



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES**

**GRÁFICA, VIDA COTIDIANA Y OTRAS FORMAS CREATIVAS. *Sobre el  
proceso creativo, una investigación teórico práctica.***

TESIS  
QUE PARA OBTENER  
EL TÍTULO DE  
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA

EDGAR MANUEL DE JESÚS LEÓN MARTÍNEZ

DIRECTORA DE TESIS  
MAESTRA MARIA EUGENIA QUINTANILLA SILVA

MÉXICO D. F. Febrero 2005



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.



*a Clarissa con todo mi amor*

## Contenido

Introducción.....	5
-------------------	---

### Capítulo I. ANTECEDENTES.

1- Antecedentes de la posmodernidad.....	9
2- Estetización de la vida cotidiana.....	17
3- Las imágenes técnicas.....	26
4- Gráfica, Neográfica y Posgráfica.	
4.1 Gráfica.....	31
4.2 Neográfica y posgráfica.....	36

### Capítulo II. PROCESO CREATIVO..... 41

1- El proceso creativo según Juan Acha.....	42
1.1 Concepción-ejecución (versus) Recolección.....	45
1.2 La maduración (versus) Selección.....	47
1.3 Solución, ejecución (versus) producción.....	50
2- Recolecciones y presentaciones. “Arte y vida cotidiana en México. Finales y principios de siglo. 1999/2003”.....	62
2.1 Divertimento Vacilón y suerte. Objetos Encontrados. Colección Melquiades Herrera 1979-1990.....	65
2.2 Polaroids, Melquiades Herrera.....	68
2.3 Political Advertisements. Antoni Muntadas & Marshall Reese. 1984 – 2000.....	73
2.4 “NO ANUNCIAR”. Colectivo “Fuera de Registro” 2000.....	77
2.5 “Un año de basura” Richard Moszka. 2001.....	80
2.6 You are under Arrest. Jonathan Hernández 2000/2002.....	82

### Capítulo III ANALISIS DE OBRA

METODO.....	87
1- HECHO EN CHINA Y READY TO FIRE. Documento. Juana, sus humores y el binario.	
1.1 Antecedente creativo.....	88
1.2 Análisis de obra.....	90
2- Sin Manchas / Por salud.	
2.1 Antecedente creativo.....	96
2.2 Análisis de obra.....	97
3- Las hermanas co-sanguíneas.	
3.1 Antecedente creativo.....	99
3.2 Análisis de la obra.....	101

4-	Maquillaje para un árbol seco.	
	4.1 Antecedente creativo.....	103
	4.2 Análisis de la obra.....	104
5-	Experiencia post-traumática. Desde lo real a lo ficticio.	
	5.1 Antecedente creativo.....	108
	5.2 Análisis de la obra.....	111
6-	Memorias del porque / Euqrop led airomen.	
	6.1 Antecedente creativo.....	114
	6.2 Análisis de la obra.....	116
	Conclusiones.....	119
	Bibliografía.....	125
	Agradecimientos.....	127

## Introducción

*Nuestras bellas artes fueron instituidas, y fijadas sus géneros y su uso, en un tiempo muy distinto del nuestro, por hombres cuyo poder de acción sobre las cosas era insignificante comparado con el que nosotros poseemos. Pero el asombroso aumento de nuestros medios, la flexibilidad y la precisión que alcanzan, las ideas y los hábitos que introducen, nos aseguran de cambios próximos y muy profundos en la antigua industria de lo Bello. Hay en todas las artes una parte física que ya no puede ser mirada ni tratada como antes, que no puede ser mantenida al margen de las empresas del conocimiento y del poder modernos. Ni la materia ni el espacio ni el tiempo son de veinte años a esta parte lo que habían siempre sido. Hay que esperar que tan grandes novedades transformen toda la técnica de las artes, influyendo con ello en la inventiva misma y quizá llegando hasta a modificar maravillosamente la noción misma del arte.*

PaulVálery.  
“La conquista de la ubicuidad”  
Pièces sur l’art

El presente documento es el resultado de una investigación realizada en los talleres del posgrado en Artes Visuales, plantel Academia de San Carlos, de la Universidad Nacional Autónoma de México, durante los años 2001 y 2002. De la misma manera, este texto es un testimonio de mi aprendizaje en el contexto de la universidad y de mi contacto con la vida cultural mexicana. De tal forma que, lo que presento a continuación, resulta ser tanto la fundamentación conceptual de la experiencia personal al interior de mi propia investigación, como el linde con otras producciones artísticas.

Además, esta investigación se ubica en el contexto de cierta experiencia sensible con el arte en tanto producción y recepción, bajo el registro de una gran transformación catapultada por la alta accesibilidad a las nuevas tecnologías de la imagen. Esta situación ha permitido, una y otra vez, lo que se podría llamar una democratización de la producción que, en la actualidad, ya no es exclusiva del campo artístico. Todas estas variables me confirmaron la necesidad de tener que hacer un esfuerzo por involucrarme con otras formas creativas, como presento a lo largo de este documento.

No sólo el trabajo en los talleres de producción sino también las materias teóricas me brindaron un cuerpo crítico para enfrentar dicha realidad que es observada en la obra y en las reflexiones que se conjuntan en esta investigación. Paralelamente, mi calidad de inmigrante me colocó en una posición muy receptiva que, considero, me ayudó a comprender las producciones culturales mexicanas y lo que me aportaron a lo largo de estos años. A la vez, la confrontación con estas producciones me generó una serie de interrogantes cuyas respuestas son el centro de esta investigación.

Muy pronto, durante el ejercicio creativo, empecé a darme cuenta de la necesidad de utilizar otros medios que me permitieran agilizar los procesos de producción; y en este ejercicio surge, a manera de revelación, la idea sobre aquello que ya no debía representar en el sentido de transfigurar las materias primas, sino presentar transfigurando los contenidos conceptuales de las imágenes generadas por la industria de la imagen.

Así pues, la primera parte de este trabajo de tesis está dedicado a la discusión de la conocida posmodernidad; concepto que sigue siendo motivo de amplias discusiones sobre todo en el ámbito académico. El eje de lo posmoderno contextualiza cierta producción artística que se diferencia de la producción moderna en lo que se refiere a sus procedimientos técnicos. Además, definir este fenómeno de la posmodernidad permite acceder a otro fenómeno surgido con la figura de Marcel Duchamp a principios del siglo XX, conocido como la estetización de la vida cotidiana, como corolario para ejemplificar los cambios que hemos vivido desde entonces y para ilustrar que la producción artística no ha sido ajena a dichos cambios.

A partir de todo esto, y debido a esta transición en donde nos encontramos imbuidos, me adentro en el terreno específico de la técnica; es decir, la manera como se hacen las obras en la actualidad y cómo esto ha significado un cambio importante. Igualmente, esto me lleva a recapitular el significado de la gráfica actual mexicana para revisarla con detenimiento y localizar su especificidad.

En el segundo capítulo me avoco a probar que actualmente existe un sector de artistas que ya no se ocupa de crear en el sentido moderno de representar imágenes sino que, más bien, busca presentarlas. Es por ello que me apoyo en Juan Acha, específicamente en su obra *Introducción a la creatividad*, para comparar sus estudios con tres conceptos -recolección, selección y producción- que propongo como el programa con el cual se hace el arte en la actualidad. Por ello, en este mismo capítulo exploro el trabajo creativo del Maestro Melquíades Herrera Becerril, el del artista español Antoni Muntadas y el artista norteamericano Marshall Reese; el trabajo del colectivo mexicano *Fuera de Registro*; la obra del artista México-canadiense Richard Moszka y, por último, la obra gráfica del joven artista Jonathan Hernández.

El tercero y último capítulo lo dedico a revisar mi trabajo artístico utilizando la información provista por Juan Acha, para reafirmar que esos tres pasos (recolección, selección y producción), bajo el concepto de presentación, son una forma de generar arte actualmente. Finalmente esta tesis termina con un ejercicio interpretativo utilizando el sistema propuesto por Román Gubern en su libro *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*, en el que plantea siete codificaciones técnicas de las que me sirvo para elaborar una interpretación que, por supuesto, se basa en mi propia experiencia de vida. En este sentido, el objetivo principal de la tesis es describir la manera como he realizado mi obra influenciado por el contexto de la Ciudad de México.

**CAPITULO I**  
**ANTECEDENTES.**

# CAPITULO I. ANTECEDENTES

## 1- Antecedentes de la posmodernidad.

El siguiente documento se encuentra profundamente identificado con una época cultural cuya lógica se inscribe dentro de los parámetros conocidos como la posmodernidad. Es de mi interés identificar algunos de los tópicos de esta lógica cultural, con el único objetivo de establecer una conexión con las formas creativas que se analizarán en el marco de esta tesis. Así mismo, hago la salvedad que el tema de la posmodernidad es muy amplio y se encuentra muy cuestionado, a pesar de haberse identificado como una lógica cultural, por lo que me limitaré a mencionar algunos de los aspectos que son pertinentes para este estudio.

La idea de posmodernidad, como el mismo concepto lo sugiere, supone una etapa posterior a la modernidad. Dentro de ésta lógica de diferenciación entre modernidad y posmodernidad cabría preguntarse sobre el modelo de modernidad del cual se está tomando distancia. Para ello, utilizaré la idea de moderno manejada por el filósofo alemán Jürgen Habermas quien “expresa una y otra vez la conciencia de una época que se relaciona con el pasado, la antigüedad, a fin de considerarse a sí mismo como resultado de una transición de lo antiguo a lo nuevo.”<sup>1</sup> Transición caracterizada por oposición; como lo afirma el propio Habermas, la forma en que se “establece una oposición abstracta entre tradición y el presente y, en cierto sentido, somos contemporáneos de esta clase de modernidad estética.”<sup>2</sup>

En la actualidad, esta relación dialéctica de oposición entre antiguo y nuevo que se ha transferido a la idea de tradición y presente es una de las claves para entender la distancia entre lo moderno y lo posmoderno. La posmodernidad, como mencioné más arriba, supone un momento posterior a la modernidad, pero también una ruptura con ella; sin embargo, parece que tal oposición es más bien un giro de la idea de modernidad más que una ruptura. En este sentido, el sociólogo

---

<sup>1</sup>Jürgen Habermas. *La modernidad, un proyecto incompleto* en Hal Foster (comp.). *La posmodernidad*. México: Kairós, 1988, p. 20.

<sup>2</sup> *Ibid.* nota 1.



norteamericano Mike Featherstone afirma que “el posmodernismo se basa con más fuerza en una negación de lo moderno, en la percepción de un abandono, una ruptura o un apartamiento de los rasgos definitorios de lo moderno, con el acento firmemente puesto en el sentido del alejamiento relacional.”<sup>3</sup>

Por ello, la posmodernidad, si bien es un momento de cambio ante lo moderno, no significa una ruptura en el sentido estricto de la palabra, sino un giro de su lógica que se ubica en un momento diferente. La idea de modernidad, como concepto, es aquella que “alude a los estilos que asociamos a los movimientos artísticos que se iniciaron alrededor del cambio de siglo y que hasta hace poco dominaron en las distintas artes. [...] Matisse, Picasso, Braque, Cézanne y los movimientos futurista, expresionista, dadaísta y surrealista en pintura.”<sup>4</sup>

Los movimientos pictóricos futurista, expresionista, dadaísta y surrealista, que en la Historia del Arte han sido reconocidos como las vanguardias artísticas, funcionaron en una lógica de ruptura originando otras formas estilísticas que a su vez reaccionarían de la misma manera y cuyas características fundamentales, según M. Featherstone, pueden resumirse como la “autoconciencia y reflexividad estéticas; rechazo de la estructura narrativa en favor de la simultaneidad y el montaje; exploración de la naturaleza paradójica, ambigua, indeterminada e incierta de la realidad; y rechazo de la idea de una personalidad integrada en favor del sujeto desestructurado y deshumanizado.”<sup>5</sup>

En este mismo sentido Perry Anderson (pensador marxista) apunta lo moderno como “un mundo de delimitaciones rigurosas, cuyas fronteras se definían mediante el instrumento del manifiesto y declaraciones de identidad estética.”<sup>6</sup> Es decir, que elementos como el manifiesto, el estilo, el culto al sujeto y la institución (museos y galerías) fueron algunos de los preceptos que ejemplificaron su tiempo. Mientras que la posmodernidad, continuando con lo que ha desarrollado M. Featherstone, tiene como sus principales rasgos

---

<sup>3</sup> Mike Featherstone. *Cultura de consumo y posmodernismo*. Argentina: Amorrortu, 2000, p. 24.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 30

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Perry Anderson. *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama, 2000, p. 128

la eliminación de la frontera entre arte y vida cotidiana; el derrumbe de la distinción jerárquica entre cultura elevada la cultura popular de masas; una promiscuidad estilística que propicia el eclecticismo y la mezcla de códigos; la parodia, el pastiche, la ironía, el carácter lúdico y la celebración de la superficie 'sin profundidad' de la cultura; la declinación de la originalidad o el genio del que produce arte; y el supuesto de que el arte sólo puede ser repetición.<sup>7</sup>

Es decir, una oposición total a todo aquello que ha caracterizado al tiempo moderno. De esta forma, lo posmoderno observa la idea de vanguardia así como los manifiestos de manera sospechosa y celebra las mezcolanzas y los entrecruzamientos híbridos. Igualmente, el teórico marxista Fredric Jameson afirma que uno de los aspectos importantes dentro de la idea de posmodernidad es el que

tras la quiebra de la ideología modernista del *estilo* [...] los productores de la cultura sólo pueden dirigirse ya al pasado: la imitación de los estilos muertos, el discurso a través de las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que hoy es global. Esta situación provoca, evidentemente, lo que los historiadores de la arquitectura llaman "historicismo", es decir, la canibalización aleatoria de todos los estilos del pasado.<sup>8</sup>

De esta forma el abandono de las concepciones modernas en torno a las proposiciones culturales que se limitan en tratar de reconstruir la modernidad de manera diferente, tiene como tónica distintiva, la apropiación de signos y códigos, mismos que se resignifican o reutilizan en otros contextos. La voluntad de resignificación se fundamenta en la idea que resume el historiador de arte Hal Foster en su recopilación sobre la posmodernidad:

el posmodernismo es difícil de concebir sin la teoría continental, en particular el estructuralismo y el postestructuralismo. Ambos nos han llevado a reflexionar en la cultura como un corpus de códigos o mitos (Barthes), como un conjunto de resoluciones imaginarias de contradicciones reales (Claude Lévi Strauss). A esta Luz, un poema o un cuadro no resulta necesariamente privilegiado, y es probable que el artefacto sea tratado menos como *obra* en términos modernistas -único, simbólico, visionario- que como un *texto* en un sentido posmodernista, "ya escrito", alegórico, contingente. Con este modelo textual, resulta clara una estrategia posmodernista: *deconstruir* el modernismo no para encerrarlo en su propia imagen sino a fin de abrirlo; abrir sus sistemas cerrados.<sup>9</sup>

Es así como la posmodernidad revisa lo planteado por la modernidad con la intención de deconstruirla, en el sentido de deshilvanar todos sus elementos y posteriormente rescribirla de forma particular y diferente. Es por esto que el fenómeno de la posmodernidad no es un momento

---

<sup>7</sup> Mike Featherstone. *Op. cit.*, p. 31

<sup>8</sup> Fredric Jameson. *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta, 2001, pp. 38-39

<sup>9</sup> Hal Foster. *La posmodernidad*. México: Kairós, 1988, pp. 9-10.

de ruptura con lo moderno, en el sentido estricto de la palabra, sino que gira sobre la idea de lo moderno en una suerte de retorno con la intención de revisar más que de romper. Su carácter híbrido, como reprogramador de signos y códigos, que re-significa la historia como fragmento, provoca una tensión que suprime la relación del sujeto con el espacio y el tiempo. Fredric Jameson se ha referido a este aspecto cuando el sujeto:

ha perdido su capacidad de extender activamente sus pro-tensiones y re-tensiones por la pluralidad temporal y de organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente, que difícilmente sus producciones culturales pueden producir algo más que “cúmulos de fragmentos” y una práctica azarosa de lo heterogéneo, fragmentario y aleatorio.<sup>10</sup>

Esta mezcla nos hace experimentar la idea de totalidad como fragmento y la relación entre las cosas parecieran ser totalmente inexistentes. F. Jameson observa esto como una situación esquizofrénica, de la manera como la describe Lacan, “como una ruptura en la cadena significante, esto es, en las series sintagmáticas de significantes entrelazadas que forman una enunciación o un significado.”<sup>11</sup>

Es decir, el linde existente entre una imagen y otra no es visible, por tanto su sentido pareciera ser más críptico. F. Jameson también identifica en el plano social a una sociedad que emerge de la Segunda Guerra Mundial y que llama sociedad postindustrial, capitalismo multinacional, sociedad de consumo, sociedad de los medios<sup>12</sup>; como una sociedad que es penetrada por la televisión, la publicidad y los medios en general y que al ser saturada de información asiste a la “desaparición del sentido de la historia, el modo en que todo nuestro sistema social contemporáneo empezó a perder poco a poco su capacidad de retener su propio pasado y a vivir en un presente perpetuo.”<sup>13</sup>

Esto es que la saturación mediática, por la rapidez con la cual tenemos acceso a la información, nos hace vivir en un presente continuo. Esto mismo nos ha llevado a una incapacidad de retención del pasado y de esta forma se asiste a una democratización mediática al unificar en una

---

<sup>10</sup> *Ibid.* Nota 8, p.46.

<sup>11</sup> Frederic Jameson. *Op. cit.* Nota 8, p. 47

<sup>12</sup> Fredric Jameson. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983 -1998*. Buenos Aires: Manantial, 1999, p. 36.

<sup>13</sup> *Ibid.*

sola las jerarquías informativas. Me parece que todas estas características son progresivas y son, de alguna manera, parte de la lógica cultural en la cual vivimos inmersos. Ya Paul Valéry en su libro *Piezas sobre arte*, al referirse a la idea de la ubicuidad, se adelantaba a lo que en la actualidad representa la invasión de imágenes vía los aparatos:

Las obras adquirirán una especie de ubicuidad. Su presencia inmediata o su restitución en cualquier momento obedecerán a una llamada nuestra. Ya no estarán sólo en sí mismas, sino todas en donde haya alguien y un aparato. [...] Tal como el agua, el gas o la corriente eléctrica vienen de lejos a nuestras casas para atender nuestras necesidades con un esfuerzo casi nulo, así nos alimentaremos de imágenes visuales o auditivas que nazcan y se desvanezcan al menor gesto, casi un signo. [...] No sé si un filósofo alguno ha soñado jamás una sociedad para la distribución de Realidad Sensible a domicilio.<sup>14</sup>

Lo que Valéry ya veía en el horizonte de la imagen, ahora es una realidad que nos acompaña en nuestro diario cotidiano. Esos fantasmas, o bien imágenes ubicuas, se han adueñado de nuestro imaginario colectivo y además han entrado en una etapa de acumulación y de sobresaturación que es canalizada por las nuevas tecnologías. Esto ha permitido experimentar una invasión en nuestra intimidad, con una imaginería proveniente de la industria de la imagen, que dicho sea de paso y por decirlo de alguna manera, tapan a otras imágenes generando con esto un efecto de palimpsesto o bien de una sobreimagería.

En este mismo sentido, el etnólogo francés Marc Augé ha llamado a este efecto sobremodernidad, debatiendo la idea de postmoderno y argumentando que quizás todo aquello que se ha querido leer bajo el signo del final de la modernidad es, por el contrario, un exceso de modernidad o bien una superabundancia de sus causas. La situación sobremoderna, apunta Augé, “amplía y diversifica el movimiento de la modernidad; es signo de una lógica de exceso y, por mi parte, estaría tentado a medirla a partir de tres excesos: el exceso de información, el exceso de imágenes y el exceso de individualismo, por lo demás cada uno de estos excesos está vinculado a los otros dos.”<sup>15</sup>

Esta noción de sobremodernidad subyace en la mayor parte del trabajo que reviso porque resulta notable en la acción creadora: la idea de saturación está presente en casi todos los ejemplos

---

<sup>14</sup> Paul Valéry. *Piezas sobre arte*. Madrid: Visor, 1999, pp. 131-132

<sup>15</sup> Marc Augé en *Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana*. <http://www.memoria.com.mx/129/auge.htm>

analizados y esto, a su vez, encauza las estrategias artísticas como son la presentación y la deconstrucción.

Uno de los ingredientes más representativos de la posmodernidad es sin duda alguna la televisión, que surge en el periodo de posguerra. El impacto de la televisión es trascendental porque provoca un salto beneficioso del poder de la comunicación de masas a la mediatización de las imágenes. Como afirma Perry Anderson: “antaño la modernidad estaba poseída, con júbilo o con alarma, por las imágenes de la maquinaria; ahora la posmodernidad era presa de una maquinaria de las imágenes.”<sup>16</sup>

Todo esto nos lleva a recordar que la experiencia moderna había sido inaugurada con una sensibilidad mediática a través de la fotografía, el cine y la radio. Por su parte la posmodernidad se continúa en una experiencia con la televisión, las computadoras, la telefonía celular y la red. Esto se ha convertido en fuente indispensable para pensar nuestra época como una lógica y este nuevo sentir nos dice que “estas nuevas máquinas se pueden distinguir de los antiguos iconos futuristas de dos maneras relacionadas entre sí: todas son fuentes de reproducción más que de ‘producción’, y ya no son sólidos esculturales en el espacio.”<sup>17</sup>

Esto último nos habla, a su vez, de una sensibilidad totalmente mediática que altera la esfera pública y artística a través de sus canales distributivos. Esta misma mediatización de las imágenes ha hecho que la producción artística se convierta en un fenómeno que Nicolas Bourriaud llama post-producción el cual revisaremos más adelante.

Otro de los aspectos de esta transición de lo moderno a lo posmoderno se hizo visible con lo que Rosalind Krauss apuntó sobre el campo expandido. Su texto “La escultura en el campo expandido” logró identificar el paso de un tipo de práctica escultórica moderna a otra que es posmoderna. En él explica que la lógica de la escultura “es inseparable, en principio, de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se

---

<sup>16</sup> Perry Anderson. *Op. Cit.* Nota 6, p. 123

<sup>17</sup> *Ibid.*, 122 p.

asienta en un lugar específico y habla en una lengua simbólica sobre el significado o el uso de ese lugar.”<sup>18</sup>

Sin embargo, esta lógica empieza a perder fuerza cuando los preceptos citados anteriormente no concuerdan con el significado de la escultura. Para esto utiliza como ejemplo *Las puertas del infierno* y el *Balzac* de Augusto Rodin, obras que perdieron el significado del lugar y que con esto abren la idea de anular la propia lógica del monumento. La historiadora norteamericana identifica esto como “una especie de deslocalización, de ausencia de hábitad, una absoluta pérdida del lugar.”<sup>19</sup>

Estas circunstancias nos llevan a un infinito espacio de autonomía escultórica, que permite separar la lógica anterior de la escultura como monumento, de tal forma que esa independencia origina, por así decirlo, un ensimismamiento que permite pensar lo escultórico por sí mismo fuera de su contexto. Sin embargo, esta formulación (escultura autónoma) también sufre un desgaste que “comenzó a dar muestras de un agotamiento hacia 1950. Esto es, empezó a experimentarse cada vez como pura negatividad. En este momento, la escultura moderna se convirtió en una especie de agujero negro en el espacio de la conciencia, en algo cuyo contenido positivo resultaba cada vez más difícil de definir.”<sup>20</sup>

Tal fue la negación durante los años cincuenta que artistas como Barnett Neuman afirmaban que “la escultura es aquello con lo que tropiezas cuando retrocedes para ver una pintura.”<sup>21</sup> Siguiendo en esta línea, la escultura, había entrado en una categórica “tierra de nadie”; la escultura era aquello que estaba sobre o frente a un edificio y que no era el edificio, o aquello que estaba en el paisaje y no era el paisaje. En este sentido Rosalind Krauss argumenta que “la escultura asumió plenamente la condición de su lógica inversa y se convirtió en pura negatividad: una combinación

---

<sup>18</sup> Rosalind Krauss. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996, p. 292

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 293

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 295

<sup>21</sup> *Ibid.*

de exclusiones. Podría decirse que la escultura dejaba de ser algo positivo y que se transformaba en categoría resultante de la adición del no-paisaje y la no-arquitectura.”<sup>22</sup>

Es así como R. Krauss, a través de una serie de reflexiones incluidas en su texto citado anteriormente, llega a definir que:

en la situación de la posmodernidad, la práctica no se define en relación a un determinado medio - la escultura-, sino en relación a las operaciones lógicas sobre un conjunto de términos culturales, para los que puede utilizarse cualquier medio -fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la propia escultura.<sup>23</sup>

Así mismo, el campo expandido que caracteriza este ámbito de la posmodernidad presenta dos rasgos implícitos: uno de ellos atañe a la práctica de cada uno de los artistas; el otro tiene que ver con el asunto del medio<sup>24</sup>; es decir, la intervención tiene que ver con el lugar específico y lo relativo a los medios con su registro documental. Esa consideración nos lleva a revisar lo que más recientemente se ha explorado como *site* (lugar) y *non-site* (no-lugar). La idea de *lugar* está relacionada al sitio donde se hace una intervención, es decir, donde se realiza la experiencia artística, y el *no-lugar* es el espacio donde se muestra el registro documental (museo, galería, espacio alternativo).

La posmodernidad o la sobremodernidad, como quiera que se le llame, es en definitiva una lógica que explora el mapa de lo sensible, desde una óptica muy distinta a la moderna. Esta diferencia entre ambos momentos nos permite, con amplias razones, la separación de ambos momentos dándonos pie para entender la producción cultural en el enclave postmoderno. La importancia de comprender su lógica es leída aquí como el programa al cual pertenecen las producciones que están siendo consideradas en este trabajo de tesis. En el siguiente apartado revisaré algunas producciones culturales que se encuentran en su marco como lógica y cómo se han manifestado en las artes visuales.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*

## 2- Estetización de la vida cotidiana.

Uno de entre varios de los cuestionamientos que la posmodernidad ha arrojado a la arena de la interpretación, ha sido la mencionada estetización de la vida cotidiana, que en primera instancia se observa en el campo de las artes visuales como una supresión de las diferencias entre el gran Arte y las cosas comunes. La posmodernidad, se observa inaugurada por el dadaísmo y el surrealismo a principios del siglo veinte. Según Mike Featherstone esto se concreta en el momento en que:

las subculturas artísticas que produjeron el dadaísmo, la vanguardia histórica y los movimientos surrealistas en la primera guerra mundial y la década de 1920, cuyos partidarios intentaron borrar, en su obra sus escritos y en algunos casos en su vida, la frontera entre arte y la vida cotidiana. El arte posmoderno de la década de 1960, con su reacción a lo que consideraba la institucionalización del modernismo en el museo y la academia, se basó en esa estrategia.<sup>25</sup>

M. Featherstone afirma que dos de los preceptos que se observan en esta configuración son:

En primer lugar, la impugnación directa de la obra de arte, el deseo de suprimir el aura del arte, de disimular su halo sagrado y poner en tela de juicio el lugar respetable que ocupa el museo y la academia. En segundo lugar, existe también el supuesto de que el arte puede estar y cualquier cosa. Los desechos de la cultura de masas, las envilecidas mercancías de consumo podían ser arte (piénsese, en este sentido, en Warhol y el arte pop).<sup>26</sup>

En el campo de las artes visuales uno de los ejemplos más emblemáticos es el caso de Marcel Duchamp quien hacia el año de 1914 realiza su primer *ready-made* Fig. (1). Para esto es importante ilustrar cómo es que se suscita dicha configuración y cómo es que es posible. El propio Duchamp en una entrevista realizada por Pierre Cabanne explica que:

En 1914 hice el *Porte-bouteilles*. Lo compré simplemente en el bazar del Ayuntamiento. La idea de una inscripción entró en la ejecución en ese preciso momento. En el botellero había una inscripción que ahora no recuerdo. Cuando me fui de la rue Saint Hippolyte para ir a los Estados Unidos, mi hermana y mi cuñada se lo llevaron todo, lo echaron a la basura y no se habló más de ello. Fue principalmente en 1915 durante mi estancia en los Estados Unidos, cuando hice otros objetos con inscripción como la pala para nieve en la que escribí algo en inglés, La palabra *ready-made* se me presentó en ese momento, parecía adecuarse perfectamente a cosas que no eran obras de arte, que no eran esbozos, que no se aplicaban a ninguna de las expresiones aceptadas en el mundo artístico. Todo eso me impulsó a hacerlo.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Mike Featherstone. *Cultura de consumo y posmodernismo*. Argentina: Amorrortu, 2000, p.118.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Pierre Cabanne. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1984, p.71





Fig. 1 Marcel Duchamp. Porta botellas 1914.

Sin embargo para la elección de un *ready-made* Duchamp explicaba que:

Dependía del objeto; generalmente era preciso defenderse del look. Es muy difícil elegir un objeto debido a que, al cabo de cinco días uno acaba apreciándolo o detestándolo. Se debe llegar a una especie de indiferencia tal que uno no posea emoción estética. La elección de los *ready-made* está siempre basada en la indiferencia así como en una carencia total de buen o mal gusto.

Es decir, un *ready-made* es un objeto cuyas características principales deben contemplar una recepción anestésica la cual busca apartarse del mundo convencional de las obras de arte. Evidentemente esta configuración marcó un cambio paradigmático en la concepción del gran Arte que posteriormente influenció a las corrientes neodadaístas de los años sesenta. Seguido a esto los artistas Pop celebraron los *ready-made* de Duchamp utilizándolos como una estrategia de producción artística que el mismo Duchamp criticó fuertemente. Duchamp, como se observa en una de las declaraciones recogidas en el libro de Simón Marchán Fiz *Del arte objetual al arte de concepto*, afirma: “En el neodadá emplean los *ready-made* para descubrir en ellos ‘valor estético’. Yo les lancé a la cara botellas y el urinal y ahora los admiran como lo bello estético”.<sup>28</sup>

Esto explica muy bien las diferencias existentes entre un *ready-made* a principios del siglo veinte y otro *ready-made* en la tercera parte del mismo siglo. La lógica del *ready-made* en Duchamp como afirma Simón Marchán Fiz es ofrecer un antifetichismo contra el fetiche artístico tradicional, el

---

<sup>28</sup> Simón Marchán Fiz. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 2001, p. 36

neodadaísmo le concede un nuevo atributo artístico.<sup>29</sup> Esto es, aquello que fue presentado como antifetichismo con Duchamp es celebrado en el Arte Pop.

Ahora bien, como se sabe, el Arte Pop es una corriente artística que utiliza las formas de la estética del consumo y uno de sus exponentes más notables es sin duda alguna Andy Warhol. Así, y regresando a lo descrito anteriormente por M. Featherstone, resulta particularmente interesante la idea de que cualquier cosa puede ser arte. Por esta razón, y a propósito de esto, me gustaría traer a colación el pensamiento del filósofo norteamericano Arthur C. Danto quien se ha ocupado en reflexionar sobre la diferencia existente entre las cosas comunes y las designadas como arte. Para responder a estas preocupaciones, A. C. Danto utiliza la filosofía para elaborar sus explicaciones y, sobre todo, intentar explicarse el problema. Es así como en sus argumentos sobre la famosa obra de las *Cajas de Brillo* de Andy Warhol fig. (1) incluidas en su libro *Después del fin del arte*, Arthur C. Danto se cuestiona sobre la diferencia entre una obra de arte y algo que no lo es cuando no hay entre ellas una diferencia perceptiva interesante.<sup>30</sup> Es decir, cómo se diferencia algo que no es una obra de arte con algo que siendo exactamente lo mismo tiene el estatus de obra de arte. Igualmente, Danto ya había explicado en una publicación anterior que el origen de toda su filosofía del arte se encontraba en:

una conversación con Maurice Drury citada en la biografía de Ray Monk, Wittgenstein dijo: “A mí Hegel me parece que siempre está queriendo decir que las cosas que parecen diferentes son en realidad lo mismo, mientras que lo que a mí me interesa es mostrar que las cosas que parecen lo mismo son en realidad diferentes. Cuando leí eso pensé: Ésa es toda mi filosofía del arte en pocas palabras, encontrar las profundas diferencias entre el arte y la artesanía, las obras de arte y las meras cosas, cuando los miembros de cada una de esas clases parecen exactamente semejantes. Cuando se encuentre una similitud, ábranse los ojos y búsquese la explicación de cómo diferentes expresiones artísticas pueden parecer mutuamente afines”.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Arthur C. Danto. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 2001, p. 57

<sup>31</sup> Arthur C. Danto. *Más allá de la caja brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Madrid: Akal, 2003, pp. 62-63



Fig. 2 Andy Warhol, "Cajas Brillo," Sable Gallery, NY, primera instalacion, Serigrafía sobre madera (1964)

La respuesta ofrecida por el filósofo norteamericano es que existe la necesidad de un intermediario, precisamente un filósofo que sirva como traductor entre la obra y su receptor. A esto le podemos agregar una declaración más explícita que aparece en una entrevista reciente con Alberto López Cuenca publicada en *internet* el sábado 21 de septiembre de 2002. Danto afirma lo siguiente:

Yo pensaba que la gran pregunta ahora era cuál era la diferencia entre arte y realidad. Era una cuestión importante, porque ya no se podía distinguir entre arte y realidad, lo que significaba que no podía definirse esta diferencia en términos visuales. Con esto, pensé, el arte ha llegado tan lejos como podía: era tarea de los filósofos hacer el resto.<sup>32</sup>

Es por esto que para él, la participación del filósofo es determinante, porque para la comprensión de la obra artística es necesario que alguien revele las diferencias entre las cosas comunes y las que no lo son. Ahora bien, el problema entre qué es una obra y qué no lo es, se encuentra relacionado con otro debate que revisa M. Featherstone utilizando el pensamiento del sociólogo francés Jean Baudrillard acerca de la suplantación de lo real por lo hiperreal:

Para Baudrillard, la acumulación la densidad y la intensidad inconsútil y omnívoda de la producción de imágenes en la sociedad contemporánea nos han empujado hacia una sociedad cualitativamente nueva donde la distinción entre la realidad e imagen se borra y la vida cotidiana

---

<sup>32</sup> Alberto López Cuenca en Arthur C. Danto. *La creación de nuestros días es pensamiento visual*. [http://cultural.abc.es/cultural/historico/semana-144/fijas/entrevistas/entrevistas\\_002.asp](http://cultural.abc.es/cultural/historico/semana-144/fijas/entrevistas/entrevistas_002.asp).

se estetiza: el mundo de los simulacros o la cultura posmoderna [...] Hoy es la realidad cotidiana en su totalidad –política, social histórica y económica– a la que, en adelante, incorpora la dimensión de simulacro del hiperrealismo . En todas partes vivimos ya en una alucinación”estética” de la realidad<sup>33</sup>.

Es decir, vivimos en un época donde la producción por parte de la industria de la imagen (publicidad y otras formas) ha saturado la mayoría de los reductos imaginables introduciéndose sin censura en la intimidad de nuestros hogares y forzando, así, los límites entre realidad e hiperrealidad. México no ha sido la excepción y en la actualidad esa sobresaturación es enfrentada de diversas formas y desde diversos frentes. La televisión, la prensa, el *internet* son algunos de los canales por donde se filtran un sinnúmero de simulacros que forman parte de nuestro imaginario icónico y qué se interponen claramente entre el debate de lo real y lo hiperreal. Las diferencias entre ambos conceptos acceden a la desaparición de sus fronteras las cuales ponen en entredicho en la interpretación

### **3- Desmaterialización del objeto artístico.**

Para la finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, tanto en Europa como en Estados Unidos de Norteamérica, la conciencia que existía sobre el dominio del objeto artístico dentro de los movimientos neodadaístas empezó cobrar una enorme desconfianza al grado que artistas como el francés Yves Klein empezaron a proponer la idea de la desmaterialización del objeto artístico. Es así como para su exposición en la galería Iris Clert en París, Yves Klein propuso *Le vide (El vacío)* Fig. ( 3 ) realizada en 1958 en donde el artista intentó vender el vacío. Una descripción provista por Marie Claire Uberquoi en su libro *El arte a la deriva* la ilustra de la siguiente manera: “La idea era muy simple. El público fue invitado a visitar la galería plenamente vacía, mientras un agente de la Guardia Republicana custodiaba la entrada. El escándalo estaba servido y la respuesta fue multitudinaria porque acudieron al *vernissage* unas tres mil personas, o sea, el Todo París.”<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Mike Feathersone. *Op. Cit.* Nota 1, p. 120.

<sup>34</sup> Marie-Claire Uberquoi. *El arte a la deriva*. Barcelona: Ed. De bolsillo, 2004. p. 32

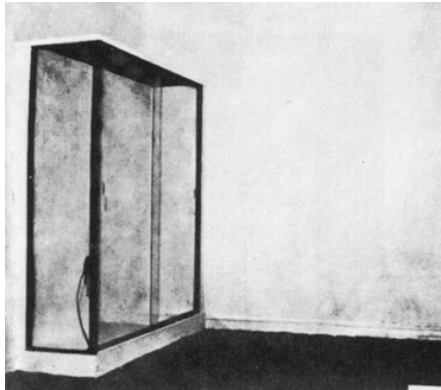


Fig. 3 Le vide. Paris, 1958

Dos años después de realizar aquella muestra, Klein presenta otra exhibición titulada *Le plein* (*Lo lleno*) Fig. (4). en donde el artista se avoca a llenar todo el recinto con objetos de todo tipo.

La persistencia de Yves Klein en tratar de vender el vacío como afirma M.C. Uberquoi tuvo lugar a unos meses de su repentina muerte en 1962:

Evaluó su acción no en moneda de curso legal sino en pan de oro. El mecenas que aceptó adquirir su “creación” debía darle unas cuantas pepitas de oro mientras que el artista le entregaba a un cambio un recibo firmado. Pero lo más original de la propuesta es que no debía quedar ningún rastro de la transacción. Para ello el 28 de enero de 1962, Klein organizó a orillas del río Sena una suerte de «ceremonia», en el curso de la cual tiró al agua las pepitas de oro, mientras el comprador de su «obra» quemaba el recibo.<sup>35</sup> Fig. (5)



Fig. 4 Arman Le Plein (Lo lleno)  
Galería Iris Clert. Paris, octubre 1960.



Fig. 5 Yves Klein y Dino Buzzati  
el 28 de enero de 1962 en las orillas  
del Sena en Paris

<sup>35</sup> *Ibid.* p. 33.

Otro ejemplo de ésta lógica de desmaterialización de la obra artística también fue visible con el artista Italiano Piero Manzoni (1933-1963) quien utiliza el cuerpo humano y hasta sus propias funciones fisiológicas profundizando en lo que él llamó *Esculturas vivas*:

En sus Esculturas vivas, la intervención de Manzoni se limitaba a firmar su nombre directamente en el cuerpo de una persona y a entregarle un certificado de autenticidad con el siguiente texto: “Esto certifica que X ha sido firmado con mi propia mano y, en consecuencia, esta considerado una autentica obra de arte”.<sup>36</sup>. Fig. (6)



Piero Manzoni. Escultura viva, 1961

Cada uno de estos ejemplos suministran las claves de la tendencia por borrar las fronteras existentes entre el arte y la vida así como revisar la naturaleza misma del arte. En este sentido me parece sumamente importante revisar la obra del artista y profesor de arte alemán Joseph Beuys (Krefeld, 1921 – Düsseldorf, 1986) quién aparece en plena efervescencia del Fluxus a principios de esa década. Sin embargo, J. Beuys pronto se separa de esos movimientos y como afirma Anna María Guash en su libro *El arte último del siglo XX*:

J. Beuys no sólo se separó de las actitudes neodadaístas, sino de las del Fluxus a medida que integró “su realidad” en una conciencia política de la realidad política global. Este distanciamiento de las prácticas del Fluxus que consideraba “anónimas, neutras y racionales” y desprovistas de significados autobiográficos históricos y míticos, se consolidó en su primera individual en la galería Schmela de Düsseldorf celebrada a finales de noviembre de 1965. En ella llevó a cabo la acción *Wie man den toten Hasen die Bilder erklärt* (*Cómo se explican los cuadros a una liebre muerta*) en la que Beuys, cual escultura viviente con la cabeza cubierta de miel y de

---

<sup>36</sup> *Ibid.* p. 33

panes de oro, sentado en una silla en un rincón de la galería junto a la puerta de entrada, explicaba a una liebre muerta, que tenía en sus brazos, como si fuese un recién nacido.<sup>37</sup> Fig. ( 7).



Fig. 7 Joseph Beuys: *Wie man den toten Hasen die Bilder erklärt* (como se explican los cuadros a una liebre muerta) Galería Alfred Schmela, Düsseldorf, 26 de noviembre de 1965.

Esta obra en particular anunciaba desde entonces la versión sobre la naturaleza del arte de J. Beuys, en donde el arte funciona como un hecho antropológico. Según Anna María Guash:

J. Beuys repensó la realidad del arte en función de una actitud política, social y creativamente crítica a partir de la cual el objeto artístico, desligado de toda servidumbre estética, se concibe como un gesto vital y simbólico, como residuo de una operación mental, como activador de acciones sociales y como un hecho antropológico<sup>38</sup>.

Desde el punto de vista técnico, Joseph Beuys ofrecía una forma alternativa a la idea de escultura que él mismo explicaba en una entrevista realizada con Clara Bodenmann-Ritter durante la Documenta de Kassel de 1972 y recogida en su libro *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*. J. Beuys al ser cuestionado por Bodenmann-Ritter sobre el ensanchamiento del campo del arte se refirió sobre la escultura de la siguiente manera:

por ejemplo, en el campo de la escultura en mi caso era ya de antemano más amplio que el material, que el trabajar con un material, así como el concepto de lenguaje, que desde el principio fue muy importante para mí; yo era consciente de que el lenguaje mismo es escultura. O de que el pensamiento ha de entenderse como una primera forma de escultura. Es decir, todo lo que es producto humano: ahí hay que buscar un comienzo, donde la cosa comienza. ¿Qué aspecto tiene el primer producto del ser humano, o sea, el resultado de su principio creador? ¿Dónde empieza éste? Empieza en el pensamiento, en captar ideas. En mirarlas como es debido, contemplarlas

<sup>37</sup> Anna María Guasch. *El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma, 2000, pp. 149-150

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 160.

como se contempla una escultura. Y luego ya con más conciencia se crea una materialización más amplia de la forma mediante el lenguaje o la escritura<sup>39</sup>.

Igualmente, Rosa Martínez (crítica y curadora española) señalaba en un artículo publicado en *internet* bajo el nombre de *Buscando otros lugares. El arte como asistencia social* que el concepto de Beuys sobre escultura social “explicitaba la idea de que la escultura no necesitaba producir objetos, sino realizar acciones o comunicar pensamientos que moldearan la conciencia de la gente. Ese cambio tan inmaterial en la mente de los individuos era ya en sí la escultura social.”<sup>40</sup>

Ahora bien, desde el punto de vista de lo político, Joseph Beuys era un activista que quiso transformar su territorio de acción y ejemplo de esto fue visible en el Festival de Arte Nuevo (*der Neuen Kunst Festival*) que se celebró en el *Audimax* de la Escuela Superior Técnica de Aquisgrán el 20 de julio de 1964, después de que el artista pudo acomodar el Muro de Berlín a la altura de las leyes del buen arte. En dicho festival,

Beuys llenó un piano de volúmenes geométricos, caramelos, hojas secas, jabón en polvo, una postal con la imagen de la catedral de la ciudad y desperdicios y empezó a tocar el instrumento. Luego, con una perforadora eléctrica taladró el piano organizando un caos, beneficioso según el artista, que caldeó la convención fría y rígida del pasado y preparó el camino a una creación futura.

El caos progresó cuando J. Beuys, con el “ruido” de fondo de un discurso del ministro de propaganda e información de Hitler, Joseph Paul Goebbels, nombrado en agosto de 1944 miembro plenipotenciario de la “guerra total”, gritó desafiante: “¿Queréis guerra total?”, al tiempo que se producía una explosión, volcaba una botella de ácido –salpicando los pantalones de un estudiante– y depositaba en un hornillo pastillas de grasa. La irritación del público llegó a tal extremo que invadió el escenario de la acción y el estudiante agredido propinó un puñetazo a Beuys. Éste empezó a sangrar por la nariz, levantó un crucifijo con su mano izquierda y saludó con la derecha. El *show* estaba servido, y aunque intervino la policía, los destrozos causados por el público irritado fueron considerables como lo fueron las represalias de las autoridades académicas y gubernamentales.<sup>41</sup>

J. Beuys forzó los límites del arte con cada una de sus acciones y desmaterializó el objeto artístico abriendo paso a su famosa idea de ampliación del arte. Su contribución al ámbito artístico en general ha sido verdaderamente ejemplar y me ayudó a entender algunas de las

---

<sup>39</sup> Clara Bodenmann-Ritter. *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista. Conversaciones en Documenta 5- 1972*. Barcelona: Visor, p. 92

<sup>40</sup> Rosa Martínez. *Buscando otros lugares: el arte como asistencia social*. Revista *Archipiélago* [http://personal.telefonica.terra.es/web/rosadevenir/t\\_arteasist.htm](http://personal.telefonica.terra.es/web/rosadevenir/t_arteasist.htm)

<sup>41</sup> Clara Bodenmann-Ritter. *Op.cit.* Nota 14, pp. 160-161.



prácticas artísticas en los últimos cinco años (1998 / 2004) de la ciudad de México, me refiero a la obra de Melquíades Herrera Becerril.

Para concluir, la estetización de los objetos comunes iniciada por Marcel Duchamp como un gesto antiartístico, inaugura una etapa de cuestionamientos sobre la naturaleza del arte, que es prolongada durante la década 1960-1970 y continuada nuestros días. Esto desata una cadena de producciones que impugnan al gran Arte justamente estetizando los objetos comunes y connotándolos de artisticidad. Al lado de esta impugnación se busca desmaterializar el objeto artístico con el único propósito de derribar las fronteras Arte y lo común.

El siguiente apartado está dedicado a la revisión de la cuestión técnica específicamente la referida al campo de las artes gráficas.

### **3- Las imágenes técnicas.**

Uno de los aspectos más determinantes en la elaboración de la obra artística es el referido a la cuestión técnica, la forma en cómo ésta ha sido realizada o lo específico de su construcción. De esta manera, lo técnico es especialmente importante porque en la actualidad el uso de las nuevas tecnologías han abierto un amplio estadio de posibilidades de producción que han hecho más críptico el universo de las obras artísticas. En este sentido, quisiera recordar la definición que el filósofo TH. W. Adorno en su *Teoría Estética* ha hecho sobre la técnica, refiriéndose a ella como la clave para el entendimiento del arte; para la comprensión de la obra de arte, sólo la técnica conduce a la reflexión hasta el interior de las obras, pero sólo a aquel que habla su lenguaje.<sup>42</sup> Es decir, la importancia del conocer técnicamente cómo se han ejecutado ciertas obras permite acceder al idioma específico (en tanto lenguaje) en que se exponen los tópicos de la obra artística. De ahí que sea necesario conocer a fondo ese lenguaje para acceder a la profundidad de sus contenidos.

---

<sup>42</sup> Th. W. Adorno. *Teoría Estética*. Madrid: Taurus, 1980, p. 280.

Esta primera reflexión, ha sido fundamentada sobre la base de que una obra, en su contenido, no puede ser igual si sus elaboraciones técnicas son diferentes. Esto es, no es lo mismo una pintura, una fotografía o una diapositiva aunque las tres contengan la misma imagen, porque ello implica tres soportes o canales en los que se distribuye una imagen. Sin embargo, para este caso en particular, referiré de manera específica sobre aquellas imágenes cuyo génesis es técnico, en el sentido aparático de la palabra. Para este propósito utilizaré el compuesto de “imágenes tecnográficas”; es decir, obras que han sido producidas o emuladas por un aparato. Igualmente las contrastaré con otra forma de elaboración de imágenes, cuyo génesis es resultado de una actividad motora (manual) y que llamaré “imágenes quirográficas” porque han sido construidas utilizando la subjetividad del individuo creador a través de sus extensiones motoras (manos, cuerpo en general); es decir una actividad que transfigura materias primas. Ambas imágenes son producciones que anteponen una forma de experiencia con el uso de los sentidos las cuales abordaré más adelante.

Para empezar, quisiera definir el tipo de imágenes a las cuales me estoy refiriendo: la imagen quirográfica y la imagen tecnográfica.

Las imágenes quirográficas son, desde el punto de vista de la práctica artística, todas aquellas imágenes que han sido emuladas en una sinergia entre el sujeto creador y su objeto de estudio. Esto se da a través de una lógica comunicativa entre ojo-cerebro-actividad motora, de tal suerte que la producción creativa tiene lugar:

- 1- Cuando el objeto de estudio es observado.
- 2- Cuando es retenido mentalmente (imagen mental).
- 3- Cuando esta imagen encuentra salida a través de una actividad motora (manos, pies o el cuerpo en general ). Toda esta operación se hace a través de la presencia física de una simultánea observación y finalmente de una acción creadora. Ahora bien, también es cierto que este tipo de imagen puede ser generada a partir de la observación de imágenes planas como fotografías, impresos, *internet*, vídeos, entre otras, como revisaremos más adelante.

Continuando con la reflexión sobre las imágenes quirográficas, éstas solicitan la intervención por parte del sujeto, accediendo a la utilización de todos sus sentidos llámense la vista, el tacto, el oído, el olor y, ¿por qué no?, el gusto. Igualmente es una imagen subjetiva que encontrará salida, en el orden de lo expresivo, a través de una serie de operaciones psíquicas, las cuales abordaremos en el capítulo sobre el proceso creativo.

Por su parte, las imágenes tecnográficas al igual que las quirográficas, demandan el mismo uso de todos los sentidos, sólo que la experiencia con las tecnográficas está mediada por la sinergia programática de los aparatos en conjunto con la subjetividad del usuario. De tal suerte que la capacidad interpretativa de ojo, mente y actividad motora es sustituida por otro tipo de experiencia; a saber: ojo (visto a través de una pantalla de computadora, de televisor, cámara fotográfica, cámara de vídeo, cámara digital, entre otras), un programa y un aparato. Esta relación aparática establece una forma diferente de generar imágenes, las cuales prescinden de algunas de las características del sujeto creador como generador de imágenes en sentido de lo quirográfico. Asimismo, la utilización de los sentidos, aunque presentes durante el proceso aparático, son prescindibles porque el programa tanto como el aparato son incapaces de percibir algunas sensaciones que sí afectan al sujeto creador como es el gusto y el olor. El mismo encuadre del aparato, por ejemplo, cercena la capacidad visual del ojo humano que por sus características es mucho más amplia que la de un aparato. A cambio de esto, con el uso de los aparatos, algunos de nuestros sentidos se observan simplemente suprimidos porque, como ya he mencionado, la observación se da través de un recuadro. Además, el aparato realiza una serie de operaciones que la óptica humana es incapaz de realizar (*zoom*) y esto suscita otra problemática, a saber el exceso de lo visibilidad que proporcionan los aparatos. En tercer lugar, el aparato utiliza unos soportes o registros de imagen (cintas videofónicas, película sensible, chip de memoria, etc.) que estandarizan lo observado automatizando los colores, la temporalidad, en el caso del vídeo, reduce las imágenes a un número de cuadros por segundo, etcétera. Todas estas operaciones tecnográficas se encuentran muy separadas de las quirográficas porque ambas lógicas productivas suponen dos experiencias creativas verdaderamente distintas.

En este sentido, y antes de continuar, quisiera traer a luz el pensamiento del filósofo de la comunicación Vilem Flusser quien en su reflexión sobre la imagen técnica generada por aparatos, sostiene que como los aparatos “son productos de textos científicos aplicados, las imágenes técnicas vienen a ser productos indirectos de textos científicos aplicados.”<sup>43</sup> Es decir, las imágenes técnicas son ante todo un conjunto de conocimientos elaborados por científicos de la imagen, quienes, a su vez, realizan un número de cálculos o ecuaciones matemáticas para hacer posible estos aparatos. Se trata, por decirlo de otra forma, de un programa elaborado para que un usuario siga lo programado. Además esta lógica (programática) que es visible en todos los aparatos de la imagen que nos rodean (televisores, videograbadoras, videoreproductores, cámaras fotográficas, computadoras, celulares con pantalla de plasma, entre otras más) cuentan con una interface (forma de operación) muy simple y sin complicaciones a la hora de su utilización. Vilem Flusser en su libro se ha referido a dos tipos de imagen: las imágenes tradicionales y las imágenes técnicas diferenciándolas entre sí de la siguiente manera:

Históricamente, las imágenes tradicionales preceden a los textos en decenas de miles de años, mientras que las imágenes técnicas suceden a los textos muy avanzados. Ontológicamente, las imágenes tradicionales son abstracciones de primer grado, pues abstraen del mundo concreto; en cambio, las imágenes técnicas son abstracciones de tercer grado: abstraen de textos que abstraen de imágenes tradicionales que abstraen, como hemos visto, del mundo concreto [...] las imágenes tradicionales designan fenómenos, mientras que las imágenes técnicas designan conceptos.<sup>44</sup>

Es decir, las diferencias entre los dos tipos de imagen que establece Vilém Flusser son exactamente el mismo desarrollo que establezco entre imagen quirográfica y la imagen tecnográfica. Uno de los puntos centrales de su desarrollo es que ellas (las imágenes técnicas), como apunta Flusser, designan conceptos. Y esto es uno de los preceptos más relevantes de las imágenes técnicas; quiero decir que los contenidos son textos antes que imágenes y esta consideración debe ser fundamental en su recepción.

Hasta aquí he mencionado dos tipos de producción de imagen que se diferencian entre sí por la forma en la cual han sido producidas. Pero ¿qué pasa cuando estas dos formas se mezclan?, ¿qué pasa cuando en la producción quirográfica utiliza la producción tecnográfica para construir

---

<sup>43</sup> Vilem Flusser. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis, 2001, p. 17.

<sup>44</sup> *Ibid.*

imágenes?, ¿cuál es su resultado? En el entrecruzamiento de las imágenes tecnográficas y las quirográficas, a mi juicio, estas últimas se observan permeadas, porque ellas ya vienen designadas como conceptos. Igualmente las imágenes tecnográficas que utilizan las imágenes quirográficas permean a estas últimas invistiéndolas de una textualidad típica de su especificidad. Esto es, las imágenes técnicas son complejos textuales que, como indica V. Flusser, son imágenes en tercer grado; es decir, son textos antes que imágenes. Ahora el campo más amplio de las imágenes tecnográficas es perfectamente identificable en las revistas, periódicos, *internet*, televisión así como otros más. Igualmente, si pensamos que las imágenes se encuentran vestidas de esta conceptualización, no nos parecerá extraño que vengan subsumidas bajo clasificaciones como política, deportes, amor, crimen, espectáculo, etcétera. Esta es la diferencia fundamental desde el punto de vista de su especificidad y esto debe ser tomado en consideración a la hora de su interpretación.

Ahora bien, cuando Vilém Flusser se refería a las imágenes tradicionales y las técnicas, nos decía a *grosso modo* que los textos nacen para explicar a las imágenes tradicionales mientras que las imágenes técnicas nacen para ilustrar a los textos. Esta afirmación me lleva a imaginar que si nos basamos en las imágenes técnicas para generar una imagen quirográfica, el resultado de esta operación -más allá de ser una variación de tipo tecnográfica- es una especie de maquillaje u ocultamiento de su especificidad primaria. Es decir, una máscara de la imagen. El resultado es evidentemente tecnográfico, sólo que el vestido es quirográfico y viceversa. Ejemplos de todo esto son visibles en el Arte Pop, quien obtiene sus fuentes de la cultura de masas, aunque estas han sido utilizadas desde la misma aparición de las imágenes técnicas (la fotografía). Esta suerte de producción apropiativa hace más compleja la recepción de la obra cuyas máscaras son más difíciles de descifrar.

En el siguiente apartado nos introduciremos en el campo de lo propiamente gráfico que es el contexto en donde elaboro mis reflexiones. Las imágenes técnicas, como las he definido hasta aquí, son parte del mapa de lo gráfico y para ello es necesario adentrarnos en lo específico del concepto.

## **4- Gráfica, neográfica y posgráfica.**

### **4.1- Gráfica**

A continuación haré una breve exploración sobre el concepto de Gráfica enunciando algunas de sus posibilidades en el ámbito creativo, para posteriormente referirme de manera específica a la noción de Neográfica en el contexto de las Artes Visuales Mexicanas. Finalmente, propondré la idea de Posgráfica como una forma que deviene de la anterior para establecer cómo la Gráfica se ha redefinido y cómo se ha abierto en sus estructuras a través de una exploración más híbrida e inclusiva.

El concepto de Gráfica cuyos orígenes etimológicos provienen del latín *graficum* y del griego *graphē* nos conducen inevitablemente a la idea de escritura, pero también, nos lleva a un estadio de producciones muy amplio en donde el término está relacionado con el acto de la creación. Una de sus manifestaciones más conocidas es el dibujo, y cuando dibujamos, decimos que estamos haciendo algo explícito, algo que no se puede decir con palabras. Igualmente cuando utilizamos el término y decimos que una imagen es muy gráfica, es porque resulta lo suficientemente explícita y no solicita explicación. Ahora, si pensamos en que las actividades gráficas son actos creativos, no nos parecerá extraño, que cualquier acto de esta naturaleza, se encuentra en todo y cada una de las actividades diarias a las cuales accedemos normalmente. Sin embargo, para este propósito me introduciré a la idea de Gráfica a través de una de sus extensiones expresivas dentro del marco de las Artes Plásticas que conocemos como el grabado. Utilizaré su lógica constitutiva para explicar, cómo la producción gráfica actual se ha ido abriendo a otras posibilidades y de esta forma ha redefinido su especificidad.

Como es sabido el grabado tradicional es aquella técnica de reproducción (repetición) de imágenes que tiene como requisitos para su elaboración una matriz, un medio y un soporte. Estos tres requisitos, demandan tres diferentes experiencias, con las cuales el autor deberá interactuar para lograr su propósito. El primer ejemplo de esto, es el referido a la experiencia con la matriz donde el autor deberá crear una imagen a partir del uso de sus sentidos, a través de una actividad

motora, que es eminentemente artesanal. Posteriormente se procede a realizar una segunda experiencia, que es la del entintado de la matriz y finalmente como tercer punto, el estampado de la misma. El resultado de esta sinergia operativa, se le conoce como Estampa y es generalmente el objeto artístico que se distribuye al final. Igualmente, existen otros dos modelos donde la exploración creativa, se observan reducida únicamente a la matriz, siendo ella el objeto artístico al final. Como último ejemplo que voy a mencionar, está la Monotipia que es otra forma de experimentación plástica la cual se genera manipulando la tinta sobre una plancha de metal, madera, acrílico entre otras más y posteriormente imprimiéndola sobre un soporte (papel). Estas tres posibilidades abren un abanico opcional en donde la actividad gráfica se encuentra inserta.

Sin embargo, en la actualidad, la inserción de las nuevas tecnologías de la imagen han abierto otro tipo de experimentaciones que han desplazado en cierto sentido las prácticas y las experiencias del grabado tradicional, llevándonos a considerar otros modelos de experimentación que son parte de esas nuevas posibilidades creativas. Me refiero a aquellas prácticas que devienen de la utilización de la tecnología aparática para la producción de imágenes. Así mismo, este uso de la tecnología en la producción artística ha informado de una mutación a través de terminologías definitorias como: mimeografía, heliografía, transfer (transgrafía), electrografía, cianografía, gráfica digital, técnicas mixtas entre otras más, confirmando así un estadio distinto producciones creativas.

Este particular comportamiento que se suscita con el uso de las nuevas tecnologías cuestionan la especificidad del grabado o gráfica tradicional por la mixtura e hibridación. Es por esto que me pregunto si la lógica del grabado continúa teniendo lugar y cómo -en caso de serlo- es que es posible.

En primer lugar, me gustaría determinar que la producción artística tradicional ha experimentado un cambio que se ha hecho visible con un giro de la producción de lo notoriamente quirográfico (manual o artesanal) a lo excesivamente tecnográfico (máquinas y aparatos). Este tránsito de lo manual a lo técnico ha desplazado la mano creadora, intercambiándola por el instrumento tecnológico; pero, sobre todo, incluyendo nuevos recursos expresivos. A pesar del significado de

esta transformación, la lógica productiva de matriz, medio y soporte, no ha cambiado en lo absoluto, pero sí ha registrado un giro donde la experimentación plástica, ha dejado de ser la misma pues ha pasado de la experimentación real a la experimentación virtual.

La Gráfica Digital, por ejemplo, ha sido uno de los avances tecnológicos que últimamente ha ganado más adeptos al interior de la producción artística, pues ella presenta una disposición totalmente diferente en su proceso de elaboración, aunque continúa contemplando los tres componentes básicos presentes en la gráfica tradicional. Esto es que, en primer lugar, la matriz pasó de ser real (placa de madera, placa de linóleo, lamina de zinc de fierro o cobre) a otra virtual (la pantalla de la computadora). En segundo lugar, el medio es ahora un cartucho de tinta o de *toner* (en el caso de las impresiones *laser* o fotocopiadoras) que responde a una orden que se encuentra prediseñada en un programa de el aparato que la emula y, finalmente, un soporte (papel o cualquier superficie que pueda ser impresa) que recibe la tinta o el *toner* de una orden enviada a través del aparato.

Ahora, un caso un tanto parecido en su origen aunque diferente en su producción es el que conocemos como el *Transfer* que se produce con la ayuda de la fotocopiadora utilizando la conversión de matriz, medio y soporte, extendiéndose a dos pasos más, y que explicaré más adelante. Antes de continuar es conveniente entender cómo es que se produce una imagen a través de una fotocopiadora para tener en cuenta cómo es que son generadas y por qué reciben el nombre de electrografía, xerografía o *copy-art*.

Las imágenes generadas por fotocopiadora son un proceso electrostático mismo que Jesús Pastor Bravo en su libro *Electrografía y grabado* describe de la siguiente manera:

Los procesos electrostáticos se fundamentan en sentido general en el fenómeno de atracción eléctrica [...] Cuando en un cuerpo aislante, se puede depositar en su superficie una carga de corpúsculos positivos o negativos, estas cargas permanecen en el cuerpo aislante, entonces se dice que está cargado con electricidad estática o electrostática.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Jesús Pastor Bravo. *Electrografía y grabado*. Bilbao: Caja de Ahorro Vizcaína, 1989, p. 22.



De la misma manera, J. Pastor Bravo, citando a F. Laborderie y S. Buisseau, define los procesos de impresión electrostáticos o electrotatográficos como aquellos que buscan “hacer una imagen ‘visible’ de otra ‘latente’, creada por efectos de atracción eléctrica.”<sup>46</sup> Es decir, son imágenes cuyo proceso de elaboración es totalmente eléctrico. Así mismo, los componentes de la fotocopia son fotoconductores que actúan como “cuerpos que poseen la curiosa propiedad de convertirse en conductores de electricidad cuando son expuestos a radiaciones luminosas y de volverse aislantes cuando las radiaciones cesan.”<sup>47</sup>

La interacción de estos dos componentes hace posible las imágenes fotoeléctricas que son producidas por una fotocopidora. J. Pastor Bravo agrega que esto es posible a través de dos métodos: el directo, en donde la imagen se forma directamente en el papel, y el indirecto, donde la imagen visible se forma en un material conductor y después es trasladada al papel.

En ambos métodos, los principios fundamentales son los mismos: “una carga eléctrica se coloca en un material fotoconductor por una corona de descarga, o Corotron(3). Esta Corona ioniza el aire y las cargas eléctricas son recogidas por un material fotoconductor. Para que la carga sea uniforme a corta distancia del hilo de tensión o Corotron, la carga se produce en la oscuridad, una vez cargado uniformemente el fotoconductor, se proyecta encima una Imagen Óptica del original. Las cargas estáticas son entonces eliminadas donde incide un rayo luminoso, permaneciendo en los lugares donde la luz no ha llegado. Entonces se forma la Imagen latente o electrostática, doble del original.”<sup>48</sup> Esto explica por qué a este sistema se le conoce como electrografía (término según José Luis Campal acuñado por Christian Rigal)<sup>49</sup>

El *Transfer* o Transgrafía, como también se conoce a este método, se utiliza como base a la fotocopia para agregar dos pasos más en su proceso de producción. Es decir, una vez que

---

<sup>46</sup> *Ibid.* p.22

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ibid.* p. 23

<sup>49</sup> “El crítico de arte francés Christian Rigal, quien la lanzó por vez primera en 1980 desde la revista *B à T*. Otros términos que se manejan para referirse al mismo campo de actuación son los de: copigrafía, fotocopia de arte, reprografía, xerografía o copy-art, que ha sido uno de los de más feliz implantación entre los muchos e inquietos cultivadores.” José Luis Campal. *Unas escuetas notas sobre electrografía y copy-art* en <http://www.merzmail.net/electrografia.htm>.

tenemos la fotocopia terminada (proceso electrográfico) se procede a retransferir la imagen que primeramente fue fijada en la fotocopia. Posteriormente, mediante la utilización de *thinner* o acetona se ablanda la resina aditiva del *toner* y se transfiere la imagen a otra superficie. En este sentido la fotocopia pasa de ser soporte y se reutiliza, esta vez, como matriz para transferir su *toner* (medio) a otro soporte.

Continuando con esta reflexión técnica, quisiera referirme a otras dos formas que considero Gráficas porque contemplan esta lógica de matriz, medio y soporte en su constitución productiva: la fotografía y el vídeo. Estas dos formas gráficas de generar imagen examinan en su proceso productivo la idea de matriz que se observa con el acetato fotosensible, en el caso de la fotografía, y una cinta electromagnética, en el del vídeo. Como medio se utiliza a la luz (fotografía) y la electricidad (vídeo). Finalmente, el soporte es, en el caso de la fotografía, un papel fotosensible y el televisor en el del vídeo.

El uso de las tecnologías aparáticas ha demostrado que, a pesar del cambio sensible que implica su elaboración, estos tres elementos (matriz, medio, soporte) siguen estando presentes en los procesos de la elaboración tanto tradicionales como novedosos. Esta circunstancia informa de una reducción de la subjetividad creadora del individuo, más no su desaparición, que favorece una actividad más analítica y conceptual sobre la subjetiva y expresiva en términos de transfiguración de materias primas. Esto se debe a que los aparatos nos permiten corregir los errores mientras que con la experiencia motriz (subjetiva y expresiva) no se puede corregir.

Para concluir con las opciones gráficas que pretendo incluir en esta propuesta, quisiera mencionar otras formas que se observan en la esfera pública las cuales aluden directamente a un público específico de distintas formas. Una de esas primeras formas que quisiera revisar es el *Grafitti*, en especial los extensiles, forma gráfica que utiliza una matriz que puede ser un cartón o cualquier otro material con un suaje, mismo que se utiliza para reproducir una imagen; el medio, que viene a ser la lata de pintura o atomizador comprimido (spray) y finalmente el soporte, que puede ser cualquier pared o sitio imprimible. Dentro de la esfera pública también encontramos una enorme

cantidad de producciones -esta vez industriales- de impresos como folletines, revistas, periódicos, tarjetas postales, calcomanías, carteles, entre otros más.

Los ejemplos suministrados anteriormente, nos confirman que por su especificidad estas pueden ser catalogadas como gráfica por el simple hecho de que tengan una matriz, un medio y un soporte, pero también esto puede ser reductivo en la lectura del mismo hecho. Lo que no se puede negar es que son actos gráficos que en algunos de los casos pueden ser repetibles y esto, a mi juicio, es una consideración de importancia. La enorme variedad de opciones que nos ofrece la Gráfica en general nos permite pensarla como un campo estructuralmente abierto en donde cada una de estas posibilidades puede verse sometida a los procesos artísticos y cuya problemática es motivo de este trabajo.

#### **4.2 - Neográfica y posgráfica.**

En México, desde finales de los años sesenta, las preocupaciones por la búsqueda de una hibridación en la producción Gráfica se han manifestado de diversas maneras como reflejo de una urgencia de renovación. Con la inserción de las nuevas tecnologías de la imagen se contribuye a reestructurar el panorama de la experimentación artística. Esta transición situada en la década de los sesenta, se hizo patente en la obra de Carlos García Estrada, quien con su intencionalidad explorativa, mezcló las técnicas tradicionales y propuso una forma distinta del grabado entremezclando las técnicas tradicionales, haciendo de ellas algo mucho más híbrido. Testimonio de este proceder es recogido por Raquel Tibol (crítica de arte) quién en su libro *Gráficas y Neográficas* apuntó lo siguiente:

Carlos García Estrada vigilaba con rigor la economía de los elementos, la máxima depuración. Daba a cada recurso su voz y sus características. Aún cuando mezclaba aguafinta y xilografía llegaba a un acoplamiento coherente y novedoso.<sup>50</sup>

Más adelante, esta exploración se abre a las nuevas tecnologías de la imagen donde aparece la figura de Felipe Ehrenberg (Neólogo), quien como propone en conjunto con Raquel Tibol, la idea de una nueva gráfica a través del concepto de Neográfica. Esta nueva expresión será el hilo

---

<sup>50</sup> Raquel Tibol. *Gráficas y Neográficas en México*. México: Biblioteca de México, 2002, p. 268.

conductor que se ha continuado hasta la actualidad y es la configuración que ha registrado otros cambios al interior de los procesos artísticos.

La Neográfica, como afirma Raquel Tibol en su libro *Gráficas y Neográficas en México*, se refiere a los impresos artísticos que usan exclusivamente o indistintamente la mimeografía, los sellos y cualquier otro recurso no ortodoxo<sup>51</sup>. Por su parte, Felipe Ehrenberg la define como aquella técnica de reproducción de imágenes que recurre a instrumentos, tecnología y métodos no utilizados por la gráfica convencional y que, al hacerlo, busca estructurar un lenguaje visual nuevo.<sup>52</sup> En su afán de renovación, este giro en la Gráfica Mexicana propuso una concepción diferente con la utilización de medios no convencionales. Sin embargo, en este proceso de hibridación, se sabe que los límites que se plantearon en la Neográfica -al menos desde las definiciones de F. Ehrenberg y R. Tibol- fueron rebasados en sus postulados permitiendo otro momento de esa nueva gráfica, como se verá más adelante.

Desde el punto de vista de las definiciones que se han venido gestando desde finales de los años sesenta, el protagonismo de los “*neos*” se ha hecho cada vez más visible a través de conceptos como neodadaísmo, neoexpresionismo, neovanguardia, etc., creando, así, un clima propicio para definir algunas orientaciones creativas dentro de lo propiamente gráfico. Fruto de este entorno propositivo surge la Neográfica como una nueva alternativa expresiva que se distancia de lo tradicional en el sentido de algo nuevo. A diferencia de las proposiciones actuales que se transfirieron, con la utilización del prefijo “*pos*” (posmodernidad, pospensamiento, pospolítica, poshumano, etc.), en la idea de algo posterior.

Es por esto, y a manera tentativa, que quisiera proponer el término de Posgráfica para referirme a aquellas producciones artísticas que por su propia especificidad no podrían llamarse Neográfica. Para ello quisiera establecer un marco comparativo entre los términos para precisar las diferencias entre sí y para poder establecer cuál es su especificidad. Asimismo, es conveniente señalar que la idea de Posgráfica no pretende ser un término globalizante, desde donde se

---

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> *Ibid.*

podieran tipificar ciertas producciones culturales, sino más bien, me interesa abrir el dialogo del proceder creativo en la actualidad. Igualmente es importante indicar que lo que llamo Posgráfica es una continuación del proyecto de la Neográfica y que aquella, la Posgráfica, ya tuvo lugar.

La posgráfica, entonces, responde a una forma distinta de la Neográfica y esto merece ser explicado. En este sentido la proposición del término de Posgráfica está pensada como un distanciamiento de la Neográfica en la idea de un giro más que de una ruptura. Esto es debido a que la posgráfica sigue utilizando lo que la Neográfica aportó al entorno creativo en general; es decir los medios no convencionales. La principal observación que sugiere la diferencia entre la Posgráfica, la Neográfica y el grabado tradicional, es que la primera no sólo se preocupa por utilizar los medios no convencionales sino que no le importa mezclar lo tradicional con la tecnología, permitiendo una fusión de dos tipos de imagen: a saber, las imágenes tecnográficas y las imágenes quirográficas.

Sin embargo, las prácticas gráficas en México, llámense grabado y estampa que incluyen el término de Neográfica, han seguido utilizando su terminología para definir un tipo de gráfica contemporánea que hace algún tiempo fue rebasada en sus postulados y que ahora se manifiesta de otra manera. Cuando la Neográfica propuso un distanciamiento de lo tradicional fue por la búsqueda de alternativas expresivas, mientras que la Posgráfica propone un retorno a la tradición en conjunto con el aporte de la Neográfica. Por eso el modelo de Posgráfica que planteo en este momento -como transición- resulta acertado no sólo porque existen diferencias importantes sino porque la gráfica poco a poco se ha ido renovando.

En resumen: las diferencias más importantes entre la gráfica tradicional, la neográfica y la posgráfica radican, como ya expliqué, en que la experimentación plástica pasó de una experiencia creadora de tipo motriz (manos y cuerpo en general) a una experiencia generadora como usuario de los aparatos. En segundo lugar, en la gráfica tradicional la experimentación plástica entre el sujeto creador y su objeto de intervención (matriz) tiene lugar en una relación simultánea que involucra a todos sus sentidos. Con la Neográfica y la Posgráfica la experiencia entre el sujeto creador y su objeto de intervención se da a través de las representaciones (fotografías, videos) y

por tanto es de corte analítico. Esto es, porque se trata de un tipo de producción que no abstrae de la realidad sino que trabaja con las documentaciones realizadas por cámaras fotográficas, cámaras digitales, cámaras de vídeo, entre otras más. Sin embargo, una diferencia fundamental entre ellas es que la Neográfica es excluyente de lo tradicional mientras que la Posgráfica es incluyente de lo tradicional.

Por ello, detenernos en estos modelos para poder localizar las prácticas gráficas en la actualidad es un asunto verdaderamente complejo porque ellas han vuelto a ser rebasadas y porque la voluntad por parte de los creadores es más híbrida que nunca. Es decir, las imágenes de un vídeo pueden convertirse en imágenes fijas y pasar a ser Transgrafías como se suscita con la obra de Carla Ripey. Pero también una serie de grabados o monotipias se pueden convertir en un vídeo como se observa en la obra de Marcelo Balzaretti. Esta circunstancia hace ver que el panorama de la Gráfica en general no es tan clara y en la medida que se continúe con este comportamiento híbrido, la especificidad de la obra artística se hará mucho más críptica.

En el siguiente capítulo exploraremos de forma más detenida algo que de alguna manera ya hemos ido adelantando en los párrafos anteriores: el proceso creativo como el eje que rodea los intereses de este texto los cuales utilizaremos a partir de las formulaciones realizadas por Juan Acha.

**CAPITULO II**  
**PROCESO CREATIVO.**

## **CAPITULO II. PROCESO CREATIVO.**

Uno de los campos del conocimiento más difícil de revisar es el referido al de la creatividad y más específicamente a su proceso en tanto formas y procedimientos. La mayoría de la producción artística varía reiteradamente entre sí, ya que los procedimientos creativos apelan a formas tanto objetivas como subjetivas en su realización, haciendo muy complejo el intento por tipificarla. Además, como el debate que suscita la creación ha sido sujeto de acaloradas discusiones, en este capítulo sólo se intenta revisar un procedimiento creativo que en la actualidad parece ser una constante.

Para este propósito, me propuse revisar cierto tipo de obra que dentro de los últimos años accede de manera notoria en su configuración procesual a tres conceptos que son de mi interés. El primero de ellos es la “recolección”, que a juicio personal, se encuentra presente en un alto porcentaje de la producción actual. Este primer concepto es observado como una primera aproximación a la creación por parte del artista; es decir, el punto de partida para la producción de Arte en la actualidad apela a la idea de recolectar como un dispositivo generador de sentido. El segundo concepto, que se desprende del primero, está relacionado con la “selección”, en donde el artista disiente de lo no logrado, es decir, bajo una acción reflexiva y de análisis separa los aciertos de sus fallos o, bien, reorganiza a través de sus recopilaciones. El tercer punto es el referido a la producción en donde el artista confronta su conocimiento ante las recolecciones que ya han sido seleccionadas para, posteriormente, embestir sobre ellas un sentido artístico. Ahora bien, el proceso creativo que defino dentro de mi propuesta se encuentra totalmente permeada por la idea de presentación, la cual revisaremos en el siguiente apartado y para lo cual me basaré en la obra de Juan Acha, específicamente en su *Introducción a la creatividad* lo que me permitirá crear una curva que nos ayude a comprender los puntos anteriormente mencionados.



## 1. El proceso creativo según Juan Acha.

La obra artística está permeada de una serie de condicionantes sociales, políticas y económicas, entre otras más, que forman parte de las detonantes para que tome cuerpo como producción. Una obra artística pasa por un complicado proceso que puede llegar a tardarse varios años para que se cristalice como producción cultural. A este proceso, Juan Acha, lo llama proceso creativo. Sin embargo, toda obra como tal, se debe a un contexto determinado y en este sentido este crítico se refiere a la obra como

producto del interior del artista, donde cohabitan los elementos sociales, sistémicos y personales siempre en pugna por la primacía de sus respectivos intereses. La sociedad, el sistema cultural y el individuo determinan conjuntamente la obra de arte. No existe la immaculada concepción: la obra de arte, como cualquier producto cultural o humano, acusa diversas y sucesivas paternidades.<sup>53</sup>

Es por esto que para intentar introducirse en las entrañas de una proposición artística, se debe comprender el conjunto de condicionantes de donde se desprende dicha obra. En otras palabras, la obra siempre se ve afectada por el contexto donde se produce; y en este devenir, aspectos como el pensamiento de la época, los acontecimientos sociales que le preceden, las producciones culturales y el conocimiento del artista, resultan ser también algunos de los parámetros que se utilizan para poder interpretarla.

Desde esta perspectiva, resulta útil traer a colación el debate entre el psicólogo Jean Piaget y el lingüista Noam Chomsky suscitado en el encuentro de Rouyamont hacia 1975, como lo relata Howard Gardner (psicólogo y educador) en su libro *Arte, mente y cerebro*, en donde se discute acerca del potencial de desarrollo de un niño a la hora de localizar la proveniencia de sus capacidades. Howard Gardner resume:

...Y así llegamos al nudo de la disputa entre estos dos grandes pensadores. Mientras que Piaget considera que el niño va ejerciendo toda su capacidad de inventiva a medida que avanza de una

---

<sup>53</sup> Juan Acha. *Introducción a la creatividad artística*. México: Trillas, 1992, p. 146.

etapa a la siguiente, Chomsky opinaba que el niño viene equipado desde su nacimiento con los conocimientos requeridos, y sólo necesita tiempo para desarrollarlos<sup>54</sup>.

Me parece que Piaget habla de un aprendizaje profesional que se va desarrollando conforme va pasando el tiempo y esto se va revelando con el acceso a la información que el niño disponga, mientras que Chomsky habla de un potencial intrínseco, que es natural del niño y éste solo necesita tiempo para desarrollarlo. Si bien estas dos interesantes posturas aún no se han resuelto para el conocimiento, en este trabajo seguiré más de cerca el pensamiento de Piaget.

Por otra parte, conforme al crítico de arte Juan Acha, en la creación desembocan la vocación, el aprendizaje profesional y la adaptación a la realidad<sup>55</sup>, por lo que el artista debe someterse a un riguroso plan de aprendizaje que puede darse por la vía autodidacta o bien a través de las academias. Esta profesionalización de la carrera depende de un conjunto de actitudes que debe admitir el artista para alcanzar un nivel de autocrítica y que le brindará, a su vez, herramientas tanto conceptuales como motoras (manuales) para enfrentar su terreno de acción.

Asimismo, Juan Acha apunta que en este proceso el artista deberá elegir una territorialidad que le sea afín a sus intereses estéticos en donde pueda fluctuar y, de esta manera, elaborar sus proposiciones. Ahora bien, resulta importante mencionar una de las acotaciones que hace este autor con respecto al proceso creativo pues éste

no busca producir obras completamente nuevas, sino provistas de una o más innovaciones que, por valiosas, constituyen la creación y a cuyo alrededor el artista va levantando redundancias. Las variantes nuevas son pocas en las mejores obras de arte y las constantes o lugares comunes son muchas: la novedad requiere redundancias en todo mensaje que quiere ser entendido y que pretende comunicar una información o novedad propiamente dicha.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Howard Gardner. *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad*. Barcelona: Paidós, 1999, p. 41.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> *Ibid.*

Es decir, el proceso creativo es el momento que antecede a la obra final, el cual se encarga de confrontar todos sus elementos para hacerla posible como producción artística. Cabe señalar que esta circunstancia no garantiza que el resultado de este proceso llegue a ser una obra de arte, sino que confirma, simplemente, que se trata de un proceso.

Por otro lado, la idea de apelar a la fantasía es determinante para la creación que proponga algo nuevo y distinto; pero, como afirma Juan Acha, basada en un conocimiento y experiencia que resultan decisivos para la radicalidad y valía de toda innovación.<sup>57</sup> Por ello Acha insiste en la importancia de educar los esfuerzos creativos, lo que él llama la fantasía o a la imaginación creadora que es histórica; pues constituye una potencialidad o continuación posible de la realidad o, más bien, de la conciencia que el artista tenga de la realidad. “Al transfigurar alguna realidad o tradición artística, él altera, de hecho, los conocimientos de tal realidad. Haga lo que haga el artista se aferra a los conocimientos existentes para ampliarlos o corregirlos, destruirlos o desplazarlos.”<sup>58</sup>

Para Juan Acha, la postura reflexiva y crítica por parte del artista, es decir, la reflexión o el pensamiento lógico, crítico y dialéctico, es igualmente indispensable desde el momento en que guía la fantasía al seleccionar las posibilidades heurísticas de lo fantaseado, como es patente en los casos de artistas muy reflexivos.

Además Acha también se refiere al aspecto del inconsciente:

que viene a ser el conjunto de experiencias, conocimientos y actitudes vividas que llevamos adentro y desconocemos; en especial se le conoce fuente de conocimientos (ignorados hasta ese entonces) y transmisor de las necesidades ocultas que muchas veces determinará lo imprevisible de la fantasía. Muchas innovaciones se nos presentan extrañas y hasta arbitrarias, pero luego vemos que comienzan a satisfacer necesidades hasta ese momento insospechadas. Con la experiencia de los sueños, cabe aseverar que cuanto más piense el artista en innovar y aumente sus

---

<sup>57</sup> Juan Acha. *Op. cit.* p.149

<sup>58</sup> *Ibid.*

preocupaciones al respecto, mayores serán las posibilidades de que aparezcan imágenes inesperadas del preconscious o inconsciente.<sup>59</sup>

Asimismo, en su ensayo, Acha hace una distinción entre artistas jóvenes y consagrados refiriéndose a que la creación sólo toma lugar una sola vez en su vida profesional y que lo que se desprende de esta única creación son sus derivados. Recuérdese que para Acha la creación es la meta que busca alcanzar el artista y que las creaciones (obras) son parte de ese macro proceso. Algunas de ellas son logros notorios y otras sólo pueden considerarse parte del proceso.

Finalmente, para relacionar el pensamiento de Juan Acha con las ideas que aquí propongo, definiré tres pasos que para el crítico de arte implican el proceso creativo: 1. la concepción-ejecución, 2. la maduración y 3. la solución o el logro de la innovación esperada

### **1.1 Concepción-ejecución (*versus*) Recolección.**

Como ya hemos visto, los factores que actúan en el proceso creativo son numerosos y cabe destacar que el uso de la razón, los sentidos, la sensibilidad y la intuición son igualmente importantes. Sin embargo, éstos se activan por razones y disconformidades las cuales impulsan al artista a realizar tal o cual operación. Esto nos lleva a plantear el modelo de artista que nos interesa como lo propone Juan Acha: “el artista reflexivo con un buen aprendizaje elige una tendencia o idea emergente como su territorialidad profesional, y lo hace por razones intelectuales, afectivas o intuitivas y con el deseo de cumplir sus postulados principales y de mejorarlos con innovaciones valiosas.”<sup>60</sup>

Cualquier trabajo o actividad para obtener productos es un acto volitivo que el propio Acha ejemplifica retomando el pensamiento del psicólogo soviético S. L. Rubinstein:

La voluntad comienza con un impulso que casi ciego, no sabe lo que quiere: desconoce sus finalidades y rehúsa a objetivarse en razones. Luego, el impulso se torna en deseo, la segunda fase,

---

<sup>59</sup> *Ibid.* pp. 149-150.

<sup>60</sup> *Ibid.* p. 152.

que implica una toma de conciencia de sus finalidades a medida que las va esclareciendo. El deseo, a su vez, es transformable en un querer o una acción volitiva. Esta tercera y máxima fase de la voluntad se halla singularizada por los conocimientos que tiene, no solo de sus fines, sino también del dominio de los medios y actividades necesarias para lograrlos. El esclarecimiento ha llegado a su máximo, la materialización de las aspiraciones deviene problema y este exige soluciones.<sup>61</sup>

Me parece que al equiparar esta noción salta a la vista una analogía con lo que yo planteo: la recolección. Por lo que resulta conveniente definir este concepto, el que, dicho sea de paso, va de la mano de la idea de colección y, a su vez, es relativo al primero. La recolección designa la acción de realizar una recopilación -cualquiera que sea- con el objeto de reunir algo determinado. Por su parte, el concepto de colección es algo mucho más específico porque aparte de implicar una recolección; se trata de agrupar cosas que tienen algo en común. La definición de recolección que propongo en este apartado tiene esa doble facultad: la de recopilar cualquier cosa, en el sentido que cuando el artista inicia no tiene muy claro lo que busca y la idea de colección. Cuando la primera acción tiene lugar, la segunda inicia casi inmediatamente; se trata de una suerte de conjuntar agrupaciones comunes.

Efectivamente la recolección como primera etapa del proceso creativo, surge como un impulso sin un horizonte claro por el cual se ha realizado. Conforme ésta va creciendo se va acrecentando el deseo por continuarla y luego se inscribe en el juego de su transformación. Es en esta última etapa (transformación) la voluntad efectúa un cambio que se convierte posteriormente en un problema que solicita ser solucionado. De la misma forma que el simple hecho de hacer una recolección implica una potencialidad transformable en obra, esto mismo no supone absolutamente nada porque podría ser abandonada en el proceso mismo o bien prolongada por un largo período de la vida. El artista cuando recolecta puede hacerlo de diferentes formas y bajo diferentes configuraciones.

---

<sup>61</sup> *Ibid.* p. 154.

Sin embargo, un aspecto me aparta del pensamiento de Juan Acha y es el tipo de producción artística al cual se refiere: una producción que es soportada en formas de construcción tradicional como la pintura, la escultura, el grabado el dibujo entre otras más. Es decir, producciones artísticas que acceden a una gama técnica más amplia, permitiendo la exploración de proposiciones muy distintas. Dentro de estas formas productivas nos encontramos con la fotografía, el vídeo y las derivaciones técnicas que implican su fusión en el sentido más amplio de la palabra. El tipo de producción al cual me refiero es aquella que ha abandonado la idea de creación en el sentido moderno de dibujar, grabar, pintar, esculpir, etcétera y se ha introducido en los terrenos donde privan las operaciones conceptuales sobre las operaciones artesanales. Es un terreno cuya idea de creación tiene que ver más con el reordenamiento y la reprogramación que con operaciones sensitivas de transfiguración de las materias primas.

## **1.2 La maduración (*versus*) Selección.**

La maduración es el segundo punto observado por Juan Acha en donde coinciden una serie de aspectos que son determinantes en la consecución del proceso creativo y la define como

una larga sucesión de obras impulsadas por las mismas disconformidades y guiadas por iguales aspiraciones innovadoras. El artista va repitiendo y prosiguiendo, enmendando y afinando, mientras alterna autocríticas y pausas de días y horas. Durante cada pausa entre obra y obra va incubando concepciones hasta tener conciencia clara de sus fines y lograr el dominio de los medios para consolidar la innovación perseguida como objetivo.<sup>62</sup>

En esta importante consecución, Juan Acha elabora dos concepciones que a su vez se subdividen en tres partes cada una. En la primera se ha referido al asunto de la autocrítica y a la maduración. Con respecto a la primera, afirma que el artista

se ocupa de comparar: a) La obra ejecutada con las similares del pasado y del presente, incluyendo las anteriores del mismo autor. b) Las respuestas de la crítica, la prensa y el público con las

---

<sup>62</sup> *Ibid.* p. 171.

aspiraciones del autor. c) La realidad de la obra con sus ideales o intenciones creativas. Todo con el fin de tasar logros y posibilidades.<sup>63</sup>

El inciso a) plantea que el artista debe realizar una revisión o cotejo de las obras existentes en el género o corriente en donde inserta su proposición, de tal forma que le permita obtener conocimiento de producciones anteriores y así verificar su aporte. Para Acha este punto es frecuentemente descuidado por el artista y por eso mismo merece mayor atención. Cabe destacar aquí que el arte como un producto cultural de una época determinada produce cierto conocimiento que a la vez genera otros más. En este sentido, el arte, como cualquier otro campo del conocimiento, se alimenta de su propia historia y la produce simultáneamente. Es por esto que acusar las paternidades de la obra artística es importante porque de esta forma se evitan las repeticiones, si y sólo si, se busca innovar en un campo determinado. El inciso b) busca revisar la respuesta del público, la prensa escrita, la crítica del arte, es decir, la recepción de la obra. En este momento el artista revisa y confronta sus logros ante diferentes públicos para medir los alcances de su proposición. Por último, el inciso c) contempla el reconocimiento o valoración de los logros contenidos en la obra artística, de tal forma que le sea posible evaluar sus avances. Conforme se van puntualizando estos avances, el artista se presiona por subir el nivel de sus exigencias creativas, para acercarlas a sus ideales y esto mantiene sus obras en constante evolución.

Dentro de la maduración, ésta va aclarando y proyectando la finalidad perseguida; el propio Acha explica: “cada obra del largo proceso creativo y cada instante de la maduración, constituye un paso más al esclarecimiento de la innovación a perseguir, de su estilo (o modo) y del cómo lograrla”.<sup>64</sup>

Lo anterior requiere que el artista apele a todos sus sentidos, al uso de la razón, a la relación del consciente con el inconsciente, a lo vivido con lo recordado aunado a su fantasía, su memoria y por supuesto una buena reflexión. En este camino, el artista se fuerza a seleccionar ciertas posibilidades visuales -me refiero a componentes como forma, color, imagen, composición, así

---

<sup>63</sup> *Ibid.* p. 175

<sup>64</sup> *Ibid.* p. 179.

como lo pragmático, lo estético, lo artístico, lo temático, entre otras más- que deberá conocer para poder explotar sus potencialidades. Este grupo de potencialidades plantea una ecuación de fondo que podría resumirse de la siguiente manera "cuanto más sea la demanda en sus componentes mayor será el tiempo de incubación".

El segundo punto en la maduración es el referido a los medios para lograr la finalidad: el artista accede de manera notoria a sus herramientas y sus procedimientos. Juan Acha considera que la búsqueda no debe suscribirse solamente a las soluciones ya exploradas por algún medio técnicamente dominado sino que deben forzarse los logros para reinventar técnicamente ciertas soluciones que le permitan proponer algo nuevo y distinto.

Finalmente, el tercer punto alude a los efectos de la innovación para ir seleccionando los más valiosos, en donde el artista hace un balance entre forma y contenido que le permite concretar la innovación buscada. Dentro de este grupo de las funciones buscadas, Juan Acha determina que éstas pueden ser "individuales, sociales o sistémicas –si nos atenemos a los destinatarios- y también pueden ser estéticos, artísticos o temáticos por naturaleza."<sup>65</sup>

Así, con este amplio cuerpo definitorio de la etapa de la maduración propuesto por Juan Acha, me permito ahora vincular un concepto que a mi parecer entra en el juego creativo que se da en la actualidad. Se trata entonces de la idea de "selección", la cual observo como segunda etapa dentro del proceso creativo; es decir, el mecanismo analítico que destila las informaciones que han sido recopiladas durante la etapa de recolección. En este devenir, el artista se encarga de elaborar unas coordenadas que le facilitan desplegar sobre su mesa de trabajo todas estas recolecciones, de tal forma que las somete a un proceso de depuración que le servirá, a su vez, en sus proposiciones artísticas. En este sentido, la selección es una suerte de proceso connotativo porque el artista, a través de una serie de sesiones de trabajo, se encarga de deconstruir la imagen o bien investirla (connotarla) de un significado que antes no tenía. Este proceso, por supuesto, es opcional y está condicionado a todas las variantes suministradas por Juan Acha: la autocrítica y la maduración como tal.

---

<sup>65</sup> *Ibid.* p. 182.



### 1.3 Solución, ejecución (*versus*) producción.

La solución es la última parte del proceso creativo la cual tiene como responsabilidad concluir con lo que se propone el artista. En este sentido, la solución o bien la producción, como contraste en el título de este apartado, es el sitio donde se conjugan todos los elementos que el proceso creativo confronta para llegar a la creación. Juan Acha, al llegar a este aspecto, nos recuerda que para que ello suceda existe una conjugación (conciente–inconsciente) que es fundamental en el devenir de dicha conclusión. De tal manera que, como afirma el crítico,

la conciencia y el inconsciente distan de ser entidades meramente vinculadas entre sí. La verdad, la una contiene al otro. El inconsciente es parte de la conciencia y al revés, es decir, se imbrican. Muchas actividades son concientes pero sus fines y motivaciones suelen ser inconscientes. La conciencia sabe lo que hace, pero ignora con frecuencia porqué y para qué lo hace.<sup>66</sup>

Esta compleja cita deja ver lo laberínticas que resultan ambas concepciones al interior de la personalidad artística y del ser humano en general. Acha continúa ampliando esta idea de la siguiente forma:

todo hombre porta en su interior percepciones y experiencias inconscientes: las que él tuvo alguna vez sin advertirlo (las subliminales) y las que fueron en una oportunidad y que, por falta de conformación en el transcurso del tiempo, salieron de la memoria y ésta pudo rescatarlas después, gracias a ciertos estímulos.

Luego, nuestras actitudes conscientes y razonadas suelen estar impulsadas por motivaciones inconscientes, tales como los conflictos de urgente solución y los deseos insatisfechos. Se mezclan las fobias y filias, tabúes y prejuicios, más los hábitos de orden social y personal, incluyendo las orientaciones. Agréguese las afectividades y los sentimientos estéticos. En un nivel más profundo actúan los instintos y complejos sexuales, las represiones de niñez, las obsesiones varias y las sublimaciones. Sobre todo, habrá que considerar nuestras prácticas sociales a favor o en contra de la propiedad privada, los imperialismos, individualismos e idealismos, que son los ideologemos fundamentales de las ideologías dominantes de nuestros países latinoamericanos. No importa si

---

<sup>66</sup> *Ibid.* p. 184.

unos comportamientos son denominados preconcientes y otros inconscientes propiamente dichos o subconcientes.<sup>67</sup>

Todos estos elementos, que más pertenecen al ámbito de la psicología evidencian que, efectivamente, tanto el consciente como el inconsciente tienen un efecto importante a la hora de las soluciones o bien en la producción misma. Las soluciones importantes o finales no brotan, como se piensa erróneamente, de una cuestión sobre natural sino más bien:

como resultante del choque del inconsciente con la conciencia. Del mismo modo han brotado las soluciones pequeñas y cada una requirió de una reflexión, por parte del artista, para sopesar sus alcances. La reflexión determina si el artista continúa o no su proceso creativo, aunque nada pueda hacer para tener la seguridad de lograr la solución más valiosa. Éste es el riesgo de todo productor de bienes culturales.<sup>68</sup>

Es por esto que hay soluciones finales que han sido introducidas en el campo de la recepción sin haberse sometido a un criterio reflexivo lo suficientemente crítico y por ello desmerecen en su calidad. Asimismo, la decisión de entregarlas a los receptores ha tenido que ver con necesidades contextuales así como artísticas, estéticas y temáticas las que, a su vez, son locales e históricas y se encuentran emparentadas con la realidad que las contiene.

Otro de los problemas identificados por J. Acha es sobre las historias del arte escritas en una suerte de vertical, que suponen ciertas jerarquías que benefician a artistas de países ricos. Esto hace que los centros del mundo proporcionen los perfiles de artista a seguir y, por tanto, el programa a desarrollar. Juan Acha sitúa esta problemática y la define de la siguiente forma:

Estamos frente a los mecanismos internos del imperialismo: gracias al predominio persuasivo de la cultura occidental, sus artes, que en realidad obedecen a necesidades locales, internacionalizan su aceptación y devienen rectoras estéticas del mundo. Es así como lo nacional de los países ricos deviene lo “universal” de los pobres. [...] Como corolario, cabe aseverar que el artista tiene una ética, un deber profesional de responder al ámbito nacional de su origen. Y esto equivale, para el

---

<sup>67</sup> *Ibid.* p. 185.

<sup>68</sup> *Ibid.* p. 190.

artista, a exigirse autenticidad y solidaridad con su colectividad, que presuponen esquivar toda alienación.<sup>69</sup>

No podemos negar las paternidades artísticas y menos si los modelos artísticos provienen de esa vertical provista por occidente. Pero el ejercicio de esta lectura debe, primero, observar nuestro entorno sin, por supuesto, obviar aquello que occidente nos proporciona. Por ello, Juan Acha hace una separación que es importante mencionar:

las obras de arte –como todos los bienes culturales- nunca dejan de contener elementos nacionales junto con los internacionales como versión dialéctica de la realidad humana y cultural. Por añadidura, los vínculos de cada innovación varían de acuerdo con el mundo local y el internacional. Los problemas artísticos, por ejemplo, son más internacionales que los estéticos y que los temáticos. Cada género artístico practicado por nuestros artistas es –conceptual y técnicamente, formal y funcionalmente- producto de la cultura occidental. En cambio, la cultura estética o la sensibilidad latinoamericana viene a ser un producto ambiental con sus singularidades e historia.<sup>70</sup>

Este aspecto es verdaderamente interesante porque explica modelos que establecen la jerarquía en las artes latinoamericanas y son aquellos que, indudablemente, vienen de esas grandes lecturas. Los artistas deciden, con base en su educación, qué es y qué no es arte, estableciendo tipificaciones a partir de problemas propiamente artísticos, que son, de alguna manera, más universales que los estéticos y temáticos. Esta separación proporcionada por Acha avista una posible confusión; a saber: la mezcla de los distintos problemas que evidentemente la educación juega en esta jerarquización y de ello depende disentir entre los problemas a desarrollar. Para Acha el problema radica en “el grave desequilibrio existente entre sensibilidad y nuestra razón, entre nuestras artes y ciencias, entre nuestros sentimientos estéticos y nuestro pensamiento lógico, crítico y dialéctico; todos sentimos maravillas, pero muy pocos piensan.”<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> *Ibid.* p. 193

<sup>70</sup> *Ibid.* p. 194

<sup>71</sup> *Ibid.* p. 195.

Este desequilibrio arrincona al artista y sus posibilidades de creación, empujándolo a un estadio de réplica, cuyas opciones se encuentran dentro de este macroprograma provisto por los grandes relatos de la historia del arte; y además sumando el desconocimiento de su propio contexto histórico en el marco de las artes visuales locales a las cuales pertenece. Es por ello que para el buen desarrollo de un artista en un contexto determinado se necesita el apoyo de un cuerpo especializado que le provea aquello que el artista no puede cubrir por falta de especialización. Me refiero a figuras como las de el curador, el crítico y el historiador de arte quienes conforman parte de ese cuerpo del contexto artístico que el creador necesita.

Por otra parte, como es sabido, los movimientos artísticos en determinados países, aunque relativos por cuestiones artísticas, no son de ninguna manera movimientos iguales entre sí a pesar de sus similitudes. Ejemplo de ello es el Arte Pop en Inglaterra y Estados Unidos que tuvo su movimiento análogo en Francia (Nuevo Realismo), así como sus críticos, historiadores y apologistas, sobre todo porque las motivantes de estos movimientos en sus contextos -si pensamos en los factores sociales, políticos, económicos entre otros más- son totalmente distintos.

Finalmente, una vez conseguida la solución, la última etapa a la cual habría que referirse es la fase de ejecución o bien la de producción. Esta última etapa, que generalmente es relacionada con lo manual (cuando se transfigura algún material) está necesariamente lindada a la intervención del sujeto creador. Esta etapa, que parecería solamente un momento de producción artesanal, es en realidad mucho más compleja porque solicita un conocimiento especializado del creador de las herramientas y de los materiales. Juan Acha apunta que:

Dentro de las aptitudes están las aptitudes manuales que el artista debe dominar con el fin de lograr sin tropiezos y de modo impecable los efectos visuales o formales deseados. Tal dominio implica conocer los efectos de cada material, herramienta y procedimiento, para poder elegir los que más se acomoden a la consecución de los objetivos perseguidos por el artista.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> *Ibid.* p. 198.

Toda esta información es canalizada durante un largo proceso de investigación en donde el artista debe experimentar con herramientas técnicas, medios, procedimientos y nuevas tecnologías los cuales va acuñando en un largo proceso de aprendizaje durante toda su vida. Por supuesto que entre más especialización tenga sobre una técnica específica mayor será su maestría en el manejo de la técnica seleccionada. Ahora bien, la ejecución se encuentra supeditada a lo que la propia materia permite. De manera que J. Acha agrega “en verdad el artista no hace lo que quiere sino lo que puede, pero también hace lo que la materia le permite.”<sup>73</sup> Una anécdota de Luis Camnitzer publicada en un artículo de la revista *Art Nexus* titulado “Arte y Ciencia” ilustra esto último:

Un día de 1964, Salvador Dalí apareció en el Pratt Graphics Center, una de las mecas del grabado en los Estados Unidos, pidiendo ayuda para hacer una obra. Quería que unas moscas saltaran desde la frente de una Virgen María (que ya tenía grabada en una plancha de cobre) hacia el espectador. Entre lo que parecía una metáfora hermética y la ensalada de español, catalán y francés que pretendía imitar el inglés, los grabadores de turno me pidieron que tradujera. Lo que quería lograr era un equivalente manual de la holografía, una imagen con efecto tridimensional que se pudiera ver sin necesidad de lentes especiales. Si bien en ese momento ya existía la técnica para hacer hologramas, no era todavía parte del conocimiento común. El primer artículo que describió y popularizó la teoría y algunos detalles técnicos apareció un año después en un artículo de la revista *Scientific American*, a la cual se suscribía Dalí. La búsqueda de una solución preholográfica lo llevó a visitar una variedad de laboratorios y consultas con científicos y, efectivamente, llegó el día en que logró el holograma propio. No me acuerdo de la imagen, pero ya no era la Virgen con moscas. Lo que es interesante en el cuento es que Dalí, en la época más comercial y estereotipada de su pintura, tenía una apertura mental interdisciplinaria que le permitió sentir la necesidad de encontrar una técnica desconocida y con aplicaciones que no se limitaban al arte tradicional.<sup>74</sup>

Es evidente que los materiales tienen sus límites y el ejemplo anterior corrobora, en cierta forma, lo que se puede o no hacer con ciertos materiales y técnicas, que es necesario un cuerpo de investigación al respecto porque las técnicas y los diferentes materiales ofrecen diferentes opciones de construcción. Juan Acha apunta que esta imposibilidad de transformar los elementos,

---

<sup>73</sup> *Ibid.* p. 200.

<sup>74</sup> Camnitzer, Luis Camnitzer. “Arte y ciencia en *Art Nexus*”, Colombia, No. 39, Enero-Marzo de 2001, pp. 72-75.

más allá de lo que el material permite, muestra la separación entre lo que se quiere y lo que se puede. La importancia del conocimiento de los materiales y los métodos son indispensables en la consecución de una obra artística y, por ello, el artista debe pasar por un proceso de investigación (técnicas y materiales) para cristalizar sus intenciones. Este proceder parecería casi ineludible en el proceso creador, aunque por supuesto existen las excepciones. Me refiero a que en estos procesos de producción vistos como meramente artesanales y a pesar de que requieran de una mano especializada, los artistas desde siempre han contado con un cuerpo de ayudantes que hacen el trabajo artesanal; es decir, estos servicios los hacen otras personas con un conocimiento específico en un área determinada. De hecho, en un campo como el de la gráfica, sabemos que existen maestros grabadores que supervisan a maestros impresores quienes hacen el “trabajo artesanal”.

Me parece importante hacer hincapié en el momento cuando la obra aún no es concebida como materia y solamente existe en el plano de las ideas, lo que conlleva a una separación de facto: la obra como materia y la obra como idea. Esto se explica claramente con un comentario realizado por James Gardner en su libro *Cultura o Basura* al referirse a la Colección de Giuseppe Panza di Biumo quien durante los años sesenta y setenta adquirió obras de artistas como Donald Judd, Carl André y Dan Flavin, las que en febrero de 1990 fueron adquiridas por el Guggenheim Museum. James Gardner detalla de esta forma:

La provocación de la compra reside en otras cuestiones. Reside en el hecho de que muchas de las esculturas que se compraron de hecho no existen. Es decir, la obra existe sobre papel pero nunca se ha llegado a construir. El conde había preferido comprarla así, pues, como señaló él sin aparente ironía, el hecho de que no tuviera existencia material le libraba de algunos de los impuestos, más bien elevados, que gravaban la importación a Italia. En lugar de eso, tenía copias dibujadas, junto con el certificado, absolutamente importante, que atestiguaba que era dueño absoluto por completo del bien de consumo en cuestión. [...] Para sorpresa y consternación de Panza su posesión no resultó ser tan completa como él hubiera deseado. Los problemas empezaron cuando trató de construir las obras. Como es habitual con tales obras, esto debía de pagarlo Panza, sin ayuda del artista. Alquiló a unos obreros para que construyesen los objetos siguiendo las indicaciones del escultor lo más cerca posible, y sólo después de eso algunos de los artistas consintieron en visitar el resultado y darle su bendición.

Pero unos cuantos artistas, entre ellos el vociferante Donald Judd, se quejaron de que los resultados no cumplían en absoluto sus remilgadas exigencias. Judd se negó a volver a cooperar con el conde, y como había creado las obras específicamente para la villa del conde, se negó a que éstas fueran trasladadas al Guggenheim.<sup>75</sup>

Evidentemente estamos aquí ante el elemento interpretativo de la construcción de un objeto artístico que tendría que construirse para pasar a la categoría de arte objetual y para que pudiese ser vendido, motivo de la controversia. La compra de esta obra por parte del Guggenheim Museum pone en el tapete de la discusión la idea sobre si el artista debe o no ejecutar su obra. Esta misma lógica está presente en algunas de las obras que voy a analizar en el siguiente capítulo y, aunque ninguna de ellas se ha ocupado de la cuestión remunerativa como es el caso de la obra de Donald Judd, sí contemplan la idea de delegar su construcción a otras entidades; de lo que se deduce que la obra no necesariamente debe ser construida por el artista. A este respecto, transcribo un extracto de una entrevista que realicé al artista español radicado en Estados Unidos Antoni Muntadas quien opina:

...yo diría... y esto lo he dicho muchas veces, que lo que los museos hoy en día tendrían que... Ya no es el fetichismo del objeto y el coleccionismo de la artesanía o del Artcraft, sino las ideas. Yo creo que se podrían coleccionar ideas y que, en un momento dado, si es necesario, rehacer el trabajo.

Aunque la aseveración de Muntadas implica la intervención del artista en el proceso de reconstrucción, nos confronta a la vez con la idea de que el artista genera la obra conceptualmente y delega la construcción artesanal, a una mano de obra calificada. Esto nos habla de un momento posterior al del artista creador (de la obra como idea y materia), subdividiendo así lo propiamente mental de lo artesanal. Me parece que estas diferencias entre el perfil de artista que transfigura materias primas a través de un acto artesanal y el perfil de artista que transfigura materias conceptuales a través de un acto mental son suficientes como para distinguir entre dos perfiles de artista. Con esto, no quiero decir que sean dos perfiles separados y por tanto dos artistas diferentes, sino que las actividades artesanales -como se verá en el capítulo

---

<sup>75</sup> James Gardner. *¿Cultura o basura? Una visión provocativa de la pintura, la escultura y otros bienes de consumo contemporáneos*. Madrid: Acento, 1996, p. 29.

siguiente- son relativas a un artista que prescinde de una actividad artesanal entendida como transfiguradora de materias primas. Lo que me interesa es discurrir sobre un artista quien en vez de transfigurar materias primas con sus propias manos organiza y reprograma lo existente. Me parece que aquí está el meollo del asunto: un tipo diferente de artista, cuyo antecedente es localizado en la figura de Marcel Duchamp y cuya propuesta se vuelve más visible en la década de los sesenta dentro de los circuitos de exposición. Este artista que delega la mano de obra a otras entidades es cada vez más frecuente y en los últimos años hemos asistido a una proliferación de los conceptualismos donde este perfil es realmente notable.

Continuando con lo desarrollado por Acha, las producciones artísticas gozan de una apertura en su recepción gracias a una multifuncionalidad que es dotada por el artista cuando produce su obra. Juan Acha se refiere a esta circunstancia de la siguiente forma:

El producto artístico es polifuncional: estético, artístico y temático, pero es más todavía: toda sociedad posee una cultura estética, artística, política y religiosa. [...] Toda práctica artística de índole creativa va en busca de nuevas variantes, aunque no pueda prescindir de las constantes; persigue innovaciones valiosas o lo que es lo mismo, funciones que satisfagan necesidades colectivas o individuales del momento, en especial las nuevas y las insospechadas por latentes. La obra de arte, en suma, ha de estar ligada a una realidad inmediata.<sup>76</sup>

Estas funcionalidades, que de por sí son muy diferentes, pertenecen a distintos contextos e intereses variados. Por consiguiente Juan Acha las tipifica como auto expresión, representación de las realidades, hedonistas y artísticas. Me referiré específicamente a estas dos últimas puesto que, a mi entender, contextualizan el próximo capítulo y el análisis de mi propia obra.

En lo referente a la función de representación de realidades Juan Acha observa lo siguiente:

La representación de realidades es frecuente y utiliza el naturalismo o cualquier otro figurativismo, con el propósito de representar realidades visuales nuevas, tanto urbanas como naturales o bien, emblematicar realidades invisibles de la colectividad o del individuo. Muchos artistas prefieren blandir denuncias sociales y acentuar en éstas la dramaticidad, la comicidad o la

---

<sup>76</sup> Juan Acha. *Introducción a la creatividad artística*. México: Trillas, 1992, p, 205



trivialidad, categorías estéticas que son fáciles de encontrar en nuestras situaciones colectivas y humanas.<sup>77</sup>

Esta función desde la perspectiva de la imagen en relación con la representación es, desde mi proposición, una cuestión presentativa más que representativa. Esto sucede, como ya expliqué, gracias a que el artista, en algunos casos, se deslinda del acto creación de la imagen y se encuentra involucrado con el acto de reprogramación de esas imágenes. En todo caso, si existiera un acto de representación de la realidad sería de segundo grado porque el primero corresponde al creador original de la imagen.

Con respecto al segundo punto planteado y que se refiere a la función artística, J. Acha señala que “la función artística busca retroalimentar a su sistema para innovarlo, ampliarlo o corregirlo y pese a ser la función que mantiene a las artes en continuo cambio no es muy frecuente.”<sup>78</sup>

De manera que la función artística está relacionada con el sistema de las artes en donde se insertan algunas de sus manifestaciones. Esta función busca renovar, cambiar y refrescar los avances que tiene el Arte al interior de su propia estructura. Y ejemplo de estas renovaciones y estiramientos son, desde los años sesenta, movimientos artísticos tales como el Arte pop, el Arte Conceptual, el Minimalismo, el Hiperrealismo, el Simulacionismo, entre otros más. La idea central señalada por Juan Acha es la innovación que proponga la obra artística, indistintamente de su función, ya sea estética, artística o temática.

Así pues, sobre el proceso de ejecución de la obra como tal, J. Acha señala diferencias entre la intención del artista y el resultado de lo hecho por él apoyándose en el filósofo marxista Adolfo Sánchez Vásquez, quien observa tres propiedades principales en este rubro: 1. “Unidad indisoluble en el proceso práctico de lo subjetivo y lo objetivo.”

Para nosotros, este aserto es un derivado de la dialéctica con la conciencia o, si se prefiere del ser social con la conciencia social. En la ejecución interviene la conciencia del artista (sus

---

<sup>77</sup> *Ibid.* p. 207.

<sup>78</sup> *Ibid.* p. 208

pensamientos, sensaciones, nociones, voluntad) con sus imágenes subjetivas del mundo objetivo como conciencia de sus propias actividades. [...] Por un lado, en la ejecución artística, lo dicho se concreta en la acción de las imágenes ideales que el artista tiene de las materia prima que desea transformar, de las transformaciones que pretende lograr y de las funciones que a éstas les quiere imprimir, así como de sus aptitudes manuales, sensitivas, visuales, mentales y creativas. Por otro lado, actúa la realidad u objetividad de cada aptitud, función y materia prima. Ni la realidad ni la imagen se bastan a sí mismas; lo mismo sucede con la voluntad del artista y con lo objetivo de la realidad, con su conciencia y con sus manos.<sup>79</sup>

Es así como intervienen, por un lado, tanto la subjetividad como la objetividad del artista estableciendo una relación dialéctica en la consecución de la obra y, por otro lado, las funciones hacia las cuales ha dirigido sus observaciones en conjunto con las realidades que se establecen y el material que propone sus propias limitantes. Toda esta operación crea una relación de tensión en el proceso de ejecución porque sus partes se encuentran jerarquizadas de diversas formas.

El segundo aspecto durante este mismo proceso al que se refiere Acha surge del azar que puede darse justamente por la cantidad de elementos que entran en la dialéctica de la ejecución: 2. “Imprevisibilidad del proceso y del producto.”

Como corolario de la “unidad indisoluble” anterior, el artista ve surgir imprevistos en la ejecución de su obra y en esta misma. La diferencia entre la imagen ideal con la real, se concreta en la distancia que media entre la intención del artista y el resultado que él logra en su obra. Del choque de lo ideal con lo real, surge lo imprevisible. Propiamente los elementos imprevisibles tienen dos fuentes: la inconsciencia del artista y su ignorancia respecto a la realidad. Esto último va junto con las diferencias entre lo ideal y lo real y comprende lo que el artista ignora de sus propias actividades, de las transformaciones de la materia prima y de las funciones de ésta.<sup>80</sup>

Esta imprevisibilidad muestra las variantes con las cuales el artista se enfrenta al acto creativo y que deja fuera el control sobre lo que quiere y lo que puede hacer. Estas variables no pueden controlarse desde el principio y por ello funcionan azarosamente, como una suerte de donde

---

<sup>79</sup> *Ibid.* p. 210.

<sup>80</sup> *Ibid.* p. 211.

penden las opciones que la creación brinda al artista en su ejecución. En los trabajos que presentaré en el siguiente capítulo revisaré esta circunstancia..

El tercero y último factor mencionado por Juan Acha es el referido a la originalidad del producto, planteado como una cuestión irrepetible: 3.”Unicidad e irrepetibilidad del producto.”

Toda creación es, de por sí, única no tiene par. Por otro lado, las relaciones que la conciencia del artista entabla con sus manos varían siempre, ya que cambian las condiciones psicológicas y sociales del proceso. Aunque un pintor se lo proponga, no podrá nunca reproducir dos obras completamente idénticas. Siempre registramos diferencias, esto es, originalidad en cada una, si por tal entendemos la singularidad. Esto ha generado malentendidos. Entonces, todo artista piensa que de veras ha creado. De allí que sea indispensable exigir que la originalidad o la innovación artística sea valiosa para la sociedad el individuo o las mismas artes.<sup>81</sup>

Es verdad que las obras son prácticamente irrepetibles y ni la tecnología más avanzada podría lograr una copia idéntica ya que como cada obra es generada en un tiempo histórico determinado sería imposible generar el contexto en donde se inserta. Tan solo nos alcanzarían las palabras para explicar el parecido que una obra tiene con otra, aunque no se logren avistar diferencias importantes.

Las nuevas tecnologías han generado estos cuestionamientos que fueron brillantemente revisados por Walter Benjamin en su célebre ensayo “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica.” Benjamín, en cuyo análisis revisa cuidadosamente la imagen repetida desde sus inicios - el grabado, luego la imprenta, la litografía pasando por la fotografía y el cine-, hace pensar que lo que entendemos como original es transgredido por la reproductibilidad tecnológica hacia la que nos hemos dirigido los últimos quinientos años. Benjamin afirma que “incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra.”<sup>82</sup>

Efectivamente, “el aquí y el ahora” son prácticamente imposibles de copiar y en este sentido no vale la pena entablar una discusión puesto que, me atrevo a afirmar siguiendo a Acha, el asunto no es del orden de lo original sino más bien del orden de la innovación en donde el artista debe

---

<sup>81</sup> *Idem.*

<sup>82</sup> Walter Benjamin. *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus. 1973, p, 20.

ocuparse de qué su proposición entregue algo valioso a las artes, al individuo y la sociedad. Me parece que el tema de la originalidad es un asunto muy resbaloso y, en este sentido, creo más conveniente ocuparse de la idea de innovación. Por supuesto que esto no es aplicable a todas las artes, pero lo incluyo aquí, justamente porque en el siguiente capítulo lo manejo como un asunto de relevancia.

En la entrevista que realizada a Antoni Muntadas se tocaron asuntos como el de la relevancia que pudiese tener una obra determinada en la sociedad. Así, a una pregunta que se refería al hecho de que en la actualidad asistimos a cierto tipo de proliferación artística que ya no incluye a la pintura como lenguaje hegemónico, el artista respondió:

A.M. ¡Pero esto son ciclos! O sea, yo no creo que, a pesar de que en un momento dado, en ese período de los setenta, me expresé contra la pasividad de la pintura y la búsqueda de medios más activos. La realidad es que los medios -bueno- se añaden y no desaparecen. Lo que se crea, es un espectro de medios que la gente tiene que escoger según el proyecto. En fin, lo que pasa es que se recicla y aparece de otra forma, ¡no!. Entonces, yo creo que siempre hay usos de los medios que tienen otra dimensión.

A pesar que, ¡claro! desde el punto de vista de la historia del arte, la pintura esta representada y está explorada, en innumerables museos.

A nivel de conciencia pública y de información pública, quizás es difícil el contribuir a trabajos pictóricos, que puedan añadir. ¡Hay! pero, en minoría. Porque hay veinte siglos de trabajo realizado, y esto son referencias que no podemos olvidar.

E:L. ¡Exacto!

A.M. Entonces, ya no hablo de la originalidad y de lo genuino pero, quiero decirte, que a nivel personal, cualquier persona tiene razón de hacer lo que quiera hacer y lo que necesita hacer. La cuestión es, hasta que punto esto es relevante públicamente.

El comentario de Muntadas no podría ser más explícito y por lo menos la preocupación sobre la idea de innovar más que de crear algo original, es verdaderamente latente en su trabajo. Es por esto que sugiero que la obra que revisaré a continuación se encuentra en el orden de la innovación más que en el de la creación original.

## 2. RECOLECCIONES Y PRESENTACIONES. Arte y vida cotidiana en México. Finales y principios de siglo. 1999/2003.

De los anteriores apartados se desprenden dos ideas que tienen que ver con la desmaterialización del objeto artístico y con la estetización de los objetos comunes o bien su transfiguración. Aquí, es importante hacer mención al concepto de “presentación” que, como ya he mencionado anteriormente, resulta ser una constante en los trabajos que voy a tomar en consideración. La “presentación” se refiere a una acción que tiene como objeto mostrar algo en específico para darlo a conocer. En este sentido el acto de presentar es entregar una información que se desconoce o, bien, que se somete a reflexión. Dentro de las propuestas que voy a revisar, la presentación como forma generadora de sensibilidad es vista como un mecanismo que busca iluminar o hacer visible indicios que por diversas razones se encuentran ocultas. Es una operación que concuerda con la idea de *deconstruir* en el sentido Derridiano de la palabra.

Dietrich Schwanitz, en su libro *La cultura*, aborda la idea de deconstrucción tomando como punto de partida la distinción entre significante y significado que hace el suizo Ferdinand de Saussure, para señalar un desequilibrio estructural entre ambos conceptos y que más tarde retoma Derrida para elaborar su teoría. Schwanitz apunta:

El hecho de que este descubrimiento fuese tan tardío constituye el punto de partida de Derrida. Para explicar este retraso, Derrida remite a la invención de la escritura fonética, que, para él, constituye el presupuesto de la filosofía occidental. [...] Esto produce la ilusión acústica de que el sentido de una palabra se nos hace presente de forma “inmediata”: oculta la diferencia entre el significante y el significado, pues vuelve invisible el signo en tanto que signo. Esta es la razón por la que se ha prestado tan poca atención al significante, al que mucho tiempo se ha considerado como algo completamente separado del significado.<sup>83</sup>

Derrida detecta en esta situación un desequilibrio generado entre ambos conceptos en cuya balanza el significado se observa mayormente beneficiado e identifica esta circunstancia como un logocentrismo (una centralización del conocimiento). Es decir, cada concepto, o palabra, se encuentra cargado de un sentido que beneficia a unos conceptos más que a otros generando, así, un desequilibrio entre ambos. Jacques Derrida parte de esta idea para elaborar una concepción

---

<sup>83</sup> Dietrich Schwanitz. *La cultura. Todo lo que hay que saber*. Madrid: Taurus, 2002, p. 357

que responde al nombre de *deconstrucción* la cual permite revertir este proceso reinstaurando el sistema de signos y devolviéndole la importancia a los conceptos en desventaja.<sup>84</sup>

De esta forma, y partiendo de lo anterior, el artista accede a una información que ha sido desplegada (producida) por diferentes medios o instancias -llámense objetos, fotografías, publicidad, periodismo gráfico, etcétera- con el objetivo de revisar cuidadosamente cada uno de sus componentes y presentarla nuevamente en un contexto diferente. Este afán revisionista es una actividad interpretativa que tiene lugar con la reinsertión del objeto o su imagen y puede leerse como un intento de reconstruir un producto que ya fue consumido. De suerte que la idea de deconstrucción es pertinente en las propuestas que voy a mencionar, porque el hecho de revisar una información y reinsertarla sin alterar su forma implica un llamado de atención específicamente en lo que concierne a su recepción. Asimismo el concepto de presentar es igualmente investido por la deconstrucción en el sentido que su receptor debe reordenar lo presentado.

Es necesario agregar que las obras que voy a analizar en este apartado provienen, en su mayoría, de la industria de la imagen, y a esto quisiera agregar la siguiente reflexión que Jacques Derrida hace en *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas*:

Por más singular, irreductible, testaruda, dolorosa o trágica que sea la “realidad” a la cual se refiere la “actualidad”, ésta nos llega a través de una lectura ficcional. No es posible analizarla más que al precio de un trabajo de resistencia, de conainterpretación vigilante, etcétera. Hegel tenía razón al exhortar al filósofo de su tiempo a la lectura cotidiana de los periódicos. Hoy, la misma responsabilidad exige también que sepa cómo se hacen y quién hace los periódicos, los diarios, los semanarios, los noticieros de televisión. Sería preciso que pidiera ver del otro lado, tanto del de las agencias de prensa como del *teleprompter* (*dispositivo por el cual los conductores de programas de televisión pueden leer en una pantalla grande, invisible para la audiencia, lo que deben decir ante las cámara*).<sup>85</sup>

El ejercicio propuesto por Derrida es interpretado aquí como una figura de reordenamiento y reinterpretación de aquellos elementos culturales que han sido producidos con cierto sentido y que solicitan una revisión. Estoy convencido de que una de las tareas del arte en la actualidad es

---

<sup>84</sup> Esto consiste “en una especie de carnaval del sentido en el que se da la vuelta a todo y se erige un contrapoder, que signado, el cuerpo y el alma, la mujer y el hombre, tienen los mismos derechos.” *Ibid.* p. 358

<sup>85</sup> J. Derrida y S. Bernard. *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas*. Argentina: Eudeba, 1998, pp. 15-16.

la de hacer una relectura de todo aquello que el *boom* de la información ha provisto. El momento en el que vivimos pertenece a una era de la información que paradójicamente desinforma más que nunca. La tarea del artista contemporáneo es la de reorganizar esa información y hacer una postproducción en el sentido utilizado por el francés Nicolas Bourriaud (director del Grand Palais de Tokyo en Paris), el cual utiliza el término para referirse a las prácticas artísticas desde principios de los años noventa, como una configuración de reprogramar lo que ya ha sido producido:

Ya no se trata de hacer tabla rasa o crear a partir de un material virgen sino de hallar un modelo de inserción en los innumerables flujos de la producción. “Las cosas y las ideas” escribe Gilles Deleuze, “brotan o crecen por el medio, y es allí donde hay que instalarse, es siempre allí donde se hace un pliegue”. La pregunta artística ya no es: “¿qué es lo nuevo que se puede hacer?”, sino más bien: “¿qué se puede hacer con?”<sup>86</sup>

Bourriaud se basa primeramente en Marx para diferenciar dos tipos de artistas: los que en su producción trabajan desde lo ya producido y los que trabajan *ex nihilo*. De esta manera, haciendo alusión a *La Ideología alemana* de Marx, diferencia entre “los instrumentos de producción naturales” (el trabajo de la tierra, por ejemplo) en donde los individuos están subordinados a la naturaleza y “los instrumentos de producción creados por la civilización” que están en relación con un “producto de trabajo”, es decir, con el capital, la mezcla de labor acumulada e instrumentos de producción<sup>87</sup>, subrayando una distinción entre una producción natural y una producción cultural.

Como marco de estudio de la proposición de este trabajo, nos referiremos al segundo ejemplo. Es decir, que ya no trata de crear a la manera moderna de la creación transfigurando materias primas sino, más bien, organizando o reprogramando alguna información de productos que ya fueron distribuidos. De tal suerte que la idea de post-producción es una forma de programación más que de creación, la creación en sí, se encuentra en los protocolos de esa programación y a este aspecto me voy a referir.

---

<sup>86</sup> Nicolas Bourriaud. *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Argentina: AH, 2004, p. 13.

<sup>87</sup> *Ibid.*

En México desde finales de la década de los sesenta, los fenómenos artísticos relacionados con estas tres ideas (la desmaterialización del objeto artístico, la estetización de los objetos comunes y la presentación) no son nuevos y se han enriquecido con el paso de los años. Los cambios sociales y tecnológicos de las últimas tres décadas han dejado una profunda huella en las prácticas artísticas, de manera que en este apartado me abocaré a la reflexión sobre algunas de esas prácticas culturales que en el ámbito de las artes visuales mexicanas se encuentran relacionadas con el hecho de recolectar, seleccionar, producir bajo la idea de presentar. Las obras que pretendo revisar se han distribuido en el marco histórico de los últimos cinco años (1999-2004); aunque una de ellas inició como proceso a finales de la década de los setenta.

Para reforzar lo propuesto anteriormente y contextualizar mi trabajo visual, incluiré distintas obras, las que en primera instancia no tienen relación entre sí, salvo en el contexto donde fueron producidas y la misma configuración de su construcción. Es muy posible que el cuerpo de obras mencionadas no sea el más representativo de la actualidad; sin embargo es sin lugar a dudas parte de un conjunto que ha merecido una especial atención de mi parte tanto por mi cercanía con las obras como por la relación con los artistas.

## **2.1 Divertimento, vacilón y suerte. Objetos Encontrados. Colección Melquíades Herrera 1979-1990.**

La obra del artista y maestro Melquíades Herrera Becerril, (México, 1949/2003) ex-académico de la Academia de San Carlos, U.N.A.M, ha sido un genuino aporte a las artes visuales mexicanas en el sentido de lo que hemos venido explorando. A mi modo de ver, el trabajo del maestro Melquiades abre dos vertientes por donde acceder a su proposición creativa: la primera, desde el punto de vista material (objetual) y la segunda, desde el punto de vista inmaterial (performance). La primera configuración se encuentra lindada con la idea del *ready made* proporcionada por Marcel Duchamp, en un ejercicio de connotación que, si bien, Duchamp no buscaba, Melquíades sí. La segunda, es un trabajo que se concreta con la presencia del maestro en lo que conocemos como su obra en el ámbito del *performance*. Ambas configuraciones se encuentran fuertemente permeadas por el concepto de presentación y en este sentido quisiera recordar una entrevista



realizada por Dulce María Alvarado, publicada en la revista *Generación*, en la que cita al maestro Melquíades afirmando que: “El *performance* es algo verdadero, estoy consciente de que es producto del arte conceptual, el arte conceptual a diferencia del arte anterior, no representa, presenta, puede ser improvisado, no hay formato.”<sup>88</sup> Con esta declaración el maestro deja muy claro que la idea de presentar es un acto volitivo, una configuración revisada y un estatuto para la creación. Él mismo se sirve como vehículo de presentación, de conductor o medio para realizar sus objetivos.

Desde el punto de vista de su trabajo objetual, me referiré exclusivamente a una exposición que tuvo lugar en la Galería de la Secretaría de Hacienda entre marzo y junio de 1999 con el título *Divertimento, vacilón y suerte. Objetos encontrados. Colección Melquíades Herrera, 1979–1990 de la ciudad de México*. Fig. (1 y 2).



Fig.1 y 2 Vistas del día de la inauguración exposición. Fotos Galería de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Marzo 1999

La exposición trataba básicamente sobre la presentación de una colección de objetos que el maestro fue encontrando y recolectando a lo largo de un período de once años de vida (de 1979 a

<sup>88</sup> Dulce María Alvarado. “El arte conceptual contra la represión. Entrevista con Melquíades Herrera” en *Generación* # 54. *Melquíades no ha muerto*. Año XVI.

1989) y una selección de fotografías *polaroid* titulada “Noticias de un México Surrealista”.

Melquíades explica las motivantes para hacer dichas colecciones:

Fueron un guajolote, cuyo cuerpo de esponjadas plumas estaba simulado por una relajada piña de pino, y una aristocrática muñequita que en realidad era una escobeta, los primeros objetos que compre en Oaxaca, y que si mal no me recuerdo, los que conformaron la semilla de este colección. Dos propiedades se conjuntaban en cada objeto, ignoro si en armonía o a contrapelo. A colación recuerdo que fueron los surrealistas los que propusieron la reunión inesperada de cosas no relacionadas en un lugar insólito (un paraguas y un máquina de coser sobre una mesa de disecciones) ; además Andaré Bretón había calificado a México como el único país surrealista, así que se me ocurrió que estas nociones servían como sugerencia inicial para ir reuniendo los objetos, labor que abarcó mas de 10 años.<sup>89</sup>

La totalidad de los objetos ascendía a unas 323 piezas entre objetos y fotografías, los cuales estaban subdivididas en conjuntos temáticos. En el catálogo de la exposición, el maestro

Melquíades afirma:

Desde un principio esta colección no fue concebida como algo privado y personal, sino como un hecho artístico destinado para el público. Se trataba de reunir un rasgo de creatividad urbana y popular que México comparte con otros pueblos, pero que aquí podría tener rasgos específicos que pudieran reflejar un aspecto de la cultura mexicana que por su aparición reciente, no habían sido considerados. Más que etno-artesanías, se fue consolidando la reunión de productos manufacturados e industriales que tuvieran más de dos funciones, sea por su uso práctico o por su empleo<sup>90</sup>.

El texto al cual me estoy refiriendo se llamó “El cuchillo de Fantomas” en donde Melquíades elabora un importante escrito para explicar dicha colección, insertando la idea del cuchillo de fantomas como una herramienta de lectura con la cual se cortan los contenidos de una obra. Su funcionamiento es el siguiente:

por uno de sus lados dice “estética”, del otro se lee “arte”. Si por ejemplo voy a analizar la carta de un enamorado y uso el cuchillo como abrecartas del lado que dice “arte”, frases como: “te quiero con todo el corazón sonarán cursis porque no pueden competir con los armazones literarios de James Joyce dirigidas a su novia; pero si el sobre lo abro con el lado del cuchillo que dice “estética” ocurre que entro al disfrute de la frase con una delectación como la que se oye en la “Hora del adolorido”, pues la carta del enamorado o enamorada no tiene mayores pretensiones que comunicar los sentimientos.<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> Melquíades Herrera Becerril. Catálogo de exposición. Divertimento, vacilón y suerte. Objetos encontrados. Colección Melquiades Herrera, 1979–1990. Galería de la secretaria de Hacienda y Crédito Público. Guatemala 8, Centro Histórico. Marzo 1–junio 20 de 1999.

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> *Ibid.* pp. 12-13

De esta manera, y a través del *Cuchillo de Fantomas*, la exposición está dirigida tanto a los entendidos como a cualquier público que accede al conjunto por el puro placer de observar los objetos.

## 2.2 *Polaroids*, Melquíades Herrera.

Una parte importante del trabajo de recolección del maestro Melquíades es, sin duda alguna, su obra fotográfica, por ello en la muestra de la Secretaria de Hacienda y Crédito Público se expuso el conjunto de fotografías *polaroid* conocidas como “Noticias de un México Surrealista”<sup>92</sup>, exhibido por primera vez en 1990 en la Galería Frida Kahlo de la Colonia Roma. El conjunto mostrado a propósito de *Divertimento vacilón y suerte* se caracteriza por ser parte de ese grupo de registros fotográficos, de escenas de la vida cotidiana mexicana: el maestro se encargó de retratar cosas que tienen que ver con lo que el título de la serie sugiere. Es por esto que en el catálogo escribe lo siguiente:

[...] *Pinto lo que no puede ser fotografiado...*  
*Fotografío las cosas que no puedo pintar*  
*Cuando hago una exposición la gente me pregunta:*  
*¿Esta es su obra reciente?*  
*Un día grité: ¡Nunca en mi vida he pintado un cuadro reciente!*  
Man Ray.  
Diálogo con la fotografía.  
Ed. G.G. Barcelona 1980 pp. 17,22.

Cuando André Breton vino a México, dijo que era el único país surrealista por las cualidades de sus paisajes y de sus gentes; la frase se ha vuelto de dominio público, pero ¿Qué tan cierta es a más de cincuenta años de distancia? La identidad nacional ya no es la sociedad rural que vieron, vivieron y plasmaron los muralistas, México ha trasladado sus rasgos a los de una sociedad urbana donde la paradoja aparece en los límites entre una situación y otra; “Entrefase” le llamarían los científicos, “Coyuntura” la nombrarían los políticos, Surrealismo le llamamos aquí, donde la escritura automática del surrealismo es intercambiada por la revelado instantáneo de la película. Las fotos abarcan un período de diez años (1979-1989) Nacieron y acabaron con el plagio que Kodak perdió ante Polaroid al fabricar película instantánea, pero al salir al mercado, escogimos la película porque era la única manera en ese entonces, de disponer en el país, en papel, de mentiroso technicolor para reflejar un sueño objetivo que se efectuaba en la calle por obra y gracia del ingenio colectivo de los mexicanos. Aquí figura sólo lo que pudo ser fotografiado en una imagen, pues cosas hay que platicarlas, otras para filmarlas y unas para filmarlas, pues la foto es limitada como medio para captar la realidad. Este ensayo de cuarenta fotografías apunta algunos temas de surrealismo mexicano: el misticismo,

---

<sup>92</sup> De aquí en adelante se leerá Noticias de un México Surrealista (N/M/S)

la política, la tecnología, la muerte, el deseo. Este es un surrealismo a la luz del medio día que nada tiene que ver ni con hilachos podridos ni con la miseria simplificadora de los seguidores de Freud, voy, voy!

Si los surrealistas fueron algo así como los alquimistas de lo que hoy se anuncia en el campo de la computación como inteligencia artificial, estas fotos no pretenden sino ser un pequeño grano de arena en una posible historia natural de los objetos que dé fundamentación al reino de la estética

¡La extra. ¡La extra! ¡La pelea del siglo: Man Ray vs. Blue Demon!

Melquiades Herrera Becerril.<sup>93</sup>

Este texto nos proporciona todas las claves para leer las fotografías de la muestra, las cuales se encuentran subsumidas bajo la concepción del surrealismo a partir del comentario de Breton. En este caso en específico, el rol del maestro Melquiades es el de un documentalista fotográfico que registra, sin ningún amaneramiento o trucaje, la localización de ciertas situaciones del ingenio popular mexicano. Fig. (3,4). De tal forma que presenta un aspecto de lo cotidiano en el contexto de la galería de arte.



Fig. 3 Garage entrada. Polaroid  
N/M/S



Fig.4 Muñequitas. Polaroid. N/M/S.

Esta voluntad de mostrar los hallazgos encontrados fue nuevamente manifiesto hacia el año de 1996 en otra exposición fotográfica donde el maestro Melquiades vuelve con un sentido un tanto diferente, pero dentro de la misma lógica. Se trata de *Yo no lo pinté. Fotografías panorámicas*, realizada del 3 al 25 de octubre de 1996 en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en Xochimilco. Fig. (5)

---

<sup>93</sup> Melquiades Herrera Becerril. Catálogo de “Noticias de un México Surrealista”. Exposición de Fotografías. Galería Frida Kahlo, Del 7 al 30 de noviembre de 1990.

Fig. 5 Fotografía panorámica “Yo no lo pinté” 1996.



En el texto incluido por el propio Melquiades Herrera afirma lo siguiente:

### “Yo no lo pinté”

Aprendí de los fotógrafos de *Life* que, para sacar buenas fotos, no hace falta un equipo sofisticado, pues la fotografía se hace con el corazón, por lo que una vez quise hacer una exposición individual en pocos meses con una sencilla cámara de fotos instantáneas y unos 10 cartuchos... esto me tomó 10 años después y unas 140 fotos; finalmente, de ellas expuse 40 dejando inéditas las demás y logré así, el tamaño de la exposición que me había propuesto en el principio: “Noticias de un México surrealista”.

Hoy he logrado, por fin, cumplir este sueño de hacer un ensayo fotográfico en pocos meses; esta vez con una modesta cámara panorámica; de 36 exposiciones se salvó un portafolio de 15 fotografías, cuyo motivo atrapó mi atención cuando vi a unos trabajadores, en un lote baldío cerca de donde vivo, que ponían a secar al sol lo que parecía aserrín pintado, pero que resultó se confeti coloreado.

Me pareció que ese esplendor cromático podía comunicarse a los demás a través de fotos tomadas desde el mismo lugar, para testimoniar los cambios de color, muy parecidos a los que efectúa el artista en el proceso de pintar un cuadro. Sólo que aquí “Yo no lo pinté” ni nadie lo pintó, pues el tendido de color que efectúan los trabajadores es totalmente involuntario. No obstante, las combinaciones de color, vistas con el cristal artístico, resuenan desde asociaciones mínimas hasta sugerencias de un posible color mexicano. Lo interesante está en que los posibles contenidos son producidos al azar a través de un procedimiento muy sencillo apenas perturbado o conducido por el formato panorámico.

Las artes abundan en subjetividad, pero al menos, en este caso, se trató de dejarla muy reducida para dar paso a una mirada objetiva hasta donde puede permitirlo el instrumento de la estética.

Ciudad Azteca – Xochimilco, 19 de agosto de 1996. Melquiades Herrera.<sup>94</sup>

Como se anotó más arriba, en “Noticias de un México Surrealista”, el maestro Melquiades localiza elementos de lo cotidiano que contradicen la lógica planteada desde lo racional. Un ejemplo de ello es la fotografía que muestra un muro sobre el que se lee un gran texto que dice “Garage Entrada” Fig.(3), que, supuestamente, es la entrada de un *garage*, como reza el título de

<sup>94</sup> Melquiades Herrera. Catálogo de *Yo no lo pinté. Fotografías panorámicas*. Pasillo Continuo de fotografías E.N.A.P, Xochimilco. Del 3 al 25 de octubre de 1996.

la obra. Esta imagen es una contradicción que solo cabe dentro de la lógica del surrealismo como lo inscribe la obra del belga Renè Magritte en su obra al contradecir la especificidad de algún objeto negándola con una frase como en “La traición de las imágenes” Fig.(6) de 1928, mostrando la representación de una pipa y a manera de subtítulo "Ceci n'est pas une pipe" (“Esto no es una pipa”): se trata de una imagen que apunta a ser una cosa cuyo texto se encarga de negarla.



Fig. 6 La traición de las imágenes. Oleo sobre tela 62 X 81 cm. 1928/29

A diferencia de Magritte, la obra del maestro Melquíades muestra la negación articulada por la gente común en la ironía que presenta la fotografía. Las obras de Magritte y Mequíades Herrera sólo son vinculables en el sentido de que la negación se encuentra implícita al instarnos a pensar que se trata de la entrada de un *garage*, aunque la presencia del muro contradiga esa posibilidad. Más aún, sus *polaroid* son registros tan inquietantes que a veces parecieran retar las mismas leyes de la física como se observa en otro interesante ejemplo donde aparece una construcción que pareciera estar hundiéndose y cuya lógica visual (como construcción arquitectónica) carece de sentido: “Casa Ladeada” Fig. (7)



Fig.7 Casa ladeada. Polaroid.N/M/S



Fig. 8 Zaguán misterioso (coche asomado) Polaroid. N/M/S

Por otra parte, el ingenio de Melquíades logra, a través de cierto humor popular, embestir las imágenes que, por cuestiones de practicidad, han sido modificadas desde su materia. Ejemplo de esto se observa en “Zaguán misterioso (coche asomado)” Fig.(8) donde la imagen nos muestra un coche como si estuviese asomándose. Esta fotografía, además de acceder a lo común de su cotidianeidad, se abre paso a un surrealismo que, ésta vez, es connotado por el maestro. Puede decirse que “Noticias de un México Surrealista” es una obra manufacturada con la ayuda de la gente común.

El trabajo del Maestro Melquíades es hacer visible lo invisible tanto a los ojos de sus hacedores como a los del especialista. En relación con esto, Nicolas Bourriaud en su libro *Postproducción* analiza el pensamiento de Michel De Certeau, quien:

examina los movimientos disimulados bajo la superficie lisa del par Producción-Consumo, mostrando que el consumidor lejos de la pura pasividad a la que se le lo suele reducir, se dedica a un conjunto de operaciones asimilables a una verdadera “producción silenciosa” y clandestina. Utilizar un producto es traicionar su concepto; y el acto de leer, de contemplar una obra de arte o de mirar un film significa también desviarlos: el uso es un acto de micropiratería , el grado cero de la postproducción.<sup>95</sup>

La manufactura del ingenio popular -en el caso de las fotografías de Melquíades- es prueba de esa producción silenciosa y clandestina a la cual acceden los sectores populares cuando manipulan sus entornos inmediatos. El trabajo fotográfico del Maestro Melquíades es el documento que certifica esa interpretación y, en este sentido, su obra devuelve el Arte a lo cotidiano. Su trabajo es el vivo ejemplo de la *presentación* como un acto mostrativo porque no busca transfigurar nada, sino que, por el contrario, reprograma lo existente.

### **2.3 *Political Advertisements* Antoni Muntadas Marshall Reese. 1984-2000**

*Political Advertisements* es un audiovisual que fue presentado en junio de 2004 en el Centro Cultural Español de la Ciudad de México. Este audiovisual es una cooperación que nace como proyecto en 1984 entre Antoni Muntadas y Marshall Reese proponiéndose, en su primera edición, reunir la publicidad política más relevante desde 1954 hasta 1984. Desde entonces, cada cuatro años se reúne la publicidad política y se inserta en el proyecto a manera de archivo de manera que

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, Nota 4.



tenemos la información publicitaria de cada período desde 1956 hasta el año 2000, al grado que ya se está editando la correspondiente a la del año 2004. El audiovisual inicia con un breve texto en el que reza: “revisando para atrás toda esta publicidad política, se provee la llave para entender la evolución de las imágenes en televisión y el mercadeo de lo político” Fig.(1)<sup>96</sup>

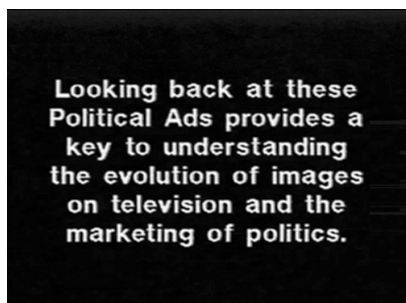


Fig. 1. Fotograma. P/A. 1956/2000.



Fig. 2 Fotograma. Eisenhower P/A. 1956

La obra, cuya duración es de 65 minutos, corresponde a la publicidad política norteamericana entre los años de 1956 hasta el año 2000 e incluye 87 anuncios políticos. Los anuncios corresponden a un grupo selecto de candidatos a la presidencia norteamericana quienes utilizan los mecanismos publicitarios para informar de sus intenciones políticas. Entre los ejemplos más notables tenemos en 1956 a Stevenson y Eisenhower Fig. (2); en la década de los sesenta a Nixon y Kennedy Fig. (3); en 1964, a Goldwater y Johnson Fig.(4); en 1968, a Humphrey-Muskie, Wallace, Nixon Fig.(5); en 1972, Mc Govern y Nixon Fig.(6); en 1976, Ford y Carter Fig.(7); en 1980, Ted Kennedy, G. Bush, R. Reagan y J.Carter Fig.(8); en 1984, W.Mondale, J. Glenn, Gary Hart, Allan Cranston, Mc Govern, R. Reagan Fig. (9); en 1988, Bob Dole, Jack Kemp, Paul Simon, Babbit, Al Gore, Dukakis, Jesse Jackson, M. Dukakis y George Bush Fig. (10); 1992 es el año de Tom Harkin, Bob Kerrey, J. Brown, P. Tsongas, Buchanan, R. Perot, W. Clinton y George Bush Fig. (11); 1996 de P. Gramm, L. Alexander, M. Taylor, Buchanan, D. Lugar, S. Forbes, B. Dole y W. Clinton, y, finalmente, tenemos en 1996 a G. Bauer, A. Keyes, S. Forbes, J. Mc Caine, Buchanan, A. Gore y G. W. Bush Fig. (12).

<sup>96</sup> Antoni Muntadas y Marshall Reeves. *Political Advertisements*. DVD 1984/2000.





Fig.3 Campaña 1960



Fig. 4 Campaña 1964

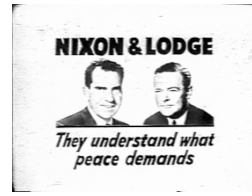


Fig.5 Campaña 1968



Fig.6 Campaña 1972

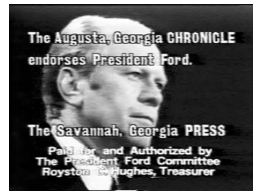


Fig.7 Campaña 1976

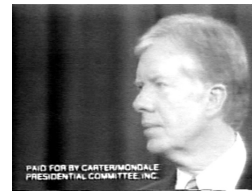


Fig.8 Campaña 1980



Fig. 9 Campaña 1984

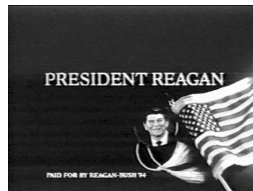


Fig. 10 Campaña 1988



Fig. 11 Campaña 1992



Fig. 12 Campaña. 1996

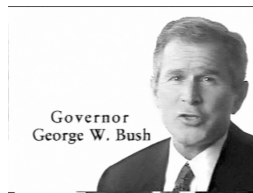


Fig.13 Campaña. 2000

*Political Advertisements* es una obra que encaja perfectamente en los conceptos que hemos venido definiendo, en el sentido que su propósito es presentar o, bien mostrar, la publicidad política norteamericana de los últimos cincuenta años. El hecho de recolectar es su principio fundamental como bien comentó Antoni Muntadas, en la entrevista que realicé en junio de 2004, respondiendo a un comentario que le hice cuando le comenté que el trabajo del artista en la actualidad se centra en una especie de recolección, para luego hacer una selección con base en, por supuesto, ideas y conceptos, y a partir de esa selección producir un trabajo que en su mayoría es una cuestión presentativa:

Bueno lo que describías como una manera de trabajar, esa es una, en cierta manera yo sí trabajo así. Osea, hago una recolección, hay todo un proceso de trabajo, una selección. Y el trabajo es

finalmente la destilación, de un proceso. Lo que queda es la síntesis -un poco- que es lo que muestras a la gente. Entonces, la manera de cómo esto está montado, editado, pues varía según el tipo de trabajo y el medio que se utiliza. En el caso de “Political Advertisements” en colaboración con Marshall Reese, empezamos a recolectar material de las elecciones políticas a partir de 1956 que es de las primeras elecciones en que se filma y que hay anuncios políticos. La primera parte de Eisenhower, sigue con Kennedy, Nixon etcétera. O sea cuando presentamos la primera en 1984 era 1956/1984. Luego cada cuatro años hemos revisado y ahora estamos preparando la del 2004, para ir viendo cómo esta evolución de las imágenes, evolución de la publicidad política hacen relación con el mundo del consumo en general no.

Desde el punto de vista de la deconstrucción, en el sentido Derridiano que aparece en *Ecografías de la televisión*, es manifiesta la cercanía de Muntadas con el pensamiento del filósofo francés. A esto Muntadas agregó lo siguiente:

O sea me interesa hacer visible lo que a lo mejor es invisible. O sea, puede sonar un poco pretencioso. Pero hay esa intención. Yo creo que el artista mira. No es que mire ni mejor ni peor pero, a lo mejor detiene la mirada, observa, analiza y la obra es una reacción a eso. Entonces, el tratar de hacer visible lo invisible, yo creo que está en relación con mi preocupación. O sea, mi trabajo tiene que ver mucho en ¿cómo la imagen?... Ahí está un trabajo que dice, qué es lo que miramos, cómo está la imagen construida, quién la construye, cómo la aguantas, qué representa, cómo se lee. Todo esto son preguntas que me han preocupado.

El pensamiento de Jacques Derrida, por su parte, responde en cierta forma la misma preocupación que tiene Muntadas en relación con la imagen. Derrida afirma lo siguiente: “Hoy, la misma responsabilidad exige también que sepa cómo se hacen y quién hace los periódicos, los diarios, los semanarios, los noticieros de televisión.”<sup>97</sup>

Es así como *Political advertisements* es una obra que presenta, sin alterar las formas en su interior, un conjunto de audiovisuales que con el paso de los años denota una especie de historia de la publicidad política en Norteamérica. La importancia de este audiovisual, considerado por

---

<sup>97</sup> Jacques Derrida. *Op. Cit.* Nota 1

Patricia Thomson como la colaboración más extensa entre videoartistas<sup>98</sup>, es, sin duda alguna, una recolección al estilo de la postproducción de Nicolas Bourriaud, la cual deja en las manos de sus espectadores un artefacto que debe ser activado tal y como afirma Muntadas:

yo creo que la obra vive mientras haya una audiencia. Hay un libro mientras alguien lo lee. Hay una obra mientras alguien la mira. Hay una música mientras alguien la escucha. Yo creo que la obra no tiene actividad. Yo creo que la obras son más, artefactos, que deben ser activados y mientras haya alguien que los activa, tienen la vida.

Muntadas y Reese al presentarnos este audiovisual descubren, haciendo visible, lo que se encuentra entre líneas: lo que hay en los intersticios visuales de la publicidad política de norteamericana. Es una obra que, desde el punto de vista técnico, no transfigura ninguna materia específica, pero que en el terreno de las ideas se propone transfigurarlas. Es así que su proposición –en la recepción- busca revisar el proceder publicitario de los políticos en Estados Unidos. Con la perspectiva del tiempo, la obra propone una relectura de lo que fue transmitido en la televisión y esto permite especular, a manera de una prepercepción, sobre lo que podría venir en materia de publicidad política. Igualmente, la obra invita a la reactivación de la memoria y a confrontar las promesas de campaña con la realidad que le rebasó en tiempo. Es así como al ser reprogramada una y otra vez, reactiva la memoria como si se tratase de un artefacto que periódicamente reinicia este proceso.

#### **2.4 NO ANUNCIAR. Colectivo Fuera de Registro. Fig. (1).**

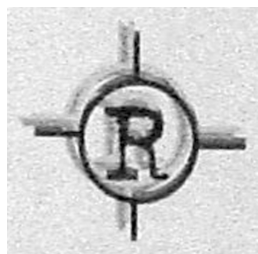


Fig. 1. Logo de F.de R.

---

<sup>98</sup> Patricia Thomson. *Political Advertisement 2000*. Muntadas & Reese, Catálogo octubre y noviembre de Wexner Center for the Arts, oct. 20-nov. 03, Walter Reade Theater, Film Society of Lincoln Center. Oct. 30, 8:00 p.m. y Pacific Film Archive, nov. 7:30 p.m. del Año 2000

La siguiente producción es un libro o cuadernillo que responde al nombre de *No anunciar* perteneciente al Colectivo Fuera de Registro. Esta publicación contiene la recopilación de un importante grupo de imágenes de carteles publicitarios de las campañas políticas de la Ciudad de México hacia el año 2000. Los responsables de dicha publicación son Erick Beltrán (artista visual) y Alejandro Magallanes (artista del diseño gráfico) quienes han venido haciendo un trabajo gráfico de suma importancia en el contexto en el que se inserta *No anunciar* Fig.(2).



Fig.2 Contraportada y portada. Fuera de Registro. 2000.

Para esta proposición decidieron convocar, de manera libre, a un grupo de amigos quienes se avocaron a realizar una foto-documentación en donde fuesen retratados los carteles de la publicidad política de la Ciudad de México para, posteriormente, hacer una publicación o cuadernillo distribuido en vísperas de las elecciones presidenciales del año 2000. Esta publicación, a todo color, cuenta con la colaboración de Eduardo Barrera, Erick Beltrán, Ana Bertha Madrid, Alejandro Magallanes, Héctor Montes de Oca, Claudia Prado, Sebastián Rodríguez Romo, Leonel Sagahún y Mauricio Volpi; con un tiraje de cuatro mil ejemplares, cuyas dimensiones son de 21 X 16.5 cm y cuenta con 32 páginas y 63 imágenes.

Dicha obra presenta características muy similares en su ejecución a las de la cooperación entre Muntadas y Reese. Es decir, se trata de una recopilación de imágenes (fotografías) de la publicidad política impresa de la Ciudad de México; sin embargo, a diferencia de aquélla, aquí se

presenta el estado de conservación de los carteles políticos los que, en la mayoría de los casos, presentan alteraciones que sufrieron por su degradación en el tiempo y por el activismo ciudadano, dándole a las imágenes nuevas formas y por tanto nuevos significados. Figs. (2,3,4,5,6,7). El aspecto de la participación ciudadana, al igual que en la obra fotográfica del maestro Melquíades, es sumamente importante porque el Colectivo se limita únicamente a documentar esas alteraciones subvirtiendo el significado de las imágenes. En este sentido, *No anunciar* es el documento de una producción silenciosa, como afirma Nicholas Bourriaud, que es articulada por la gente común y la cual es regresada a sus propias manos como libro.



Fig. 2, páginas 2/3 No anunciar. 2000



Fig. 3, páginas 10/11 No anunciar. 2000

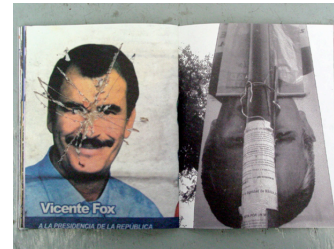


Fig. 4, páginas 16/17 No anunciar. 2000

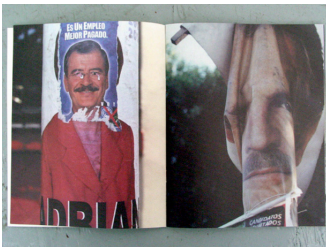


Fig. 5, páginas 26/27 No anunciar. 2000



Fig. 6, páginas 42/43 No anunciar. 2000



Fig. 7, páginas 54/55 No anunciar. 2000

Esta obra inserta un texto que reza lo siguiente: “Esta publicación, al igual que sus autores, no tienen vínculos con ningún partido político”<sup>99</sup>, con el que se deslinda a la publicación de ser un acto politizado como parte de algún proyecto partidista, pero no excluye que sea un acto relacionado con lo político al interior de su estructura. Quiero decir, que el hecho de hacer una presentación de este tipo, no deslinda a la obra de ser un acto político en sí mismo, porque imágenes alteradas por el tiempo y la acción ciudadana, al ser recopiladas y reinsertadas implican una postura ante la publicidad. De esta manera, el Colectivo funciona como un recolector de imágenes que presenta el estado de conservación de dicha publicidad, pero además despliega

<sup>99</sup> FUERA DE REGISTRO. Libro, NO ANUNCIAR. Junio, 2000. P, 64.



sobre un tablero imaginario lo que hay. Esto, por supuesto, implica al Colectivo políticamente ya que tanto la selección así como la edición expresan una mirada específica. Al entrevistar a Alejandro Magallanes sobre este asunto, él me respondió lo siguiente:

a mí me parece, que todo se englobaría en que es un proyecto de comunicación. No es inocente. Porque hay una edición y es un proyecto abierto a muchas respuestas, ¡no! Eh...No es una pregunta que se contesta sola, ¡no!.

De esta manera, el proyecto se abre a la recepción dejando en el aire un sin fin de reflexiones que el mismo libro suscita y es por esto que Magallanes afirma que se trata de una pregunta que no se contesta sola. Finalmente, a esto agregaría que la pregunta viene en forma de imágenes y cómo éstas siempre generan interpretaciones, pues una sola idea no es suficiente para explicarlas. El proyecto, que trascendió la simple acción de presentación, dejó en las manos de su recepción las respuestas a sus preguntas. Fig.(8,9,10)



Fig. 8 foto Erick Beltrán



Fig. 9 foto Erick Beltrán



Fig. 10 foto Erick Beltrán

## 2.5 Un año de basura. Richard Moszka. 2001 Fig.(1,2,3,4,5,6)



Fig.1 Un año de basura. 2001



Fig. 2 Un año de basura. 2001



Fig. 3 Un año de basura.2001.

La siguiente obra es un conjunto de 155 fotografías realizadas en el período simbólico de un año y cuyo objeto de estudio se centro en un bote de basura. Se trata de la recolección de las imágenes generadas diariamente en un basurero que bien podría ser el basurero de cualquier casa. De esta manera, para Richard Moszka la idea de *acumulación* es importante dentro de la

proposición y esto quedó constatado cuando a través de una entrevista, por correo electrónico, me afirmó lo siguiente:

La medida de tiempo de un año pudo haber sido cualquiera; tenía que ser bastante larga para que te dieras cuenta de la acumulación, y un año me pareció adecuado para ese efecto.<sup>100</sup>

*Un año de basuras* es una obra que, como el mismo Moszka afirma, se ocupa de la idea de acumulación; esta vez se trata de los desperdicios generados por el consumo cotidiano y cuyas imágenes son el símbolo de esa circunstancia. Pero además, lleva a revisar la problemática del reciclaje como tal pues, como se hace visible en las fotografías, cada basurero mezcla dos tipos de desecho: los orgánicos y los inorgánicos, es decir lo natural y lo artificial. Y más aún, porque sabemos que la cultura del reciclaje en los países latinoamericanos es verdaderamente compleja y las fotografías de Moszka son el fiel retrato de esa problemática por lo que se sirve de la estrategia de presentación para abrir varios debates entre ellos el asunto del reciclaje.<sup>101</sup>



Fig. 4 Un año de basura. 2001



Fig. 5 Un año de basura. 2001



Fig. 6 Un año de basura. 2001

*Un año de basura* de Richard Moszka trae la imagen invisible que accede a la idea de “focos de contaminación” que se generan con el mismo desecho. Esto es: si el desecho es un problema en sí mismo, la mezcla de los dos tipos de desecho también representa una problemática en términos de su reciclaje. Para dichos efectos, esta combinación perjudica a las instancias que se ocupan de separarlas haciendo del proceso una actividad tremendamente virulenta y nociva para la salud. En

<sup>100</sup> Richard Moszka. “Entrevista por internet” en *Anexos*. Jueves 14 de octubre de 2004 04:57:29.

<sup>101</sup> Es conocido el reciente esfuerzo del gobierno de la Ciudad de México para poner en tránsito la educación sobre la separación de la basura orgánica e inorgánica para facilitar los procesos de su reciclaje. Hasta donde tengo noticia, el gobierno de la Ciudad de México enfrenta, todos los días, una enorme disyuntiva por las toneladas de basura que se generan en la ciudad. Esta basura, en un plazo no mayor a dos años, va a ser prácticamente inmanejable y por eso se aprobaron leyes de penalización a quienes no separen sus desechos.

consecuencia, los basureros y los rellenos sanitarios, empezando desde nuestras casas, son los lugares donde se inicia otro problema aparte del de la basura *per se*.

La obra de Moszka hace una reflexión sobre esa imagen que es prácticamente ineludible evitar en esta reflexión. De esta forma, su trabajo de Moszka brillantemente a esta problemática presentándonos una imagen de más de 150 acumulaciones de basuras que son el retrato íntimo de los basureros de nuestras casas y que retrata el exceso de imagen sobre imagen, idea de la que habla Marc Augè con la sobremodernidad; la basura es la metáfora crítica de ese exceso de información, imagen e individualidad. Con la estrategia presentada, Richard Moszka nos invita, sutilmente, a reflexionar sobre este problema, pero sobre todo sobre las relaciones conceptuales entre natural/artificial y orgánico/inorgánico.

## **2.6 You are under arrest. Jonathan Hernández 2000/2002 Fig. (1,2,3,4)**

La última obra a la que me referiré es en realidad un conjunto de tres piezas sobre un mismo objeto de estudio. La obra responde al nombre de *You are under arrest* y es una creación de Jonathan Hernández realizada entre los años 2000 al 2002, la cual se distribuyó en tres partes. La primera, es un conjunto de cuatro cuadros que contienen un grupo de recortes de periódico; la segunda son siete serigrafías y, la tercera, un libro publicado por la editorial Caja Negra de mil ejemplares, en donde 30 de ellos se encuentran firmados y numerados. Los primeros cuatro cuadros son 173 recortes de periódicos donde se presentan las imágenes de -en su mayoría- gente bajo arresto.



Fig. 1 You are under arrest. 2000/2002.



Fig. 2 You are under arrest. 2000/2002.





Fig.3 You are under arrest. 2000/2002.



Fig. 4 You are under arrest. 2000/2002.

La siguiente selección consta de siete serigrafías. de treinta ejemplares cada una, firmadas y numeradas. Cada imagen se encuentra estratégicamente ubicada en un espacio del papel y presenta las imágenes de la misma forma que los cuadros. Finalmente, el conjunto de serigrafías se distribuye como una carpeta para venta Fig.(5,6,7,8)

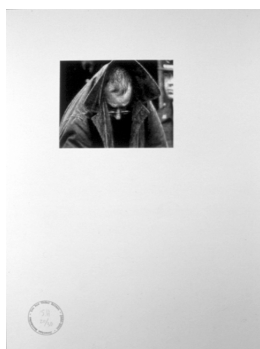


Fig. 5 Y/are/U/A . 2002

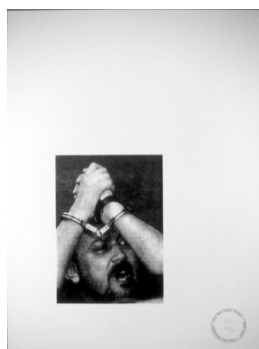


Fig. 6 Y/are/U/A . 2002

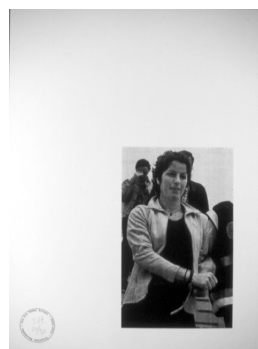


Fig. 7 Y/are/U/A . 2002

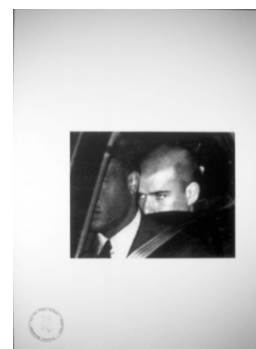


Fig. 8 Y/are/U/A . 2002

La tercer pieza es un libro de artista de 21 X 16.5 cm, que incluye 123 fotografías de otra selección de los mismos recortes periodísticos.

Para esta reflexión me referiré al libro de la publicación de la “Caja negra” el cual hace una presentación de gran parte de estos recortes y en cuya parte, Jonathan nos entrega una contraseña para acceder su reprogramación de *You are under arrest* en donde comenta lo siguiente:

You are under arrest es un colección de fotografías recopiladas de la prensa internacional a partir del año 2000. Desde entonces el tema y la función de la seguridad ha aumentado su protagonismo alrededor del mundo. Mientras los ideales del bien y la justicia se colapsan en sus propias

contradicciones, la inseguridad condiciona cada vez más estos frágiles tiempos de extrema seguridad.<sup>102</sup>

De esta manera, temas como el bien y la justicia son conceptos que decaen ante un inminente desplazamiento a una creciente inseguridad. Paradójicamente, la reflexión se encuentra contextualizada en tiempos donde la seguridad es sujeto de largas sobre mesas.

En este sentido, Jonathan Hernández, utiliza uno de los censores comunicativos más recurridos desde siempre: la prensa escrita para detectar una serie de elementos visuales que aparecen todos los días en los diarios del mundo. En esta ocasión, las fotografías recopiladas están relacionadas con imágenes periodísticas de gente arrestada o, si se quiere, personas sometidas por la justicia. La seguridad lleva como sombra a su antónimo, la inseguridad. J. Hernández reorganiza un conjunto de imágenes las cuales separa de su primer canal de distribución para reprogramarlas en un libro de artista con una lectura enfocada a los conceptos de seguridad e inseguridad.

Este principio de milenio, inaugurado con el atentado a las torres gemelas en Nueva York y ratificado con el atentado en Madrid, simplemente certifica la inseguridad global generada por el terrorismo a nivel mundial. La época en que vivimos augura tiempos de una paranoia incalculable y la inseguridad es asistida por el capitalismo voraz y su ímpetu de expansionista. En este sentido, Jonathan Hernández construye un retrato de la inseguridad global basado en la prensa escrita. Fig. (9,10,11,12,13,14)

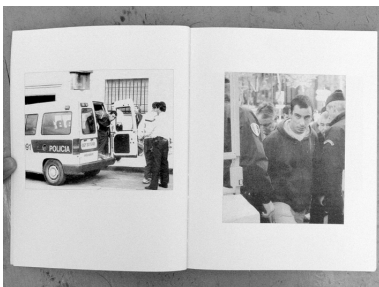


Fig. 9 Páginas 2/3 Y/A/U/A, 2000/2002

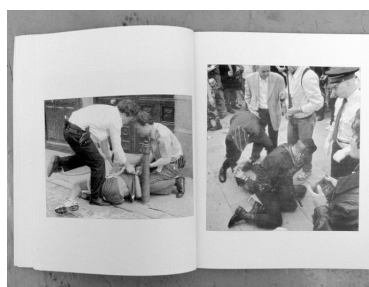


Fig. 10 Páginas 28/29 Y/A/U/A, 2000/2002

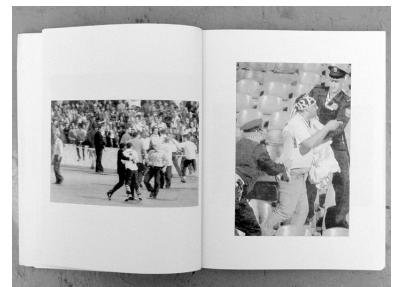


Fig. 11 Páginas 54/55 Y/A/U/A, 2000/2002

<sup>102</sup> Jonathan Hernández. *You are under arrest. Libro de artista*. Madrid: Caja negra, 2003, p. 128.

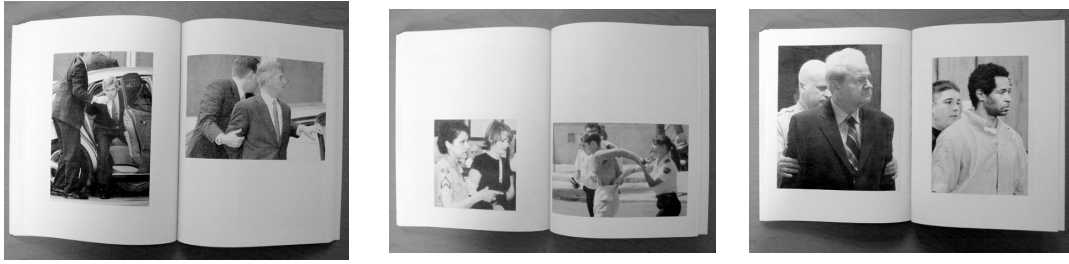


Fig. 12 Páginas 90/91 Y/A/U/A, 2000/2002 Fig. 13 Páginas 108/109 Y/A/U/A, 2000/2002 Fig. 14 Páginas 120/121 Y/A/U/A, 2000/2002

Todas las propuestas seleccionadas en este apartado, son antes que nada, presentaciones y reprogramaciones de una contemporaneidad que nos invita a revisar lo que vemos. Cada uno de los autores incluidos someten la información a reflexión y depositan en nuestras la responsabilidad de una nueva interpretación.

**CAPITULO III**  
**ANALISIS DE OBRA.**

### CAPITULO III. ANALISIS DE LA OBRA.

#### **Método.**

En este apartado me ocuparé de hacer la interpretación de un grupo de obras realizadas durante mis estudios en la maestría en Artes Visuales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Tomaré como modelo de análisis la propuesta planteada por Román Gubern en su libro *La Mirada Opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*.<sup>103</sup> En donde se revisan siete niveles de codificación.

La primera codificación es la técnica, la cual se encarga de los aspectos de ejecución de la obra artística; es decir, los soportes, los medios, las técnicas; se encarga, pues, de su especificidad. La segunda se refiere a la codificación icónica que identifica el tipo de imagen que analizamos y que podría ser mimética, simbólica, arbitraria o variaciones de estas tres. La codificación iconográfica es la que revisa las iconografías presentes para posteriormente vincularlas con otras. La codificación iconológica se centraría “en la dimensión simbólica de las imágenes, como hace Panofsky en sus estudios de iconología, o ciencia de la interpretación de los contenidos simbólicos de las imágenes”; es decir los significados de las imágenes. Por su parte, la codificación retórica es la que “se refiere a las figuras de estilo que organizan a la imagen y la connotan”; ejemplos de esto son: la metáfora, la sinécdoque, la alusión, la parodia, la metonimia, etc. La codificación estética es la que se refiere a la adecuación de la imagen a los cánones del gusto dominante en un contexto cultural dado, es decir, a la relación de los objetos con la sensibilidad. Y, finalmente, la codificación narrativa, que gobierna la articulación de las imágenes secuenciales y de las imágenes móviles en sus procesos diegéticos, es decir la parte referida a lo discursivo al interior de las narraciones.

La selección de esta metodología de análisis se debe a que ofrece un amplio panorama metodológico para sustentar una interpretación. Igualmente resulta *ad hoc* que por el tipo de

---

<sup>103</sup> Román Gubern. *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994, pp. 67.

imágenes examinadas que la elaboración de la obra cuya enorme carga denotativa se debe a que la mayoría de las imágenes son técnicas por lo que, como reflexiona Vilem Flusser, son posibles gracias a una compleja elaboración de textos científicos que, a su vez, se transforman en imágenes, por lo tanto la carga analítica recae sobre los textos.

Otro aspecto importante para esta elección es el que cada una de estas codificaciones presenta un grado de complejidad interpretativa y, para el caso que nos ocupa (el análisis desde la perspectiva de creador), me permite tomar cierta distancia (algo complejo) lo que también significa tomar una distancia de la propia experiencia de vida. Es posible que las interpretaciones de esta tesis causen el desacuerdo de los lectores por lo que me parece importante recordar que el principal objetivo de este ejercicio es la aplicación de un método de análisis sobre una obra realizada.

**1. HECHO EN CHINA Y READY TO FIRE. DOCUMENTO. Juana, sus humores y el binario.** Fig. (1)

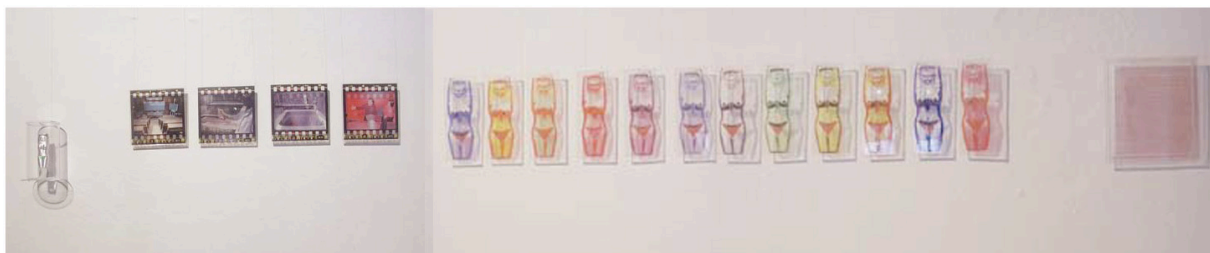


Fig. 1 HECHO EN CHINA Y READY TO FIRE. “DOCUMENTO. Juana, sus humores y el binario” Foto. Cortesía del Museo de arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica

**1.1 Antecedente creativo.**

El detonante del siguiente ejercicio fue la compra de un encendedor adquirido en la calle de Francisco I. Madero, esquina con la Plaza de la Constitución (Zócalo). Se trata de un encendedor Fig. (2) con cuerpo de mujer que al accionarlo enciende tres luces de color rojo. En su función de encendedor, el objeto activa dos flamas que bien podrían prender dos cigarrillos a la vez.



Fig. 2 Registro fotográfico del proceso, 2001.

En un primer momento, me pareció insólito un encendedor con estas características. Tanto por su forma como por su funcionalidad, las cuales nos hacen reflexionar sobre un problema de género implícito en la forma, pues resulta inevitable deslindar la idea de mujer con la de objeto y sumarle su propia funcionalidad (proporcionar fuego). La ecuación lingüística de lo anterior produce una frase tentativa que resulta ser aún más provocativa que el objeto mismo: *Una mujer como objeto, al ser manipulada, se le encienden los genitales y los pezones, activando el fuego necesario para encender un cigarro*. La frase, con todo el doble sentido que esto implica e independientemente de su banalidad, incluye la problemática de género que pudiera suscitarse con el simple hecho de observarlo. Quien utiliza un encendedor con tales características, al momento de encender un cigarro tendría frente a sí una imagen programática especialmente presente en la publicidad comercial en general: el de la mujer como objeto.

Posteriormente compartí el *gadget* (el encendedor) con mis compañeros de la maestría -a quienes, por supuesto, les pareció muy gracioso- y a quienes fotografié en el momento de la manipulación: las fotografías digitales formaron parte de la obra final. Al tiempo, digitalicé por computadora el encendedor para manipular la imagen y utilizarla dentro de mi proposición. El proceso de selección de imágenes fue muy largo (unos seis meses en tener una decisión final) pues solo algunas soluciones visuales resultaron determinantes al final. La elección de plexiglass como último soporte estuvo influenciada por la lectura de la “Linterna mágica” en el libro del mismo

nombre de Eduardo Subirats, en cuya reflexión se menciona la linterna mágica como principio proyectivo, lo que fue decisivo para la ejecución de la obra. Finalmente, decidí que todas las manipulaciones de la obra así como de cada una de las variaciones por computadora debían ser acompañadas por el objeto mismo.

La obra -recientemente exhibida en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de la ciudad de San José en Costa Rica, en el marco de una curaduría llamada *La máquina de hacer niebla*- guarda una similitud conceptual con el trabajo del artista norteamericano Joseph Kosuth, esto obedece a que en el tiempo en el que la realizaba me encontraba revisando su obra *Una y tres sillas* Fig. (3); de tal suerte que decidí experimentar en ese sentido. Pero, como veremos en el análisis de la obra, el parentesco se encuentra más en el planteamiento conceptual que en la cuestión meramente formal.



Fig.3 Joseph Kosuth, Una y tres sillas 1965

## 1.2 Análisis de obra.

La obra se tituló *HECHO EN CHINA Y READY TO FIRE. DOCUMENTO. Juana, sus humores y el binario* y se trata de una instalación realizada con un objeto encontrado, plexiglass transparente y fotocopia sobre acetatos. El objeto encontrado (*ready made*), encendedor con forma de mujer Fig. (1), fue presentado dentro de un cilindro de plexiglass transparente a manera de exhibidor. Las imágenes que lo acompañan fueron manipuladas por computadora con programas de foto edición y posteriormente enmarcadas con el mismo material. Las piezas fueron montadas



una al lado de otras en conjuntos separadas por 2.5 centímetros de la pared y por 50 centímetros entre ellas. Las dimensiones totales son de 232 centímetros y están subdivididas en tres conjuntos claramente definidos. Descripción técnica de los objetos:

- 1- HECHO EN CHINA Y *READY TO FIRE*. Encendedor (objeto encontrado) con forma de mujer de 7.9 X 2.6 X 1.6 cm ( alto X ancho X espesor) encapsulado dentro de un cilindro de pexiglass transparente de 13.3 X 7.5 cm (alto X ancho) ver Fig. (1)



Fig.1

- 2- DOCUMENTO. Conjunto de cuatro fotocopias en acetato enmarcados en plexiglass transparente, cuyas dimensiones son 12.9 X 13 cm (alto x ancho). ver Fig. (2).



Fig.2

- 3- *Juana, sus humores y el binario*. Trece acetatos enmarcados de la misma forma (DOCUMENTO) con dimensiones de 6.9 X 18.5. ver Fig. (3) y un acetato más cuyas dimensiones son de 19.2 X 21.2 cm. ver Fig. (4).

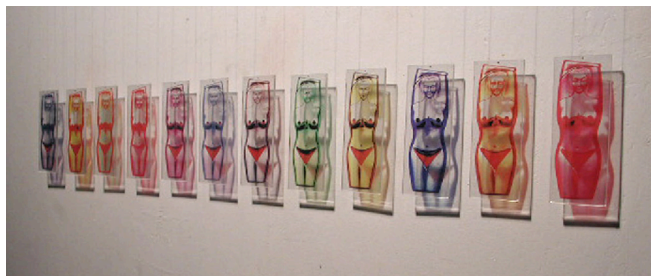


Fig.3

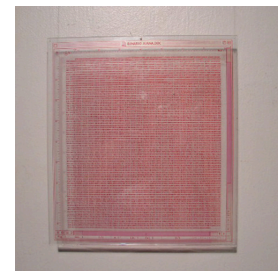


Fig. 4

Desde el punto de vista icónico la obra presenta un objeto con la forma de una mujer sin brazos ni piernas, de color plata y con un calzón verde. Aunado a esto dos grupos de imágenes planas y transparentes: el primero es un conjunto de doce imágenes del encendedor con diferentes

expresiones faciales ver Fig. (2); el segundo son cuatro emulaciones de negativos de diapositiva ver Fig. (3) que presentan cuatro situaciones diferentes: primera, un salón de clase; segunda, una mujer joven manipulando el encendedor con la mano derecha; tercera, el encendedor puesto sobre un tubo de lavabo y cuarta, una pareja de hombre y mujer en donde el hombre manipula el encendedor. También acompaña al conjunto una página de captura de texto con una serie de números y letras en cuyo título reza BINARIO JUANA.doc. Todas las imágenes se iluminan con una luz central y todas, a excepción del encendedor, se proyectan contra la pared generando otras imágenes en una suerte de linterna mágica. De manera que “obedece a un principio proyectivo. El sistema en cuestión arroja hacia el espacio exterior y vacío los ‘fantasmas’ y ‘simulacros’ creados artificialmente en el interior de un sistema de lentes ópticas dotado de una fuente autónoma de luz.”<sup>104</sup>

Se trata de un conjunto mimético porque presenta y representa exactamente lo que se observa. Con la codificación iconográfica se advierte, en primer lugar, que el encendedor está siendo presentado dentro de la cápsula de plexiglass; en segundo lugar, la imagen del encendedor se repite doce veces y en cada una de ellas se muestran variaciones de los rostros que registran un cambio de expresión; en tercer lugar, se observan un conjunto de cuatro imágenes simulando ser diapositivas, como se describe más arriba; la última pieza del conjunto presenta una página de edición de texto lleno de letras y números representando el código binario de la imagen del encendedor que ha sido leída por computadora.

Este juego presenta un manejo conceptual que postula la necesidad de, en primer lugar, mostrar un objeto (presentación); en segundo lugar, representar una serie de variaciones del objeto así como el objeto en diferentes contextos (representación) y, por último, presentar la codificación o lectura binaria que hace la computadora cuando reconocen una imagen en su sistema (significado). Resumiendo: se trata de una obra conceptual que revisa los siguientes conceptos: presentación, representación y significado. A la manera como, en el ámbito del arte conceptual, revisa *One and Three chairs* de Joseph Kosuth de 1965 Fig. en donde presenta la foto de una silla

---

<sup>104</sup> Eduardo Subirats. *Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Madrid: Siruela, 1997, p. 129.

(representación), la silla misma (presentación) y proporciona una definición como texto en la pared (significado).

Desde el punto de vista de la codificación iconológica, la que se centra en los significados de las imágenes, los primeros conceptos por revisar son objeto y mujer. Además es necesario considerar una segunda ronda de conceptos que serían: presentación, representación y significado, como veremos más adelante.

Así pues, el primer concepto del que nos ocuparemos es el de objeto, en este caso se trata específicamente de uno cuyas funciones han sido desplazadas hacia la estetización de su materia para llevarlo al plano de las artes visuales, considerando que objetos estetizados de esta manera han definido la historia de arte -como sucede con el *ready made* y cuyo máximo exponente es Marcel Duchamp- y tomando en cuenta las observaciones del *Diccionario símbolos sobre* objeto:

constituye una construcción material en la que aparecen constelizados específicos contenidos inconscientes. El hecho de que estos contenidos olvidados o reprimidos aparezcan tras pasados a un nuevo medio -el objeto- permite al espíritu recibirlos en una forma distinta de la original<sup>105</sup>.

Esto significa que más allá de que un objeto sea común y corriente, lo cierto es que, su carga subjetiva aparece de forma distinta en el propio objeto. Así pues, en el caso que nos ocupa, el concepto *mujer* debe ser uno que se encuentre relativo al del objeto; además porque en este campo semántico se entiende por “mujer fatal” “la personificación de la mujer-máquina, artificial, mecánica y mortífera.”<sup>106</sup> Es decir que *Juana...* representa una serie de aspectos negativos

Ahora bien, con respecto a la triada presentación, representación y significado, el primer concepto, la presentación de nuestro objeto tiene un fuerte vínculo con los *ready made* realizados por Duchamp a principios del siglo XX y, cabe mencionarlo, está relacionada con lo que Mike Featherstone señaló sobre las obras de arte:

En primer lugar, la impugnación directa de la obra de arte, el deseo de suprimir el aura del arte, disimular su halo sagrado y poner en tela de juicio el lugar respetable que ocupa en el museo y la

---

<sup>105</sup> Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Colombia: Labor, 1994, p. 335.

<sup>106</sup> J.A. Pérez Rioja. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos, 2000, p. 309.

academia. En segundo lugar, existe también el supuesto de que el arte puede estar en cualquier parte y cualquier cosa<sup>107</sup>.

Si bien el momento histórico al que se refería Featherstone es muy diferente al actual, también es cierto que con este precedente se podría explicar mucho del quehacer creativo contemporáneo. De cualquier forma, me parece que los dos puntos propuestos por Featherstone deben ser tomados en cuenta para el análisis de cualquier obra con características similares.

Desde el punto de vista de la codificación retórica podemos identificar dos figuras que se localizan en la obra de dos formas: la primera es perceptual, es decir en la propia imagen, y la segunda, conceptual al ser localizada en las ideas. En *Juana, sus humores y el binario* se presentan variaciones de una misma imagen mostradas repetidamente. La segunda forma se hace evidente en la alusión, cuando a través del uso de los conceptos que hemos sugerido anteriormente (presentación, representación y significado), cita o parodia la idea de la obra del artista conceptual Joseph Kosuth. Y, finalmente, con respecto a la codificación estética, la obra entraría dentro del *Pop* y se encuentra relacionada con las prácticas neobjetuales como las de Hans Steinbach, Jeff Koons, Sherrie Levine entre otros.

De todo lo anterior se puede deducir que *Juana, sus humores y el binario* hace una doble reflexión: por un lado, la mujer como objeto en la sociedad actual y, por otro, los objetos cotidianos elevados al rango de obra de arte que citan o parodian otras obras de arte conceptual. Estas dos vertientes son temas que podrían desarrollarse ampliamente; sin embargo, me interesa dirigir mis conclusiones hacia los aspectos localizados en la codificación retórica; es decir, a los que se derivan de la alusión. Los conceptos de los que hablo son la cita y la parodia y en este sentido Ticio Escobar (teórico, historiador y crítico de arte paraguayo) nos plantea en su texto “Acerca de la modernidad y del arte: un listado de cuestiones finiseculares” que :

La modernidad se mueve en torno a oposiciones binarias, como bien se sabe. Una de sus disyunciones favoritas es la del adentro y afuera del territorio. En torno a ella se han definido cuestiones básicas que intervienen en el trazado del propio concepto de “arte latinoamericano” en cuanto opuesto al llamado arte "universal", "occidental", euronorteamericano". El conflicto entre lo particular y lo universal, o lo propio y lo ajeno lo periférico y lo central, etc., resulto decisivo,

---

<sup>107</sup> Mike Featherstone. *Cultura de consumo y posmodernismo*. Argentina: Amorrortu, 2000, p. 118.

en efecto, para delinear en diferentes momentos la particularidad del arte producido en América latina.<sup>108</sup>

Es decir, que la obra que estamos analizando presenta o guarda una relación entre esa oposición binaria en lo que específicamente Escobar denomina como "internacionalismo" y que trata:

las oposiciones entre lo periférico y lo central no en clave lógico-formal, como el anterior, sino en términos dialécticos: el arte latinoamericano y el universal se oponen entre sí como momentos de un despliegue histórico conciliador de las diferencias. Según Escobar [...] El arte producido en las márgenes de la periferia y el creado en el centro no se repelen mutuamente como sustancias completas; su enfrentamiento les remite a una instancia superior mediadora. Y, así las posiciones adversarias desembocan en síntesis superadoras que aun conservando la diferencia, logran trascenderla, volverla contemporánea.<sup>109</sup>

Escobar continúa con sus observaciones apuntando que:

los artistas latinoamericanos no están condenados a expresar la verdad única del territorio; pueden ser internacionales sin renegar de su posición periférica. Y pueden hacerlo resistiendo la entonces llamada "penetración cultural", asumiendo las formas invasoras, torciendo el sentido de las señales imperiales y enriqueciendo sus repertorios con el aporte de las imágenes hegemónicas<sup>110</sup>.

En resumen: de aquí se desprendería la idea de que la obra que estamos revisando efectivamente retoma la triada conceptual de presentación, representación y significado para realizar una nueva versión utilizando el recurso retórico de la alusión, citando y parodiando una obra de arte conceptual. Finalmente, *HECHO EN CHINA Y READY TO FIRE. DOCUMENTO. Juana, sus humores y el binario* es una obra que por un lado revisa la condición de la mujer como objeto en lo cotidiano y, por otro, se sumerge en el terreno del arte conceptual valiéndose de la estructura conceptual de la obra de Joseph Kosuth la que de manera ambigua cita o parodia.

## **2. Sin Manchas por salud. Fig (3)**

La siguiente selección de imágenes pertenece a la serie de estampas denominada *El Hipermercado*. Dicha serie fue realizada a partir de una experiencia, como su nombre lo indica, en un supermercado y está elaborada sobre papel de algodón de diversos formatos con fotocopia

---

<sup>108</sup> Ticio Escobar. "Acerca de la modernidad y del arte: un listado de cuestiones finiseculares" en Gerardo Mosquera (comp) *Adiós identidad. Arte y cultura desde América latina*. Madrid: MEIAC. 2001, p. 27.

<sup>109</sup> *Ibid.* p. 28

<sup>110</sup> *Ibid.*

blanco/negro y a color. Esta obra fue presentada en la Bienal de Varna del año 2003 de tal suerte que su distribución se inscribe dentro de la institución museo.

## 2.1 Antecedente creativo.

La pieza “Sin manchas/por salud” es parte de un grupo de obras gráficas que devino de un largo proceso de recolección de cajas de leche que fui adquiriendo entre 1999 y el año 2002. La primera caja Fig. (1) fue recolectada en diciembre de 1999 en la Habana, Cuba, y si bien en ese momento no tenía muy claro por qué conservaba ese tipo de cajas, puesto que reconocí, de manera intuitiva, supongo, un potencial creativo que podría traducirse en obra. Por ello, con el paso del tiempo, seguí recolectando diferentes tipos de cajas de leche desde las deslactosadas, pasando por las descremadas, las de leche entera, las de leche baja en grasa, hasta las Kosher (bendecidas). Todo esto me llevó a cuestionarme el concepto “leche” como tal. La primera pregunta que me formulé fue ¿De cómo era posible la existencia de tantas marcas de leche, y esto fue el primer paso. Pero, lo que aceleró el impulso de realización fue el hecho de encontrarme con una caja que se publicitaba, curiosamente, bajo el nombre de “Por salud” Fig. (2).



Fig.1 Caja extendida / 1999.



Fig 2 Caja extendida 2002

Esta última caja no sólo me planteó las interrogantes necesarias sino que me despertó la necesidad de concluir el proceso creativo pues tenía justo en el centro el nombre “Por salud” dentro de un óvalo que apuntaba con una flecha roja a una mancha reconocida como característica de la piel de las vacas, entonces relacioné la flecha roja con su contenido (por salud) asumiendo que la mancha era un aspecto negativo pensando que lo que ofrecía en vez de

leche era una solución, por lo que decidí que haría una mezcla de imágenes: una tomada de la primera caja (la imagen de la vaca considerando solamente su contorno) y otra de la segunda caja, utilizándola tal cual y presentando en el cuerpo de la vaca; hacia la parte exterior de la vaca utilicé las manchas dando a entender que eran sustituidas por la caja de leche.

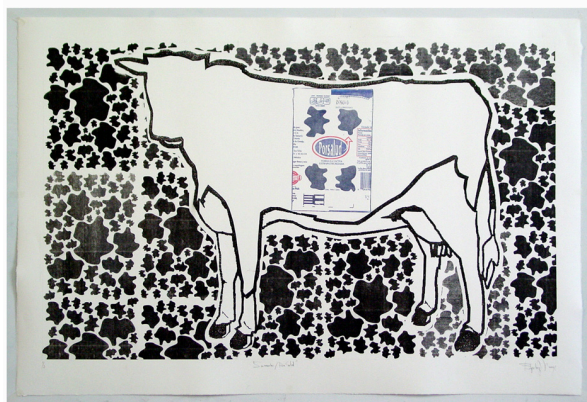


Fig. 3 Sin manchas / por salud. 63 X 101 cm 2002

## 2.2 Análisis de la obra

“Sin manchas/por salud” es una estampa realizada sobre papel de algodón con fotocopias en color y blanco negro. Sus dimensiones son de 63 X 101.5 centímetros. La imagen fue manipulada con programas foto editores por computadora y posteriormente se trasladó al soporte de algodón con la técnica del *transfer*.

Desde el punto de vista icónico es una imagen en blanco y negro la cual presenta tres tipos de imagen que describo a continuación. En primer lugar se observa una vaca blanca delineada por su contorno, de perfil y en posición horizontal. La imagen es una representación simbólica puesto que presenta un alto grado de abstracción en el plano del significante ilustrando sólo algunas de las características del animal: las cuatro patas, la cola y las ubres. En otras palabras, se trata de la imagen simplificada de una vaca que no incluye características que le confieren, lo que podría considerarse como una individualidad: ojos, manchas, color, nariz, etc.

El segundo elemento de la composición es la imagen de un empaque de leche fig.(2) ubicado en el interior de la vaca en cuyo centro reza: por salud. El empaque es el único elemento de la composición que presenta algunas variaciones de color. El tercer elemento es un conjunto de formas icónicas que se extienden por toda la superficie a excepción del lugar que ocupa la vaca. Estas formas, que parecen ser las manchas de la vaca, se repiten por todas partes. Tenemos entonces una vaca blanca que contiene una caja de leche que reza “Por salud” en el contexto de un grupo de manchas.

Desde el punto de vista iconográfico, la obra está fuertemente relacionada con la publicidad al utilizar su configuración como materia prima para resignificar sus contenidos. De esta forma las iconografías presentes en la obra están relacionadas con la estética de las mercancías y la publicidad en general. Tres conceptos se desprenden de lo anterior: el de la vaca, el de las manchas y el de la caja de leche. De la interacción de estos tres elementos surgen preguntas que habría que considerar, como: ¿qué significa, una vaca blanca delineada únicamente por su contorno la que en su interior tiene una caja de leche de marca Porsalud?, ¿qué significa que la vaca esté rodeada por un conjunto de manchas?

En principio, se observa una paradoja como figura retórica que plantea la idea de sustitución, la cual es visible cuando se observa que las manchas están fuera de la vaca la que en lugar de manchas tiene un empaque de leche Porsalud. Esta sustitución se puede llevar al plano de la concepción de lo natural y de lo artificial, si pensamos que lo natural se refiere a una realidad física que existe independientemente del hombre, mientras que lo artificial es justamente lo contrario, es decir, algo que existe gracias a la acción del hombre.

El compuesto Porsalud forma parte de lo artificial e indica una sustitución de lo natural por lo artificial, indicando que tal acción ha sido efectuada por la salud de la vaca: la paradoja reside en la sustitución de lo que pertenece a la vaca por el producto de lo humano, lo artificial. En la propia configuración de la estampa se percibe una crítica a la sociedad de consumo lo que induce a reflexionar sobre la artificialidad como un aspecto determinante dentro de las sociedades contemporáneas.



### 3. Las hermanas co-sanguíneas. Fig.(1)

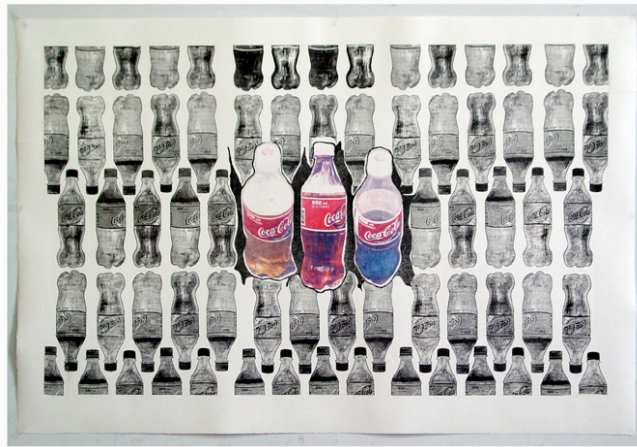


Fig. 1 Las hermanas co-sanguíneas. 63.5 X 102 cm. 1/1. Transfer. 2002

#### 3.1 Antecedente creativo.

La obra subtitulada “Las hermanas co-sanguíneas” también forma parte de la serie *El Hipermercado*. Su génesis es similar a la de las anteriores sólo que esta vez también intervino una cámara fotográfica, además de que requirió, lo que pudiéramos llamar un trabajo de campo, necesario para la localización de objetos relacionados con de la idea de la estética de consumo, pero que pudiesen ser recolectados fuera del espacio del supermercado como posibilidad para la reflexión creativa.

Esta vez me centré en la localización de botellas de Coca Cola con orina humana desechadas en la calle, para lo que efectué largas caminatas pues, curiosamente, los envases con su contenido urinal frecuentemente se encontraban en zonas en donde el tránsito peatonal es escaso o nulo, lo que dificultó la recopilación que duró varios meses. Era evidente que esta misma dificultad la enfrentaron los recolectores de basura, prolongando su tiempo de permanecía en la calle y creando una atmósfera compleja en el paisaje urbano. Durante las recolecciones fotográficas me preguntaba sobre las circunstancias en las que fue depositada la orina dentro del envase y sobre sus autores, porque parecía evidente que se trataba de individuos del sexo masculino. Además, el

lugar en donde se encontraban los desechos, me hizo partir de la premisa que fueron arrojados desde un automóvil en movimiento.

Es así como esta pieza fue realizada a partir de tres descubrimientos distintos que presento a continuación. El primero fue ubicado en la Colonia Portales Fig. 2 y fue removido del lugar en el que se encontraba con el fin de lograr una imagen que pudiera ser editada con un programa foto editor.



Fig.2 Colonia Portales.



Fig. 3 Colonia del Valle.



Fig. 4 Detalle patrón.

La segunda fotografía Fig.(3), tomada en la Colonia del Valle, muestra dos envases con dos contenidos distintos: una con orines y la otra con Coca Cola (estos últimos fueron centrales para poder realizar dicha obra). Y la tercera imagen Fig. (4), también tomada en la Colonia del Valle, fue utilizada como módulo obtenido de otras fotografías y manipulada vía computadora como una imagen en negativo.

### 3.2 Análisis de la obra.

Desde el punto de vista icónico “Las hermanas co-sanguíneas” es una obra totalmente mimética que presenta en toda la superficie un conjunto de botellas de Coca Cola unas ubicadas hacia arriba y otras hacia abajo. Todas son en blanco y negro excepto las que ocupan el centro de la

composición, por lo que resultan más miméticas. Se observa en la primer botella de izquierda a derecha un contenido de color amarillo, en la segunda el color es rojizo y en la tercera un color azul oscuro. Otra circunstancia notable es que estas tres botellas parecen salir de cuadro como si estuviesen rompiendo un papel y emergiendo al mundo en blanco y negro que las rodeaba.

Como en el caso anterior, la obra aprovecha la configuración de la estética de la mercancía apropiándose de ella para resignificar algún tema relacionado. Es una obra que utiliza el recurso retórico de la repetición estableciendo una clara diferencia entre dos mundos. Por un lado, está un mundo que se identifica con el blanco y el negro y, por otro, un mundo de color que atraviesa al anterior imponiéndose en el centro.

Desde el punto de vista iconográfico la obra se encuentra directamente relacionada con la propuesta por Andy Warhol en 1962 cuyo nombre responde a Green Coca Cola Bottles Fig. ( 5).



Fig.5 Green Coca Cola Bottles, 1962

Por otra parte, para dilucidar el significado de la obra es pertinente partir de preguntas sobre la diferenciación de dos mundos distintos de la Coca Cola, el que corresponde al blanco y negro y el de color; y la respuesta a este cuestionamiento obliga a encontrar el significado de la irrupción de un mundo de color a uno de blanco y negro. De suerte que resulta necesario encontrar el significado del color. Pero la obra no nos entrega suficientes argumentos perceptuales como para

explicarla, por lo que para abrir un conjunto de posibilidades será también necesario detenerse en su título.

Todos sabemos que la Coca Cola es un refresco gaseoso de origen norteamericano y, quizás, el producto más globalizado del planeta. Conque, nos queda claro, el universo al que pertenece es explícitamente el del consumo y, aún más, es bien sabido que llega a todos los estratos de la sociedad. De existir otro mundo como está planteado en la estampa, deberá devenir de este universo y esto es lo que intentamos averiguar. Las claves para despejar esta incógnita se encuentran tanto en el uso del color como en el contenido de los envases.

Desde el punto de vista cromático, el color más cercano al verdadero refresco de Coca Cola se localiza en la tercera botella donde se observa un color azul oscuro. La botella que le sigue contiene un color rojizo que nos remite al nombre de la estampa: la idea de consanguinidad, tal y como se plantea en el título, y que significa la existencia de un parentesco relativo a la sangre hermanando las botellas de Coca Cola. En este sentido, el parentesco también se percibe tanto en los contenedores del líquido que son idénticos como en que el líquido fue consumido por el humano. Ya que, si bien la tercer botella contiene un líquido amarillo, del cual no nos queda duda se trata de orines, subsiste el parentesco por una asociación en la idea del consumo por parte del ser humano. En "Las hermanas co-sanguíneas" se reflexiona sobre un intercambio en la especificidad del líquido que va desde la Coca Cola, pasando por la sangre y que termina como residuo en orines.

Para concluir y recapitular esta reflexión nos queda decir que la obra profundiza sobre dos universos que son causa y efecto. En este caso todo deviene de un producto conocido universalmente como es la Coca Cola. Ella degenera en residuos tanto líquidos como objetuales encontrados en las calles de la Ciudad de México. En este pulso de los residuos, la estampa habla de manera muy sutil de un intercambio de flujos y de mezclas líquidas entre lo natural representado por la ausencia de lo humano y de lo artificial representado por la presencia de la Coca Cola. La obra reflexiona en primer lugar sobre los desechos generados por la interacción del hombre y las mercancías y, en segundo, sobre la imagen de los líquidos artificiales que al ser

consumidos por el hombre son depositados en los mismos envases en una acción de desecho: lo que primero sirvió para tomar sirve, finalmente, para depositar.

#### 4 Maquillaje para un árbol seco

Fig. (1)



Fig.1 Maquillaje Para un árbol seco. Foto-documentación 2002

#### 4.1 Antecedente creativo.

“Maquillaje para un árbol seco” Fig. (1, 2 y 3) es una obra que surge dentro del Taller de Medios No Convencionales de Eloy Tarcisio en el semestre 2002-2 de la maestría de Artes Visuales. La obra participó en una exposición que se concreta para mayo de 2003 bajo el nombre de *Intemperie II* y que tuvo lugar en las áreas verdes de la E.N.E.P Aragón en Nezahualcóyotl, ciudad de México.

Los alumnos del Taller acudimos a una invitación del maestro Eloy para realizar una intervención en el campus E.N.E.P Aragón en la segunda y última etapa de una serie llamada *Intemperie II*. De manera que nos presentamos en el sitio para revisar el lugar y, a partir de esta primera visita, elaborar un proyecto de intervención. Se trataba de un proyecto constreñido a tiempos muy rígidos a los que debíamos adaptarnos, así que una vez localizado el sitio en donde trabajaríamos, tuvimos que agilizar las respuestas para elaborar una propuesta escrita que estuviera dentro de esos tiempos planteados. En mi caso en específico, decidí realizar mi intervención en un árbol seco (muerto). La idea básica fue tapar todo el árbol utilizando (¿reciclando?) los empaques de

leche que había recolectado, como ya expliqué más arriba, durante un amplio espacio de tiempo. Mi reflexión se centró sobre la muerte del árbol como tal y sobre la idea de vida que cobraría a partir del recubrimiento con cajas de leche. Como último detalle la obra está dedicada a la memoria de Michael Ulrich Kaiser

#### 4.2 Análisis de la obra.



Fig.2 Registro de obra.



Fig.3 Registro de obra

Dentro de la lógica planteada en el Taller del maestro Eloy Tarcisio, las obras debían ser pensadas y construidas para el lugar, es decir debía de ser una elaboración para sitio-específico, requisito importante para realizar la experiencia y bajo éste precepto debía planearse la intervención. Además, el ejercicio artístico se concretaría en dos etapas: la primera consistió en la visita al lugar de exposición, donde nos reunimos con los organizadores y en donde se explicaron los términos en que realizaría la muestra; la revisión de los materiales con que contaba el sitio y la selección de los lugares fueron determinantes en la consecución de la experiencia. El producto de la segunda etapa sería el registro fotográfico. El resultado fue un conjunto fotográfico de 20 diapositivas de 35 mm a color, de marca Fuji-Provia Asa 100. En las fotos se pueden apreciar desde diferentes aspectos de la obra hasta detalles del árbol recubierto con los empaques de cajas de leche así como el lugar que contextualiza la pieza. De todo el conjunto de fotografías he seleccionado tres que ilustran muy bien el contenido de la obra.



Técnicamente “Maquillaje para un árbol seco” es una acción realizada para sitio específico, en donde se interviene un árbol seco y se documenta el resultado de la intervención. Históricamente este tipo de obras, y me refiero a las intervenciones, registran un interés significativo sobre todo por el aspecto procesual que genera la obra: esto es determinante en la consecución de la experiencia, pues se trata de un objeto artístico que se realiza un día antes de la inauguración de la muestra. En este sentido la historiadora de arte Anna María Guash en su libro *El arte último del siglo XX* nos dice que:

se puede considerar que las situaciones ambientales llevadas a cabo por los artistas minimalistas fueron las primeras experiencias del arte del *environment*: obras pensadas y realizadas en función del espacio (galerías, museos, centros urbanos, etc.) que, como tales, conferían un carácter de experiencia única e irrepetible al hecho de exponer y a aquello que se exponía<sup>111</sup>

Las características del trabajo me llevan a diferenciarlo de lo que se ha definido como *site* y *non-site* -es decir, los lugares y los no lugares. De acuerdo con Anna María Guash, el artista del land-art Robert Smithson empezó a trabajar en el diálogo entre lugar/obra exterior y lugar/obra interior que concretó en los términos *Site* (lugar/obra exterior) y *Nonsite* (lugar/obra interior). Los lugares (*site*) como el desierto, el lago, las playas, etc. son los sitios donde normalmente se llevan a cabo los objetos artísticos pensados en función del espacio. Mientras que los no lugares son justamente los espacios del arte como el museo, la galería, el espacio alternativo, etc. De manera que la intervención se realiza en el *Site* mientras que el objeto artístico, la foto-documentación, se muestra eventualmente un *Non site*. Por su parte, la diada conceptual que nos ocupa en este texto es la de sitio específico o *site-specificity*. Sobre esta situación y durante el Primer Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC) realizado en México en el 2002 Anna María Guash se refirió a un giro etnográfico en el arte contemporáneo que se da:

por el interés por el hombre y sus relaciones con el espacio y con las cosas, no en un plano abstracto sino específico y localizado. De ahí el concepto de *site specificity* o de una "vuelta a lo local", a lugares entendidos como "zonas de contacto" zonas para la contestación y actividad colaborativa en contextos de compleja conectividad<sup>112</sup>.

---

<sup>111</sup> Anna María Guash. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma, 2000, p. 29.

<sup>112</sup> Anna María Guasch. *Extensiones y desplazamientos: Antropología vs. Arte. Teoría vs crítica.. Intercambio de experiencias en el arte contemporáneo. Crónicas, controversias y puentes*. (SITAC) 2002, p. 131.

La obra intervenida en la E.N.E.P es un árbol de tres ramas que totalmente recubierto por empaques de cajas leche marca Alpura y Lala. El color predominante es el blanco, al tiempo que los empaques dejan ver imágenes de mujeres y, en algunos de los casos, se distingue un niño brincando. También se observa hacia el área del suelo parte de la corteza colocada de tal forma que pareciera que se ha desprendido. Además, en el sitio donde se encuentra situada la pieza se hallan otro tipo de coníferas con las mismas características pero que contrastan con el árbol blanco el que es posible percibir desde muy lejos. Hacia la parte central del árbol donde se disgregan las ramas se aglomeran las boquillas de los cartones de leche haciendo una enorme diferencia con el resto del árbol recubierto.

Desde el punto de vista iconográfico, la idea de cubrir o embalar ha sido fuertemente desarrollada por el artista de origen búlgaro Christo Javacheff y su esposa Jeanne-Claude quienes literalmente embalan algunos sitios seleccionados cuidadosamente utilizando telas y plásticos :

con el fin de modificar la percepción habitual [...] y crear nuevas experiencias visuales y poéticas en sus potenciales contempladores. Tales intervenciones de embalaje o empaquetamiento, sea de objetos, de paisajes urbanos o de paisajes naturales son, a diferencia de la mayoría del Land art, sólo aparienciales sin que lo embalado sufra modificación alguna en su estructura<sup>113</sup>.

“Maquillaje para un árbol seco” se vale de la misma configuración utilizada por Christo y Jeanne-Claude para generar una imagen diferente a la percepción de un árbol común y corriente sin que el árbol sufra, con el recubrimiento, un cambio estructural. Es decir que el objeto intervenido no pierde la estructura que la naturaleza le ha conferido.

Desde el punto de vista de los significados presentes en la obra (árbol seco recubierto con empaques de leche), se desprenden los conceptos árbol y empaques de leche. El acto de recubrir el árbol muerto remite, simultáneamente a las ideas de protección y de embalsamamiento. Al tapar la imagen de árbol seco y rehabilitarla con la de árbol empaquetado se reactiva la atención perceptiva por parte del receptor creando, con esto, una nueva experiencia visual donde la propia condición del árbol se encuentra bajo reflexión. Esto es, que la imagen de su existencia aunque

---

<sup>113</sup> *Ibid.* p. 79.



muerta es revivida desde el punto de vista de la percepción; de tal forma que los conceptos vida y muerte son dos variables por considerar.

Ahora bien, en el acto de empaquetar con productos del consumo humano se contraponen otros dos conceptos que de alguna forma han estado presentes en obras como “Sin Manchas/Por salud”: la idea de una confrontación entre lo natural y lo artificial. Y, más aún, se suma la idea de renacimiento pues se puede apreciar la corteza que se encuentra desprendida y que da la impresión de que el árbol mudó de piel al que ahora le ha nacido una nueva: la de los empaques de leche. Esta circunstancia permite reflexionar que el cambio de cortezas afirma la posibilidad de que el árbol pasó de un estado natural a un estado artificial implicando esto una tensión entre ambos conceptos.

Otro aspecto conceptual que se puede ver es que al recubrir al árbol se revive su presencia aunque, paradójicamente, la idea ausencia de vida/muerte esté presente. Por esto, conceptos como presencia y ausencia están implícitos en la obra porque se habla de la sutil presencia del árbol que exhibe la ausencia de la vida: el árbol empacado revive su presencia perceptiva al tiempo que atenúa su ausencia de vida, denotando el tránsito conceptual entre vida y muerte, natural y artificial, presencia y ausencia como trasfondo de la reflexión. Entonces, la vida, como se ha planteado en la obra, no se da en el sentido total del concepto sino como algo que es percibido, es decir una vida surgida gracias al maquillado del árbol: una vida perceptiva. Por su parte, la muerte es explícita puesto que el árbol ya estaba muerto antes de dicha acción y porque es una obra realizada para un público que conocía dicha condición. Salta a la vista la idea de lo natural tanto por el hecho de que el árbol se encuentre rodeado de otros con características estructurales parecidas como por su corteza desprendida. En contraparte, lo artificial se deriva de la idea de que al árbol le ha nacido una nueva piel de empaques de leche.

Finalmente, desde el punto de vista estético, “Maquillaje para un árbol seco” es un ejercicio minimalista por lo reducido de los recursos y porque presenta un notable interés por el aspecto procesual. Al tiempo que invita a reflexionar sobre la vida y la muerte como conceptos guía, de los que se desprenden las ideas de lo natural y de lo artificial que, como producto de la sociedad

industrializada, va robando poco a poco terreno a lo natural en una inercia progresiva. Asimismo la tensión generada por la idea de presencia y ausencia es reforzada por ese intercambio simbólico en términos de la reactivación de la mirada (vida) frente a lo muerto escondido bajo la apariencia del maquillaje.

## **5 Experiencia Post-traumática. Desde lo real a lo ficticio. Fig. (1)**

### **5.1 Antecedente creativo.**

La siguiente obra -realizada también por invitación del maestro Eloy Tarcisio con el fin de efectuar una exposición bajo el título de *Objeto sonoro* y que fue celebrada en la galería Kunsthaus Santa Fe, en San Miguel de Allende- se ajustó al requisito especial como formato expositivo de incluir un aspecto sonoro dentro de su conjugación plástica.



Fig. 1 Detalle de instalación 2003

Para este trabajo, me basé en una grabación telefónica realizada a finales del año 2001, en donde discutía con una persona sobre una cámara de vídeo. Con respecto a la proposición sonora, lo primero que decidí fue modificar el sonido como tal ya que en su versión original trataba de una cuestión delicada sobre un problema no resuelto. La decisión de modificar la obra (diciembre de

2002 y enero de 2003) respondió al deseo de experimentar con aspectos como la recepción literaria inspirado por la lectura del texto de Diego Lizarazo Arias *La reconstrucción del significado* y considerando el asunto de la concreción en su recepción como lo explica el propio Lizarazo Arias a partir de la idea de concreción en Roman Ingarden: para que la obra logre su cometido, ésta debe ser concretada por su receptor. Lo que, a su vez, catapultó la idea de considerar una reflexión sobre la ficción.

De esta manera, eliminé de la grabación real todas mis participaciones con un programa de sonido por computadora (*sound edit*) y los dejé como espacios vacíos (intersticios) con la finalidad de que sean rellenados por su receptor. En este sentido, la solución buscaba que la recepción generara una ficción, cosa que no resultaría difícil pues nadie conocía los antecedentes de la grabación.

La idea de ficción surge de la propia grabación en la que se escucha una discusión real; sobre todo porque el diálogo es grabado sin el conocimiento de una de las partes y, como es sabido, la modalidad de grabaciones telefónicas es un hecho prohibido por la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, por lo que uno de los retos en esta pieza fue borrar al máximo la identidad de los participantes. De tal suerte que era necesario eliminar cualquier rastro de identidad, sobre todo en lo que se refiere a nombres mencionados. En otras palabras, me avoqué a suprimir cualquier indicio que pudiese identificar a los participantes y, eliminando mi participación, conservé la parte que desconocía el hecho que estaba siendo grabado, además de todo lo que pudiese hacerlo reconocible.

Así pues, me percaté de dos conceptos que determinaban la grabación: lo real y lo ficticio. Sobre todo porque si en cualquier grabación de este tipo uno de los interlocutores sabe que está siendo grabado, entonces la conversación no puede ser tomada como real y, por tanto, entraría en el terreno de la ficción. Pero, en casos como en este diálogo telefónico en el que uno de los interlocutores está molesto porque al parecer la otra persona con quien se comunica descompuso su cámara de vídeo, es posible pensar que su participación, aún cuando desconoce que está siendo grabada, pudiera ser una actuación, pudiera no estar siendo él, con el fin de lograr su cometido

acudiendo a una retórica expresiva. Siguiendo esta lógica, no queda espacio alguno para considerar dicha conversación como un hecho real y, por tanto, se trata de un hecho ficticio. Entonces, “Experiencia post-traumática. Desde lo real a lo ficticio”, es un ejercicio que se centra en la recepción de la obra para buscar solamente la ficción..

Como apunté más arriba, la elaboración de esta pieza Fig. (1), debía incluir un aparato reproductor que, al ser accionado, permitiera la fruición así como la interacción con la obra. Asimismo, la obra debía tener una serie de componentes que buscaran reforzar la idea de comunicación, por lo que utilicé un auricular de teléfono Fig (2) conectado a un alambre que salía de la galería por una ventana y se conectaba con la imagen de una cara sobre madera Fig. (3) que se encontraba en una pared al exterior de la galería.



Fig. 2 Auricular 2003



Fig. 3 Detalle de la instalación exterior. 2003

Un aspecto fundamental de la obra fue la inclusión de un texto en forma de cuadernillo que se proporcionó a los receptores de la obra para que pudiesen leerlo y, al final de la experiencia, llenasen los intersticios.

Así como todas las piezas vistas anteriormente, ésta también fue diseñada para ser mostrada en espacios relacionados con el arte y su distribución pertenece a este circuito.

## 5.2 Análisis de la obra.

“Experiencia post-traumática. Desde lo real a lo ficticio”, obra pensada para la exposición *Objeto sonoro*, se compone de tres elementos significativos: el primero es una construcción objetual de varias partes que constan de madera de pino, seis muñecos de plástico, un auricular telefónico, cable telefónico, pexiglass, tornillos, entre otros; el segundo, consiste en una caja dentro de la que se encuentra un aparato reproductor de cintas radiofónicas (*walkman*) que reproduce un registro sonoro al ser accionado por el receptor. El tercero, y último elemento, es un texto, con una pluma, un sobre y un buzón donde depositarlo colocado sobre un pedestal. El pedestal también funciona como mesa para que quien escuche la grabación pueda interactuar con la obra escribiendo en el texto (4) con la transcripción de lo que se escucha en el registro sonoro, y que invita, inevitablemente, al público a que rellene los espacios en blanco. Resumiendo: los tres elementos a considerar son la instalación, el registro sonoro y el texto.



Fig. 4 Recepción de la obra.

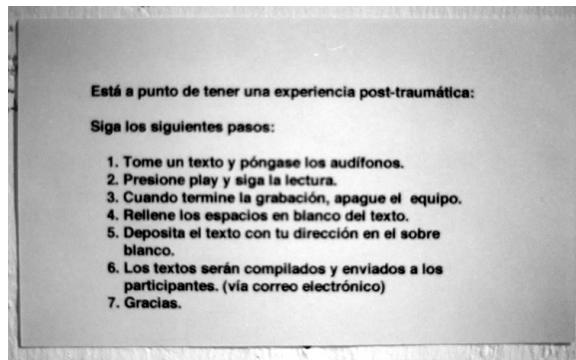


Fig. 5 Instrucciones para la ejecución.

Teniendo en cuenta que, como se vio más arriba, éste es un ejercicio sonoro que invita al receptor a interactuar con él por medio del texto fig. (5), la obra plantea un universo hermenéutico complejo que va desde un objeto artístico hasta la concreción de la obra en su recepción. Esta particular característica permite contextualizarla dentro de lo que Diego Lizarazo Arias (profesor de semiótica, lingüística y filosofía del lenguaje) explica sobre la concretización en la obra de arte a partir de las ideas del teórico de la literatura Román Ingarden. De cuya reflexión Según

Diego Lizarazo Arias sobre la estructura de la obra de arte recupera tres planteamientos que representan una fuente continua de inspiración y discusión para la hermenéutica posterior:

- 1- Ingarden contrapone la obra de arte literaria a las concreciones de la misma. Diferencia entre la estructura esquemática y las diversas lecturas o concreciones de tal estructura.
- 2- Las distintas concreciones eliminan o llenan *puntos de indeterminación*. La concreción o llenado posible no está lo suficientemente prescrita por el espacio de indeterminación, por lo cual es en principio posible una diversidad de concreciones diferentes.
- 3- Para Ingarden la obra es un complejo intencional en tanto es producto del trabajo creativo del autor. La obra es un objeto físico gracias a lo cual es transmisible intersubjetivamente, esto es, constituye un objeto comunicativo.<sup>114</sup>

En su reflexión sobre Ingarden, Lizarazo Arias agrega que la obra es una estructura esquemática en la cual se puede reconocer una serie de espacios vacíos o zonas huecas, a los que llama puntos de indeterminación o bien zonas de incertidumbre. Estas zonas no sólo son espacios en el texto sino que invitan/sugieren al receptor a completar los sitios indeterminados. Es decir, el texto es un esquema que no viene resuelto en su totalidad y esto permite reinventar los personajes y los contextos que apenas vienen sugeridos.

Como plantea Ingarden, “Experiencia Post-traumática...” funciona de manera análoga en el sentido de que, para concluir la experiencia, los espacios llaman a ser rellenados. Sin embargo, como señala Lizarazo Arias, “Ingarden llega por este camino a plantear que una concreción puede ser fiel a la estructura de la obra o presentarse francamente divorciada de ésta.”<sup>115</sup> Según Lizarazo Arias el texto de Ingarden sugiere que la concreción fiel adquiere un mayor valor, lo que parece dudoso: “Una concreción puede ser palmariamente distante de la estructura esquemática y, sin embargo, tener tal riqueza y sensibilidad que definitivamente haga la obra mucho más interesante que una concreción que le sea fiel<sup>116</sup>.”

Por eso “Experiencia Post-traumática. Desde lo real a lo ficticio”, se enriquecería con cualquiera de las dos formas porque el ejercicio busca una interacción con el receptor. El texto aparece de

---

<sup>114</sup> Diego Lizarazo Arias. *La reconstrucción del significado. Ensayos sobre la recepción social de los mass-media*. México: Addison Wesley Longman, 1998, p. 130 .

<sup>115</sup> *Ibid.* p. 132

<sup>116</sup> *Ibid.*.

manera incompleta y esto hace que las zonas de incertidumbre sean en realidad espacios por rellenar. La intención es re-posicionar al receptor en una circunstancia que tuvo lugar en otro momento. Y dado que ese momento fue realmente registrado, se busca establecer una conexión con el momento en que es recibido. Sin embargo, y desde el punto de vista de la recepción, tal y como apuntaría Ingarden, las concreciones que no se mantengan fieles a la estructura esquemática podrían presentarse francamente divorciadas de ésta.

Esta última idea nos permitiría adelantar que en el encuentro de lo real se abre la posibilidad de que la concreción final sea una ficción. Así pues, desde el punto de vista estético esta obra guarda un parecido con reales registros audiofónicos de grabaciones telefónicas en cuyo caso se emparentan con aquellos registros que se hacen para provocar una reacción cuya tónica es la retórica como recurso por antonomasia. Ejemplo de ello es el registro de audio telefónico que aconteció en el mes de abril del año 2002 y qué paso del dominio privado a la esfera pública. Me refiero a la celebre conversación sostenida entre el presidente cubano Fidel Castro y su homólogo mexicano Vicente Fox en la que se discutieron algunos puntos sobre la cumbre de Monterrey en donde el presidente anfitrión le pedía al visitante, como todos sabemos, “cooperar” por el bien y desarrollo de la propia cumbre. Sin embargo, lo que nos interesa destacar aquí, es que una de las dos partes (Castro) conocía que se estaba grabando mientras que la otra parte (Fox) no. De manera que la parte que desconoce este hecho actúa naturalmente desde el plano de lo real; mientras que la otra, actúa, simula o finge; es decir, opera desde el plano de la ficción. En el caso de que las dos partes hubiesen estado enteradas de la grabación, la conversación, muy posiblemente, hubiese sido distinta y quizás nunca hubiera pasado al dominio público. Lo que queda claro es que la tensión entre ficción y realidad es una constante que circula por una calle de doble vía pero con espacio para un sólo concepto.

En “Experiencia Post-traumática. Desde lo real a lo ficticio”, la parte que llamamos ficción ha sido borrada del registro para dejar nada más la parte del que desconoce que se está grabando, la que denominamos como real. Esto nos lleva al siguiente cuestionamiento: si la parte-ficción provoca el hecho ¿puede lo real ser real? Es decir, si en una conversación, aunque la parte que

corresponde a lo ficticio provoque a la real, ésta última reacciona desde su propio marco de realidad supeditado totalmente, aunque sin saberlo, por la misma ficción. De suerte que a pesar de que la realidad haya tenido juicio y parte, la ficción marcó las pautas del encuentro. En este sentido, podríamos decir que la conversación entre Vicente Fox y Fidel Castro nunca tuvo lugar al menos desde el plano de lo real.

En “Experiencia Post-traumática. Desde lo real a lo ficticio” se explora de manera enfática esa calle de doble vía donde circulan ambos conceptos. La realidad ha desaparecido de su propio contexto y las diferentes variables de la ficción son el tema central. La obra toca inevitablemente sucesos similares en los que las grabaciones telefónicas se utilizan para incriminar a otras personas desterrando con este accionar lo real a sitios más inhóspitos y recluyendo de este manera cualquier indicio de lo real en la vida.

## 6 Memorias del porqué/*Euqrop led airomen*. Fig. ( 1 )



Fig 1 Detalle de vídeo

### 6.1 Antecedente creativo.

Hacia 1996 supe de una publicación realizada por el periódico *La Nación* de Costa Rica Fig.(1), que distribuyó una doble información para dos zonas específicas de Costa Rica. “Memorias del porqué/*Euqrop led airomen*”, es una obra que estuvo muchos años en período de incubación y el



detonante llegó con una convocatoria de vídeo-creación a principios del año 2003 para participar en el concurso de videocreación conocido como *Imagen inquieta* en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica. La pieza fue diseñada única y exclusivamente para este museo con la finalidad de, además de continuar con mi experimentación en trabajos en sitio específico, mostrar en dos diferentes audiovisuales la problemática de la desinformación periodística y replantear, a su vez, la recepción de dicha obra a la distancia de estos siete años. Esto conllevaría un cuestionamiento sobre el proceder del periódico *La Nación* en términos informativos.



Fig.1 Portadas de periódicos. Miércoles 14 de agosto de 1996. Periodico La Nación No. 17.971 / 1

Conque trabajé dos audiovisuales que presentaran por separado las informaciones como breves cortos. Además, la instalación incluyó cuatro salidas digitales (los periódicos) y una carta de exposición de motivos. Con esto se buscaba someter a juicio comparativo las dos informaciones que fueron separadamente distribuidas con la clara intención de desinformar. Así, el vídeo “Memorias del porqué” representa la zona del valle central y el resto del país y el otro, “*Euqrop led Airomen*” la otra la zona aludida.

En el transcurso de la realización experimenté con diferentes soluciones visuales que permitieran traer a la mesa de la discusión el tema de la desinformación, suscitando alguna polémica sobre un

hecho que se había superado o más bien olvidado. Mis intenciones artísticas eran simplemente presentar los hechos acompañados de una serie de sonidos e imágenes reactivando el problema e intentando en su recepción generar alguna respuesta.

Aunque la instalación vídeo-gráfica fue seleccionada para los premios la denuncia implícita, no trascendió del todo. Quizás, la obra pudiera ser reprogramada y buscar una respuesta mucho más efectiva, sobre todo de la parte del periódico *La Nación*.

La primera parte del título de la pieza, “Memorias del porqué”, ya estaba antes de la manipulación del vídeo y el segundo, “*Euqrop led airomem*”, fue una reacción a la manipulación técnica :*Flip* o giro, y que leído de derecha a izquierda dice exactamente lo mismo. Esto sugirió una lectura acerca de la idea de poder, que revisaré en el análisis. Finalmente, la distribución de esta obra se inscribe en lo que hemos revisado sobre la distribución museística, por lo tanto se mantiene dentro del marco institucional.

## **6.2 Análisis de la obra.**

Técnicamente se trata de una vídeo-instalación conformada por tres elementos: dos proyecciones independientes de 150 centímetros por 200 centímetros con una duración de 4:34:04 minutos fig. (2). La instalación incluye además cuatro salidas digitales tamaño carta con una información periodística Fig. (3) que se encuentran a un lado de cada proyección e iluminadas suavemente para facilitar la lectura. Finalmente, se presenta un texto ubicado en la pared opuesta Fig. (4) en el que se lee una breve explicación a manera de sinopsis y con algunas claves para la interpretación del vídeo que puede ser tomado por el espectador como contraseña.

Desde el punto de vista iconográfico, cada vídeo presenta el mismo recorrido en bote en el que viajan unos niños negros quienes dan la espalda a la cámara. Se pueden escuchar las conversaciones sostenidas por los niños en un inglés dialectal que se confunde con el sonido del motor del bote. Esta imagen aparece en blanco y negro y se interrumpe por imágenes a color de fragmentos de las notas periodísticas contenidas en su totalidad en las salidas digitales. Estas

imágenes irrumpen en la pantalla solamente cuando uno de los niños observa algo a su alrededor. Esta circunstancia de observación, en conjunto con la aparición de los textos, aparece a color y sucede unas cuatro veces. La misma lógica con la que aparecen las notas periodísticas rige la irrupción de un texto que reza “Mira las montañas”. “Memorias del porqué” se muestra en color verde y “*Euqrop led airomen*” en rojo. Además, al principio y casi al final del vídeo aparece, por apenas unos segundos, la imagen color ocre de un hombre desnudo que corre, primero, de izquierda a derecha y luego de derecha a izquierda. Los dos vídeos se encuentran uno al lado de otro y deben ser reproducidos simultáneamente; el del lado izquierdo se subtitula “*Euqrop led airomen*” y el del derecho “Memorias del porqué”; lo que responde al precepto de la obra: la comparación dentro de la instalación. Sin embargo, una asincronía en la reproducción enriquece la lectura en otra dirección que trataremos de abordar más adelante.

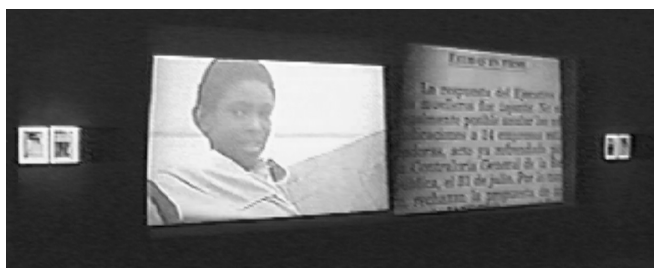


Fig. 2 y 3. Vista de instalación. Sala IV, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José Costa Rica. Mayo de 2003.



Fig. 4 Carta de exposición de motivos. MADC, Costa Rica. Mayo de 2003.

La obra incluye, aparte del sonido ambiental, cinco momentos musicalizados tomados del trabajo del africano Youssuo N´ Dour, del jamaiquino Bujú Banton y del grupo colombiano *Los chamanes*, con el fin de transportar el conjunto audiovisual a niveles de lectura que son claramente explicados en el texto provisto. La musicalización logra un ritmo determinado a la vez que deja escuchar frases de la letra de las canciones con la intención de abrir aún más la reflexión. Por dar un par de ejemplos: “sombbrero negro quítate del sol que te pones negro con el resplandor”; “*strange this feeling I’m feeling*” (“extraño sentimiento que siento”); “*listen listen the train is coming*” que significa “escuchen ,escuchen ya viene el tren” o “*no matter how long*” (“no importa cuanto tiempo se tome”). Las frases "*strange this feeling I’m feeling*" y "*no matter*

*how long*” corresponden a la propia estructura de la obra; las alusiones al tren en "*listen, listen, the train is coming*” se mueven en el campo del contenido pues, de alguna manera, recuerdan los viajes en barco hasta las costas de Costa Rica que trajeron a los antepasados jamaquinos.

Además, es posible reconocer recursos retóricos como la alusión, la repetición y la metáfora. Lo metafórico se localiza cuando se alude a la historia costarricense ("*listen, listen the train is coming*"), aludiendo a la importante migración jamaquina que se llevó a cabo en el siglo XIX para la construcción del ferrocarril. La figura de la repetición se manifiesta a través de los dos vídeos esencialmente idénticos, de tal forma que la repetición es utilizada para que el receptor establezca esas diferencias y emita un juicio sobre lo presentado.

Desde el punto de vista de la codificación estética, en lo que se refiere a la adecuación de la imagen a los cánones del gusto dominante en un contexto cultural dado, la obra presenta, por un lado, una estética documental a la hora de hacer una presentación de hechos y, por otro, una estética de corte periodístico.

Con respecto a la codificación narrativa, es decir, los factores diegéticos del vídeo, las conversaciones se presentan como una estructura hermética pues, además de escucharse distorsionadas por el sonido del motor fuera de borda del bote, al proferirse en inglés dialectal resultan incomprensibles para un público como el costarricense, quien en su mayoría es de habla hispana y aunque en el caribe centroamericano el inglés es un idioma proveniente de los emigrados jamaquinos, los dialectos son difícilmente comprensibles. Por otra parte, en el vídeo, el viaje en bote se ofrece como código hermético sugiriendo la posibilidad de una falta de comunicación cultural.

En resumen: “Memorias del porqué/*Euqrop led airomen*” es una obra técnicamente híbrida que, independientemente de cuestionar el proceder del periódico *La Nación*, expone Fig. (5) con diferentes desarrollos la manipulación de la información planteando abierta y directamente la pregunta “por qué” Fig. (6). La obra dirigida a un receptor a quien se le solicita si no una respuesta, al menos invita a hacer una reflexión al respecto. En última instancia, invita a una

activación de la memoria colectiva, sobre todo porque tal solicitud se inscribe dentro del espacio museístico y con la perspectiva del tiempo la reactivación de la memoria pareciera casi ineludible.

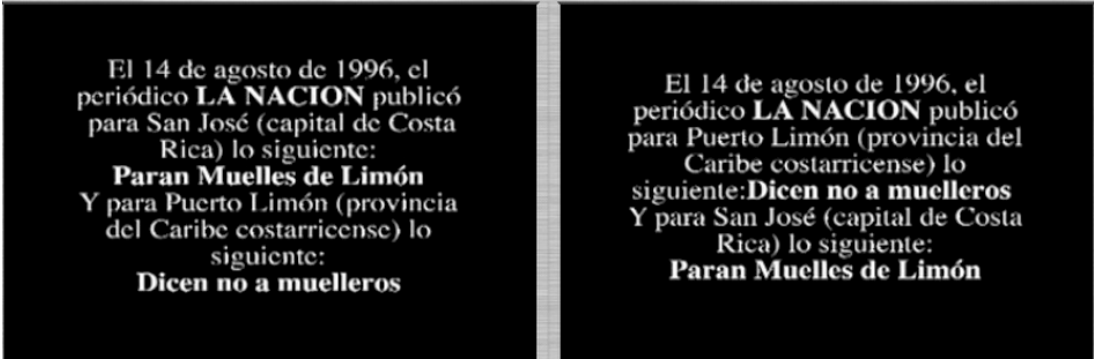


Fig.5 Vista de las dos pantallas del vídeo con las informaciones en diferentes jerarquías.

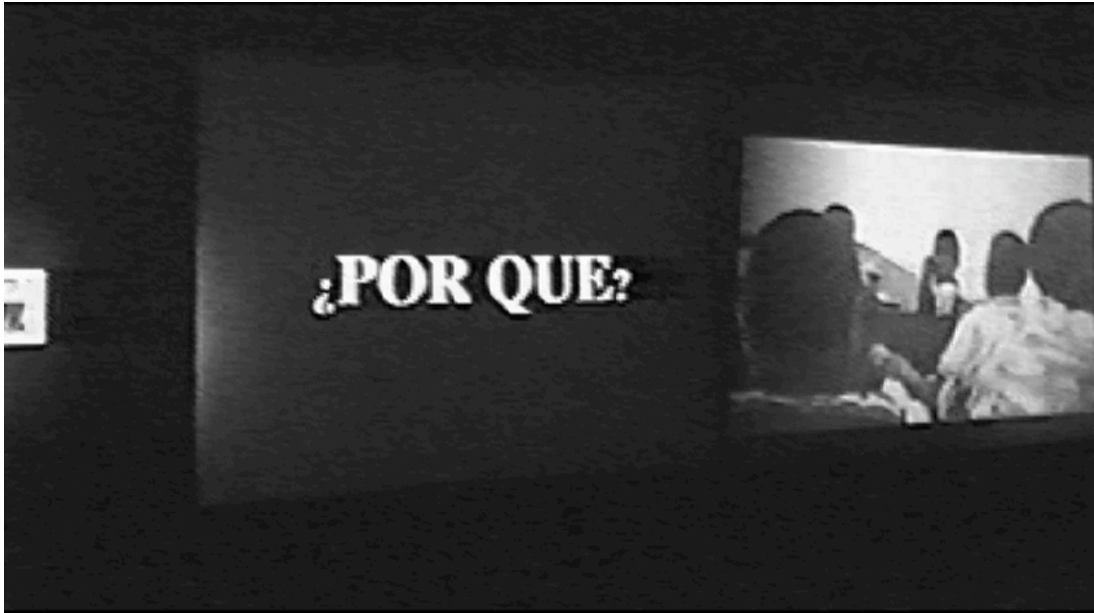


Fig. 6 Vista de montaje en el MADC San José Costa Rica. Mayo de 2003.

## Conclusiones

Todo el ejercicio de investigación que sustenta este documento implicó la lectura y la interpretación de un conjunto de componentes tanto teóricos como visuales que fueron encontrados en el camino.

De esta manera, el primer capítulo me confirmó que la época en que vivimos ha sido marcada por ese fenómeno que conocemos como posmodernidad y a partir de esta lógica, se logra avistar que la producción artística abandonó los viejos caminos gracias a los avances que la tecnología ha puesto a nuestro alcance. En este terreno de cambios y específicamente en el ramo de la gráfica, descubrí que la transición a otro momento de la producción artística en México había empezado a tener lugar a finales de la década de los sesenta. Es por ello que me aventuré a proponer nuevas terminologías para definir aquello que hasta cierto momento fue revisado por algunos críticos.

En el segundo apartado recapitulé la manera distinta, como lógica estructural, de producción de arte en la actualidad y fundamenté que, efectivamente, está relacionada con la idea del archivo y la reprogramación de las imágenes. Esto me sirvió para localizar los diferentes tipos de preocupaciones que subyacen en las producciones artísticas así como para corroborar que esas producciones pertenecen a ciertos circuitos igualmente específicos.

Juan Acha, al delimitar los campos de acción, identifica claramente un grupo de diferencias: las artísticas, las estéticas, las políticas, las religiosas, las temáticas, entre otras más, que son muy importantes para la comprensión de las obras aquí analizadas. Igualmente, Acha señala un conjunto de observaciones sobre el sujeto creador al interior de su subjetividad y menciona también los aspectos contextuales que intervienen en el proceso de creación. A pesar de la complejidad que insta referirse a la idea del proceso creativo, el interés de esta investigación estuvo siempre centrado en la enunciación de una forma distinta de creación, alejada de la idea de que para hacer arte el día de hoy resulte necesario acceder a procesos sobradamente probados: pintar, grabar, esculpir, modelar, dibujar, etcétera.

Efectivamente, la recolección, la selección y la producción bajo la idea de presentar es verdaderamente clara en obras como las de Melquíades Herrera Becerril, en la colaboración entre Antoni Muntadas y Marshall Reese e igualmente en el trabajo colectivo de *Fuera de Registro*, la obra de Richard Moszka y el libro de Jonathan Hernández. Todas ellas presentan la particularidad de haber sido construidas de forma similar; a saber, la del archivo. Cada una de las piezas de estos artistas presenta las imágenes tal cual y reprograma aquello que en algún momento formó parte de otra distribución específica.

Ahora bien, mi trabajo visual presenta una transformación que se relaciona fundamentalmente con mi experiencia de vida. Y esto no es, de ninguna manera, casual, puesto que desde 1998, desde el momento cuando salí de mi país de origen, supe que el hecho de vivir en México implicaría un esfuerzo de adaptación y que el cambio que vendría sería inexorable. Y es que como mi formación artística viene del ramo de la gráfica, durante mi estancia en México dediqué mis primeros intentos al grabado en metal en el taller de hueco grabado en color (1998-1999), bajo la dirección de la maestra María Eugenia Quintanilla Silva. No obstante empecé a experimentar con ordenadores y programas fotoeditores para generar cierto tipo de imágenes, descubriendo en ellos una enorme agilidad de producción que no proporcionan las técnicas tradicionales del grabado.

Desde entonces, el ordenador se ha convertido en una herramienta central para mi trabajo creativo; sin embargo, pronto me di cuenta que en lugar de acelerar los procesos de producción, los volvió más lentos, ya que es necesario dedicar más tiempo a la reflexión de la imagen que a la producción *per se*.

Mi ingreso a la maestría en diciembre de 2000 me llevó a abandonar -al menos temporalmente- la producción gráfica que venía haciendo anteriormente con el fin de localizar una producción que me permitiera elaborar algo distinto que no se hubiera solucionado con las técnicas tradicionales. Este período de aprendizaje se conjuntó perfectamente con el Taller del Maestro Alejandro Pérez-Cruz cuyo perfil de clase me ayudó a hacer operativos mis propósitos en el rubro de una gráfica actual. Igualmente, el taller del maestro Eloy Tarcisio y sus convocatorias a exponer

colectivamente fueron decisivos en la realización de proyectos, sobre todo porque muchos de ellos se concretaron realmente. Empero, como en todo proceso creativo, fueron largos meses de aprendizaje sin que cristalizara nada objetivamente en forma de obra terminada y pasaron algunos años más para poder concluir con alguna de ellas.

Asimismo, el contacto con los maestros, las inquietudes de mis compañeros cada vez más evidentes y las discusiones cada vez más acaloradas sobre lo que es o no es el arte, me estimularon para continuar con mi experimentación. Recuerdo especialmente las clases del fallecido Maestro y performancero Melquíades Herrera Becerril por su ambigüedad entre performance y cátedra estudiantil. En ellas cuestionábamos desde la naturaleza misma de las sesiones hasta los discursos acerca del arte. Melquíades, sin querer o quizás con toda la alevosía posible, fue uno de los maestros más inquietantes que tuve. Me inquietaba tanto que le mostré cada uno de mis logros creativos conforme los iba produciendo y, en cierto sentido, a él le debo la realización de esta tesis.

Poco a poco, cuestionando cada paso que realizaba en mi producción creativa y sabiendo que debía tomar distancia de una buena vez, empecé a buscar eso que Juan Acha sugiere como la localización del campo de acción, es decir, el lugar en dónde debía encontrar mi producción, hacia dónde quería dirigir mis reflexiones y en dónde insertarlas. Asunto que sigue siendo sujeto de mis reflexiones pues creo que hay obras que funcionan para ciertos espacios y otras que no; por tanto, es una tarea que seguiré depurando.

De esta manera, inicié un trabajo creativo más híbrido porque resultaba ser la mejor forma de alejarme de mi producción anterior. Abandoné -de manera sesgada- cualquier indicio de ese trabajo, para dejarme llevar por un quehacer casi indeterminado. Este ejercicio me obligó a responderme muchas preguntas; sobre todo aquellas sobre la clase de artista que soy; si debo considerarme grabador o pintor o escultor... Recuerdo una entrevista de Arthur R. Rose, en donde se cuestiona a Joseph Kosuth acerca de que el arte de nuestro tiempo no puede ser ni la pintura ni la escultura, su respuesta fue:



Ser artista significa cuestionar la naturaleza misma del arte. Si lo que se cuestiona es la naturaleza de la pintura, no se puede estar cuestionando la naturaleza del arte; si el artista acepta la pintura (o la escultura), acepta también la tradición que la acompaña, porque la palabra “arte” es general, y la pintura es específica. La pintura es un tipo de arte. Si haces cuadros ya estás aceptando (y no cuestionando) la naturaleza del arte.<sup>117</sup>

Esta breve reflexión de Joseph Kosuth ya era el centro de mi debate desde antes de salir de Costa Rica. De manera que en un viaje a casa durante una pausa en mis estudios, recuerdo que discurrí con un artista-grabador boliviano sobre la posibilidad de participar en una bienal de pintura con nuestro trabajo gráfico en un momento en el que aún no se habían instaurado las bienales de artes visuales abiertas a todo tipo de disciplinas artísticas y que la queja de pintores y de escultores era unánime pues consideraban impensable que pudieran participar obras que no fueran escultura o, bien, pintura.

En el fondo, me parece que si se habla de arte, uno debe remitirse a las cuestiones relacionadas con tópicos e ideas más que a soluciones técnicas tal y como ejemplifica Kosuth. Por ello, desde esa fecha decidí no someter mi trabajo a ningún circuito artístico lo que me permitiría “hacer” lo que yo quisiera. También decidí aislarme de la esfera del “yo soy artista” para quedarme con el “yo soy un estudiante de arte.” Esto me dio el permiso para despojarme -de manera virtual, quizás- de la responsabilidad que cargan todos aquellos que se piensan artistas. Este ejercicio -por contradictorio que parezca- es una suerte de excurso o bien de exorcismo del artista que asume esto como una llave para desvincularse de su “postura” de artista. En este sentido elaboré un discurso que titulé: “Estoy seguro que esto no tiene nada que ver con arte”, lo que vino a ser una suerte de salvoconducto que me liberaba de tal responsabilidad.

“Estoy seguro que esto no tiene nada que ver con arte” es una operación conceptual que se basa en la siguiente premisa: una obra X puede ser Arte si, y sólo si, logra salirse u olvidarse de todas las convenciones que la limitan. Esto, lejos de ser una sentencia artística, me ha ayudado a tomar una sana distancia a la hora de resolver mis ejercicios artísticos. Por otro lado, la efectividad de dicha frase, además de ser el motor para cuestionarme sobre la naturaleza del arte, resulta relativa

---

<sup>117</sup> Rose, Arthur R. “Cuatro entrevistas con Barry, Huebler, Kosuth, Weiner” en Juan Vicente Aliaga y José Miguel Cortés (ed). *Arte conceptual revisado*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1990. p. 98-99.

al momento en que “yo” como estudiante realizo algo distinto a mi producción anterior y, más aún, porque, efectivamente, lo que hago no se parece a nada que tenga que ver con arte. Creer que lo que hago no tiene nada que ver con arte es una decisión que se encuentra en constante conflicto con aquello que sé que lo es -en el sentido de las convenciones artísticas-. Mi propio interés en tratar de innovar, con base en las propuestas de Acha, apuesta al descrédito que goza aquello que no parece ser arte. Igualmente, y para desgracia de aquellos quienes creen en las fórmulas artísticas, esto mismo no me garantiza absolutamente nada, sino que, por el contrario, me hace transitar por un camino constantemente expuesto a la incertidumbre.

Esto explica por qué cada una de mis proposiciones artísticas -incluidas en el tercer capítulo- son tan heterogéneas entre sí: desde estampas hasta instalaciones, pasando por vídeos y sonidos. En cada uno de los ejercicios ha desaparecido cualquier señal de identidad si se piensa en la transfiguración de materias primas que pudiesen ser leídas como la marca de una huella digital. En cambio, se pueden observar preocupaciones de tipo conceptual como son la presentación y la representación, lo natural y lo artificial, la ficción y la realidad.

Este trabajo de tesis es el testimonio de mi proceder creativo el cual se encuentra en constante renovación con el día a día. Creo que mi producción anterior confiaba más en la subjetividad que en la objetividad y en la actualidad esos papeles se han invertido. De cualquier forma, esto no implica un juicio cualitativo, sino el testimonio de un profundo cambio.

El arte de los últimos tiempos ha experimentado una verdadera revolución al interior del proceso de creación y, de la mano de la tecnología de múltiples formas, se ha reinventado. El campo de la gráfica, eje central de esta tesis, es quizás el terreno más híbrido de la producción en la actualidad. Toda época de creación se acompaña de una serie de mecanismos de producción que introducen nuevas problemáticas y nuevos cuestionamientos y el espectro latente que la envuelve comprueba que esos desplazamientos no tienen punto final y es labor de sus hacedores confrontarlos para reclutar dicha información. Este trabajo de tesis apuesta a la exploración que se va generando con el tiempo, a pesar de que siempre exista ese “algo” que nos haga sospechar de ella.

Finalmente, espero que mi experiencia creativa sea de utilidad para la comunidad académica pues mi interés ha sido el de compartir inquietudes y experiencias, opiniones y puntos de vista acerca del quehacer artístico en la actualidad, en el entendido que este ejercicio de tesis me ha ayudado a tener más conciencia de mi actividad creadora la que, puedo asegurar, continuaré ejerciendo.

## Bibliografía.

- 1- ACHA, Juan. *Introducción a la creatividad artística*. México: Trillas, 1992 146 pp.
- 3- ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1980, 479 pp.
- 4- ANDERSON, Perry. *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama, 2000, 193 pp.
- 5- BODENMANN – RITTER, Clara Joseph Beuys. *Cada hombre, un artista. Conversaciones en Documenta 5- 1972*. Barceona: Visor, 1998, 116 pp.
- 6- BOURRIAUD, Nicolas. *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Argentina: AH, 2004, p. 13.
- 7- CABANNE, Pierre. *Convesaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1984, 186 pp.
- 8- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Colombia: Labor, 1994, 473 pp.
- 9- DANTO, Arthur C, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 2001, 254 pp.
- 10- DERRIDA, J. & BERNARD, S. *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas*. Argentina: Eudeba, 1998, 200 pp.
- 11- ESCOBAR, Ticio. *Acerca de la modernidad y del arte: un listado de cuestiones finiseculares*. En MOSQUERA, Gerardo (comp) *Adiós identidad. Arte y cultura desde América latina*. MEIAC. Madrid: 2001, 206 pp
- 12- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo y posmodernismo*. Argentina: Amorrortu, 2000, 256 pp.
- 13- FLUSSER, Vilem. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis, 2001, 191 pp.
- 14- GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma, 2000, 597 pp.
- 15- GUBERN, Román. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994, 426 pp.
- 16- HABERMAS, Jürgen. *La modernidad, un proyecto incompleto*. En FOSTER, Hal. (comp.) *La posmodernidad*. México: Kairós, 1988, 238 pp.
- 17- JAMESON, Fredric. *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta, 2001, 340 pp.
- 18- JAMESON, Fredric. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983 -1998*. Manantial: Argentina, 1999, 255 pp.
- 19- KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996, 320 pp.
- 20- MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 2001, 483 pp.
- 21- PASTOR BRAVO, Jesús. *Electrografía y grabado*. Bilbao: Caja de Ahorro Vizcaína, 1989, 159 pp.
- 22- Rose, Arthur R. *Cuatro entrevistas con Barry, Huebler, Kosuth, Weiner*. En ALIAGA, Juan Vicente, CORTÉS, José Miguel (ed). *Arte conceptual revisado*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1990. p. 98-99.
- 23- PÉREZ-RIOJA, J.A. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos, 2000 434 pp.
- 24- SUBIRATS, Eduardo. *Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Madrid: Siruela, 1997, 243 pp.
- 25- SCHWANITZ, Dietrich, *La cultura. Todo lo que hay que saber*. Madrid: Taurus, 2002, 558 pp.
- 26- TIBOL, Raquel. *Gráficas y Neográficas en México*. México: Biblioteca de México, 2002, 303 pp.

27- UBERQUOI, Marie-Claire. *El arte a la deriva*. Barcelona: DEBOLSILLO, 2004, 101 pp.

#### Catalogos

- 4- HERNÁNDEZ, Jonathan. *You are under arrest*. Libro de artista. Madrid: Caja negra, 2003, 128 pp.
- 5- HERRERA BECERRIL, Melquiades. Catalogo de exposición. *Divertimento, vacilón y suerte. Objetos encontrados. Colección Melquiades Herrera, 1979 – 1990. Galería de la secretaria de Hacienda y Crédito Público*. Guatemala 8, Centro Histórico. marzo 1 – junio 20 de 1999.
- 6- HERRERA BECERRIL, Melquiades. Catalogo de “*Noticias de un México Surrealista*” Exposición de Fotografías. Galería Frida Kahlo, Del 7 al 30 de noviembre de 1990.
- 7- HERRERA, Melquiades. Catálogo de “*Yo no lo pinté*” *Fotografías panorámicas*” Pasillo Continuo de fotografías E.N.A.P, Xochimilco. Del 3 al 25 de octubre de 1996.
- 8- MUNTADAS, Antoni y REEVES, Marshall. “*Political Adevertisements*”. DVD 1984/2000.
- 9- THOMSON, Patricia. “*Political Advertisement 2000*”. Muntadas & Reese, Catalogo octubre y noviembre de Wexner Center for the Arts, oct. 20 -nov.03, Walter Reade Theater, Film Society of lincoln Center. Oct. 30, 8:00 p.m. y Pacific Film Archive, nov. 7:30 p.m. del Año 2000.
- 10- FUERA DE REGISTRO. Libro, *NO ANUNCIAR*. Junio, 2000. P, 64.
- 11- GUASH, Anna María. *Extensiones y desplazamientos: Antropología vs. Arte. Teoría vs crítica.. Intercambio de experiencias en el arte contemporáneo. Crónicas, controversias y puentes. (SITAC) 2002, p. 131.*

#### Articulos en internet.

- 1- AUGÉ, Marc. en “*Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana*”. <http://www.memoria.com.mx/129/auge.htm>
- 2- LÓPEZ CUENCA, Alberto. En Arthur C. Danto: “*La creación de nuestros días es pensamiento visual*”. [http://cultural.abc.es/cultural/historico/semana144/fijas/entrevistas/entrevistas\\_002.asp](http://cultural.abc.es/cultural/historico/semana144/fijas/entrevistas/entrevistas_002.asp)
- 3- MARTINEZ, Rosa. *BUSCANDO OTROS LUGARES: EL ARTE COMO ASISTENCIA SOCIAL*. Revista ARCHIPIÉLAGO, no. 41. [http://personal.telefonica.terra.es/web/rosadevenir/t\\_arteasist.htm](http://personal.telefonica.terra.es/web/rosadevenir/t_arteasist.htm)
- 4- CAMPAL, José Luis. *UNAS ESCUETAS NOTAS SOBRE ELECTROGRAFÍA Y COPY-ART* en <http://www.merzmail.net/electrografia.htm>
- 5- ALVARADO, Dulce Maria. *El arte conceptual contra la represión. Entrevista con Melquiades Herrera*. En Revista Generación # 54. Melquiades no ha muerto. Año XVI.

## **Agradecimientos.**

Cuando vine México para quedarme por un año, tuve la fortuna de conocer a muchas personas las cuales se encuentran presentes en este trabajo de diversas maneras. Nunca pensé, siquiera por un momento, que esto se iba a prolongar por más de seis años y es por esta razón que quisiera hacer expreso mi más profundo agradecimiento.

A la *teacher* Maria Eugenia Quintanilla Silva por abrirme la puerta de entrada a mi vivencia en esta ciudad y por estar en la puerta salida por donde pretendo salir. A Alejandro Pérez - Cruz por su amistad, por su apoyo y por las largas discusiones acerca de Gráfica. A Marco Basilio por haberme empujado a la jaula de los *bits*. A Gonzalo León por ampliarme las imágenes al tamaño de un *pixel* y por su incondicional complicidad en los proyectos. A Holger Roick por darme la oportunidad de hacer posibles mis aberraciones gráficas y a Violeta por leerlas. A José Pablo Solís por haberse echado al ruedo antes y a Eduardo Sánchez *Lalox* para que termine de armar su rompecabezas, a Blanca Gutiérrez Galindo por mostrarme un camino hacia los libros. Al Maestro Melquíades Herrera Becerril, por toda la magia de sus monólogos y a su familia por dejarme descubrir lo que sospechaba. Al maestro Eloy Tarcisio por su consejo y amistad. A José Manuel Springer por compartir sus puntos acerca de la Gráfica actual. A los artistas Antoni Muntadas, Richard Moszka, Alejandro Magallanes de *Fuera de Registro* y a Jonathan Hernández por toda la cooperación brindada y a mi familia por su apoyo a la distancia.

Finalmente a mi *BUS BUC*, porque sin ella, esto sólo sería un pensamiento.

Ciudad de México, Febrero de 2005