Nietzsche, por ejemplo, vieron en el surgimiento de la sociedad de masas una amenaza contra la alta cultura, en tanto la industria capitalista comenzaba a expandir sus valores, - sobre todo comerciales -, al ámbito de la cultura. Por el contrario, autores como Marx y Engels, vieron en las grandes agrupaciones proletarias al agente histórico que podría transformar las condiciones de desigualdad del capitalismo. Posteriormente, en el siglo XX, diversos autores se ocupan del fenómeno en relación a la cultura popular.

Las ideas de Flora Davis, quien se ha dedicado a investigar la comunicación no verbal con enfoques psicológicos, antropológicos y etológicos, concurren a ilustrar estéticamente el tema de las masas urbanas. Fijo mi interés en sus ideas acerca de la comunicación no verbal, aquella que los hombres ejecutamos sin la utilización de vocablos. Cito seguidamente los conceptos principales que la autora establece sobre el cuerpo y la comunicación.



21. T. Sto. Tomás Ajusco-Estadio Azteca, 2003, México

El cuerpo es entonces, el mensaje. Las formas que el cuerpo del pasajero genera en el "pesero" son elocuentes a partir de su movimiento, en su postura personal, y en la manera de interrelacionarse espacialmente con otros, al sentarse, al pararse, al entrar o salir. Una visión particularmente significativa se observa en la circulación dentro de la unidad, el giro de las manos, de las piernas y de los rostros, hace que los miembros pierdan su articulación con el tronco corporal, produciendo un efecto visual en el cual no se sabe con precisión a quién pertenecen. Podría hablarse de un ritmo de partes humanas sueltas vinculados por el tacto.



22. T. Sto. Tomás Ajusco-Estadio Azteca, 2003, México, Distrito Federal



23.T. Sto. Tomás Ajusco-Estadio Azteca, México, Distrito Federal

El cuerpo puede comunicar por sí mismo, puede haber un mensaje en la forma del cuerpo en sí, en sus características personales, en rasgos que en muchas ocasiones, responden -según Birdwhistell³¹- a un aspecto físico culturalmente programado, es decir condicionado por sus costumbres y hábitos culturales.

³¹ Davis Flora, *La comunicación no verbal*, Alianza, Madrid, 2003, pp52.

La posición que el cuerpo adopta en los “peseros” debido a las estrechas distancias entre piso – techo, entre asiento y asiento y entre los escalones del acceso, han sido adquiridas por los usuarios a través del tiempo y el cotidiano uso del servicio; Los usuarios saben qué hacer frente ante la necesidad de subir un escalón en el que la pisada llega a ser tan reducida, que no es posible plantar totalmente su pie, cada usuario conoce también, cómo colocarse espacialmente al momento de formarse una doble o tercer fila de pasajeros.



24. T. Sto. Tomás Ajusco-Estadio Azteca, México, Distrito Federal

Por lo regular el común de los capitalinos que viajan por este medio, poseen rasgos que los asemejan. Pertenecen a un mismo estrato económico, que marca cierta tendencia en la vestimenta y en el uso de tonos oscuros y pardos. Es merecedora de reconocer la pasividad con la que los usuarios responden ante esperas arbitrarias de arranque, ante la abrupta manera de frenar del chofer, a los atropellos e y el abuso por parte del chofer en el cobro del servicio. Los rostros de los pasajeros, mantienen poca expresividad durante el viaje, se muestran con un aire de ausencia silente. Aunque por momentos, son embargados por una tendencia a imitar, a apropiarse de gestos, movimientos, incluso risas, del pasajero más próximo, transformándose a su vez en un todo lleva a ver a los pasajeros como un comprimido humano en movimiento.

3.1.1 Personajes

Procedo a una escueta descripción de las personas que cohabitan el interior del "pesero". Haciendo énfasis en los más significativos, a saber: la estructura conductora estable, formada por chalanes, avisadores de base y choferes, y la estructura circulante o móvil, los vendedores, los mendigos y los pasajeros.

Nunca estables, los **chalanes** que acompañan a los choferes son adolescentes que viajan cerca de la puerta de acceso y a diestra del chofer ubicados en asientos adaptados sobre el motor del vehículo, o bien sentados sobre el fondo de una cubeta vacía. Desde que el "pesero" va frenando y hasta dejar de estar en movimiento, su función es la de vociferar, colgados de la puerta, los próximos destinos, presumiendo de gran agilidad para deslizarse entre los pasajeros que recién ascienden. El chalán tiene también las facultades de hacer llegar al chofer todo cuanto producto callejero le sea necesario, incluso, paralizando por tiempo indeterminado, el avance del vehículo y de efectuar el cobro a los pasajeros. - ¿A dónde va?" pregunta, cuando llega a percibir un titubeo en el usuario, que duda sobre el importe a pagar. Este desconcierto en los pasajeros es común al momento de efectuar el pago del servicio y es generado por una vieja costumbre de infringir la tarifa oficial. Estos chalanes o colaboradores, hacen las veces "acomodadores" e incitan gritando a pasar para el fondo a los pasajeros que se amotinan, bloqueando el área de acceso. En un propósito que se ve frustrado, sobreviene un segundo llamado ante la respuesta inmutable de los pasajeros, en el cual, se suaviza el tono: -a ver si son tan amables de pasarle para el fondo, pásenle haciendo doble fila, de ladito". Pueden llegar a ser para el conductor, además de colaboradores, confidentes y porque no decirlo, una extensión de él mismo.



25. P. Chapultepec- Indios verdes, 2003, México

Otro componente fijo de este sistema de transporte es el **avisador de base**, quien vocifera también el destino del "pesero" que recién arriba; lo hace desde la parada o la esquina, dirigiéndose a los transeúntes. Su aspecto es agresivo, aunque en apariencia, servicial. Un avisador se encarga de dar la orden de salida a los choferes, toda vez que un número considerable de pasajeros hayan ocupado la unidad; sin considerar el tiempo del resto de los usuarios o la congestión vehicular que esta espera genere. Inmediatamente, se procede al pago, (antiguamente voluntario) de la tarifa por esta colaboración, acordada previamente con cada chofer.

Mas la imagen principal, que estos diálogos en movimiento nos presentan es la de la comunicación del pasajero con el chofer. Desde la seña que se hace para que pare, en cualquier punto de una calle, hasta el reclamo por un cobro arbitrario, el chofer, se mantiene conduciendo cómodamente en el lugar mejor acondicionado del "pesero", girando, por un breve instante su mirada hacia el pasajero que arriba a la unidad. Y distrayendo su atención de vez en cuando mientras vigila por los espejos alguna mujer que pasó para el fondo del "pesero" o al usuario que ha presionado el timbre, con la intención de descender. Puede mirar también a su mujer e hijo que están sentados tras de

él. Los espejos son su control y contacto visual, se perciben varios de ellos dentro y fuera del “pesero”, mas no cumplen únicamente, la función de reflejar la velocidad y la distancia de los vehículos que lo suceden, también proyectan y amplían su campo visual y por lo tanto el dominio sobre el vehículo y los pasajeros.³²



26. P. Chapultepec- Indios verdes, 2003, México

Para los choferes los vehículos se oponen a la rutina y la cotidianeidad normal, crean, imaginan y resisten la opacidad mediante estilos particulares y acciones contingentes que demandan encuentro, placer, amistad, afecto, el reflejo de obstinadas voluntades que demandan movimiento, cambio, mimesis. Comparten de alguna forma, el estar en ese espacio que se mueve, en ese límite sin territorio, que tiende a lo oscuro y lo aislado, pero que no deja de ser un lugar en el que convergen culturas diferentes.

La práctica exige a los choferes modificar su modo de percibir y actuar en la vida. Cambian las normas de permisividad, las conciencias, al punto tal que su estilo de vida resulta un presente azaroso e incierto. Las ambigüedades exaltan la vida solitaria en un mundo inestable y sumamente visual, por lo que llegan a creer que protagonizan una serie televisiva de aventuras, cuyas acciones son paradigmas de buena vida.

³² Aguilar, Jesús. “Choferes, antropología y vida cotidiana. Notas de un viaje por la Ciudad de México” en *Versión* No 9, Ciudad de México, UAM- Xochimilco, 1999, pp.127-162

Mucha de la parafernalia que ostentan las unidades es similar a los trofeos de los guerreros antiguos o los trofeos ganados en competencias deportivas; un acumulado de triunfos logrados en la contienda diaria. El vehículo se convierte así en contenedor de signos y símbolos que reflejan la personalidad real o más frecuentemente, deseada por el chofer. Los choferes viven un tiempo acelerado; en ese constante movimiento hacen acopio de un muestrario biográfico, expuesto, que plegará y desplegará en su trabajo.³⁴



27. P. Chapultepec- Indios verdes 2003, México

Los que venden pertenecen a la parte móvil del "pesero"; abordan la unidad con permiso del chofer, hablan rápido y en voz alta, ofrecen pastillas, chicles, dulces, bombones, borrachitos, paletas, etc. Los que piden son igualmente perseverantes, excepto que venden una imagen preparada para transmitir angustia, lástima o compasión; cuentan historias accidentadas por las que se encuentran sin recursos. Otros piden ayuda para la cruz roja, los ciegos, o los enfermos de sida. Todos logran casi siempre conmover al humilde pasajero que colabora con monedas; éste es un espacio sensible y solidario que no posee las características alienantes propias de la indiferencia que hay en el metro.

¿La gente que viaja como pasajera? Pocas veces dialogan entre sí, pues la mayoría viaja solitariamente, y el apuro, la cotidianeidad, la muchedumbre, favorecen el mutismo. Más comunican sus miradas que sus voces. Pueden subir vendedores, gente que pide dinero, o payasos con voz graciosa, pero los pasajeros siguen serios e inamovibles, casi inexpresivos.

³⁴ Loc.cit.

Todos ellos son partícipes de una escena en la que las expresiones personales, la música, la iconografía, la parafernalia, y ciertos arreglos específicos del vehículo, afirman los rasgos que identifican al grupo. Conforman un territorio simbólico-colectivo, un imaginario mixto que se alimenta de elementos heterogéneos: tanto percibimos la ascética de tradiciones religiosas como de bautizos simbólicos a sus unidades o ruidos ajenamente lúdicos, tanto sabemos de los individuos como de la masa que juntos componen.



28. P. Chapultepec- Indios verdes, 2003, México

Hasta el lenguaje se fusiona: las breves frases que pronuncia cada uno de los pasajeros se hacen tendencia y coincidencia, conforman un sociolecto, un código que sólo tiene vida en esa comunidad transitoria. La información que poseen los conductores, o la que obtienen a través de los medios, es metabolizada en bautizos o designaciones, pero también en alegóricas formas y colores que expresan una forma de ser y estar en el seno urbano. Se pone de manifiesto una iconografía que cambia con el ritmo de los acontecimientos de la vida y de la ciudad.

3.1.2 Torrente visual

Este efecto se produce por la "sobredosis de imágenes" que ostenta el interior del "pesero". Los carteles ubicados en el parabrisas ocupan casi un 25% del total del vidrio. Por las ventanas laterales entra una especie de "ruido visual", que condensa en el interior del vehículo la carga de figuras del exterior.



29. P. Chapultepec- Indios verdes, 2003, México

Una muestra aleatoria, sin pretensiones de exhaustividad, nos permite observar elementos figurativos y textos colocados en el exterior de algunos vehículos de los paraderos de Indios Verdes, El estadio Azteca y Cuatro Caminos en la ciudad de México. En un intento por organizar la enorme cantidad de elementos que muestran las unidades del parque vehicular, se realizó una separación de los elementos que lo constituyen, textos escritos e imágenes. Este primer vaciado apuntó que, entre las **expresiones escritas**, las referencias que sobresalen son las que tienen que ver con la identidad masculina del conductor reflejada en nombres propios o apodos: Omar, Gallo, Júnior, barba's. Junto a los nombres y sobrenombres pueden advertirse referencias a cualidades o personajes que comparten la identidad de los choferes. Entre los primeros leemos: "temerario", "caríñoso", "rebelde", "odioso", "temeroso", "novato's"; mientras que en el segundo caso los nombres corresponden a viajeros solitarios: "el potro", "el andariego", "el rebelde", "nómada" y "forever walker". La referencia a mujeres, a lo femenino, es también una recurrencia nominal en los textos del transporte de pasajeros: Miriam, dulce Sharon, nena, muñeca, Reina, etc. Existen, además, una serie de textos de sorprendente

ambigüedad: “help”, “aquí voy”, “secretos”, “no te intolerés”, “Luz y Fer”.....estos textos inciertos parecen aludir al diálogo siempre abierto, nunca acabado con la ciudad.

Un segundo bloque de textos parece motivado por evocaciones a lugares conocidos por el dinero y la aventura: Chicago, Nueva York, California. Estos elementos se asocian de modo explícito con los viajes y experiencias de vida de los choferes: piratas, vikingos, bandoleros, Rambo, Tyson, Kamikaze.³⁵

Un tercer bloque está compuesto por los carteles indicadores de rutina. Los carteles de “No escupir ni tirar basura” abundan en las paredes, junto con los de “evíteme la pena de decirle que la bajada es por atrás”, o “niños mayores de tres años pagan pasaje, aún sentados en las piernas”, o “váyanse recorriendo para el fondo”, ninguno dice “ceda el asiento a los ancianos y damas”, o “el timbre está aquí”.³⁶

La clasificación de las **figuras** es más complicada, porque aquí la “literalidad” es difusa. Cabría establecer, no obstante una distinción entre las figuras que tienen carácter simbólico y aquellas en las que domina lo anecdótico, en las que encontramos visos de alegoría.

Comenzamos por recordar que un símbolo es algo difuso, intransitivo, cuyo significado cabe en sí mismo; algo cuya forma equívoca e inexacta invita al receptor a proponer distintas interpretaciones. Por el contrario, en la figura alegórica domina el parecido a la referencia aludida; las imágenes alegóricas tienen un correlato con los hechos concretos de la realidad; la reproducen con variantes pero con similitudes suficientes para que puedan ser identificadas; la alegoría recrea una circunstancia, una experiencia del mundo; tiene carácter transitivo: dice de manera directa un significado unívoco. El símbolo sugiere; la alegoría afirma.³⁷

Las **figuras simbólicas** más frecuentes que adornan el interior del “pesero” son simples: aves, estrellas, rostros, o perfiles femeninos. Un segundo lugar ocupan aquellas con connotaciones políticas: las banderas de México o Inglaterra, figuras de águilas, manchas que aparentan derrames de gasolina, calcomanías de balazos, evocaciones a la libertad. En tercer lugar están las figuras que indican preferencias por objetos de consumo: placas de marcas de prestigio que se distinguen por las iniciales, caricaturas de etiquetas de cigarrillos, John Player, Special, Bmw, Piolin, Bugs Bunny, Spiderman.

³⁵ Loc.cit.

³⁶ Aguilar Jesús. “Choferes, Antropología y vida cotidiana. Notas de un viaje por la ciudad de México” en *Versión No 9*, Ciudad de México, UAM-Xochimilco, 1999, p.128.

³⁷ Tzvetan Todorov, *Teorías del símbolo*, pp. 279-307, Monte Avila, Caracas, 1991

Las imágenes de mujeres tienen un doble papel; se les suele considerar como parte de la diversión de los viajes masculinos, pero también como símbolos del amor, con devotas frases, nombres, fotos y objetos estridentes, de la paz hogareña y de la estabilidad familiar, zapatos de bebé, fotografías, nombres de los hijos. Los objetos religiosos ocupan de igual modo un lugar relevante; en la orilla superior izquierda del chofer hay una serie de estampas que portan santos varios, figuras de Cristo, rosarios, Vírgenes de Guadalupe, relicarios coloridos, rosarios y oraciones específicas para el buen término del viaje.

Hablamos aquí de símbolos, aunque, en verdad, se trata de metasímbolos, de símbolos de símbolos, de la apropiación de imágenes que ya han sido consagradas como tales en la comunidad política, en la sociedad de consumo y en el ámbito religioso.

Las **figuras anecdóticas**, dijimos, tienen carácter alegórico, porque su significado recrea un hecho ocurrido en la realidad. Se componen de elementos relacionados con viajes que han realizado los andariegos y vagabundos choferes, con lugares paradisiacos que han visitado o hubieran querido visitar (Hollywood, Acapulco, Cancún), y con el vértigo, la velocidad ("Fast", Ferrari, aviones). Un rubro emparentado con el anterior conforman las referencias al triunfo, a la fortuna ("la pirinola", "el suertudo", "el campeón"), y a la atracción por lo siniestro (calaveras, sirenas de emergencia, luces rojas que giran).

La combinación de textos escritos e imágenes es muy frecuente. De hecho, así se presenta el exterior del vehículo, donde existen textos con imágenes que, a menudo, anuncian una serie que se desarrolla en el interior; se trata de lecturas complementarias, una exterior, pública, sólo enunciada, y otra interior, desarrollada. La combinación de imágenes y textos es frecuente también cuando se trata de fortalecer la imagen de la masculinidad.

Todos los adornos, rótulos, figurillas, iconos y letras, hablan de un intrincado mundo de significados y significantes en donde cada unidad constituye un receptáculo, un muestrario de elementos que relacionan estrechamente al vehículo con el espacio urbano por un lado, y al chofer con los pasajeros por otro. Son elementos que transmiten el estilo de vida, las formas de expresión particulares en el transporte público de pasajeros. El conjunto de iconos es resultado de una amplia gama de evocaciones y deseos, está determinado por distintas biografías y voluntades. Forman un denso nudo que, no obstante, tiene, debido a la vorágine

del movimiento, un sentido de pertenencia fugaz, abierto a lo inconcluso e improvisado.³⁸

Tales caracteres pueden vincularse con la manera en que Marshall Berman describe la fragilidad de los tiempos modernos. Ser modernos, de acuerdo con Berman,³⁹ es experimentar la vida personal y social como una vorágine, encarar el mundo en perpetua desintegración y renovación, estar inmersos en conflictos, angustias, ambigüedades y contradicciones: formar parte de un mundo donde *todo lo sólido se desvanece en el aire*. “Ser modernista es de algún modo, anota Bergman, sentirse cómodo en la vorágine, hacer tuyos sus ritmos”. Y coincide con las actitudes tanto de choferes como de muchos de sus pasajeros: “moverte dentro de sus corrientes en busca de formas de realidad, belleza, libertad, justicia, permitidas por su curso impetuoso y peligroso”.⁴⁰

La combinación de identidad y de pérdida de la misma, en cada uno de nosotros, observamos, implica internarnos en la intersección de ambos polos, de los lugares a los que pertenecemos y de aquellos a los que no. En el “pesero” hay imágenes, objetos y acciones que comunican, que son estéticas, que reflejan un “no lugar” donde la gente que pertenece a la periferia pasa una parte importante de su vida; hay usos, apropiaciones y evocaciones del espacio urbano, del vehículo, que tienen presencia material, estética, y social. Sin embargo ese uso corriente da y quita al mismo tiempo, ofrece un camino diario que, por su rutina, parece un derecho adquirido, pero por el distanciamiento de su montaje, es un préstamo, un lugar transitorio, no equilibrado, un *no lugar*.

³⁸ Aguilar Jesús. “Choferes, Antropología y vida cotidiana. Notas de un viaje por la ciudad de México” en *Versión No 9*, Ciudad de México, UAM-Xochimilco, 1999, pp.127-162.

³⁹ Bergman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Ciudad de México, siglo XXI, 1989, pp.365

⁴⁰ Loc.cit.

3.2. Las formas del vértigo

Vértigo, lo vertiginoso, es la sensación de falta de equilibrio en el espacio. Se aborda en este punto al vértigo del "pesero" desde dos lecturas que en apariencia se oponen: la sensación de **inestabilidad** por un lado, y la sensación de **letargo**, de imágenes suspendidas por el otro. Para completar la descripción del escenario "pesero" procedemos a revisar estos efectos.

3.2.1 Primer vértigo, la inestabilidad

La velocidad del "pesero" no es el elemento que nos da el vértigo, en tiempos de máquinas sofisticadas, de realidades virtuales que nos trasladan hacia otra dimensión del tiempo, el tramo del "pesero" es efímero. El efecto vértigo del "pesero" reside en la inestabilidad, en la inseguridad de un medio de transporte que se desplaza de manera inquietante, donde es necesario estar aferrado para evitar caerse. Lo inestable, lo impredecible y lo inesperado se suman a la falta de apoyos y seguridad. ¿Como subir, y cómo bajar, si cuando se supone que está detenido, avanza, y cuando lo hace, no parece mantener una velocidad regular? Los hombres en las escaleras, con las puertas abiertas mientras el "pesero" avanza, son también signos de este primer efecto, donde la imagen del riesgo es un añadido a sus viajes cotidianos.



30. V. Sto. Tomás Ajusco- Estadio Azteca, 2003, México

Música y vértigo. No sólo los ruidos y las voces suenan en estos espacios; los sonidos musicales también son parte de este pastiche urbano que neutraliza, gobierna con ritmos de elevada intensidad. De momento parece que todos estamos escuchando el mismo sonido, con la misma potencia, en oídos y cuerpo, y los percibimos casi en éxtasis, ajenos a cualquier estímulo exterior, fieles a ese anónimo y ensordecedor ritmo. La música que retumba con equipos de potencias elevadas y última tecnología ("Temerarios", "the doors", "cumbias salvajes", "intocables", "Palomo") merece un apartado especial, pues parece ser el elemento fundamental para la ambientación de cualquier "pesero". La música preferida de los choferes es generalmente, la cumbia, aunque tienen un lugar destacado el rock y las radios populares. Pareciera que dependen de ella para conducir; se identifican con ella; la música es motivo de orgullo, coqueteo y competencia. Con ese ritmo van desde el comienzo hasta el fin, atravesando el día, demostrando un aparente desapego emocional, despreocupados por lo que sucede alrededor.

La *sensibilidad o insensibilidad sonora* tiene fuerte protagonismo en los "peseros". Los transportes atraviesan la ciudad o se aglutinan en las bases, y el mismo recorrido traza la música que los acompaña: la música no es sólo compañía de *choferes* y pasajeros, es un personaje más. El efecto que ella produce sobre la gente tiene connotaciones ideológicas, sociológicas y de orden estético; cuando comencé a revisar sensiblemente al "pesero", con el compás de la música que ofrecía, encontré, por medio de su ritmo, cierto relajamiento en los largos viajes al Ajusco. Soltaba entonces líneas sobre el cuaderno, observando personas, imaginando formas que fueron luego convirtiéndose en pertenencia estética. Al principio, como nuevo usuario, no sentía esa música como propia. Esto se fue dando paulatinamente, con la regularidad de los viajes prolongados, con el ejercicio repetido de subir a las mismas unidades y en los mismos horarios, hasta reconocer que el ritmo era parte del sitio que ocupaba.

En los viajes de "peseros" donde se instala el vértigo no abundan los diálogos continuos, extendidos, puesto que estos son como las imágenes que encontramos en su interior, fragmentadas, mixtas, portadoras de un valor metafórico que teje y desteje la cultura del hombre en nuestros días.⁴¹ El movimiento continuo está casi siempre ligado al cambio de gente, a las imágenes disímiles y a la comunicación perceptiva en constante relevo. Algo

⁴¹ Ford Anibal. "Rodar tierra. Rodar sentido Entradas en una etnografía del sentido (en movimiento)" en *Versión No 3*, Ciudad de México, UAM-Xochimilco, 1993, pp 107-128.

que me ha parecido en lo personal un mensaje profundo ha sido el encontrar imágenes donde conviven, viajan juntas, clases sociales de diferentes estratos: oprimidos con no oprimidos.



31. V. Sto. Tomás Ajusco- Estadio Azteca, 2003, México

3.2.2 Segundo vértigo, el letargo

Mediante el uso cada vez más continuo del transporte urbano, la ciudad parece experimentarse como una red de puntos entrecruzados, no como un desarrollo planificado de bases y extensión. El "pesero" puede concebirse como un extraordinario haz de relaciones, ya que, además de ser un *no-espacio humano* por donde uno se traslada de un sitio a otro, es igualmente un sitio de estancia para los conductores y también un punto de convergencia entre la carretera y la ciudad. Para quienes van en el interior, es como estar a mitad de camino entre el punto de origen y el lugar de destino, entre el afuera de la calle y el adentro del vehículo particular, entre la velocidad del tiempo exterior y la lentitud del devenir interior, entre las miradas *de* y *hacia* otros. Es como pertenecer a un centro que, paradójicamente, lleva el estigma de la periferia.



32. V. Sto. Tomás Ajusco- Estadio Azteca, 2003, México

Tal es la imagen de ciudad que el pasajero percibe a través de la ventanilla del "pesero". La ráfaga urbana penetra el interior del vehículo y se queda en él mediante un proceso parecido al de la imagen retardada que registra una cámara en velocidad *lenta*. Paul Virilio, se refiere en la *Picnolepsia* a este efecto, al estatismo mimético del que ve tanto en la vorágine urbana, y del que *padecemos* varias veces al día quienes vivimos en ella.⁴² Y para identificar de manera mas precisa a esa desaparición estética, Virilio, nos señala a la *Picnolepsia*, que es su consecuencia o síntoma.

La *picnolepsia* es un estado de "vigilia paradójica" en el que se esta despierto y dormido a la vez, es por ejemplo la sensación que tenemos al momento que puede transcurrir entre la primera y la segunda o tercera alarma de un despertador que suena por la mañana. La primera vez que este suena lo apagamos y volvemos a acostarnos, la segunda vez sucede lo mismo, y en la tercera finalmente nos reincorporamos para iniciar el día. Este hecho cotidiano y simple guarda sin embargo una inquietud interesante; ¿estuvimos concientes de lo sucedido en nuestro entorno inmediato entre cada alarma que oíamos?

El picnoléptico, señala Virilio, debe transgredir los límites de la memoria para recordar, ya que ensambla las secuencias, adapta los contornos para hacer coincidir lo visto y lo que no pudo ser visto, aquello que se recuerda y lo que desde luego es imposible de recordar, para otorgarle verosimilitud al discurso.⁴³

⁴² Virilio Paul, *Estética de la desaparición*, Anagrama, México, D.F., 2002.pp.9-13.

⁴³ Del latín *discurrere*, correr aquí y allá, término que describe bien la impresión de prisa y falta de ilación del conocimiento corriente en el picnoléptico, en Virilio Paul, *Estética de la desaparición*, Anagrama, México, D.F., 2002.pp.68-69.



33. V. Sto. Tomás Ajusco- Estadio Azteca, 2003, México

Dice también que los niños utilizan con frecuencia el giro, la ronda y el desequilibrio; buscan las sensaciones del vértigo y el extravío como fuentes de placer. Por ello son a los que la *Picnolepsia* acude con más regularidad, aunque ella no deja de definirse como un fenómeno de masas (Tiene presencia importante en los adultos) A su vez señala que lo esencial del juego infantil transcurre entre los polos de lo visto y lo no visto, razón por la que su construcción, el consenso que lleva a los niños a aceptar espontáneamente las reglas, nos devuelven a la experiencia picnoléptica, que se puede comparar con rápidas vigillas paradójicas, como aquellas imágenes sucesivas que representando las diversas posiciones de un ser vivo, caminando, o simplemente tratando de acomodarse en un espacio limitado ofrecía la cronofotografía, intentando actualizar lo no visto de los instantes perdidos.

Y con respecto a estas ideas estéticas que analizan la apariencia de lo cotidiano Virilio, afirma: "La estética de la investigación reemplaza la investigación de una estética, la estética de la desaparición renueva la aventura de la apariencia". Ver desfilan un paisaje por la ventanilla de un "pesero" como si lo percibido fuese una proyección, una proyección simultánea de varias imágenes o una proyección a modo de efecto de luz *estroboscópica* nos ofrece imágenes de las cuales solo vemos secuencias separadas y aceleradas de sus trayectorias y que en un momento pueden perderse de vista o encontrarse junto a nosotros.

Y Rageot, dice: "Nuestra vida transcurre en las prótesis de los viajes acelerados, de los cuales ya ni siquiera tenemos conciencia. La necesidad de peregrinación ha terminado por colocar la fijeza de la vida en el desplazamiento" ⁴⁴

La velocidad del transporte multiplica la ausencia que antaño significaba olvido, relajamiento *viajar para olvidar*, viajar es hoy una necesidad de subsistencia obligada, una carga más, la población con menos recursos y ubicada en la periferia de la ciudad, tiene como uno de sus principales obstáculos el desplazamiento cotidiano. El viaje repetido, el transporte acelerado de personas, signos o cosas, reproducen agravados los efectos de la picnolesia, porque provocan la sustracción del sujeto que parece repetir a perpetuidad su contexto espacial y temporal.

Desde el comienzo de la revolución de los transportes, ciertos hombres tuvieron el mérito de reconocer en el deseo de movimiento, de peregrinación o de viaje, un deseo relacionado mayormente con la divulgación de la velocidad, que con la divulgación de lo lejano y remoto. Dice Bierbaum, en 1903 "la velocidad debe llegar a ser una cultura individual al servicio de la lectura colectiva". En cambio Georg Müller, afirma que la velocidad permite "no pensar en nada, no sentir nada, alcanzar la indiferencia". Y que provocó el fin del interés burgués por el exotismo y el lirismo que propinaba el viaje, "ese más allá del barroco de moda desde el siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, cuando aparecen los primeros ferrocarriles." ⁴⁵

⁴⁴ Gastón Rageot, *l'home standard*, Plon, París, 1928.

⁴⁵ Virilio Paul, *Estética de la desaparición*, Anagrama, México, DF., 2002.pp.68-70.



34. V. Sto. Tomás Ajusco - Estadio Azteca, 2003, México

Refiriéndose ahora a la búsqueda de las formas (y es aquí donde el interés personal crece) Virilio, señala que es el equivalente a una búsqueda del tiempo, pero si no hay formas estables tampoco hay formas a secas y aclara:

La mediación con el tiempo: Cualquiera podrá vivir una duración que será la suya propia y de ningún otro, en virtud de lo que podríamos denominar la conformación incierta de sus tiempos intermedios, y el ataque picnoléptico podría denominarse como una libertad humana en la medida en que esa libertad constituiría un margen dado a cada ser humano, para que invente sus propias relaciones con el tiempo; por ello sería un tipo de voluntad.

Y se podría traducir esta idea en los *ritmos* diferentes de la duración que mas lentos o más rápidos medirían el grado de tensión o relajación de cada individuo, pero en este caso la noción de ritmo implica un cierto automatismo, un retorno simétrico de un tiempo fuerte o débil, superpuesto al tiempo vivido del sujeto.

Un ritmo cotidiano y dinámico que señalaremos como "vertiginoso" y que lleva a ese sujeto a la ausencia. A su vez la ausencia puede confundirse con la rutina, o con el deterioro gradual de la vida.

Ya no hay en la práctica del transporte “peseros” donde se comparta espacio y tiempo, nada que recuerde la pretensión de vivir un tiempo histórico único. Bajo esta premisa, se hace concreta la gestación de nuevos modos de vida que ofrecen a su vez innovadoras imágenes, directamente proporcionales a la duración del viaje.

El *escenario* interior puede verse como un conjunto de imágenes retardadas, imágenes que se prestan, según Octavio Paz,⁴⁶ tanto para representar el vértigo de lo inestable y lo dinámico, como para representar lo quieto pero en continuo desfase, como si el movimiento se efectuase retardadamente. Esta asociación se genera al observar a los pasajeros inmóviles durante largos lapsos de tiempo; la impresión es que el tiempo no pasa ahí dentro; permanece inmune aunque la ráfaga visual arrase las ventanillas. El letargo se asocia, curiosamente, a la estética de la desaparición, la que sucede a la estética de la aparición. Porque el letargo está en el medio de lo que se ve y de lo que no se ve. El letargo suspende el movimiento y la imagen.

La estética de la aparición, es la que corresponde a la escultura y a la pintura, expresiones en las que las formas y la materia son el soporte que permite la aparición de la imagen. Con la fotografía y el cine nace la *estética de la desaparición*, una estética fundada en la velocidad de la toma fotográfica, en la persistencia retiniana de las imágenes, y en la fugacidad de los objetos; estética a la que hoy le dan continuidad la televisión y el video.

Según Virilio; Cézanne y los impresionistas surgen como reacción frente a la fotografía, como negación del exacto modo de representación del mundo que se inicia a fines del siglo XIX, como disidencia frente al cliché fotográfico. Esta resistencia, agrega, debería funcionar como modelo frente al arte contemporáneo que abusa de recursos cibernéticos, porque “no sólo los partidos políticos y los ejércitos han sido disuadidos”.⁴⁷

Paul Virilio propone en suma, situarnos en un lugar crítico frente al lugar de la técnica en el arte. En cada cambio estético, cabe la pregunta: ¿qué es lo que se pierde? El problema no es negar los hallazgos de la técnica, si no superarlos por medio de la crítica. Sostener el derecho y la necesidad de discrepar. El arte global, unificado por un mismo pensamiento, ha anulado el poder comunicativo de la representación plástica silente. El

⁴⁶ Paz Octavio, *Apariencia desnuda*, la obra de Marcel Duchamp, Era, México, 1998.p.15.

⁴⁷ Paul Virilio, *El cibernundo*, Anagrama, 2003, Barcelona

sonido, introducido por el cine, exaltado por los *futuristas*, ha enmudecido a las artes plásticas. El *Cubismo* y el *Arte Abstracto* proponían una dislocación espacial; ahora estamos en la época de la dislocación temporal.

4. Fundamentación de una propuesta.

Mi intención es considerar al dibujo simple que parte de la calle, desde un *no espacio* humano común a las grandes urbes hasta que llega al lienzo. No me mueve ningún ánimo crítico en los niveles sociales; el propósito es sólo observar lo simple y cotidiano para registrarlo en un trabajo plástico. El motivo surgió de manera natural, al vincularme con el ámbito original del transporte público, por el que me he sentido cada vez más atraído. La motivación tomó luego color, composición y textura. Algunos de mis trazos fueron realizados de forma más consciente que otros, debido a la impronta que surge del instante creativo, del que sólo me separo cuando llego al cierre de la pintura o dibujo.

Como transeúnte creador tengo muy presente el motivo de mi trabajo, qué es el vértigo y el tumulto del “pesero”. Sin embargo, entiendo que para otros espectadores las pinturas pueden despertar diferentes lecturas. Si bien aquí presento una interpretación de mis propias pinturas, debo aclarar que he puesto más énfasis en la descripción del proceso de producción de mi trabajo pictórico que en el resultado, aunque desde un ángulo optimista, simpatizo con el pensamiento de Carlyle “toda obra humana es deleznable pero su ejecución no lo es”,⁴⁸ porque, precisamente en el tiempo de ejecución, reside la parte más importante de mis estudios realizados en la Academia de San Carlos.

4.1 Teorías / Métodos / Creatividad

Mi proceso creativo comienza en el dibujo, donde las formas observadas tuvieron sus primeras representaciones. Mismas que provocaron en mí el deseo de profundizar en los detalles de las imágenes, para lo cual recurrí a la fotografía. Posteriormente las fotografías me sirvieron para componer, comparar y transferir imágenes hacia telas.

⁴⁸Borges, José Luis, Prólogo a *Los Conjurados*, 9 de enero de 1985, *Obras Completas*, tomo III, Emecé, Madrid, 1989, p. 456.

sonido, introducido por el cine, exaltado por los *futuristas*, ha enmudecido a las artes plásticas. El *Cubismo* y el *Arte Abstracto* proponían una dislocación espacial; ahora estamos en la época de la dislocación temporal.

4. Fundamentación de una propuesta.

Mi intención es considerar al dibujo simple que parte de la calle, desde un *no espacio* humano común a las grandes urbes hasta que llega al lienzo. No me mueve ningún ánimo crítico en los niveles sociales; el propósito es sólo observar lo simple y cotidiano para registrarlo en un trabajo plástico. El motivo surgió de manera natural, al vincularme con el ámbito original del transporte público, por el que me he sentido cada vez más atraído. La motivación tomó luego color, composición y textura. Algunos de mis trazos fueron realizados de forma más consciente que otros, debido a la impronta que surge del instante creativo, del que sólo me separo cuando llego al cierre de la pintura o dibujo.

Como transeúnte creador tengo muy presente el motivo de mi trabajo, qué es el vértigo y el tumulto del “pesero”. Sin embargo, entiendo que para otros espectadores las pinturas pueden despertar diferentes lecturas. Si bien aquí presento una interpretación de mis propias pinturas, debo aclarar que he puesto más énfasis en la descripción del proceso de producción de mi trabajo pictórico que en el resultado, aunque desde un ángulo optimista, simpatizo con el pensamiento de Carlyle “toda obra humana es deleznable pero su ejecución no lo es”,⁴⁸ porque, precisamente en el tiempo de ejecución, reside la parte más importante de mis estudios realizados en la Academia de San Carlos.

4.1 Teorías / Métodos / Creatividad

Mi proceso creativo comienza en el dibujo, donde las formas observadas tuvieron sus primeras representaciones. Mismas que provocaron en mí el deseo de profundizar en los detalles de las imágenes, para lo cual recurrí a la fotografía. Posteriormente las fotografías me sirvieron para componer, comparar y transferir imágenes hacia telas.

⁴⁸Borges, José Luis, Prólogo a *Los Conjurados*, 9 de enero de 1985, *Obras Completas*, tomo III, Emecé, Madrid, 1989, p. 456.

La realización de algunas pinturas fue hecha sobre imágenes escogidas de dibujos y fotos. Parte de la motivación para revisar esta estética la encontré en la parafernalia de los “peseros”, como mencioné anteriormente: música, carteles, adornos y grabaciones sonoras fueron recogidas en el trabajo de campo que, además, recurrió a fotos impresas de periódicos y a breves apuntes escritos.

El **marco teórico del proceso creativo** que he experimentado puede explicarse por vías de conocimiento social sistematizadas o por teorías que recuperan el valor de las actitudes dialógicas con el mundo. Al primer grupo responden los estudios relativos a la interacción social, a las actitudes cognitivas del sujeto, a los mecanismos de respuestas conductistas y a las pautas de organización comunicativa. Al segundo la postura de quienes consideran que para crear sólo es necesario comprometerse con el trabajo y con el mundo. Enunciaré brevemente las variantes de ambas líneas con el fin de explicar mi propio proceso de creación.

Incluyo en el primer grupo al modelo sociocognitivo o de interacción social porque es el más cercano a mi manera de trabajar; explica el fenómeno de la creatividad mediante la interacción de la persona con su medio social y humano. Según dicho modelo las diferencias de potencial creativo se deben a ciertas condiciones que operan como antecedentes, - la interacción entre las aptitudes personales, motivadoras y el medio humano que lo rodea- y concomitantes, como la situación y los procesos creativos que de ella derivan. Ello repercutirá en resultados más o menos originales según el dominio del código de comunicación, el grado de transformación alcanzado y su correspondencia con los valores sociales. Así pues, dicho modelo tiene en cuenta tres niveles de análisis; antecedentes (persona, medio); concomitantes (situación, proceso), y consecuentes (producto creativo, nivel de transformación).⁴⁹

La vía cognitiva engloba propuestas que atienden a las capacidades y estrategias mentales. Conciben la creatividad, como un problema a salvar. Para ello se buscan relaciones entre los objetos, sus elementos y funciones. (Polya, Bruner y Kogan, Novak)⁵⁰

El modelo conductista explica la creatividad en base al principio de Estímulo- Respuesta (E -R). Woodworth introduce el concepto de organismo entre E. y R., justificando así la actividad consciente y creadora del hombre conocida como conductismo psicológico,

⁴⁹ De la Torre, S.- Marín, R., *Manual de la creatividad*, Vicens Vives, Barcelona 2003, p469.

(Thorndike, Thurstone). Yo considero que esta capacidad de trabajo presupone un grado de conciencia activa que no ha sido precisamente la determinante de mi trabajo, tal como lo explico en el capítulo referido al vértigo.⁵¹

Para el modelo Cibernético, en cambio, la creatividad puede entenderse según el orden secuencial siguiendo el esquema de entrada, procesamiento y salida de información que incluye miradas retrospectivas (feedback). De alguna manera es éste el orden metodológico adoptado en mi obra.⁵²

En contraposición a todos estos métodos que explican o demarcan teóricamente los condicionantes del proceso creativo, hay quienes consideran que la creación es resultado de una fuerte disciplina de trabajo. Cito como ejemplo de esta actitud a Rodin, para quien lo único importante era el hacer; no había que esperar la inspiración como una insegura dádiva divina, sino que había que construirla con tesón. Decía que así se liberaba de esperar los raptos caprichosos e imprevisibles de la creatividad para producir. En suma, la obra se realiza si se trabaja en ella, si su construcción es resultado del empeño. Este consiste en componer, organizar y establecer un orden de manera comprometida. Para ello, es menester establecer jerarquías, colocar sobre los aspectos mínimos los rasgos relevantes de la tarea.

Sumo a esta opinión el juicio de El Dr. Eduardo Chávez Silva⁵³, quien opina que los procesos creativos se integran cuando responden plenamente a nuestras necesidades, es decir cuando permitimos a nuestro yo responder a la sociedad de la que somos parte con un producto nuevo. La realización en común con el medio social es indispensable dentro del **pensamiento humanista**; establecer un diálogo con el mundo que nos rodea es hablar con nosotros mismos. Tres son las pautas básicas de la tarea: el diálogo, la comunicación y la aceptación.

Dialogar es hablar con un discurso, es establecer una conversación entre varias personas, es conversar con nuestros pensamientos e ideas; el ejercicio lleva, como la comunicación, al progreso. Comunicar es compartir socialmente nuestras experiencias,

⁵⁰ Ibid, p.466.

⁵¹ Paul Virilio, *El cibermundo*, Anagrama, 2003, Barcelona, p.23.

⁵² Bertalanfy, A. Sanvicens en *Manual de la creatividad*, De la Torre, S.- Marín, R Vicens Vives, Barcelona 2003, p. 466

⁵³ Chávez, Silva Eduardo, *La creatividad en la experiencia creadora*, Tesis doctoral, Valencia España, 2003, p204

característica que sólo poseen los seres evolucionados; la tarea ha posibilitado que el hombre construya un nuevo mecanismo de evolución: la cultura. Gracias a la comunicación y a los testimonios registrados a través de ella conocemos, aceptamos la historia de la humanidad, dentro del proceso creativo la comunicación favorece el trabajo colectivo y permite que nuestros pensamientos e ideas sean conocidos por los demás.

Las actitudes pautadas por el modelo humanista, **dialogar, comunicar y aceptar** son instancias comunicativas que han marcado el proceso de mi creación. Conforman la base, la materia prima de lo que, en términos académicos, puede llamarse modelo socio cognitivo de trabajo.

4.1.1 Principios formales de las obras

En esta etapa describiré cinco obras seleccionadas de entre los casi 80 ensayos que realicé en mi estancia en la Maestría en Artes Visuales, en la Academia de San Carlos. Cada uno de los trabajos que abordaré fue elegido con diferentes criterios. El primer paso; fue dividirlos en dibujos y pinturas, porque los dibujos han sido el punto de partida de mis ideas plásticas sobre el tema. Los dibujos representan las ideas, los ejercicios sustanciales en mi manera de producir que luego, en parte, llegaron a ser pinturas. Las pinturas surgieron como una necesidad personal más que como una imposición; necesidad de valirme del color para transmitir otros aspectos sensibles de la obra, necesidad de proponer variantes creativas a mi trabajo.

Al describir los dibujos respetaré el orden de mi proceso creativo, pues de ellos han nacido todas las ideas que aquí se vierten. En *Espacio en blanco*, hablo de un dibujo que nació como la gran mayoría de mis trabajos en una libreta pequeña de mano; los elementos que en ella existen son los mínimos: la imagen del dibujo transferida, el soporte, que en todas las obras utilizo (tela preparada con gesso) y el texto. En *Dentro*, agrego a aquellos elementos un tono de color, la imagen impresa y el soporte con costuras. Una evolución que sin dejar de ser elemental -y aún sencilla-, incorpora cautelosamente cada nueva herramienta de trabajo. *Que levante la mano* destaca sobre las demás obras por el color fuerte, libre pero equilibrado respecto al conjunto de la composición; el texto allí está dentro de las figuras y fue hecho a mano. En *Nada que decir* trato de salir nuevamente del tipo de trabajo realizado hasta el momento, y agrego

la utilización de viñetas; el tema continúa, pero la composición se distancia aún más con respecto a las ya realizadas. *Vendedora* es la última de las imágenes elegidas para su descripción; en ella la idea de una imagen *Pop*, claramente definida se hace presente, hasta llegar incluso a tener pequeños objetos en su soporte.

Ahora bien, ¿qué tienen en común y qué diferencia a los trabajos que aquí se presentan? El balance final se hará al cierre de este trabajo. Por ahora sólo digo que hay coincidencias evidentes: todos hablan plásticamente del "pesero" y de las formas de sus pasajeros como principal preocupación temática; también es constante el uso del texto, presentado de diferentes maneras, y la utilización de ciertos marcos o entornos pictóricos. No obstante, hay entre ellos diferencias que responden, más que a las diferencias con el tema de la serie, a un interés por generar propuestas instrumentales nuevas, a una inquietud pictórica. ¿O somos acaso tan diestros en el manejo de las técnicas y los materiales, que debemos abandonar las búsquedas y recorrer solo los caminos que conocemos o conocieron los grandes maestros?, la respuesta es no, y por esta vía asumo mi responsabilidad e intención con respecto a las variables técnicas de mi obra.

5. Representaciones visuales

Debo aclarar que todos los análisis de las pinturas fueron realizados desde mi inexperto punto de vista en el ámbito citado, lo hago sí como artista, no como teórico, crítico o historiador del arte. De esta forma, todas las argumentaciones desarrolladas, si bien se basaron en Panofsky, fueron realizadas incluyendo también la descripción de mis propias motivaciones. Como he dicho, no se puede negar que existen otras interpretaciones posibles, pero considero que lo que interesa a la comunidad de la Escuela Nacional de Artes Plásticas es conocer la del creador.

Utilizo como método para la lectura de mis trabajos una adaptación de la iconología planteada por Panofsky, analista metódico y exhaustivo del arte⁵⁴. El método propone partir de lo que se ve, y poco a poco ir profundizando en la complejidad de aquello que se encuentra representado en la pintura, hasta encontrar una idea que, en relación con otros aspectos de la cultura, conformen un significado.

la utilización de viñetas; el tema continúa, pero la composición se distancia aún más con respecto a las ya realizadas. *Vendedora* es la última de las imágenes elegidas para su descripción; en ella la idea de una imagen *Pop*, claramente definida se hace presente, hasta llegar incluso a tener pequeños objetos en su soporte.

Ahora bien, ¿qué tienen en común y qué diferencia a los trabajos que aquí se presentan? El balance final se hará al cierre de este trabajo. Por ahora sólo digo que hay coincidencias evidentes: todos hablan plásticamente del "pesero" y de las formas de sus pasajeros como principal preocupación temática; también es constante el uso del texto, presentado de diferentes maneras, y la utilización de ciertos marcos o entornos pictóricos. No obstante, hay entre ellos diferencias que responden, más que a las diferencias con el tema de la serie, a un interés por generar propuestas instrumentales nuevas, a una inquietud pictórica. ¿O somos acaso tan diestros en el manejo de las técnicas y los materiales, que debemos abandonar las búsquedas y recorrer solo los caminos que conocemos o conocieron los grandes maestros?, la respuesta es no, y por esta vía asumo mi responsabilidad e intención con respecto a las variables técnicas de mi obra.

5. Representaciones visuales

Debo aclarar que todos los análisis de las pinturas fueron realizados desde mi inexperto punto de vista en el ámbito citado, lo hago sí como artista, no como teórico, crítico o historiador del arte. De esta forma, todas las argumentaciones desarrolladas, si bien se basaron en Panofsky, fueron realizadas incluyendo también la descripción de mis propias motivaciones. Como he dicho, no se puede negar que existen otras interpretaciones posibles, pero considero que lo que interesa a la comunidad de la Escuela Nacional de Artes Plásticas es conocer la del creador.

Utilizo como método para la lectura de mis trabajos una adaptación de la iconología planteada por Panofsky, analista metódico y exhaustivo del arte⁵⁴. El método propone partir de lo que se ve, y poco a poco ir profundizando en la complejidad de aquello que se encuentra representado en la pintura, hasta encontrar una idea que, en relación con otros aspectos de la cultura, conformen un significado.

Definiendo mi trabajo creativo como *un todo compuesto de fragmentos o ideas*, explicare el origen previo a la presentación de las obras.

A estas características las relaciono con el concepto de lo frágil, término que significa: Lo quebradizo, lo que se hace pedazos con gran facilidad, o también se atribuye a una persona que incurre fácilmente en cualquier falta o culpa, especialmente contra la castidad. Fragmentar o fragmentarse es también reducir una cosa, dejar algo incompleto, no acabado. Mi interés reside en las formas que aparecen fragmentariamente y en un tránsito continuo por los interiores de los "peseros".⁵⁵

De estas definiciones o conceptos, se desprende la pregunta: ¿Por qué dificultar la percepción de una imagen tan barroca?

- Por que he observado todas las características de una masa urbana que al moverse dentro del espacio urbano (interior del "pesero"), se une, se desune, se compone en formas irregulares que podrían percibirse diferentes, e irreconocibles si se dibujara simplemente una línea (imaginaria) que uniese el contorno de cada persona en contacto.

¿Por medio de qué herramientas he capturado estas formas para mi obra? Por el dibujo-pintura y la fotografía.

El dibujo, desde hace mucho tiempo ha sido mi lenguaje de representación, y canal expresivo; ya que el puede ser representación original de lo que se ve, y de lo construido en la mente.

Esa línea es la que sirve en el proceso creativo del tema, y descubrí que en el dibujo, mediante sus tres etapas o visiones de lenguajes que aclararé seguidamente.

En la 1a etapa: La mirada fue **Holística** (integral), donde se lanzó la primer mirada, global, general, sobre el todo. Aquí gozan de gran importancia todos los sentidos, ya que pueden acompañar en éste primer gesto de observación el tacto, el gusto y el oído.

⁵⁴ Panofsky, Edwin, Estudios de iconología, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

⁵⁵ Varios, Larousse Ilustrado, México, 2005

En la 2a etapa: La mirada tuvo la cualidad de ser **Unitiva**, y se detuvo sobre todo en lo particular, en el detalle, (contraria a la Holística), y revisó las características individuales de lo observado, cada una de las partes que componen el todo.

La 3a etapa: Es aquella en la que la visión tuvo las características ser **Síntesis**, de resumir la información recibida, de coordinar la línea de la horizontalidad con la de la verticalidad al mismo tiempo que se mueve en ambas direcciones.

¿Que cualidades básicas tiene esa línea?

- La forma cerrada, completando las formas humanas que en contacto entre sí (mayoritariamente) puede representar formas planas, y ofrecer profundidad por medio de la superposición.
- También represento con ésa misma línea, pero esta vez dejando "brechas" de espacio, quebrando o interrumpiendo la continuidad del trazo al recorrer el contorno, abriendo la forma al espacio, dejando que se extinga y vuelva a aparecer, dejando su forma abierta.

¿De donde proviene esa línea?

- De la observación y sensibilidad personal, y del trabajo de dos prodigiosos dibujantes franceses tan nombrados en esta tesis; Honoré Daumier,(1808-1879) y Henri de Toulouse-Lautrec,(1864- 1901) que hicieron con la línea de movimiento sismográfico, obras muy diversas, pero que provienen de ese mismo y versátil tronco que es la línea Barroca y expresiva que usa Rembrandt, y que lleva Goya, a límites inusitados .

Los dos artistas franceses poseen el mismo lenguaje conciso que nace de aquella cuidadosa observación en el espejo de Rembrandt, pero sus miradas dicen mucho más que "lo esencial", basados en la economía mínima, que sabe decir lo máximo. Ambos se proponen descubrir, el instante de un gesto, de un acto, de un movimiento. Eliminan lo superfluo y se detienen en lo verdaderamente significativo: la línea de una sonrisa, la sombra de un ojo, la caída de un rizo, el temblor de una mano. Descartan el conjunto y el detalle y subrayan solo lo definitivo y fundamental. Ven el mundo con rapidez y siempre en transformación, detectan los instantes irrepetibles pero que conforman la totalidad de la expresión. Abstraen, no concretan. La habilidad talentosa de estos dibujantes se

inscribe en una línea que me atrae por que habla poco pero dice todo lo que puede contener de máxima significación en la caracterización de sus tipos humanos.

La fuerza, el valor del rasgo, la abstracción, la síntesis, la movilidad, el grosor, la dirección, la carga emotiva que caracteriza la línea barroca que nace con Rembrant, pasa por el romanticismo de Goya, para desembocar, directamente en el expresionismo de los tiempos modernos.

5.1 Espacio en blanco

Espacio en blanco es un dibujo realizado con marcador negro sobre una pequeña libreta de bolsillo que posteriormente fue ampliado, reproducido y transferido con un texto sobre tela preparada con gesso, en el año 2001. Mide 50 x 100. Es de los dibujos que, a modo de apunte, realicé en varias libretas portátiles adquiridas en la calle, en el espacio urbano circundante a la Academia de San Carlos.



35. *Espacio en blanco*, Mixta s/tela, 50 x 1.00 m., 2001

El formato pequeño de la libreta favoreció la realización constante de este tipo de apuntes en los "peseros"; por su apariencia discreta, no generaba incomodidad en el entorno, pasaba casi desapercibido; se podría decir que llamaba más la atención el ejecutor que el papel donde dibujaba.

El espacio reducido del papel favoreció no sólo el registro instintivo, casi automático de las imágenes, sino que exigió anticipadamente la síntesis, que pocas líneas dijeran lo esencial de la forma. El límite estaba dado por la pequeña hoja de mi libreta, al modo de Lautrec, cuyo lente fotográfico determinaba lo que iba a ocupar el centro del foco y lo que iba a quedar en la periferia, en un segundo plano, inacabado. En esas pequeñas libretas

no solamente aparecieron dibujos sino que también cupieron ideas e impresiones de la ciudad. En todas sus páginas hay gente, y sobre todo rostros. Además fue interesante ver cómo cada dibujo se transformaba al salir de su formato original, y ser transferido a la tela. En este caso no sólo crecía la presencia del dibujo, donde prevalece un rostro, sino que, además, aparecían las líneas de la libreta, que al desplegarse sobre la tela junto al dibujo, sugerían planos antes inadvertidos en la composición.

El interés por llevar a este boceto a ser una obra, radica en que captura uno de los puentes más sensibles para entender la estética del rostro, la parte del cuerpo que lleva mayor carga emotiva y simbólica. En esta obra el rostro aparece en primer plano; transmite la imagen de una muchacha que duerme, que parece no perturbarse por el espacio circundante (un "pesero" lleno de gente donde había bastante ruido). En el dibujo original sólo quedó la imagen de su rostro y el fondo blanco de la libreta, tras los renglones. Fue una manera de incorporar al trabajo la idea del sueño, la mente en blanco de las personas durante la rutina cotidiana de sus viajes.

Al principio, en las primeras observaciones, hubo un intento por imaginar qué pensamientos habitaban dentro de cada una de estas personas, ahora, viendo con distancia la emotividad de esa cercanía, y con mayor conocimiento del tema, sé que en la mayor parte de esos viajes los pasajeros van perdiendo voluntades, vencidos por monotonías y cansancios, por tiempos de espera, de viaje. La respuesta sensible que tuve fue el blanco, el vacío, la nulidad, es el concepto que sugiere esta imagen.

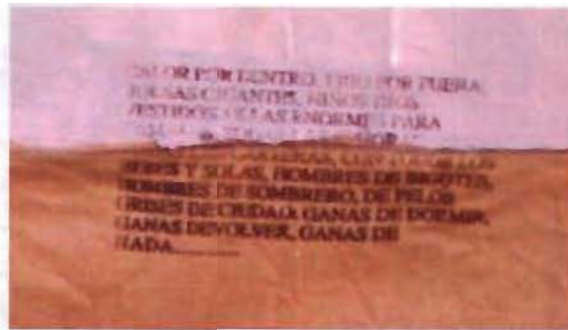
El rostro ha sido siempre objeto de mi interés, según se ve en mis trabajos anteriores realizados en Argentina. Aparece en gran cantidad de dibujos, desde los más elementales hasta los más complejos. Trabajo figuraciones realistas y las que tienden a la abstracción casi onírica de la forma. Son constantes en mi obra también los autorretratos, pintados al óleo o con acrílicos, lápices, plumas. Cuando realizaba obras en las que no tenía un referente humano masculino preciso, era común que apareciera inconscientemente una figura similar a mi rostro; ahora, con este trabajo, las formas de cada uno de los individuos retratados difieren entre sí, y aparecen rasgos particulares propios del personaje.

El retrato es uno de los géneros que más se han utilizado en la historia de la pintura. Aunque no siempre ha cumplido la misma función, la manera de representar el retrato ha dado grandes saltos: desde artistas como Caravaggio, que han considerado dignos de su obra a personajes ya no burgueses ni acomodados, hasta Warhol, cuya representación de

celebridades se repite en una misma obra con variantes de croma o intencionalmente defectuosas (el de Marilyn o el de Mao Tse Tun, por ejemplo).

La característica esencial en el proceso de esta obra es la repetición y la distorsión de la escala del dibujo original. La base de la obra está preparada con gesso que deja ver su croma blanca; el soporte en el que se monta es de manta cruda, pero su tonalidad es amarillenta, como la de los periódicos envejecidos. El formato es horizontal, y la imagen original se repite de izquierda a derecha sugiriendo un ascenso y descenso de la nitidez y definición de la imagen. De las cuatro imágenes que componen la obra más el texto, una se encuentra en el ángulo izquierdo inferior, las otras tres se ubican secuencialmente en el centro, una junto a la otra y de izquierda a derecha. La primera es la que aparece como la reproducción más fiel del dibujo original; está en la misma escala que la libreta donde se realizó, incluso notamos los anillos; se puede ver medio cuerpo de una muchacha cuyo rostro es definido con pocas líneas y un fragmento del respaldo de su asiento. En la segunda reproducción aumenta la escala al doble; la muchacha se ubica más arriba en la que la versión anterior, tan solo se percibe el cuello y el rostro en el centro de la escena, con el respaldo de fondo. En la tercera imagen vuelve a aumentar la escala en un 100%, del rostro asoma un detalle que surge desde el labio inferior; se vislumbra más claramente la síntesis lineal donde se aprecian hasta los acentos visuales de la misma. La cuarta imagen, de igual modo, vuelve a aumentar de tamaño; podría pertenecer a la abstracción el detalle que la compone si no estuviera acompañada de otras imágenes, a la izquierda; en ella se ve una parte de la nariz y la frente, simulando manchas o trazos discontinuos. Los renglones de la libreta llenan la mayor parte de ese fragmento de la obra.

Cada una de las tres reproducciones del dibujo que se ubican en la parte central de la obra están separada por líneas negras verticales: son las páginas de la libreta (aparecen en la reproducción fotostática). El último paso para la realización de la obra fue transferir por medio de un tórculo de grabado las imágenes y el texto a la tela. El proceso de realización es básico, como se puede ver; lo que despierta interés en la obra *Espacio en blanco* es la composición que, realizada con la distorsión y reproducción de un dibujo, propone contrastes básicos de claroscuros, y una lectura de izquierda a derecha que va de la imagen original entera a un detalle inacabado de la misma, donde la imagen parece caer, descender o esconderse en la blancura del soporte. Las direccionales verticales provenientes del formato del límite de la libreta, y sus alteraciones de escala, convergen con la horizontalidad reinante en la composición.



36. *Espacio en blanco*(detalle)

El texto rompe la forma de la plasta de gesso para incorporarse al soporte circundante (la manta) a la obra. El texto dice "calor por dentro, frío por fuera, bolsas gigantes, niños dios vestidos, ollas enormes para tamales, todas las señoras, con todas las carteras, con todos los bebés y solas, hombres de bigotes, hombres de sombreros, de pelos grises de ciudad, ganas de dormir, ganas de volver, ganas de nada.." Este texto resume las primeras ideas y percepciones que me dejó el involucrarme con el tema y, como la imagen, no tiene ánimos de **criticar** lo que describe sino de señalarlo, de ponerlo en relieve como un primer plano, de descubrir un poco imágenes que parecen ocultas de tan visibles.

Podemos encontrar cinco espacios: los primeros cuatro son los que están dentro del rectángulo principal en blanco que ocupa el centro de la obra, enmarcado por un margen de manta sin preparar. El centro conforma el quinto espacio y rodea a los otros cuatro que tienen igual tamaño y se presentan de manera regular. También se puede decir que la lectura lineal de la obra contrarresta no sólo las líneas verticales de las libretas- como ya señalé-, sino también las líneas sueltas y dinámicas del dibujo que, en suma, componen una direccional ascendente y una descendente. No existe una representación de la profundidad aquí, la composición se nos presenta de manera plana, con cierto efecto de distancia producido por las variantes en la escala.

En la obra *un vagón de tercera* de Daumier, se pueden ver muchas coincidencias con *Espacio en blanco*, de las cuales destaco, la preocupación por retratar el transporte cotidiano de una clase social, y el enfocar la línea abierta y dinámica, hacia los rostros de los pasajeros de modo que esta se ajuste precisamente en ese punto el del primer plano, para desenfocar y alejar a los segundos y terceros planos.



37. Honoré Daumier, Detalle, *Un vagón de Tercera clase*, .30 x .45 m., 1863

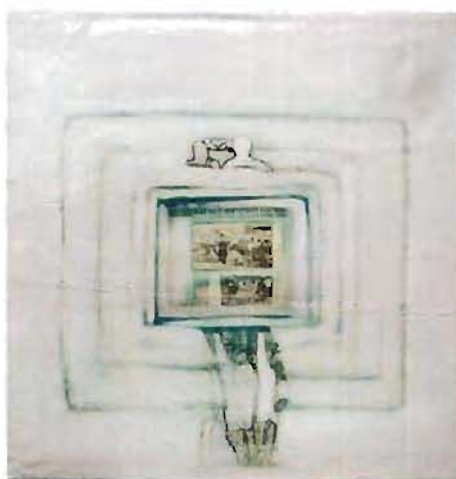
La luz blanquecina ayuda a resaltar los gestos y a favorecer el contraste del primer plano. La gente que acude a las estaciones de trenes fue tema de otros trabajos de Daumier, en todos ellos representó a la gente de medio cuerpo, para ahorrarse pintar incontables piernas y pies, es comparable a mi obra además, el uso monocromático del color que imprime a la imagen, y su motivo; los dormidos, los ausentes y picnolépticos.

Volviendo a mi trabajo como espectadores podemos sentir que es una obra que no se construyó sobre bases de arte clásico sino moderno, por carecer de estructuras de composición complejas, mas bien se asemeja a los trazos inestables del *Art nouveau*. La imagen podrá sugerir también que es una figura anónima, dado el texto alude a personajes comunes del transporte mexicano. El trabajo original, dije, provino de un dibujo de libreta; no hay ningún misterio; el misterio vendrá, probablemente, a partir del cambio visual que propone el hecho de acercarse y recortar tanto el mismo detalle, ofreciendo algo distinto. La imagen es común para todos los que viajamos en estos transportes y vemos dormirse, desvanecerse gradualmente a los pasajeros que están a nuestro alrededor, o a nosotros mismos.

Espacio en blanco es un reflejo del rostro urbano cansado que parece vaciarse, repetirse en otros rostros, o quedar en blanco, en su viaje. Surge de una visión sensibilizada con los pasajeros, una visión asimilada a la cultura mexicana pero extranjera al fin.

5.2 Dentro

Para realizar esta obra me he valido de elementos variados de mi entorno: Principalmente de los dibujos que nacieron directamente en los "peseros". Trabajé con una imagen impresa y un soporte especial, el dibujo. La casi ausencia total de color se realizó con una composición cuidada que dio a la estructura un lugar protagónico. El trabajo fue realizado durante mi segundo semestre en la Academia de San Carlos, cuando mi capacidad de asombro hacia el tema se hallaba en los niveles más altos; la obra es producto de un trabajo de campo con fotos, dibujos, grabaciones y recortes de periódico referidos al tema.



38. *Dentro*, mixta s/ tela, .88 x .88 m., 2001

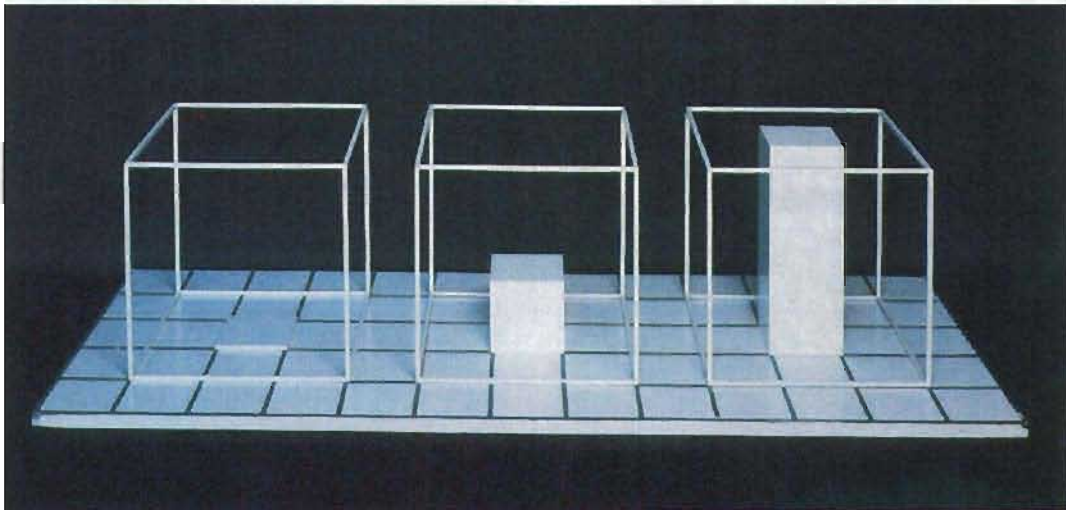
En la transferencia del periódico aparece un texto al revés donde se anuncia un reclamo de los choferes de los "peseros" para que se apruebe el aumento de sus tarifas; lo acompaña una imagen invertida de una manifestación de choferes con sus unidades por las calles del DF. La imagen está rodeada de un azul verdoso que delimita el primer cuadrado de los siete que se van superponiendo en la obra. ¿Qué significan estos cuadrados? Si buscara un referente pictórico, podría hablar de la obra *Blanco sobre blanco* de Malevitch, o "Sin croma", de Piero Manzoni o de las esculturas minimalistas de Sol Lewith; pero, en realidad, se trata de una alusión a los huecos o cuadrados perfectos que atraviesan las cúpides y paredes de los pequeños templos observados en Chicheen

Itzá, Mérida, y en el Cerro de los Tepalcates, Veracruz, en donde esas perforaciones son los "almoductos"⁵⁶ a través de los cuales las almas de los muertos alcanzarán el cielo.



ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

39. Manzonni Piero, *Acrhome*, Tela Cosida, .80 x .60 m., 1976



40. Lewitt Sol, *Tree -Part -Set*, Acero pintado y metal, .80 x 2.08 x .50 m. , 1976

⁵⁶ Información obtenida del el INAH, Cerro de los Tepalcates, Villa Rica, Veracruz, México, 2004.



41. Reyes Manuel, *Almoducto* , Fotografía, Cerro de los metates, Veracruz, México, 2004

Las personas transferidas de dibujos que están ubicadas en un punto céntrico inferior del cuadro son representaciones directas de la realidad. Son imágenes simplificadas que muestran a un conjunto de pasajeros de "peseros" parados y amontonados entre sí; no se alcanzan a ver sus manos ni sus pies, tan sólo el rostro de una de las primeras figuras se puede distinguir. Las manos de estos pasajeros terminan justo en el azul del segundo cuadrado, contando desde el centro hacia fuera, como si estuviera sosteniendo a la imagen central. Los pies se funden en el cuadrado blanco, de mayor tamaño, que se encuentra casi en los bordes; el cuerpo de los pasajeros atraviesa todos los cuadrados azules menos los dos centrales, los que envuelven la transferencia de la foto. Arriba de la transferencia central (dos cuadrados azules de distancia) se ubica otro dibujo transferido, pero esta vez de pasajeros sentados, que dan la espalda al espectador; ellos representan la indiferencia o el silencio, y son el polo opuesto (simbólicamente hablando) de las figuras anteriores. Ambos grupos de dibujos fueron hechos con una línea abierta, y sensible, para que las formas de los viajeros se desvanezcan o se abran hacia el blanco plano de la obra

El fondo se compone por siete cuadrados azules sobre un fondo blanco, y por dos costuras que lo atraviesan de izquierda a derecha sin tocarse entre sí y desde el centro; la primera con una leve inclinación ascendente, la segunda es una horizontal que desciende levemente. Ambas cumplen la función de romper, discretamente, la rigidez de aquellos cuadrados, para dar mayor dinamismo a la composición.

El impacto que esta obra provoca en el espectador se da por el hecho de que es un trabajo que aparenta estar realizado con colores y formas que transmiten calma, que

apaciguan. El observador puede llevarse una sorpresa al percibir cuáles son los elementos de la composición, ya que el juego de oposiciones es importante aquí: la rigidez de las líneas geométricas y la línea orgánica del dibujo; la carga de información del centro de la obra y el *Minimalismo* reinante en la periferia de ella; las figuras sentadas, ubicadas en el centro superior de la obra, y las que están paradas en la parte centro inferior.



42. *Dentro* (detalle)

En esta obra también se puede hablar de un arte "blanco, pulido y brillante", como son los materiales que la componen, blancura que contrasta al llegar a las imágenes cercanas a lo oscuro y sucio, propias de un transporte público. Aquella blancura excesiva nos remite también al arte que vende en las galerías, que se caracteriza por verse limpio, claro, por transmitir paz y transparencia; aunque mi fin no era llevarlo a una galería, se me hizo interesante usar una composición de este tipo para el tema "peseros".

Concebir un trabajo minimalista a partir de un tema que no lo es en absoluto habría resultado sencillo si hubiera querido incluir muchas ideas en la obra; la verdad es que me basé sólo en una idea básica y elemental, como es un cuadrado, por donde se espía algo; los viajeros sentados y parados vinieron después.

5.3 Que levante la mano

A mi juicio, es una de las pinturas más importantes de la serie "peseros". Fue realizada en el taller del Dr. Julio Chávez, en la Academia de San Carlos, y es la primera pintura también donde hago intervenir una imagen transferida con colores vivos, puros, de grandes contrastes. Es uno de los cuatro trabajos que realicé manejando esos contrastes; se trata de una composición sobre tela basada en planos, donde la figura y el fondo se distinguen entre sí por tratamientos disímiles.



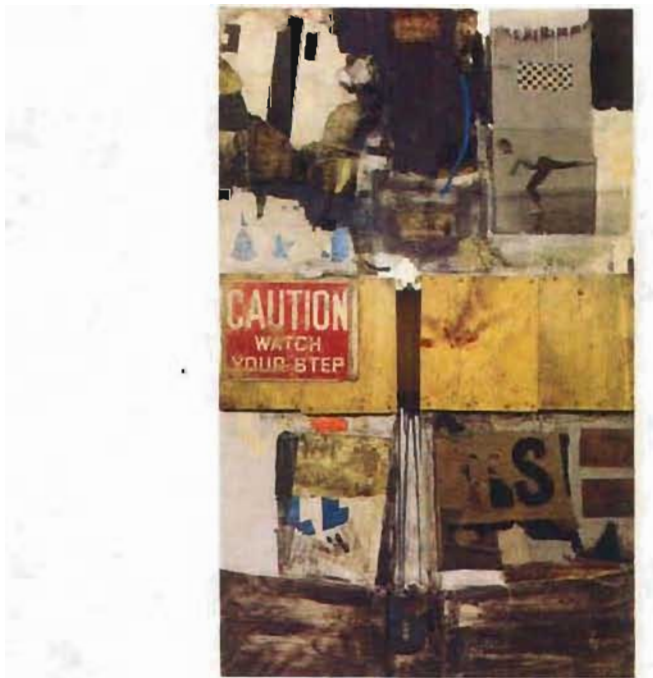
43. *Que levante la mano*, mixta s/tela, .88 x .88 m., 2002

En el año 2000 comencé a pensar cómo podía representar a la gente en continuo movimiento transportándose por la ciudad, construyendo los espacios "no-humanos". El primer intento tuvo carácter narrativo; trataba de mostrar en detalle los personajes, sus contornos, la forma que adquirían cuando estaban parados, sentados, solos o amontonados. La figuración, empero, estuvo siempre presente, pues, de una u otra manera, los personajes principales fueron llevados a la tela por medio de transferencias, manteniendo muchos rasgos de la imagen original. A través de esta técnica se logra traerlos hasta el primer plano de la composición; vemos entonces personajes agarrados

de un pasamanos que no se ve, juntan sus espaldas unos con otros sin dejar casi espacio entre sí; se dirigen hacia Santo Tomás Ajusco, por ello, al fondo de la imagen, se distingue un sombrero típico de los señores que habitan la región.

La perspectiva se logra por la superposición de planos, o sea, de gente, que surgieron de fotos tomadas durante mis primeros contactos con el medio. El trabajo mide 88 x 88cm y, además de la fotografía transferida, tiene pinturas acrílicas aplicadas como planos de color en el fondo, figuras dibujadas con pincel, y efectos de pincel seco esgrafiados en varios puntos de la tela.

El trabajo puede asociarse a las obras de Rauschemberg, y / o de Ives Klein. Al primero, por la manera en que la figura humana se transfiere en gran formato hacia la tela, remitiendo a los múltiples sistemas de transmisión mecánica-manual de imágenes utilizados por el autor, y a la convivencia de contrastes clarososcuros y cromáticos en el mismo plano.



44. Rauschemberg, Robert, *Trophy*, 1.80 x 1.00 m., Mixta, 1989

La relación con el segundo, reside en el hecho de que la transferencia de las figuras humanas no está hecha de manera literal o completa, y en que se pueden ver a aquéllas

en la tela, como los sellos humanos utilizados por Klein; como huellas o señales poco definidas o “abiertas” referencias de la figura original.



45. Klein Ives, *Monochrome blue*, 1.94 x 1.40 m., pigmento en resina sintética, 1961

La obra de Daumier también tiene ecos en este trabajo, especialmente en las figuras pequeñas ubicadas en la parte media inferior del mismo, donde hay similitud con la temática de los viajeros de clase media baja, y en el trazo despreocupado, abierto y orgánico de la representación. Este trazo permite en mi trabajo contrarrestar la rigidez de la transferencia, pues subraya los contornos del conjunto de pasajeros con una línea modulada y sensible de color rojo, que se corta y prolonga hasta envolver la forma. Los artistas que acabo de citar han contribuido a mi producción.

Paso ahora a explicar en detalle los motivos y procesos de la elaboración de la obra. El trabajo surgió de la necesidad de transmitir ciertos momentos o particularidades del tumulto en los “peseros”, de plantearme el desafío de componer a partir de esa realidad que me estaba tocando vivir personalmente. Quería hacer un trabajo que se detuviera donde normalmente cuesta detenerse, y a su vez existió la motivación por representar lo que sucede pese a nuestra asumida indiferencia; quería recuperar las imágenes grises del interior del “pesero” y combinarlas con otra propuesta cromática. El tumulto, las espaldas enlazadas, el límite del espacio humano, fue lo que me llevó a realizar la obra. Me preguntaba si mis imágenes podían comunicar, aunque fuera en parte, lo que se siente física y psicológicamente en esos viajes.

En cuanto a la forma en que se constituye la obra, se puede decir que el fondo está conformado por planos de color puro fragmentados que rodean a las figuras principales ubicadas en el centro de la misma, y que los colores predominantes son el amarillo ocre y el azul marino. Estos sirven como conexión espacial a las formas del fondo, sobre las que encontramos Tonalidades repartidas en equilibrio axial (naranja, cyan, violeta y verde), que dejan ver el azul marino en los contornos, en virtud de algunos efectos de esgrafiado en negativo que a su vez, han sido colocados horizontalmente en la parte inferior y vertical, -a la altura del centro superior de la obra-; ambos fueron colocados en los extremos izquierdo y derecho del trabajo.

Las figuras protagónicas se distribuyen en el centro de la obra, como grupo o masa que se puede separar si visualizamos la línea roja sensible a la cual hice referencia. Es interesante destacar el efecto que el pincel seco otorga a estos personajes, dándoles texturas que los unifican como conjunto indivisible y, a su vez-contrariamente-, los separan mediante superposiciones de la misma trama. Los acentos visuales destacan el tratamiento plástico de ciertos puntos de la obra. Es claro que aquí convergen inquietudes a nivel plástico y de composición.

En cuanto al impacto visual del trabajo, lo que primero llama la atención es el conjunto de los personajes centro de la obra, el contenido ideológico, social y conceptual que transmite el verlos viajar espalda con espalda, recordemos la mencionada comunicación *No verbal*, sí corporal, y sin que aparezcan rostros, cuerpos casi fundidos entre sí.

El color del fondo donde fue transferida esta imagen es verde, tono que de alguna manera representa la coloración que la piel toma a la hora de la muerte. Ningún otro color interviene entre la imagen transferida y el fondo, que emerge de manera luminosa para, por contraste, destacar a los personajes. La intención de retratar al oscuro tumulto se ha logrado, creo, por el colorido del contorno.

En segundo lugar ubico al impacto que provocan los personajes principales. Considero que los contrastes cromáticos de la obra los encierran, separan, y fragmentan de la composición, les otorgan complejidad y un contrapunto hecho de cinco direccionales horizontales y cinco verticales, distintas, opuestas a las diagonales de las figuras orgánicas que se ubican en el centro.

Las figuras laterales están a la izquierda y a la derecha; cumplen una función complementaria, periférica, como su ubicación. Están definidas, pero no por contraste; ayudan a romper la rigidez de las formas geométricas y de la transferencia. Su importancia radica en que fortalecen la idea del contexto "pesero". Se ven asientos pequeños donde la gente desborda, caras de sueño, de largo destino, como es el de Santo Tomás Ajusco; una mujer se apoya en su mano; abajo, pasajeros con cachucha apenas caben en su asiento; otro pasajero inclina su cuerpo hacia adelante, casi cayendo al sueño; a la derecha hay tres rostros superpuestos de los que se define sólo el primero, cabizbajo, con mirada perdida. Estos dibujos fueron compuestos en la tela a partir de los originales realizados directamente sobre el "pesero", en contacto con los personajes, y mientras me dirigía, dibujando, al mismo destino.

El impacto visual que la obra genera desde la cercanía merece un apartado. Cuando alguien se aproxima a este trabajo encuentra un texto que, de inmediato, se desvanece dentro de las primeras dos figuras. El texto comienza en la cabeza del primer personaje (hombre), vuelve a aparecer y a desaparecer en el segundo personaje (mujer); la escala del texto se distorsiona continuamente, la caligrafía se ve irregular, como cuando uno escribe arriba de un "pesero" que se mueve, y la lectura del mismo concluye en los pies del primer personaje, entrecortada, sin definir claramente un mensaje. Lo mismo sucede al tratar de escuchar una canción en el "pesero": nos llegan partes de ella nítidamente, y otras se pierden en medio del tumulto y los ruidos de los motores y puertas. El texto fue tomado de una canción de cumbia escuchada en el "pesero", *Que levante la mano*,⁵⁷ título que elegí para la obra, al asimilar esa acción con la actitud que los pasajeros retratados y dibujados adoptan en el "pesero". Hay aquí una asociación interesante, no solamente de la obra con la canción en cuanto a la imagen que ambas transmiten, sino también en cuanto al contenido de la canción y a la sensación de que la gente lo asume como propio. Y esto lo digo como un comentario personal; "que levante la mano quien no sufrió por amor", "que levante la mano quien no lloró un desengaño" dice la canción en su estribillo. El chofer convida sus canciones al "pasaje". Cuando los viajes son cotidianos y largos, la música que el pone se siente como "instalada" en el inconsciente de los que la oyen, como única variante a la monotonía del recorrido. Por eso la letra de esta canción está colocada en el interior de esos pasajeros y no fuera de ellos.

⁵⁷ Los Angeles de Charlie *Que levante la mano*, en *Grandes éxitos de Los ángeles de Charlie*, Emi, México 2001

Para concluir con el análisis de esta obra insisto: lo aquí he vertido no fue una crítica si no una reflexión. No tomo partido a favor ni en contra, apenas represento una imagen común, que está entre nosotros, es propia de gran parte de la sociedad mexicana. Lo interesante es ver cómo la rutina nos perfila, aunque nos cueste vernos representados en ella. En este trabajo expongo algunos detalles del tumulto, hago una incursión pequeña del sonido en la imagen, y contrapongo el gris verdoso de la masa con un entorno cromático de vivos contrastes.

5.4 Nada que decir

En *Nada que decir* hago referencia al silencio, al silencio de los pasajeros, del chofer, de los pasajeros entre sí, al silencio que hace frente a los abusos del conductor. Un silencio que omite pero que también hace acto de presencia, cómplice, sumiso y resignado; un silencio anónimo. La descripción se aplica a quienes viajan en el "pesero" pero también a quienes los miran viajar. Hago referencia a ambos lados del contrato de silencio que se vive en el "pesero", a los actores y a los contempladores, mediante la alusión a un pequeño telón levantado en los extremos de la obra; ella involucra al espectador y al artista, el presentador de ese "pequeño teatro". La composición subraya algo que en varios de mis trabajos es una constante; y es el hecho de enmarcar cada obra con un fondo que gira alrededor de la figura principal, evidente en este caso; la obra está enmarcada de manera ornamental.



46. *Nada que decir*, Mixta s/tela, 1.00 x .80 m., 2003

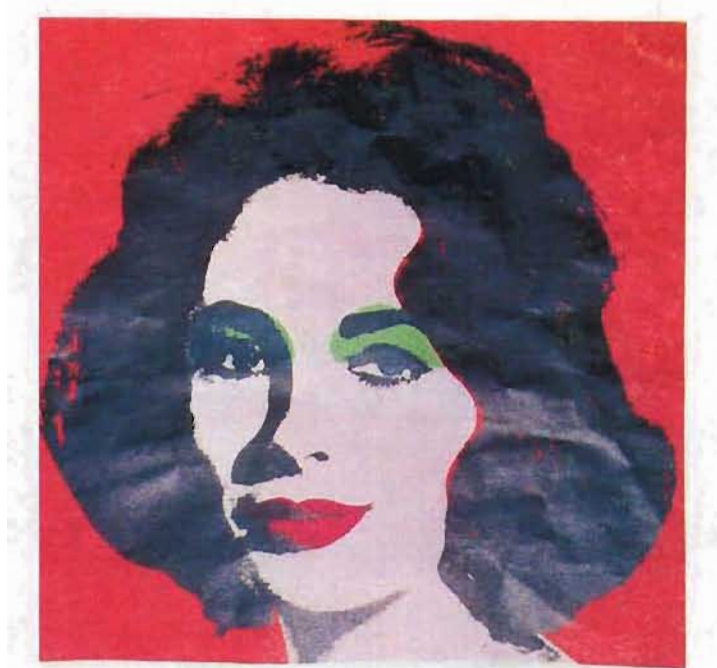
Nada que decir está realizada con pinturas acrílicas, sintéticas, aerosoles y cintas adhesivas; fue hecha en el tercer semestre de mi estadía en la Academia de San Carlos, y tiene que ver con el proceso de experimentación constante que he llevado, al que le he añadido una imagen reproducida en linóleo, imagen que cruza de izquierda a derecha el plano principal, otorgándole movimiento al trabajo. Este trabajo surgió cuando, durante un viaje en “pesero” por la avenida Tlalpan, percibí que había una mujer embarazada que viajaba parada, y que en sus asientos más inmediatos viajaban hombres que “parecían” dormidos o distraídos; la gente que presenciaba la escena tampoco acusaba reacción alguna. Fue entonces cuando me pregunte “¿es que nadie tiene nada que decir?” A modo de respuesta nacieron una serie de dibujos sobre esta nada con la presencia protagónica del rostro en primer plano; rostros anónimos de donde proviene a modo de viñeta de cómic la frase “nada que decir” separada en dos partes, una a cada lado del personaje. La idea del cómic también se encuentra en la imagen de medio “pesero”, reproducida casi infantilmente, de izquierda a derecha, simulando una narración elemental de su movimiento. El rostro, por el contrario, se percibe severo y con la vista fija hacia el espectador; la mitad del rostro está cortada o tapada por un plano color cobrizo que la cruza en diagonal hasta terminar en el hombro.

El proceso de creación se apoyó principalmente en la superposición cromática y a partir de cintas, a modo de mascarillas que conforman el centro y el afuera de la obra. Al comienzo el fondo tuvo colores cobrizos que fueron cubiertos progresivamente por otros colores; algunos violetas, otros amarillos y cafés más neutros; para el cuerpo y las viñetas un syan, con verde.

Como se puede ver el procedimiento es sencillo, pero resulta plásticamente rico, ya que la tela es de alto gramaje y los materiales y técnicas utilizados hacen aparecer, desaparecer y convivir tonalidades metálicas con los efectos de las cintas de color utilizadas.

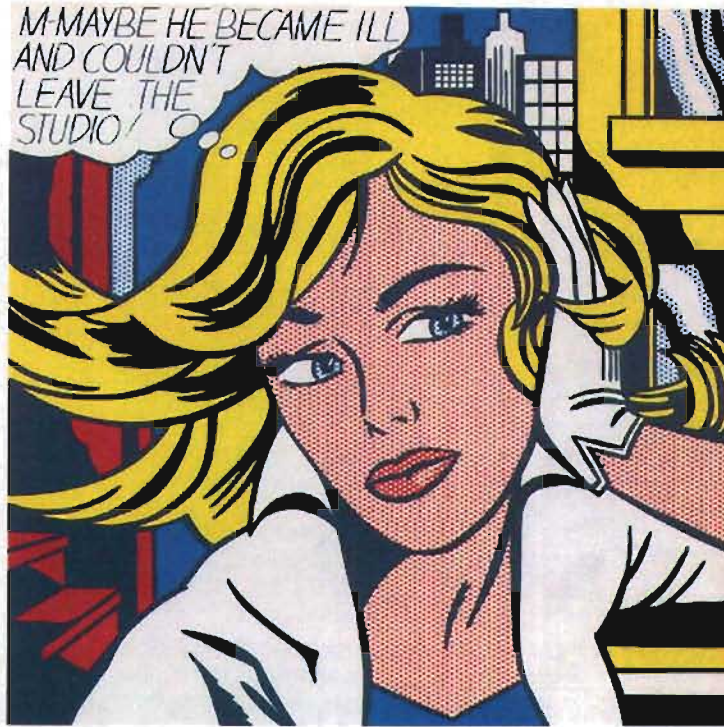
El retrato vuelve a ser tema en este trabajo, pero de manera diferente, pues no hay ánimo de encontrar en el personaje a nadie en especial, sino que, simplemente, se trata de un sujeto cualquiera que, inesperadamente, se percibe conviviendo en ese lugar hermético. Se impone nuevamente la comunicación no verbal, como hemos visto, el

al ámbito de la caricatura: El pato Donald, o Dick Tracy. El protagonista de mi obra, en cambio, no tiene forma de caricatura, aparece como un hombre normal, hasta desalineado, el hombre común de Latinoamérica, un hombre anónimo.



47. Warhol Andy, *Elizabeth Taylor*, 1.50 x 1.50 m., serigrafía, 1964

El personaje principal que acaba de ser mencionado no se encuentra representado en su totalidad, sino que falta la mitad de su rostro, el énfasis está puesto en la definición figurativa del único ojo que aparece; se hace evidente por el pequeño rectángulo blanco que está a su alrededor. Las demás partes – cabello, nariz, bigotes y labios- están sugeridas mas no “perfectamente” terminadas. La figura puede remitirnos al mundo del cómic o al cinematográfico, donde la cámara elige tomar la mitad superior del cuerpo y culminar debajo de los hombros, con la direccional descendente que atraviesa el rostro.



48. Lichtenstein Roy, *M-maybe*, Acrílico s/tela, 1.52 x 1.52 m, 1976

El entorno de este hombre es un cuadrado color cobrizo ligeramente irregular, ubicado en el centro de la obra. Se puede interpretar como una ventana de "pesero". Está atravesada por líneas horizontales rojas, violáceas, así como por viñetas y pequeños "peseros" hechos con linóleo y tinta negra; algunos de los planos de este cuadrado tienen texturas logradas a través del esgrafiado (técnica que repito en varias obras). El cuadrado contiene medio rostro del personaje principal, pero sus hombros sobrepasan ese perímetro para ser contenidos por otro cuadrado, más ornamental, que, además de contrastar con el primer cuadrado, tiene una especie de adorno, simulando las telas que enmarcan algunos espejos interiores de los "peseros". Las telas son telones levantados que anuncian el espectáculo; se oponen, por su esperada elocuencia, al "no hay *Nada que decir*".

El texto *Nada que decir* está escrito a mano, de manera irregular y simétricamente distribuido —una palabra al medio, una a la izquierda y otra a la derecha—, con la intención de que cada una de ellas valga por sí misma en el conjunto; las viñetas donde se encuentran estas palabras atraviesan el primer cuadrado en diferentes lados de la obra, son lo que provoca que el espectador se detenga frente a la obra interrogando su significado. Las palabras, sin duda, pueden generar más lecturas que las que ofrecen las imágenes.

Existe entonces la posibilidad de dejar abierto el significado de *Nada que decir*, según la distancia del interpretante respecto al trabajo. Si su interés sobre el tema es nulo, no se detendrá a reconocer lo que aquí aparece; si, en vez, siente curiosidad, no será difícil que penetre las connotaciones simbólicas de la obra.

5.5 Vendedora

Se trata de una pintura realizada con colores acrílicos y objetos, a partir de una fotografía y dibujos originales sobre el tema. La obra fue hecha durante el último semestre cursado en la maestría, momento en que los impulsos iniciales y las herramientas de trabajo habían madurado.

La imagen de la *Vendedora* admite explicaciones sintácticas y semánticas. Sintácticas porque es sumamente descriptiva: apela a la línea, a la forma y al color de manera tradicional. La composición es centrada, no ofrece rupturas ni sorpresas. El efecto plástico "sin terminar" es utilizado como recurso para sostener el plano semántico, las palabras clave que lo componen son: transporte urbano, colectivo, caos, cómic, escenario cotidiano, fotografía, vendedores ambulantes.



49. *Vendedora*, Mixta s/tela, 1.20 x 1.30 m., 2003

Para interpretar una imagen no es suficiente reconstruir la intencionalidad del artista, su relación con la sociedad, su psicología y su ubicación en el arte contemporáneo. Lo que interesa es dar cuenta de cómo está construida la imagen, descubrir su sentido, entender si es portadora de valores o sólo de efectos estéticos. Si consideramos que esta condición se logra en base al conocimiento de tres aspectos, la **forma**, el **contenido** y el **contexto**, ninguno de los cuales se encuentra de manera aislada sino que funcionan perfectamente ensamblados, la pregunta, en el caso que nos ocupa es: ¿Cuál es la aportación del cuadro *Vendedora*?

La percepción formal se logra a través del color, la línea pictórica, la ambigüedad espacial, la transparencia y el empleo de imagen fotográfica, elementos que están en estrecha relación con los planos de funcionamiento de la obra.

La percepción semántica nos aproxima al contenido de la obra. Relacionamos el tema con el valor conceptual del que participa el significado, y la obra se amplía, produce diferentes tipos de respuestas en el espectador, según sus competencias teóricas, estéticas, místico-religiosas o prácticas.

El contexto es la situación tiempo espacial que rodea a la obra. Atañe a las condiciones de producción, al momento en que se elabora y compone el mensaje estético, y a los determinantes históricos del trabajo.

Empezaremos entonces. En cuanto a la forma, decimos que se trata de una pintura, o más bien de un dibujo coloreado; es en parte una construcción imaginaria y, en parte, una construcción tomada de la realidad; la obra reconstruye un personaje de la ciudad. Salvar un personaje inmerso en el caos urbano implica romper el caos, ponerle un orden. Lejos mí esta intención; por ende, acepto sin discusión que me introduzco en una realidad ilusoria, aún cuando el contorno de la figura pretenda no serlo.

¿Por qué no es ilusoria la *Vendedora*? Porque es un fragmento, una escena de la vida real. La forma, según Aristóteles, determina la esencia conceptual de un objeto. Aquí se trata de conceptualizar la idea que me he formado de uno de los personajes del tumulto ciudadano; la visión que doy sobre la vida en el transporte urbano es el registro descriptivo, detallado, de una observación. Lo observado es el retrato de una mujer que vende.

Si tenemos en cuenta la postura de Kant, quien define la forma como la contribución de la mente al objeto percibido, surge de inmediato que la forma es la respuesta estética, la que busca una semejanza hacia lo bello, lo interpretable, lo reconocible. Es decir que, tanto para Aristóteles como para Kant la realidad de la forma se construye a través de la conceptualización, no existe nada en el mundo fuera del pensamiento y de la razón.

La función estética penetra constantemente en nuestro entorno, nos insta a pronunciarnos con actitudes de agrado o desagrado. Esto hace de lo estético una manifestación multifasética, variada como el gusto que categoriza la belleza o la fealdad. La *Vendedora* se enmarca en los parámetros de aceptación que denominamos lo bello, lo agradable. Puede decirse, sin embargo, que el trabajo ofrece una lectura dual, en tanto es armónica en el centro, y deforme, alterada en sus contornos; el contraste no impide el dominio de lo bello.

La obra es una reinterpretación de la realidad construida bajo esquemas estéticos y de valoración subjetivos, casi poéticos. Podría merecer el nombre de poético-visual, si consideramos que plasma cualidades difíciles de percibir en la realidad. Lo interesante, sin duda, es observar cómo una realidad tan cruda puede transformarse en idealidad bella, pues lo que vemos es una vendedora sonriente y feliz, que, con el mejor gesto, nos ofrece recetas para jugos de fruta magníficos. Esto es un rasgo de identidad muy fuerte en la cultura mexicana. La dominante cromática escogida quiso ser consecuente con la ilusión: colores claros, vivos, alegres y, por supuesto, el rosa "mexicano".

La visión aparentemente ligera del personaje retratado, se diluye al profundizar el sentido de la obra. La obra tiene un punto crítico compuesto de dos polos, uno compositivo y otro en el tratamiento de la superficie pictórica. Existe un centro casi fotográfico, con color trabajado en detalle; los márgenes alrededor de este elemento central contienen figuras apenas esbozadas, aleatorias, de cabeza, acostadas, como si estuvieran girando en torno a la imagen central. Estos fragmentos de figura humana son los que, por su disposición, subrayan la idea de desorden y aglomeración. La zona de incertidumbre se opone a la precisión de la zona determinada, la de la *Vendedora*.

La estructura esquemática de la obra está compuesta por capas. Tiene un punto central claro y delimitado, la figura de la *Vendedora*, mientras que los márgenes que la rodean son difusos. La figura central es estática, lo demás es dinámico. El juego de tiempos y ambigüedad espacial logra una escena casi fílmica, donde recordamos la velocidad

retardada que observa Octavio Paz cuando habla del desnudo descendiendo una escalera,⁵⁸ y la lentitud para percibir algunas imágenes que en algunos momentos del día tenemos, descrita por Paul Virilio.⁵⁹

En síntesis: la obra se define morfológica y semánticamente por cinco elementos: 1) la forma abierta de la imagen, 2) las líneas que subrayan su estructura, 3) las formas aleatorias que se abren a partir de la figura principal, 4) la certidumbre que ofrece una imagen reconocible y 5) la confluencia entre lo superficial y lo profundo.

El contexto de producción nos lleva a la autocrítica. Podemos decir que hay elementos del trabajo logrados y otros aún en proceso de maduración. Los segundos son los que tienen que ver con la realización, con la técnica empleada, ya que la obra está a medio camino entre el *Pop* y el *Kitsch*, y si se inclinara con mayor fuerza por una u otra tendencia pesaría más visualmente, su efecto sería mayor.

Existe una relación estrecha entre Warhol y mi obra. Su sensibilidad, su percepción, su propia historia cultural, se materializan en esta imagen, donde la fotografía y la transferencia son recursos dominantes. No es casual que la realidad visual en nuestros días esté dominada por prácticas tecnificadas. Somos parte de un escenario sin fin, de una cotidianeidad de cómics, de una serie animada con miles de personajes. La obra se construye a través de una ventana-espejo; la superficie misma se vuelve espejo del mundo *Kitsch*.

Otro punto de comparación ofrece la obra de Jeff Koons, cuyas obras parodian la desfachatez de traer al arte objetos y personajes que forman parte del mal gusto, lo extremadamente popular o lo efectista.

También podría comparar *Vendedora* con los trabajos de Hanson, Duane, donde la mujer y el hombre son protagonistas de imágenes narrativas, *hiperrealistas*. acentuando sus gracias y defectos al detalle, a modo humorístico, sarcástico y por supuesto *Pop*.

⁵⁸ Paz, Octavio, *La apariencia desnuda*, Era, 1978, México, p. 40.

⁵⁹ Virilio Paul, *Estética de la desaparición*, Anagrama, México, D.F., 2001. p 95.



50. Hanson Duane, *Turistas*, vaciado en cera, 1.68 x 1.20 x 1.80 m., 1976

La pintura hoy, concluimos, no tiene vida propia, exige su cuota de simulacro. La insuficiencia del arte se debe a la insuficiencia del mundo. Las mediaciones, los metalenguajes, las distancias insalvables entre los objetos y la manera de nombrarlos, han acentuado el disimulo. Las prácticas tecnificadas conforman una red de evasiones y deformaciones, han colocado en el techo de la escena cultural al lenguaje evasivo.

Vendedora quiere salir de ese esquema, pero tiene sus límites. Por un lado potencia la imagen bondadosa del mundo, por otro la abandona, se ubica en las direcciones del arte actual. El efecto estético y la concreción la ubican en el arte figurativo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Conclusiones

A lo largo de estas páginas el trabajo ha transitado por planteos estéticos y sociales. El primero nos situó en el debate entre realismo y figuración, lugares visibles y lugares imaginarios, sensaciones e impresiones, técnicas fotográficas y procedimientos mediáticos, el mundo verdadero y el mundo ideal. Mi obra, empero, prefiere no limitarse a calificativos dogmáticos y decir que es sólo la respuesta en imágenes de una vivencia, la que he experimentado al viajar en el transporte público de la ciudad de México.

El segundo legitimó el valor social de mi propuesta, en tanto se trata de llevar al lienzo ideas y emociones motivadas por este conglomerado urbano, de materializar artísticamente el conocimiento sensible de una problemática de la sociedad mexicana. El transporte urbano, como pocos de los servicios ciudadanos, expresa los proyectos políticos, de ciudad y, por este medio, de nación, de los grupos económicos y de poder. Busqué, en suma, que las formas estéticas dialoguen con las formas de la vida.

El dibujo y las fotografías tomadas mientras viajaba en “peseros” rumbo al Ajusco fueron las herramientas primarias de mi trabajo. El cúmulo de ideas y sensaciones que esta experiencia acrecentaba en mí fueron organizadas, básicamente, por tres conceptos teóricos, la idea de *no lugar, no espacio* para realizar prácticas de reconocimiento humano de Marc Auge; la de *picnolepsia*, el tiempo suspendido, idea desarrollada por Paul Virilio; y en *la comunicación no verbal*, el valor del cuerpo en el mensaje según el pensamiento Flora Davis. Con ellos adquirí fundamentos para explicar mi obra.

La obra que presento es el resultado de diversas mezclas. Las numerosas imágenes que registré a lo largo de tres años en la pequeña libreta que portaba se resumen aquí en cinco cuadros. Los títulos de las obras, *Espacio en blanco*, *Dentro*, *Que levante la mano*, *Nada que decir* y *Vendedora*, no son gratuitos; tienen carácter simbólico y narrativo, pues atienden, simultáneamente, al deseo de transmitir significados indirectos y alegóricos. En las primeras obras – *Espacio en blanco*, *Dentro*– domina el símbolo, la complejidad y los tonos mínimos; en las últimas los colores vivos e imágenes diferenciadas. Se diría que hay un movimiento progresivo que va de lo oscuro a lo claro, de la pesadumbre a la felicidad, de lo figurado a lo real. Sin embargo los textos que integran la composición de los cuadros no acompañan el proceso descrito, pues *Espacio en blanco* tiene una larga expresión popular, *Dentro* un recorte de periódico, *Que levante la mano* lleva el título de

una canción, *Nada que decir* porta sólo el silencio de esta frase, y *Vendedora* presenta palabras escritas como rótulos manteniendo estrecha relación con la realidad. Pareciera entonces que he buscado inconscientemente un equilibrio: a mayor claridad de imagen – narrativas, realistas- corresponde una escritura tipográfica y viceversa; cuando la carga simbólica es mayor he apelado a las palabras pequeñas casi supeditadas a la imagen.

Pero más que en estas apreciaciones de tipo formal quiero detenerme en lo que, considero, es el valor de este trabajo. Al observar que el tumulto dentro de los transportes públicos produce vértigo, creo haber demostrado que todos los motivos urbanos pueden ser abordados, y que las transformaciones económicas y políticas afectan a las artes. Esta tesis sostiene que la calle ofrece un amplio abanico de posibilidades para entrar a un proceso creativo dinámico, renovable. Leer plásticamente la ciudad ha transformado profundamente la idea que yo tenía del arte.

Importantes referencias para el análisis y la revisión de mi dibujo han sido Lautrec y Daumier. En cuanto a mis referentes creativos debo admitir que el tomar clases con el maestro Melquiades Herrera, “el rey del *Kitsch* mexicano”, me ha dejado una visión muy rica sobre la cultura de masas de esta ciudad. Una visión que retoma algo del *Pop*, y que puede mezclarse, *con lo bizarro o lo pintoresco*, sin caer en lo sensacionalista y/o efectista. Dice Virilio en contraposición, que el arte contemporáneo es cruel e impiadoso, pero que también es un arte que aún puede mostrar las transformaciones de los cuerpos en la vida social.

Vértigo y tumulto resultan, pues, un razonamiento y una producción personal que nace del transitar en el interior del “pesero” con los aspectos sensibles que de allí emergen, con las formas que permanecen y con las que se disuelven. En la tarea de dibujar quedaron muchos bocetos inconclusos, figuras que luego fueron recuperadas al integrar otras mayores. Llego así a la idea de que todos fragmentamos cuando miramos, de que la unidad es una ilusión un esfuerzo por sostener las partes, casi como el “pesero” sostiene a las personas.

Sobre los dibujos y pinturas que fundamentan esta tesis diré que creo haber logrado imágenes estrechamente relacionadas al tiempo y al espacio que las determinaron. Sin embargo, señalo que no hay pintura, dibujo ni tesis que nos acerquen más a la estética del “pesero” que la experiencia de viajar en él. Del mismo modo, insisto, *vértigo y tumulto*

surgió como respuesta a una vivencia; todas las relaciones teóricas vinieron después de los dibujos.

Para concluir dejo en claro nuevamente que esta experiencia significó un giro enriquecedor en lo que respecta a mi producción y reflexiones artísticas, que de aquí en más, se proyectarán por rumbos muy diferentes a los ya revisados. Deseo que la comunidad artística que accedió al texto y a las imágenes que he combinado, retome lo que crea significativo, y pueda explorar nuevas ideas a partir de lo expuesto; el espacio el tiempo y la realidad están aquí, y no son los mismos de ayer, tampoco nuestras ideas tienen por que serlo.

Índice de imágenes

1. Daumier Honoré, *El vagón de tercera clase*, .30 x .45 m., Óleo s/ tela, 1863.
2. Lautrec Toulouse, *Réjane*, .15 x .25 m, Pastel s/ papel, 1898.
3. Daumier Honoré, *El espectáculo de feria*, .30 x .45 m., Óleo sobre tela, 1878.
4. a 20. Reyes Manuel: *Recorrido Urbano* (fotos); del tramo Rio Consulado- Paradero de los Indios Verdes, Ciudad de México, Distrito Federal, Febrero del 2002.
21. a 24. Reyes Manuel, *Las formas del tumulto* (fotos); del tramo Sto. Tomás Ajusco- Estadio Azteca, México, Distrito Federal, 2003
25. a 29. Reyes Manuel, *Lo Pintoresco* (fotos), del tramo Chapultepec- Indios verdes, 2003, México.
30. a 34. Reyes Manuel, *El vértigo* (fotos), del tramo Sto. Tomás Ajusco - Estadio Azteca, 2003, México.
35. Reyes Manuel, *Espacio en blanco*, Mixta s/tela, .50 x 1.00 m., 2001
36. Daumier Honoré, *Detalle, Un vagón de Tercera*, .30 x .45 m., (fines del siglo XIX).
37. *Espacio en blanco*, detalle.
38. Reyes Manuel, *Dentro*, mixta s/ tela, .88 x .88 m., 2001
39. Manzoni Piero, *Acrhome*, Tela Cosida, .80 x .60 m., 1976.
40. Lewitt Sol, *Tree -Part -Set*, Acero pintado y metal, .80 x 2.08 x .50 m., 1976.
41. Reyes Manuel (foto) *Almoducto*, Cerro de los Tepalcates, Villa Rica, Veracruz, México, 2004.
42. *Dentro* , detalle.
43. Reyes Manuel, *Que levante la mano*, Mixta s/tela, .88 x .88 m.,2002.
44. Rauschemberg Robert, *Trophy*, Mixta s/madera, 1.80 x 1.00 m., 1989.

45. Klein Ives, *Monochrome blue*, pigmento en resina sintética, 1.94 x 1.40 m., 1961.
46. Reyes Manuel, *Nada que decir*, Mixta s/tela, .88 x .88 m., 2003.
47. Warhol, Andy, *Elizabeth Taylor*, serigrafía 1.50 x 1.50 m., 1964.
48. Lichtenstein Roy, *M-maybe*, Acrílico s/tela, 1.52 x 1.52 m., 1976.
49. Reyes Manuel, *Vendedora*, Mixta, 1.20 x 1.30 m., 2003.
50. Hanson Duane, *Turistas*, Vaciado en cera, 1.68 x 1.20 x 1.80 m., 1976.

Bibliografía

- Aguilar Díaz Miguel Angel, *Estudios recientes sobre la cultura urbana en México*, UNAM México 1996.

- Aguilar Jesús. "Choferes, Antropología y vida cotidiana. Notas de un viaje por la ciudad de México" en *Versión No 9*, Ciudad de México, UAM-Xochimilco, 1999, pp.127-162.

- Ánsar, Pierre. "Marx y la teoría del imaginario social en Colombo". *El imaginario social*, Montevideo, Nordam, Altamira, 1993. p215.

- Augé, Marc, *Los no lugares, espacios del anonimato, una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 1992.

- Azuela Antonio y Tomas Francois, *El acceso de los pobres al suelo urbano*, UNAM, México 1997.

- Blanco José Joaquín, *Ciudad de México espejos del siglo xx*, INAH, México 1998.

- Blanco José Joaquín, *El castigador*, Era, México 1995.

- Blanco José Joaquín, *Función de media noche*, Era, México 1986.

- Blanco Paloma, Carrillo Jesus, Et. Al. *Modos de hacer: Arte crítico, Esfera pública y Acción directa*. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

- Benjamin Walter, "El arte en la época de su reproductibilidad técnica" en: *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973

- Benitez Fernando, *La ciudad que perdimos*, Era, México 2000.

- Berger Jonh. *Modos de ver*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1974.

- Bernache Perez Gerardo, *Basura y metrópoli*, U de G. , Iteso y Ciesas, México 1998.

- Canclini Nestor García, *El consumo cultural en México*, Conaculta, México 1993.
- Castoriadis cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*, Amorrortu Buenos Aires, 1982.
- Camas Javier, *Descentralización, o desarticulación urbana?*, Ciesas, México 1999.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Tápies* , Omega, Barcelona, 2000.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Arte Contemporáneo; Origen Universal de sus tendencias*, E.D.H.A.S.A, Barcelona 1958.
- Chavez, Silva Eduardo, *La creatividad en la experiencia creadora*, Tesis doctoral, Valencia España, 2003.
- Davis Flora, *La comunicación no verbal*, Alianza, Madrid, 2003
- D' Alessio Ferrara, Lucrécia, “ Do mundo como imagen do mundo” en Santos, M., de Souza, M.A., Silveira, M.L. (Orgs.). *Territorio, Globalizacáo, e fragmentacáo*, São Paulo, HUI TEC ,1996.
- De viera Juan, *Breve y compendiosa narración de la ciudad de México*, Juan de Viera. Instituto Mora, México 1992.
- Eder Rita. *Gironella*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM., México DF., 1981.
- Instituto Nacional de Bellas Artes, *Rafael Cauduro*, Vid, México, 1995.
- Fay Brown, Denise. *El paisaje cultural, plática preparada para la sección de Ecología Humana* del CINVESTAV-Mérida, inédita 1998.
- Ferreira Andrea, *Arte acción/ cantina El Puerto de Veracruz*, México 2000.
- Garibay Ricardo, *Dialogos mexicanos*, Contrapuntos, México 1977.

- Götz Adrian. *Toulouse Lautrec: Obra gráfica completa*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- Hartman Eibenschutz Roberto y Rébora Togno Alberto, *El desarrollo urbano del Distrito Federal en el año 2000*, Gobierno del D.F. , México 2000.
- Hofman Werner Naña, *Mito y Realidad*, Alianza Forma, Madrid, 1991.
- Jacques Aumont, *La Estética hoy*, Cátedra, Madrid, 1998.
- Krell Alan. *Manet*, Thames and Hudson, London, 1996.
- Livingstone Marco, *Pop Art; a continuing history*, Harry N. Abrams, Japon, 1990.
- Lucie-Smith Edward. *Toulouse Lautrec*, Phaidon, Barcelona, 1992.
- Lucie-Smith Edward. *Visual Arts in the twentieth century*, Laurence King, London, 1996.
- Manuel Velez, *El dibujo del fin del milenio*, Universidad de Granada, Granada, 2001.
- Marco. *Julio Galán*, Turmex, Monterrey, 1993.
- Mario Perniola. *La estética del siglo XX*. Machado Libros, Madrid, 2001.
- Marimón Antonio, *Mis voces cantando*, Era, México 1999.
- Monnet, Jeromé, *Usos e imágenes del centro histórico de la ciudad de México*, Ciudad de México, DDF/CEMCA, 1995.
- Monsivais Carlos, *A ustedes les consta*, Era, México 1986.
- Monsivais Carlos, Salvador Nov. *lo marginal en el centro*, Era, México 2000.

- Paz Octavio, *La apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*, Era, México, 1973.
- Perez David, *El Arte Impuro*, Dirección General de Promoción Cultural de Valencia, Valencia, 1997.
- Perez Montfort Ricardo, *Estampas del nacionalismo popular mexicano*, Ciesas, México 1994.
- Poussin Nicolas, *Cartas y consideraciones en torno al arte*, Visor, Madrid, 1995.
- Prampolini Ida Rodríguez, *Ensayo sobre Jose Luis Cuevas y el dibujo*, Instituto de Investigaciones Estéticas, México DF, 1988.
- Rachman Carla, *Monet*, Phaidon, Italia, 1923.
- Ramonxiu, *Ciudades*, UNAM, México 1985.
- Reguillo Cruz Rossana, *En la calle otra vez, las bandas: identidad urbana y usos de la comunicación*, ITESO, México 1991.
- Romero Fernando, *ZMVM Laboratorio de la ciudad de México*, Conaculta, México 2000.
- Rosas Mantecón Ana, y Reyes Dominguez Guadalupe, *los usos de la identidad barrial*, UAM, México 1985.
- Sanchez Hernandez Domingo, *Estéticas del Arte Contemporáneo*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002.
- Sels Peter. *Beckmann*, Abbeville Pres, 1996, New York.
- Todorov, Tzvetan, *Teorías del símbolo*, Monte Avila, Madrid, 1982.
- Varios Autores, *Museo Jose Luis Cuevas*, Fonca, México, 1962.

-Virilio Paul, *Estética de la desaparición*, Anagrama, México, D.F., 2002.

-Virilio Paul, *El procedimiento silencioso*, Gráfica MPS, Argentina, Sgo. Del Estero, 2003.

-Warnock G.J., *La filosofía de la percepción*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.