



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“Consideraciones acerca del posmodernismo en el arte mexicano de los años setenta y
ochenta”

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta:

Daniel Ventura Quijano

Directora de tesis: Lic. Ma. Eugenia Gamiño Cruz

México, D.F. 2009



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.

Agradecimientos.

A todas las personas que colaboraron e hicieron posible este trabajo:

Mi familia, amigos y maestros.

Especialmente a la Fundación Gruber Jez:

A la maestra Gerda por sus enseñanzas, a Mari por su apoyo y a Miguel por su compañía.

ÍNDICE

Introducción.....	5
Primera parte	
1. El pensamiento posmoderno	
1.1. El individuo.....	8
2. La posmodernidad	
2.1. Características.....	11
3. El posmodernismo	
3.1. El arte posmoderno.....	16
Segunda parte	
4. El arte mexicano en los años setenta y ochenta	
4.1. Planteamientos.....	38
4.2. Los individuos.....	52
4.3. Los grupos.....	59
Tercera parte	
5. Propuesta artística	
5.1. Conceptualización.....	66
5.2. Carpeta de obra.....	71
6. Conclusiones.....	90
7. Bibliografía.....	94

INTRODUCCIÓN

La posmodernidad ha sido analizada y estudiada con profundidad desde su emergencia, en la segunda mitad del siglo XX, por sugerir cambios radicales en la concepción del conocimiento. Cambios políticos, económicos, sociales y culturales en el mundo occidental que nos sitúan en una nueva etapa histórica, desencantada con el presente, pesimista con respecto al futuro y nostálgica cuando mira al pasado.

El objetivo de esta investigación con respecto a la posmodernidad, específicamente al arte contemporáneo, es:

- Demostrar que el posmodernismo como movimiento artístico cultural no es privativo del contexto internacional.
- Proponer una producción personal que se presenta como complemento a la investigación y que ha derivado a temáticas posmodernas.

Utilizando una metodología deductiva, es decir, partiendo de una idea general de la posmodernidad, se pretende desarrollar distintas temáticas que permitan conclusiones de tipo particular. Por ejemplo, se habla del individuo y su pensamiento, de la sociedad, de la política, de la economía; para que, de modo inverso, es decir, partiendo de un hecho particular, se pueda generalizar la idea que se desarrolla en la tesis.

No obstante a la extensa información y cantidad de estudios hechos a la posmodernidad, se dice poco sobre la posibilidad de un México posmoderno. Ya sea porque en esencia, lo posmoderno sugiere la superación de lo moderno y por ende, supone operar en los países llamados desarrollados; se piensa que en México existieron tanto como existen características específicas que permiten sugerir la existencia del posmodernismo.

En este trabajo se proponen a individuos y a grupos de individuos que trabajaron durante los años setenta y ochenta para demostrar que, directa o indirectamente, sus propuestas abordan aspectos que han caracterizado al arte posmoderno: la negación de la especificidad en sus manifestaciones, el protagonismo de la subjetividad y de la idea sobre las obras, lo efímero de su factura, la inclusión de la cultura popular en sus temáticas entre otras.

Si bien este trabajo se constituye, en su mayor parte, por una investigación teórica, la inclusión de la producción personal como complemento es importante; no sólo porque constituye, en esencia, el trabajo que se ha desarrollado como arte visual, si no porque de hecho, consiste en la visión personal que se tiene del arte.

La importancia de este trabajo también radica en la revaloración del arte mexicano; no porque sea necesario identificarlo o encasillarlo en movimientos o tendencias, sino porque ha sido descalificado como un arte auténtico y con características propias. Finalmente, es importante porque a través de la producción que se propone, se pretende valorar el desarrollo perceptivo-reflexivo del arte en un equilibrio adecuado para que la experiencia artística continúe.

PRIMERA PARTE

*“Es inútil lamentarse acerca del estado del arte o pretender esto o aquello; la ciencia se ha infiltrado en la poesía y no podemos apartarla de ella porque esto responde a las actuales condiciones del espíritu humano. No podemos volver la mirada a una cosa por “bella” que sea sin que pronto, entre nuestra admiración se introduzca un ¿es razonable? Y ya estamos a toda vela en medio de la crítica y de la ciencia. Queremos no sólo gozar sino ser conscientes de nuestro gozo, no sólo sentir sino entender. La poesía pura hoy es tan imposible como la pura fe; pues, del mismo modo en que no podemos hablar de religión sin sentirnos asediados por un molestísimo ¿y si no fuese cierto? Así tampoco sentimos sin filosofar sobre nuestros sentimientos y no vemos sin explicar nuestra visión. La fe ha desaparecido, la poesía ha muerto. O mejor dicho, la fe y la poesía son inmortales; lo que ha desaparecido es una especial manera suya de ser. La fe hoy brota de la convicción, la poesía de la meditación: no han muerto, se han transformado”.**

*Formaggio, Dino. *La definición de arte*. Umberto Eco. Volumen 4, ediciones Destino, España 2002, pág. 270.

1. El pensamiento posmoderno

1.1. *El individuo*

Resulta complejo abordar el pensamiento posmoderno puesto que no se trata de una idea o visión unificada; sin embargo, se puede entender como el desencanto del individuo contemporáneo ante los ideales que suponen un estado de libertad, igualdad o justicia que habían caracterizado al pensamiento del hombre moderno, a su vez, condicionado por los principios de razón y progreso que supuso la Ilustración y la Revolución Industrial a finales del siglo XVIII.

Es complejo porque propone el comienzo de una nueva etapa histórica indeterminada y descalifica la aceptación pasiva del conocimiento que ha determinado la concepción de la realidad; plantea la caducidad de los discursos dominantes que pretendían hablar con la verdad; se muestra escéptico ante las garantías del lenguaje e incluso, llega a un nihilismo y una visión “apocalíptica” del futuro. Podría decirse que el pensamiento posmoderno es aquel que no cree en nada, excepto quizás en sí mismo.

En su ensayo “El retorno al individualismo”¹, el sociólogo Jean Baudrillard, habla de un *individuo posmoderno* opuesto a un *sujeto histórico*. Este es propuesto como un hombre capaz de estructurarse en subjetividades, es decir, con pensamientos e identidad propia que le permite una confrontación con el otro-mismo. Aquel en cambio, es un producto de la fusión de masas, una forma que se confronta, objetivamente, con su información, con sus medios y con sus imágenes; es un individuo *fantasmal* que ha nacido con la muerte del sujeto.

¹ Baudrillard, Jean. “El retorno al individualismo”. La jornada semanal, junio 1989.

El sujeto histórico se plantea como un hombre que concebía utopías, era ambicioso, dinámico, proyectaba sueños, se planteaba luchas y conquistas, tenía intenciones solidarias; todo lo cual, permanece en el individuo, más resulta una exaltación de la individualidad; es decir, se trata de una simulación de los mismos valores puesto que el dinamismo, la ambición, los sueños, las conquistas y las intenciones se muestran insignificantes hoy en día. Parece que el individuo carece de estrategias o no sabe qué hacer con ellas para plantear un nuevo orden; por lo tanto, el individuo se integra al sistema sin alternativas, sin confrontaciones.

El individuo posmoderno es un hombre curioso que manifiesta, pasivamente, su necesidad de existencia. Se muestra inconforme con el funcionamiento de su sociedad, está en contra de los valores impuestos, critica objetivamente y sin embargo, no practica soluciones. Idealiza la catástrofe como única forma de reacción, no ya porque suponga una salvación o un cambio, sino porque el individuo posmoderno desea sobrevivirla.

Si el sujeto histórico se ha extinguido, para el individuo posmoderno no parece difícil una existencia inmortal, puesto que en nuestra realidad, el individuo también es un artefacto, un mecanismo del sistema que procura su funcionamiento al adaptarse y permanecer inmanente, puesto que *no hay razones para superar su condición individual*; es resultado de condiciones que neutralizan su personalidad, es decir, que le complacen y le complacen en la medida en que le hacen sentir realizado.

El individuo tiene todo lo que quiere; está satisfecho con lo que dispone, no tiene necesidad de una trascendencia, de un futuro, de un sueño. Carece de historia proyectiva. Vive de su pasado, de esa compulsividad por memorizar y conmemorar que en sí parece un acto desesperado. Proyectivamente, no sueña más.²

² *Ibíd.*, pág. 35.

Entonces, ¿la realización individual sugiere la pauta que marca el fin del desarrollo del hombre? ¿Es acaso un fin trágico de lo que alguna vez se concibió como constructivo para la condición humana? ¿El hecho de que el individuo se sienta satisfecho y realizado aniquila no sólo la metáfora del sujeto sino también la idea de un posible progreso?

De modo similar, Gilles Lipovetsky habla de la conmoción del individuo contemporáneo al enfrentar la realidad, en su libro titulado *La era del vacío*. En este, se habla de un nuevo proceso de personalización que ha transformado la concepción de la vida social con la idea de generar nuevas significaciones, nuevos valores, nuevas acciones que se justifican con la estimulación de las necesidades individuales, las cuales no existen fuera de una esfera privada y desde donde la libertad está regida por un vacío puesto que no se está determinado a nada. *Sin ídolo, sin tabú*, este nuevo individualismo no tiene ningún punto de referencia, anula los valores únicos o superiores y hace aparecer un nuevo valor: el narcisismo.

Sin objetivos trascendentes, sin preocupaciones sociales ni morales y sin un sentido histórico, el individuo narcisista vive el presente al *acecho de su ser y de su bienestar* procurando satisfacer sus necesidades sin ningún compromiso: necesita consumir información, cuidar su cuerpo, estar a la moda, cuidar a la naturaleza, relacionarse con individuos con los mismos intereses, respetar las diferencias, expresarse; en fin, ser él mismo.

Pese a todo, para Baudrillard el individuo no es malintencionado, actúa de manera similar a un bacilo: *una especie de germen vivo que se desarrolla y alcanza su apogeo dentro del organismo en el que vive aniquilándolo; y del cual no sabe nada.*

2. La posmodernidad

2.1. Características

No se sabe con exactitud cuando comenzó la era posmoderna puesto que no existe unanimidad en cuanto a fechas concretas que puedan marcar el inicio de su historia; sin embargo, se puede partir o vincularla con un cambio en la concepción del poder-conocimiento, con la imposición de una nueva estrategia, que paradójicamente significa también, la imposición de una visión uniformada.³

En el transcurso de la década de los setenta se percibió un cambio decisivo en la concepción de la realidad. Había que ser escépticos no sólo ante las emancipaciones políticas, sino también ante las formulaciones universales que legitiman a la ciencia y en general a todo conocimiento; y si éste se convertía en una fuerza de producción industrial —en tanto la relación entre proveedores y usuarios adopta la forma de producción y consumo de bienes— el cambio que describe a la realidad posmoderna es el que lleva al individuo de conocedor a consumidor de conocimiento.⁴

A partir de entonces, comenzó a plantearse una idea de posmodernidad. En principio, como una teoría europea resultado de la amplia aceptación de las teorías post-estructuralistas de los franceses Lyotard, Derrida y Baudrillard.⁵

³ Uno de los acontecimientos más relevantes en la concepción del pensamiento posmoderno, alude al fracaso del proyecto socialista de Europa oriental desde el inicio de la guerra fría entre los bloques comandados por EUA y la entonces llamada URSS. La ideología posmoderna también se postula como la imposibilidad de liberación del sistema capitalista impuesto a favor de una economía de libre mercado.

⁴ Para Lyotard así como para otros críticos de la ciencia provenientes de distintas disciplinas, la supuesta veracidad, racionalidad y objetividad del método científico es susceptible a objeciones. Para ellos, la ciencia es un proceso social que utiliza un método falible porque de hecho, todo conocimiento es fabricado.

⁵ El post estructuralismo del conocimiento critica la sistematización del lenguaje como una estructura objetiva que postuló a la lingüística como parte de la semiología para describir y analizar a toda la cultura como un

Luego, a finales de los años setenta, dejó de ser una teoría exclusivamente europea, aunque su origen fuera resultado de un “nuevo occidentalismo”. El término “nuevo occidentalismo”, se refiere a la visión eurocentrista que postuló al viejo continente como paradigma en oposición con los pueblos de oriente de Europa y África. Sin embargo, luego del descubrimiento del “nuevo mundo” y a través del tiempo, Estados Unidos pudo cambiar el protagonismo europeo en distintos sentidos y quizás, el establecimiento de los Estados Unidos como potencia mundial, resulta relevante en la imposición de esta nueva visión; como lo entiende también Frederic Jameson en su estudio sobre *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, en donde más que un estilo, se reconoce en la posmodernidad un dominio cultural relacionado con el proyecto global norteamericano para fragmentar culturas.

Por ejemplo, entendida o asumida como posmoderna, según el sociólogo Jean Baudrillard, la realidad es una experiencia que no nos pertenece puesto que se reproduce — simula— una *realidad acelerada*. El individuo es rehén de los medios, de la reproducción artificial que determina lo que ve, hace y piensa. En la hiper-realidad, -como la llama Baudrillard- los recursos inventivos están confinados a la repetición ante la abundancia de opciones para satisfacer las necesidades y preferencias individuales que carecen de originalidad. La realidad simulada consiste y permanece en el *ciberespacio*, término acuñado por el escritor de ciencia ficción William Gibson en su novela *Neuromancer*, definido como *alucinación consensual* y aplicada al espacio inmaterial generado por el *software* para generar una experiencia mediada por la computadora. Desde el *ciberespacio*,

sistema de signos con significado y significación para explicarnos todas las cosas, es decir, para que todo tenga sentido y signifique algo.

los participantes permanecen *en línea* en el paisaje artificial del internet con el que se relacionan millones de usuarios a lo largo y ancho del mundo.

Por ello, puede pensarse que la intensificación de la incesante producción tecnológica-científica iniciada con la modernidad es una de las características más sobresalientes de la condición posmoderna. Resultado o consecuencia del nuevo colonialismo occidental en la llamada sociedad de consumo en donde los nuevos individuos viven parcialmente su identidad al verse inundados por fragmentos importados o sobrevivientes del centro a la periferia. En parte gracias a la expansión mundial de las industrias culturales como el cine, la radio, la televisión, la moda, la publicidad, la industria editorial y disquera, lo que ha culminado en una interrelación sin precedentes. Prueba de ello es la era digital, los teléfonos celulares, la hiperactividad, los alimentos procesados, la genética humana, la cosmogonía, la publicidad, las tarjetas de crédito, el libre comercio, las multinacionales, etcétera. Por ello, lo que se estima como característico de la realidad posmoderna es el amplio desarrollo en la tecnología y su vinculación con las fuentes de poder que de algún modo devienen en nuevas y distintas formas de conocimiento.

El zapping –o conciencia cero- constituye un síntoma posmoderno de impaciencia sin profundidad. Podemos crear nuestro propio collage televisivo de la vida, cambiando de las noticias a una telenovela, de los deportes a un documental, una película, un canal de música. El zapping nació con las redes de televisión de múltiples canales por cable y las transmisiones satelitales, más la asistencia indispensable del control remoto. Esta aparente abundancia de opciones acaba con todo el mundo eligiendo nada [...] ⁶

⁶ Appiganesi, Richard et. al. *Posmodernismo para principiantes*. Documentales ilustrados. No. 20. Era naciente. Buenos Aires 2004, pág. 150

Se podría incluso emparentar a la posmodernidad –como causa o consecuencia- con uno de los acontecimientos más conocido en los últimos años del siglo XX: la llamada “globalización” de la sociedad y de sus individuos.

A pesar de constituir esencialmente un “efecto de apertura”, la globalización ha degenerado en la privatización, en nuevas dependencias y deudas, en nuevos hábitos de consumo y que al contrario de sus expectativas, poco ha favorecido su imposición, puesto que parece que todo gira alrededor de la política y de su capacidad de acción cuando la noción de estado pierde autoridad y legitimidad, los sistemas democráticos están en crisis, la pobreza no disminuye, el deterioro ambiental es cada vez más evidente, la educación sigue siendo secundaria, etcétera.

Ahora bien, si la posmodernidad sólo puede darse en el “tercer mundo” de manera reaccionaria dada la “frustración” de no haber arribado plenamente a la modernidad, dadas sus dependencias políticas y sobre todo económicas y sólo se apropia de ella a manera de bienes saldados y tecnología obsoleta; la posmodernidad surge también cuando la experiencia entre alta y baja cultura se disuelven en una sola visión, puesto que la masificación de la individualidad ha resultado en una síntesis o en una inclusión del populismo a la élite cultural, cuando la llamada subcultura no se ha dejado someter a una línea de aceptación, provocando un pluralismo en los estilos de vida, proponiendo cada uno, su particular versión de la historia.

Si proponer una posmodernidad en América Latina parece complejo, insinuar a México como posmoderno resulta aún más difícil dadas las condiciones —tanto pasadas como presentes— de subdesarrollo, incluso la idea de modernidad es puesta en duda. A

pesar de existir ocasionalmente tecnología de punta en industrias que operan localmente como parte de corporaciones mundiales y la presencia de grandes cadenas comerciales o bancarias que se hacen presentes desde hace ya algún tiempo; el monopolio ha generado desarrollos desiguales y diferencias extremas; ha permitido la acumulación de capital para que algunos posean inmensas fortunas y lujos mientras que la llamada clase media permanece viviendo al día; al lado de pequeñas, medianas y grandes empresas, los millones de indígenas, campesinos, obreros, profesionistas, comerciantes, y changarreros se sostienen pasando penurias.

Si formalmente México entró en este proceso de “modernización” con las nuevas asociaciones económicas como el Tratado de Libre Comercio, con Estados Unidos y Canadá, en 1994; parece lógico pensar que América entró en un proceso de fragmentación desde el siglo XV con la Conquista y la Colonización y que desde entonces se practica el fracaso de modelos extranjeros que sólo benefician a capitales e intereses particulares.

Si la posmodernidad no pudo desarrollarse en el momento de su pleno auge por la sencilla razón de que a nuestro país todo llega tarde o de manera liquidada; se puede reconocer que de un modo quizás distinto, lo posmoderno bien podría estar desarrollándose en este momento con sus más y sus menos y la posibilidad resulta tan actual como posible.

3. El posmodernismo

3.1. El arte posmoderno

En su ensayo “El arte: de la estética a la historia”⁷, Gianni Vattimo analiza la experiencia que se tiene del mundo como un conflicto de interpretaciones. Al no existir un punto de vista hegemónico ni un sistema de metáforas dominantes, es decir, un sólo lenguaje que nos explique las cosas; no se puede hablar de una visión unitaria de la realidad puesto que ahora, todas las formas de pensamiento conviven entre sí para expresar distintos puntos de vista. Cada sistema de metáforas tiene los mismos derechos; la realidad, dice, consiste en una multitud de interpretaciones en equilibrio precario que ya no se distinguen de la actividad artística, la cual se manifiesta con la estetización de la vida cotidiana, es decir, la inclusión de experiencias personales elevadas a la categoría de arte.

Al parecer, aquella pugna vanguardista de principios del siglo pasado por la consolidación de un arte que fuese más cercano a la realidad mediante el principio *arte igual a vida*⁸, ha llegado a cuestionar el estatuto del arte contemporáneo para funcionar como simples imágenes sin referencia y sin significado. *En tanto el arte penetra por completo a la realidad, la frontera entre ambos se esfuma para que se vuelvan parte de un simulacro.*⁹

Walter Benjamin exponía en su ensayo “La obra de arte en la era de la reproducción mecánica” (1936) la pérdida aurática de la obra de arte; de su carácter único e inaprensible,

⁷ Vattimo Gianni. “El arte: de la estética a la historia”. *La jornada semanal*, septiembre 1993.

⁸ Principio inaugurado con las primeras prácticas cubistas al insertar fragmentos “reales” dentro de la pintura que poco a poco fueron cambiando de sentido al no subordinarse a la composición; y el mismo que fuera utilizado por la práctica dadaísta del *ready made* al declarar al objeto común como obra de arte ya que en este está representada la realidad sin imitaciones.

⁹ Appiganesi, Richard et. al. Op. Cit., pág. 54.

aquello que los pensamientos no logran asir, lo que de inexpresable tiene la realidad objetiva y que la expresión del arte podía hacer concebible por medio —valga la redundancia— de sus medios. Habló de la reproductibilidad de las obras como causa y consecuencia de su actual transformación; de la reproducción de imágenes que hace la industria y que, de alguna manera, provoca que la originalidad y autonomía de una obra se pierda, aportando y adoptando un carácter de masificación de imágenes.

Quizás el hecho más relevante haya sido la manera en cómo la fotografía cambió el trabajo en las artes plásticas pues, si bien para el arte la reproducción de la realidad traducida en el realismo había constituido, de alguna manera, la única posible; la forma en que la fotografía lo hizo abrió un camino para explotar las percepciones subjetivas que cada autor tenía de la realidad, a la que ya no había que representar objetivamente y pudo entonces liberarse del aprendizaje de las técnicas plásticas tradicionales. Todo lo cual dio pie a la libre experimentación estética, plástica y visual y que devino en una sucesión de “ismos” que consagraron al modernismo las llamadas vanguardias artísticas. Desde el impresionismo de finales del siglo XIX, pasando por el surrealismo de los años veinte hasta el expresionismo abstracto del medio siglo pasado.

Se dice que el posmodernismo encuentra su nacimiento en la arquitectura, luego de que el complejo habitacional Pruitt- Igoe, de St. Louis Missouri, fuese dinamitado el 15 de julio de 1972 para desconocer el funcionalismo abstracto (*máquinas para habitar*) del Estilo Internacional de la arquitectura moderna, para ofrecer, en su lugar, una arquitectura simbólicamente histórica donde lo clásico y lo popular se simplificaran, con tendencia a la ornamentación y el pastiche (entendido como una imitación neutral y sin intenciones satíricas). Pero se puede partir de la propuesta vanguardista del dadaísmo en 1916 en la que

se encuentran, la mayoría de las veces, las bases para el entendimiento del arte contemporáneo.

Entre algunas de las principales características que pueden emparentar al dadaísmo con el desarrollo que ha tenido el arte contemporáneo, se pueden mencionar:

- La negación “irreverente” de la llamada modernidad que postuló e instauró a las llamadas vanguardias artísticas.
- La oposición al principio de belleza en las obras de arte.
- La reivindicación de la irracionalidad como categoría estética y como sistema de vida.
- En tanto contribuyó a reflejar la ideología individualista de la llamada primera clase, esfera en la que se distingue, se produce y se consume lo que es y ha sido considerado como arte.
- La revaloración del egocentrismo y la actuación “libre” en la percepción y construcción de la realidad; ya sea en completo desacuerdo, liberándose o adaptándose.
- La concepción del arte como manifestación abstracta de la realidad.
- La actuación espontánea y la improvisación.
- La no aceptación de la objetividad racional.
- El compromiso con el individualismo como un valor seguro.
- El descrédito del arte por el arte.
- El énfasis decadentista.
- Encontrar complicado lo lógico.

- El compromiso con la libertad creativa como resultado de la experimentación con las disciplinas.
- La evolución “estética” que constituyó el arte objetual.
- La futilidad y la deshonestidad.
- La manipulación exitosa de la publicidad.
- La revaloración de los aspectos lúdicos.
- La exaltación nihilista para jugar con el arte.
- Por constituir no una escuela ni un estilo, sino una especie de “señal de alarma” en contra de la realidad y de los valores establecidos.
- Porque el arte dadaísta consistió en una reacción ante los acontecimientos históricos que lo sitúan en un contexto de posguerra.

Sin embargo, la intención dadaísta de transformar al mundo mediante una revolución estética, se separa o se confronta con lo que se podría llamar indeterminismo o ideología superficial que proyecta el arte contemporáneo. Con esta condición objetivamente auto reflexiva de sí que no conduce a ninguna parte, puesto que el hombre contemporáneo, es en algún modo, el mismo hombre moderno que dice sí a la vida con plena conciencia de lo negativo.

Una vez instaurada o asimilada la “radicalidad” del movimiento dadaísta, el arte dirigió su atención al desarrollo del objeto cotidiano, a las tendencias objetuales, a las que se pueden entender como aquellas en donde la forma creada por el artista —por las manos del artista—, aquella que representaba la idea de su trabajo, ha sido sustituida por la presentación literal de objetos comunes como obras de arte.

El principio de incorporación de fragmentos reales en una composición había venido ocurriendo en las primeras prácticas del collage con Pablo Picasso o George Braque en sus naturalezas muertas, en las prácticas constructivistas rusas de Vladimir Tatlin y sus contra relieves; pero es sabido que la acción de Marcel Duchamp al enviar un mingitorio a una exhibición de arte en 1917 ha tenido múltiples consecuencias:

Algunos afirman que la Fuente de R. Mutt es inmoral, vulgar; otros, que es un plagio, un simple artículo de instalación. Pero la Fuente del señor Mutt es tan inmoral como lo puede ser una bañera... Que el señor Mutt haya producido o no la Fuente con sus propias manos es irrelevante. La ha elegido. Ha tomado un elemento normal de nuestra existencia y lo ha dispuesto de tal forma que su determinación de finalidad desaparece detrás del nuevo título y el nuevo punto de vista; ha encontrado un nuevo pensamiento para este objeto.¹⁰

Entonces, la apropiación de objetos cotidianos tiene que ver con la descontextualización de sus sentidos que lo significan. Pretendió liberarlo tanto de sus determinaciones sociales como de su utilidad y consumo, dotándolo de una nueva significación. Al apropiarse de un objeto para valorarlo con otro pensamiento, el artista comenzó a prescindir de la técnica tradicional de representación para atender en cambio, a las distintas proposiciones que le procuraba un objeto. En dicho proceso, comenzó a acentuarse la libre elección y la voluntad del creador para declarar en un objeto otra una obra de arte, así como también optó por apoyarse en las relaciones lúdicas o reflexivas que el objeto mantiene con la vida o la realidad cotidiana. Se consideró lo fortuito como principio causal, y en ese sentido, un objeto, una obra, comenzó a constituir un “argumento de la memoria” para intensificar la percepción y la apropiación de la experiencia cotidiana que el arte puede representar. Por tanto, el arte-objeto presenta al objeto en tanto es y a su

¹⁰ Marchan Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto. Las artes plásticas desde 1960*. Alberto Corazón editor. Madrid 1974, pág. 189.

vez en lo que se transforma, en el entendido de que la estética objetual creó una expansión significativa para los objetos cotidianos.

Si la fuente de Marcel Duchamp representa uno de los cuestionamientos más conocidos al estatuto del arte moderno, es cierto que la disciplina o estilo —por llamarle de algún modo— del arte-objeto se fue alejando de aquella primera intención de cuestionar y criticar al arte y también al artista; puesto que el uso de objetos cotidianos dentro de las manifestaciones artísticas se fue transformando de distintos modos hasta ser plenamente aceptado y asimilado. El interés por rescatar el arte objeto es aquella afirmación que de sí, podría ser uno de los fundamentos más importantes de la propuesta artística que se pretende presentar: encontrar un nuevo pensamiento para un objeto.

Al parecer, luego de la segunda guerra mundial comenzó un “declive artístico” en las ciudades europeas. Los artistas, espectadores, críticos y coleccionistas comenzaron a interesarse mucho más en el arte que comenzaba a producirse en territorio estadounidense y se centraba en el Museo de Arte Moderno, en Nueva York, iniciada la década de los años treinta. Pero no fue hasta llegado el medio siglo cuando el llamado *expresionismo abstracto* fue tomado como paradigma del arte moderno, atendiendo a su apariencia formal y a su valor comercial y a su vez negando el enriquecimiento que habían supuesto las primeras vanguardias (la negación del arte por el arte mismo, la negación del genio del artista y del medio en que se desenvuelve el arte); lo que hizo que los *nuevos realistas* trataran de reconciliar al arte con la industria, con la naturaleza, con la vida cotidiana, con la realidad social, con el folclor urbano y con el consumismo.

A partir de entonces se fueron acuñando etiquetas (la mayoría en inglés) para identificar nuevos estilos o movimientos: *pop art*, *op art*, *minimal art*, *enviroments*, *assemblages*, *performances*, *happenings*, *instalation art*, *sky art*, *land art*, *process art*, *fluxus*, *body art*, *video art*, *conceptual art*, etcétera; en donde la mayoría de ellos, la obra queda como tal, supeditada a la idea.

Si el arte de vanguardia de principios de siglo XX cambió los fundamentos que enseñaban a concebir a las artes como bellas, este nuevo arte que surgió a principios de los años sesenta, parece llevar hasta las últimas consecuencias el cambio en la manera en que lo concebimos, para que haya sido propuesto y a su vez cuestionado (si bien, permanece en la constante crítica) como el arte posmoderno. Y en tanto permanezca sin cambios que pudiesen llevarlo a un nuevo desarrollo, también puede identificarse como arte contemporáneo.

Aplastar, cerrar, quemar, marcar, guardar, ordenar, pintar, caminar, contar, gritar, morder, desechar, acumular, empaquetar, instalar, ambientar, señalar, actuar, cortar, pegar, romper, grabar, documentar, defecar, soplar, escupir, dibujar, destruir, disparar, distorsionar, morir, vivir; ha sido concebido y aceptado como arte.

Una vez asimilada o bien, superada la presentación de situaciones cotidianas en las manifestaciones artísticas del primer arte posmoderno, la práctica más contemporánea y la que se asume más comprometida con el arte ha optado por un carácter “objetivo” como sentencia, y en esta línea no sólo se han producido nuevas situaciones, sino también, nuevos sujetos que ponen en práctica sus conocimientos interpretativos y se hacen partícipes de las críticas en cuanto a la situación del arte contemporáneo.

Retomando el análisis de Vattimo sobre el arte contemporáneo, se propone comprender el estado del arte tal como sucede en nuestro presente contexto; es decir, insertándolo en lo que se ha planteado aquí como posmodernidad, en donde las especulaciones metafísicas ya no trascienden; más que intentar comprender, filosóficamente, por qué el arte es como es.

Si se ha propuesto la relación entre el devenir del mundo y el devenir del arte es porque se piensa que existe una relación biunívoca entre ambos. Se corresponden en su desarrollo en tanto el arte, aun siendo una interpretación de la realidad, el hombre que la crea le da forma o sentido, no puede abstraerse de la misma. No resulta extraño que los estudios sobre lo posmoderno, las distintas teorías que han pretendido validarlo, se hayan propuesto desde de un contexto filosófico, es decir, desde el desarrollo de las ideas, desde el devenir del ser y lo que significa para el hombre la transición de lo moderno a lo contemporáneo, y desde el arte, lo que ha significado su transformación en la presentación literal de sucesos cotidianos que representan a su vez a nuestra experiencia histórica.

Entonces, si lo moderno se caracterizó por cuestionar al buen gusto tradicional por medio de la experimentación con nuevas técnicas; la *pos vanguardia*, significada como su culminación tanto como su crisis, se caracteriza por rechazar a la experiencia estética como asunto exclusivo del buen gusto pues *al contemplar una obra no sólo vemos formas bellas, lo que se da a conocer, lo que ella nos comunica son contenidos históricos.*¹¹

El arte siempre ha incluido a la experiencia histórica, sin embargo, siempre permaneció en segundo plano. La formación de una obra como resultado de las aptitudes

¹¹ Vattimo, Gianni. Op. Cit., pág. 25

técnicas del artista siempre tuvo una posición más relevante; por ello, la transición del modernismo al posmodernismo está fuertemente marcada por la inversión de la estrategia, es decir, por la prioridad que se le ha dado a la experiencia histórica sobre la estética en la actividad artística; lo que se ha traducido entonces en las contemporáneas autoreflexiones en cuanto a su herencia cultural, la trascendencia de sus medios lenguajes y estatutos.

Para Vattimo, lo que la vanguardia modernista anunció desde el principio del siglo XX fue la disolución de la estética en la historia y que el arte contemporáneo tomó como estrategia. Actualmente, tanto la exaltación de la experiencia estética así como la de contenidos históricos conduce a una *vanidad contemporánea*; la una rechaza su herencia vanguardista para conformarse con la degustación o perfección formal, mientras que la otra descuida las poéticas artísticas de construcción para concentrarse en un exceso de reflexión. Buscando ser auténtico, el arte contemporáneo parece haber reducido su práctica a análisis objetivos que parecen producir un mutismo general, puesto que el intercambio de impresiones entre el artista, la obra y el espectador no sucede al producirse una propuesta artística hermética.

Pero el arte de hoy no se deja entender *ni como pura forma ni como pura reflexión*. Si la realidad está fragmentada y no existe más una sola definición en el arte, la opción parece estar representada en la resignificación de la experiencia cotidiana. El arte, así propuesto, es un arte plural, en tanto la pluralidad equilibre la experiencia histórica y la experiencia estética tradicional en el arte, una obra podrá ser más significativa. Una obra no sólo es bella en tanto siga produciendo formas agradables a la percepción sensorial, sino también tendrá valor en tanto tenga la capacidad de producir nuevos pensamientos. Por lo

tanto, este nuevo arte está dirigido para aquel que frecuenta museos, exposiciones y para aquel que, de algún modo, lo consume.

Se hablará ahora de las manifestaciones que desde el carácter objetual del arte, utilizado en principio como una alternativa a las técnicas tradicionales de representación, se transformaron o desarrollaron hacia uno espacial al experimentar las relaciones formales y asociativas del objeto con el espacio que le circunda; así como también a uno conceptual, en el momento en que ya no sólo interesa el objeto aislado como forma, sino van más allá de la simple contemplación para analizar o reflexionar sobre su situación como elemento de nuestra cultura.

Se parte desde una aproximación objetual en tanto las manifestaciones que se proponen sigan utilizando objetos para manifestar arte. Si bien, no es posible encasillar al arte en manifestaciones o estilos, menos aún tratándose de este arte, se habla de un arte objetual, en principio, porque representa una de las principales manifestaciones que se han valorado en la elaboración de la propuesta personal; sin embargo, también es preciso mencionar la especificidad de cada una de las manifestaciones artísticas, pues con frecuencia se ha encontrado una aparente asimilación que se ha hecho del arte contemporáneo como arte conceptual, puesto que no todo el arte contemporáneo resulta, en rigor, conceptual.

En tanto su carácter objetual, se puede hablar del *assemblage* –ensamblaje– que reivindicó el uso de objetos comunes en la práctica artística. Básicamente, consiste en la reunión de variados objetos en la composición de una obra. Vestidos, fotografías, juguetes, desperdicios industriales, basura, unidos, ensamblados en una composición que se ha

propuesto como una evolución del *collage*. Quizá, los ensamblajes más conocidos sean los del artista norteamericano Robert Rauschenberg, llamados *combine paintings*, en donde trabaja con objetos propios de la cultura popular norteamericana con humor e ironía y que se conocen como antecedentes del *pop art*. Es importante mencionar que la inclusión de la cultura popular, descalificada como motivo artístico, ha instaurado la llamada estética del *kitsch* y el *camp* como característica sobresaliente del arte posmoderno. El *kitsch* constituye por sí misma una estética sumamente peculiar, pero puede entenderse como aquello que es considerado de mal gusto —aunque con razón puede objetarse, ¿según el gusto de quien?— y el *camp*, que se entiende como la nostalgia y la reconsideración de viejos valores y viejas costumbres. El *kitsch* y el *camp* en el contexto del arte, se transformaron pues, en una estética objetual de consumo, en tanto las artes han dejado, hace mucho tiempo de considerarse bellas.

La *acumulación* es otra manifestación objetual que ha sido utilizada por el arte contemporáneo, la cual, próxima al ensamblaje, dispone de objetos variados, amontonados, coleccionados, guardados, encajonados para su apreciación plástica y su consecuente transformación, como hace el artista Joseph Arman.

En tanto su carácter objetual-espacial, es de uso generalizado el término *instalación*. Literalmente, la instalación es entendida como la acción de engarzar, ensamblar, o montar una construcción de carácter productivo con cierta proyección social; establecer ciertos criterios de orden y distribución en un espacio determinado; adecuar un lugar con los accesorios que precisa para su correcto funcionamiento. La instalación surge como una manifestación que reconfigura al objeto dentro de un espacio; como una propuesta artística que se plantea una nueva comprensión del arte fuera de su propio contexto.

Hay quienes encuentran en la instalación una extensión de la pintura, o bien, de la escultura, en tanto guarda estrecha relación con ambas. El espacio de la pintura se expandió hacia el espacio del espectador, hacia el espacio de la exposición en la acción de Lucio Fontana al agujerear el lienzo para relacionarlo con el espacio que representaba la profundidad. La incorporación de la escultura al espacio real se propone con los ovoides brancussianos al eliminar el pedestal y poner la escultura directamente en el suelo, haciéndola actuar directamente con el espacio.

Las instalaciones son obras que pueden transitarse o expandirse y en ocasiones incluyen la dimensión temporal al convertirse en un proceso a documentar. Son propuestas que pretenden actuar en el espacio para excitar la conciencia perceptiva desde distintas aproximaciones; por ejemplo, en los llamados *enviroments*, la apropiación perceptiva del espacio procura muchas veces una carga psicológica al enfrentarse con situaciones comunes que han sido reinterpretadas, como los trabajos del artista George Seagal.

Lo que plantea entonces una instalación, es la interacción del objeto con el espacio en un sitio específico, donde se pretende llevar a cabo una nueva representación del arte. En ocasiones, se ha relacionado la práctica de la instalación con la puesta en escena en términos escenográficos; sin embargo, se pueden diferenciar, de alguna manera, por la posibilidad y el planteamiento de reflexión que supone una instalación y la asimilación de realidad aparente o inmediata de una escenografía.

El carácter espacial de los objetos puede desarrollarse en dos vertientes: la *instalación* puede ocupar un espacio sin que las condiciones de uno y de la otra interfieran

en la propuesta; o bien, la *intervención*, en donde la propuesta actúa sobre el espacio, la obra se incorpora y está proyectada para subrayar al espacio que la acoge.

Al develar las posibilidades estéticas de un objeto común, el arte siguió su desarrollo hacia las cuestiones más significativas del objeto, al insertarlo en la reflexión de la naturaleza del arte. Propuesto como un arte en donde la idea y el proceso de su ejecución son, en esencia, el arte mismo, en el arte conceptual la formación física de una obra no es importante en tanto el objeto es solamente un instrumento para transmitir la idea de ‘arte’. En tal caso, las manifestaciones tratan de desplazar el protagonismo de la percepción formal de una obra hacia una ampliación significativa en la conducta del receptor, por ello, puede preverse, que el arte conceptual es un arte que tiende a la teoría.

Ya las primeras vanguardias del siglo XX se cuestionaban la naturaleza del arte, sus procesos, sus estatutos y sus técnicas. Dichos cuestionamientos se fueron legitimando conceptualmente por medio de manifiestos que se referían a la cuestión perceptiva de las obras de arte —forma-color-espacio— y de sus significados. La diferencia entre aquellas primeras conceptualizaciones y las presentes, podría radicar en el carácter superlativo en la visión y la reflexión de los protagonistas con respecto al arte; puesto que las teorías conceptuales proponen que el arte no existe fuera del contexto del arte, y que éste se ha extendido mucho más allá de la forma y de toda experiencia perceptiva para, en cambio, investigar científicamente la naturaleza del arte.

Si filosóficamente, el concepto remite a una idea a través de un proceso reflexivo, alejado de impresiones sensibles para hacer una proposición, para describir un hecho; se

puede contraponer una idea más popular con respecto al concepto, que tiene que ver con la representación o con la identificación de un objeto que se hace en la mente¹².

Parece que existe una asimilación del arte posmoderno como arte conceptual, en tanto se ha dejado la práctica de la representación tradicional —entiéndase pintura, escultura, gráfica— puesto que a la mayoría de los interesados en dicho arte se les llama también artistas conceptuales. Antes de aventurar una negación a tal afirmación, se ha incluido una breve reseña con respecto al arte conceptual, tal y como fue concebido en sus primeras manifestaciones a principios de los años sesenta, para dar cuenta de que, aunque comparte características comunes, el arte conceptual posee como todos, características específicas que lo diferencian de algunas manifestaciones en el arte contemporáneo.

Por lo cual, se retomará la lectura de Marchan Fiz en su estudio del arte contemporáneo en donde se distinguen dos vertientes dentro del arte conceptual. La vertiente *lingüística tautológica*, que estudia a través del lenguaje el concepto de arte y pretende la eliminación total de la obra física; y la vertiente *empírica medial*, que también utiliza al lenguaje en sus representaciones, pero que reivindica a las imágenes y a la percepción como formas de aproximación al arte.

La metodología analítica de las manifestaciones conceptuales ha recurrido a diversas ciencias interdisciplinarias de las cuales echa mano para reafirmar su carácter reflexivo. Ambas vertientes son representadas con medios no tradicionales con la intención

¹² En su estudio sobre el arte conceptual, Simón Marchan Fiz se refiere al concepto según el empirismo, el logicismo y el neopositivismo; en donde se concibe al concepto como la aceptación de una idea. Luego, el concepto se convierte en todo aquello sobre lo cual pueden formularse suposiciones que, según la tradición aristotélica, una proposición es un enunciado verbal susceptible a ser llamado verdadero o falso; y que termina con Wittgstein, afirmando que un concepto es la presentación de la existencia de hechos.

de desmaterializar la obra, utilizando registros fotográficos, videos, acciones o incluso internet.

La vertiente lingüística tautológica representa para los conceptualistas más radicales, el arte conceptual por antonomasia. Tiene como a uno de sus principales exponentes al artista Joseph Kosuth y al grupo inglés Art & language; mantienen la prioridad de la idea sobre su realización, en tanto consideran que el arte no produce obras sino proposiciones de arte, definidas conceptualmente, por medio del lenguaje.

Llaman la atención las proposiciones de Joseph Kosuth porque representan una idea que resulta atractiva a la vez que cuestionable:

El arte, ante todo, se dedica a crear proposiciones. Una obra de arte es una proposición presentada dentro del contexto del arte como un comentario sobre el arte. La validez de aquella no depende de un presupuesto empírico ni mucho menos estético sobre la naturaleza de las cosas, pues el artista, como un analista, no está interesado directamente por las propiedades físicas de las cosas. Está interesado: 1) en el camino en el que el arte es capaz de un desarrollo conceptual, 2) cómo sus proposiciones siguen lógicamente ese desarrollo.

Las proposiciones artísticas no tienen un carácter de hechos, sino uno lingüístico, es decir, no describen el comportamiento de objetos sino que expresan definiciones de arte. Una obra de arte es una tautología porque es una presentación de la intención del artista, es decir, está diciendo que aquella obra en particular de arte es arte, lo que significa que es una definición de arte.¹³

Puede verse que a pesar de proponer al arte como una simple idea y favorecer la desaparición del objeto de arte como tal, las palabras, el lenguaje, también son objetos culturales y que se sigue recurriendo a objetos o a aspectos comunes para conceptualizar al

¹³ Marchan Fiz, Simón. Op. Cit., pág. 309-310.

arte. *Leaning, clear, glass, square*, obra de Joseph Kosuth, consiste en cuatro paneles de vidrio que se describen a sí mismos como lo que son: vidrio, cuadrado, claro inclinado.

Al plantear a las proposiciones lingüísticas, al lenguaje como idea de la definición de arte, el conceptualismo tiende a una pretensión epistemológica para establecer o proponer una estructuración del lenguaje artístico con sus implicaciones semióticas; es decir, sistematizar sus signos, sus significantes y sus significados bajo un estricto sentido que pretende una “radiografía” de la misma idea tanto como de la imagen en diferentes niveles de lectura para la presentación de sus propuestas.

El arte no es una actividad irracional, en tanto procura resultados, la práctica artística es una actividad reflexiva que forma y transmite ideas, es decir, nuevas formas de percepción de la realidad. La crítica no se dirige al arte conceptual en sí, sino a los artistas conceptuales que utilizan al lenguaje de un modo “retórico” para justificar sus propuestas, el cual, desemboca en solipsismos lingüísticos y que se expresa en los límites del lenguaje-arte, el arte-lenguaje que sólo “yo” entiendo y se convierten, arte y lenguaje, en *proposiciones que parecen afirmativas pero que más bien, son formalidades del lenguaje y de su estructura sintáctica y que cuestionan muy unilateralmente la naturaleza del arte.*

Es muy posible que el interés de los artistas conceptuales con respecto al lenguaje se haya producido del estudio de las teorías posmodernas que basaban sus fundamentos en el análisis del lenguaje, y que se dieron a conocer a través del pos-estructuralismo lingüístico. Llama la atención la estrategia de postular al lenguaje como garantía para conceptualizar al arte, en un momento en el que el mismo lenguaje y toda su estructura eran cuestionados al poner en duda la “veracidad” de las palabras; de ahí que resulte un

tanto complejo validar al arte conceptual, cuando se trata de reafirmar y/o reinterpretar al lenguaje en un contexto indeterminado.

La vertiente empírica medial, al igual que la tautológica, utiliza proposiciones lingüísticas para presentar obras de arte, con la diferencia de que en el proceso de reflexión no se descarta la formación de la idea, con lo que se reafirman también, las referencias a los fragmentos de la realidad cotidiana.

Resulta complejo desmaterializar al arte, tanto como objeto de consumo para cierta clase privilegiada — en ese sentido, la práctica conceptual pretendió una crítica al sistema capitalista— así como también, en el intento de adjudicarle una significación que no tenga qué ver con nada, excepto con el arte mismo; pues ya vimos que el conceptualismo se sigue valiendo de objetos y palabras, que por lo común, contienen un sentido propio al tiempo que pertenecen también a un contexto social.

La reivindicación de la percepción sensorial como conocimiento del arte que hace esta vertiente, permite, de nueva cuenta, la asociación formal de la obra, ya sea en un objeto elaborado por el artista, en una fotografía o incluso en un texto; quien no se limita a la proposición de ideas como obras de arte, sino que también se interesa en cómo la idea puede ser percibida.

La concepción conceptual del arte pretende una apropiación objetiva de la misma experiencia cotidiana estetizada; sin embargo, al reducir al arte a un mínimo de ideas, puede llegar a nulificar la actuación del espectador, en tanto el arte signifique arte y en tanto se tengan que comprender “discursos” expuestos como resultado de una aproximación personalizada acerca de determinado acontecimiento que se pretende

expresar visualmente. Una obra de tal naturaleza parece confusa y cerrada, en tanto que haya que descifrar un discurso individual que se justifica o se “expresa” técnicamente y que en ocasiones, la propuesta visual tampoco permite entender.

Pero, ¿por qué la gente quiere entender el arte?

La práctica artística contemporánea se había propuesto convertirse en una que estuviese más cerca de la experiencia cotidiana del formar para validar sus nuevas proposiciones que atacaban o cuestionaban el sistema tradicional de aceptación del arte. Se supone que con ello se acercarían a las masas, a ese círculo de la sociedad que antes no tenía acceso a la contemplación artística, al utilizar sus objetos, al apropiarse de sus experiencias, al utilizar su lenguaje. Pero resulta que el arte es para la gente que piensa en el arte, para la gente que puede comprender sus discursos técnicos, además, debe contar con una amplia cultura, pues se trata de personas con criterio y que tienen a bien pasar por alto la formación de las obras puesto que se trata de un arte de ideas.

Parece que tal situación no ha cambiado en mucho, el arte contemporáneo sigue siendo para la gente que tiene tiempo de pensar en el arte, para la gente que visita museos, exposiciones, para quien lo consume, critica y colecciona. Todo en determinado medio y hasta parece que con cierta actitud.

Otra de las cuestiones que llaman la atención con respecto al arte conceptual, sin duda, se refiere a la utilización del lenguaje. Cómo por medio de las palabras una idea puede expresarse. Una de las alternativas que plantea la vertiente empírica se refiere a los distintos usos que pueden hacerse del lenguaje, la superación de la tautología valiéndose de la estructura del propio lenguaje. Las proposiciones lingüísticas con tendencia lírica y su

asociación formal con dichos pensamientos, por ejemplo. Ideas textuales con la intención de ser sugestivas, significativas e imaginativas tanto como pueden serlo las imágenes. Si bien, el lirismo corresponde, del mismo modo, a una actividad específica distinta a la producción visual, no puede negarse la relación que entre ambas puede establecerse para provocar o pretender provocar situaciones artísticas.

Parece que la actividad artística contemporánea encuentra más fácil estetizar la experiencia cotidiana que proponerse un arte significativo. Sin embargo, al presentar al hombre una nueva forma o un nuevo pensamiento adquirido por medio de la experimentación y reflexión de lo que sucede en el entorno, el arte —nuestro arte— puede justificar su existencia, al crear algo, al producir algo, al causar algo, ya sea positivo e incluso negativo.

Para terminar, habrá que mencionar a las llamadas mitologías individuales, las cuales, resultarían ser el lado opuesto a las manifestaciones conceptuales, el lado opuesto de la práctica comprometida con el arte; puesto que se plantean una reducción a la experiencia subjetiva para construir y validar sus proposiciones artísticas.

¿Qué hago? ¿Cómo lo hago? ¿Quién me lo compra? En la problemática de las nuevas generaciones desde donde se visualiza un eclecticismo de cultura que tiende a adaptarse al monopolio del libre mercado; la crítica profesional del arte encuentra en las mitologías individuales un arte chatarra o falso que describe el lado más deslucido del posmodernismo y destapa su falta de originalidad; puesto que para este arte todo vale y pretende adaptarse al gusto o a las imposiciones del mercado. Por ello, se descalifica o se tiende a descalificar a este arte sin convicciones y con justificaciones puramente subjetivas

que pretenden desmitificar la escisión entre la actividad artística, producto de la división social del trabajo, de la creatividad de cualquier hombre, sin preocupaciones de significantes ni significados, y donde el fundamento se encuentra en la simple actividad creativa de cada individuo y en una simple articulación de gestos con alguna extensión simbólica de experiencias pasadas, presentes o proyecciones futuras. Se dice de estas manifestaciones que son puramente egocentristas, que atienden a la vanidad del autor y que remiten a la utilización del objeto como una vuelta al fetichismo, llevando al extremo la apropiación del mismo individuo como objeto de fanatismo.

Se dice también que tales proposiciones resaltan una inmadurez objetiva, pues suponen que si la creatividad es una capacidad innata en el hombre, por lo mismo, cualquiera puede ser un artista, por lo que habría que desaparecer la formación de artistas como tales. Parece lógica su descalificación, pues la aceptación de de este tipo de cuestiones llamadas absurdas constituiría la desaparición de cierto *estatus* y de todo un sistema de formación que, aunque disfrazado o imperceptible, constituye el adjetivo de artista en nuestra sociedad y en nuestra cultura, llámese alta o popular.

Este tipo de proposiciones que conciben al arte desde una exclusiva reflexión individual son, en cualquier caso, discutibles, adaptables y hasta consumibles. ¿Acaso no puede considerarse que ante todo, el arte es una proposición indeterminada pues no existe un concepto general al cual poder determinarse? ¿Acaso las proposiciones que se asumen como auténticas no son, del mismo modo, reflexiones individuales?

Hasta ahora, se ha tratado de seguir la línea por la cual se ha desarrollado el arte, para finalmente proponer que, en todo caso, el sentido del arte es el mismo que posee la

realidad contemporánea, es decir, que el sentido del arte no está determinado por una sola visión. Por supuesto habrá objeciones, pues se dirá que el arte es una actividad formativa específica, con normas y lenguajes propios que le distinguen de cualquier otra actividad, por lo tanto, no puede emparentarse con la realidad o con la vida cotidiana, afirmando que pueden llegar a ser una misma cosa. Sin embargo, ¿qué es lo que puede representar el arte si no es aquello que está dentro de la realidad o de la vida cotidiana?

SEGUNDA PARTE

*“Un artista es alguien que produce cosas que la gente no necesita, pero que él piensa, por alguna razón, que sería buena idea proporcionarles”**

*Warhol, Andy. *Arte del siglo XX*. Ruhrberg Schneckeburger et al. Océano, España 2003, pág. 323.

4. El arte mexicano durante los años setenta y ochenta

4.1. Planteamientos

A lo largo de la década de los ochenta existió un gran interés en cuanto al tema de posmodernidad y posmodernismo en México. Desde el conocimiento de las teorías posmodernas que se introdujeron al país por medio de revistas de arte, periódicos o exposiciones, donde se difundían las ideas de algunos de sus principales teóricos: Jean François Lyotard, Gianni Vattimo, Frederic Jameson, Robert Venturi, entre otros; se pretendió hacer un análisis del desarrollo de la cultura y del arte mexicano de aquella época.

En 1982 se reconoce la pertinencia del término posmodernismo en tendencias adoptadas por los llamados *Grupos*, aunque con cierto escepticismo. En 1986 se abordó críticamente al posmodernismo desde la Arquitectura en el libro *Más allá del posmoderno*, de los arquitectos Fernández Alba, González Romero, López Rangel y Toca Fernández. En 1987, Octavio Paz refiere a una crisis en la representación del arte contemporáneo en su análisis sobre Pedro Coronel, desde 1961, donde advierte la aparición en nuestra historia, de otro tiempo y otro espacio, de la gestación de un nuevo pensamiento libre y creador.

En el año de 1989, como consecuencia de la exposición *En tiempos de la posmodernidad*, en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, se publicó un libro homónimo donde Esther Acevedo, María Estela Eguiarte, Blanca González y Eloisa Uribe —en coedición con el departamento de la Universidad Iberoamericana— documentaron la

exposición y algunos de los textos del coloquio organizado en 1988 por el seminario de producción plástica de la dirección de estudios históricos del INAH, en donde intelectuales, críticos y artistas en general, discutieron la pertinencia de la aplicación de los términos ‘posmodernidad’ y ‘posmodernismo’ en México.

Múltiples debates se publicaron en la sección cultural de periódicos como la Jornada y UNOMÁSUNO durante los meses de junio y julio de 1989; escritos, entre otros, por: Jorge Alberto Manrique, José Gurrola, Raúl Quesada, Christopher Domínguez, Guillermo Santa Marina, Adriana Moncada, Magali Tercero, Olivier Debrouse, Teresa del Conde, Manuel Capetillo, Roger Bartra, Nelson Oxman. En ellos se analizó la obra de artistas como: Adolfo Riestra, Arturo Rivera, Lenin Rojo, Roberto Cortázar, Alberto Castro Leñero, Oliverio Hinojosa, Enrique Guzmán, Manuel Ahumada, Rocío Maldonado, Javier Marín, Carla Rippey, Julio Galán, Marco Antonio Vargas, Dulce María Nuñez, Saúl Villa, Jesús Agustín Castro López, Javier Martínez Caltenco, Siro Basila, Javier de la Garza, Jan Hendrix, Jesús Sánchez Uribe, Salvador Lutteroth, Laura Cohen, Lourdes Almeida, Gerardo Suter, Carlos Somonte, Yolanda Andrade, Gilberto Chen y Fernando Espejo.

Para entonces, hubo quien encontró pertinente la utilización del término posmoderno, al proponer que se vive en un tiempo universal y que pese a la modernidad excéntrica del país, el arte siempre ha participado de las vanguardias que se experimentan en un contexto internacional. Sin embargo, las opiniones que lo encontraron fuera de contexto, al argumentar que se pretendió encasillar-historizar en un nuevo *ismo* a toda la producción del arte de finales de siglo, parecen ser las más numerosas. No sólo porque en los estudios realizados se identificaba una realidad ajena a la mexicana, al referirse insistentemente a la situación económica, política, social y cultural de nuestro país en

desarrollo que adopta las últimas tendencias intelectuales con la única intención o pretensión de estar a la moda; sino porque analizando las obras y conversando con los artistas, se encontró que, en determinado caso, existían ciertos aspectos que correspondían con lo posmoderno, pero no por ello podían ser etiquetados como tales. De manera que en la producción artística de los años ochenta podían existir *posmodernos asumidos*, los que así lo pretendían, y *posmodernos naturales*, los que sin proponérselo tenían en su trabajo rasgos formales identificables con el posmodernismo como estilo artístico.

Parece importante subrayar que el interés por encontrar o analizar la condición posmoderna en México apuntó hacia las consecuencias del sismo en la ciudad en 1985. Esto en tanto que el término posmodernismo se introdujo en principio, en el desarrollo de la arquitectura; y se propuso al sismo como una metáfora para dar por terminada a la modernidad, puesto que fulminó las construcciones arquitectónicas que se proyectaron como modernas para la ciudad después de 1950 y permanecieron en pie las construcciones más tradicionales.

¿El escepticismo ante el posmodernismo constituyó la mejor reivindicación de una nueva identidad nacional para valorar lo mexicano y desechar lo que funciona desde otra realidad y opera con otra lógica? ¿La postura crítica asumida por los intelectuales no deja acaso, una asomada presunción al asumir que los artistas no entendieron el pensamiento posmoderno, fuera de que bien pudo —y puede— ser asumido como una consecuencia directa en el desarrollo histórico de las civilizaciones occidentales? ¿No es un tanto excluyente analizar solamente la práctica artística de los años ochenta como posiblemente posmoderna en su búsqueda de identidad nacional y el reencuentro con la figuración;

cuando el arte posmoderno se planteó desde finales de los años cincuenta en el ámbito internacional?

No parece difícil comprender que existiera cierta reticencia con respecto a la posmodernidad en el contexto mexicano, puesto que no podía asimilarse por tratarse, en esencia, de una idea de término o inicio en las llamadas sociedades avanzadas; pero pensar que aquellas ideas y cuestionamientos que caracterizan al pensamiento posmoderno, que ciertamente se generaron en el desarrollo de los países más industrializados, son privativas de los mismos, parece una visión muy cerrada. Valga sugerir que México, siendo un país en desarrollo, es afectado directamente por los cambios en el ámbito internacional.

Por ello, es posible pensar que no sólo el arte, sino todo el ámbito cultural mexicano necesitaba nutrirse con nuevas tendencias. Ya desde los años veinte el movimiento estridentista de Manuel Maples Arce lanzó su manifiesto contra el modernismo con frases provocadoras y de contenido antipatriótico y antirreligioso. En 1928 el Primer Manifiesto Treintatreintista fue lanzado por un grupo de artistas para criticar la rancia academia artística y entre 1939 y 1959 Sánchez Fogarty organizó los famosos tés locos donde se tocaba el fonógrafo y Fogarty lo dirigía con una batuta; lo que puede entenderse como un antecedente del performance en México.

En los primeros años cincuenta, con el flujo constante de ideas entre artistas locales y entre aquellos que entraban o salían del país, se demostró un enorme interés y una constante inquietud por cuestionar al arte y a sus estatutos, a través de la experimentación de las nuevas vanguardias. Ya el movimiento de la llamada *Ruptura* cuestionaba al arte mexicano por considerarlo politizado y excesivamente nacionalista. Si bien es cierto que al

experimentar con las vanguardias llevaría, de alguna manera, a emular a las mismas, podría también en el mejor de los casos, consistir en el establecimiento de un estilo propio que más allá de adoptar o de optar por lo que es reconocido, genera nuevas y distintas características dentro de su propio contexto.

Es por ello que en este trabajo se plantea que en el contexto del arte mexicano existieron características específicas alejadas de las tendencias tradicionalmente nacionalistas y de las vanguardias europeas consolidadas como arte moderno; lo cual permite proponer un arte nuevo, desde los años setenta y que se han identificado con las directrices del llamado *arte posmoderno* en el ámbito internacional.

Ya se mencionó la importancia del flujo de ideas e intereses que entre los artistas nacionales y extranjeros se fueron dando. En 1961 el grupo de los Hartos, encabezado por Mathias Goeritz, expuso en la Galería Antonio Souza anteponiendo una h a su profesión. Por ejemplo la fotógrafa Katy Horna era la hobjetivista y Jesús Reyes Ferreira era el hembarrador de papeles. El *Corno Emplumado* fue una revista de difusión cultural mexicana-americana publicada entre 1962 y 1969 por Margaret Randall y Sergio Mondragón, por iniciativa del poeta *beat* Phillip Lamantia, en donde participaron lo mismo Leonora Carrington, Octavio Paz, Allan Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Mario Benedetti y Julio Cortázar; y que estrechaba la relación que los mexicanos tenían con las distintas ideologías que caracterizaban a la época: desde la diversidad de lo mundano y terrorífico del mundo pánico, el misticismo de la generación *beat*, del budismo hasta el marxismo en la pretendida revolución mente-cuerpo-sentidos-orden social.

Existen antecedentes del arte de acción en México desde los primeros años sesenta. Juan José Gurrola realizó una acción en 1964 en el lago de Chapala titulada ¿será esfera o disco? para descubrir con medios propios la redondez de la tierra.

Los efímeros pánicos de Alejandro Jodorowsky, buscaban romper con la narrativa tradicional del teatro para anteponer la simultaneidad eufórica como forma temporal:

Hubo un acción donde vinieron quinientos granaderos porque crucifiqué una gallina. Alguien mató una gallina en escena mientras una actriz se comía un plato de pollo con mole y Felguérez, con las tripas de la gallina, pintó un cuadro abstracto. Vino gente que en esa época era del MURO (grupo de ultra derecha) y me dijo que yo estaba hablando mal de la Virgen María. No sé qué relación hay entre una gallina y la Virgen.¹⁴

Por otra parte, la actividad artística desarrollada por los Grupos surgidos desde los primeros años sesenta, pugnó por una experiencia colectiva en el arte, al tratarse de colectivos interdisciplinarios que no estaban formados solamente por artistas plásticos sino también por poetas, arquitectos, cineastas y fotógrafos; quienes reivindicaron nuevos espacios públicos para la circulación del arte e incorporaron nuevas técnicas en sus trabajos. Todos los Grupos tomaron relevancia en 1977, luego de que el grupo Suma, Proceso Pentágono y Tetraedro participaran, a invitación de Helen Escobedo, en la X Bienal de París para representar a México. También fue relevante la creación de Salones Experimentales convocados por el INBA en 1979 los que perdurarían hasta 1987 con el nombre de Salones de Espacios Alternativos. Los grupos fueron desintegrándose paulatinamente debido a diferencias internas y a intereses individuales, no obstante, es importante subrayar su relevancia en el arte experimental para las prácticas futuras que mucho o poco se verían influidas.

¹⁴ Alejandro Jodorowsky. Antología pánica. Pág. 224. Tomado originalmente del libro Performance y arte acción en América Latina. Josefina Alcázar, Fernando Fuentes. Exteresa. Ediciones sin nombre Citru. México 2005.

Hubo también otros acontecimientos antes del sismo y durante la consideración de los años ochenta realizada por los expertos del tema posmoderno que también pueden tomarse en cuenta. Así pues, son bien conocidos los movimientos estudiantiles que acontecieron en Praga, París y México en el año de 1968 y que propiciaron un descrédito y un escepticismo ante la autoridad del Estado que, ante la indisposición de resolver problemáticas, las reprimió de manera violenta.

Romper con el tabú de la sexualidad permitió a la identidad *gay* convivir en México con las primeras asociaciones civiles por los derechos de los homosexuales en 1974; entre tanto, el feminismo pugnó por el derecho a formular una identidad propia que rompiera con el *cliché* de la representación de la mujer sumisa y como objeto sexual durante el siglo XX.

En la misma línea que el *Corno Emplumado*, *La Regla Rota* y *La Pusmoderna*, fueron publicaciones de subculturas panfletarias y discrepantes que circularon entre 1984 y 1990, dirigidas en contra de los mecanismos estructurales del arte y de sus instituciones. Se trataba de hacer convivir el talento, la crítica, el juego y la dinámica del denominado *underground* mexicano, es decir, la cultura que no era reconocida oficialmente.

Ahora bien, gracias a la organización de las primeras bienales de arte en La Habana a principios de los años ochenta, se dio un acercamiento entre artistas mexicanos y cubanos, al estar enfocadas, principalmente, a la proyección del arte latinoamericano. Bien podría objetarse que los vínculos de tal naturaleza no podrían aportar cambios significativos en la ideología artística si se piensa que, en América Latina, el pensamiento posmoderno es deficiente o inoperante debido a sus condiciones de subdesarrollo; sin embargo, también puede decirse que la intención de descentralizar los eventos artísticos del primer mundo y

reaccionar a favor de la inclusión y la aceptación de la diferencia de un arte marginado, constituye en sí mismo un síntoma posmoderno.

Retomando el escepticismo intelectual con respecto al arte mexicano, se vuelve a la propuesta de encontrar en el *neomexicanismo* de los años ochenta una tendencia posmoderna emparentada con el posmodernismo practicado en los Estados Unidos y Europa; la cual consistió en el retorno a la figuración, a la introspección, a la individualidad y a la intimidad luego del arte más experimental que se desarrolló en años anteriores con los llamados Grupos.

En ese sentido, Olivier Debrouse, crítico de arte, encuentra en la obra de Julio Galán, Adolfo Patiño, Reynaldo Velázquez, Rocío Maldonado, Carla Rippey, Lucía Malla, Enrique Guzmán, Nahum B. Zenil, Magali Lara y Esteban Azamar, elementos compatibles con el posmodernismo; sin embargo, Debrouse mantiene una postura firme al encontrar una parodia en el pretendido posmodernismo mexicano.

Al borde del *mexican curious*, entre la mística y la burla, un nutrido grupo de pintores, escultores y fotógrafos han reivindicado el nacionalismo, por no decir un estrecho localismo. Como todo fenómeno cultural, éste se enlaza con diversos factores socioeconómicos internacionales y en ese sentido debe relacionarse con lo que en países europeos y en Estados Unidos se ha dado en llamar posmodernismo o transvanguardia.¹⁵

La nueva narrativa consistió en una búsqueda de identidad que bien pudo relacionarse con la pérdida de identidad que caracteriza al pensamiento posmoderno. En un intento por teorizar la tendencia llamada neomexicanismo, Debrouse proyecta una descripción que pudiese caracterizar al movimiento:

¹⁵ Debrouse, Olivier., Medina, Cuauhtémoc. *La era de la discrepancia*. UNAM. México, 2006. pág. 277.

- Se manifiestan desintegrando el espacio pictórico.
- Superponen discursos contradictorios.
- En sus composiciones hay un uso reiterado del cuerpo y se presenta, regularmente, fragmentado.
- Uso deliberado de elementos iconográficos con obvias resonancias nacionalistas.

Teresa del Conde se refiere al neomexicanismo como el *mexican pop* en obras de Enrique Guzman, Julio Galán, Ruben Ortíz, Eloy Tarcisio o Javier de la Garza; al plantear que se reutilizan y revaloran técnicas y motivos del arte popular y del folclor urbano: la virgen de Guadalupe, el santo y *blue demon*, las pulquerías, el cura Hidalgo, las chinas poblanas, judas, juguetes tradicionales, retablos, charros, lo mismo que esculturas prehispánicas.

Para entonces, algunos de aquellos artistas permanecían autoexiliados y por ello se puede entender la nostalgia patriótica y la reivindicación de una conciencia nacionalista. Ya sea por la constante búsqueda y experimentación de nuevas formas de expresión que en aquel momento el país no presentaba, ya sea por la falta de medios de difusión o a su difícil acceso al perder credibilidad institucional, ya sea por una política cultural mal estructurada; el hecho es que los artistas sintieron la necesidad de ir más allá del territorio nacional y por ende, todo ello se vio reflejado en sus obras.

Entonces, el llamado mexicanismo recuerda la aspiración de llegar a ser un arte para las masas, con la pretensión de un lenguaje común a los espectadores, pese a desarrollarse en un momento en donde el arte mexicano parecía estar más preocupado por integrar en su discurso formas que fuesen explotables y exportables hacia el público extranjero.

Se dice que la principal característica del posible posmodernismo mexicano en el arte es el retorno al oficio, a la calidad formal de la obra que contrastó con las prácticas de corte conceptual, una década antes, además de una despreocupación por las temáticas sociales, una vuelta a lo narrativo y a la figuración; hecho que significó una ganancia tanto para los artistas, como para el mercado del arte, al incluir las nuevas obras como el *verdadero* arte contemporáneo de México.

Esta proposición recuerda la pronunciación en contra de las vanguardias europeas y norteamericanas de los años cincuenta y que hicieron surgir, propiamente, al arte posmoderno. Las opiniones que encuentran en el arte de los ochenta en México una posibilidad posmoderna, responden al hecho de encontrarse en los años en donde el interés por el tema era lo más actual en el país. Pese a ello, se ha procurado advertir que es debido al pronunciamiento de un estilo oficial, lo que hace que desde antes de 1980 se puedan encontrar señales posmodernas y además, en contra de ese mismo establecimiento, es que pueden sugerirse distintos trabajos y artistas que la investigación a la que se refiere este apartado no señala y que trabajaron durante el mismo periodo de tiempo. Incluso, se advierte que al momento de plantear esta investigación, el término posmoderno parece estar de vuelta en boga, lo que de hecho, impulsa a nuevas consideraciones, sin embargo, éstas deberán constituir otra investigación.

Las primeras investigaciones hechas acerca del posmodernismo en México permiten:

- Encontrar un interés por analizar la situación del país con respecto a su posición internacional; no sólo en un ámbito cultural, lo que permitió elaborar una conciencia nacional para enfrentar las condiciones y las consecuencias del desarrollo occidental, es decir, del mundo industrializado.

- Encontrar un conocimiento y un desconocimiento por parte de los protagonistas culturales en cuanto al término posmoderno.
- Encontrar un interés minoritario por incluir en su desarrollo intelectual ideologías de otros contextos; lo que no significó una adopción sin asimilación.
- Encontrar solamente en la pintura, en la escultura y en la fotografía de los artistas del momento, una consideración posmoderna; dejando de lado lo que había venido sucediendo años atrás con la experimentación del arte que realizaron los distintos grupos e individuos durante los años sesenta.

Al tiempo de la reivindicación de la identidad nacional en el arte mexicano, las nuevas generaciones de jóvenes artistas que se confrontaban a la afluencia de artistas extranjeros que encontraron en México, a finales de los ochenta, “*una seducción de libertad y un contacto real y directo con la naturaleza*” buscaban un punto de equilibrio entre el multiculturalismo global y la práctica exacerbada del nacionalismo, rechazando las imposiciones culturales del Estado que no favorecían la experimentación en la práctica, así como también, provocaron el surgimiento de nuevos espacios alternativos.

Estos nuevos espacios representaron, a finales de los años ochenta, la respuesta a una constante: reunir y reflejar la ideología de los artistas emergentes; puesto que los organismos oficiales para difundir y gestionar proyectos artísticos de calidad, como el FONCA, más bien parecían estar enfocados a la exaltación de los logros de la nación como país emergente dispuesto a entrar al primer mundo.

Las nuevas generaciones se formaban por individuos desarrollados a la par de los cambios apuntalados para el final de siglo. No sólo conocían las últimas tendencias del arte, sino que también utilizaban los distintos medios de producción visual, y adquirían nuevos conocimientos sobre las teorías globalizantes, en tanto cultura, economía, filosofía o

sociedad, que para entonces eran mejor conocidas. Todo lo cual fue asumido como parte de su desarrollo, para el trabajo dentro y fuera del país, lo que finalmente produjo una nueva emergencia estética mexicana.

En ese sentido, se puede hablar por ejemplo, de la exposición organizada en 1987 en el último salón de los espacios alternativos organizada por el INBA. En la categoría de colectivos, se presentaron dos obras que pretendían reflexionar sobre la situación cultural del país luego del sismo de 1985. *Apuntalamiento para nuestras ruinas modernas*, consistió en un ensamblaje de madera a manera de construcción burda que intervenía un espacio del salón. *Todo lo que no es tradición es plagio*, fue una instalación que simulaba un terreno pedregoso repleto de monitores de televisión y al centro, una columna griega destruida. Para Debroise, esta exposición constituyó un punto de partida para que el arte emergente comenzara a posicionarse como verdadero arte de posvanguardia, en tanto se cuestionó la representación del arte.

Del mismo modo, la exposición *A propósito, 14 obras alrededor de Joseph Beuys*, primera exposición compuesta únicamente por instalaciones, hecho inédito en México y organizada en 1989 en el antiguo Convento en el Desierto de los Leones; pretendió contradecir el esquema habitual de lo que era considerado arte, desconociendo cualquier limitación que no fuera propia. En ella participaron Silvia Gruner, Melanie Smith, Mónica Castillo, Mario Rangel, Juan Manuel Romero, Miguel Rocha, Ulf Rulof, Gabriel Orozco, el Sindicato del terror y Eugenia Vargas.

Para entonces, a principios de los años noventa, las posiciones con respecto al posmodernismo parecieron ser más incluyentes. No se sabe el por qué o si de hecho se trata de un error de percepción, pero parece que la negación del posmodernismo en México, unos años después y más ahora, han de considerarse como una cuestión, si no fundamental,

sí muy importante. Si bien, todavía no se habla estrictamente de un arte posmoderno en México por parte de los expertos —a reserva de que se diga o se hable de ello en fuentes que no han sido consultadas—, tampoco puede negarse.

Finalmente, se menciona el cuestionamiento a las políticas y a las instituciones culturales del país, pues si bien, se mantiene un interés en la cultura, el interés no es el mismo cuando se habla de su desarrollo y su infraestructura.

A decir de Conrado Tostado, crítico y curador de arte, la cultura mexicana se vio transformada desde el momento en que dejó de ser una aliada para los políticos y se convirtió en su más abierta adversaria; desde las consecuencias del movimiento estudiantil del 68 hasta iniciada la década de los ochenta. La cultura se transformó en todo un aparato de instituciones, museos, casas de cultura, foros, institutos de *sobrevivencia sonámbula*, que si bien no se menosprecian, tampoco es que sean apreciadas; pues fue notoria la prioridad en la educación, la burocracia y la tecnocracia.

A pesar del interés de la sociedad civil por reactivar la política cultural luego de que el Estado dejara de patrocinar las actividades culturales, a pesar de los centros culturales, de las fundaciones, de las galerías, a pesar del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes¹⁶, a pesar de contar con infinidad de fondos, institutos, talleres, organismos públicos y privados interesados en la cultura; lo que ha venido sucediendo, es que acceder a la cultura resulta demasiado caro para la clase media. Libros, teatro, música, artes visuales y hasta el cine, siguen siendo un gusto de las clases más privilegiadas. Sin dinero, sin presupuesto, muchas veces en condiciones no adecuadas, sin acervos, sin públicos; de algún modo, el

¹⁶ Organismo ideado como un consejo anti burocrático en la administración del presidente Carlos Salinas de Gortari a finales de la década de los ochenta, el cual patrocina la mayoría de las actividades culturales del país y que, a pesar de mantener a flote la cultura, parece que la mayor parte de su presupuesto se va en gasto corriente para mantenerse en pie.

interés en la cultura tiene que subsistir y mientras los funcionarios culturales sigan atendiendo a una comunidad artística perfectamente definida y continúen desatendiendo a la sociedad que busca ser expresiva más que expectante, la política cultural en México aún tendrá mucho que resolver.

4.2. *Los individuos*

Ya se han incluido con anterioridad algunos nombres de artistas que fueron considerados en aquel primer análisis de un posible arte posmoderno en México; sin embargo, no se habló de su trabajo puesto que no representan lo que, a lo largo de esta investigación, se ha considerado como característico del arte posmoderno, salvo algunas excepciones.

En tal caso, se proponen otros nombres y otros trabajos que han influido en el desarrollo de la propuesta personal. A continuación se mencionan a manera de listado a artistas y a grupos de individuos con características formales y valga decir ideológicas que se han identificado con los planteamientos del arte posmoderno y que se han visualizado en esta investigación. La atención en unos, más que en otros, obedece a cuestiones de intereses personales y lejos de afirmar que tales son artistas posmodernos, se pretende tener una visión más incluyente y una propuesta propia.

- Felipe Ehrenberg

Personaje sobresaliente por su narrativa gráfica urbana un tanto *pop*, quién instalado en Inglaterra comenzó una serie de acciones conceptuales por medio de registros fotográficos, dibujos o bitácoras. En su trabajo *A date with Fate at the Tate*, con una máscara blanca de un solo ojo y portando una grabadora, ingresó en la Galería Tate sin un plan preconcebido. Los guardias de seguridad lo interceptaron cuestionando su vestimenta mientras registraba en un magnetófono la interacción con los vigilantes:

Sr C: ¿Cuál es el objeto de todo esto?

La máscara: Yo aduzco que soy una obra de arte.

Sr. C: ¿Eso sostiene?

La máscara: Así es.

Sr. C: (Dando un paso atrás y dudando ligeramente).

Bueno, desafortunadamente sólo admitimos aquí obras de arte que los consejeros deciden que podemos exhibir.

La máscara: Bueno, entonces soy un ser humano.¹⁷

Parece que Ehrenberg estuvo relacionado al movimiento Fluxus —modalidad del arte conceptual caracterizado por discursos simples o bien, por acontecimientos que se pronuncian en contra del arte— al desarrollar prácticas como el arte correo, arte conceptual o a la producción de libros de artista, lo mismo que Martha Ellion quien entonces era su esposa.

Pero Ehrenberg no sólo trabajó en Inglaterra a principios de los setenta, también formó parte de la actividad colectiva en las artes visuales mexicanas de los Grupos, desde la formación del Salón Independiente en 1968, para afirmar el carácter experimental de su trabajo y al formar parte de Proceso Pentágono.

En 1967 realizó la anticonferencia: Por qué pinto como pinto, pronunciada desde la punta de una escalera, como parte de la exhibición Kinekaligráfica que se presentaba en La Galería de la Ciudad de México. En 1973 presentaba en la Galería José María Velasco la

¹⁷ Debroise, Olivier., Medina, Cuauhtémoc. Op. Cit., pág. 151.

exposición y acciones Chicles, chocolates y cacahuates donde se autoexponía como parte de la exposición, y en la sala Manuel M. Ponce de Bellas Artes presentaba Variedades garapiñadas.

- Pedro Friedeberg

Artista de origen judío, trabajó con una especie de reinterpretación de objetos surrealistas y composiciones derivadas del arte *pop* y del arte óptico.

- Marcos Kurtyzc

Artista polaco radicado en México desde 1969. Definió su trabajo como arte Facto, acciones que pretendían deslindarse de cualquier encasillamiento y alejarse de cualquier posibilidad comercial.

- Yanis Pecanis

Inspeccionó la memoria individual a través del arte objeto elaborando libros, cajas y objetos diversos.

- Zalathiel Vargas

Dibujaba o pintaba una deshumanización grotesca ante el desencanto de la época a modo de viñetas.

- Magali Lara, Maris Bustamante, Mónica Mayer, Leticia Ocharán

Experimentaron con performances de temáticas intimistas, oníricas y de género; en una búsqueda por definir la identidad femenina condenada a la marginalidad y la crítica.

- Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua y Víctor Muñoz

Se presentaban en la Manuel M. Ponce de Bellas Artes con A nivel informativo, arte-proceso, arte objeto, instalaciones y acciones callejeras.

- Ulises Carrión

Poeta dramaturgo y narrador. Había vivido en Francia y en Inglaterra durante los primeros años setenta como un destacado político cultural, al cuestionar y operar nuevas formas de comunicación social del arte fuera de museos, galerías o instituciones tradicionales.

En enero de 1973 publicó en la revista *Plural* una especie de poemas gráficos idealizando una teoría de la poesía en tanto desatiende el ritmo y la rima y se enfoca a la visualidad de las palabras; al destacar lo legible sobre las metáforas para mirar su trabajo como una ciencia.

Además de sus textos, Carrión fue un partícipe entusiasta en el desarrollo de los libros de artista, tanto en México como en el extranjero. Viviendo en Ámsterdam, creó en 1972 *In Out Center*, fundación que sirvió como circuito internacional para la divulgación y ejercicio del libro como arte, en tanto se consideraba también la realidad física del mismo tanto como su tipografía. Luego, tres años más tarde, abrió la biblioteca *Others books and so*, especializada en libros de artista.

Carrión incursionó en las acciones, en la radio, en la televisión, en el correo e incluso en el teléfono para expresar sus propuestas artísticas; utilizando el lenguaje como estructura de comunicación experimental para cuestionar la veracidad de los medios, para crear nuevos circuitos sociales de comunicación y nuevas estrategias mediáticas para la circulación de sus obras.

Su pieza *Gossip, scandal & good manners* de 1981, se basaba en dejar correr un chisme entre sus amistades para hablarles del placer estético que significa dejar correr un chisme, siempre que el chisme funcione como medio de comunicación.

- Armando Sáenz, Gabriel Macotela

Abrieron librerías en la ciudad de México como El Archivero o La Cocina a finales de los años setenta, especializadas en la distribución, colaboración y elaboración de libros de artista.

- Adolfo Patiño “Peyote”

Presentó propuestas mucho más desenfadadas en su arte, al iniciar como fotógrafo y presentar en su obra situaciones de la vida cotidiana, opuestas a lo que entonces se entendía como valor artístico o testimonial de la fotografía. En una suerte de empatía con las clases bajas, Olivier Debrouse lo describe como el *dandy kitsch*, que proponía desde su personalidad y su actitud, la reivindicación de las calles, los basureros, los nopales marchitos, lo iconografía popular y su mal gusto. Participó activamente en la formación del grupo de Fotógrafos Independientes, así como también en Peyote y la Compañía.

- Arnaldo Cohen, José Gurrola, Gelsen Gas

Durante su participación en la documenta V en 1972, intervinieron la muestra con un film experimental titulado *Robarte el arte*, donde los artistas mexicanos cuestionaban a las posvanguardias. El film consistió, esencialmente, de un *collage* fotográfico con un toque de ironía al presentar cortes de una película pornográfica y una vieja película muda.

- Nahum B. Zenil, Armando Cristero, Gustavo Prado, Julio Galán

Transgredían la percepción cotidiana del cuerpo exaltando aspectos tales como el dolor, la violencia o el placer; resultado quizá de la pujante visibilidad de los distintos grupos sociales que comenzaban a propiciar nuevos discursos de raza, género, clase y sexualidad.

- Lourdes Grobet, Eugenia Vargas, Carla Rippey

Experimentaron con el uso de la fotografía, utilizando su cuerpo como medio de expresión.

- Pola Weiss

Considerada como una de las pioneras del video arte en México, pensaba que el arte puede tener como soporte los medios electrónicos como la televisión, al utilizarse como medio de una narrativa corporal.

- Ulf Rollof

Artista sueco radicado en la frontera entre México y San Diego. Realizó diversos trabajos en el interior del país, destacando el performance fallido *Axolotl Project*, 1986-1987 en el lago de Pátzcuaro en Michoacán; el cual debió consistir en distintos filtros de hule en forma de cono de cinco a seis metros de largo iluminados e inmersos en el lago, con los que pretendía establecer comunicación con los ajolotes por medio de impulsos eléctricos. Al final resultó muy peligroso para poder realizarse.

- Rubén Ortiz Torres

Artista multidisciplinario que lo mismo trabajó con el performance, libros de artista, fotografía, pintura e instalación. En 1984 realizó una video-instalación en el salón de espacios alternativos basada en la crítica a la información proporcionada por los noticiarios televisivos. Es importante mencionar su inquietud al respecto de las ideologías posmodernas, pues él mismo se consideraba como un artista posmoderno, fuertemente

influido por las problemáticas sociales, políticas y culturales de lo que se proponía como neoliberalismo económico y globalización a finales de los años ochenta.

- Pedro Meyer

En una especie de arte interactivo mediado por la computadora, experimentaba con ella como un archivero para exhibir recuerdos personales, trabajando fundamentalmente con la fotografía.

4.3. Los grupos

- Salón Independiente

La actividad grupal, como respuesta a una política cultural desarticulada, comenzó en México con la formación del Salón Independiente. Propuesto como un espacio de experimentación plástica y visual, el Salón Independiente rechazaba el “estrecho criterio” del INBA al organizar una exposición en 1968 que pretendía mostrar las últimas tendencias del arte en México, encasillándolo en pintura, escultura, gráfica y acuarela.

Ya en los trabajos de algunos de sus integrantes se dejaban observar las nuevas propuestas, en el entendido de la expansión del campo de las artes plásticas. Helen Escobedo, por ejemplo, en una práctica paralela al principio de ambientación-instalación donde la espacialidad del objeto es el factor protagónico, presentó en el segundo Salón Independiente de 1969, el *Corredor blanco*, una especie de pasillo transitable donde la escultura se incorpora al espacio que le circunda.

Del mismo modo, Sebastián y Hersúa proponían una intervención espacial por medio de la expansión escultórica en el espacio con trabajos como *esferas que impiden el paso del espectador al espectáculo* o *ambientaciones urbanas* a modo de esculturas transitables.

En 1970, en la exhibición del tercer Salón Independiente, las propuestas se desarrollaron en el ámbito de ambientaciones efímeras realizadas mayormente con papel y cartón, en trabajos de Arnaldo Cohen o Gilberto Aceves Navarro.

Felipe Ehrenberg, influido por el arte correo, envió desde Londres una suerte de rompecabezas gráfico que, una vez armado, componía una *obra secretamente intitulada, arriba, adelante y si no pus también*, relacionada con la tipografía que anunciaba el mundial de fútbol organizado en aquel año en nuestro país, donde una mujer sostiene uno de sus pechos y un balón.

A pesar de haber constituido una alternativa para la naciente experimentación del arte mexicano que se alejó de la práctica modernista de la llamada Ruptura de los primeros años sesenta, el Salón Independiente se disolvió tres años después, pues algunos de sus miembros consideraron seguir con su propia carrera ante el creciente mercado del arte.¹⁸

- Tepito Arte Acá.

Daniel Manrique, Francisco Zenteno, Francisco Marmata, Julián Cevallos, Armando Ramírez, interpretaron la relación grupal de artistas plásticos con los vínculos de activismo urbano con pinturas y murales en este conocido barrio de la ciudad.

- Fotógrafos Independientes.

Adolfo Patiño, Agustín Martínez Castro, Alberto Pergón, Miguel Fematt, Rogelio Villarreal, Xavier Quirarte, Armando Cristero, formaron el grupo para llegar a nuevos públicos al incursionar fuera del espacio museístico en su apropiación de las calles; al

¹⁸ En el censo anual de galerías privadas y otros sitios de exposición ajenos al INBA y a la UNAM, se contabilizó de 27, en 1960, a 77 en 1976. Fuente: *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*. UNAM. Vol. 3. No. 12. Marzo, 1991. pág. 40.

tiempo que Pedro Méyer, Raquel Tibol, Jorge Alberto Manrique, Lázaro Blanco y Enrique Franco formaban el Consejo Mexicano de Fotografía, para crear un nuevo circuito de debates y practicantes.

- Suma.

Fundado por Ricardo Rocha, Armandina Lozano, Ernesto Molina, Gabriel Macotela, Jaime Rodríguez, Jesús Reyes, Oliverio Hinojosa, Paloma Díaz, Rene Freire, Santiago Rebolledo, buscaba una alternativa gráfica a sus propuestas políticas utilizando recortes, carteles, fotografías, plantillas, viñetas en manifestaciones callejeras.

- Proceso Pentágono.

Víctor Muñoz, Felipe Ehrenberg, Carlos Finck, José Antonio Hernández Amescua, Carlos Aguirre, Lourdes Groubet, Roweena Morales se conformaron como pioneros de un arte conceptual en México. Con la experimentación y el trabajo colectivo como estandarte, exploraron la realidad política y económica de América latina, criticando con su trabajo la tortura y la represión como estrategias en la guerra sucia.

- Taller de Arte e Ideología. Taller de Arte y Comunicación.

Tuvieron una fuerte inquietud teórica con respecto a las nuevas formas de arte público y político. Influidos por Alberto Híjar, influido, a su vez, por ideas marxistas y estructuralistas. Sus integrantes no sólo fueron artistas plásticos, había también cineastas como Adriana Contreras y Andrés Luna, diseñadores como Atilio Tuis.

- Germinal.

Formado por un grupo de jóvenes estudiantes de la Esmeralda, Joaquín Conde, César Villa, Mauricio Gómez Morín, Orlando Guzmán, Yolanda Hernández, Carlos Oseguera y Silvia

Ponce, criticaban al sistema económico y político por medio de mantas y banderolas con consignas izquierdistas comprometidas con movimientos sociales.

- Mira.

Formado por Melecio Galván, Arnulfo Aquino, Jorge Perezvega y Rebeca Hidalgo quienes abordaban temáticas sociales, fundamentalmente, con técnicas neográficas —mimeografías, heliografías—, técnicas de bajo costo.

- No Grupo.

Maris Bustamante, Rubén Valencia, Melquíades Herrera, Alfredo Núñez, Hersúa, Susana Sierra, Katya Mandoki y Andrea di Castro, constituyó tal vez, el grupo que abordaba las mismas temáticas sociales pero desde una crítica humorística o paródica y que aún conformado como un grupo, sus integrantes sobresalieron de manera individual.

- Março.

Antes llamado Tetraedro, estuvo integrado por Alejandro Olmedo, Gilda Castillo, Magali Lara, Manuel Marín, Mauricio Guerrero y Sebastián. Revirtieron el proceso y se valieron del grupo para la producción de su obra individual. El grupo Março trabajaba la semántica y la sintaxis lingüística como mecanismo de producción y generadora de comunicación.

- Taller de Investigación Plástica.

Formulaba un retorno a la comunidad, un arte público que renovara al muralismo; influidos, quizás, por el ambiente provincial en donde trabajaron artistas como José Luis Soto, Isabela Estela Campos, Camilo Aguilar, Ariadne Gallardo, Crecencio Méndez Gaspar, José Luis Gutiérrez Peña, Juan Manuel Olivos, Eleazar Soto, Miguel Ángel Mendoza y Juan Manuel Campos.

- Peyote y Compañía

Trabajó con la iconografía popular con la pretensión de denunciar el imperialismo cultural por medio de diversos objetos, maniqués, exvotos, figuras de plástico, envases de refresco, acciones, dibujos y fotografías, que quedarán en el registro de la exposición en la Galería del Auditorio Nacional de 1979 y donde participaron Adolfo Patiño, quien usaba el sobrenombre de “Peyote”, Carla Rippey, Esteban Azamar, Alejandro y Sara Arango, Armando Cristero y Rogelio Villarreal.

- La Dirección

Surgió como agrupación después de un proyecto organizado por Helen Escobedo con el tema de la Ciudad de México, en el año de 1983. Mario Rangel Faz junto con Carlos Somonte, Eloy Tarcisio, Mario Rangel, Dominique Liquois, María Guerra y Vicente Rojo Cama, intervinieron las calles de la ciudad con eventos festivos de carácter político.

- Tlacuilas y retrateras, Polvo de gallina negra, Parto solar

Colectivos de arte feminista integrados por Mónica Mayer, Maris Bustamante, Katia Mandoky en el que se buscaba investigar la situación de artistas mexicanas, además de la posición de la mujer dentro de su sociedad.

- La Quiñonera

Establecida en la casa de los hermanos Héctor y Néstor Quiñones, la Quiñonera funcionó como espacio alternativo (no oficial) para la difusión de las nuevas propuestas artísticas, lo mismo como foro de recreación juvenil. Trabajaron en ella, además de los hermanos Quiñones, Diego Toledo, Mónica Castillo, Rubén Ortiz Torres, Claudia Fernández, Eduardo Cervantes.

Los hermanos Quiñones se despojaron del soporte tradicional de la pintura utilizando *nylon* transparente, el uno; y trabajando con ensamblajes de madera, el otro; lo mismo que Diego Toledo, quien utilizaba lo mismo madera, tela o acero.

- Salón de los Aztecas

Junto con la Quiñonera, representó un espacio independiente; aunque paulatinamente fue tomando cierto reconocimiento al lograr patrocinios privados y la participación de nuevos coleccionistas para difundir y exhibir las nuevas propuestas artísticas. Para finales de los ochenta, fue instalado en la República de Cuba e ideado por Aldo Flores, Lolo Stroane y Enrique Cantú.

- Taller de Teoría

Al rededor de Guillermo Santa Marina, convertido en uno de los primeros críticos y curadores del país, artistas como Eduardo Abaroa, Ulises García, Rosario García Crespo, Daniel Guzmán, Sofía Taboas, Pablo Vargas Lugo, comenzaron a discutir sobre su propia formación académica y cuestionaban las expectativas que no podían lograrse en cuestión de política cultural.

- Taller de los viernes

Damián Ortega, Abraham Cruz Villegas, Gabriel y José Kuri y Gabriel Orozco, comenzaron a reunirse en casa de éste último para considerar y confrontar sus ideas con respecto al arte y lo que sucedía dentro y fuera del país. En un pretendido ejercicio intelectual, se interesaban también por la literatura, la filosofía y las distintas teorías que para entonces eran ya bien conocidas como posmodernas.

TERCERA PARTE

Una conclusión morelliana.

Esas, pues, son las fundamentales, capitales y filosóficas razones que me inducen a edificar esta obra sobre la base de partes sueltas., conceptuando la obra como una partícula de la obra [,] pero si alguien me hiciera tal objeción; que esta parcial concepción mía no es en verdad ninguna concepción, sino una mofa, chanza, fisga y engaño, y que yo, en vez de sujetarme al orden de las reglas y los cánones del Arte estoy intentando burlarlas por medio de irresponsables chungas, zumbas y muecas contestaría que sí, que ciertamente ese es mi propósito y por Dios- no vacilo al confesarlo- yo no me cuido de esquivarme de vuestro arte, de vosotros mismos con vuestras concepciones vuestras actitudes y vuestro medio artístico.*

*Cortázar, Julio. Rayuela. Punto de lectura. México 2006. Pág. 737.

5. Propuesta artística

5.1. Conceptualización.

El qué por qué y cómo de la propuesta que propongo a continuación, surge de la necesidad de concretar las ideas que, al respecto del arte, me han surgido desde los últimos años de mi formación como artista visual.

Al identificar mis proyectos o ideas con el arte contemporáneo, me propuse hacer una investigación que me diera el contexto teórico con respecto a las propuestas artísticas que han abordado y abordan al arte de modos particulares; puesto que el arte que se asume como contemporáneo no es fácil de aceptar.

Puesto que en este trabajo he tratado de analizar y comprender el desarrollo del arte contemporáneo dentro del contexto posmodernista y asumo que he podido percibir la relación que guarda con mi trabajo, tanto formal como ideológicamente; lo que me propongo, es abordar al arte que se supone crítico, objetivo, reflexivo y comprometido con el desarrollo del mismo, anteponiendo en cambio, la aprobación, la subjetividad, lo calmo y lo sencillo de la experiencia cotidiana como acontecimiento artístico.

Pienso que la experiencia estética que nos permite percibir al arte se encuentra, de sí, en acontecimientos simples, sorprendidos, perturbadores o agradables. Sin embargo, habrá que decir que la exaltación de la subjetividad no debiera suponer una posibilidad artística en todo.

Mi propuesta consiste en una crítica a los proyectos y propuestas artísticas que se valen de la conceptualización lingüística en el arte para justificar su trabajo y que han hecho de la representación cotidiana algo complejo.

Retomaré un apartado de la investigación para subrayar mi propuesta:

Al plantear a las proposiciones lingüísticas, al lenguaje como idea de la definición de arte, el conceptualismo tiende a una pretensión epistemológica para establecer o proponer una estructuración del lenguaje- artístico con sus implicaciones semióticas, es decir, sistematizar sus signos, sus significantes y sus significados bajo un estricto sentido que pretende una “radiografía” de la idea tanto como de la imagen, en diferentes niveles de lectura para la presentación de sus propuestas. No es que el arte sea una actividad irracional; en tanto procura resultados, la práctica artística es una actividad reflexiva que forma y transmite ideas, es decir, nuevas formas de percepción de la realidad que nos rodea. La postura crítica no se dirige al arte conceptual en sí, sino a los artistas conceptuales que utilizan al lenguaje de un modo retórico para justificar sus propuestas, el cual, desemboca en solipsismos lingüísticos y que se expresa en los límites del lenguaje-arte, el arte-lenguaje que solo yo entiendo y se convierten, arte y lenguaje, en proposiciones que parecen afirmativas pero que más bien son formalidades del lenguaje y de su estructura sintáctica y que cuestionan muy unilateralmente la naturaleza del arte.

Me parece que las propuestas que reflejan dichas características han hecho compleja la manera en que el arte es entendido y percibido y han dejado de lado la expectativa de generar emociones, nuevas ideas y por qué no, nuevos conocimientos; para en cambio, generar un arte hermético.

Pienso que el arte tiene que dejar de ser percibido como un acontecimiento elitista y solamente para los artistas, puesto que se supone que son ellos quienes lo generan y por ende, lo comprenden. Si así fuese, dejan de tener sentido las exhibiciones públicas, los museos o las galerías que de hecho, parece que la función principal de los mismos es la promoción de artistas y no necesariamente del arte.

Y aún si la realidad que representa el arte se percibe compleja, problemática o en crisis, pienso que el ejercicio del arte no debería estar enfocado en subrayar dichas cuestiones con la pretensión de asumir un interés. Creo que es en una situación así que el arte recupera el sentido que para mí tiene: el de la provocación emotiva.

Mi propuesta se compone de dibujos, objetos y fotografías, disciplinas tradicionales que son reinterpretadas y que representan distintas situaciones, sensaciones y/o ideas generadas durante el tiempo en que realice el trabajo de investigación. Dado que la mayoría de las propuestas fueron realizadas durante mi estancia en Mérida, el significado de ellas radica en mi confrontación con el contexto yucateco que influyó en los resultados. Desde la re significación de objetos que son propios de la ciudad; hasta las percepciones que me generó un estado de soledad casi absoluta. He incluido piezas que fueron realizadas a mi regreso a la ciudad de México así como también la pieza que realicé durante mi estancia en la ciudad de Viena.

Básicamente, mis piezas surgen de una experiencia simple, la cual me sugiere opciones para su representación. La obra consiste entonces en una composición plástica que generalmente se construye con los menos elementos visuales posibles. Al no sujetarme a temáticas ni técnicas específicas, obtengo la libertad para experimentar con las

posibilidades de construcción para poder expresar lo que pretendo comunicar con mi obra. Pienso que mi trabajo no necesita de una ficha con la explicación, puesto que, generalmente, llevan un título sencillo que te dice lo que ves, con la ventaja, pienso, que de que no te dice como.

Por medio de signos gráficos, entendiendo que un signo gráfico es perfectamente reconocible y comprensible, elimino la dimensión de volumen en algunos de mis dibujos, los cuales, generalmente son monocromáticos y se colocan al centro de la composición. Como dije, las temáticas son más bien simples y pretendo que con ellas, el proceso de reflexión me lleve a generar una propuesta con una forma y una idea en equilibrio.

La representación de un perro en su paseo nocturno por las calles, un hombre vendiendo salvavidas en la playa, un hombre desconocido-enmascarado, prácticas de paracaidismo, el conejo en la luna, bolsas de supermercado o globos en cualquier plaza; no son, en efecto, representaciones que se cuestionan la naturaleza del arte o su desarrollo; tampoco se dirigen a preocupaciones de tipo social o político para generar críticas o soluciones; creo que más bien nos demuestran que la percepción de la realidad no tiene por que enfocarse en los aspectos más negativos, problemáticos o de relevancia pública; sino que, a pesar de todo, la vida está llena de simplicidades que magnifican nuestra existencia.

Con la re-valoración y la re-presentación de objetos, pretendo expresar los nuevos pensamientos que a mí me generaron. Usualmente trabajo con el barro como materia prima y durante este proceso pude experimentar con nuevas técnicas que hasta entonces desconocía –como los materiales plásticos- pero de hecho, la mayoría de los objetos que presento fueron re significados y re contextualizados luego de haberlos encontrado en casa

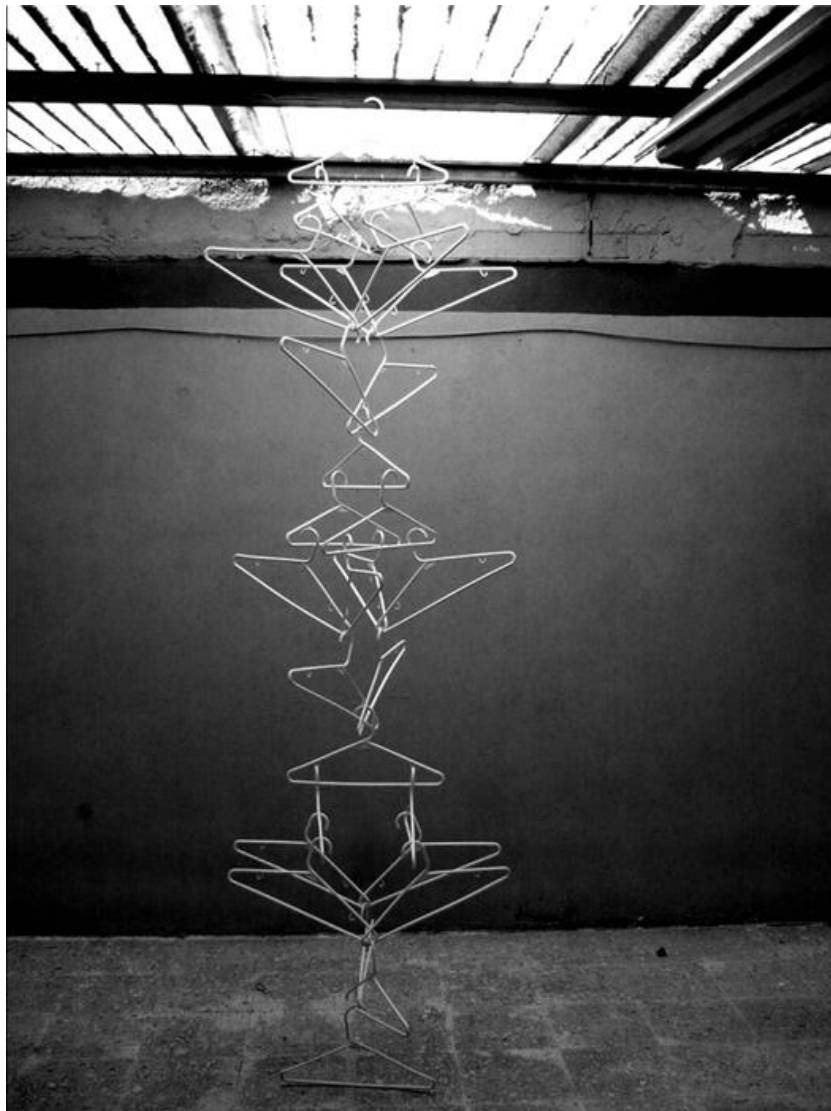
o en la calle. Con los objetos trabajo de distintos modos, los acumulo, los intervengo o los repito para la documentación fotográfica; para que sugieran, en su novedad, un inodoro-maceta, cocos transformados en canción de cuna, tenis que ya han sido colgados, ganchos plásticos que superpuestos y acumulados pueden figurar cualquier cosa y un personaje cristalino que me significa la necesidad de compañía.

Las fotografías que presentan palabras o frases son piezas que representan mis propios cuestionamientos. Utilizo plantillas de letras y pintura en aerosol para intervenir espacios públicos abiertos desde donde las palabras pretenden cuestionar a quienes las encuentran, en este caso presento dos: en este pozo no hay agua y qué son las estrellas.

La fotografía se ha convertido en una de mis actuales inquietudes. Empiezo a trabajar con series fotográficas como un medio para registrar acontecimientos regularmente efímeros. Decidí incluir un par de ellas pretendiendo que sean las primeras series de mi inquietud por la fotografía.

Finalmente, pienso que mi trabajo como artista visual es el de la formación de imágenes. Hago dibujos, represento objetos escribo y tomo fotografías. Pienso que mi trabajo consiste en registrar, materializar ese nuevo pensamiento o esa nueva idea. ¿Para qué? Para compartir un nuevo punto de vista de aquello que como individuo puedo decir, pese a que en el contexto posmoderno todo esté confinado a la repetición y al interés de las masas, para compartir lo que aún puedo formar y para saber cómo mis interpretaciones son a su vez percibidas de modos distintos según quien las confronte.

5.2. *Carpeta de obra.*



Gigante

(ganchos de plástico, dimensiones variables, 2006)



En este pozo no hay agua

(esmalte vinílico, 2006)



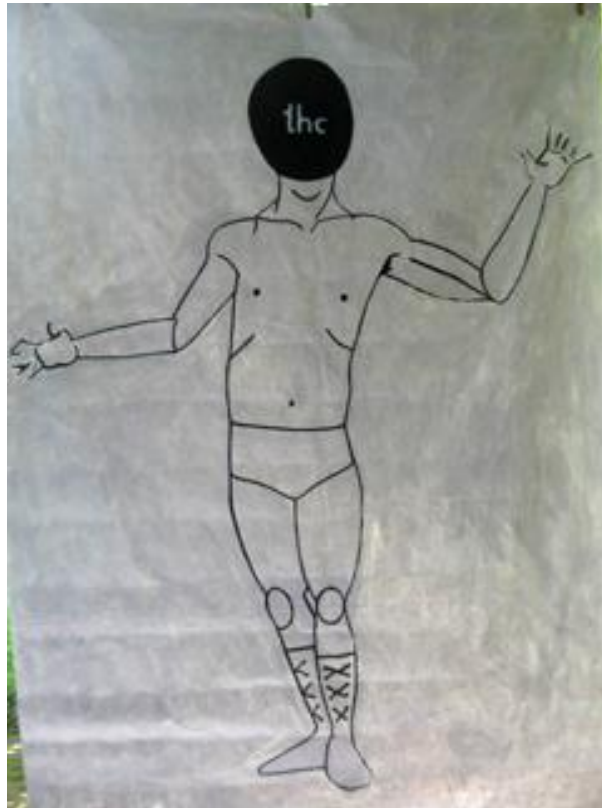
Perro con sombra

(acrílico sobre madera, 2007)



Son brillas negras

(acrílico sobre madera, 2007)



The

(acrílico sobre tela. 2007)



Salvavidas

(acrílico y temple sobre madera, 2007)



Maceta

(inodoro tierra y planta, 2007)



Duérmete niño duérmete ya

(cocos y pintura acrílica, dimensiones variables, 2007)



Círculo vicioso

(botellas de vidrio, 2007)



Escultura

(bastidores de madera, 2007)



Agujeros en la alfombra de Dios por donde pasa la luz

(esmalte vinílico sobre asfalto, 2007)



Hormigas

(fotografía digital, 2007)



Bípido implume
(resina cristal, 2007)



Carnaval

(serie fotográfica, 15 de 100, 2007)



Avión azul

(pastel y papel sobre madera, 2007)



Gigante

(bolsa de plástico, 2007)



Chiquito

(bolsa de plástico y pintura acrílica, 2007)



Meztlí

(plástico, 2007)



La familia
(cerámica, 2008)



Zapatos tenis viejos

(cerámica, 2008)

6. Conclusiones

En este trabajo me limité a revisar como es que se describía a la realidad posmoderna -que no parece tan distinta de la presente- atendiendo al hecho más llamativo que remarca la indeterminación del pensamiento contemporáneo.

Al abordar entonces a dicho pensamiento, no puede hacerse una conclusión infalible, puesto que se trata de un acontecimiento con múltiples direcciones y significaciones. Pienso que el análisis de lo posmoderno permanece abierto si es percibido como un acontecimiento relevante. Es relevante, si en efecto, consiste en una interminable contemporaneidad; si es cierto que constituye una realidad indeseable, aún si se encuentra en el presente cierta complacencia o satisfacción en tanto garantiza un estado de sobrevivencia plena.

Si bien, las breves descripciones con respecto al individuo posmoderno que introduje en los primeros apartados de la investigación no describen por completo a todo individuo contemporáneo; no puede negarse el hecho de que existe tal concepción puesto que puede generalizarse. Sin embargo, pienso que aún siendo en poco estimable la ideología posmoderna, no constituye sólo una transformación negativa; pues es en suma interesante la manera en cómo del escepticismo que plantea el pensamiento posmoderno emerge la idea y la aceptación de lo indeterminado, la aceptación de la pluralidad, la aceptación de lo que simplemente es; lo que veremos reflejado no solamente en el individuo, sino también, en el devenir de la cultura occidental y por supuesto, también en el arte.

La concepción posmoderna es un hecho particular que se conoce y analiza a través de los estudios que encuentran en ella características específicas y que permiten generalizar las percepciones que de ella se puedan tener. He de tomar como propia la afirmación del filósofo venezolano Eduardo Vázquez cuando dice: *“Admitir una sola visión nos conduce a aceptar que la filosofía es la que dice como debe ser el mundo. La filosofía como Dios, sería entonces responsable de lo que ocurre. A ella sería imputable lo bueno y lo malo que existe ahora”*; para afirmar que el cambio de las ideas o la disposición de un grupo de intelectuales a abrir su pensamiento a otras realidades y cuestionar los grandes paradigmas, no representa un cambio automático y definitivo de la realidad.

Pienso que el término posmodernidad es una imposición lógica del pensamiento. Se deja percibir, primeramente, en determinado contexto histórico tradicional como lo que sucede después de lo que termina; si la modernidad ha sido superada o no es un asunto que permanece en discusión. Moderno seguirá entendiéndose como lo de ahora y tradicionalmente siempre se buscará lo de hoy porque quizás se cree que es mejor en todos sentidos. El término posmodernidad para describir, analizar y explicar a la época es una proposición más que una imposición y en ese sentido perfectamente desechable, ya sea por descalificación individual o por descrédito colectivo.

Pienso que la posmodernidad puede ser continuada hasta el momento presente, a pesar de las opiniones que la encuentran fuera de lugar; partiendo sobre todo de la propuesta en donde la realidad es indiferente a posicionamientos geográficos en las grandes sociedades industrializadas, las más y las menos, debido al carácter universalista de la incesante producción tecnológica; por lo cual, puede considerarse que la descripción hecha en este trabajo es tanto americana, latina, europea y hasta oriental. Claro está que esa

realidad tendrá sus particularidades y diferencias según las distintas culturas que la representan, pero más que ser condescendientes con la posición de nuestro país subdesarrollado, habría que aceptar esas condiciones particulares de nuestra cultura que son capaces de generar manifestaciones propias y simplemente diferentes. El hecho de aceptar un término para distinguirlas como parte de un movimiento, estilo o pensamiento resulta, quizás, lo más prescindible.

Si la práctica artística se vio modificada por esta nueva forma de percibir y confrontar la realidad, no se debe precisamente a una crisis en el arte, sino más bien a una crítica representación que el individuo hace de la realidad. Creo que el arte no puede perder su valor significativo, mucho menos en una realidad como la que se ha descrito; pero también creo que el arte contemporáneo refleja la expresión del pensamiento posmoderno: vacío, superficial, irreverente, pasivo, complejo.

Creo que el arte permanece en un constante desarrollo, por ello pienso que las artes visuales volverán a ser plásticas y en algún momento quizás hasta reivindiquen a la belleza como un fin común. O suceda que se vayan transformando hasta un punto en que se disuelvan por completo para dar paso a diversas disciplinas, puesto que ya no sólo se habla de artistas visuales, sino de instaladores, artistas conceptuales, objetuales, performancers, videoastas, inventores, artistas electrónicos, sonoros, cibernéticos; en fin, personajes ocurrentes y creativos.

Parece que idealizar la vida espiritual o emocional ha perdido todo sentido. Cuando el mundo se percibe tan descompuesto, lo que hay que hacer es tratar de componerlo, criticarlo y analizarlo. Sin embargo, pensar que el arte puede arreglarlo me parece bastante improbable, puesto que las problemáticas que se subrayan son cuestiones que lo sobrepasan

por mucho, sumamente complejas y un “artista contemporáneo” solamente podrá criticar. El punto es que con la crítica no resuelve nada y parece que este asunto ha permeado en la aceptación o legitimación de las propuestas artísticas.

La experiencia estética se ha disuelto con la histórica y ahora el arte es el del comentario. Y en efecto, los comentarios son tan diversos como lo son las herramientas con las que nos podemos comunicar hoy día. Y si la experiencia histórica es una categoría, un modo de formación; también la memoria individual puede ser arte. La contraparte a las posturas críticamente comprometidas la representa la individualidad subrayada, el protagonismo de la personalidad y el interés creativo.

En la condición que encuentro más *paranoica* que *esquizofrénica* por querer encontrar a todo un sentido; parece existir un asedio y una persecución, una necesidad de lógica y objetividad en la construcción, no sólo de nuestros pensamientos sino también de nuestra vida. Pienso que existen situaciones específicas en donde el sentido tiene que ser necesario, donde son imprescindibles los usos y especificaciones del lenguaje para expresar nuestros pensamientos -como pudiera ser en este trabajo por ejemplo-. Lo que quiero hacer notar es que precisamente en el arte, en su concepción, en su práctica y en su asimilación, es donde se puede ser selectivo y prescindir de la lógica, de lo racional, de lo objetivamente correcto, de lo específico y del sentido que un pensamiento puede tener.

BIBLIOGRAFÍA

- Libros

Acevedo Esther et al. *En tiempos de la posmodernidad*. INAH, UAM, UI. México 1989. 116 pp.

Alcázar, Josefina., Fuentes, Fernando. *Performance y arte acción en América Latina*. Exteresa. Ediciones sin nombre Citru. México 2005.

Appignanesi Richard et al. *Posmodernismo para principiantes*. Documentales ilustrados. No. 20. Era naciente. Buenos Aires 2004. 176 pp.

Cortázar Julio. *Rayuela*. Punto de lectura. México 2006. 769 pp.

Debroise Olivier, Medina Cuauhtémoc et al. *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México*. UNAM. México 2006. 469 pp.

Eagleton Terry. *Las ilusiones del posmodernismo*. Paidós. Buenos Aires 1997. 206 pp.

Eco Umberto. *La definición de arte*. Ediciones Destino. España 2002.

Eder Rita. *Documentos y filosofía dadá*. Monografías de arte. IIE, UNAM. México 1977.

Foster Habermas et al. *La posmodernidad*. Kairós. México 1988. 283 pp.

Jameson Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós. España 1991. 121 pp.

Jubrias Ma. Elena. *Arte posmoderno*. Universidad de la Habana. Facultad de Artes y Letras. La Habana 1993. 83 pp.

Marchan Fiz Simón. *Del arte objetual al arte del concepto. Las artes plásticas desde 1960*. Alberto Corazón Editor. Madrid 1974. 179-359 pp.

Ruhrberg et al. *Arte del siglo XX. Pintura, escultura nuevos medios fotografía*. Océano. España 2003. 803 pp.

Sánchez Vázquez Adolfo. *Ensayos de arte y estética*. UNAM México. 41-132 pp.

- Artículos

De Azúa Félix. “Hacia donde va el arte”. *Revista Letras Libres*. No. 50, febrero 2003.

Baudrillard Jean. “El retorno al individualismo”. *La jornada semanal, junio 1989*.

Debroise Olivier. “Posmodernismo, una parodia mexicana”. *La jornada semanal, julio 1988*.

Revista de la ENAP. UNAM. Vol. 3. No. 12, marzo 1991.

Sánchez Vázquez Adolfo. “Modernidad vanguardia y posmodernismo”. *La jornada semanal* 1988.

Vattimo Gianni. “El arte, de la estética a la historia”. *La jornada semanal*. No. 221, septiembre 1993.

- Direcciones electrónicas.

Debroise Olivier. “México en el arte”. No. 16, primavera de 1987. Tomado de www.latinartcritic.com

Grunstein Alberto. “El arte actual en México”. Tomado de www.arte-mexico.com

“México, posmodernismo sin vanguardia”. *La perra brava*. Escáner cultural. *Revista plural*. No. 161, febrero 1985. Tomado de www.henciclopedia.org/posmodernismo

Rodríguez Rojas Pedro. “Neoliberalismo y globalización, se subasta un continente”. www.monografias.com

Tovar de Teresa Guillermo. “México en el tiempo”. No. 1, julio 1994. www.latinartcritic.com

Vázquez Eduardo. “Racionalismo y modernismo”. *Revista Tharsis*. Pág. 44. Biblioteca UCV. Caracas 1997. Tomado de www.monografias.com

www.wikipedia.org/wiki/posmodernidad

Yépez Heriberto. “Adiós al posmodernismo”. *Revista replicante*. No. 3, mayo 2005. Tomado de www.henciclopedia.org/posmodernismo