



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.



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.

Escuela Nacional de Artes Plásticas
Posgrado en Artes Visuales
Universidad Nacional Autónoma de México

Estados liminales en la obra plástica. Fundamentación de un proceso creativo.

Tesis que para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales con orientación en Arte Urbano presenta el alumno

LARISA ITZEL ESCOBEDO CONTRERAS



Dirección de Tesis: Mtra. Blanca Gutiérrez Galindo

Junio 2008



Mientras el Espectáculo se desintegra revela los huesos descarnados de la Mercancía.

Hakim Bey

Índice

Introducción.....	6
Capítulo 1. Lo liminal en el arte.	9
1.1 Estados liminales: el intersticio, lo neutro y el rizoma.....	12
1.2 La identidad múltiple.	17
Capítulo 2. De la visualidad y la palabra	27
2.1 Incorporando el texto.....	35
2.2 Sustrayendo la imagen.	44
2.3 Entre la imagen y el texto.	51
Capítulo 3. Entre lo masculino y lo femenino.	55
3.1 De la sexualidad indiferenciada.	62
3.2 Penetrado.	69
3.3 Penetrante.....	72
Capítulo 4. La búsqueda del <i>lugar</i> y los espacios de confluencia.	80
4.1 El arte público como intersticio social.	87
4.2 Re escribiendo la ciudad.	94
4.3 Mapeos.....	106
Conclusión.....	117
Fuentes de consulta	119
Índice de ilustraciones	123

Para Lisa: lo incógnito.
Para Isadora, Teo y Olga.
La conexión al mundo.

Introducción

Hacer un recorrido a lo largo del proceso creativo de un artista significa detenerse en un periodo de tiempo específico y reelaborar las problemáticas conceptuales y formales a las que el creador estuvo expuesto. El trabajo de revisión no es, ni puede ser totalmente objetivo, pues es un análisis hecho a partir de materia subjetiva en donde el analista se enfrenta a obra que le habla de su propia subjetividad. Más aún, si la revisión está hecha desde el artista mismo, como es el caso de este trabajo de tesis. Sin embargo, esta no objetividad *per se*, no implica que el análisis no pueda ser elaborado con rigurosidad ni mucho menos que no sea académico, pues la obra de arte, al igual que toda construcción cultural, establece procesos de comunicación vinculados con otras obras de arte, con textos y con cualquier producto cultural tanto de la época como de tiempos antecesores o incluso futuros. Así, para poder elaborar una revisión sobre los procesos mentales y físicos que construyen el discurso en la obra de un artista visual, existen diversas metodologías que pueden hacer del proceso de análisis un proceso menormente subjetivo.

Quizá, la metodología más usada en términos de revisiones de procesos creativos sea la elaboración de una revisión cronológica, pues permite reconstruir paso a paso la producción del artista. Sin embargo, me parece que esta metodología puede ser poco efectiva en los casos en que los artistas construyen su producción visual a manera de líneas de fuga que se disparan y se conectan en distintos momentos de su vida. Es decir, la cronología implica un pensamiento lineal, que evoluciona, pero si el artista se mueve más en una especie de red de pensamiento, entonces, una revisión cronológica podría terminar siendo confusa o incluso absurda.

Considerando lo anterior, y tomando en cuenta que una de las características del arte contemporáneo es precisamente la certeza de que el pensamiento no es lineal, sino una suerte de entretejido que permite conectar

realidades disímbolas, lo cual ha permitido el desarrollo de prácticas no tradicionales en el arte. Entonces, podríamos pensar que el arte contemporáneo requiere otro tipo de metodología, una que considere los procesos de pensamiento y establezca líneas de conexión entre diversas épocas y materiales, considerando ante todo la capacidad de construir relaciones y multisignificados.

Por ello mismo, la tesis que presento está estructurada por capítulos en los que se revisan ciertos conceptos con los que he trabajado continuamente en mi producción visual de los últimos cinco años (del 2002 al 2007), que incluye la obra realizada durante mis estudios en la Maestría en Artes Visuales en la Academia de San Carlos y que sin duda es parte fundamental de mi investigación visual. En el primer capítulo, se definen los conceptos con los que se construirá el análisis de la obra tanto en su totalidad como en su especificidad. *Intersticio, liminalidad y rizoma* son algunos de los conceptos que serán revisados en esta primera parte, permitiéndome estudiar algunas de mis piezas con el fin de hacer notar al lector que la obra está centrada en esos mismos conceptos. Es importante mencionar que en dicho capítulo omito hablar de las referencias visuales que componen mi obra en aras de permitir una lectura más abierta, aclarando que dichas referencias aparecerán en los siguientes capítulos.

Los capítulos dos y tres están planteados como binomios conceptuales por los que la obra transita como un espacio de intersticio. Así, en el segundo capítulo el pensamiento visual es confrontado con el pensamiento lingüístico para entablar una discusión sobre experiencias de obra de arte cuya forma es de la del texto. En el tercero, en cambio, los conceptos que se confrontan son los de masculinidad y feminidad, intentando dilucidar una producción visual cuya perspectiva de género esta en continua transición y que trata de romper con los estereotipos asociados a uno u otro. Por último, el cuarto capítulo centra su discusión en el arte público entendido como intersticio social que funciona como catalizador de procesos mentales y factor de transformación social.

La idea central de la estructuración de la tesis es que funcione de la misma forma en que la obra de arte funciona, es decir, a manera de red, pues todas las obras que se estudian podrían ser colocadas y estudiadas en más de un capítulo, acrecentando la posibilidad de crear interrelaciones a lo largo del texto, más que una lectura lineal.

Capítulo 1. Lo liminal en el arte.

Los procesos creativos responden a una infinidad de mecanismos conscientes e inconscientes que se desarrollan en la psique del artista. Desde mi punto de vista, no es posible comprender la obra de arte sin hacer un discernimiento acerca de los procesos racionales y emocionales del creador. Es por ello que comienzo la investigación sobre mi producción reciente de objetos artísticos a partir de la forma en que mi pensamiento está estructurado. En ese sentido, no hablaré en este primer capítulo sobre mi producción en relación con la historia del arte –lo cual iré haciendo en capítulos posteriores- ni trataré de hacer un análisis minucioso sobre las obras de arte que servirán de ejemplos, sino únicamente construiré la pauta de análisis sobre la que trabajaré en los capítulos subsiguientes.

Lo racional y lo irracional. Lo emotivo y lo espiritual. Lo subjetivo y lo objetivo. Estamos conformados por una infinidad de *yo*s que conviven todos los días y que estructuran la personalidad –o que la desestructuran-. En este sentido, la asignación de categorías y nomenclaturas constituye una de las principales herramientas para la elaboración personal del yo, así como para la construcción de la imagen del *otro*, edificando la identidad en base a catalogaciones sociales preestablecidas. Así, una persona se autonombra y es reconocida por los demás como *hombre* o *mujer*, como *nacional* o *extranjera*, como *joven* o *vieja*, como *heterosexual* u *homosexual*, y así hasta definir completamente al sujeto: *ella es mexicana, soltera, de clase media, profesionista, y morena*. Estas categorías son acuerdos comunes que permiten la interacción social, pero que sobre todo construyen la percepción que la persona tiene de sí misma, la que proyecta y la que es percibida por los demás y que ayuda a la emisión de juicios de valor sobre ésta, organizando su inserción en redes sociales y psicológicas, asignándole un *lugar* en el mundo. Así, nos definimos con categorías, pero resulta tremendamente confuso cuando nos damos cuenta que pertenecemos a dos categorías antagónicas al mismo tiempo, cuando presenciamos a un *dobles* que

nos habita y muchas veces nos destruye, un monstruo que puede escaparse o revelarse de modo kafkiano; cuando descubrimos que somos varios seres al mismo tiempo, y que dichos seres son irreconciliables.

En ese sentido todos los seres humanos respondemos al signo de *gémínis*. La imagen de los gemelos idénticos pero antagónicos, que habitan el mismo cuerpo, pero que se encuentran irremediamente separados. "En el mito de los gemelos se aprecian dos nociones que se mantienen a lo largo de la historia literaria: una, narcisista, por la que cada gemelo se convierte en el espejo del otro, y otra, que consiste en una tendencia al redoblamiento, en base a la lógica de la simetría"(Bargalló, 1994, p. 13). Imagen que se concentra en un solo individuo, en una doble encarnación psíquica que coexiste en un mismo espacio de ficción o bien, de auto percepción.

Sin embargo, en algunos sujetos estos abismos se presentan con mayor fuerza. En clínica se podría hablar de algunos síntomas de bipolaridad¹ o cuadros maniaco-depresivos. Si bien esto último responde más a una condición fisiológica, que incluso puede ser exitosamente tratada por la medicina psiquiátrica, no lo es así con las personas que sufren abismos liminales en su estructura mental que no están catalogadas como enfermedades mentales. En sociología pueden observarse estos mecanismos con las sociedades fronterizas o migrantes, que carecen de identidades definidas y que viven constantemente bajo el yugo de la nostalgia por la otra tierra. Desde una perspectiva de género, también es el caso de aquellos individuos que pueden transitar entre la homosexualidad y la

¹ "La enfermedad bipolar (también llamada maniaco-depresiva) consiste en una alteración de los mecanismos que regulan el estado de ánimo, de forma que los cambios habituales que experimenta cualquier persona en su tono vital, se acentúan hasta un punto que puede requerir hospitalización. Las personas que sufren este problema presentan, durante días, semanas o meses, periodos de pérdida de interés en sus actividades habituales, falta de concentración, intensa apatía (cualquier pequeña tarea o contrariedad se convierte en un escollo insalvable) y alteraciones del sueño y del apetito. (tanto en el sentido de aumento como de disminución). (...) Sin embargo, estos pacientes sufren también episodios inversos, en los que se sienten capaces de cualquier cosa, se embarcan en numerosos proyectos, hablan en exceso, gastan dinero con profusión y se molestan fácilmente cuando les llevan la contraria. (...) Algunos pacientes, finalmente, presentan fases mixtas, en las que se entremezclan síntomas de depresión y síntomas de euforia" Adler, P. (1975). "The transitional experience: an alternative view of cultural shock". *Journal of humanistic psychology* , 15

heterosexualidad, entre lo femenino y lo masculino o más aún, los individuos transgénero que poseen un cuerpo ya sea masculino o femenino pero responden a una psique opuesta.

Los sujetos que deambulan entre estos estados fronterizos o liminales viven “muchas vidas diferentes, en secuencia o simultáneamente”(Adler, 1975, p. 17) se mantienen en flujo constante, siendo extranjeros en sus propios territorios, ajenos siempre a una identidad sólida, siempre en movilidad, en confusión y fusión, tal como la imagen del *flâneur* de Benjamin y Baudelaire o incluso la idea de la deriva de Debord, donde la ciudad puede ser entendida como metáfora del espacio social identitario, en la que el individuo deriva entre sus estructuras mentales, en el intersticio, en el quicio –y en el desquicio-, cuestionando a las sociedades capitalistas en su utopía homogeneizante, a lo inmóvil mediante su fluidez continua, mediante su capacidad de aceptar al *otro* que vive dentro de sí, su alteridad y sus desdoblamientos, frente a la necesidad occidental de ser uno o lo otro, de ser propio o extranjero, nunca de ser ambos.

1.1 Estados liminales: el intersticio, lo neutro y el rizoma.

Las categorías de estudio en cualquier área de conocimiento humano responden a la necesidad de separar para desglosar y analizar y se enmarcan dentro de los métodos de investigación más ampliamente usados por la ciencia. Particularmente en algunas ciencias sociales uno de los métodos de aproximación a los objetos de estudio, el análisis de conceptos dicotómicos o pares conceptuales es ampliamente utilizado. Sin embargo, al establecer separaciones antagónicas (bueno-malo, espiritual-carnal, pobre-rico) se corre el riesgo de dejar fuera el espacio que está entre ambos pares, y que si bien es el espacio que los separa, es al mismo tiempo el espacio que los une. De ello trata este trabajo, de encontrar los espacios intersticiales que se generan en el proceso creativo y que contribuyen a que la obra de arte se convierta en un territorio de flujo, no constreñido por conceptos rígidos, sino abierto a la polisemia, tocando incluso a lo antagónico. Nicolas Bourriaud explica en su *Estética relacional* que el término *Intersticio* fue utilizado por Karl Marx “para calificar las comunidades de intercambio que escapaban al cuadro de la economía política capitalista, en la medida en que se sustraían a la ley del beneficio: trueque, ventas sin margen de beneficio, producciones autárquicas, etc.” (Bourriaud, 2001, p. 432), y continúa explicando al intersticio como un espacio de relaciones humanas que sugieren posibilidades de intercambio e interacción distintas a las hegemónicas.

Por su parte, el *Raqs Media Collective* ubicado en la India, define en su *Diccionario Conciso de palabras Digitales Comunes* a lo liminal de la siguiente manera:

“Liminal: Intersticial, vestibular y periférico. Lejos del centro, cercano a la frontera. Una zona entre y sin estructuras más grandes. Los espacios y momentos liminales son aquellos en los que las grandes estructuras estables filtran información animada sobre ellas mismas y sobre el mundo. En las zonas liminales suceden las cosas. [...] Ser liminal es estar cerca, pero también permanecer fuera del sitio de la frontera en cualquier sistema estable de señales, en

los que el significado se va carcomiendo poco a poco de las orillas. Nada conoce el centro mejor que la mirada periférica desde el margen.” (Sengupta, 2003, p. 72) Por su parte, el concepto de intersticio “supone un cruce producido en una red, un momento de convergencia que no significa necesariamente comunión de un sentido; es un campo de encuentro establecido a partir de una coincidencia, pero que, casi al instante, señala su condición de fragilidad, pues inaugura una dispersión de líneas de fuga.”(Betancourt Martínez, 1997, p. 48) Es decir, una frontera abierta y cerrada, de dos o más territorios, sean estos mentales, corporales, geográficos, temporales, disciplinarios o étnicos. Una frontera que no es una línea, sino que se constituye como espacio, como lindero que contiene, pero que nunca se define como impenetrable, sino que por el contrario está a un mismo tiempo siendo penetrada por los dos territorios que separa.

Lo intersticial está fuertemente ligado a conceptos como *hibridación* o *mestizaje*². Nestor García Canclini define la hibridación como el conjunto de “*procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas*” (García Canclini, 2003, p. III). Siguiendo esta línea, podemos inferir que aquellos seres que se mueven en espacios intersticiales se convierten en sujetos de procesos de hibridación, y que generan nuevas identidades de forma que “pasamos de formas más heterogéneas a otras más homogéneas, y luego a otras relativamente más heterogéneas”(García Canclini, 2003, p. III). Otra definición de hibridación que me parece particularmente clarificadora es la que hace Luz María Sepulveda en su ensayo *La Utopía de los seres posthumanos*: “Esfinges, centauros, sátiros, minotauros, quimeras originadas por el capricho de un dios, generalmente para castigar a un ser humano. En botánica, dicese de una fusión entre dos tipos diferentes de especies, dando resultado a una tercera. En la teoría crítica actual, se llama híbrido a una entidad conformada por una diversidad de colectividades, sin que por ello pierda su sentido de individualidad. La

² *Mestizaje* es un concepto que García Canclini rechaza por su connotación respecto al proceso social ocurrido durante los procesos colonizadores de América, Asia y África; por su parte, Rocco Mangieri señala esa palabra como “ideológicamente perversa”.

mayoría de identidades hoy en día están formadas por personalidades híbridas, producto de una diversidad de opiniones, ideologías, creencias, costumbres y preferencias. El *ciborg* sería un híbrido, en tanto que está formado por componentes orgánicos como tecnológicos. Un andrógino, sería un híbrido”(Sepulveda L. , 2004, p. 71)

Este espacio intersticial es eminentemente *rizomático*, es decir, es un espacio de multiplicidades, de líneas de fuga que se conectan entre sí pero que no responden a un centro ni a jerarquización alguna. Espacios de interconexión de no forzosamente dos realidades, sino de una multiplicidad de posibilidades que crece y se encoje de forma caótica, fractalizada. Los límites entre los puntos se convierten en espacios de flujo, de viscosidad entrelazada, de líneas que convergen y se disparan: sistemas aleatorios, espacios límite que también podrían ser llamados grados cero. Deleuze y Guattari lo describen así: “El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple. No es lo Uno que deviene dos, ni tampoco que devendría directamente tres, cuatro, cinco, etc. No es un múltiple que deriva de lo Uno, o al que lo Uno se añadiría (n+1). No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda.”(Deleuze & Guattari, 1972, p. 21) En este sentido pudiera haber una discusión acerca de si el intersticio no es producto de un pensamiento dicotómico, donde lo Uno deviene dos, y en ese espacio es cuando se genera el espacio liminal. La discusión podría paralizarnos, pero al hacer uso del pensamiento deleuziano y retomar su idea de que los libros son cajas de herramientas, o bien estructuras maquínicas que funcionan con otras maquinarias, entendemos el intersticio bien como frontera de dos polos, bien como línea de fuga que conecta las multiplicidades. Así entendemos la obra de arte como un rizoma que se relaciona con el arte mismo y con la realidad en todas sus capas y dimensiones, y que establece relaciones con todo lo existente, y podemos utilizar algunos conceptos binarios para tratar de vislumbrar la manera en que el rizoma funciona, no tanto porque creamos que la obra de arte sólo conecta esta relación dicotómica. En ese sentido la obra de arte puede colocarse en cualquier categoría de estudio, pues establece distintos grados de relación que dependen no sólo de la obra en sí misma, sino del sujeto

que la utiliza. Priamo Lozada lo explica así en el texto introductorio a la exposición *Intersticios* presentada en el 2007 en el Laboratorio Arte Alameda: “No se trata de que el arte sea intersticial sino que la obra logre crear o abrir un territorio discursivo que posibilite su lectura: Este terreno es justamente un intersticio entre dos o más espacios, una suerte de fisura espacio-temporal”(Lozada, 2007). Por otro lado, el concepto de Zonas Temporalmente Autónomas (TAZ) resulta de gran utilidad para entender la idea de intersticio. Planteadas por el filósofo neoyorquino Hakim Bey, las TAZ funcionan como acciones virales dentro de las sociedades hegemónicas; en ellas, por espacios limitados de tiempo, se abren zonas de intercambio social contrarias a las dinámicas impuestas por el poder del Estado. Dichas TAZ son dimensiones que se localizan en las grietas de los sistemas, en ellas, pueden activarse formas comunales que van desde la piratería, el amor libre, el *hacking*, la fiesta, las obras de arte, el terrorismo poético y el intercambio de mercancías sin esquemas de plusvalía.

Otra manera de aproximarnos a lo liminal o intersticial como materia de trabajo, es el concepto de *lo neutro*. Roland Barthes ha hablado extensamente acerca de este concepto en sus notas de cursos y seminarios del College de France (1977-1978). Barthes explica lo neutro como “aquello que desbarata el paradigma” exponiendo que “el paradigma es el motor del sentido [...] el sentido se basa en el conflicto [la elección de un término contra otro] y todo conflicto es generador de sentido: elegir *uno* y rechazar *otro*” y continúa “el pensamiento de una creación estructural que deshace, anula o contraría el binarismo implacable del paradigma, mediante el recurso a un tercer término” (Barthes, *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el College de France, 1977-1978, 2004*), es decir, lo neutro no es ni lo uno ni lo otro, sino lo que queda en medio, lo ambiguo. El blanco y el negro están en la misma situación, pero el gris se encuentra más en un espacio intersticial, de indistinción “lo neutro es difícil, provocador, escandaloso: porque implica un pensamiento de lo indistinto, la tentación del último [o del primer] paradigma: el de lo distinto y lo indistinto”(Barthes, *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el College de France, 1977-1978, 2004*). Un concepto cercano a la *neutralidad* podría encontrarse también en la idea budista del Satori, definido

como un estado de iluminación más allá del dualismo del *ser* o *no ser*, del *bien* y del *mal* y del *Buda* y el *no-Buda*. Es un estado, por tanto, que se alcanza mediante la superación de las percepciones humanas y mediante el entendimiento de que ellas son el reflejo de un mundo al que creemos falsamente eterno e inmortal. El camino para alcanzar el *satori*, no obstante, no es racional, sino que depende en grado mayor de la intuición.

Y es que quizá la idea de lo intersticial sea una de las constantes preocupaciones del posestructuralismo en era global. En el momento de la humanidad en que las fronteras están siendo desplazadas, movidas o simplemente borradas, los espacios de flujo en los que éstas se diluyen aparecen como los más interesantes, a pesar de ser los históricamente abandonados por el pensamiento occidental. Es por ello que ciudades como Tijuana o Tánger en Marruecos se revelan como laboratorios sociales en los que se revela el futuro de la humanidad, que poco a poco ceden su paso a lo heterogéneo, a las multiplicidades, a la diversidad, permitiendo cada vez más que las nacionalidades, las razas y los géneros se mezclen y formulen nuevas formas de interrelación social. En este sentido Internet se convierte cada día más en la caja de herramientas descrita por Deleuze que funciona como un mecanismo de libertad, o lo que él llama maquinaria de guerra, que no sólo traspasa fronteras sino que las revela como el simulacro estructural que siempre han sido, y que sí en la historia funcionaron como ejes reguladores del orden y del pensamiento, poco a poco se convirtieron en la única referencia al mundo, es decir, de ser una metodología del pensamiento, se convirtieron en el pensamiento en sí mismo, en el mundo y su explicación de él, para terminar siendo los mecanismos del poder y la dominación.

1.2 La identidad múltiple.

El mundo hace rizoma con el individuo y el individuo hace rizoma con el mundo. Lo que ocurre en el individuo se podría mapear como un fractal de lo que ocurre en el mundo –social y físico-. Las fronteras se diluyen en el exterior y permiten vislumbrar que las estructuras mentales se diluyen con la misma velocidad. Mi obra visual está conformada por estos quiebres, por esta multiplicidad de voces que hablan por la misma boca y el mismo cuerpo. Soy una artista que se mueve en una oscilación continúa: por una parte me interesa el pensamiento lingüístico y en algún momento de mi vida pensé que iba a ser escritora, por el otro, son las imágenes lo que verdaderamente me permite moverme en un espacio de intuición. Así mismo, el espectro de lo femenino y lo masculino se confrontan en mi trabajo, siendo el cuerpo una de las preocupaciones de mi obra. Por último, he vivido siempre entre dos ciudades: por un lado la Ciudad de México que es una de las urbes más grandes del globo y por el otro Cuernavaca, una ciudad pequeña, turística y soleada, lo que ha impactado mi trabajo, pues ha determinado mi forma de relacionarme con el espacio social. Estos factores han contribuido a una sensación de no pertenencia, de confrontación identitaria que aparece en todo el cuerpo de mi producción visual, de intersticio permanente, de caminar en el filo.

En mi obra aparecen preocupaciones reiteradas, que funcionan como un mecanismo que me permite confrontar la naturaleza dual de mi persona. Aunque mi producción responde a distintos impulsos, percibo ciertas constantes que funcionan como catalizadores conceptuales y que permiten generar una multiplicidad de lecturas dentro de un espacio semántico. El deseo, el cuerpo, lo urbano, la naturaleza y la escritura aparecen siempre como elementos de construcción de una autorrepresentación elaborada siempre desde una lógica dicotómica, una lógica de oposición que convive en mi cabeza y que posibilita la confusión y el orden en un mismo espacio. Así, los polos que se oponen

en mi obra son verbal-visual, masculino-femenino, interno-externo, corpóreo-espiritual, ciudad-paisaje, heterosexual-homosexual, social-íntimo público-privado, racional-impulsivo, intelectual-sensible, animal-humano...

La primera obra que me interesa revisar es un video monocal realizado en 2006 con duración de 1'02", titulado *Narciso Invertido* (Fig. 1). El video comienza con un acercamiento a mi cara, en un interior de luz artificial. Es invierno, esto se pone de manifiesto porque utilizo un gorro, hay un personaje al fondo, la cámara se acerca y se mueve enfocándose y desenfocándose por varios segundos. Nunca miro a la cámara, al contrario, la evito y la cámara me evita –aunque estoy en primer plano- y busca al sujeto del fondo. Ahí aparece el primer corte y vemos la misma imagen pero un poco más alejada, hay una luz extraña en la imagen que se interrumpe con el sonido de un retrete evacuando. Entonces el espectador se da cuenta que la imagen era una fotografía que flota sobre el agua y que se va por el drenaje. Esta obra es un autorretrato muy querido para mí porque me permite entender un poco sobre mi relación conmigo misma y mi propia naturaleza narcisista.

El mito de Narciso³ siempre me ha fascinado, ese retrato de la relación del individuo frente a su imagen, frente a sí mismo. Freud señala que para las personas bajo el influjo de Narciso no existe otra realidad donde colocar sus afectos o bien su líbido que la de su propia persona, sus propios pensamientos y necesidades. Para él, la forma más grave de narcisismo es la psicosis y lo que él llama *parafrenias* asociadas a la megalomanía y la hipocondría. “Estos enfermos, a los que yo he propuesto calificar de parafrénicos, muestran dos características principales: el delirio de grandeza y la falta de todo interés por el mundo exterior [...]La megalomanía, característica de estos estados, nos indica la respuesta, pues se ha constituido seguramente a costa de la libido objetal. La libido sustraída al mundo exterior ha sido aportada al yo, surgiendo así un estado al que podemos dar el nombre de narcisismo.”[Freud, 2007, p. 1771]

³ “Para castigar a Narciso por despreciar a Eco, Némesis, la diosa de la venganza, hizo que se enamorara de su propia imagen reflejada en una fuente. En una contemplación absorta, incapaz de apartarse de su imagen, acabó arrojándose a las aguas. En el sitio donde su cuerpo había caído, creció una hermosa flor.” (Versión recuperada de Wikipedia www.wikipedia.org)

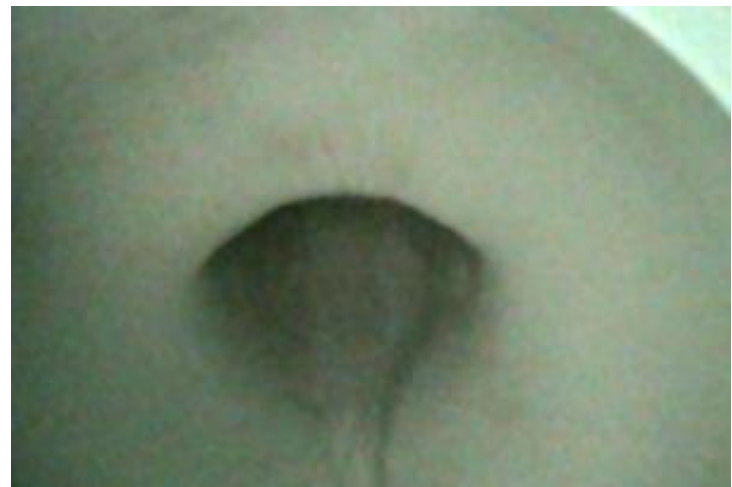


Fig. 1 *Narciso Invertido*, Video monocanal, 3'00", 2006.

A su vez, Erich Fromm explica el narcisismo como la fase del egoísmo más encumbrada “El narcisismo es la esencia de todas las enfermedades psíquicas graves. Para las personas afectadas, no hay más que una realidad, la de sus propios pensamientos, sentimientos y necesidades. El mundo exterior no es percibido como *objetivamente* existente, es decir, como existente en sus propias condiciones, circunstancias y necesidades. La forma más extremada de narcisismo se encuentra en todas las formas de locura.” (Fromm, 1992, p. 37). Pero Narciso también posee el rostro del arte, la capacidad de la representación, la confrontación del espejo es la confrontación de la obra de arte, y no sólo para el artista, sino para todo aquel que en la obra perciba su propia mirada en reflexión, y más aún, en un proceso marcado por la seducción y el enamoramiento. “El psicoanálisis clásico parece subestimar el papel de esta idealización. El narcisismo no siempre es neurotizante. También desempeña un papel positivo en la obra estética” (Bachelard, 1997, p. 42). Y es que la autorrepresentación es la posibilidad de mirarse a sí mismo, el espejo no sólo enamora, sino asusta y revela “Ante las aguas, Narciso tiene la revelación de su identidad y de su dualidad, la revelación de sus dobles poderes viriles y femeninos, sobre toda la revelación de su realidad y de su idealidad” (Bachelard, 1997, p. 42). La autorrepresentación y el autorretrato son herramientas del artista para convertir al mundo en un espejo inmenso, para reflejarse y reflejarlo convirtiendo al mundo mismo en un ente narcisista, que se desborda frente a su imagen, que se confronta. “El autorretrato es el revés de la mirada, el lugar inverso donde el sujeto se mira a sí mismo en el falseamiento, al menos de su posición en el mundo. En el autorretrato el mirarse supone siempre una pérdida, aquella donde lo que soy es visto desde el lado del objeto que sin embargo soy yo.”(Barrios, 2004, p. 12)

En esta obra el juego de Narciso se invierte, se complica. Yo miro por la cámara que mira la fotografía de mi cara frente a la cámara, que representa el reflejo de Narciso en el agua que se va y que no es río sino escusado. Y en ese proceso mi yo se convierte en miles de *yos* que acaban por enunciarse como *ellas*, transformando la historia: Ella se mira sí misma a través de la cámara, se observa, lenta. La otra *ella* no mira a la cámara, la evita. La primera, que

soy yo, está enamorada, la busca. La segunda no mira: se autodeclara como un no-reflejo, también *ella* soy yo. Ella es *ella*, es la misma. La imagen de Narciso se va, empujada por una fuerza externa, hacia el drenaje, me abandona. Sólo queda el inmenso vacío de la modernidad y la higiene, la no visceralidad, la pulcritud. Estoy limpia de mí misma. Me amo y soy excremento en el mismo sitio.

Como ya he dicho, el concepto de la higiene en Occidente juega un papel importante en esta pieza, pues cuando la imagen de mí misma desaparece en las coladeras de la ciudad y sólo queda el espacio blanco del retrete, inmaculado de mí, me hace pensar en todas las funciones asépticas de la cultura. La forma en que lo visceral es desechado y negado, esterilizado, lo que Michel Foucault llama el *micropoder en el cuerpo*. En ese sentido siempre me han confundido los procesos de la biología y la medicina, pues siendo ciencias dedicadas a la vida, en sus metodologías niegan toda posibilidad de mecanismos vitales, acusándolos de contaminación (las bacterias, los virus, los hongos). Es decir, para Occidente, lo vivo es sucio, porque es caótico, porque no es racional ni ordenado, por lo tanto lo vivo debe ser aislado, categorizado, controlado, desde el laboratorio hasta el zoológico, desde el tampón hasta el escusado. La pieza no puede concluir en un río, mi imagen no puede desaparecer como en el mito original, porque no soy un ser natural. Mi imagen *de Narciso* ésta controlada por construcciones culturales, por el filtro de la cámara, de los medios de comunicación y los métodos de control del cuerpo, por ello tiene que desaparecer en un entorno inmaculado –extrañamente similar al cubo blanco de la galería-, serio, racional. Sin embargo, el retrete es también un espacio profundamente vinculado a la idea del abismo, de cavidad, de objeto penetrable y en ese sentido regresa a su condición de vértigo; el agujero que se conecta con las entrañas de la ciudad, con sus largos intestinos subterráneos, que lo convierten a un mismo tiempo en vagina y ano arquitectónico, vagina porque penetra y traga, ano porque se conecta con los esfínteres urbanos. Yo Narciso me voy a las cloacas y mi última imagen desaparece en la boca de un objeto que está en el intersticio entre la pureza y lo puramente anal.

La obra trabaja también con la idea de la cámara como espejo, el agua como espejo y la fotografía como espejo. En ese sentido el video hace un discreto juego –ampliamente jugado por fotógrafos y artistas en este siglo y el pasado– sobre la representación de la representación. Desde Rene Magritte hasta Bruce Nauman la posibilidad del metalenguaje ejerce su máximo poder cuando dos espejos se enfrentan a sí mismos y producen el seductor entramado del infinito. Pero aquí el infinito se interrumpe con el *flush*. Narciso no se ahoga, soy yo que me quedo impávida ante los significantes de la higiene contemporánea, en el límite entre el enamoramiento y el vacío. El filtro de la cámara no es sólo de la cámara fotográfica. La pieza hace un dialogo entre imagen fija e imagen en movimiento. El video mira a la foto y la foto mira al video, ambos son espejos del otro, ambos se revelan en la lógica de Narciso. La foto desde su inmovilidad es aprehendida por la cámara de video y por un momento juega a ser imagen en movimiento. El video en cambio juega a enfrentar a la foto a su propia inmovilidad, como dos cuerpos que dialogan pero que más bien pelean “un cuerpo narcisista que mira, perdido en el cercano espejo, y un cuerpo perverso, dispuesto a fetichizar ya no la imagen, sino precisamente lo que sale de ella” (Barthes, 1986, p. 354), es decir, el escusado.

Otra obra en la que la multiplicidad de voces aparece carente de fronteras que las expliquen es *Tarjetas de presentación* (2006) (Fig.2,3). Usualmente las tarjetas de presentación son utilizadas como formas de autorrepresentación de la vida laboral contemporánea en toda la orbe. En ellas, las personas se describen a sí mismas en su ámbito laboral: *Larisa Escobedo, artista visual* e incluyen los datos de contacto que consideran pertinentes: teléfono, celular, correo electrónico, dirección postal, fax, etc. En esta obra yo me encontraba en un momento de absoluta confusión respecto a cómo podría autodefinirme laboralmente, así que pensé que sería propicio tener un juego de tarjetas intercambiables, de acuerdo a la voz interior que fuese más fuerte en cada momento.



Fig. 2 *Tarjetas de presentación*, Impresión digital, 5 x 9 cms., 2006.

La obra consta de 19 tarjetas de chapa de madera de 9 x 5 cms impresas digitalmente, con una imagen fotográfica en la parte frontal y un texto en el reverso, relacionando ambos, imagen y texto.

Los juegos entre texto e imagen son de carácter meramente autobiográficos y en muchas ocasiones aleatorios, pudiendo o no establecer relaciones inmediatas; como una en la que el texto dice “soy casi invisible” y la imagen es un autorretrato utilizando el *scanner* como cámara fotográfica temporal, donde mi persona casi desaparece, en la que el sentido es evidentemente lineal, pero que se confronta a otras, como aquella con la imagen de mi ombligo que dice “al paraíso artificial”, donde el sentido prácticamente es ininteligible, pues depende enteramente de la línea de conexión que se establezca en la interpretación personal.



Fig. 3 *Tarjetas de presentación*, Impresión digital, 5 x 9 cms., 2006.

La obra requiere el contacto directo con el espectador, que puede recrear diferentes textos mediante la lectura de las tarjetas en diferentes órdenes, o bien mediante la selección específica de algunas. Esta pieza es un ejemplo claro de indefinición y confusión. No se trata de un estado de ánimo en particular ni de un momento en particular de la vida de alguien, más bien es como un tipo de escritura automática, en la que me permito dar voz a una multiplicidad sin jerarquías ni centro, donde lo banal está en el mismo plano que lo emocional, lo caótico o lo intelectual. Multiplicidad de voces que discuten dentro de mi cabeza y que nunca, nunca, logran ponerse de acuerdo.

En esa discusión de voces, se encuentra mi pieza *Esquizoidentidad* (2007) (Fig. 4, 5), un video monocal de 2'58". En él aparezco en mi taller, desnuda con una cubeta en la cabeza. Mi cara ha sido sustituida por ese objeto de plástico absolutamente impersonal y que recuerda a las personas que son torturadas y a las que se les roba su identidad. La cubeta tiene escritas pequeñas afirmaciones como "tengo cara de sapo", "tengo cara de perro" o "cara de *alien*". Giro la cubeta mientras el espectador lee como en una confusión que pretende encontrar la *cara*. Después coloco la foto de un amigo sobre la cubeta, como si fuese mi cara, golpeo la cubeta, coloco la cara de un chivo, vuelvo a golpear, coloco la cara de un hombre con máscara y finalmente me quito la cubeta para ser yo, tapada por mi mano.



Fig. 4 *Esquizoidentidad*, Video monocal, 2'58", 2007.

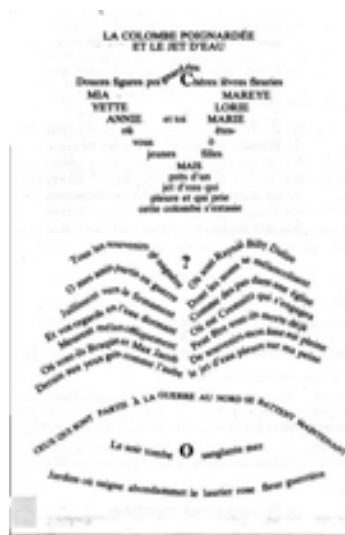
El video hace una reflexión sobre el rostro como espacio de la identidad, pero también la forma en que ese rostro puede variar, la idea de la máscara y la idea del apodo como sucedáneos de la identidad personal. Mi propia experiencia como artista, que se traduce en una mente que no sabe distinguir las fronteras del *yo*. Todos esos yos que aparecen simultáneos, *yo sapo, yo perro, yo mujer desnuda, yo oficina, yo cubeta, yo amigo, yo chivo, yo tú*. La esquizo-identidad, hace una evidente referencia a lo propuesto en el *Antiedipo* de Deleuze y Guattari como *esquizoanálisis*, en donde los autores proponen una crítica al pensamiento freudiano y plantean a las *fuerzas esquizofrénicas* como aquellas que, contrarias al impulso neurótico de objetivar la realidad, tratan de cuestionar y

romper todo el orden establecido por el lenguaje, “la esquizofrenia es el límite absoluto de toda sociedad, en tanto que hace pasar flujos descodificados y desterritorializados que devuelven la producción deseante, al límite de toda producción social” (Deleuze & Guattari, El Anti-edipo. Capitalismo y esquizofrenia, 1973, p. 274)

En este sentido estas son piezas construidas a manera del rizoma *deleuzeiano*. “Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, intermezzo. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción “y...y...y...”. En esta conjunción hay fuerza suficiente para sacudir y desenraizar el verbo ser. ¿Adónde vais? ¿De dónde partís? ¿Adónde queréis legar? Todas estas preguntas son inútiles. Hacer tabla rasa, partir o repartir de cero, buscar un principio o un fundamento, implican una falsa concepción del viaje y del movimiento [metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...]”(Deleuze & Guattari, 1972, p. 25). Y como todo rizoma, no es sólo un rizoma hacia el interior de su estructura, sino que hace rizoma con otras piezas que serán tratadas a lo largo de este trabajo, pero también con otras personas, con otras obras de arte, no sólo aquellas que me gustan particularmente, sino con muchas otras que no conozco o no recuerdo y que cada persona puede encontrar en la multiplicidad de sus yos internos y externos, en su autobiografía y su experiencia, en sus libros y sus objetos amados, en su posibilidad de imaginar o nombrar: en su enciclopedia personal. Obras con las que me relaciono, que en este capítulo no quiero mencionar pues no se trata aquí de abordar especificidades sino más bien la problemática de mi obra, pero que se irán revelando a lo largo de los diversos capitulares de este trabajo de tesis.

Capítulo 2. De la visualidad y la palabra

Lo intersticial aparece en mi obra desde diversos aspectos, pero uno de los elementos que siempre se han repetido es la conjunción de lo literario y lo visual, elementos que estuvieron separado en mi producción durante mucho tiempo, produciendo tanto obras de arte, como textos, ya fueran literarios o bien enfocados al análisis de artistas, publicando continuamente en revistas especializadas en arte. Sin embargo, conforme comencé a incorporar el texto a mi trabajo visual me hice consiente de la larguísima tradición de relaciones entre texto e imagen, y particularmente de los desarrollos en este sentido dados en la segunda mitad del siglo XX, lo cual se convirtió en una fuente riquísima de inspiración e investigación. En este capítulo abordaré algunas de esas referencias y la forma en que he ido incorporando el texto a mis obras de arte, así como los problemas que eso conlleva.



It's Raining

L'EAU TOMBE EN TOUTES LANGUES
EN TOUTES VILLES
EN TOUTES MAISONS
EN TOUTES ÉGLISES
EN TOUTES ÉCOLES
EN TOUTES FAMILLES
EN TOUTES AMES
EN TOUTES CORDES
EN TOUTES NOTES
EN TOUTES SONS
EN TOUTES VIBRATIONS
EN TOUTES MATHÉMATIQUES
EN TOUTES SCIENCE
EN TOUTES ARTS
EN TOUTES LETTES
EN TOUTES LANGUES

Fig. 5 Apollinaire, *It's raining*, Caligrama, 1916

Siempre me ha conmovido el acto de Picasso de incorporar un pedacito de papel periódico en el cuadro. La inauguración de casi todas las problemáticas del arte en el siglo XX están condensadas en ese sencillo acto: la incorporación de la vida cotidiana a la obra de arte. Pero no sólo eso, sino también un manifiesto sobre la visualidad del texto, sobre sus cualidades formales y sobre las capacidades de éste de modificar la obra de arte. Los artistas y los poetas arrancaron desde entonces un diálogo que abarca desde los caligramas de Apollinaire (Fig. 6) hasta la obra puramente textual de Joseph Kosuth (Fig.7). Las prácticas artísticas de los setenta fueron particularmente fructíferas en términos de las investigaciones alrededor del texto, particularmente las obras de arte derivadas de los conceptualismos⁴, el cual trabaja desde la premisa de que las ideas son la maquinaria de funcionamiento del arte, y por lo tanto, cualquier forma de expresión de una idea artística es o puede ser arte si el artista así lo desea *"If words are used, and they proceed from ideas about art, then they are art and not literature; numbers are not mathematics"* (Lewitt, 2000, p. 107). Sin embargo, estos mecanismos lingüísticos funcionan siempre activando a los textos en relación con su propia visualidad, y con la visualidad de todo lo existente "Lo propio del Arte Conceptual ha sido la crisis provocada en la relación entre imagen y texto. De haber sido el texto el mejor instrumento del Arte Conceptual, los artistas habrían abandonado definitivamente toda visualización, se habrían convertido en teóricos puros. Se limitarían a escribir textos y publicarlos" (Millet, 1990, p. 73). En esta dirección se encuentran diversas estrategias de producción de obras de arte [objetuales], como el arte correo, los libros de artista, las instalaciones y las intervenciones en espacios públicos y en medios masivos de comunicación con textos... todas ellas prácticas de arte que se encuentran en espacios intersticiales, difíciles de definir, eminentemente polisémicas. En México es particularmente importante la gráfica del sesenta y ocho y sus derivaciones conceptuales con Los Grupos.

⁴ Me refiero aquí a la producción de arte de la segunda mitad del siglo XX que pone su énfasis en la idea de la obra de arte así como en sus procesos de creación y recepción y no exclusivamente al grupo específico asociado a Art & Language que ha sido definido como Arte Conceptual.



Fig. 6 Joseph Kosuth, *One & Three Chairs*, Instalación, 1965.



Fig. 7 Alfredo Jaar, *A logo for America*, Intervención, 1987.

El texto abre así un sinnúmero de investigaciones plásticas en muchas partes del planeta, que van desde acciones performativas o en espacios públicos, tal como las de Marcos Kurticz en donde el artista escribió/imprimió libros en público, o bien anuncios espectaculares como la obra de Alfredo Jaar *A logo for America*, (Fig.8) donde emplazó en el Time Square de Nueva York una pantalla gigantesca de *lens* en la que aparecían intervalos de imágenes acerca de la palabra América y su doble connotación: primero como continente que alberga una amplísima diversidad cultural, segundo como nombre del país más poderoso y bélico del mundo; hasta acciones de suma intimidad como las prácticas de arte correo entre las que recuerdo particularmente los telegramas que On Kawara, que enviaba a sus amigos en todo el mundo con un sólo texto: *I'm still alive*, creando un puente entre el artista y la persona que lo recibía, o bien las postales de Ulises Carrión que viajaban ida y vuelta con la pregunta ¿qué es el arte? y que regresaban con respuestas dibujadas y escritas.

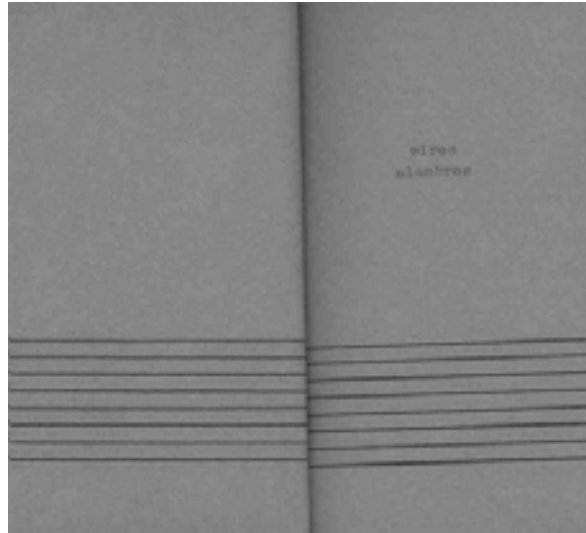




Fig. 8 Ulises Carrión, *Other books and So*, 1981.

El libro de artista (Fig. 9) en ese sentido es uno de los espacios intersticiales por excelencia entre el pensamiento escrito y el pensamiento visual. Tenga o no tenga texto, el libro de artista trabaja sobre las posibilidades visuales del texto y renombra al libro como estructura. “El libro no era un entramado de signo, sino una sucesión de páginas. El carácter secuencial del libro y la forma en que opera la página, es lo que lo define. La secuencia pretendía, antes que nada, instaurar las palabras como meros elementos en función exclusiva de su estructura” (Morales, 2007, p. 160).

2.1 Incorporando el texto.

1. *Artist are exploring language to create access to ways of seeing.*
2. *Perception is no longer a direct and unified act; through language it has become fragmented and dispersed.*
3. *Language has become an integral part and tool of activity.*

Ian Burn

En mi obra visual la incorporación del texto apareció desde los primeros ejercicios en la escuela de artes, pero siempre en un lugar de timidez, como acotaciones o acentos en la obra. Sin embargo la producción de textos siempre estuvo presente en mi vida, pues durante la adolescencia participé en varios talleres literarios de creación de cuento y poesía, en los que produje una corta pero significativa cantidad de textos breves que formaban parte de mis diarios o de mis bitácoras de artista. Quizá la primer obra en la que la incorporación del texto fue realizada de forma más contundente y decisiva fue el video *Palabra* (2002) (Fig. 11). Este video fue hecho en dos momentos: primero, realicé una serie de intervenciones en el *campus* universitario, que se llamaron *Graffiti* (2001) (Fig.10) y constituyen la primera serie de intervenciones de arte asociadas a las prácticas de gráfica urbana que más adelante siguieron apareciendo en mi trabajo.

Las intervenciones consistían en pequeños dibujos hechos con *masking tape*. A partir de este trabajo, utilicé una de las imágenes para hacer una animación fotográfica a partir de plataformas de postproducción digital, dando por resultado el video que me interesa exponer aquí.

El video comienza con la imagen fija de la intervención fotografiada, la cual comienza a crecer con el sonido de una máquina que registra el desempeño de los signos vitales, particularmente del latido del corazón. La “palabra” se va expandiendo, como un fractal que repite su imagen a escala menor, y que se conecta con el paisaje que la contiene,

hasta perder su condición lingüística y convertirse en un ente orgánico, en una estructura a modo de raíz y que recuerda la dialéctica entre la implosión y la explosión.



Fig. 9 *Graffiti*, Intervención, 2001

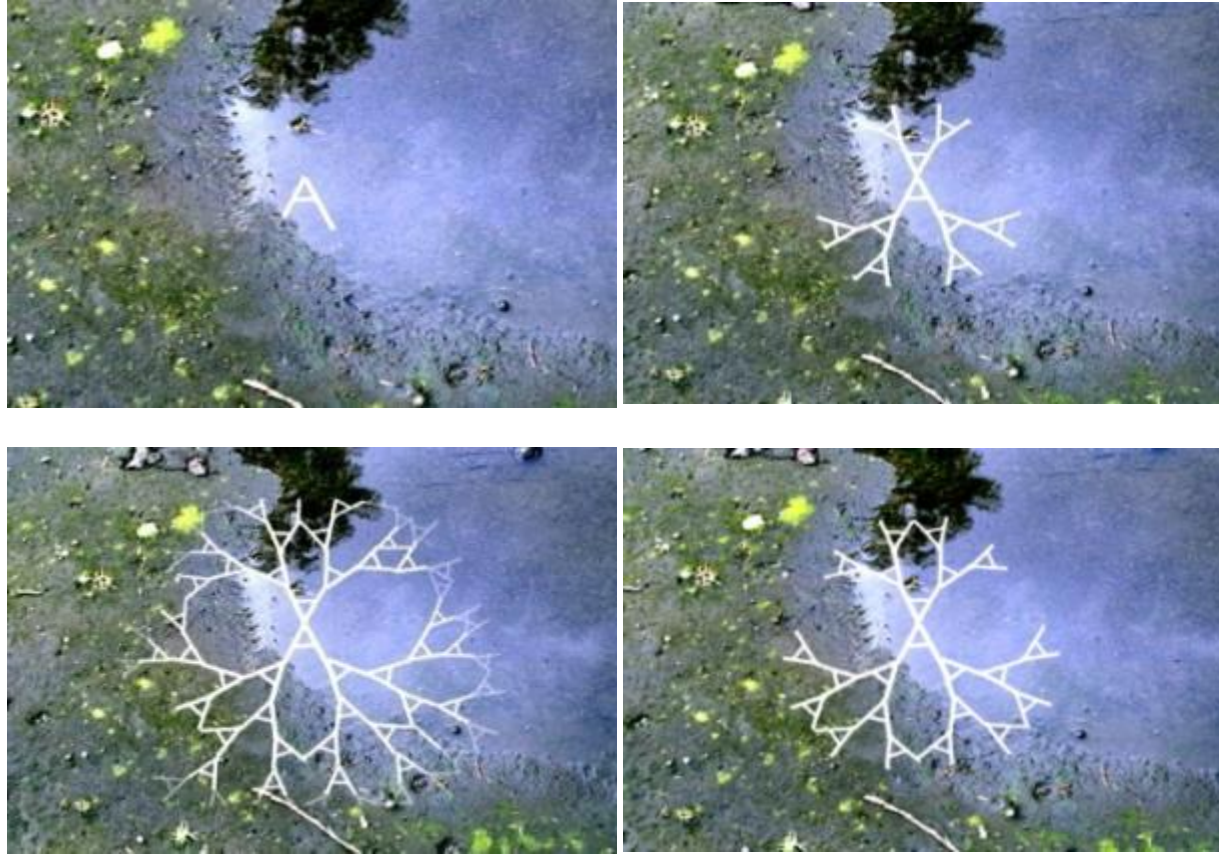


Fig. 10 *Palabra*, Video monocanal, 1'25", 2002.

Decidí convertir la documentación de una pieza de intervención en una animación fotográfica pues desde que la realicé tuve la sensación de estar abriendo un espacio de posibilidades que aún hoy no he terminado de investigar. Por primera vez en mi producción dos mundos distantes hacían una convergencia me que hacía sentir plena. Supe

que las palabras podrían convertirse en un territorio de exploración en la obra pero siempre desde una aproximación visual. Siempre bajo la premisa de que el espacio que rodea la letra es el espacio que la significa: el libro, el anuncio publicitario, el entorno digital. Cada espacio determina la manera de aproximarnos al texto, y más aún, determina invariablemente su significación.

En el video *Palabra* la letra *A*, carente de significado por sí misma –aparte de su función fonética- comienza a crecer, como el latido de la tierra en un lenguaje codificado de otras “*As*” que se expanden y se ramifican como un poema cifrado en el lodo que lo contiene. La forma en que está construida la animación obedece a toda estructura fractal: una estructura que se repite cambiando su escala y alguna de sus propiedades formales (en este caso la posición) y que repite cada vez las mismas proporciones en los cambios. Aunque en el video llega un momento en que la estructura detiene su crecimiento, para el espectador es evidente que este podría continuar hasta el infinito.

Me interesaba también retomar el carácter de abstracción de la letra, que ha sido ampliamente investigado por la poesía concreta, y por algunos artistas como Joan Brossa (Fig.12), quien hizo de muchas de sus obras de poesía visual reflexiones puramente abstractas, carentes de significado como palabras pero llenas de contenido en tanto imágenes. El video se llama *Palabra*, pero no es una palabra lo que se forma, es una letra en expansión, una letra que se abstrae de sí misma y se convierte en organismo, en telaraña, en red, en estructura. “La letra puede llegar a decirlo todo: en esta zona barroca en la que el signo es aplastado por el símbolo, una misma letra puede referirse a dos cosas contrarias entre sí” y es que habría que preguntarse “¿Las letras sirven para formar palabras? Por supuesto, pero también para formar otras cosas. ¿Qué cosas? Abecedarios.”(Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*. *Imágenes, gestos, voces*, 1986, pp. 104,105).



Fig. 11 Joan Brossa, *A de barca*, 1996.

A final de cuentas, *Palabra* es una pieza íntimamente ligada a la tradición de la poesía concreta y al caligrama, en el sentido tradicional de estas prácticas⁵. Es un caligrama en la medida en que hace un juego entre la caligrafía y el

⁵ Me refiero a “tradición” en la medida en que los paradigmas del caligrama -obras en que lo literario está ligado a lo visual- pueden encontrarse en muchas tradiciones literarias no occidentales, mucho antes de la aparición del libro *Caligramas* de Apollinaire, que van desde el jeroglífico egipcio hasta la estructura de las escrituras árabe y china. En occidente también pueden encontrarse ejemplos antiguos de caligramas como el poema “Huevo” de Simias de Rodas (hacia el 300 a.C.) con una lectura del centro a la periferia o el trabajo del poeta catalán Raimundo Lullio que diseñó mecanismos móviles que combinaban textos. La tradición de la visualidad en la poesía tuvo sus máximos desarrollos en la poesía concreta de los años cincuenta y la vinculación cada vez más estrecha entre arte y lenguaje promovida por los conceptualismos y los postconceptualismos.

dibujo, en la medida en que el texto significa en función de su visualidad. "En su tradición milenaria, el caligrama

1	Κωτίλας
3	τῆ τόδ' ἀτριον νέον
5	πρόφρων δὲ θυμῷ δεῖξο· δὴ γάρ ἀγνᾶς
7	τὸ μὲν θεῶν ἐριβόας Ἑρμᾶς ἐκειξε κάρυξ
9	ἄνωγε δ' ἐκ μέτρου μονοβάμονος μέγαν πάροιθ' ἀέξειν
11	θωῶς δ' ὑπερθεν ὠκυλέχριον φέρων νεῦμα ποδῶν σποράδων πίφανσκειν
13	θραῖς ἴσ' αἰόλαις νεβροῖς κῶλ' ἀλλάσσω, ὄρσιπόδων ἐλάφων τέκεσσι·
15	πᾶσαι κραιπνοῖς ὑπὲρ ἄκρων ἰέμεναι ποσὶ λόφων κατ' ἀρθμίας ἴχνος τιθήνας·
17	καὶ τις ὠμόθυμος ἀμφίπαλτον αἴψ' αὐδάν θῆρ ἐν κόλπῳ δεξάμενος θαλαμᾶν μυχοιτάτῳ
19	κᾶτ' ὤκα βοᾶς ἀκοᾶν μεθέπων ὃ γ' ἄφαρ λάσιον νιφοβόλων ἀν' ὄρεων ἔσσυται ἄγκος·
20	ταῖς δὴ δαιμῶν κλυτὸς ἴσα θοοῖσι ποσὶν δονέων ἅμα πολὺπλοκα μεθίει μέτρα μολπᾶς.
18	ρίμφα πετρόκοιτον ἐκλιπῶν ὄρουσ' εὐνᾶν ματρὸς πλαγκτὸν μαιόμενος βασιᾶς ἐλεῖν τέκος·
16	βλαχαὶ δ' οἰῶν πολυβότων ἀν' ὄρεων νομὸν ἔβαν ταυνοσφύρων τ' ἐς ἄντρα Νυμφᾶν·
14	ταὶ δ' ἀμβρότῳ πόθῳ φίλας ματρὸς ῥῶοντ' αἴψα μεθ' ἡμερόεντα μαζόν,
12	ἴχνει θενῶν ταν παναίολον Πιερίδων μονόδουπον αὐδάν,
10	ἀριθμὸν εἰς ἄκραν δεκάδ' ἴχνίων, κόσμον νέμοντα ρυθμῶν,
8	φῦλ' ἐς βροτῶν ὑπὸ φίλας ἐλῶν πτεροῖσι ματρὸς,
6	λίγειά μιν κάμ' ἴφι ματρὸς ὠδὶς·
4	Δωρίας ἀηδόνης·
2	ματέρος

Simias de Rodas *Huevo*, hacia el 300 a.C.

Ver Perednik, José Santiago. *Poesía Concreta. A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros.* Ed. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982.

desempeña un triple papel: compensar el alfabeto; repetir sin el recurso de la retórica; coger las cosas en la trampa de una doble grafía [...] hace *decir* al texto lo que *representa* el dibujo” (Foucault, 1989, p. 33). Así, el texto se convierte en una estructura de crecimiento que *dice* y *representa* en un mismo espacio y dentro de una secuencia temporal específica que es la duración del video –que puede repetirse infinitamente en el monitor de la galería, como un *loop* y que incrementa el sentido de repetición del lenguaje como construcción cultural y orgánica. Yo no considero esta pieza como una obra de poesía visual porque yo no soy poeta, soy artista y en ese sentido los productos que fabrico son arte, no otra cosa; pero no puedo negar mi cercanía con el proyecto de la poesía concreta y la relación específica de esta pieza con dichos desarrollos literarios.

En este mismo sentido, de recuperación de la visualidad del texto, me interesan los desarrollos formales y conceptuales del *graffiti hip-hop*, que se ha consolidado como una forma de arte público fuera de las dinámicas del mercado del arte contemporáneo y que ha hecho de la “firma” del mundo su principal estatuto conceptual, retomando los principios del arte rupestre y generando un estado de tensión con la obra de Piero Manzoni *Socle du Monde*, de 1961 (Fig. 14), en donde un pedestal es volteado para cargar el mundo firmado por el artista. La caligrafía para el *graffiti* es el espacio de interrelación entre imagen y texto, es la conciencia de que la palabra es a un mismo tiempo idea y dibujo, pensamiento y visualidad.

Tanto el video *Palabra* como la serie fotográfica *Graffiti* tratan de entablar una relación directa con las diferentes formas de *Street Art*, particularmente con el trabajo de algunos grafiteros conceptuales como Olivier Stak y L’atlas (Fig.13, 15); siendo este último un artista ocupado en recuperar las potencialidades de las caligrafías árabe y latina en un contexto contemporáneo marcado por la segregación racial de ambas culturas.



Fig. 12 L'atlas, Intervención, 2000-2007



Fig. 13 Piero Manzoni, *Socle du monde, socle magique n.3 de Piero Manzoni, 1961, Hommage à Galileo, 1961.*



Fig. 14 L'atlas, Intervención, 2000-2007

2.2 Sustrayendo la imagen.

Después de esa primera serie, mi trabajo con textos en espacios públicos que hacen alusiones directas al *graffiti* y otras prácticas de arte urbano –*stencil art*, *stickers* y afiches- ha permanecido como una constante, siempre haciendo uso de textos y buscando la forma en que estos alteran su significado en relación con el espacio que los rodea e interactúa con ella, así como las posibilidades de utilizar los espacios urbanos como soporte de la obra de arte. En este sentido, algunos proyectos de texto en la ciudad serán también abordados en los capítulos 3 y 4, pues son obras de arte que se encuentran en espacios liminales y que pueden ser revisadas desde diversas ópticas de análisis.

La serie *Graffiti*, que comenzó con las fotografías que revisamos anteriormente, siguió un crecimiento continuo hasta que se convirtió en un proyecto de dos años y que sigue en proceso llamado *Esto es poesía* (Fig.16) y que supone el emplazamiento de textos de vinil auto adherible en espacios urbanos. En este sentido, la obra de arte carece de imágenes pues es sólo texto, pero dado que el texto hace imagen con su contexto, la sustracción de la creación de imágenes es irrelevante, es decir, no existe en este planteamiento una intención de desmaterialización de la obra, sino que se acepta a la ciudad como espacio material y físico donde el texto funciona simplemente como catalizador de la misma.

Desde esta perspectiva, la obra puede ser fotografiada y luego expuesta e incluso vendida como *imagen*. Es decir, aunque la elaboración de la obra requiere un proceso de sustracción en la producción de imágenes y de hecho la mitad del proceso de facturación está en la elaboración del texto, la obra nunca se desmaterializa porque debe ser impresa en vinil y luego emplazada, con lo cual hay de hecho, una construcción de imágenes basada en su primera sustracción, que puede ser finalmente fotografiada, videada o incluso dibujada.



Fig. 15 *Esto es poesía*, Intervención, 2005-2007.

La serie comenzó con el emplazamiento constante de la frase “Esto es poesía” haciendo un evidente juego con la serie de pinturas de Magritte *Esto no es una pipa* (Fig. 17) y con el revelador texto de igual nombre de Micheal Foucault donde el filósofo francés desmenuza las implicaciones semánticas de la serie, reforzando las posturas

expuestas en *Las palabras y las cosas*, preguntándose sobre la relación tautológica entre la imagen y el texto y su consecuente sentido de metalenguaje.



Fig. 16 René Magritte, *Esto no es una pipa*, Óleo sobre tela, 1958.

Me interesaba así hacer una serie de señalamientos sobre la poesía y el espacio urbano. En primer lugar, el texto *Esto es poesía* es un texto cuyas potencias poéticas son sumamente reducidas, es decir, podría ser muy discutible que esa frase *per se* sea poesía, pues su única relevancia radica en su condición metalingüística. Sin embargo, la

poesía aparece en relación a su contexto, tal vez, en la frase *esto es poesía* el referente no es el texto en sí mismo, sino, quizá el referente es el espacio donde está colocado. ¿La poesía es el texto? ¿es la acción? ¿es el espacio en el que ha sido emplazado? ¿o quizá la poesía es la conjunción de todos los elementos? La poesía es el basurero en la calle, el terreno baldío o el buzón de correspondencia. Sin embargo, de nuevo, la serie no es una serie de poesía visual, sino que está catalogada –por mí- como obra de arte, entonces, eso que es poesía es en realidad arte, es decir, la reflexión está hecha desde el arte y su historia y no desde la literatura, aunque la utilice como vehículo conceptual. En ese sentido, la elección de la tipografía se convierte en una elección formal para la composición de la obra, explorando sus dimensiones estéticas y regresando a la escritura su conexión intrínseca con el dibujo.

Esta obra se conecta con las piezas del grupo *Março* y otras piezas producidas en el periodo de Los Grupos. Así mismo, encuentro una relación inmediata con la serie *Sidewalk Plaques Series* (1968) de Stephen Kaltenbach (Fig. 18), que consiste en la realización de una serie de placas de bronce emplazadas en las banquetas de algunas calles de Nueva York a modo de señalética antigua que dicen “Art Works” -*Obras de Arte*-, abriendo un cuestionamiento sobre dónde se encuentra la obra de arte, si ésta es la placa, o bien el proceso de su emplazamiento, el emplazamiento mismo, la arquitectura donde fue emplazada o el entorno social en que se encuentra.



Fig. 17 Stephen Kaltenbach, *Sidewalk Plaques Series*, Bronce, 1968

La serie *Esto es poesía* incluyó el emplazamiento de otros muchos textos, tales como “aquí hay poesía” donde el juego es bastante similar a *esto es poesía* pero haciendo énfasis en lo de adentro y lo de afuera, o también algunos textos más asociados con mis posturas políticas como “Yo no soy propiedad privada” (Fig.19) donde hago un comentario sobre las prohibiciones hacia el graffiti en aras de salvaguardar la propiedad privada cuando la mayor parte de estas obras se emplazan en bardas que separan lo privado de lo público y que en ese sentido son espacios fronterizos que pertenecen a las ciudades y no a los individuos. La pieza también hace un comentario sobre el arte, la pieza en sí misma no es propiedad privada, sino que aunque es de mi autoría pertenece a la ciudad en el momento en que es emplazada, y aunque puedo vender las fotografías que la documentan, la obra es propiedad pública, de quien la vea, de quien la disfrute o de quien la destruya. A su vez, el texto puede ser leído en tanto individuos, de cómo los seres humanos no queremos ser nunca objetos de propiedad privada, ni por nuestras familias ni por el Estado. Finalmente la obra tuvo algunas posibilidades más de lectura pues fue emplazado en una primaria estatal –haciendo una referencia obvia a la educación pública- en un mercado municipal, en la entrada a un centro cultural y en varias bardas privadas.

En esta misma tónica política, se encontraron piezas de emplazamientos como “se solicitan árboles” (Fig.20) o “se buscan damas. atte. Ciudad Juárez” e incluso algunas más pequeñas en cajeros automáticos con la palabra “robo” en la pantalla.

En estas piezas, al igual que en todas aquellas en las que utilizo palabras escritas, la selección de la tipografía representa un ejercicio formal de reflexión en torno a la dimensión estética de la escritura, su íntima relación con el dibujo y la manera en que las palabras forman composiciones visuales más allá de sus significados y significantes.



Fig. 18 *Yo no soy propiedad privada*, Intervención, 2005.



Fig. 19 *Esto es poesía*, Intervención, 2005-2007.

2.3 Entre la imagen y el texto.

Recientemente el trabajo en papel ha cobrado importancia en mi producción, a un lado de las investigaciones en video, foto e intervención; me interesa la gráfica, el dibujo y los libros de artista como posibilidad de concentración en un territorio muy controlado.

En el libro de artista los recursos visuales y los recursos literarios se alternan página a página creando una secuencia temporal dentro del espacio limítrofe del libro, que se convierte no sólo en un soporte, sino en una experiencia materializada, en una obra de arte íntimo y personal. “El libro de artista aparece entonces en la intersección entre el archivo [del arte contemporáneo] y la biblioteca, esto es, entre las artes plásticas y la escritura, y es precisamente su condición de objeto híbrido la que lo coloca en los márgenes de ambas prácticas” (Benítez, 2003, p. 302). El libro de artista es también un espacio de reflexión sobre la naturaleza objetual del libro, y en ese sentido es una estrategia visual de metalenguaje, ocupada en el objeto cultural occidental por excelencia. “El libro es ante todo un *lugar*, un espacio [en el sentido material del término] en el que se puede entrar y del cual se puede salir. Este espacio, naturalmente, no tiene nada de analógico, puesto que un libro no se parece a nada” (Verón, 1999, p. I).

El *Libro del hombre* (2006) (Fig.21) es un proyecto de libro de artista que puede ser editado pero que en la actualidad consta de un ejemplar único. Producido en papel hecho a mano e impreso digitalmente en la impresora de oficina que tengo en casa, el libro consta de 46 páginas de las que 23 contienen imágenes y 23 contienen textos que se relacionan unos con otros, en torno a la palabra *hombre* en sus dos connotaciones de especie animal y género, donde ambas se mezclan desde una voz femenina, estableciendo relaciones de proximidad y antagonismo. En esta pieza, “el texto constituye un mensaje parásito, destinado a comentar la imagen, es decir, a «insuflar» en

ella uno o varios significados segundos [...] el texto le añade peso a la imagen, la grava con una cultura, una moral, una imaginación” (Barthes, Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces, 1986, pp. 21,22); funcionando como anclaje de la imagen, tal como lo hace el pie de foto en el periódico, procurando que en este anclaje la imagen adquiriera nuevos significados no ilustrativos.



Fig. 20 *Libro del hombre*, Libro de artista, impresión digital, 14 x 21 cms., 2006.

Los textos y las imágenes del *Libro del hombre* podrían ser revisadas una por una, hoja por hoja, buscando las relaciones que se producen entre una página y la siguiente, y a su vez con la siguiente, pero mi intención tiene más que ver con una experiencia secuencial-temporal que con la asociación específica de las imágenes, pues si eso fuera lo que me interesaba, sería más efectivo hacer obra gráfica de pared utilizando al título como anclaje de la imagen. Sin embargo, la idea de este libro es crear una reflexión basada en la repetición de la palabra *hombre* secuenciada en un orden específico que produce el sentido completo de la obra, de su estructura espacio-temporal, siguiendo las ideas de Ulises Carrión sobre las problemáticas del libro como obra de arte “En un libro de arte nuevo, las palabras no transmiten intención alguna, son utilizadas para formar un texto que es un elemento de un libro, y es este libro, como un todo, el que transmite la intención del autor” (Carrión, 2003, p. 320).

Otra pieza en la que las relaciones entre texto e imagen es particularmente interesante, es el libro *Escuchar*, (Fig.22) en el que la misma imagen es repetida en 42 páginas, cambiando el texto para provocar nuevos significantes. La imagen es una serigrafía de mi oreja, y los textos son colocados con *letraset* buscando un sinnúmero de variantes. Los textos son palabras o frases muy cortas retomadas del ámbito periodístico nacional, y en conjunto recuerdan todo aquello que está en el aire y a lo que nuestros oídos han terminado por acostumbrarse: *justicia infinita, muro, petrodólar, charco de sangre, secuestro express, alien, guerra química, vagancia, frontera, dios, miedo, peligroso, energía nuclear, cocainómano, jihad*, etcétera. Esta pieza es un comentario textual a la idea de la función del anclaje lingüístico que Barthes ha estudiado en el fenómeno de la imagen, “el texto conduce al lector a través de distintos significados en la imagen, le obliga a evitar unos y a recibir otros; por medio de un *dispatching*, a menudo sutil, lo teledirige en un sentido escogido de antemano. Es evidente que, en todos los casos de anclaje, el lenguaje tiene una función elucidatoria, pero la elucidación es selectiva; se trata de un metalenguaje que no se aplica a la totalidad del mensaje icónico, sino tan sólo a algunos de sus signos; el texto constituye realmente el derecho a la mirada del creador (y, por lo tanto, de la sociedad) sobre la imagen: el anclaje es un

control, detenta una responsabilidad sobre el uso del mensaje frente a la potencia proyectiva de las imágenes; con respecto a la libertad de significación de la imagen, el texto toma un valor *repositor*; y es comprensible que sea sobre todo en el texto donde la sociedad imponga su moral y su ideología.” (Barthes, Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces, 1986, pp. 36,37).



Fig. 21 *Escuchar*; Libro de artista, Serigrafía, 22 x 16 cms., 2006.

Capítulo 3. Entre lo masculino y lo femenino.

A partir del desarrollo de las teorías feministas en las décadas de los sesenta y setenta, con pensadoras que van desde Simone de Beauvoir hasta Valerie Solanas, pasando por Julia Kristeva o incluso Michel Foucault, en las cuales se declaraba como uno de los grandes lemas que “lo personal es político”, y frente a los sistemas opresivos de tipo patriarcal, el cuerpo se convirtió en uno de los territorios de exploración conceptual más ampliamente abordados en las artes visuales. La historia del poder ejercido contra lo femenino se convirtió en un punto de arranque para posibilitar lo que yo considero la más poderosa revolución de la era moderna: la revolución sexual. Todas las áreas del pensamiento se pusieron a trabajar en términos de una reconfiguración de la vida desde su espacio de intimidad. Los terrenos de lo privado y lo íntimo fueron finalmente llevados a la discusión pública, tanto en universidades y academias, como en las calles y los medios masivos de comunicación; estudiando la forma en que el poder patriarcal se reproduce a escalas que van desde el matrimonio hasta la sociedad totalitaria. Los artistas visuales convirtieron al cuerpo en un espacio de trabajo y de exploración conceptual a través de acciones, fotografías, videos e instalaciones en los que se exploró el dolor, la sexualidad, lo visceral, lo animal, el disciplinamiento del cuerpo, la moda, etc. Así, muchos artistas se han encaminado a repensar el cuerpo como espacio de trabajo, unos, utilizando el cuerpo como soporte en las artes performativas y otros, en cambio, utilizando “el cuerpo como discurso, no como material físico de su trabajo. Parten del cuerpo como límite de la identidad, personificación de la individualidad, presencia de los cambios evolutivos, material de interrelación humana...” [Sepulveda L. M., 2004, p. 30].

Lo que hace tan particular al pensamiento feminista, es que posibilitó una transformación profunda de las dinámicas sociales de poder, que se ejercen desde el ámbito familiar y se reproducen hasta las más altas esferas del poder

público –político, económico y mediático-. Así, las conquistas de las mujeres abarcan desde el ámbito privado, como el derecho al orgasmo, hasta la posibilidad de gobernar un país. Las conquistas de los hombres contra el patriarcado, en cambio, han sido más contundentes en los territorios de lo privado, cómo el derecho a la ternura, a la fragilidad y a la paternidad amorosa. En ambos casos, de lo que se trata es de modificar la identidad de género hasta establecerla como un espacio intersticial de flujo e intercambio, es decir, la aceptación de que las mujeres poseen cualidades tradicionalmente asociadas a lo masculino y viceversa.

Me parecen particularmente interesantes los trabajos de mujeres artistas que a partir de la década de los setenta y hasta la actualidad, han trabajado profusamente en el desarrollo de una nueva identidad femenina, permitiendo que la interacción de lo intuitivo y lo afectivo permearan las nociones de inteligencia y poder, creando un espacio liminar en el que lo femenino se reposicionó ante lo masculino y abrió otros territorios de trabajo identitario. Es imposible mencionar a todas las artistas que contribuyeron a redefinir el arte de las mujeres no como una copia del arte de los hombres, sino como un lenguaje propio. Sin embargo, me interesa enunciar a algunas artistas que contribuyeron particularmente a mi desarrollo creativo y afectivo y que además, me parece que han servido como referente para una nueva generación de artistas mujeres interesadas en la identidad de género.

En este sentido, Ana Mendieta (Fig. 23) es una artista que estableció de forma muy clara la relación entre lo femenino y la tierra, mediante su continuo autorretrato de silueta, Mendieta configuraba desde el pensamiento crítico, un rasgo identitario de lo femenino, y más particularmente de lo femenino en Latinoamérica y África: la condición marginal y periférica de las culturas en resistencia y su condición de continua penetración por lo hegemónico y el poder de occidente. Mendieta hizo de su silueta la silueta de una América herida, sangrante, profundamente femenina, terrenal. *"My works are the irrigation veins of this universal fluid. Through them ascend*

the ancestral sap, the original beliefs, the primordial accumulations, the unconscious thoughts that animate the world” (Mendieta, 1996, p. 216).

Otra artista que ha investigado lo femenino como elemento identitario y que ha permeado constantemente mi producción visual es Sarah Lucas (Fig.24), quien desde una estrategia radicalmente opuesta a la de Mendieta ha construido todo un nuevo imaginario en la identidad femenina. Mientras Mendieta recupera lo femenino como lo natural, lo terrestre, lo íntimo, lo discreto, Lucas habla desde la fuerza de lo femenino, lo visceral e incontenible. La mujer no como naturaleza reproductiva sino como inteligencia, como intensidad, como violencia.





Fig. 22 Ana Mendieta, *Flowers on Body*, Acción, 1973



Fig. 23 Sarah Lucas, *Chicken Knickers*, Impresión cromógena, 1997

Crear mecanismos para relacionar a estas dos artistas resulta sumamente complejo pues su obra es absolutamente antagónica, sin embargo me parece un claro ejemplo de las diversas posturas del feminismo. Mientras que algunos feminismos reivindicaban el fortalecimiento de una identidad femenina en base a su propia naturaleza, buscando otras formas específicas de construcción mental como la intuición, lo afectivo o lo cálido, otras feministas reivindicaron el derecho a la inteligencia racional, las capacidades organizativas de la mujer y sobre todo el derecho a la fuerza, a la vitalidad y a todo aquello asociado a lo viril sin perder la feminidad. Creo que en este sentido la discusión entre ambas artistas es similar, pues mientras Mendieta recupera lo femenino como metáfora de la tierra, y en ese sentido lo relaciona ampliamente con su carácter reproductor, Lucas apuesta por una feminidad descarnada, andrógina y directa. *"I like to play around with gender stereotypes. And I like androgyny. All these meanings are constructs, and they're quite fragile really. They could be otherwise. [...] Women could be aggressors. Or, sit with their legs astride taking up two seats on the bus. Men could wear the skirts. Bisexuality could be the normal way for both sexes..."* (Lucas, 2005, p. 30). Ambas artistas han constituido un referente obligado en mi trabajo, pues mi obra fluctúa entre estas dos posturas, transpolando la identidad de lo femenino entre lo asociado a la naturaleza y la sexualidad descarnada, fuerte y explícita.

Otras artistas como Sophie Calle, Cindy Sherman, *Guerrilla Girls*, Janine Antoni, Yoko Ono, entre muchas, han sido una influencia constante en mi trabajo. En México me ha determinado de forma fundamental el trabajo de Magali Lara (Fig.25), quien ha sido mi maestra y una guía en la producción y entendimiento de las imágenes. Sus dibujos intimistas me han permeado en la medida que exploran una visceralidad íntima, borrando la discusión entre unas y otras feministas, la obra de Lara pone de manifiesto la existencia de inteligencias femeninas que van de lo intuitivo a lo afectivo, permitiendo contactarse con textos filosóficos pero también con realidades orgánicas.



Fig. 24 Magali Lara, *Arde por el nacimiento*, Aguafuerte, 1997.

El desdibujamiento paulatino de algunas fronteras entre lo masculino y lo femenino, tiene su máxima expresión en el desarrollo de las identidades homoeróticas en las últimas décadas. Si bien aún existen vacíos legales y procesos discriminatorios en torno a las comunidades *gay*, es indudable que en muchos países de Occidente se han desarticulado muchos de los mecanismos de opresión a estas comunidades, que a pesar de haber existido siempre, fueron sometidas a la invisibilidad y en algunos casos hasta a la criminalización y persecución. Particularmente en los años ochenta, con la liberación *gay* aunada a la pandemia del VIH, los artistas – particularmente los concentrados en el grupo *Act up* alrededor de Douglas Crimp- se centraron en describir al cuerpo como espacio del gozo pero también de tortura, dolor y laceración.

3.1 De la sexualidad indiferenciada.

La bisexualidad, desde mi punto de vista, es un estadio del alma, más que de la pulsión sexual, en el cual las partes masculina y femenina de una misma persona se encuentran en una verdadera lucha interior, en la que el deseo de penetrar es tan fuerte como el de ser penetrado y en la que el individuo se encuentra en un vaivén existencial de eterna insatisfacción en una dialéctica del deseo. La bisexualidad es un centro sin equilibrio.

Al ser proyectado hacia fuera, este conflicto interior de ser *neutral*, causa en el medio social una especie de reprobación por parte tanto de heterosexuales como de homosexuales quienes le exigen al bisexual una definición vitalicia, lo cual va en contra de la naturaleza de este sujeto. Para los padres es más fácil aceptar y comprender a un hijo *gay*, que a un hijo que igualmente se enamora de hombres y mujeres, pues les confunde y les hace pensar que *sólo se trata de una etapa* en la vida de sus descendientes. Igualmente para los homosexuales, quienes juzgan a la persona que después de tener una relación con alguien de su mismo sexo, hace una búsqueda heterosexual como *closetera*. Es como si el conflicto interior se revelara en el entorno y cuestionara idénticamente la sexualidad de los otros, como si los acorralara: un bisexual es peligroso porque no expone sus límites. A veces creo que la persona bisexual desearía en el fondo ser asexuada, pero su libido se lo impide. El objeto del deseo en el bisexual esta expandido, pero casi nunca es satisfecho, la nada y el todo son conceptos muy parecidos.

Soy bisexual y tuve un sueño:

“Estoy con mi hermana –quien es para mí un ícono de la belleza femenina, ella *es* la feminidad- y con una amiga muy querida –quien es una mujer muy masculina atrapada en el *closet*, debo irme pronto a una clase de sociología en la UNAM. Tomo un taxi con mi amiga y durante el trayecto ella me muestra un falo. Me asusto y baja del auto. En ese momento el tráfico se vuelve insoportable y yo estoy desesperada por llegar. El chofer se ofrece a llevarme por un

atajo y acepto. En ese momento yo soy yo, pero con otra cara: rubia y alta. Es casi de noche o quizá está nublado. Casi a punto de llegar el chofer se detiene, voltea, miro su cara y me muestra muchos falos, se lanza sobre mí, me ataca. Lo golpeo, lo golpeo hasta hacerlo sangrar, le desfiguro la cara, está sangrando. Llega una patrulla y bajan dos uniformados que fornican violentamente. Yo me siento culpable, corro porque asumo que he cometido un delito contra el taxista. Veo a mi madre correr atrás de mí, a ayudarme. Ella es ella pero en el sueño es una bióloga muy reconocida que ha estado trabajando con clonación, la veo detrás mío desangrándose ella también, teniendo un aborto o quizá un parto, una renovación. Me alcanza y me calma, lo ha resuelto todo, la cara del taxista ha sido reconstruida con unas células mías: el que me ataca, ahora tiene mi cara.”

No quiero aquí tratar de descifrar mi sueño, pero reconozco en él a mi propia masculinidad atacando a mi feminidad y viceversa, como estos múltiples yos en los que cada cual tiene una dirección propia y una voz propia y que necesitan ser escuchados por la persona que soy yo o que creo ser. En todos los individuos la presencia de estas voces que no tienen *mi* cara son las generadoras de todo conflicto, pero en el bisexual estas voces sean tal vez más antagónicas y ejerzan en el sujeto mucho más poder. Casi tan aterrador como un cuadro esquizofrénico.

Otro referente visual que me interesa mencionar es la obra plástica de Mónica Castillo (Fig.26), cuyo trabajo es un claro referente en cuanto al uso del autorretrato en aras de la indiferenciación, no sólo de género, sino también en cuanto a todas las características psicológicas de la persona, creando un autorretrato carente de dimensión expresiva, psicológica o sexuada. Las pinturas de Castillo son retratos de *lo neutro*, de lo que *no* es a través de la realidad biológica, haciendo al mismo tiempo un juego con lo monstruoso, pues en sus autorretratos son tan impersonales que se convierten en una suerte de agresividad, como si el rostro se convirtiera de pronto en tan sólo un conjunto de órganos, poros, pelos y células sin una vida psicológica, sin lenguaje, sin identidad; sólo la carne expuesta, el terror de lo natural... Por otro lado me interesa al mismo tiempo la obra de Carlos Aguirre, quien,

durante el tiempo que estuvo casado con Castillo, desarrolló una producción de arte profundamente femenina, bordando y trabajando con la representación de cuerpos –estos sí, sexuados- haciendo ambos una suerte de desdibujamiento de las fronteras de género e intercambiando voces.



Fig. 25 Mónica Castillo, *Autorretrato*, Óleo sobre tela, 1994.

En esta tónica de indiferenciación se encuentra una serie que produjo durante el 2005 titulada *Llamadas incómodas* (Fig.27), que constituye un trabajo de intervenciones con textos en teléfonos públicos y conversaciones privadas. Para su realización, busqué tipografías que se relacionaran con el diseño de los teléfonos públicos de tarjeta de Telmex y que pudieran integrarse al aparato, los textos fueron emplazados en distintos lugares de las cabinas pero conservaron un elemento manual de desacomodo, es decir, aunque la tipografía se integraba perfectamente, las letras fueron colocadas a desnivel para generar un choque visual entre la composición general del diseño y los textos emplazados.





Fig. 26 *Llamadas incómodas*, Intervención, 2005.

Los textos fueron tomados de frases *clichés* de las relaciones de pareja, tomados de mis propias experiencias, relatos contados por amigos, cine, televisión y literatura. Desde frases imperativas como “Deja de acosarme”, “cállate!” “no mientas” o “no me hablas en ese tono”; hasta ligeros cuestionamientos “¿miedito?” “¿vas a llamarle?” o afirmaciones dramáticas como “no te va a creer”, “conversación de sordos” o “prefiero no escucharlo”. Todos esos enunciados contruidos alrededor de la pasión, de la dicotomía amor-odio que aparece en la relación de pareja. Esta serie está originada desde un deseo de borrar las fronteras de género. Las frases no son masculinas o femeninas, no son heterosexuales, homosexuales ni transgénero. Son lo que Barthes llamaría los *fragmentos del discurso amoroso* fragmentos repetidos un sinnúmero de veces, desde el noviazgo hasta el divorcio, productos culturales sobre las maneras “correctas” de amar. La necesidad de los celos, la eterna afirmación del ego lastimado, de la necesidad de que el otro responda a todas mis necesidades. Discursos y textos que han salido de nuestras bocas, como si fueran nuestros, sentidos profundamente pero que en realidad son fórmulas que leímos o escuchamos en una canción, elaboraciones culturales que nada tienen que ver con la verdad del amor pero que resultan convenientes, incluso políticamente correctas aunque impliquen la humillación del otro o bien mi propia humillación.

Las ganas de llamarle al otro, desde el anonimato del teléfono público, desde la inmensa soledad de la cabina telefónica, donde *nadie me ve, nadie me oye*, excepto el otro. Ese otro al que hay que rogarle que regrese. Ese otro al que hay que gritarle todo el daño que *me* hace. Ese otro que no *me* llama, al que tengo que hablarle *ya*. Llamar desde el teléfono público no es lo mismo que llamar desde el celular o desde casa. Implica forzosamente un alto grado de anonimato. Implica la posibilidad de que se termine el crédito antes de que la conversación se hubiese terminado. En México no se puede llamar a un teléfono público como sucede en el cine norteamericano, aquí no existe la esperanza de que el teléfono suene para el transeúnte. Sólo él puede invocar al otro, que, forzosamente está en casa o contesta su celular, es decir, se encuentra en territorios controlados. La calle se vuelve

repentinamente íntima, la mirada del llamante se concentra en el crédito restante o quizá garabatea sobre la agenda telefónica mientras espera que la persona amada conteste. Y entonces comienza el discurso. Las pausas largas en la conversación, la sensación de que alguno de los dos llora. El fastidio, la necesidad de colgar enfrentada a la incapacidad de hacerlo. Las palabras hirientes al lado del deseo de no querer herir. La locura.

Me parecía sumamente interesante la forma en que un espacio público es cotidianamente convertido en uno de los espacios más íntimos, y la forma en que la calle y las fibras ópticas se convierten en conductores de las voces del corazón. La forma en que los medios de comunicación y los aparatos tecnológicos se convierten repentinamente en vasos comunicantes entre las almas de los amantes y a través de ellos se borran las fronteras de la masculinidad y la feminidad, convirtiéndose las voces en códigos significantes del amor, espacio de flujo que acerca a los amantes a un secreto dicho de la boca al oído mientras recorre territorios y atraviesa muros, calles y montañas.

Algo que me pareció revelador en esta pieza fue el comportamiento de los espectadores – llamantes, pues sólo acercándose lo suficiente para llamar a alguien se podía apreciar la intervención. Muchos teléfonos estaban grafitados, esgrafiados o sucios, otros tenían anuncios –de empleos, perros extraviados, bicicletas en venta, etc- y algunos más servían de basureros para un bote de yogurt, el empaque de chicles o galletas y deposito de tarjetas telefónicas inservibles. Estas condiciones de las cabinas parecían no importarles a los usuarios en absoluto, acostumbrados a un alto bombardeo de estímulos visuales. Sin embargo, las intervenciones que realicé agredían en un sentido profundo a los usuarios, pues –tal como era mi objetivo- se inmiscuían en sus llamadas. Esto fue evidente para mí pues a los dos días de haber instalado los textos estos habían desaparecido parcialmente, no por el servicio de limpieza de la compañía telefónica –pues la basura, los anuncios, los grafitis seguían ahí- sino por los usuarios, quienes rasparon algunas de las letras o el texto en totalidad, dejando a penas un leve registro fantasmagórico de esas *Llamadas incómodas*, que igual que las llamadas reales, fueron absolutamente efímeras.

3.2 Penetrado.

Lo cóncavo es femenino. La naturaleza de lo femenino es receptora, acoge y abraza. No quiere decir que la función de las mujeres sea ser penetradas, pero lo femenino –lo femenino en las mujeres, los hombres, la naturaleza, las dinámicas sociales y los objetos- es el espectro de lo penetrado. Lo que es penetrado es aquello que abre sus fronteras y absorbe, aquello que guarda y protege, pero siempre desde la apertura. Lo que es penetrado es siempre implosivo, magnético y permite la existencia de espacios de flujo dentro de sí. Lo que es penetrado es fundamentalmente lo que hace vulva. El cajón, la boca, las heridas, pero también el oído, el nido y la canoa: el círculo. Gaston Bachelard explora la dimensión poética de los espacios penetrables en su *Poética del espacio* texto fundamental de todos los artistas de la instalación, traspolando la dicotomía *Penetrado/Penetrante* a la relación entre lo de adentro y lo de afuera.

También existe lo que es penetrado en una lucha de fuerzas: las fronteras culturales, y más aún los muros entre países que no debieran ser cruzados pero que son burlados a diario, desde la antigua muralla China hasta los muros emblemáticos de los siglos XX y XXI: el muro de Berlín, las aguas de mediterráneo donde a diario mueren ahogados miles de africanos, el muro de Belfast en Irlanda, la pared que aísla a Palestina de su propia tierra o el gran muro que separa a los mexicanos de San Diego de los mexicanos de Tijuana. Las culturas débiles penetradas por las culturas hegemónicas, y las culturas hegemónicas paranoicas por ser penetradas por los marginados y los periféricos. La tierra misma como espacio penetrado por el hombre.

Suturas (2003) (Fig.28) es el nombre de una serie de pequeñas intervenciones hechas tanto en espacios urbanos como rurales. La serie consistió en encontrar heridas o pliegues en árboles, trozos de madera o pedazos de cuero y literalmente suturarlas con grapas de metal. Mucho más cercana a la iconografía del *land art*, esta serie buscaba

hablar de la paradoja de la medicina, pues al “curar” se ejerce un acto mucho más agresivo sobre el ser herido y sobre lo que es fundamentalmente femenino.



Fig. 27 *Suturas*, Intervención, 2003.

Suturas hace también referencia a la represión de la sexualidad femenina. Al mismo tiempo que son heridas curadas, vemos vaginas y bocas calladas, suturadas para impedirles el placer, el contacto. La referencia va desde las culturas africanas que cortan el clítoris de las adolescentes hasta las millones de personas que son torturadas y masacrados para evitar que digan lo que piensan. De la cirugía postparto, o también llamada “del marido agradecido” que sirve para *cerrar* a las parturientas, a el acto de coser y cerrar los agujeros (Fig.29). Las heridas

son suturadas para que no sangren, igual que las sexualidades son reprimidas para evitar el empoderamiento de las personas que sienten placer. Paradójicamente la costura siempre ha sido asociada con lo femenino, como si el acto de cerrar estuviese más ligado a lo femenino que a lo masculino, que es aquello que abre y rompe, a pesar de que es lo femenino lo que es abierto. Coser es también un acto masoquista, una acción de aquel que quiere conseguir un *Cuerpo sin órganos*: “el masoquista se hace coser por su sádico o su puta, coser los ojos, el ano, el uréter, los pechos, la nariz; se hace inmovilizar para detener el ejercicio de los órganos, despellejar como si los órganos dependieran de la piel, sodomizar, asfixiar para que todo quede herméticamente cerrado” (Deleuze & Guattari, 1988, p. 156) .



Fig. 28 Abas Amini es un poeta iraní que se cosió la boca, los ojos y las orejas para protestar por su amenaza de deportación del Reino Unido.

3.3 Penetrante

Lo penetrante es todo aquello cuya simbólica se asocia a lo masculino. Me interesa entonces la forma en que siendo una artista mujer puedo utilizar dicha simbólica en la construcción de mi propio imaginario y trasladarme de mi espacio femenino a un espectro más masculino; generando obras que cuestionan –y rompen- lo que tradicionalmente se asocia a un género o al otro. Lo penetrante es aquello que invade, que rompe. Lo fálico, lo direccionado y directo, lo rígido. La idea del virus, de lo infeccioso, lo vertical y la aguja, los movimientos guerrilleros, el nomadismo, lo ilegal. Es decir, el poder, el poder patriarcal de dominación y al mismo tiempo el poder de la libertad, de la insurrección y la desobediencia. El cuchillo. Las armas.

Secreto a voces (2006) (Fig.32, 33) es un video monocal de seis minutos de duración y es una de las obras que más me han confundido y colocado en un lugar de fragilidad e incluso de vergüenza. El video presenta un *close up* a mi boca, la cual está manipulada digitalmente por un efecto de espejo. El video está hecho en su totalidad en cámara fija, y la edición cuenta con un único corte. El video transcurre en un monólogo en el que elimino mi propia voz para dar paso a la voz de la boca y permitirle hablar de sí misma como un ente autónomo, como un *cuerpo sin órganos* o quizá debiera decir, como un *órgano sin cuerpo*. La boca habla desde sí, desde su naturaleza de frontera entre lo interno y lo externo. El órgano habla de su condición de ser penetrable –desde la alimentación hasta la felación- pero también de su capacidad penetrante –las palabras, el cunnilingus-. El video hace un juego, pues mientras la boca es usualmente símbolo de lo cóncavo, de lo introductorio, el acercamiento y el monólogo son de tal fuerza expresiva que se vuelven terriblemente penetrantes, incomodando al espectador, haciéndolo sentir pequeño frente a esta gigantesca boca-vulva-ano que devora: la pesadilla de la vagina dentada vuelta imagen que se proyecta, monumental, en la galería. En este sentido, la obra de Ann Hamilton ha ejercido una influencia muy importante en mi

trabajo, particularmente el video *Untitled [aleph]* (1992-1993) (Fig. 30) y la serie fotográfica *Face to face* (2000) (Fig. 31).



Fig. 29 Ann Hamilton, *Untitled [aleph]*, Videomonocanal, 1992-1993

En el video de Hamilton la boca y las orejas son penetradas continuamente por agua y otros objetos, haciendo un ejercicio visual sobre la poética de la recepción y la feminidad de estos órganos. La serie de fotos, en cambio, es realizada con pequeñas cámaras estenopéicas colocadas en la boca, convirtiendo a este órgano en un ojo central, que con su mirada penetra al otro. En la entrevista producida por Art:21, Hamilton explica “*The shape of the mouth is very much the shape of the same shape as the eye*” (Hamilton, 2001).



Fig. 30 Ann Hamilton, *Face to face*, Impresión b/n, 2000.

El video *Secreto a voces* refiere a una sexualidad explícita y abrupta: grotesca. La boca no tiene género, le da lo mismo la felación que el cunnilingus, le gustan los besos y quiere ser deseada, en su dentadura sucia, con sus

bigotes y su acné. Habla de sí sin vergüenza, habla de sí desde su condición de visera, carente de toda moral, impúdica, descarnada.



Fig. 32, 31 *Secreto a voces*. Video monocanal, 6'01", 2006.

La voz es siempre un murmullo, un secreto personal, el secreto de todo lo que es sexuado, el secreto que sólo se revela al otro y que a pesar de ser tan políticamente incorrecto es aquello que enamora a los amantes y los llena de pasión y de instintos inconfesables. La boca no habla de nada que nadie haya hecho: de los besos a la ingestión de alcohol, de las palabras tiernas al oído a las palabras sucias al sexo. Secretos guardados que corren como ríos por el cuerpo, secretos a mil voces, repetidos pero callados, conocidos pero ocultos, temibles.

Esta obra me coloca en un sitio de fragilidad pues es profundamente íntima. El *establishment* social es contrario a lo explícito en las mujeres. Una cosa es desnudarse en un *performance* y otra cosa es hablar de lo que implica ser o no ser *femenina*. No ser perfecta, no pretender seducir al otro desde los reinos de las hadas y las princesas. Ser explícitamente sexual y ser fuerte.

Para mí esta pieza está ligada a otras obras de arte cuasi porno, que van desde *El origen del mundo* (1866) de Courbet (Fig.34), las esculturas de los hermanos Jakes & Dinos Chapman (Fig.35, 36), la obra de Jeff Koons, hasta piezas de *performance* como el trabajo de Ema Villanueva en México –quien ha llevado la prostitución al terreno de lo artístico cuestionando la moral de la venta de la fuerza de trabajo-, donde lo genital está en diálogo abierto, provocando que la línea entre lo *artístico* y lo pornográfico se vuelva difusa o borrosa, y con ella, las barreras de la moral patriarcal, que es la que designa lo que es arte y lo que es obsceno. Me refiero aquí a la idea de *lo pornográfico* como aquellas imágenes producidas específicamente para la excitación del ojo masculino que casi siempre culminan con algún tipo de masturbación o actividad sexual. Lo *porno* es genitualmente explícito y casi siempre recurre a un cierto tipo de narrativa en la que el falo es el elemento del poder y del triunfo sobre el sujeto penetrado. Sin embargo, las obras de arte en donde lo erótico no está velado de ninguna forma, y en ese sentido son imágenes sexualmente explícitas, producen en el espectador reflexiones cerebrales que se relacionan a su propia forma de aproximarse a la sexualidad, pues siendo el museo el marco de aproximación impide al espectador

generar estímulos genitales, terminando estas en discusiones polémicas más que en orgasmos visuales. En particular, me interesan varios de los trabajos de Jake & Dinos Chapman como referencias a obras de arte que genitalizan el rostro, creando una suerte de niños mutantes con falos, vaginas y anos en la cara que juegan entre ellos e suntuosas orgías de gemelos y siameses en mundos imaginarios.



Fig. 32 Courbet, *El origen del mundo*, Óleo sobre tela, 1866



Fig. 33 Jake & Dinos Chapman, *Zigotic Acceleration*, bioenergetic-de-sublimated Libidinal Model, Polímeros, 1995.

Mientras que cierto tipo de ideas reaccionarias proponen que la diferencia entre arte *erótico* y pornografía radica en que el primero *sugiere* y la segunda *muestra*, en el arte contemporáneo esta dicotomía se revela como falsa, pues el arte no está de ninguna manera limitado en sus recursos visuales. En este sentido, la diferencia entre uno y otro radica para mí en que la pornografía juega con la idea de que el encuentro sexual puede estar liberado de reacciones emocionales, donde los personajes pueden tener intercambio sexual sin tener ningún tipo de interacción emotiva elaborando un juego donde la fantasía es lograr separar al cuerpo de la persona, de su vida emocional y su intelecto. Por el contrario, para el arte involucrado en la sexualidad, lo genital es emocional, personal y conmovedor, pero además, es político. Por ello, el arte puede hacer uso del lenguaje de la pornografía y resignificarla, abriendo discusiones sobre el cuerpo, desde perspectivas de género hasta tomas de postura política o incluso reflexiones sobre el arte mismo, como la serie de videos *Efecto pictórico I, II y III* de Mónica Castillo (Fig. 37) donde un pincel mojado dibuja sobre órganos del cuerpo humano provocando reacciones instintivas que van de las lágrimas hasta la erección de un pene.



Fig. 34 Mónica Castillo, *Efecto pictórico II y III*, Video monocal, 2000-2001.

Capítulo 4. La búsqueda del *lugar* y los espacios de confluencia.

En mi proceso creativo, las nociones de intervención y *site specific* han sido de vital importancia. Para mí, el arte es una construcción cultural que obedece a dinámicas específicas de su contexto geográfico y temporal. Mi primer acercamiento al arte contemporáneo fue a los diecisiete años cuando estudiaba en la preparatoria y encontré en un libro una imagen de Christo –*Surrounded Islands*– (Fig.38) la cual me causo una profunda impresión, pues en la ficha técnica no se hablaba de *collage* o fotomontaje, que era lo que mis limitados ojos podían percibir, sino de intervención. Yo no sabía exactamente qué era lo que eso significaba ni sus implicaciones en el entorno del arte actual, sin embargo, intuitivamente pude saber que la imagen se relacionaba con el mundo de una manera muy distinta a lo que yo conocía y entendía por arte en aquella época. Fue a partir de este feliz descubrimiento que decidí acercarme al mundo del arte contemporáneo, lo que sin duda, ha sido lo mejor que me ha pasado en la vida.



Fig. 35 Christo, *Surrounded islands*, Intervención In Situ, Miami, Florida, 1980-1983.

El trabajo con el lugar fue entonces el detonador de mi interés por el arte, el arte que trabaja fuera del museo y que no necesita de estos espacios de legitimización arquitectónica para funcionar como activador de procesos mentales e incluso como factor de cambio en el entramado social. En esta dirección, Jeff Kelley habla del lugar como el recipiente de lo humano, mientras que Lucy Lippard habla de las relaciones entre el concepto de *lugar* y la noción de *hogar* “Aunque lugar y hogar no son sinónimos, un lugar tiene siempre algo de hogar dentro de sí. En la frialdad de estos tiempos, el concepto de lugar conserva cierta calidez. La consecuencia es que si sabemos cuál es nuestro lugar entonces conoceremos cosas sobre él; sólo perteneceremos realmente a un lugar si lo “conocemos” en el sentido histórico y experiencial.” (Lippard, 2001, p. 54)

El lugar es un espacio de confluencia en donde se suceden al mismo tiempo diversos pensamientos, redes de intercambio, procesos sociales, políticos, culturales y económicos. Un lugar esta en constante flujo, es una delimitación espacial de una serie de procesos que se repiten y chocan entre sí y que está a su vez conectado por otras delimitaciones espaciales que se convierten en nuevas redes con nuevos flujos y así sucesivamente. El concepto de *lugar* tiene una cercana relación con el término griego “*topos*”, pero deviene más específicamente del latín “*locus*” o “*localis*” que está emparentado con el concepto de *local*. En estos sentidos, el *lugar* es una localidad, un sitio habitable –por objetos, cuerpos, situaciones, procesos, flujos, etcétera-. De acuerdo Marc Augé el *lugar* es “un espacio en donde se pueden leer la identidad, la relación y la historia, propuse llamar no-lugares a los espacios donde esta lectura no era posible. Estos espacios, cada día más numerosos, son: -Los espacios de circulación: autopistas, áreas de servicios en las gasolineras, aeropuertos, vías aéreas... -Los espacios de consumo: super e hipermercados, cadenas hoteleras -Los espacios de la comunicación: pantallas, cables, ondas con apariencia a veces inmateriales” (Augé, 1999, p. 39). Sin embargo, continúa el autor “Es necesario aclarar que la oposición entre lugares y no-lugares es relativa. Varía según los momentos, las funciones y los usos. Según los momentos: un estadio, un monumento histórico, un parque, ciertos barrios de París no tienen ni el mismo cariz, ni el mismo

significado de día o de noche, en las horas de apertura y cuando están casi desiertos. Es obvio. Pero observamos también que los espacios construidos con una finalidad concreta pueden ver sus funciones cambiadas o adaptadas. Algunos grandes centros comerciales de las periferias urbanas, por ejemplo, se han convertido en puntos de encuentro para los jóvenes que han sido atraídos, sin duda, por los tipos de productos que se pueden ver (televisión, ordenadores, etcétera, que son el medio de acceso actual al vasto mundo); pero, más aún, empujados por la fuerza de la costumbre y la necesidad de volver a encontrarse en un lugar en donde se reconocen. Finalmente, está claro que es también el uso lo que hace el lugar o el no-lugar: el viajero de paso no tiene la misma relación con el espacio del aeropuerto que el empleado que trabaja allí cada día, que encuentra a sus colegas y pasa en él una parte importante de su vida” (Augé, 1999, p. 40). En este sentido, los *no-lugares* pueden transformarse en *lugares*, en sitios habitables de interacción y de encuentro, y eso puede lograrse ya sea por las propias dinámicas sociales, o bien por la intervención del artista o el arquitecto. Esta intervención del arte puede transformar espacios de consumo en espacios de reflexión, o bien puede acrecentar la noción de lugar otorgándole nuevos significantes y nuevas aproximaciones a éste.

En esta dirección, empecé mi acercamiento a procesos tridimensionales de trabajo con el lugar como la instalación y la intervención, fuertemente influenciada por trabajos de *land art* y arte *povera*, específicamente por artistas como Ana Mendieta, Richard Long, Robert Smithson y Giovanni Anselmo. Mis primeros trabajos fueron emplazamientos de objetos, dibujos y esculturas en espacios rurales, bosques y ríos. Me interesaba la forma en que el lugar determinaba los significantes de la obra convirtiéndose en un espacio de interacción, más que el propio objeto emplazado, que sólo funcionaba como un catalizador de ideas en función con el entorno descontextualizado en el que se le emplazaba. Sin embargo, pronto comencé a darme cuenta que el espacio rural *no era mi lugar*. Para mí, el trabajo en entornos naturales como cascadas, bosques, desiertos o playas implicaba un acercamiento cuasi místico a la obra de arte, en el cual, el pensamiento religioso era una constante de meditación y concentración. Sin

embargo, mi vida cotidiana no es religiosa. No soy un monje ni vivo en las montañas, al contrario, soy consumista, me gusta la ciudad y su vida cultural, me gusta tener internet en casa y tomar unas cervezas con los amigos. Para mí este conflicto comenzó a ser insostenible, ¿cómo podía presentar obras de arte de algo que yo no estaba viviendo? Era como el conflicto entre el ser y el deber ser, yo debía ser una anarquista-ecologista-mística pero en realidad era una adolescente bisexual borracha y grafitera. En ese ámbito, el espacio urbano se vislumbró ante mí como el espacio propicio para trabajar, en el cual podía involucrar mis diversos intereses conceptuales y artísticos pero también políticos. El encuentro con *el* lugar, con *mí* lugar.

En este sentido de influencia del *land art*, quisiera comenzar con citar un texto de Richard Long (Fig. 39) que fue la principal fuente conceptual para una pieza que probablemente sea la más antigua que revisaré en este trabajo de tesis sobre mi proceso creativo. La pieza se tituló *El caminante* (2002) (Fig.40) y sin duda es una de las piezas que más peso ha tenido en mi proceso creativo porque inició un acercamiento más directo con la comprensión del espacio y las posibilidades de la intervención.

“Un viaje es una línea errante. Caminar en línea recta, de un lado para otro, hacer una línea de polvo: crear una escultura (...) Las esculturas son lugares de reposo a lo largo de un viaje. Son el encuentro del camino con el lugar. Un paseo es una línea de pisadas. Una escultura es una línea de piedras. Son intercambiables, complementarios. He convertido el pasear en esculpir. He realizado paseos que tratan de la velocidad, recogiendo piedras por el camino para que el pasear se hiciera cada vez más lento. Realicé un paseo que trataba de la geometría de la distancia y del tiempo: 1000 millas en 1000 horas. He caminado desde el nacimiento de un río hasta el nacimiento de otro. En cada nuevo paseo llevo conmigo el recuerdo y la experiencia de todos los demás.” (Long, 2001, pp. 113, 114)



Fig. 36 Richard Long, *Dusty boots line*, Intervención In Situ, Desierto del Sahara, 1988

Al leer este y otros textos de arte de la tierra y bajo la influencia de Rosario García Crespo, quien fuera mi maestra y quien ha trabajado también con la caminata como forma de arte, realicé la serie *El caminante*, que consistió en dos tallas en madera de botas, que fui emplazando en diversos lugares haciendo un recorrido que era fotografiado cada vez que me encontraba en algún sitio particularmente hermoso.



Aunque la serie fotográfica me gusta mucho y me parece sumamente atractiva visualmente hablando, creo que existe en ella varios vacíos conceptuales que son tremendamente graves. Quizá lo que me molesta de esta pieza, es un ligero grado de falsedad que me sugiere una especie de proposición *new age*, cargada de cantos de ballenas, *tai-chi*, ropa de manta, arte ecológico y consumo de productos orgánicos. Es decir, ¿es el arte un espacio para la autocomplacencia *light* o funciona mejor como un espacio crítico? Si el arte es una maquinaria en continua relación con la vida, ¿no entonces debe ser honesto e imperfecto como la vida lo es? Las preguntas se revelan retóricas, las respuestas son obvias.



Fig. 37 *El caminante*, Talla en madera, intervención, 2002

4.1 El arte público como intersticio social.

La ciudad es el espacio de confluencia global. En ella se desarrollan casi todos los procesos sociales y culturales de la era contemporánea. El siglo XXI se vislumbra como un siglo en el que se abandonarán los espacios rurales para dar paso a la constante migración de poblaciones a espacios urbanos y suburbanos, pues mientras en 1950 el 29% de la población mundial habitaba en ciudades, para el 2025 se calcula que será un 60% [Laboratorio de la Ciudad de México, LCM, 2000, pp. 12,13]. La ciudad funciona como un complejo nudo de posibilidades culturales, donde lo humano implosiona para concentrarse en un punto, mientras que al mismo tiempo se expande hacia nuevos territorios que poco a poco se urbanizan más y más. El paisaje urbano es así un lugar en el que se suman una gran cantidad de acciones, decisiones y pensamientos individuales que se entretajan y se disparan como líneas de fuga hasta conectar nuevas acciones, decisiones y pensamientos. La ciudad es el gran rizoma, que se conecta con otras ciudades-rizoma y con otras redes que también son urbanas pero que se desarrollan en territorios virtuales como la telefonía, la televisión satelital y el internet. La ciudad es el espacio intersticial, donde conviven todos los mundos posibles, contaminándose unos a otros al mismo tiempo que se rechazan como una compleja maquinaria de elementos imantados cuyos polos unas veces se atraen y otras se repelen. Así como la ciudad es implosión y explosión a un mismo tiempo, la urbe abre redes y cierra fronteras. Es rizoma pero también es división, conecta pero separa. Por ejemplo, es en las urbes donde las fronteras entre las clases sociales son más evidentes. Santa Fe en la Ciudad de México es uno de los ejemplos más dramáticos de esta división en la zona metropolitana del Valle de México, por un lado, en esa área se han colocado todos los grandes corporativos nacionales, haciendo gala de arquitecturas contemporáneas que cada vez más transforman el paisaje metropolitano, ahí también se encuentra una de las universidades de mayor prestigio nacional que también es una de las más elitistas por sus altas cuotas y su alto desempeño académico; sin embargo desde los altos edificios corporativos pueden verse los

barrios aledaños localizados en las barrancas que recuerdan la imagen de la favela brasileña. Conductores en autos de lujo comprando chicles a menores de edad que viven en las calles. La ciudad es centro y periferia, es inclusión y exclusión, la ciudad está en el intersticio.

Si partimos de esta condición liminar de la ciudad, las experimentaciones de arte público⁶ son sin duda búsquedas en espacios liminales que se mueven entre el territorio del arte y el territorio de la cotidianidad urbana, haciéndose a veces invisible la frontera entre activismo y arte, entre diseño gráfico y arte, entre arte y arquitectura o arte y educación. Igualmente el arte emplazado en espacios públicos dialoga inevitablemente entre lo público y lo privado pues revela la postura de un individuo frente a su comunidad.

La obra de Monica Bonvicini “Don’t miss a sec” (Fig.41) es una pieza que revela en diversos sentidos al arte público como un espacio de intersticio –o quizá debiera decir de intercambio- social. La obra consiste en un baño emplazado en una plaza pública con paredes de doble vidrio, siendo desde afuera un espejo y desde dentro vidrio transparente, permitiendo al usuario ver el exterior sin ser visto. Esta pieza me parece particularmente reveladora en el contexto de las nuevas propuestas de arte público. Aquí todo está en intersticio: es un espacio que no está afuera ni adentro, que no es ni público ni privado, que es exhibicionista pero no se expone -sólo juega a hacerlo-, y por último, que se encuentra en un espacio limítrofe entre arquitectura y arte.

⁶ Entiendo por arte público la definición que Lucy Lippard aporta en su texto “Dónde estamos y dónde podríamos estar” en el que se refiere a arte público como “cualquier tipo de obra de arte de libre acceso que se preocupa, desafía, implica, y tiene en cuenta la opinión del público para quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio”, estableciendo categorías para comprenderlo, tales como *Arte público tradicional en exteriores* “que pretende llamar la atención sobre las características específicas o las funciones de los lugares en donde interviene”; *Arte site-specific* “que implican a la comunidad en la ejecución, en la recogida de información y en el funcionamiento real de la obra”; *Instalaciones públicas permanentes* “Dotadas a menudo de alguna función relacionada con la historia de la comunidad”; *Performances* “Rituales al margen de los espacios tradicionales del arte que reclaman la atención sobre el lugar, sus historias y sus problemas (...) Al igual que los carteles en la calle, las pintadas con plantillas o adhesivos”; *Arte político, didáctico o ecológico*; *Arte en medios* o *Acciones itinerantes*. (Lippard, 2001, pp. 61-64)



Fig. 38 Monica Bonvicini, *Don't miss a sec*, Intervención In Situ, 2004.

El emplazamiento juega con la relación cuerpo-arquitectura, y muestra la manera que los sistemas morales establecen sus discursos semióticos a través de la arquitectura. *Don't miss a sec* convierte lo íntimo en público sin perder la intimidad. El juego es claro, el usuario del servicio sanitario es el único que puede ver a los demás, pero probablemente se siente visto, pues los transeúntes con facilidad miraran el espejo. Nadie *ve* nada inapropiado, pero el usuario es repentinamente un sujeto que transita entre la vulnerabilidad y la perversión fetichista de ser visto.

En esta misma tónica de intersticio social, me gustaría mencionar el trabajo de Kristof Wodizcko realizado ex profeso para el Festival *In-Site* de Tijuana y San Diego en su edición del 2001 (Fig.42, 43). Wodizcko realizó una serie de entrevistas a mujeres que trabajan en las maquiladoras del norte de México, preguntándoles sobre su experiencia cotidiana, sobre las condiciones de trabajo y particularmente sobre su relación con la violencia y la misoginia. Las entrevistas fueron proyectadas sobre el monumental edificio del CECUT (Centro Cultural Tijuana), otorgando a voces anónimas y despreciadas la posibilidad de ser vistas, de ser importantes. Aquí el arte funciona como fuerza liberadora, como monumento a las millones de personas que son humilladas por las dinámicas del poder. Los emplazamientos de Wodizcko abren un espacio para la reconciliación social, para el entendimiento y la cercanía. *"During the projection, you could sense the kind of electricity and pain among those who came to witness it. The position of the image was very special. Standing in front of the building we saw the face over our heads speaking to us (as if we were small children, tiny people looking at figures of authority), but also speaking to the larger world beyond. The speech was directed to the crowd, to the border, to San Diego...in the direction of the United States"* (Wodizcko, 2000).



Fig. 39 Kristof Wodizcko, *The Tijuana Projection*, Boceto, 2001



Fig. 40 Kristof Wodizcko, *The Tijuana Projection*, Intervención In Situ, 2001

Estas obras abren una reflexión para repensar el arte como espacio de interacción social, como posibilidad de conectividad entre polos aparentemente opuestos, entre clases sociales o incluso entre grupos étnicos enemistados. El arte como intersticio social se asume como un arte que rompe fronteras para conectar mundos posibles, o lo que Nicolas Bourriaud ha llamado *Estética relacional* "La forma de la obra de arte contemporánea se extiende más allá de su forma material: es un elemento que establece conexiones, un principio de aglutinación dinámica. Una obra de arte es un punto sobre la línea"(Bourriaud, 2001, p. 435), es decir, una conexión, o lo que el mismo autor llamaría, *un estado de encuentro*. "El intersticio es un espacio de relaciones humanas que, insertándose más o menos armoniosa o abiertamente en el sistema global, sugiere otras posibilidades de intercambio, diferentes a las hegemónicas en dicho sistema. Tal es precisamente la naturaleza de la exposición de arte contemporáneo en el campo del comercio de las representaciones: crea espacios libres, duraciones cuyo ritmo se opone al que ordenan las vidas cotidianas, favorecen un comercio interhumano diferente del de las "zonas de comunicación" que nos son impuestas."(Bourriaud, 2001, p. 432)

Por supuesto que no todo el arte público genera intersticios sociales, mucho de este, al contrario, es emplazado por el propio sistema hegemónico para legitimarse o acrecentar su poder político. Es el caso, de las efigies de los dictadores, que tarde o temprano, terminan por ser derribadas por el mismo pueblo que las financio con sus impuestos (recordemos las estatuas de Sadam Hussien con la entrada de las tropas norteamericanas, e incluso, más recientemente, la efigie del ex presidente Vicente Fox que fue derribada en Veracruz). También es el caso de las llamadas "esculturas corporativas" que si bien no legitiman a personajes de las esferas del poder político, si contribuyen a acrecentar la sensación de grandeza económica de los grandes emporios trasnacionales, que, en la locura de la autocomplacencia y el derroche, invierten en grandes esculturas que juegan con sus espacios arquitectónicos o incluso abren museos privados en plazas comerciales -Museo Sumaya, Centro Cultural Muros,

etc.-. Así, si no todo el arte público abre intersticios sociales, todo el arte público es político en la medida en la que se desarrolla en la esfera pública.

Por su parte, el arte público que genera espacios de intersticio dialoga con lo político desde perspectivas que van desde la poética hasta el activismo, pasando por la creación de redes de intercambio y la apropiación de medios masivos de comunicación. “El arte deviene político cuando su presencia y sus cualidades estéticas son inextricables de los esfuerzos por transformar las condiciones de vida del mundo. Pero hay otra cara de la moneda: la política deviene artística cuando sus procesos y lenguajes dejan espacio suficiente para que pueda darse la interpretación, la emoción y la experiencia sensual”(Holmes, 2001, p. 275).

4.2 Re escribiendo la ciudad.

Mi experiencia con el arte público se ha dado a partir del deseo de comprender mi naturaleza urbana y de encontrar mi propia relación con las ciudades que habito o que he habitado. Muchas de las piezas que ya han sido revisadas en este trabajo son emplazamientos en la urbe que pretenden reinterpretar el espacio urbano y abrir posibilidades de interacción o reflexión que partan de la ciudad como experiencia y posibilidad. Es el caso de las series "Graffiti", "Llamadas incómodas" o "Esto es poesía", donde, además de las relaciones entre texto e imagen o las implicaciones a una sexualidad indiferenciada, se intenta reflexionar sobre la ciudad como soporte, tratando de contribuir a lo que Heriberto Yépez denomina una "Poética pública visual". "Lo que llamo *poética contextual* es escritura hecha directamente para su instalación en espacios públicos: carteles, *collage*, letreros, mantas, señales, *graffiti*. El significado de estos poemas depende de su interacción en la calle. Un poema no vale así solamente por su texto sino por su contexto real. Se trata de poesía visual exterior cuya ubicación en la vía pública es una estrategia para acentuar la íntima relación entre lenguaje y realidad".(Yépez, 2002, p. 20)

Sobre investigaciones de esta naturaleza existen un sinfín de acercamientos y experimentaciones, que van desde el trabajo de Jenny Holzer, quien ha hecho la mayor investigación visual relacionada con espacio público y texto, abarcando desde pequeñas intervenciones en la piel de transeúntes hasta camisetas, espectaculares, anuncios de neón y pantallas de *leds*, proyecciones de diapositivas y de video digital, carteles, afiches y estampas. Siempre centrada en otorgar al mensaje un poder específico de comunicación relacionado al espacio público y al privado, al capitalismo y la destrucción del planeta o bien a cuestiones de género o de diversidad sexual. La obra más conocida de Holzer sin duda es la pieza instalada en el *Times Square* de Nueva York que enunciaba "*Protect me from what I want*" y que junto con unos condones que circuló con la leyenda "*Men don't protect you anymore*" (Fig. 44, 45), centraban la discusión sobre la pandemia del VIH que mermo a los circuitos de intelectuales y artistas en el ámbito neoyorkino post revolución sexual.



Fig. 41 Jenny Holzer, *Survival: Protect me from what I want*, Intervencion, 1983-1985



Fig. 42 Jenny Holzer, *Survival*, Condones de latex, 1983-1985

Grupos de artistas como *Guerrilla Girls* (Fig. 46) han retomado prácticas del arte conceptual de los setenta pero actualizándolas desde la perspectiva de la globalización. Este grupo de artistas resignifica el discurso de la publicidad y lo transforma en un discurso de reflexión de género, centradas especialmente en las dinámicas patriarcales de las instituciones culturales y los espacios públicos. A través de tácticas de guerrilla urbana, este grupo de artistas feministas han logrado cuestionar un sinnúmero de prácticas sexistas por parte de historiadores de arte, curadores, críticos, museos e industrias culturales.



Fig. 43 Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, Espectaculares, afiches y stickers, 2005-2007.

Las primeras experiencias de emplazamiento de textos en espacios públicos pueden encontrarse en muchas experimentaciones del arte de los setenta, como las aproximaciones del grupo Marçó con su *Poema Urbano* (1981) (Fig. 49) o también su *Poema Topográfico* (1980) (Fig.47, 48), que consistieron en la distribución de palabras a los transeúntes para formar una poesía colectiva y la intervención de bancos, banquetas o coladeras con frases poéticas, respectivamente. Sobre estas y otras experimentaciones en el espacio urbano en las décadas de los setenta y ochenta, Magali Lara reflexiona encontrando “ciertos trabajos de poesía visual y ambientaciones, que permiten interiorizar una experiencia urbana, por medio de la reelaboración mental de la propuesta y el encuentro *a posteriori* con situaciones similares. El texto es importante, no absolutamente necesario pero útil, porque permite una multiplicidad de lecturas al tener dos elementos –la imagen y el texto- contrapuestos”.(Lara, p. 61)

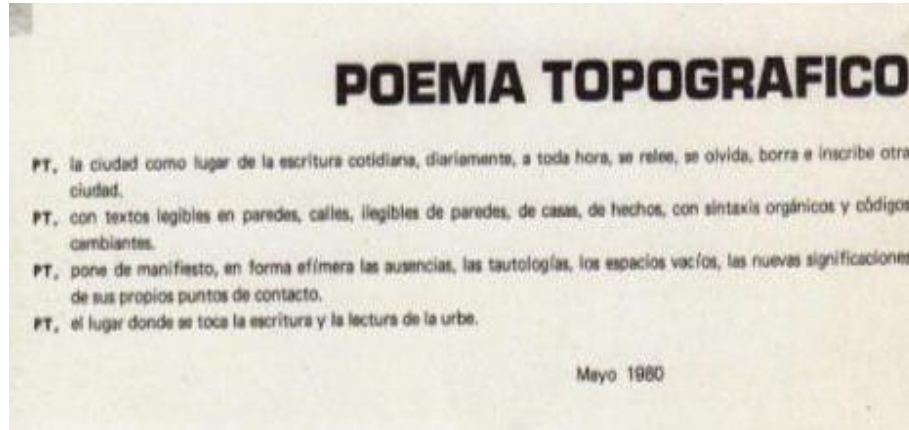


Fig. 44 Grupo Marçó, *Poema topográfico*, Intervención, 1980.



Fig. 45 Grupo Marçó, *Poema topográfico*, Intervención, 1980.



Fig. 46 Grupo Marçó, *Poema urbano*, Intervención, 1981.

Esa es la dirección de mi trabajo en arte público, fundamentalmente me interesa el emplazamiento de textos que juegan y modifican la realidad circundante. Me interesa la forma en que el espacio público es un espacio para la lectura, atiborrado como está por anuncios de todos los tamaños queriendo convertir al transeúnte-espectador en un posible comprador. La palabra ha sido secuestrada para vender o informar, como si esa fuese su única posibilidad de significación en el espacio urbano. Por ello me interesan los textos que siendo emplazados en dicho espacio pueden convertirse en puentes para la imaginación que permitan reactivar el contacto de la ciudad con la piel y la mente. Me interesa además, la capacidad del texto de modificarse día a día mediante la alteración propia del contexto vivo en el que se le coloca: el texto será borrado, reescrito y modificado por otros grafiteros, anunciantes o policías, convirtiéndose en un palimpsesto que se relaciona con los miles de textos que diariamente son sobreescritos en las calles a manera de pizarrones gigantes.

Reescribir la ciudad es reescribir las relaciones sociales, es reescribir la historia y repensar el mundo. Me gustaría ahora hablar de la serie *Tatuajes* (2005) (Fig.50) en el que, usando la misma estrategia que en la serie *Esto es poesía* (2005-2007), intervine algunas banquetas con textos. Sin embargo, aquí lo importante era hacer una especie de cicatrices sobre el asfalto, dejando los textos sólo como huellas casi invisibles. Los textos fueron colocados en vinil, aplicándose después un barniz transparente sobre las letras y luego retirando el vinil, para crear tan solo una sombra en la opacidad del asfalto. El texto decía “el asfalto duele en los pies” y podía ser leído de forma circular para crear otros textos como “duele en los pies el asfalto” o “en los pies el asfalto duele”. La idea se centraba en hacer del asfalto un sujeto de dolor, cuyos tatuajes o cicatrices se borran con los pies, se desaparecen frente al transeúnte.



Fig. 47 Tatuajes, Intervención, 2005

Otra pieza fue una intervención sobre un puente peatonal en la Avenida Insurgentes, a la altura de Tlatelolco, *Poesía Peatonal* (2005) (Fig. 51, 52). Ahí se buscó emplazar textos que tuvieran relación con la idea del puente, el puente como conexión y la escritura como puente que relaciona a las personas.



Fig. 48 *Poesía Peatonal*, Intervención In Situ, 2005



Fig. 49 *Poesía Peatonal*, Intervención In Situ, 2005.

Los textos que fueron emplazados en el puente son:

- El vértigo me seduce
- El amor es un puente
- Tengo alas torpes, no despego
- Puente transparente
- Caminar significa trascender
- Yo vuelo
- Las calles son ríos que me ahogan
- Al caminar me encuentro
- Una mariposa vuela bajo tus pies
- Rumbo al cielo

La idea central de este proyecto fue hacer un señalamiento sobre una comunidad específica en una acción específica, es decir, sobre la comunidad que habita esa zona de la ciudad y que camina. La obra es imposible de ver para los automovilistas e incluso para ciclistas o peatones que no crucen el puente. Los textos funcionan como catalizadores poéticos centrados en el acto de caminar en un espacio profundamente hostil para los peatones como es la Ciudad de México. Yo quería convertir algo tan cotidiano como cruzar un puente en un reencuentro con la persona y con la poesía, haciendo del recorrido una especie de libro que se lee al mismo tiempo que se camina. Por otro lado, para mí era importante realizar las intervenciones sin haber repintado antes el puente, asunto en el que la Secretaría de Cultura del D.F. insistía como patrocinador del proyecto, sin embargo, para mí era importante dejar claro este sentido de palimpsesto en la escritura, interviniendo los graffitis que ya se encontraban en el lugar.

La pieza corresponde con algunas de las ideas del filósofo neoyorquino Hakim Bey acerca de lo que él ha llamado *Terrorismo poético* “Bailes inverosímiles en cajeros automáticos nocturnos. Despliegues pirotécnicos ilegales. *Land art*, obras terrestres como extraños artefactos alienígenas desperdigados por los Parques Naturales. Allana moradas pero en vez de robar, deja objetos Poético-Terroristas. Secuestra a alguien y hazlo feliz. Elige a alguien al azar y convéncele de ser el heredero de una inmensa, inútil y asombrosa fortuna -digamos 5000 hectáreas de Antártida, o un viejo elefante de circo, o un orfanato en Bombay, o una colección de manuscritos alquímicos. Al final terminará por darse cuenta de que por unos momentos ha creído en algo extraordinario, y se verá quizás conducido a buscar como resultado una forma más intensa de existencia. Instala placas conmemorativas de latón en lugares [públicos o privados] en los que has experimentado una revelación o has tenido una experiencia sexual particularmente gratificante, etc. Ve desnudo como un signo. Convoca una huelga en tu escuela o lugar de trabajo sobre las bases de que no satisfacen tus necesidades de indolencia y belleza espiritual. El arte del graffiti prestó cierta gracia a los laidos subterráneos del metro y a los rígidos monumentos públicos; el TP también puede ser creado para lugares públicos: poemas garabateados en los lavabos del juzgado, pequeños fetiches abandonados en parques y restaurantes, arte en fotocopias bajo el limpiaparabrisas de los coches aparcados, Consignas en Letras Grandes pegadas por las paredes de los patios de recreo, cartas anónimas enviadas a destinatarios conocidos o al azar (fraude postal), retransmisiones piratas de radio, cemento fresco...” (Bey, *Caos, los pasquines del anarquismo ontológico*, 1984, p. 2)

Las obras de arte público, en ese sentido, restablecen un vínculo con la comunidad en la que son emplazadas, en esta pieza a mí me interesaba repensar al peatón como un sujeto que vive la ciudad desde su propia corporalidad y no desde la frialdad y la lejanía del automóvil, pensar en la acción de caminar como una postura política frente al mundo. Quizá el peatón ha olvidado sus potencias, pero por ello el arte para peatones tiene la posibilidad de conectarlo con su acción cotidiana, que puede ir desde el simple traslado hasta el paseo o incluso hasta la negación

de las fuerzas del poder, cuya historia va desde el *flaneur* de Baudelaire hasta la idea de la deriva del situacionismo, o incluso lo que Deleuze y Guattari han llamado “Nomadología”; incluyendo los recorridos de artistas como Francis Alÿs o Gabriel Orozco. En esta pieza no hago un recorrido, más bien, propongo a los transeúntes como sujetos nómadas que “guían sus movimientos por estrellas extrañas, que pueden ser *clusters* luminosos de datos en el ciberespacio, o quizás meras alucinaciones. Extiende un mapa del terreno; sobre él superpón un mapa de los cambios políticos; sobre él, otro de la Red, particularmente de la anti-Red con su énfasis en la logística y el flujo de información clandestina; y finalmente, sobre todos ellos, el mapa 1:1 de la imaginación creativa, de los valores, de la estética. Las coordenadas resultantes cobran vida, animadas por remolinos y brotes de energía, coágulos de luz, túneles secretos, sorpresas.”(Bey, La Zona Temporalmente Autónoma, 1991, p. 6). El espectador entendido como aventurero, migrante, viajero: nómada. El caminante como representación de la búsqueda de lo heterogéneo. El puente como línea de fuga que conecta diversos territorios, espacio de interacción, de flujo, conexión entre unos y otros, intersticio.

La idea de una poesía peatonal corresponde a una poesía nómada para nómadas, un espacio de intercambio en el que el puente se convierte en un *lugar* al mismo tiempo que es un estado de flujo, una meseta, “el nomadismo siempre ha vivido en ósmosis con el sedentarismo, y la ciudad actual contiene en su interior tanto espacios nómadas [*vacíos*] como espacios sedentarios [*llenos*], que viven unos junto a los otros en un delicado equilibrio de intercambios recíprocos. La ciudad nómada vive actualmente dentro de la ciudad sedentaria, y se alimenta de sus desechos y a cambio se ofrece su propia presencia como una nueva naturaleza que sólo puede recorrerse habitándola.”(Tiberghien, 2004, p. 24) Los textos funcionan como catalizadores del pensamiento, o bien como registros de la transformación de un *no-lugar* como lo es un puente, en un sitio específico con una memoria específica, no tanto como obra visual, pensando el recorrido como “acto de atravesar”, como “línea que atraviesa el espacio” y como “relato del espacio atravesado [el recorrido como estructura narrativa]”(Tiberghien, 2004, p. 25).

4.3 Mapeos.

Un mapa es un dibujo. Es organización, pensamiento, estructura. Un mapa es una abstracción de un espacio geográfico, mental, social o imaginario. Existen mapas de ciudades, países y territorios, pero también existen mapas del cuerpo que indican anatomías pero también futuros o pasados (lectura de manos), mapas de las estrellas, mapas que indican diversas estructuras en las que se organiza el mundo: estructuras de capa como cebollas, estructuras rígidas como mapas conceptuales, estructuras abiertas como telarañas. Todo recorrido requiere un mapa. En el libro el índice es el mapa y en internet *google* es el mapa mayormente usado. El mapa es la construcción simbólica del espacio, sirven para orientarse. En ese sentido todo posicionamiento hace un mapa. Los laberintos, son, por ejemplo, al mismo tiempo espacios y mapas, representación y realidad. *Google earth* es el mapa más grande en la historia de la humanidad y es al mismo tiempo fotografía, abstracción y espacio, pues el mapa mismo se recorre –no sólo lo que representa.

El mapa es una construcción mental. Si los semióticos como Julia Kristeva hablan en sus ideas de intertextualidad de que la realidad en su conjunto puede ser leída como un libro –la moda, el arte, la naturaleza, la cultura-, habría que pensar en la posibilidad de crear *intercartografías*, en las que todo pudiese ser leído como un mapa, para acrecentar más la idea de realidad como recorrido, o mejor dicho como transición.

El mapa 1:1 es la realidad, y ese mapa es el territorio en el que nos movemos. Borges, el maestro de los mapas, ya hablaba de esa escala idéntica a la realidad: “En aquel imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y

de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.”(Borges, 1960, p. 42). A esto, Hakim Bey contesta “el mapa es una abstracción, no puede cubrir la Tierra con precisión 1:1. Dentro de la complejidad fractal de la propia geografía, el mapa sólo puede abarcar coordenadas dimensionales. Sin embargo inmensas extensiones plegadas escapan al patrón mesurador. El mapa no es preciso, *no puede* ser preciso. (...) Y el mapa está clausurado -pero la zona autónoma está abierta. Metafóricamente, se despliega dentro de las dimensiones fractales invisibles para la cartografía de Control. Y aquí es donde debemos introducir el concepto de psicotopología (y psicotopografía), como «ciencia» alternativa a la vigilancia y cartografiado del Estado y su «imperialismo psíquico». Sólo la psicotopografía puede trazar mapas a escala 1:1 de la realidad, porque sólo la mente humana posee la complejidad suficiente como para reproducir lo real. Un mapa 1:1 no puede «controlar» su territorio por la sencilla razón de que es virtualmente idéntico a él.” (Bey, La Zona Temporalmente Autónoma, 1991, p. 4)

Acerca del concepto de mapa Lucy Lippard explica que “los términos “territorio”, “tierra” “terreno” y el “trazado de mapas” se encuentran de modo omnipresente tanto en la teoría como en la práctica. El mapa como concepto micro/macro visual ha despertado gran interés en los artistas (...) Por un lado, mapear/explorar el terreno puede considerarse una incitación a la medición, al trazado de barreras, fronteras, de zonas, y al despliegue de otros instrumentos de posesión. Pero por otro, los mapas nos dicen dónde estamos y nos muestran hacia dónde nos dirigimos.”(Lippard, 2001, p. 56) Me interesa particularmente el trabajo de Guillermo Kuitka (Fig.53), quien ha hecho de sus mapas dibujados sobre colchones una metáfora de la ambivalencia entre el territorio exterior y lo íntimo, convirtiendo al planeta en el espacio donde se duerme y a la cama como un territorio a explorar a través de las artes amatorias o el sueño.

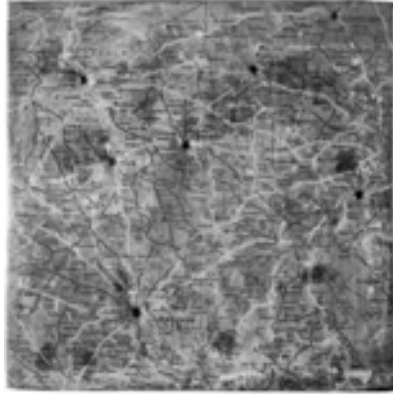


Fig. 50 Guillermo Kuitca, *Sin título*, Óleo sobre colchón, 1992.

Sobre la idea del mapa he trabajado continuamente, tratando de generar dibujos-recorridos por los cuales se desplace la imaginación o bien, el pensamiento. La primer serie que quiero revisar en este sentido, es *Mapas* (2005-2007) (Fig. 54), intervención tanto en espacios urbanos como en galería con vinil para generar mapas de ciudades imaginarias que dialogan con la propia geografía del lugar en el que son emplazadas. La serie tiene una relación íntima con la novela de Italo Calvino *Las ciudades invisibles* en la que explora diversas características del fenómeno urbano, amplificándolas hasta que el pensamiento las transforma en ciudades imaginarias.





Fig. 51 *Mapas*, Intervención, 2005-2007

Mapas es una pieza que busca hacer discretos señalamientos en la urbe que hablen sobre la urbe misma, la manera en que la ciudad es un espacio focalizado y a la vez rizomático, periferia y centro. Las ciudades que invento se relacionan íntimamente con sus vecinas, generan una lectura cartográfica al mismo tiempo que se relacionan con su entorno. Las grietas de la ciudad son los territorios de cada espacio imaginado. El mapa funciona como utopía y distopía a un mismo tiempo. En una de las piezas, por ejemplo, el mapa contiene a las ciudades *polvo*, *espacio* y *laberinto*, haciendo una reflexión sobre la naturaleza del cosmos. El cosmos como polvo, el cosmos como espacio y el cosmos como laberinto en una interacción que es de ciudades pero bien podría ser de estrellas o nodos en el universo de la imaginación.

Acupunturas (2004) [Fig. 55, 56, 57] es en cambio una serie de impresiones digitales intervenidas en las que aparecen partes de mi cuerpo como mapas de puntos de acupuntura imaginaria o mental, o bien guías para desencadenar pensamientos mediante la colocación de la aguja en la topografía corporal.

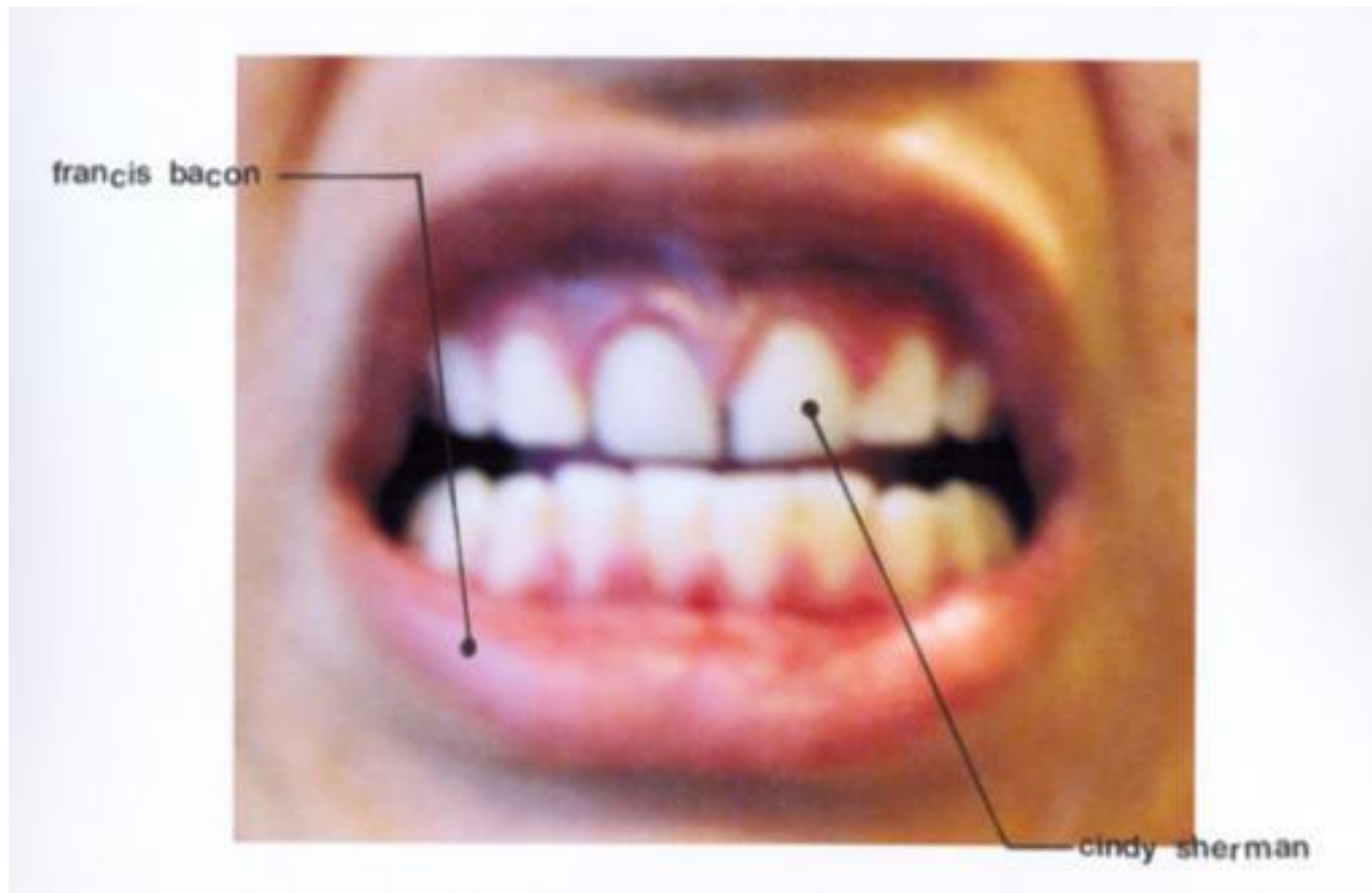


Fig. 52 *Acupuntura de la ficción*, Gráfica digital, 56 x 21 cms, 2004

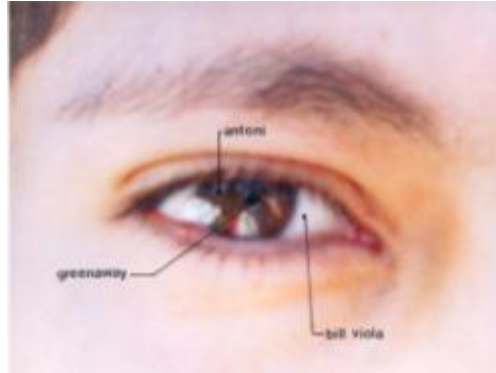


Fig. 53 *Acupuntura de la mirada*, Gráfica digital, 56 x 21 cms, 2004.



Fig. 54 *Acupuntura del pensamiento*, Gráfica digital, 56 x 21 cms, 2004.

Cada pieza de la serie corresponde a una idea específica. Por ejemplo, en *Acupuntura de la ficción* me interesa retomar la boca como espacio generador de narrativas visuales. Es por ello, que los puntos que se encuentran en mi boca son llamados *Francis Bacon* y *Cindy Sherman*. En esta pieza hago una relación directa a las narrativas de estos artistas, cuyas estrategias son enteramente disímbolas pero que terminan en un juego de historias. Francis Bacon está localizado en el labio inferior para hacer un señalamiento sobre la sexualidad en las bocas de este pintor, el cual ha hecho de este orificio un espacio de violencia altamente sexualizada. Sherman en cambio se localiza en mi diente frontal como una afirmación a su trabajo con el simulacro fotográfico, pues este diente es una prótesis sobre mi diente original pues lo rompí en la infancia. En este sentido, es evidente que el espectador carece de elementos para conocer la historia específica del diente y por lo tanto se limita su lectura, sin embargo, me parecía que independientemente de la anécdota personal, la boca es el órgano de la ficción y el simulacro.

Otra de las *Acupunturas* es la *Acupuntura del pensamiento*, donde genero un mapa de mi cara y mi cabeza. Del lado izquierdo de la imagen, aparecen puntos que señalan a los *pensadores del psique*, es decir, a los psicoanalistas, haciendo una anatomía de las diversas escuelas de psicoanálisis, teniendo a Freud en la frente, a Lacan en la mirada y a Jung en la piel. Del lado derecho aparecen los *controladores o transformadores del pensamiento*, o sea, algunos de los personajes que en la historia de Occidente se han consolidado como grandes transformadores del pensamiento masivo. Así, aparece Lutero en el entrecejo, Marx en el lagrimal, Hitler en las mandíbulas y Darwin en los labios. La idea de esta pieza es proponer anatomías imposibles, asociando a cada personaje con un fragmento de la cabeza, sugiriendo al espectador la colocación mental de sus personajes, como el juego de la cola del burro.

Por último, me gustaría mencionar un video monocal producido recientemente ex profeso para la muestra de video morelense *Prácticas Territoriales* donde cierto número de artistas fueron invitados por el colectivo del que formo parte (www.anonimocolectivo.org) a producir piezas relacionadas con la toma y resignificación de espacios territoriales. El video se llama *De paseo por mi país* (2007) (Fig. 58,59) y tiene una duración de 3'41". En él mi dedo hace un recorrido por el mapa de México mientras se escucha la canción *El santo de los mojados* de los Tigres del Norte. La cámara hace un acercamiento tal, que las referencias del mapa se pierden y el espectador sólo puede ubicarse por las ciudades por las que paso. En el recorrido, aparecen ciudades imaginarias, tal cual ocurría en la serie *Mapas*, pero aquí, los nombres de estas ciudades están dadas por ciertas palabras que constituyen el imaginario contemporáneo del México mediático. Así pues, aparece la "Ciudad Misoginia", la "Ciudad Coyote" y la "Ciudad Narco" para contraponerse con la "Ciudad Pobreza", la "Ciudad Vida" y la "Ciudad Dólar".

La canción juega un papel determinante en ésta obra, pues se asocia inmediatamente con la experiencia del recorrido de los migrantes que pasan por desiertos, montañas y ciudades donde el territorio se ha deshumanizado y convierte a todo un país en campo de cacería de la terrible diáspora mexicana. El mapa aquí no sólo es metáfora de la geografía, sino que se convierte en tropo visual de la experiencia de la migración y la pobreza.



Fig. 55 *De paseo por mi país*, Video monocal, 3'41", 2007.

A continuación reproduzco la letra de la canción:

En el nombre del Padre y del Hijo
Señor San Pedro a ti me dirijo,
y a nombre de tu Espíritu Santo
me des la protección de tu manto.
Concédenos señor yo te pido
llegar a los Estados Unidos
no dejes que regrese al infierno
que a mi país convierta el gobierno.
Que tu sombra ciegue
a los que nos persiguen
que tratan de impedirnos llegar
pero no lo consiguen.
Manda tu refulgencia señor
por mares y desiertos
para que ya ni el frío ni el calor
dejen más muertos.
Estamos en peligro, de perder la vida
y aquí no nos podemos quedar, no queda otra salida
San Pedro eres en Santo Patrón
de todos los mojados
concede la legalización al indocumentado.

Pero si en mi hora desastrada
tirado quedo yo en el camino
si ya no vuelvo besar a mi madre
y no regreso ya con mis niños.
Señor San Pedro a ti me encomiendo
dame tu bendición y consuelo
y que a los que como yo van muriendo
les abras tu, las puertas del cielo.

La sombra de San Pedro divino
nos ha de cuidar en el camino
te pido pastor que al invocarte
tu protección esté de mi parte.

Protégenos de los asaltantes
contrabandistas y otros maleantes
permítenos brincar el alambre
pues nuestros hijos se mueren de hambre.

Conclusión.

Las ideas expresadas por los pensadores estructuralistas y post estructuralistas son sin duda la fuente de la que el arte contemporáneo se nutre para producir obras visuales que contengan significaciones propias de la época actual. Conceptos como liminalidad, intersticio y rizoma son claves para entender los procesos de pensamiento y creación de productos culturales originados en las últimas décadas. El pensamiento entendido como una red, más que como un árbol, ha afectado no sólo a artistas, poetas y pensadores, sino que ha tenido una clara influencia en el desarrollo de tecnologías como internet y en movimientos de activismo social que se mueven no ya verticalmente mediante la definición clara de una figura de liderazgo, sino a través de redes de intercambio social como *Green Peace*.

La enciclopedia personal de cada individuo está llena de estímulos mediáticos que van desde el conocimiento aprendido en universidades y museos, hasta la influencia de la *blogosfera* y las experiencias de vida personales. En la era de la globalización de alguna forma todos habitamos el centro y la periferia, todos somos nómadas y sedentarios, todos pertenecemos a una inmensa red social y todos nos sentimos solos.

A su vez, la idea de la "genialidad" en el arte ha sido transformada en la idea de que la obra de un artista corresponde más al resultado de una construcción cultural que a la inspiración y el *don*. Mi producción visual es, al igual que la de cualquier artista, producto de una red de pensamientos que todos los días se modifica y se altera en una inmensa red global e histórica. Este trabajo de tesis es un proceso de revisión acerca de la forma en que he construido mi propia enciclopedia personal, y con ella un discurso propio, esta tesis funciona como un mapa a través del laberinto del proceso creativo y me ha permitido vislumbrar los caminos bifurcados, las puertas cerradas y las abiertas, los caminos en círculo y las andanzas repetidas una y otra vez. Pero sobre todo es un mapa que me

ha permitido ver que en dicho laberinto no hay una salida, sino una infinidad de conexiones que llevan a nuevos laberintos.

Crear un mapa a través del proceso creativo me ha permitido entender con mayor precisión la obra y la forma en que quiero aproximarme a ella, no sólo mi propia producción –la cual indudablemente se ha empapado de posibilidades gracias a este trabajo- sino sobre el arte contemporáneo en general, sobre las estructuras sobre las que se elaboran los procedimientos culturales y la forma en que lo personal dialoga con lo colectivo.

La producción visual que me interesa trabajar es un arte que permita vislumbrar las multiplicidades de lo humano, lo personal en el contexto de lo social. La identidad como un complejo que se construye desde distintos ámbitos, Me interesa la investigación de lo político a través de lo cotidiano, la ciudad como reflector de la emotividad y las posturas de género desde la experiencia de lo otro.

El arte contemporáneo es una experiencia de vida que no puede centrarse sobre sí misma, sino que se permea de la realidad y permea a su vez al mundo. La obra de arte es una fuente de poder y genera transformaciones en la manera de percibir y moverse por el mundo. El arte no es la vida, pero tampoco es su representación: está en el intersticio.

Fuentes de consulta.

Adler, P. (1975). "The transitional experience: an alternative view of cultural shock". *Journal of humanistic psychology*, 15.

Alberro, A., & Stimson, B. (2000). *Conceptual art: a critical anthology*. Massachusetts: The MIT press.

Aliaga, J. V., & Cortés, J. M. (1990). *Arte conceptual revisado*. Valencia: Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia.

Augé, M. (1999). Sobremoderindad. Del mundo de hoy al mundo del mañana. *Memoria. Revista mensual de política y cultura*.

Bachelard, G. (1997). *El agua y los sueños*. Cd. de México: Fondo de Cultura Económica.

Bargalló, J. (1994). *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar.

Barrios, J. L. (2004). Hostilidad y hospitalidad: cuerpo y mundo en Magali Lara. In M. Lara, *Mi versión de los hechos* [pp. 11-24]. Cd. de México: UNAM.

Barthes, R. (2004). *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el College de France, 1977-1978*. Cd. de Mexico : Siglo XXI.

Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

Benítez, I. M. (2003). Otros libros, otras obras. En M. Hellion, *Libros de artista*. Madrid: Turner.

Betancourt Martínez, F. (1997). Historia, lenguaje y filosofía crítica: el juego de los intersticios. *Históricas*, 48, 3-5.

Bey, H. (1984). *Caos, los pasquines del anarquismo ontológico*. Nueva York: Autonomedia
<http://www.merzmail.net/hakimbey.htm>.

Bey, H. (1991). *La Zona Temporalmente Autónoma*. Nueva York: Autonomedia. <http://www.merzmail.net/hakimbey.htm>.

Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J., & Expósito, M. (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Borges, J. L. (1960). *El Hacedor*. Buenos Aires: Alianza.

Bourriaud, N. (2001). Estética relacional. En P. Blaonco, J. Carrillo, J. Claramonte, & M. Expósito, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y accion directa*. Salamanca: Univerisdad de Salamanca.

Camara, E. (2003). *Arte y Ciudad. Segundo Simposio Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo*. Cd. de México: Patronato de Arte Contemporáneo - CONACULTA.

Carrión, U. (2003). El arte nuevo de hacer libros. En M. Hellion, *Libros de artista*. Madrid: Turner.

Debroise, O. (2007). *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. Cd. de México: UNAM.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1988). *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-textos.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1972). *Rizoma. Introducción*. Retrieved 09 04, 2007, from Biblioteca Cagadero del Diablo: <http://bibliocdd.6te.net>

Foro de Arte Contemporáneo. *Artes visuales e identidad en América Latina*. Cd. de México: Foro de Arte Contemporáneo.

Foucault, M. (1989). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama.

Freud, S. (2007). Introducción al narcisismo. En S. Freud, *Obras Completas*. <http://hansi.libroz.com.ar/>.

Fromm, E. (1992). *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*. Cd. de México: Fondo de Cultura Económica.

García Canclini, N. (2003). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Cd. de México: Grijalbo.

Hamilton, A. (2001). Art:21 . *Season 1. Episode: "Spirituality"*. *Contemporary art documentary film*. PBS. Nueva York.

Hellion, M. (2003). *Libros de Artista*. Madrid: Turner.

- Holmes, B. (2001). No doblar, desplegar. En P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte, & M. Expósito, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Laboratorio de la Ciudad de México, LCM. (2000). *ZMVM. Zona Metropolitana del Valle de México*. Cd. de México: CONACULTA / Gobierno del Distrito Federal.
- Lara, M. De la ciudad. In F. d. Contemporáneo, *Artes visuales e identidad en América Latina*. Cd. de México: Foro de Arte Contemporáneo.
- Lara, M. (2004). *Mi versión de los hechos*. Cd. de México: UNAM.
- Lewitt, S. (2000). Sentences on conceptual art. En A. Alberro, & B. Stimson, *Conceptual art: a critical anthology*. Massachusetts: The MIT press.
- Lippard, L. (2001). Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar. En P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte, & M. Expósito, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Long, R. (2001). Richard Long in the Sahara. En T. Raquejo, *Land Art*. Madrid: Nerea.
- Lozada, P. (2007). *Laboratorio Arte Alameda*. Retrieved 10 2, 2007, from <http://www.artedalameda.inba.gob.mx/Intersticios/home.htm>
- Lucas, S. (2005). *Sarah Lucas*. Zurich: Hatje Cantz.
- Mendieta, A. (1996). *Ana Mendieta*. Barcelona: Polígrafa.
- Millet, C. (1990). Entrevista con Catherine Millet. En J. V. Aliaga, & J. M. Cortés, *Arte conceptual revisado*. Valencia: Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia.
- Morales, L. (2007). Del libro como estructura. En O. Debrouse, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. Cd. de México: UNAM.
- Raquejo, T. (2001). *Land Art*. Madrid: Nerea.

- Sengupta, S. (2003). Señales urbanas: Invocaciones urbanas del mundo [De abajo de sus pies]. In E. Camara, *Arte y Ciudad. Segundo Simposio Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo*. Cd. de México: Patronato de Arte Contemporáneo - CONACULTA.
- Sepulveda, L. (2004). *La utopía de los seres posthumanos*. Cd. de México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Sepulveda, L. M. (2004). *La utopía de los seres posthumanos*. Cd. de México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Tiberghien. (2004). La ciudad nómada. In F. Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Gustavo Gili.
- Verón, E. (1999). *Esto no es un libro*. Barcelona: Gedisa.
- Wodzicko, K. (2000). *Art:21*. Retrieved Diciembre 3, 2007, from The Tijuana Projection: www.pbs.org/art21
- Yépez, H. (2002). "Rutas, señales y contextos hacia una poética pública visual". *Alforja* [XXIII].

Índice de Ilustraciones

Fig. 1 <i>Narciso Invertido</i> , Video monocanal, 3'00", 2006.....	19
Fig. 2 <i>Tarjetas de presentación</i> , Impresión digital, 5 x 9 cms., 2006.....	23
Fig. 3 <i>Tarjetas de presentación</i> , Impresión digital, 5 x 9 cms., 2006.....	24
Fig. 4 <i>Esquizoidentidad</i> , Video monocanal, 2'58", 2007.....	25
Fig. 5 Apollinaire, <i>It's raining</i> , Caligrama, 1916.....	28
Fig. 6 Joseph Kosuth, <i>One & Three Chairs</i> , Instalación, 1965.....	30
Fig. 7 Alfredo Jaar, <i>A logo for America</i> , Intervención, 1987.....	31
Fig. 8 Ulises Carrión, <i>Other books and So</i> , 1981.....	33
Fig. 9 <i>Graffiti</i> , Intervención, 2001.....	36
Fig. 10 <i>Palabra</i> , Video monocanal, 1'25", 2002.....	37
Fig. 11 Joan Brossa, <i>A de barca</i> , 1996.....	39
Fig. 12 L'atlas, Intervención, 2000-2007.....	42
Fig. 13 Piero Manzoni, <i>Socle du monde, socle magique n.3 de Piero Manzoni, 1961, Hommage à Galileo, 1961</i>	43
Fig. 14 L'atlas, Intervención, 2000-2007.....	43
Fig. 15 <i>Esto es poesía</i> , Intervención, 2005-2007.....	45
Fig. 16 Rene Magritte, <i>Esto no es una pipa</i> , Óleo sobre tela, 1958.....	46
Fig. 17 Stephen Kaltenbach, <i>Sidewalk Plaques Series</i> , Bronce, 1968.....	47
Fig. 18 <i>Yo no soy propiedad privada</i> , Intervención, 2005.....	49
Fig. 19 <i>Esto es poesía</i> , Intervención, 2005-2007.....	50
Fig. 20 <i>Libro del hombre</i> , Libro de artista, impresión digital, 14 x 21 cms., 2006.....	52
Fig. 21 <i>Escuchar</i> , Libro de artista, Serigrafía, 22 x 16 cms., 2006.....	54
Fig. 22 Ana Mendieta, <i>Flowers on Body</i> , Acción, 1973.....	58
Fig. 23 Sarah Lucas, <i>Chicken Knickers</i> , Impresión cromógena, 1997.....	58
Fig. 24 Magali Lara, <i>Arde por el nacimiento</i> , Aguafuerte, 1997.....	60
Fig. 25 Mónica Castillo, <i>Autorretrato</i> , Óleo sobre tela, 1994.....	64
Fig. 26 <i>Llamadas incómodas</i> , Intervención, 2005.....	66
Fig. 27 <i>Suturas</i> , Intervención, 2003.....	70
Fig. 28 Abas Amini.....	71

Fig. 29 Ann Hamilton, <i>Untitled [aleph]</i> , Videomonocanal, 1992-1993	73
Fig. 30 Ann Hamilton, <i>Face to face</i> , Impresión b/n, 2000.....	74
Fig. 32, 31 <i>Secreto a voces</i> . Video monocanal, 6'01", 2006.....	75
Fig. 32 Courbet, <i>El origen del mundo</i> , Óleo sobre tela, 1866.....	77
Fig. 33 Jake & Dinos Chapman, <i>Zigotic Acceleration</i> , bioenergetic-de-sublimated Libidinal Model, Polímeros, 1995.....	78
Fig. 34 Mónica Castillo, <i>Efecto pictórico II y III</i> , Video monocanal, 2000-2001.....	79
Fig. 35 Christo, <i>Surrounded islands</i> , Intervención In Situ, Miami, Florida, 1980-1983.....	80
Fig. 36 Richard Long, <i>Dusty boots line</i> , Intervención In Situ, Desierto del Sahara, 1988	84
Fig. 37 <i>El caminante</i> , Talla en madera, intervención, 2002	86
Fig. 38 Monica Bonvicini, <i>Don't miss a sec</i> , Intervención In Situ, 2004.....	89
Fig. 39 Kristof Wodizcko, <i>The Tijuana Projection</i> , Boceto, 2001.....	90
Fig. 40 Kristof Wodizcko, <i>The Tijuana Projection</i> , Intervención In Situ, 2001	91
Fig. 41 Jenny Holzer, <i>Survival: Protect me from what I want</i> , Intervención, 1983-1985	95
Fig. 42 Jenny Holzer, <i>Survival</i> , Condones de latex, 1983-1985.....	96
Fig. 43 Guerrilla Girls, <i>Do women have to be naked to get into the Met. Museum?</i> , Espectaculares, afiches y <i>stickers</i> , 2005-2007.....	97
Fig. 44 Grupo Março, <i>Poema topográfico</i> , Intervención, 1980.....	98
Fig. 45 Grupo Março, <i>Poema topográfico</i> , Intervención, 1980.....	98
Fig. 46 Grupo Março, <i>Poema urbano</i> , Intervención, 1981	99
Fig. 47 Tatuajes, Intervención, 2005.....	100
Fig. 48 <i>Poesía Peatonal</i> , Intervención In Situ, 2005.....	101
Fig. 49 <i>Poesía Peatonal</i> , Intervención In Situ, 2005.....	102
Fig. 50 Guillermo Kuitca, <i>Sin título</i> , Óleo sobre colchón, 1992.....	108
Fig. 51 <i>Mapas</i> , Intervención, 2005-2007.....	110
Fig. 52 <i>Acupuntura de la ficción</i> , Gráfica digital, 56 x 21 cms, 2004	111
Fig. 53 <i>Acupuntura de la mirada</i> , Gráfica digital, 56 x 21 cms, 2004.....	112
Fig. 54 <i>Acupuntura del pensamiento</i> , Gráfica digital, 56 x 21 cms, 2004.....	112
Fig. 55 <i>De paseo por mi país</i> , Video monocanal, 3'41", 2007.....	115