



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Una visión de los altares, las fotografías producidas
durante los años 80's y 90's por Lourdes Almeida



Tesis que para obtener el Grado de Maestría en
Historia del Arte

Presenta: Fabiola Buenrostro Nava

Directora de Tesis: Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Una visión de los altares, las fotografías producidas durante
los años 80's y 90's por Lourdes Almeida**

Tesis que para obtener el Grado de Maestría en Historia del Arte
Presenta: Fabiola Buenrostro Nava

Directora de Tesis:
Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein

Comité Asesor:
Mtro José Antonio Rodríguez
Mtra. Yissel Arce Padrón
Dra. Lucía Melgar Palacios
Mtra. Ruth Estévez Gómez

Ciudad Universitaria, diciembre 2009

Agradecimientos

Agradezco y dedico este trabajo a mis padres Andrés y Lupita por su apoyo y amor incondicional, a mi hermana Arlahé por su cariño e intervenciones para enriquecer este trabajo, a mi hermano J. Andrés por su entusiasmo, a Ashley, Alessandro y Alejandro por su alegría y presencia.

Agradezco también a la Universidad Nacional Autónoma de México por ser la casa de estudios que me ha permitido crecer académica, profesional y personalmente; a la Dirección General de Estudios de Posgrado por la oportunidad de contar con una beca que me permitió dedicarme tiempo completo a este proyecto de vida; al comité tutorial; especialmente a la doctora Deborah Dorotinsky por su constante soporte, por sus sugerencias y aportes para el desarrollo y enriquecimiento de esta investigación, por respetar mis ideas e intereses.

A Lourdes Almeida por inspirarme, por toda su generosidad, respaldo y confianza.

Al maestro José Antonio Rodríguez por despertar mi interés y provocar el acercamiento a la obra de Almeida; a mis asesoras la doctora Lucía Melgar y la maestra Ruth Estévez por sus consejos y propuestas, por compartir sus conocimientos e interés.

A Paty y a Guillermo por su amistad y generosidad y por ser un respaldo para seguir adelante.

Y a todas las personas que colaboraron para que este sueño se hiciera realidad, Lala, Nonantzi, Michelle, Lucecita, Imelda, Diana, Andrea, Valentina, Erika, Cumy, Xochitl, Jimena, Pamela, Ibarí, Paulina, Yoania, Magali, Claudia y Ale, gracias por su cariño y amistad.

Índice

	Introducción 3
1	Altars, la recuperación de la cotidianidad 5
	Altars domésticos cotidianos 7
	Apropiación 22
	Experimentación fotográfica 26
	Virgen de Guadalupe 31
	Proceso técnico 34
2	Marcos de hojalata, milagritos y veladoras / contextos, elementos y estrategias 47
	Globalización 49
	Neomexicanismo 54
	Sagrado Corazón 55
	Elementos y estrategias 74
	Kitsch 75
	Pastiche 81
	Conclusión 85
	Bibliografía 89
	Anexo 95

Introducción

El presente texto se teje a partir de una serie fotográfica realizada por Lourdes Almeida durante los años ochentas y noventas: *Los Altares*, obras que tienen como punto de partida la apropiación de cromos populares religiosos; la fotógrafa comienza a construir sus obras con estas imágenes, las captura en diferentes tomas Polaroid y las va articulando dentro de un ensamble, después añade marcos de hojalata o de madera pintada y las presenta a manera de instalación, al final son complementadas con milagritos, veladoras, flores secas y listones.

A partir de este modo de construcción de la obra, surge la siguiente interrogante: ¿Mediante estas acciones es posible renovar las posibilidades del medio fotográfico? Tratar de resolver esta pregunta establece un eje de la investigación, pues a lo largo del trabajo se intentará establecer cuál es el papel que tienen las creaciones artísticas de Almeida dentro del medio fotográfico mexicano de los años 80's y 90's.

Quizás en un primer acercamiento, *los altares* de Almeida se pueden entender como tácticas que favorecen la visibilidad de los altares domésticos dentro de las instituciones del arte, sin embargo esto no es tan simple como parece. Para entender el acercamiento de Almeida a los altares es necesario investigar y establecer las diferencias que existen entre los que produce la artista y los que forman parte de la vida cotidiana, resolver de qué manera Almeida cuestiona sus circunstancias y trata de incidir en ellas. Es la apropiación de los altares lo que marca el devenir de esta tesis.

Uno de los aspectos que resultan relevantes dentro de la apropiación que realiza Almeida en sus altares, es la recuperación de algunos elementos que se relacionan con la cultura popular; conocer qué es lo que sucede con estos objetos cuando se cambian de

contexto y cuál es el valor que les otorga la artista, son otros de los ejes que estructuran y dan forma a este trabajo.

Como parte fundamental de esta investigación, se intenta establecer la recuperación y documentación de la técnica con la que fueron construidos *los altares* —las transferencias de imagen o emulsión de Polaroid— ya que muchas de las características de las obras están marcadas por estos procesos. Esta peculiaridad permite además establecer cuál ha sido la aportación de Almeida para el medio fotográfico y el arte contemporáneo.

La investigación también parte del siguiente planteamiento: la obra no se desarrolla de un modo completamente autónomo, se inscribe en un momento y en una realidad histórica más amplia, como objeto artístico se inserta dentro de toda una red que va determinado su significado, la revisión de los altares que se desarrolla a continuación tiene como puntos clave los estudios sincrónicos y diacrónicos que se desarrollan en los apartados dedicados a la globalización y al neomexicanismo.

Por último, pero no por eso menos importante, se dedica una sección dentro de la tesis a establecer y explicar cuáles son los elementos y las estrategias que se despliegan en los altares, porque es a partir de su utilización, que los altares adquieren significados diferentes.

Altars, la recuperación de la cotidianidad

*El arte objetual alcanza su plenitud en sus posibilidades
imaginativas y asociativas, libres de imposiciones,
en el preciso momento en que el fragmento,
objeto u objetos desencadenan toda una gama de procesos de dación
de nuevos significados y sentidos en el marco de su banalidad aparente¹.*

Simón Marchán Fiz

El siguiente texto, parte de la reflexión de una serie fotográfica que identificaré como *los altares*, obras producidas por Lourdes Almeida en los años ochentas y noventas. En estas piezas la fotógrafa consigue renovar las posibilidades del medio a través de montajes, en los que une la experimentación técnica a través de las diferentes tomas obtenidas con una cámara Polaroid y una experiencia religiosa vigente que retoma el sentido popular de los altares y los re-interpreta mediante la apropiación. La manipulación técnica, sin embargo, no violenta el sentido religioso de las imágenes sacras, más bien las resignifica y comenta.

La investigación se articula a través de la identificación de motivos iconográficos religiosos y de un rastreo histórico de algunas de las redes de significado que se tejen en torno a los altares, además de la ubicación de su contexto dentro del arte contemporáneo mexicano.

En un primer acercamiento, sus creaciones se pueden entender como estrategias que ponen en circulación y facilitan la visibilidad de los altares domésticos y su función en la vida

¹ Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1986, p. 186.

cotidiana de los mexicanos. La artista retoma, resignifica y se apropia de estos objetos. Sin embargo existe una clara diferencia entre los altares cotidianos “en uso” y los que produce o crea la artista, básicamente los primeros tienen una función de resguardo, conexión y comunión, mientras que en los que construye Almeida entran en juego otros dispositivos tales como la instalación, la experimentación con la técnica fotográfica y una relación ambigua entre el arte y la vida cotidiana.

Las obras de Lourdes Almeida sobre los altares domésticos, registran una compleja red de significados. Algunos de estos valores simbólicos tienen su origen en creencias religiosas populares, —tal es el caso de las diferentes obras que Almeida crea a partir de la Virgen de Guadalupe—; otras vienen de la religión católica amplia —obras como el *Sagrado Corazón y el Santo Niño de Atocha*—.

Los niveles sedimentarios de la historia y la experiencia representados por la colocación particular de las imágenes y los objetos que adornan estos altares creados por la artista son poderosamente emotivos, según ella misma lo explica en el fragmento de la siguiente entrevista:

F. B. Según tu apreciación personal, ¿la iconografía cristiana es sólo material visual que te atrae desde el punto de vista meramente estético, o hay un interés por transmitir algún tipo de mensaje religioso?

L. A. Mi interés por la iconografía cristiana, como la presento, no es solamente estético, más bien tiene que ver con la idiosincrasia de mi país. En el México popular está muy arraigado el tener altares con imágenes religiosas, el presentar las imágenes como lo hago con marcos de hoja de lata es una forma de re-interpretar esos altares populares, es no olvidar lo que es importante para el pueblo².

A partir de esta entrevista se pueden extraer varios conceptos que resultan

² Entrevista de Fabiola Buenrostro a Lourdes Almeida, 11 a.m., 27/07/05. En adelante: entrevista FB LA.

fundamentales para entender las obras: apropiación, autoría, kitsch e instalación entre otros, los cuales serán desarrollados posteriormente a lo largo de la tesis; lo que también se puede destacar de esta entrevista es el sentimiento de recuperación y reinterpretación que hace la artista.

Sin embargo, conviene tratar de establecer el uso y la diferencia de los altares domésticos cotidianos frente a las producciones de Almeida, para apuntar cuales son los mecanismos artísticos que entran en juego a partir de la apropiación conceptual y el contexto en el que se desenvuelven las obras.

Altares domésticos cotidianos

Dentro del uso cotidiano, cada altar sirve como un sitio de interacción entre el mundo secular y el divino, el lugar en donde los seres humanos y las deidades establecidas negocian y mantienen sus relaciones. En particular, las personas trabajan para crear una relación productiva mutua, esto es, “la meta verbal de la oración y la meta visual de la imagen reunidas en el altar”³.

Los altares son comunes en muchos países de América, África y Europa, sin embargo y por cuestiones prácticas, a continuación sólo se hará una breve mención de algunos que aparecen en las fotografías de tres artistas Latinoamericanos, hacia el final de esta sección sólo nos centraremos exclusivamente en México, debido a que son estos de los que apropió Almeida para realizar sus obras.

Fernell Franco de Colombia, João Aristeu Urban de Brasil y Louis Carlos Bernal de

³ Kay F. Turner, “Mexican American Home Altars: Towards their Interpretations”, *Aztlan-International Journal of Chicano Studies Research* 13, nos. 1-2 (1982), p. 323-324.

Estados Unidos⁴, son fotógrafos que, a pesar de no compartir un mismo origen geográfico, sí tenían en común una situación política y social afín en América Latina, cuando los países hispanoamericanos compartieron procesos de transformación política y cultural, que tuvieron como consecuencia vínculos de identificación y de unidad.



Fernell Franco

De la serie Interior,

Colombia, 1976-1977

⁴ Las fotografías forman parte de la colección del Consejo Mexicano de Fotografía, y fueron exhibidas en conjunto dentro de la muestra *Revolución, Revuelta y Ficción* en el Centro de la Imagen del 7 de septiembre al 18 de noviembre de 2007.



João Aristeu Urban
De la serie *Os Polacos*
Curitiba, Brasil, 1980



Lois Carlos Bernal
Madre del año
Tucson, Arizona, 1978

Es en esa preocupación por el sentir del pueblo que acaeció con la llegada de muchos regímenes represores, militares o no, uno de los escenarios donde se desarrolla la recuperación de los altares como parte de tradiciones culturales vivas. Las fotografías que tienen en común la imagen de algún altar, generalmente lo muestran dispuesto dentro de algún interior o bien en un exterior; como instalación devocional que acompaña y que forma parte de la vida de quien habita ese espacio. Para esta tesis las imágenes resultan útiles como un testimonio, para demostrar que los altares son comunes en América Latina, pero además para entenderlos como prácticas cotidianas que se hacen presentes a través del tiempo.

Conviene establecer que el siglo XIX resulta determinante para la “privatización” de los altares y su extensión más o menos generalizada en los ámbitos nacionales⁵ su visibilidad pasa de ser pública y accesible para varios sujetos (en capillas e iglesias) a ser privada y personal (en casas y negocios).

En el siglo XIX los altares domésticos adquirieron importancia, según nos indica William H. Beezley⁶, conforme avanzó la secularización liberal durante el siglo. Los altares privados en las áreas urbanas ganaron una mayor importancia, ya que los ayuntamientos comenzaron a ordenar que las imágenes que estaban en los nichos públicos, en la parte exterior de las construcciones, fueran colocadas adentro, para así fomentar el laicismo y ganar espacios públicos a la iglesia. Las leyes de Reforma dan cuenta de un proceso donde sobresalen los esfuerzos por hacer la vida pública más secular, poniéndole fin a esas costumbres que requerían alguna demostración de reverencia, tal como arrodillarse o hacer una pausa para hacer la señal de la cruz en frente de las figuras religiosas en la vía pública.

Estos ajustes en la vida pública, desde los primeros años después de la

⁵ Parte de esta historiografía fue retomada de Dana Salvo, *Home Altars of Mexico*, University of New Mexico, Press Albuquerque, 1997.

⁶ Véase William H. Beezley, “Home Altars. Private reflections of public life”, en Dana Salvo, *Home Altars of Mexico*, University of New Mexico, Press Albuquerque, 1997, p. 91-107.

independencia, pero sobre todo durante los gobiernos de Juárez y Lerdo de Tejada, reforzaron la costumbre de los altares domésticos. En algunas regiones de México, la tradición de los altares domésticos continuó teniendo un significado estacional, por la práctica de las mujeres de preparar altares domésticos especiales durante las celebraciones del Día de Muertos, Navidad y Pascua. Estas celebraciones integran otros elementos que son propios de cada festividad, por lo tanto, se realizan diferentes actividades que se dividen dependiendo del género, un ejemplo de esto sucede en Janitzio durante el Día de Muertos: corresponde a las mujeres preparar los alimentos y el pan de muertos, mientras que los hombres se dedican a construir arcos de madera adornados con flores de cempasúchil⁷.

La importancia de los altares domésticos creció entonces entre la independencia y 1890. Las prácticas religiosas de la familia se concentraban alrededor de los altares domésticos, esa era la norma. Las guerras de Reforma de mediados de siglo que tenían como objetivo particular secularizar todos los aspectos de la vida pública, contribuían al carácter privado del catolicismo mexicano, con las familias concentrándose en sus propios santuarios domésticos.

Durante esta etapa del siglo XIX, mientras la influencia de la Iglesia Católica Romana decaía, permitiendo que los altares domésticos fueran el centro de la religión pública, la Virgen de Guadalupe emerge no sólo como el símbolo popular del catolicismo, sino además como el emblema predominante del nacionalismo mexicano. De este modo la iconografía que incorporaba su imagen en los altares domésticos también indicaba un homenaje a la nación, aún cuando las primeras ocho décadas el pueblo estaba en gran parte desarticulado.

A lo largo de la última década del siglo XIX, México sufrió una nueva ola de evangelización, resultado del regreso de un nuevo séquito de sacerdotes ansiosos del Colegio

⁷ Salvatore Scalora “Flowers and sugar skulls for the spirits of the dead” en Dana Salvo, *Home Altars of Mexico*, University of New Mexico, Press Albuquerque, 1997, p. 72-74.

Pío Latino Americano en Roma y del esfuerzo ofrecido por la doctrina papal expresada en *Rerum Novarum* (De las cosas nuevas). De este modo, el entusiasmo de los sacerdotes, alentados por los ideales sociales de las nuevas inquietudes papales para las acciones de la doctrina de la iglesia sobre las comunidades, se reflejó rápidamente en un aumento del número de iglesias, clérigos y de concurrencia en los servicios formales después de 1895⁸. El signo de estos avances fue la coronación formal de la Virgen de Guadalupe, el 12 de octubre del mismo año. El resultado de esta campaña vigorizó la actividad religiosa y fortaleció las prácticas diarias de la religión, que a su vez produjeron un aumento en el interés por los santuarios domésticos de las familias.

La revigorización de la iglesia no se opuso al rol de los santuarios domésticos, los altares tenían la intención de ser umbrales a lo divino, también servían como una colección de los gustos, hábitos, y los intereses de los mexicanos. El *collage* de íconos religiosos, especialmente litografías de los santos favoritos y tarjetas de oración, eran mezcladas deliberadamente por el dueño con objetos como flores de tela, porta velas y floreros. Con el perfeccionamiento de la pintura y la litografía durante el siglo XIX, estas imágenes “de a centavo” y libros de oración se volvieron muy comunes⁹.

Hubo cambios tecnológicos, comerciales y políticos en el siglo XX que contribuyeron a los cambios en los altares domésticos. Por ejemplo, los altares montados durante el Día de Muertos comenzaron a incorporar retratos de los familiares difuntos en tanto la tecnología de la fotografía se perfeccionaba y abarataba su costo. Estas fotografías le dieron, incluso, un carácter más humano a los altares que también exhibían otros objetos de los parientes difuntos, tales como sus bebidas y comidas favoritas, cigarros y objetos

⁸ Beezley, *op. cit.*, p. 91-107.

⁹ Véase “La revolución de la imagen: un nuevo lenguaje visual en http://132.248.9.9/libro_e_2007/1129818/A05.pdf, consultado 21/10/2009.

personales. Las fotografías de los parientes y las litografías de la Virgen y de los santos crean una relación entre lo sagrado y las familias que ponían el altar, estableciendo conexiones por el lugar donde se ubicaban los íconos y las imágenes, además de colocar milagritos en el altar¹⁰. La historia de los encuentros de la familia con las adversidades y las enfermedades se relatan a través de una especie de pictografía que termina afirmando la eficacia de la oración y la instalación del altar¹¹. La ubicación de los *milagros* cerca de la Virgen o la imagen de algún santo ofrecen un tributo a la amabilidad del personaje divino. Todos los altares personales, en este sentido, ofrecen una imagen casi “instantánea” de la vida cotidiana en México.

Así como el liberalismo del siglo XIX reforzó la privatización de los cultos devocionales, el jacobinismo de algunos gobiernos posrevolucionarios, en particular el de Calles, con la subsiguiente “Guerra Cristera”, reforzó aún más la privacía del hogar familiar o la trastienda como espacios apropiados y correctos para la devoción o devociones familiares religiosas.

Además los objetos actuales sirven como planteamientos que los espectadores pueden entender. La metáfora material más común de la Virgen de Guadalupe, por ejemplo, es la rosa. Otros objetos comunes incluyen el pan de yema para alimentar las almas de los difuntos durante el Día de Muertos. De este modo existe un repertorio de objetos generalmente conocidos pero también con un significado específico para la familia.

¹⁰ Pequeñas representaciones de miembros humanos y animales para representar las curaciones divinas de heridas, el alivio de los dolores y la recuperación de las mascotas desaparecidas.

¹¹ Marion Oettinger, Jr, *The Folk Art of Latin America: Visiones del Pueblo*, New York: Dutton Studio Books, 1992, p. 43.



9. Dana Salvo¹²

Nuestra Señora de Guadalupe

Chiapas, México

Los altares domésticos contemporáneos se pueden dividir en dos categorías generales: los altares cotidianos y los estacionales. El primer grupo expresa más los intereses del propietario, tales como un santo en particular, alguna aparición de la Virgen, la oración más común y la devoción favorita que incluye velas u hojas de oraciones o rosarios. Aquí es necesario recordar que todos estos objetos tienen un significado específico e individual así como recuerdos, y juntos tienen múltiples sentidos y lecturas de diversa importancia. ¿Dónde, cuándo y quiénes las obtuvieron? son interrogantes que crean una historia para cada objeto, y juntas, una historia del altar que recuerda a las personas, viajes, peregrinaciones y el

¹² Las fotografías de Dana Salvo se realizaron entre 1987 y 1997 en diversos estados de México.

cumplimiento de las promesas a los santos. En muchos casos representan la memoria visible de un milagro concedido, una oración respondida, una enfermedad curada y un peligro salvado o la protección de un niño. Cada altar puede ser leído como un álbum familiar que incluye a la familia y sus deidades y un retrato icónico de negociaciones entre los miembros de la familia y lo divino, donde se tratan las peticiones y las promesas; los santos son premiados o degradados (por ejemplo, removidos del altar) a cambio de los favores o decepciones por las peticiones incumplidas.



8. Dana Salvo

Altar con imágenes de santos y fotografías familiares

Chiapas, México

En el caso de los Altares de Almeida también son recuperados este tipo de elementos tales como las flores, las veladoras, los milagritos, el agua y listones de diferentes colores. Con todo esto la fotógrafa realiza un acompañamiento a las imágenes que va creando con las tomas Polaroid, las presenta a manera de instalación y se convierten en recursos expresivos que definen y preservan el uso de los altares, transmitiendo de modo lúdico y estético su sentido religioso.

Cada uno de estos objetos recuerda o trae a la mente muchas asociaciones religiosas y seculares al mismo tiempo. Como afirmó Víctor Turner:

Los objetos de celebración son, primero que nada, objetos materiales, por lo tanto representan ideas, objetos, eventos, relaciones, “verdades” no evidentes para el observador, o incluso concepciones y pensamientos intangibles o invisibles. Tales símbolos de celebración, frecuentemente sugieren muchas cosas y pensamientos a la vez¹³.

En ese sentido como sugiere el antropólogo británico, los objetos que retoma y replantea Almeida pueden ser considerados como un cúmulo de representaciones y simbolismos que dependen de asociaciones que realiza en primer lugar la artista y posteriormente los espectadores. Como afirma Turner también, “casi nunca tratamos con símbolos independientes, pero sí con un grupo de objetos, acciones, sonidos, estados, órdenes, contratos, y cada unidad, acto o cosa, está colocada por su sentido individual y por su relación con las otras, creando algo más que la suma de sus partes”¹⁴. Es por ello que estas instalaciones generadas por Lourdes Almeida a partir de los altares continúan manteniendo los diversos elementos que comúnmente se observan en los altares cotidianos, ya que son

¹³ Victor Turner, ed., *Celebration: Studies in festivity and Ritual*, Washington, D. C., Smithsonian Institution Press, 1982, p 16-20.

¹⁴ *Idem*.

estos objetos los que les otorgan sentidos, los cuales se establecen a partir de las conexiones, experiencias y vivencias de la artista ya sea dentro del plano de la identificación o dentro del lenguaje artístico.



11. Dana Salvo

Altar en honor al Santo Niño de Atocha y Nuestra Señora de Guadalupe.

Campeche, México

Los altares cotidianos sirven como nichos de interés popular, no sólo de intersección divina y de la vida después de la muerte, sino de preocupaciones cotidianas, hábitos, intereses y placeres. De esta manera, los altares reflejan temas variados en la vida mexicana. La comercialización de la sociedad mexicana se vuelve claramente evidente en las piezas de

marca incluidas en los altares domésticos de los tiempos contemporáneos, en el caso de los altares de Almeida se presentan en las obras las veladoras con las etiquetas que evidencian su marca, utiliza además botes de conservas de la marca *La costeña* como floreros, por citar algún ejemplo.

En los altares cotidianos, quién hace el altar captura visiblemente la vitalidad de las creencias religiosas, la familia y la comunidad en un collage de artículos. El folclorista Kay F. Turner ha adaptado la estética de la artista feminista norteamericana Miriam Schapiro para identificar este arte folclórico como *femmage* por el “proceso de coleccionar y ensamblar creativamente de manera rara elementos aparentemente dispares en una pieza funcional, integrada en una sola pieza”¹⁵.

El *femmage* es un término que se puede imbricar con la obra de Almeida en algunos otros sentidos, alude a una forma femenina o una variante del collage: fotografías armadas de materiales diversos. Es un término del Arte, una palabra, que fue inventada en el siglo XX para describir una actividad que se relaciona con una historia antigua, con una tradición; el “*femmage*” según Miriam Schapiro “se ha practicado durante siglos por mujeres que usan las técnicas de arte tradicional como: coser, *piecing*, enganchado, acolchonado y decorado con aplicaciones; el abundante uso de muestras de tela, *patchwork* y bordado”¹⁶. Los elementos de estas prácticas son utilizados tanto de manera formal como iconográfica en el *femmage* de Schapiro, estas apropiaciones son parte de su esfuerzo consciente para restablecer conexiones con lo que considera la artista como antiguas tradiciones auténticas. En el caso de las obras de Almeida, la conexión que se establece es con la tradición de instalar altares de

¹⁵ Kay F Turner, “Mexican American Home Altar: Toward Their Interpretation”, en *Aztlán-International Journal of Chicano Studies Research* 13, nos. 1-2 (1982), p. 323-324.

¹⁶ Norma Broude, “Miriam Shapiro and “Femmage”: Reflections on the Conflict Between Decoration and Abstraction in Twentieth-Century Art” en Norma Broude and Mary D. Garrard, eds., *Feminism and Art History. Questioning the Litany*, USA, Icon Edition Westview Press, 1982, p. 320.

manera cotidiana, la artista se apodera con la costumbre de acumular y reunir objetos significativos.

El *Femmage* es un estilo donde se discute lo *decorativo*, un término que fue utilizado para denotar las artesanías de producción doméstica de artistas comerciales ordinarias, de las mujeres en particular, sus creaciones fueron retomadas y revalidadas mediante las obras de Schapiro, de esta manera fueron insertadas dentro del terreno del Arte contemporáneo. La artista al apropiarse de las técnicas artesanales se incluye dentro de una tradición y les otorga tanto a las prácticas como a los elementos nuevos y distintos significados, no importa si son meramente “visuales”¹⁷.

A partir de esto se puede establecer que los altares de Almeida tienen por un lado un carácter decorativo, porque son reformulados a partir de expresiones visuales que proviene de producciones domésticas, y por otro lado las significaciones que contiene son otorgadas primero por la artista y posteriormente por el espectador, en este sentido en su obra existe una doble apropiación, la de un discurso artesanal a partir de los montajes de los altares y apropiación de objetos populares decorativos que se consideran como arte menor, es mediante la intervención de Almeida que estos objetos pueden entrar al campo del arte.

En los altares domésticos, el proceso del ensamblado resulta de la recopilación de “una familia de imágenes que simboliza y proyecta los valores sociales y espirituales fundamentales de la familia: crianza, relación y un sentido de lugar”¹⁸.

En el caso de los altares de Almeida como objetos artísticos también se puede aplicar el término *Pastiche*, que puede ser conocido de múltiples formas —collage, discontinuidad genérica, *bricollage*— y a grandes rasgos representa la creación a través de la unión y mezcla

¹⁷ Lo andrógino esta compuesto a partir de la reunión de características como; abstracción, estructura, línea y pensamiento relacionados con lo masculino, mientras que la decoración, sensación y color son relacionados con lo femenino.

¹⁸ Turner, Kay F., *op. cit.*, p 323-324.

de múltiples géneros discursivos en una misma obra.

A manera de conclusión frente a los altares cotidianos y para dar paso a un análisis y emitir una propuesta más enfocada a las producciones de Almeida, se puede decir que los altares cotidianos son una crónica continua de la historia y de la fe de la familia.

En la cotidianidad el espacio sagrado se marca con un fondo de materiales populares tales como tela estampada, hule, papel para envolver y muros erosionados. La disposición del espacio y del color se da por la aparente acumulación caprichosa de objetos y recuerdos. La interacción entre los objetos no es un encuentro casual de una colección viva, sino una preferencia enfocada en las combinaciones estéticas de lo representativo y lo utilitario. Las influencias culturales, regionales e históricas son evidentes en la elección de los materiales y las devociones, pero hay más que caracteriza la práctica de hacer un altar en la tradición mexicana. El número de estrategias es consistente en los altares, incluyendo el uso de bóvedas celestes o techos adornados, los cuales pueden ser expresiones de una imaginaria celestial. También se suele poner los objetos en serie, marcar un énfasis en las superficies naturales o viejas que reflejan una relación con el tiempo y la presencia continua de materiales conmemorativos.



29. Dana Salvo

Altar en casa de Fausto Torrez

Ticul, Yucatán

Para tratar de hacer un cierre en lo que se refiere a las diferencias entre los altares cotidianos y las producciones artísticas de Almeida, propongo que en los de la artista se unen dos tiempos: el pasado que está marcado por el recuerdo de la niñez de la artista y el de los ochentas y noventas años en los que se realizaron las obras —un período en el que fue común el uso de la Polaroid, técnica que resultó accesible en ese momento y que con el auge de la fotografía digital fue sustituida y muchas películas polaroid discontinuadas— en tanto que en los altares cotidianos el tiempo se va construyendo a partir de momentos marcados por una constante renovación que depende de las experiencias vividas por la familia o el dueño del altar. Es decir, estos montajes devocionales se están actualizando constantemente mientras que en los de Lourdes Almeida el tiempo parece estar atrapado entre la infancia de la artista y el momento de su materialización a través de las obras.

Apropiación

Una vez establecido cómo se comprenden aquí los altares, podemos dar paso a una de las estrategias que utiliza la artista para crearlos: la apropiación.

Esta práctica como estrategia crítica implica una actitud de revisión, de relectura de lo dado, de toma de conciencia de la influencia de los sistemas de exposición y comercialización del arte, su dependencia del contexto institucional, de circulación de las obras y del discurso histórico determinado por el arte.

Mediante una estrategia, que resulta similar a lo que hace la norteamericana Schapiro en el *Femme*, Almeida toma productos y elementos de la cultura popular y los transporta, a través de un cambio contextual, al espacio del Arte. No trata a sus fuentes como prestamos para ser transformados —aunque en el resultado conjunto de la pieza sí se transforman— no modifica sus materiales en un esfuerzo para borrar su carácter original. Más bien, los revela como objetos de valor estético y significado expresivo. En los altares existe un rescate de las artesanías mediante los marcos y un acercamiento a la cultura popular urbana mediante los cromos religiosos que son utilizados como elementos en ensambles fotográficos. Es decir, no son literalmente alterados, pero sí presentados “mediados”.

Según explica Juan Martín Prada para el caso de la práctica apropiacionista posmoderna de una manera muy general: “No es el concepto de transmisión de las imágenes, estilos y pautas estéticas a través del tiempo el que opera aquí sino, sobre todo, el de su reubicación contextual”¹⁹. Y ésta orienta inevitablemente la reflexión sobre el arte hacia las esferas de lo social y lo cotidiano.

En los altares de Almeida se considera la transformación estética del objeto (que no

¹⁹ Juan Martín Prada, *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, España, Editorial Fundamentos, 2001, p 8.

la física) como algo decisivo. A través de la apropiación se le extrae de su contingencia mediante la elección, atribuyendo a este acto una expresividad potencial y una elevación-declaración a obra de arte, en este acto existen dos momentos determinantes: la extracción del contexto habitual mediante el gesto electivo y la manera de presentación, lo que supone a su vez un reconocimiento de la expansión específica del objeto cotidiano y de su calidad semántica polivalente, en sí mismo y en el marco de su realidad sociológica.

Los altares parten de la reproducción o la apropiación de los cromos o estampas religiosas populares, objetos de culto que pueden resultar vánales porque en un principio solo son relevantes para los creyentes. Se trata de imágenes anónimas en donde no importa saber quien las realizo²⁰, lo que interesa es lo que contiene, lo que representan, lo que se hace presente a través de la imagen, la trascendencia de estos cromos consiste en la representación de los personajes celestiales, los cuales se invocan mediante sus siluetas, sus colores y sus atributos.

Almeida retoma estas imágenes, importantes porque forman parte de los imaginarios religiosos colectivos, sin embargo y debido a la intervención de la artista estos cromos entran a formar parte del campo del arte, la artista les confiere importancia y relevancia, les cambia el contexto y permite nuevas reflexiones y nuevas asociaciones.

Su obra no se trata de una simple inserción de fragmentos u objetos de la realidad en la artificialidad de la instalación, en esta relación se desata una reflexión acerca de la ambivalencia de la integración arte-vida.

En cuanto al cambio de contexto en las obras de Almeida ocurre cuando éstas entran al espacio de los museos, debido a que la realidad de una obra de arte va más allá de su

²⁰ Dentro de la práctica apropiacionista es común que algunos artistas recurran a obras reconocidas dentro del arte, tal es el caso de Sherrie Levine con sus series *After Walker Evans* o *After Kasimir Malevich*, o bien Yamumasa Morimura con la obra *Hija de la Historia del Arte* donde personifica a una infanta pintada por Velázquez.

estructura formal o de contenido, implica ciertas especificidades derivadas de los modos o espacios de su presentación²¹. De modo particular los museos constituyen todo un sistema discursivo, que conducen y guían la recepción de una obra. La institución implica todo un sistema de proyección ideológica, en cuanto que el museo alberga lo culturalmente valioso y determinante. Supone también una visión institucional muy influyente y definidora de selección de lo que la sociedad debe valorar o no del presente, o de la historia.

El contexto *museo* gobierna nuestra relación con el arte, por lo tanto confiere un nuevo sentido a los altares como obras, estos objetos que son tan comunes en la cotidianidad adquieren nuevos significados y sentidos al ser exhibidos en la institución, sentidos que se relacionan con la autoría, con el aura propia de la obra de arte y con la apropiación. Su exhibición dentro de una galería de arte implica una reflexión sobre los procesos de conversión de los espacios y las relaciones entre el espectador y lo que éste espera. Se puede decir que en la obra de Almeida se percibe incluso una crítica que actúa sobre las diferentes formas de inserción del sujeto en el espacio social, modificando los hábitos de percepción, los valores y las situaciones que están en la raíz del comportamiento diario, en su obra se hace presente un desplazamiento de realidades, de un espacio que se supone es propio a un espacio público.

Desde el punto de vista formal, la obra asume la apariencia del objeto es decir de los altares, sin embargo la obra depende del contexto objetivo en donde se encuentra, respecto a esto Simón Marchán propone: “La intención creadora o del espectador puede transformar un objeto ordinario en una obra estética con un cambio de contexto, en estas obras se instaura una ambivalencia entre arte y realidad”²², sin embargo el cambio de contexto no es lo único que opera en la obra de Almeida, en su caso también su intervención a través del

²¹ Vase Mielke Bal, “The Discourse of the Museum” en *Thinking about exhibitions*, Routledge, Londres, 1996.

²² Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1986, p. 38.

material es lo que transforma a la obra en lo que es, los procedimientos reproductivos se insertan en procesos creativos.

La introducción de la acción manual en la ejecución de los altares de Almeida hacen patente la relación entre arte y trabajo, una conexión ambigua que se ha cuestionado a lo largo de la historia del arte. Los altares de Almeida están formados a partir de un proceso creativo ligado a la vida personal de la artista como ella misma lo declara en la entrevista antes presentada, enfocarse en la técnica permite reflexionar y establecer la importancia de la materialidad del proceso, la técnica como un lenguaje, y revisar algunos de los recursos expresivos de la obra.

Experimentación fotográfica

Es conveniente comenzar este apartado por el papel del discurso crítico sobre la fotografía como se ejercía en México y en Latinoamérica durante los años 80's y 90's, porque permite establecer un contexto social en el cual se desarrolla Almeida como fotógrafa, así como recordar un poco la historia de la noción de fotógrafo como autor.

A partir de los primeros años del siglo XX, los fotógrafos latinoamericanos pretendieron alcanzar una pureza en la representación inmediata, al servicio de una conciencia histórica de fuertes tintes ideológicos²³. Esta corriente, continuo sustentándose en una idea de la fotografía como documento social, en la que se definía que el fotógrafo debía ser, indefectiblemente, un testigo fiel y honesto del acontecer mundial y que toda desviación, toda alteración de la imagen tomada de “lo real” debía ser condenada. El fotógrafo fue comúnmente definido como un foto-reportero y su campo de trabajo se confundió en muchas ocasiones con el campo de proyectos ideológicos: el testimonio fotográfico estaba destinado a revelar injusticias, aclarar malos entendidos, denunciar y condenar abusos y desigualdades. El perfil del fotógrafo mexicano y latinoamericano como un individuo sujeto a un compromiso histórico y social delimitó hasta cierto punto la noción de autoría en esos momentos. Además, por la fuerte asociación con el periodismo, el campo del documentalismo se vio fuertemente dominado por los hombres. Algunas pocas mujeres fotógrafas en México lograron destacar entre 1930 y 1970, entre ellas Lola Álvarez Bravo. Todavía para los años sesenta seguía operando e imperando esa definición del fotógrafo, como aclara José Antonio Rodríguez, “un personaje siempre en espera de un suceso, incapaz

²³ Ejemplo de este tipo de fotógrafos son: los hombres del colectivo familiar Casasola, Lewis Hine, Frank Capa y Henry Cartier-Bresson, *cf.* Olivier Debrouse, “Fotografía Directa – Fotografía Compuesta” en *Escenarios Rituales*, Tenerife, Fotonoviembre Bienal Internacional, 1991, s. n.

de poder provocarlo”²⁴.

La fotografía estaba regida por un lema: “la fotografía será directa o no será”, expresado una y otra vez en los Coloquios Internacionales de Fotografía llevados a cabo en la ciudad de México en los años de 1977 y 1979²⁵. La realidad cruel y desgarradora de los países de América Latina imponía un uso casi irrestricto de la fotografía puramente descriptiva, agresiva, polémica y casi siempre militante.

Para finales de la década de los setentas y principios de los ochentas diversos factores intervinieron para que esto comenzara a cambiar, la “fotografía compuesta o experimental” no sólo funcionó como una contrapropuesta, existieron motivaciones profundas para que se diera la revalidación de otras prácticas: el rápido desarrollo de las técnicas de reproducción electrónica que tendieron a suplantar los medios mecánicos, aceleraron el tratamiento y la difusión de las imágenes e introdujeron al mismo tiempo, renovadas posibilidades de alteración o modificación prácticamente indetectables en la imágenes “tomadas” que impugnaban con su simple existencia su tradicional credibilidad. Además de este hecho, otros artistas provenientes del ensamblaje o la pintura utilizaron la fotografía como uno más de sus recursos.

Muchos fotógrafos comenzaron a hacer evidentes las manipulaciones que podían hacerse con la fotografía y las utilizaron como medios expresivos²⁶; se aceptó el hecho de

²⁴ José Antonio Rodríguez, “Realidad, ficción, construcción: Las formas de la intención” en *160 años de la fotografía en México*, México, CONACULTA – CENART – Centro de la Imagen, 2004, p. 16.

²⁵ *Hecho en Latinoamérica I* y *Hecho en Latinoamérica II*, fueron organizados por el Instituto Nacional de Bellas Artes, a iniciativa de Raquel Tíbol, Pedro Meyer, Enrique Franco y Lázaro Blanco, entre otros. Estas exhibiciones fueron de las primeras manifestaciones públicas en México del gremio fotográfico organizado en torno al Consejo Mexicano de Fotografía.

²⁶ Entre estos fotógrafos se destacan Gerardo Suter, Javier Hinojosa, Salvador Lutteroth, Carlos Jurado, Anibal Angulo y por supuesto Lourdes Almeida. Es importante destacar que Lourdes Almeida formó parte de *El Taller de la Luz*, nombre grupal que usaron Suter, Almeida e Hinojosa para una exposición en Museo de Arte Carrillo Gil, 1982. La intención de esta exposición fue presentar una propuesta colectiva en cuanto a las técnicas y al compromiso con la búsqueda de nuevas posibilidades sintácticas y creativas en la fotografía, las cuales permitieran reconocer la figura del fotógrafo como autor, en contraposición a los fotógrafos documentalistas, comprometidos con proyectos ideológicos. Lo que ahí se exhibió se alejó de las tradicionales concepciones fotográficas, esto les trajo muchas críticas buenas y malas, de las negativas destaca la del fotógrafo Lázaro

que podía existir una representación simbólica en el proceso de elaboración de las imágenes, como propone José Antonio Rodríguez, “un discurso personal; o lo que es lo mismo, una realidad particular que podía expresarse con las libertades iconográficas que permitía la fotoconstrucción, que también quería decir ficción”²⁷.

Lourdes Almeida pertenece a este otro grupo de fotógrafos que buscaban nuevos planteamientos en la presentación de la imagen fotográfica a través de la experimentación²⁸. Ésta implicó el uso de técnicas alternativas que ofrecían nuevas propuestas visuales y que ampliaban el espectro de plasticidad del medio fotográfico.

La característica que se destaca de la fotografía construida son los procesos, una idea que antecede a la creación o “instante decisivo”, el “clic” de la toma fotográfica –en el caso de Almeida una toma Polaroid– es un simple paso, una maniobra mecánica a partir de la cual se comienza un montaje que forma y compone la obra.

El concepto “fotografía experimental” se refiere a la inclinación hacia un trabajo que se acerca más hacia la acción previa de planeación que realiza un pintor o a un cineasta. Existe una idea y hay un desarrollo de la misma, se estructura todo y se “produce”²⁹; en la fotografía experimental se realiza un trabajo directo de manipulación del material fotográfico, películas, soportes, e imágenes, colores y escalas; una manipulación que puede implicar a todos los elementos que componen la imagen desde la intervención con químicos que alteren el revelado, hasta el esgrafiado posterior de las fotos, su recorte y montaje, su entintado, viraje, o incluso su uso dentro de otras construcciones figurales.

Blanco, una parte de esta crítica se puede consultar en José Antonio Rodríguez, *op. cit.*, p. 19

²⁷ Rodríguez, José Antonio, *op. cit.*, p.19

²⁸ Los fotógrafos no necesariamente formaban un “grupo”. Se reúnen en esta tesis bajo este término para tratar de hacer evidente que se contraponían a los fotógrafos comprometidos con la idea de “veracidad” mimética de la fotografía documental.

²⁹ En la fotografía documental también se manipula la toma fotográfica, esto mediante el encuadre, la elección del ángulo, las escalas y los personajes u objetos que forman parte de ésta.

Con respecto a la experimentación fotográfica, por ejemplo, Gerardo Suter propone lo siguiente:

[La fotografía experimental] No es la única válida ni la que viene a sustituir a la anterior, ni es nueva. Es simplemente un redescubrimiento de las posibilidades de este lenguaje. Es abrir un poco el espectro que tienes para expresarte. Con este tipo de trabajo te alejas de la ortodoxia fotográfica e invades otros campos como el de la pintura, el diseño o la gráfica. A veces mezclas dos o más medios. O incluyes la fotografía dentro de una instalación³⁰.

La fotografía experimental rebasa sus propios límites, llega a combinarse con otros medios como la pintura o la instalación, esto convierte a la obra de Almeida en algo difícil de ubicar y encasillar dentro de un solo medio, como el mismo Suter lo explica: “Ella presenta una imagen de la Virgen de Guadalupe en un marco de metal, con luces de Neón. La cosa es: ¿hasta qué punto eso es fotografía? ¿Hasta que punto no es un objeto, no es arte objeto?”³¹. Las interrogantes son muy interesantes porque las imágenes que son producidas por Almeida rebasan lo estrictamente fotográfico y se convierten en otra cosa.

La artista abandona la ortodoxia fotográfica y explora, combina y trabaja con otros medios, la técnica con la que están hechos los altares forma parte de los recursos expresivos de la obra, le confieren sus particularidades, entre las que se destacan: la fragmentación, que se forma mediante los marcos de las fotografías Polaroid, la textura casi pictórica o litográfica que se crea a partir de las foto transferencias³², los colores que se ven alterados mediante la variación del matiz o la intensidad del tono, la repetición por medio del montaje. Así, la obra adquiere una tridimensionalidad a partir de las diversas intervenciones y de los

³⁰ Patricia Gola, “Escenarios Rituales. Conversación con Gerardo Suter”, en *Luna Córnea* Núm. 2, primavera 1993, México, CONACULTA, p. 33.

³¹ Gola, *op. cit.*, p 33.

³² Se explican las dos posibilidades de uso de esta técnica por parte de Almeida más adelante.

marcos de hojalata o de madera que complementan la obra. Cada uno de estos elementos le confiere relevancia y particularidad al acto artístico por medio del cual Almeida va deconstruyendo los altares.

Las obras de Almeida son tomadas de algunos cromos o póster de santos, en sus creaciones existe un proceso de construcción del “aura” o “artisticación” por medio del manejo concreto del lenguaje de la Polaroid³³. Es importante establecer que la obra de Almeida no funciona a nivel simbólico como un altar, puesto que sus piezas no funcionan – o no pretenden funcionar– como objetos devocionales, sin embargo la artista acompaña sus altares con veladoras, milagritos, flores y agua, así estos elementos forman parte de una instalación, es decir complementan la obra.

Una vez aclarado cual es el contexto social por el que atravesó Almeida junto con otros fotógrafos y la relación fotografía documental/fotografía experimental durante los 80's y 90's, es conveniente recurrir a tres de los altares de Almeida para recuperar la técnica con la que fueron realizados. La figura de la virgen de Guadalupe ocupa un lugar central en su producción, pues son varias las obras que la retoman, emulando los altares cotidianos en donde es muy común observar a esta “gran madre protectora”.

³³ Respecto a la fotografía documental y artística véase a Laura González, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

Virgen de Guadalupe

Viene bien recordar que la historia de la imagen de la Virgen de Guadalupe tiene una relación estrecha y muy directa con la historia de México, comenzando con la Conquista, y con ésta la imposición de la religión católica; la imagen se vuelve recurrente en Nueva España debido a la temprana instauración de las políticas de colonización y aculturación de la iglesia católica que se valía del despliegue de imágenes, más que de discursos.

La imagen de la virgen de Guadalupe, no es una reproducción de la virgen ibérica que se venera con el mismo nombre en Extremadura, sino la virgen que, descendiendo del cielo, eligió expresamente como espacio de vida la tierra mexicana convirtiéndola en su territorio. Fueron los canónigos mexicanos quienes reforzaron el culto popular de la virgen de Guadalupe en el siglo diecisiete. Durante el periodo de la independencia (1810 – 1821) se favoreció la continuidad e, inclusive, se exacerbó una tradición proveniente de las devociones populares, rurales e indígenas que lograron persistir hasta el siglo veinte.

La pieza *Corazón Guadalupeño*, realizada en 1993, es una de las obras que Lourdes Almeida creó a partir de la Virgen; se distingue por presentar una figura “mal formada” donde la cabeza se repite tres veces en diferentes escalas, los hombros y brazos están colocados en actitud de orar. La parte central del cuerpo esta dividida en dos y en vez de unirse como corresponde a una bilateralidad simétrica, se hace de manera asimétrica. Los rayos del sol que deberían estar en los costados forman una especie de marco. Todos estos elementos son realizados a partir de la transferencia de imagen, esto se infiere por los bordes indefinidos y borrosos que presentan las secciones, los cuales indican un contacto del negativo de la película Polaroid con el papel rugoso.



Lourdes Almeida

Corazón Guadaluano, 1993

Al centro de la composición se observa un corazón, que lleva en su interior una corona de flores y de las venas superiores surgen dos llamas. Este elemento sobresale de los

demás porque parece estar recortado y sobrepuesto, sus colores son más definidos y se aprecian mejor sus detalles, este corazón parece estar hecho con la técnica de la transferencia de emulsión, es decir fue removido de su soporte original de papel Polaroid y colocado sobre este nuevo.

Continuando con los elementos que conforman la imagen de la Virgen en la parte inferior se observa la luna menguante y un ángel que se repite ocho veces, mientras más cercano está a la Virgen va disminuyendo su escala, todos estos ángeles sirven como sostén para ésta y su figura completa esta rodeada por flores naturales secas, rosas de distintos colores, y por varios milagritos,³⁴ algunos con forma de corazón y otros con forma de animales: un toro y un caballo, rodeando y complementando todo. Encuadran a la pieza un marco de hojalata y tubos de luz de neón color rosa, que se doblan en la parte superior para formar una corona que es rematada con una cruz.

Estos elementos que agrega la artista a la imagen también forman parte de la obra, son retomados de los que usualmente se utilizan en los altares cotidianos, como ya se había revisado.

La creación de las obras de Almeida comienza con la planeación y posteriormente viene la realización, después de obtener la toma Polaroid empieza con proceso de la transferencia, la cual se divide en dos. La primera de ellas es conocida como “transferencia de imagen” y la segunda como “transferencia de emulsión”, ambas se logran mediante la manipulación de las películas Polaroid.³⁵ Las transferencias forman parte de los materiales expresivos de las obras, el color, la textura y el tamaño son establecidos por la artista y posteriormente determinados mediante este complejo procedimiento.

³⁴ Figuras de metal de pequeñas dimensiones y diversas formas que colocan los creyentes en los altares para pedir su intervención.

³⁵ La información técnica fue obtenida de: John M. Sturge, et. al., *Imaging processes and materials*, Ed. Van Nostrand Reinhold, New York, 1989, p. 181 – 207.

Proceso técnico

Los componentes de las películas Polaroid están clasificados como materiales de difusión de sustancia química, que utilizan las variaciones del pH del ambiente donde se encuentra el revelador, para difundir de un soporte a otro esta sustancia, que en este caso serían los colorantes que forman la imagen. Para el desarrollo de la técnica de transferencia se utilizan únicamente las películas Polaroid tipo Polacolor 669, 59 o 809.³⁶ La película se podría dividir en tres segmentos: el “negativo” que captura la imagen mediante reacciones químicas, el “positivo” que recibe y conserva la imagen, y la “vainas” que contiene los químicos responsables del revelado. El negativo está dividido a su vez en tres diferentes estratos de gelatina sensible, una por cada color del espectro visible, y cada capa sustentada por otra que contiene un revelador con pigmentos de color; de este modo, el primer estrato es sensible a la luz azul y lleva colorantes amarillos, el segundo es sensible a la luz verde y lleva colorantes magenta y la tercera, sensible a las radiaciones del rojo, lleva colorantes cian.

El proceso de revelado comienza cuando el negativo pasa por los rodillos metálicos de la cámara, los cuales rompen unas pequeñas vainas que contienen una sustancia alcalina, misma que se difunde sobre la emulsión previamente expuesta durante los primeros segundos, revelando la imagen latente en el negativo. Inmediatamente después de que el revelador activado se difunde hacia el negativo y se encuentra con la imagen latente, principia su acción de reducción (transportando la sal de plata hacia el metal), la cual se bloquea posteriormente por la oxidación del revelador y en consecuencia también se detiene la difusión.

³⁶ Estas películas son del tipo “separable” (*peel-apart*) y tienen como principal característica que deben ser sacadas manualmente del porta-películas, para que una vez que la imagen se ha revelado completamente, el negativo sea separado del positivo, mostrando la imagen final.

Entonces, si una zona fue expuesta con luz amarilla, los estratos sensibles al rojo y al verde (Rojo + Verde = Amarillo) tendrán una imagen latente donde el revelador estará activo y por esto los respectivos colorantes serán bloqueados en el negativo mientras el colorante del estrato no afectado, en este caso el azul, se transferirán formando una imagen amarilla. Por ello, donde el negativo no recibió ninguna exposición, los tres colorantes podrán pasar al positivo formando el negro. Una vez que los químicos se han depositado y fijado en el papel receptor o “positivo”, el “negativo” es desechado.

Los procesos de transferencia que veremos son básicamente dos:

a) Transferencia de imagen

La primera técnica es la llamada “Transferencia de Imagen”, con la cual el interés se centra en obtener de la película Polaroid el “negativo”, para transferirlo a otro soporte nuevo siendo los papeles más recomendables los artísticos como el *arches* satinado o el papel *fabrianno*. En lugar de permitir que el revelado sea directo del negativo al papel que la polaroid contiene, se toma el negativo y se revela sobre el soporte al que “se transfiere” y con el cual entra en contacto directo por lo que la textura del nuevo soporte es la que adquiere la imagen. Al realizar esta operación los colores se ven afectados, se disminuye su intensidad y adquieren tonalidades sutiles o más demudadas, dando un aspecto avejentado, abriendo la posibilidad de retocarlas con colores pastel o acuarelas; el resultado final es más cercano a la pintura por sus cualidades táctiles.

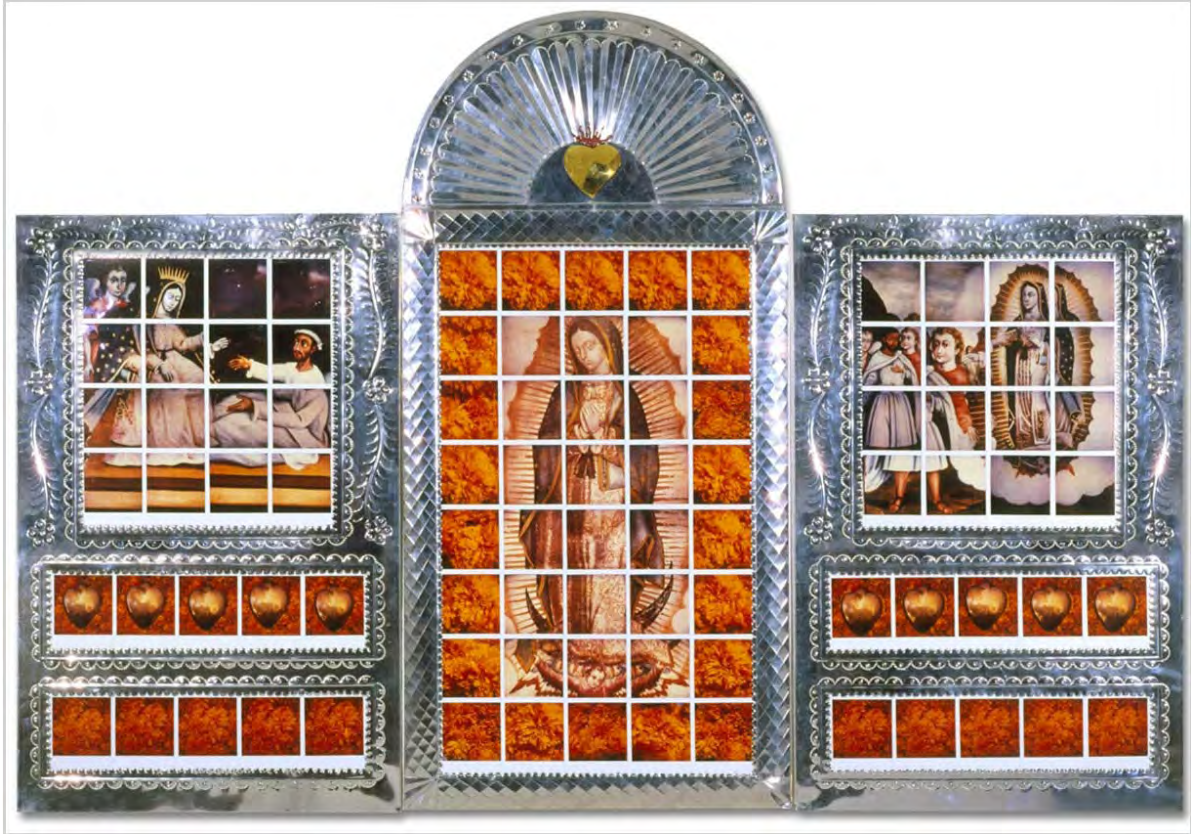
b) Transferencia de emulsión

En este proceso lo que se hace es desprender la capa de emulsión del papel original de la fotografía que contiene la imagen, es decir la capa de gelatina que conocemos como positivo y en la que “reaccionan” las sustancias químicas que permiten el revelado y la fijación de la imagen. Esta capa se desprende del papel de la Polaroid después de ser humedecido,

quedando una suerte de imagen coloide que flota en agua, y con muchísimo cuidado ya que es muy frágil, se cambia de soporte. Su aspecto final depende totalmente del material que la recibe, que funciona como nuevo contenedor o depósito de la imagen.

Los procesos de transferencia sólo pueden ser realizados con las películas Polaroid tipos 669, 59, 559 y 809 en una cámara 4x5 de uso profesional. Las películas que se utilizaban eran costosas y por lo tanto no resultaban tan accesibles. La compañía Polaroid apoyó a Almeida regalándole el material durante el periodo en que produjo sus altares.

Un excelente ejemplo de utilización de la técnica de transferencia puede evidenciarse en *Retablo: lloro por mi hijo que se fue* de 1991, dividida en tres partes y enmarcada con hojalata. En la parte central muestra a la Virgen de Guadalupe en su iconografía tradicional, sus colores, su vestimenta, y sus atributos sin variaciones, sólo se sobrepone la cuadrícula que se forma con los marcos blancos de las fotografías Polaroid.



Lourdes Almeida

Retablo: lloro por mi hijo que se fue, 1991

En lo que la artista interviene es en instalar lo que la rodea a la virgen: flores naranja de cempasúchil, que se utilizan en las ofrendas a los muertos los días 1 y 2 de noviembre. La textura que producen con sus múltiples pétalos es similar a la de las nubes, forman un cielo naranja que recuerda el origen divino de la Virgen. Esta repetición es realizada a partir de un montaje en el que se fotografía varias veces la misma flor y posteriormente se coloca en secuencia.

La parte izquierda esta formada por tres niveles y se observa en el plano superior una escena que recuerda a un exvoto³⁷. Sin embargo para reconocerse como tal, hace falta la cartela. La escena está conformada por tres figuras: una que se puede interpretar como un ángel pues lleva unas alas; este personaje se encuentra vestido con una túnica roja, la virgen de Guadalupe que se distingue por estar vestida con la túnica rosa y el manto azul, lleva una corona y se encuentra en actitud de bendecir, pues estira una mano hacia el enfermo. El otro personaje es un hombre mayor, de piel oscura que se encuentra recostado, cubierto con una cobija y con una venda en la frente. El fondo de toda la representación es oscuro, la escena es semejante a la aparición de la Virgen a Juan Bernardino, el tío enfermo de Juan Diego.

En un registro inferior, aparecen cinco imágenes idénticas, se trata de un corazón de metal con fondo de flores de cempasúchil, en el siguiente nivel aparecen únicamente las flores.

El lado derecho de la obra es ocupado por una escena de la aparición de la Virgen, ésta se presenta en el cielo, dentro de una mandorla formada con nubes blancas, la virgen se encuentra ataviada a la manera tradicional, aunque su pose es diferente porque estira uno de sus brazos; delante de ella se encuentran tres personajes, dos de ellos llevan alas, por lo que se puede deducir que son Ángeles y el tercero que está en la parte central es un hombre que tiene también la piel morena y que lleva una túnica y una tilma blanca, en el fondo se aprecia una montaña y un cielo con nubes. Evidentemente se trata de un exterior, esta escena tiene relación con el milagro de la aparición de la Virgen a Juan Diego, aunque resulta arriesgado asegurar que sea realmente ésta, porque no se corresponde exactamente en la iconografía, es decir hacen falta algunos elementos como: la posición del indígena de estar arrodillado y las flores que lleva en su manto, la parte baja es simétricamente igual a la del lado izquierdo.

³⁷ El exvoto es una manifestación de la religiosidad, una pintura en la que se representan imágenes de santos, vírgenes y cristos, es el cuadro anecdótico que se ofrece como símbolo de agradecimiento a una figura religiosa.

El tríptico muestra a la figura de la Virgen acompañada de sus milagros, una novedad introducida en el siglo XVII, salvo que en ese tiempo se acostumbraba representar las apariciones dentro de medallones, regularmente cuatro o cinco que la rodeaban³⁸.

La técnica de la transferencia resulta evidente en la repetición de los elementos, en la variación de escala, en la sobreposición de algunos detalles y en la intensidad de los colores.

Almeida toma como punto de partida un cromo popular o un exvoto para crear su obra, una imagen que originalmente fue creada por un artista poco experimentado o con escasos estudios a los que en general se les designa como “artistas populares”, o *naif* por ese carácter ingenuo y no entrenado que presentaban sus obras, las proporciones de las figuras y los volúmenes en general no eran correctos. El propósito de esta escena es dar fe y testimonio de la aparición de la Virgen y su intervención, el hecho que la artista retome este tipo de cuadros tiene relación con el acto de otorgar un nuevo significado a lo que es considerado como arte popular y al hacerlo elevarlo a un nivel diferente de artisticidad.

A propósito de la apropiación de la imagen de la virgen de Guadalupe y del uso de esta representación, vale la pena mencionar la exposición: *Imágenes Guadalupeanas cuatro siglos*, que se llevó a cabo en el Centro Cultural/Arte Contemporáneo en el año de 1987³⁹. La exposición, de alguna manera, reforzaba la esencia espiritual y divina de la obra original –no es una obra humana, se “pintó a sí misma”⁴⁰ en la tilma de Juan Diego–, un rasgo que hace que se diferencié de las representaciones de los santos terrenales. Como imagen religiosa, metodológicamente se puede establecer un estudio icnográfico a partir de su relación con

³⁸ Véase, Elisa, Vargaslugo, “Iconología Guadalupeana” en *Imágenes Guadalupeanas cuatro siglos*, Centro Cultural/Arte Contemporáneo, México, 1987

³⁹ En esta exposición la imagen de la Virgen se reproducía, en la mayoría de los casos sin cambios aparentes, de cuadro en cuadro: la misma actitud, la misma pose, el mismo gesto, la misma mirada de compasión dirigida hacia la tierra de los hombres; los mismos colores, inclusive, de la tez, del vestido y del manto renacentista

⁴⁰ En el tratado: *Maravilla Americana, y conjunto de raras maravillas, observadas en la prodigiosa imagen de nuestra S^{ma} de Guadalupe de México*, del siglo XVIII, el pintor Miguel Cabrera realiza un análisis de la obra a partir de las reglas de arte de la pintura y los materiales, concluyendo que se trata de una obra realizada por una divinidad.

algunos textos bíblicos, específicamente con el capítulo inicial del *Génesis* y el *Apocalipsis*, escrito por san Juan Evangelista.

Sin embargo en las obras de Lourdes Almeida no se “actúa” esta función religiosa, —es decir la obra no se establece como un objeto de culto—, por lo tanto detona otras lecturas que no necesariamente tiene que ver con los significados contenidos en los elementos iconográficos originales.

La exposición de imágenes guadalupanas se limitó a presentar un amplio e interesante panorama histórico de representaciones de la Virgen. En la sección dedicada al siglo veinte se encontraba expuesta la imagen de Almeida *Virgen de Guadalupe* producida en 1987, esa propuesta artística tenía como base la toma fotográfica de un cromo.



Lourdes Almeida

Virgen de Guadalupe, 1987

Posteriormente la artista realizó un montaje de éstas, donde va reuniendo los detalles, los encuadres, y algunas repeticiones de segmentos que conforman la figura de la Virgen.

Lo que la artista logra con esta obra es una actualización de la imagen mediante el medio dominante de la época: la fotografía. Respeta los colores y las formas, al mostrarla con la cuadrícula que se forma con los marcos de las tomas Polaroid, divide y al mismo tiempo unifica las formas, los colores, las líneas, los planos y los tamaños.

La imagen es respetada casi en su totalidad, la artista sobrepone al listón que rodea la cintura de la virgen tres listones con los colores: verde, blanco y rojo para aludir a la bandera nacional y, los adorna con 12 estrellas de los mismos colores. Además de esto complementa la obra incluyendo un *milagrillo* con forma de corazón. Esto es un detalle importante pues el corazón es una de las constantes icónicas en la obra de Almeida.

Paralelamente al montaje de la exposición en el Centro Cultural/Arte Contemporáneo, en el Museo de Arte Moderno se llevó a cabo en el Salón Nacional de Artes Plásticas una sección llamada “Arte Alternativo”, en la cual se presentaron imágenes de Rolando De la Rosa donde también aparecía la Virgen de Guadalupe. Lo peculiar del trabajo de De la Rosa era su específico sentido trasgresor. En el caso de la Virgen de Guadalupe, su rostro había sido substituido por el de Marilyn Monroe, que además mostraba unos senos desnudos. Acompañando esta representación a los costados aparecían dos listas con las inscripciones: “ni mi hermana” y “ni mi madre”. Su obra en general, reintentaba ser una reflexión sobre el mundo de las imágenes del mexicano común y corriente y su falta de conciencia sobre el mismo. Lo que el artista hizo fue empalmar unas imágenes con otras, ya no vecinas sino superpuestas, y mostrar así el absurdo de las relaciones que la gente establecía con las imágenes que convivían en un mismo sitio.

La obra de De la Rosa comenzó a exhibirse en diciembre de 1987, pero en febrero

de 1988 y a partir de un artículo en el periódico *Excélsior*, donde se criticaba la instalación comenzaron los actos vandálicos y las protestas⁴¹.

El subdirector Antonio Luque cerró la sala, en tanto que, más tarde, el director decidió desmontar y guardar la instalación por lo que las autoridades del INBA no intercedieron para fincar responsabilidades, mientras que en los periódicos publicaron el asunto de manera más o menos escandalosa, especialmente en los de nota roja y amarillistas. Dos meses después el director de Bellas Artes, por instrucción del secretario de educación, pidió su renuncia al director del museo.

La imagen de Almeida, a pesar de su experimentación visual, parece no haber despertado ningún antagonismo. La artista, a pesar de realizar algunas variaciones en la imagen, no la transgrede en sus obras, conoce y respeta su función primigenia de devoción, en tanto la obra *De la Rosa* mostró los límites de la intolerancia.

Es importante aclarar que entre “los altares” de Lourdes Almeida la imagen de la Virgen de Guadalupe es recurrente, sin embargo, para formar parte del *corpus* de este trabajo se eligieron únicamente tres de ellas.

Regresando nuevamente a la técnica, una vez que se estableció el procedimiento y el uso en los altares, es momento de recordar como Almeida se aproximó a lo que en algún momento se convirtió en su medio de expresión.

Los primeros acercamientos de Lourdes Almeida a la técnica de transferencias comenzaron con la aparición de la cámara SX-70 de Polaroid, la cual permitía manipular el soporte con diferentes químicos, abriendo la posibilidad de experimentar con estos

⁴¹ Jorge Alberto Manrique en ese momento desempeñaba el cargo de director del Museo de Arte Moderno, y frente a tal acontecimiento expreso: “la iglesia utilizando al grupo “Pro-vida” y a otros grupos de extrema derecha y corte fascistoide estaba preparando un ataque al museo, cosa que se ignoraba. Un sábado se llevo a acabo dicho ataque por una hueste compuesta por esos grupos, viejitas beatas, y jóvenes de universidades confesionales”, a consecuencia de la falta de apoyo el maestro Manrique renuncio a su puesto. *Cfr.* “Ataque al museo de Arte Moderno” en *Luna Cornea* No.11, México, Centro de la Imagen, CNCA, 1997, p.77.

materiales. En el ámbito internacional, el artista belga Stefan de Jaeger y el americano Joyce Neimana⁴² se destacaron como los primeros en utilizar este nuevo medio. Por otro lado David Hockney en Estados Unidos y Jan Hendrix en Holanda también se encontraban trabajando con esta técnica.

El primer contacto con las fotografías de transferencia Polaroid⁴³, por parte de Almeida, según ella misma lo declara en una entrevista realizada por José Antonio Rodríguez⁴⁴, fue a través de Juan José Gurrola, este multifacético artista y escenógrafo en la década de los 70's viajaba mucho y por lo tanto tenía contacto con los nuevos materiales fotográficos producidos en el extranjero.

Desde el encuentro con Gurrola, Almeida empezó a apropiarse de este medio expresivo y para 1979 la artista ya había realizado algunos experimentos con esta técnica, además de la práctica con las transferencias, la artista se involucro mucho con la teoría de este nuevo medio, se documentaba a través de revistas especializadas y libros, con el tiempo la fotógrafa llego a dominar totalmente la técnica.

Cabe destacar que los procesos con que fueron realizados los altares de Almeida resultaron superados por el tiempo, en parte porque fueron sustituidos por la fotografía digital; y también porque los químicos y las substancias que se utilizaron ya no fueron accesibles, esto ha sucedido con casi todos materiales fotográficos que se utilizaron en el pasado. Es asombroso pensar que el siglo XX vio surgir y morir la fotografía a color con uso de químicos y procesos complicados de manipulación técnica, la imagen digital mediante su

⁴² Cfr. Anne Hoy, "Hockney's Photocollages" en *David Hockney a retrospective*, Estados Unidos, Los Angeles County Museum of Art, Thames and Hudson, 1988.

⁴³ Debido a que las fotografías Polaroid se revelaban instantáneamente, eran utilizadas por fotógrafos comerciales o haciendo "chambas" para hacer pruebas ya sea de composición, o iluminación entre otras cosas. No eran consideradas soportes importantes para la creación de objetos artísticos debido a que su uso era muy común. Con la posibilidad de transferir ya sea la imagen o cambiar el soporte de la imagen, las Polaroid adquirieron una nueva función que se relacionaba más con el campo artístico. Es decir se refuncionalizaron.

⁴⁴ José Antonio Rodríguez, "El proceso de lo fantástico" en *Corazón de mi corazón 13 años de la fotografía Polaroid de Lourdes Almeida*, México, Museo Estudio Diego Rivera, octubre – noviembre 1993.

tecnología simplificó y sustituyó los mecanismos mediante los cuales eran obtenidas las imágenes.

A través del uso de la técnica, de su materialidad y su apariencia cercana a la pintura o la gráfica, en los altares de Almeida la heterogeneidad de discursos formales la libera de la pertenencia a una disciplina específica, como se propuso al principio de esta tesis con sus producciones artísticas rebasa los límites de la fotografía, sus obras se concretizan materialmente de manera tridimensional y tejen vínculos entre el arte y la vida, la presentación de sus altares a manera de instalación implican un sistema más amplio de desarrollo espacio-temporal. El volumen y el espacio se dispersan al no contenerse únicamente en la superficie.

Marcos de hojalata, milagritos y veladoras / contextos, elementos y estrategias

“Mientras una comunidad controle su producción cultural y mantenga un núcleo de cohesión y de identidad, podrá asegurar una reserva simbólica desde la cual renovar sus repertorios formales y resistir el trauma de los cambios bruscos y el drama de la marginación y el olvido”⁴⁵.

Ticio Escobar

En el apartado anterior se estableció que mediante el montaje y el uso de la instalación Almeida abrió caminos para repensar la fotografía desde otras nociones como autoría, manipulación y originalidad. A través de sus obras se crítica el efecto de realidad o mimesis relacionadas de forma inherente a la imagen fotográfica.

Sin embargo conviene recordar que su obra no se desarrolla de un modo completamente autónomo, se inscribe en un momento y en una realidad histórica más amplia.

En los altares de Almeida existe una tendencia de relacionar el arte con la vida, amplificando su funcionalidad o su capacidad domestica, la artista ha llevado a los leguajes artísticos a una posición muy ambigua, sus propuestas fluyen con más facilidad en los intersticios de lo real, porque es de ahí de donde provienen.

Las producciones simbólicas de Lourdes Almeida son parte de un complejo sistema de signos en el que todas las sociedades producen su propio arte, sus propios mitos y leyendas, expresiones que implican un potencial desvanecimiento de la vida social cotidiana; es a través de estas expresiones, que las sociedades demuestran tener la capacidad de

⁴⁵ Escobar, *op. cit.*

trascender y enmarcar su vida social cotidiana recurriendo a mitologías de diversa índole en las que la vida social es reelaborada.

Conviene recordar que el acercamiento del arte a la vida cotidiana no es exclusivo en la obra de Almeida; a lo largo de la historia del arte esta preocupación ha sido una constante, especialmente en estilos artísticos como el situacionismo⁴⁶, un movimiento que intentó transformar el arte y la política a la vez (1957-1972). Su contribución más destacada fue la concepción de una política cultural capaz de criticar el capitalismo de consumo, en ese sentido surgió el texto *La sociedad del espectáculo* (1967)⁴⁷, en el que Debord centra su atención en la cultura capitalista desarrollada desde la fundación de la Internacional Letrista en 1952, una situación que emana de una sociedad de mercadotecnia, medios de comunicación y cultura de masas.

El análisis de Debord es desde el punto de vista del “espectáculo”, definido sucintamente como “capital acumulado hasta un grado tal que se convierte en imagen”⁴⁸. Aunque escrito a partir de una coyuntura concreta, el libro permite captar la trayectoria de la cultura moderna en relación con el desarrollo capitalista.

Viene bien regresar a una propuesta del capítulo anterior; Almeida utiliza el cambio de contexto en sus obras, expande el acceso a los altares, sustituye los lugares cotidianos de devoción por los museos, lo que ocurre mediante este cambio, es que la imaginería religiosa se convierte en capital y así en espectáculo, es en este sentido que se puede establecer una relación muy estrecha entre las obras de Almeida y una tesis del libro de Debord, en la cual se hace patente la relación del espectáculo con la religión:

El espectáculo es la reconstrucción material de la ilusión religiosa. La técnica espectacular no ha

⁴⁶ Véase “1957a” en Hal Foster et al., *Arte desde 1900: Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*, España, Akal, 2006, p. 391-397.

⁴⁷ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, Argentina, Biblioteca de la mirada, 1995.

⁴⁸ Debord, *op. cit.*, p. 12.

podido dispar las nubes religiosas donde los hombres situaron sus propios poderes, separados de ellos: se ha limitado a religarlos a una base terrena. De esta forma, la vida más terrena se vuelve opaca e irrespirable. Ya no se prolonga en el cielo, sino que alberga en sí misma su recusación absoluta, su engañoso paraíso. El espectáculo es la realización técnica del exilio de los poderes humanos en un más allá, la escisión consumada en el interior del hombre⁴⁹.

La sociedad que crítica Debord y la sociedad en la que se despliega la obra de Almeida es radicalmente distinta, sin embargo mantienen un rasgo en común: el consumo, un factor determinante que ha modificado las relaciones de intercambio, relaciones que provocan que la obra de Almeida ocupe un espacio específico dentro del mercado del arte.

En este sentido conviene revisar cual es la situación del arte mexicano en el momento histórico en el que se crearon las obras de Almeida, para esto es necesario enlazar diversos factores socioeconómicos, tanto internacionales (Globalización) como locales (Neomexicanismo) y destacar los mecanismos de difusión e inserción económica del arte.

El primer término que se revisa es la globalización y se destaca porque modifica la situación en México y en el mundo en cuanto a los mercados y a la difusión del arte.

Globalización

El termino surge a principios de los años ochenta dentro del ámbito mercadotécnico, aunque también tiene una gran aceptación dentro del discurso político neoliberal para definir la orientación de un nuevo capitalismo.

La globalización económica y cultural es fenómeno que necesita un lenguaje, instituciones y usos internacionales que hagan posible la comunicación a escala mundial, para estos fines se utiliza un macrosistema general: la cultura de origen occidental, en su carácter

⁴⁹ *Ibidem*, p. 20.

de metacultura planetaria, articuladora de un mundo contemporáneo.

Sin embargo, esta relación occidente/no occidente no es tan sencilla, Arjun Appadurai propone que:

La nueva economía cultural global tiene que ser pensada como un orden complejo, dislocado y repleto de yuxtaposiciones que ya no puede ser captado como un orden complejo, dislocado y repleto en el binomio centro-periferia. La complejidad de la economía global actual tiene que ver con ciertas dislocaciones fundamentales entre la economía, la cultura y la política⁵⁰.

Bajo esta perspectiva es importante reconocer que no se puede pensar que la cultura occidental es una hegemonía impuesta a los demás países como sus subalternos, existen procesos de negociación que responden a la globalización como un proceso profundamente histórico, disparajeo y, hasta podríamos agregar generador de localidades. La globalización no implica necesariamente, ni con frecuencia, homogenización. Continuando con esta idea, la globalización obliga de alguna manera a los artistas a regresar a sus raíces para diferenciarse o reconocerse como diferentes, sus obras de arte, como dice el crítico cubano Gerardo Mosquera:

Con frecuencia, no se miran, se piden sus pasaportes, y éstos suelen no estar en regla, pues responden a procesos de hibridación, apropiación, resignificaciones, neologismos e invenciones, en respuesta a la situación de hoy. Se exige a este arte una originalidad relacionada con las culturas tradicionales [...] es decir, hacia el pasado⁵¹.

Frente a la globalización se reactivan algunos conceptos como lo local, (aunque no siempre está claro qué significa lo local), excepto que se considera siempre como un espacio en peligro. Arjun Appadurai explica, por ejemplo, que “la localidad nunca es un elemento

⁵⁰ Arjun Appadurai, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Argentina, Trilce, 2003, p. 31.

⁵¹ Gerardo Mosquera, “Islas infinitas. Sobre arte, globalización y culturas I”, *Art Nexus. El nexo entre América Latina y el resto del mundo*, No. 30, julio-septiembre 1998, pp. 66.

primitivo inerte, ni un elemento dado que existe antes que cualquier fenómeno externo”⁵². Es decir, la presión externa ayuda a redefinir continuamente lo local.

La localidad (material, social e ideológica) siempre ha tenido que ser producida, mantenida y alimentada deliberadamente. Por lo tanto, incluso las sociedades tradicionales a pequeña escala están participando en la “producción de la localidad” contra las contingencias de todo tipo. Lo local es, por tanto, no un hecho, sino un “proyecto”. Es un producto especialmente frágil en una época en que los medios de comunicación, las migraciones y la necesidad de una disciplina nacional dificultan cada vez más la producción de rasgos locales.

Para que se despliegue la globalización en el terreno de lo local se necesitan de puertos de entrada⁵³, en el caso de México entre 1987 y 1992, la escena del arte cambió repentinamente por la llegada de varios contingentes de artistas extranjeros; fue así como se iniciaron los diálogos y las relaciones de intercambio con los artistas mexicanos quienes comenzaban de manera independiente en la difusión, teorización y educación, dejando a un lado las políticas culturales del Estado.

En los años ochentas y noventas el Estado-nación mexicano atravesaba por un momento muy difícil políticamente hablando, esta situación exigía medidas importantes, comenzando por tratar de implementar nacionalismos que definieran las diferencias de los mexicanos frente al resto del mundo para tratar de unificarlos dentro de una nación que fuera más fácil de controlar.

Debroise escribe acerca de una de las reacciones del Estado mexicano frente a la globalización:

En 1990 tuvo lugar en Nueva York una exposición titulada “Nuevos momentos en el arte mexicano: el fundamentalismo fantástico”, la cual fue una reacción que debe ser insertada

⁵² Appadurai, *op. cit.*, p. 214.

⁵³ Olivier Debroye, “Puertos de entrada: el arte mexicano se globaliza 1987-1993” en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, Catálogo de exposición, México, UNAM, 2006, p. 328-337.

dentro del contexto de un operativo cultural más amplio y complejo, diseñado desde el Estado en un intento de recomponer, rescribir y reciclar el concepto de “cultura nacional”, cimiento nacional del Estado-nación territorial, puesto en jaque por un lado. Por las embestidas de la globalización; por el otro, por la aparición de discursos alternos, de reivindicaciones étnicas, religiosas y sociales que desafiaban y amenazaban la integridad de la nación⁵⁴.

La exposición *Nuevos momentos en el arte mexicano: el fundamentalismo fantástico*, fue un proyecto diseñado por los propietarios de las galerías OMR, Arte Actual (de Monterrey) y la Galería de Arte Mexicano, con financiamiento del Estado mexicano. El prólogo del catálogo escrito por Alberto Ruy Sánchez, ha sido ampliamente criticado inclusive por los artistas que participaron en la muestra⁵⁵, los cuales no se identificaron con ese fundamentalismo, un término que intentó esencializar sus producciones dentro de lo que se denominó “una nueva sensibilidad mexicana”, Ruy Sánchez intentó explicar las diversas producciones artísticas mediante lo siguiente: “la búsqueda de los fundamentos visuales de lo mexicano: raíces, origen común, símbolos compartidos, antiguas urbes del alma, son páramos abstractos que definen una nacionalidad”⁵⁶.

El texto desvirtuó radicalmente las intenciones de los artistas y el sentido de sus obras, desplazando, como lo propone Debrouse “las motivaciones originales de lo que había sido una búsqueda personal de identidad (sexual, económica y cultural a la vez) que se enraizaba en un malestar generalizado, producto de la descomposición económica, moral y política del país”⁵⁷.

Los artistas en ese momento buscaban reinscribir el arte en una tradición, para ser

⁵⁴ Olivier Debrouse, “Soñando en la pirámide”, Curare. Espacio crítico para las artes, México, No.17, enero-junio 2001, p. 97.

⁵⁵ Véase Olivier Debrouse, “Me quiero morir” en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, Catálogo de exposición, México, UNAM, 2006, p 276-278.

⁵⁶ Alberto Ruy Sánchez, “Nuevos momentos del arte Mexicano: el Fundamentalismo Fantástico”, prólogo del catálogo de exposición *Nuevos momentos del arte Mexicano: el Fundamentalismo Fantástico*, Parallel Project/Turner, 1990, p. 13.

⁵⁷ Olivier Debrouse, “Me quiero morir” en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, Catálogo de exposición, México, UNAM, 2006, p. 276.

distinguidos frente a un mundo globalizado, y a la vez propiciar la aparición de nuevos públicos, en el arte mexicano, la recuperación de signos de identidad, de datos culturales y de referencias iconográficas implicaba una crítica violenta y radical –no carente de ironía de las construcciones de propaganda de imágenes del Estado-nación. En palabras de Olivier Debroise, la crisis económica, política y cultural en México:

Iba a la par de una intensa revisión historiográfica de la construcción del nacionalismo cultural oficial en los medios académicos, y de una reorientación de la crítica en términos menos líricos, influidos por teorías antropológicas y estudios sociales que marcaron a algunos artistas⁵⁸.

El estilo Neomexicano surgió en parte por la globalización, sin embargo se fue gestando a partir de una convergencia espontánea de intereses, de manera desordenada y ecléctica.

⁵⁸ Olivier Debroise, “Soñando en la pirámide”, en *Curare. Espacio crítico para las artes* No.17, México, enero-junio 2001, pp. 97. Olivier Debroise es el crítico que más escribió sobre este aspecto del arte mexicano Véase también “Me quiero morir”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, México, MUCA-UNAM, 2007, p 276-278

Neomexicanismo

El Neomexicanismo, es un concepto que designa un estilo artístico que surgió en la década de los años ochentas, periodo marcado por una crisis económica en México. Esta manifestación se ha relacionado con una nostalgia imperante en el país que se debatía entre el mantenimiento de sus tradiciones y una reconversión que significaba alinearse cultural y artísticamente con modelos exteriores.

Entre otras características las producciones artísticas comparten algunos signos iconográficos, temáticas y formas; uno de los símbolos que son recuperados en el neomexicanismo es el Sagrado Corazón, una imagen que resulta recurrente en los altares de Lourdes Almeida. Concentrarse en este símbolo permite reconocer y cuestionar algunas características que se asocian con el estilo, tales como la recuperación de “símbolos” o figuras que se reconocen como nacionales o representativas de la nacionalidad mexicana, y la utilización y manipulación de un repertorio de formas canonizadas durante el “Renacimiento Cultural” de la posrevolución de los años veinte.

La obra, también permite reflexionar acerca de las imágenes que retoman los artistas neomexicanistas como parte de un imaginario mexicano que se consolidara en los años ochentas, y que forman parte de su cultura visual y de su cotidianidad.

Sagrado Corazón

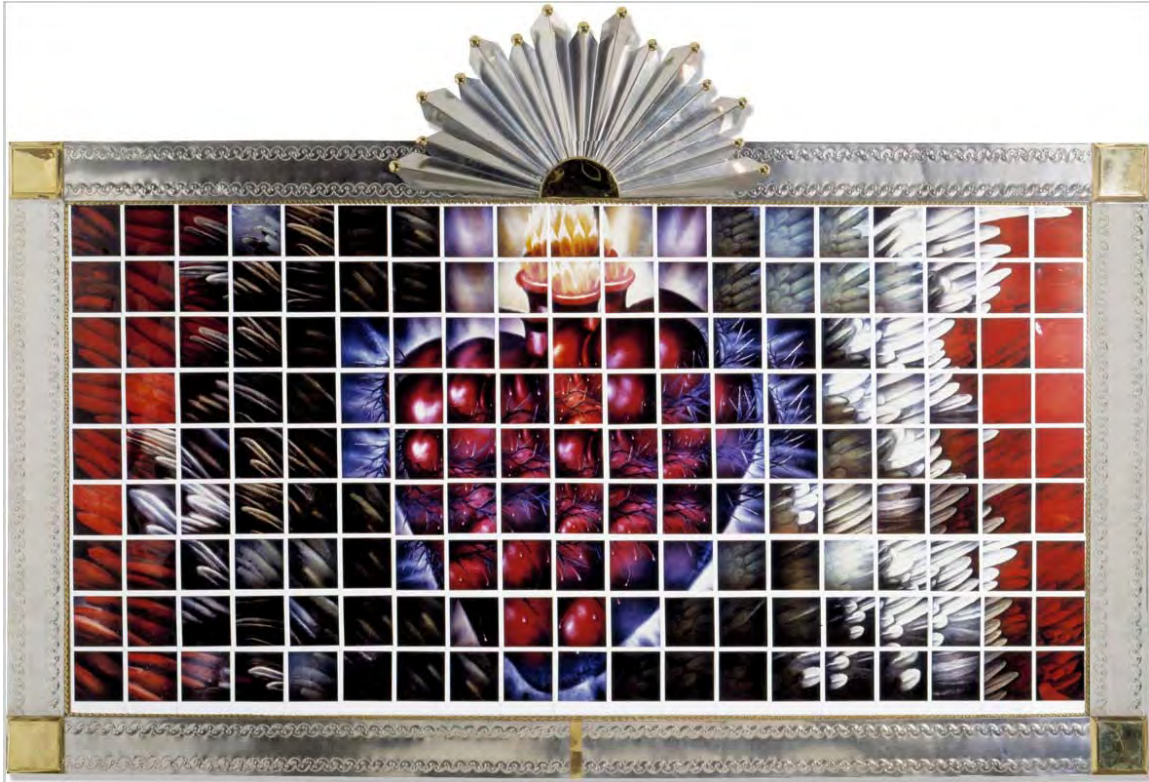
La imagen y el significado del Sagrado Corazón⁵⁹ se reconstituyen una y otra vez, es retomada en distintas épocas por diversos artistas, la más aludida en el caso mexicano es quizá Frida Kalho. En los años ochentas este símbolo es retomado por distintos artistas y estilos, algunos forman parte de los neomexicanistas mientras que otros son reconocidos como chicanos.

El uso de este símbolo se relaciona con la búsqueda de las raíces idiosincráticas; por ende la utilización del corazón es más como un depositario de otras características más laicas como una identidad nacional, que como un símbolo religioso.

El Sagrado Corazón forma parte, por ejemplo, de las obras de Enrique Guzmán, Ana Mendieta, Juan Francisco Elso, Silvia Gruner y Michael Tracy, por mencionar algunos, la aportación de estos artistas o el juego implícito en el uso del icono, es la creación de imágenes que funcionan en un doble registro, entre la ironía crítica y una extrema severidad o entre el pastiche y la austeridad.

En el caso de Almeida su aportación se hace presente en la obra *Aparición del Corazón Sangrante*, realizada en 1992, fue creada mediante el montaje de tomas de Polaroid SX-70 que van formando un corazón que guarda cierta relación con la anatomía humana, es un órgano con volumen, tridimensional, rodeado de una corona de espinas, las cuales provocan heridas, de las que brotan gotas de sangre, —en la religión estos elementos aluden a la pasión de Cristo—, al centro de esta víscera aparecen llamas de fuego que simbolizan el amor de Jesús.

⁵⁹ Véase el catálogo de exposición, *El corazón sangrante/The bleeding Heart*, Boston-Seattle, Institute of Contemporary Art-University of Washington, 1991.



Lourdes Almeida

Aparición del Corazón Sangrante, 1992

El corazón en su conjunto está rodeado por una luz tenue de color azul, lo cual le confiere una sobrenaturalidad, parece estar flotando, suspendido en aire; este elemento es rodeado por plumas, con el colorido verde, blanco y rojo, aludiendo a la bandera mexicana y parecen corresponderse a las alas del ángel que sostiene a la virgen de Guadalupe; algunas plumas pierden su textura pero no su individualidad, refuerzan la ubicación del corazón, el cielo, le otorgan un aspecto etéreo, sagrado.

La propia técnica del montaje le otorga individualidad a los detalles, y al mismo tiempo permite relacionar cada sección con el todo, se forma un mosaico lleno de

movimiento, de dinamismo, la mirada recorre cada parte de la obra. El marco de hoja de lata envuelve y complementa la obra, los remates de las esquinas repiten la forma cuadrada de cada una de las tomas Polaroid, la forma del remate parece reforzar la idea de una corona, la cual le otorga un carácter religioso.

El Sagrado Corazón es un paradigma en la obra de Almeida, lo primero que sobresale de la imagen es la retícula que se forma con los marcos de las fotografías instantáneas Polaroid, un elemento que le proporciona plasticidad, movimiento y dinamismo, un recurso que hace referencia a la manipulación y construcción de la imagen. La artista sobrepone las diferentes tomas y ángulos de las distintas secciones en las que divide la imagen y obtiene una multiplicidad de perspectivas que se mezclan en la obra, como si se tratara de una pintura cubista con un elemento visto simultáneamente desde diversos lugares o puntos de vista.

La imagen esta formada mediante enlaces, montaje y desplazamientos, su construcción esta basada en “vistazos” discretos y distintos, recompuestos e integrados por la artista y posteriormente por el espectador.

La apropiación de este tema de origen religioso por parte de Almeida puede hacerse más evidente en *Sagrado Corazón*, realizada en 1991, la propuesta es presentada a manera de tríptico, cada sección esta formada por 12 tomas de Polaroid que al unirse forman un Cristo ataviado con una túnica blanca con bordes dorados y un manto de color rosa y amarillo, el personaje lleva una mano en alto en actitud de bendecir y con la otra muestra su corazón sobrepuesto al centro de su pecho, (un lugar que no corresponde anatómicamente), en la mano izquierda se puede observar una herida, el estigma que le provoco un clavo en el momento de la crucifixión.



Lourdes Almeida

Sagrado Corazón, 1991

El rostro del personaje muestra a un hombre maduro, de cabello largo y rizado, con barba y bigote que rodean su boca, la actitud que muestra es muy apacible.

La aportación que realiza Lourdes Almeida a esta figura es, que al destacar algunos detalles enfoca la atención del observador en el corazón de Jesús, un órgano que es rodeado por una corona de espinas que lastiman y provocan pequeñas heridas de las que emana sangre; el corazón es rematado en la parte superior con flamas, que dan la impresión de brotar del interior, como si la víscera sólo fuera un contenedor que las alimenta para que este

fuego siga encendido; estas flamas sirven de fondo a una pequeña cruz; Almeida interviene mediante la manipulación de elementos para elaborar sus montajes, introduce cambios de escala y texturas que subvierten la pureza de la imagen fotográfica, se vale de varios medios: recortes, incisiones, yuxtaposiciones, alteraciones de las emulsiones o de las imágenes mediante las transferencias.

Las tres partes que forman el tríptico comparten estas características, al analizar cada sección y comenzando por la de la izquierda, se pueden distinguir varias escalas de tamaño que se superponen unas a otras, sobre todo en la zona de las manos, que no sólo son diferentes en cuanto al tamaño, también tienen diferentes posiciones, mientras más pequeñas, mayor es su cercanía al corazón.

En esta sección de la obra el corazón también cambia de tamaño y de forma, el de la parte superior es tal como se describió anteriormente, su variación radica en lo que le sirve como fondo o soporte, un destello de luz que va desapareciendo hacia las orillas, el corazón del centro es un poco más pequeño que el anterior, sus flamas se asemejan a la forma de una flor, altera también el resplandor que rodea al corazón, esta conformado por rayos concéntricos de color amarillo y naranja, a este elemento se sobrepone la mano que muestra una llaga.

El último es el más pequeño, rematado en la parte superior con una cruz que es rodeada por llamas, el corazón es sostenido por una mano y es envuelto por una luz blanca que se acentúa en los límites.

En la parte central de la obra se repite el mismo tema, Cristo mostrando su corazón, en esta sección Lourdes Almeida agrega una textura, líneas verticales que se forman al raspar la superficie, al realizar esta acción se retira el material adherido a la superficie por lo que pierde su colorido y queda sólo el color blanco del papel fotográfico, estas líneas aportan un

movimiento, un ritmo, proporcionan la impresión de cristal cubierto por una lluvia intensa.

La artista manipula el tamaño de algunos elementos mediante la variación de la escala y favorece al rostro y al corazón que, son las figuras más grandes por lo tanto las más llamativas. El rostro es rodeado por una luz muy sutil que le proporciona volumen y al mismo tiempo un status como ser divino, y a pesar de ser el mismo rostro apacible, las líneas blancas del esgrafiado le añaden cierto toque de tristeza.

El Sagrado Corazón es destacado al utilizarlo en dos lugares importantes dentro de la obra, la inferior es de un tamaño mayor y posee una posición privilegiada dentro de la composición, aunque su color es menos saturado, se sigue respetando su forma y elementos, como la corona de espinas en la parte central y aunque no se ven las llamas se puede intuir que están rematando la parte superior, por encima de este elemento se encuentra otro corazón, en este se encuentran todos sus elementos: la cruz, las llamas, la corona de espinas, es además señalado con la mano del personaje y las líneas blancas de la parte inferior remarcan la forma de las gotas de sangre, lo que le otorga un mayor dramatismo.

La sección derecha de la obra esta formada por la misma figura de Cristo mostrando su corazón, pero esta vez en tonos rojos y negros, colores que iconográficamente no se relacionan con Jesús, pero si con el corazón, la sangre que este órgano contiene, la pasión y el amor, le otorga a la escena un halo de misterio y drama. Con estos colores el corazón que aparece al centro parece estar flotando delante del personaje, no parece pertenecer a éste sino estar suspendido en el aire, en esta composición la artista no recurre a ningún tipo de variación de escala o repetición de detalles, cada sección de la obra es única a pesar de compartir los mismos elementos, la artista muestra su visión del Corazón y brinda la oportunidad de realizar nuevas asociaciones de la obra con distintos contextos y situaciones.

Estas tres imágenes están protegidas con un marco de madera pintada en diversos

colores, rematada en la parte superior por un semicírculo que parece encerrar una corona formada por la mitad de una flor con muchos pétalos, o por los rayos del sol, además se observan en los costados otras figuras que asemejan las alas de un ave.

Cada imagen religiosa es acompañada, por un corazón que se encuentra en la parte inferior sobrepuesto sobre el marco, el elemento esta dividido a la mitad por medio de una línea que al mismo tiempo le otorga volumen, en la parte superior de cada corazón se encuentran tres elementos, se trata de flamas que emergen del corazón.

Lourdes Almeida integra en su propuesta un vasto elenco de símbolos del pasado interpretados desde su circunstancia. De las constantes que brindan un hilo conductor en el movimiento neomexicanista salta a la vista una intensión por desacralizar la iconografía religiosa, resignificar las tradiciones populares y alterar la iconografía patria. La constante imbricación de referencias al pasado con elementos contemporáneos es un recurso expresivo que forma parte de estas manifestaciones artísticas.

Almeida, al igual que algunos otros artistas que se reconocen como neomexicanos, retoma al Sagrado Corazón, un motivo que se ubica dentro de una religiosidad católica, sin embargo al convertirse en componente de sus obras el símbolo resulta desacralizado, se reconstituye y resignifica en elemento artístico, en estrategia de visibilidad dentro del campo artístico.

Las formas en la que son resignificados los motivos religiosos pueden ser definidas o reconocidas como kitsch⁶⁰: un mal gusto asumido, cursi y artificial que se anclaba en la cultura popular y en una nostalgia retrospectiva (o “retro”), formas en las representaba la exaltación del nacionalismo mexicano de los años 20’s.

El Neomexicanismo permite reconocer un momento en el arte de México que goza

⁶⁰ Mas adelante, se dedicará un espacio dentro de esta tesis para definir el término

de un *boom* económico y comercial durante los años ochentas pero que ya para la década de los noventas se extingue. A los artistas se les acusó de comercializar con los símbolos nacionales (religiosos y culturales) y convertirlos en los estereotipos exotizantes de la “mexicanidad”. Mediante estas manifestaciones se lleva a cabo una redefinición de la iconografía nacionalista y al país se le reconoce nuevamente de manera internacional dentro del campo del arte.

El término “Neomexicanismo” es muy discutido entre los críticos de arte⁶¹, resulta muy ambiguo a qué se refiere específicamente este estilo artístico, sin embargo la mayoría de éstos coinciden en que se caracterizó por incluir en sus imágenes, glosas de obras del arte mexicano de todos los tiempos: figuras prehispánicas, pinturas coloniales, retratística popular del siglo XIX, ex votos religiosos e imágenes “nacionalistas” creadas en los años veinte o personajes de ese movimiento como Frida Kahlo⁶².

La crítica del arte es la que ha intentado reunir a varios artistas dentro de este estilo, que aunque si bien tienen características formales y preocupaciones estéticas diversas se pueden aglutinar en torno a la recuperación de una iconografía sobre los elementos de dominio popular que identifican a la cultura mexicana. Además de la iconografía religiosa también se utilizaron imágenes como la bandera nacional para transgredir o criticar sus fines cívicos y religiosos.

Así, Julio Galán, Nahum Zenil, Javier de la Garza, Enrique Guzmán, Rocío Maldonado, Georgina Quintana, Dulce María Núñez y otros más jóvenes como Mónica

⁶¹ Entre los críticos de arte que han prestado mayor atención a este movimiento se encuentran: Teresa del Conde, Carla Stellweg, Olivier Debrouse, Pilar de la Campa de Garibay, Edward J. Sullivan, por mencionar algunos.

⁶² El increíble éxito de Frida Kahlo en años recientes, y las incontables referencias a su obra la vuelven ineludible; Kahlo puede considerarse como un antecedente en la medida en que inició la recuperación formal y temática de la simbología religiosa y popular. Fenómeno que, en su tiempo no fue apreciado en su justa medida, pero determina en parte su actual promoción, y puede tomarse como fundamento de esa tendencia en el arte mexicano.

Castillo y Néstor Quiñones fueron agrupados por la crítica en este núcleo ecléctico y en ocasiones contradictorio. En sus obras se recuperan, los lugares comunes de lo mexicano, tal y como fueron definidos por los pintores y los artistas gráficos de la primera mitad del siglo XX que resurgen repentinamente en la producción pictórica de los ochentas.

Nahúm B. Zenil, como Reynaldo Velásquez, Ricardo Anguía, Rocío Maldonado, Lucía Maya, Helio Montiel y Alejandro Colunga se sirven de la simbología religiosa tradicional: la desacralizan y revalidan a la vez, como en el caso de *los altares* de Lourdes Almeida.

Alejandro Arango y Javier de la Garza⁶³ se remontan al periodo de la Conquista y ofrecen su propia versión de los hechos, en el caso de Arango lo hace de forma lírica y De la Garza lo hace de manera burlesca. Marisa Lara y Javier Guerrero, por su parte, proponen una nueva rotonda de hombres ilustres que incluye a personajes populares como Blue Demon, El Santo, María Victoria, Acerina y su danzonería, o Agustín Lara. La intención, como lo revela la factura de los cuadros, es definitivamente paródica.

Eloy Tarcisio rinde homenaje al nopal y al maíz en cuadros-montajes que se derivan al arte conceptual, Rubén Ortiz Torres, pinta sobre manteles de plástico floreados, signos de las fondas por antonomasia, bodegones de colores extravagantes. Carla Rippey y Esteban Azamar, buscan en el pasado inmediato, en la fotografías de los álbumes de familia, elementos que los caracterizan, una suerte de identidad inaprehensible. Julio Galán incluye en sus cuadros estampas religiosas, orlas de motivos florales, y se identifica con los santos patronos, como lo hiciera Nahúm Zenil y, antes de él, Enrique Guzmán.

El neomexicanismo es un estilo sin grupo, un término que se ha usado para nombrar

⁶³ Teresa Eckmann realiza un interesante estudio de la obra de estos pintores a partir de la identidad en: "Javier de la Garza and Alejandro Arango Reevaluating Signs of Identity", en *Anales* del Instituto de Investigaciones Estéticas, Núm. 86, México, UNAM, primavera 2005.

a una estrategia en la que se utilizó como recurso la parodia, que confunde las definiciones, borra las fronteras entre lo que tradicionalmente se reconocía como alta cultura y baja cultura, se nutrió de la iconografía más banal, de los cromos, de las fotografías, de los calendarios, de las imágenes de la prensa. Este estilo según lo describe Olivier Debroyse fue utilizado para:

Marcar la etapa de crisis de los años ochentas, y fue motivado en gran parte por la nostalgia imperante en un país que se debatía entre el mantenimiento de sus tradiciones y una reconversión que significaba, a priori, alinearse culturalmente sobre los modelos exteriores... Esta corriente suscitó no obstante desde sus inicios fuertes reacciones: fue considerada, según los casos, modalidad retrógrada y empantanada, arte simplista e incluso superficial⁶⁴.

Sin embargo y a pesar de estas críticas, gracias al Neomexicanismo, a finales de la década de los años ochenta, el arte de México volvía a gozar de una fama perdida desde los días del muralismo y, en coincidencia con la elaboración del Tratado de Libre Comercio con los Estados Unidos que se concluiría en 1992, se vieron grandes exposiciones en un ámbito internacional, un ejemplo de esto es *México: Splendors of Thirty Centuries* una exposición que abarcaba desde el arte precolombino hasta la modernidad, se presentó en 1990 en el *Metropolitan Museum* de Nueva York.

El hecho de retomar imágenes icónicas obedeció al acto de crítica que realizaban los artistas a la situación política por la que atravesaba el país en ese momento, una condición que fue acumulando diferentes sucesos importantes:

El punto de partida desde el que se llega a la situación en México durante los ochentas es la crisis del petróleo de 1973 y 1979⁶⁵; sin embargo la drástica baja del precio del

⁶⁴ Olivier Debroyse, "Arte Neoconceptual en México", *Curare. Espacio crítico para las artes*, No. 1, Ciudad de México, enero-marzo 1992.

⁶⁵ "Crisis" que, a diferencia de Europa y Estados Unidos, en México se supuso acariciar la idea de un despegue económico inusitado, ya que durante el mandato (1976-1982) del presidente José López Portillo se fantaseó con

crudo en 1981 trajo consigo una devaluación del peso, el aumento de la inflación y el incremento de la deuda⁶⁶. En septiembre de 1982 el presidente del país López Portillo declaró la quiebra del proyecto económico nacional, como consecuencia hubo una sobreproducción de petróleo fuera del control de la OPEP y una inversión industrial interna basada en préstamos bancarios internacionales⁶⁷.

Los efectos sociales, psicológicos y culturales fueron inmediatos, radicales y definitivos en el país, se empezaron a modificar las conductas sociales, una cultura del ahorro tradicional fue sustituida por una cultura del despilfarro, al perder su valor el dinero. Se sustituyeron los productos internacionales⁶⁸ por los hechos en México, como en el caso de las bebidas, se recuperó el consumo del tequila y en las comidas las de origen prehispánico, lo cual contribuyó a una recuperación de lo “nacional”.

En el campo de la cultura se puede equiparar con el desmoronamiento de un monopolio, las instituciones del Estado eran casi inoperantes en cuanto a sus definiciones y a los discursos artísticos, motivo por el cual comenzó a intervenir la iniciativa privada, primero en el Museo Tamayo⁶⁹ y después con la creación del Centro Cultural/Arte contemporáneo⁷⁰.

“administrar la abundancia” de los ingresos generados por los hidrocarburos, debido al hallazgo de grandes yacimientos justo en ese periodo. Esto llevó a un alto endeudamiento en préstamos solicitados para invertir en la extracción del petróleo.

⁶⁶ La deuda externa pasó de 20 mil millones de dólares en 1972 a 90 mil millones en 1982, Véase: Lorenzo Meyer *et al.*, *Una historia contemporánea de México*, México, Océano, 2003.

⁶⁷ Esta crisis de sobreabundancia no solo afectó profundamente a la sociedad mexicana, sobre todo a la clase media que había sido beneficiada por el *boom* petrolero, sino que desencadenó una reacción en cadena repercutiendo en los mercados de Estados Unidos, Europa, Asia y el resto de Latinoamérica.

⁶⁸ En 1985 se inaugura el primer McDonald's en México y posteriormente otras empresas transnacionales como Domino's Pizza y Pizza Hut abren sus puertas en el país ofreciendo sus alimentos y productos.

⁶⁹ El Museo Tamayo comenzó a construirse en 1979 y fue inaugurado en 1981 bajo el patrocinio de Grupo Alfa y de la Fundación Cultural Televisa, se convirtió en el primero de su tipo en México porque la iniciativa privada lo mandó construir y pensó en su financiación y operación, su acervo de obras fue donado al pueblo de México por Olga y Rufino Tamayo, en <http://www.arts-history.mx> Consultado (04/06/2008).

⁷⁰ El Centro Cultural Arte Contemporáneo abrió sus puertas en 1984, cuando inició su labor de difundir entre el público de México importantes aspectos del desarrollo del arte mundial, su colección permanente incluía obras de diversos autores nacionales e internacionales, constaba de 1073 piezas, este centro formaba parte de la Fundación Cultural Televisa, dejó de funcionar debido a la reestructuración económica de la empresa en septiembre de 1998. Véase: “Depuran la colección de arte de Televisa para montar exposiciones propias” en *La Jornada*, México 18 de septiembre de 2002.

En cuanto a la praxis artística, hubo una profunda transformación, es decir los propios artistas, curadores y una parte de la crítica, comenzaron a administrar la difusión y socialización de sus obras sin valerse de las redes institucionales estatales.

Además de la situación social y artística descrita anteriormente, también se tienen que tomar en cuenta para el devenir del Neomexicanismo sucesos tan diversos como: la valoración de las culturas populares⁷¹, los ensayos sobre cultura popular de Carlos Monsiváis, por un lado y por el otro las estrategias de refundación iconográfica deliberadamente paródicas, y muchas veces exageradas del arte chicano.

Además de las teorías del posmodernismo de Frederic Jameson, (ensayo donde se reformulan los conceptos de pastiche y parodia como herramientas de una estrategia anticultural), todo esto ayudó a determinar la aparición de lo que Debroise llamó “una cultura exiliada de su propio país”⁷². Los artistas utilizaban el acervo patrimonial de México, revisaban su iconografía y modificaban sus sentidos, para después utilizarlos como tácticas y estrategias dentro del arte Neomexicano.

En ese sentido se podría decir que los artistas operan en un doble registro: por un lado intentan establecer una diferencia frente a lo que se produce a nivel artístico en el plano internacional retomando lo que se reconoce como “propio”; por otro lado en la utilización de lo que considera propio se va creando un manejo de estereotipos y por lo tanto se

⁷¹ Uno de los resultados más importantes y trascendentales que produjo dicha valoración es la fundación del Museo Nacional de Culturas Populares en el año 1983, por Guillermo Bonfil Batalla quien explica: "La creación del Museo obedeció a la necesidad de reconocer la creatividad y las iniciativas culturales de los sectores populares del país, con el fin de rescatarlas, estimularlas y darlas a conocer con todo su valor como parte fundamental y muy rica de nuestro patrimonio" en <http://www.culturaspopulareseindigenas.gob.mx/museo.html>, consultado (21/08/2008).

Otra ventaja de la valoración del arte popular se da en la publicación de trabajos antropológicos importantes y reconocidos como los de Néstor García Canclini: *Arte popular y sociedad en América Latina*, Grijalbo, México, 1977, y *Las culturas populares en el capitalismo*, Casa de Las Américas, 1981 y los trabajos de Victoria Novelo Oppenheim dedicados a la cultura popular y el arte popular, esta investigadora además formó parte del equipo que fundó el Museo Nacional de Culturas Populares. Estos trabajos comenzaron a escribirse a finales de la década de los setentas.

⁷² Olivier Debroise, “¿Un posmodernismo en México?”, en *México en el arte*, No.16, Instituto Nacional de Bellas Artes-Secretaría de Educación Pública, primavera de 1987.

reafirma lo que internacionalmente se asocia con “lo mexicano”. En esta defensa de las alteridades también puede entrar el oportunismo; la constitución de las identidades, como señala Ticio Escobar: “Ya no es un asunto de fundamentos ontológicos ni de imperativos éticos sino cuestión de estrategias”⁷³.

El eclecticismo del Neomexicanismo le ayudo al grupo de artistas que deseaban ser reconocidos dentro de un espacio, asumir contornos diferentes, apropiarse del “look” del pasado, disgregarse y unirse según su mejor provecho, la apropiación de símbolos fue utilizada como estrategia para destacar.

En este sentido es importante reconocer que “lo mexicano” es más una construcción, que se ha enarbolado como una identidad que una entidad ontológica dadora de sentido.

En torno a esto, resulta oportuno revisar la relación del arte con la utilización o el acercamiento a lo “propio” a través de la historia del arte mexicano⁷⁴.

La pintura mexicana del siglo xx ofrece un desarrollo rico y variado que se encuentra naturalmente enmarcado en las circunstancias socioculturales y políticas por las que ha ido atravesando el país desde los años que antecedieron a la gesta armada que derivó en la Revolución de 1910.

En ese momento empezó a gestarse un movimiento nacionalista que culminó en 1921 con el programa de Vasconcelos, que hizo posible el advenimiento del Muralismo Mexicano, afianzador de la identidad y la historia por un largo período que finalmente fue sustituido por los movimientos de la *Ruptura* surgidos en los años cincuentas, que impulsaron a los artistas a renunciar a la figura, multiplicando sus opciones hacia la variedad de lenguajes

⁷³ Ticio Escobar, *Textos varios sobre cultura, transición y modernidad*, España, Agencia Española de Cooperación Internacional, Centro Cultural Español Juan de Salazar, 1992, p.107.

⁷⁴ Véase Jorge Alberto Manrique. *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, Lecturas Mexicanas cuarta serie, México, CONACULTA, 2000.

abstractos y neofigurativos.

Esta libertad expresiva que enarboló la generación de los cincuentas, según lo propone Pilar de la Campa: “Permitió treinta años después, que los jóvenes artistas de la década de los ochentas regresaran a la figuración, marcando claramente una postura ajena a cualquier discurso oficial”⁷⁵.

Los artistas neomexicanos mostraron su predilección por los símbolos, los retablos, la insumisión en la valoración de lo popular. La mayor parte de ellos volvieron a la figura, comenzaron desde ella y le fueron fieles. Algunos pintan charros, volcanes y tehuanas, aquello que la generación de la ruptura consideró como la cima de lo vulgar y lo deleznable. La imaginación de esa época reivindicó e incorporó temas y trazos de una pintura que treinta años atrás parecía haber sido definitivamente liquidada.

Así, vista la historia a grandes rasgos y tomando en consideración sus ejes medulares, es posible proponer que el arte mexicano ha oscilado, como propone Jorge Alberto Manrique entre “épocas de apertura y épocas de cerrazón”⁷⁶, fases de adhesión a lo propio, lo que lo identifica y la lucha por no quedar atrás, por situarse en el acontecer artístico mundial, esta propuesta no corresponde con la realidad a través de un proceso de causa a efecto. Se trata más bien de una construcción mental que permite entender ciertos movimientos en el arte mexicano que se asumen alternativamente como brotes nacionalistas o como períodos de asimilación a lo contemporáneo universal, en realidad, la improvisación y la simultánea creación o imitación de códigos propios o ajenos se da por igual, aunque en diferentes dosis en una y otra de las situaciones.

⁷⁵ Pilar de la Campa de Garibay, *Neomexicanos: visiones y revisiones de dos décadas*, México, Galería de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, marzo 17 – junio 14, 1998, p. 7.

⁷⁶ Jorge Alberto Manrique en el ensayo “¿Identidad o Modernidad?”, habla de un movimiento pendular en las artes véase en Damián Bayón (comp.), *América Latina en sus artes*, México, Siglo Veintiuno editores, S.A., 1974, p. 21

Los elementos como el *Sagrado Corazón* de Almeida son recuperados e irrevocablemente admitidos y constatados como componentes inextricables del presente, esto es de la propia historia, en un aspecto introspectivo, los artistas recurren al icono como transmisor de sus respectivos sentires y decires, al icono representativo del presente así como del pasado y también a toda imagen que sea capaz de condensar significados polivalentes. De aquí la recurrencia a la apropiación, a la glosa, a la cita y a la paráfrasis detectable en muchas obras neomexicanas.

Una vez definidas las características del Neomexicanismo es oportuno dedicarse a la postura crítica que tenían algunos artistas, y para esto es productivo rescatar algunas ideas de Osvaldo Sánchez promovidas en la revista *Curare*, pues toca un punto muy importante que ha pasado desapercibido para otros: la desnacionalización y la cuestión del neomexicanismo como pulsión homosexual, lo cual ofrece una perspectiva crítica diferente. Sánchez habla de “lo nacional” como una “condición unitaria, espacial y temporal, falsa, lo nacional es una construcción del estado, internalizada como un sistema referencial que no representa ningún otro contexto que el de una imposición”⁷⁷, al recuperar algunos símbolos nacionalistas los artistas neomexicanistas, lo que hacen es cuestionarlos, transgredirlos, recontextualizarlos para mostrar una visión diferente a la del grupo en el poder, Osvaldo Sánchez aclara:

El neomexicanismo anula la compulsión oficial por sacralizar una expresión representativa de esa ficción socializada del Estado que llamamos la nación. Y esa ficción incluye las consideraciones en torno a qué es propio y qué no, qué es mexicano y quién no, y como no hay legitimación posible fuera del perímetro de las instituciones del Estado⁷⁸.

En cuanto a la cuestión del neomexicanismo como pulsión homosexual, se ha realizado esta asociación debido a que algunos de los artistas más destacados del estilo Neomexicano como

⁷⁷ Osvaldo Sánchez, “El cuerpo de la nación. El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización”, en *Curare. Espacio crítico para las artes*, No. 17, Ciudad de México, enero-junio 2001

⁷⁸ Sánchez, *op. cit.*

Julio Galán y Nahúm Zenil, a través de sus pinturas transmiten las circunstancias y experiencias que han marcado sus vidas, utilizan la representación del cuerpo como un portador simbólico fundamental, replantean el uso del ideal físico del mestizo mexicano viril, como un cuerpo propio, autolegitimado, travestido con símbolos nacionales, disfrazado de charro, tehuana, o china poblana es utilizado como un emblema de autolegitimación, de autoconstrucción exótica, de diferencia.

Sin embargo se debe recordar que no sólo estos artistas fueron los protagonistas del movimiento, algunas artistas como Dulce María Núñez, Rocío Maldonado y Georgina Quintana se apropiaron de algunos objetos domésticos en sus pinturas para cuestionar el papel de la mujer dentro de la sociedad mexicana,⁷⁹ subvirtiendo e ironizando las actividades sociales de la mujer.

Los artistas reconocidos dentro del neomexicanismo de los ochentas se plantearon criticar el nacionalismo, poner en evidencia sus falacias, pero al mismo tiempo al replantearlo y retomar las mismas figuras reforzaban, el poder de las imágenes, al seguir siendo identificables con lo mexicano.

El crítico Olivier Debroise escribe acerca de la utilización de las imágenes religiosas por parte de los artistas neomexicanos:

Los procedimientos de expropiación y apropiación iconográfica e imaginaria han sufrido una radicalización, que denota por un lado un profundo malestar de los artistas, por el otro, cierta dificultad en aprehender las fuentes visuales. Esta búsqueda los obligó a retomar los elementos y la imaginería más evidente – los lugares comunes – a veces con extrema ironía⁸⁰.

⁷⁹ Edward J. Sullivan en la exposición *Aspects of Contemporary Mexican Painting* realiza un interesante análisis de las piezas de estas artistas relacionadas con las cuestiones de género, Edward J. Sullivan, *Aspects of Contemporary Mexican Painting*, New York, Américas Society/Art Gallery Septiembre 13 – diciembre 31, 1990.

⁸⁰ Olivier Debroise, “Haciéndola cardíaca: para una cultura de los desencuentros y el malentendido”, Catálogo de exposición, *Corazón sangrante*, E. U. A., Instituto de Arte Contemporáneo de Boston, 1991, p. 46.

La utilización de algunos símbolos que se reconocen como “nacionales” no son exclusivos del Neomexicanismo, sin embargo su utilización como parte de una postura de crítica política y social sí, esto debido al contexto por el que atravesaba México en ese tiempo, un período de crisis económica que ponía a prueba las situaciones y realidades de muchos artistas.

La crítica que desencadena el Neomexicanismo es muy variada, se dice que es “un producto importado y un simulacro de las raíces mexicanas”⁸¹, un arte con un valor comercial muy explotado, “una manifestación que especula con las expectativas del exotismo que replantea el mercado estadounidense a las identidades históricas en los ochentas”⁸², estas opiniones representan un polo radical que sólo toma en cuenta el movimiento neomexicano como un producto comercial, que se aprovecha del interés que provoca en los mercados internacionales lo “exótico”, sin tomar en cuenta que en el arte se deben de considerar otros aspectos como la reflexión que desencadenan este tipo de reinterpretaciones de los “símbolos nacionales” y la postura política que asumen muchos artistas al cuestionarlos y transgredirlos.

El Neomexicanismo no es único, en cuanto al uso de los elementos que se reconocen como “mexicanos o nacionalistas”, ciertos artistas en algún momento del devenir del movimiento chicano también utilizaron algunos elementos de dominio popular para relacionarlos y relacionarse ellos mismos con la cultura popular mexicana.

Un factor determinante que entra en juego en el neomexicanismo y que se tiene que destacar de la obra de Almeida es la identidad; la identificación como la misma artista lo establece es un punto de partida para la creación de los altares:

⁸¹ “Neomexicanismo es simulacro de raíces nacionales: Orozco”, en *El porvenir*, Monterrey, Nuevo León, 23 de febrero de 2001.

⁸² Sánchez, *op. cit.* s. n.

F. B. ¿Cuáles son sus referencias visuales o experiencias con imágenes religiosas?

L. A. Siempre todos nos remontamos a lo que vivimos de niños, y yo no sé porqué, para mí todo lo que es religioso tiene un imán, es algo que no sé explicarte pero me atrae, yo de niña fui muy religiosa, yo los domingos me levantaba temprano para ir a misa de ocho, era catequista y encantada, ahora soy agnóstica, pero tengo altares, se me quedó muy grabado en mi cuerpo y entonces yo a donde iba veía altares, era una niña que siempre estaba vagando, me iba al mercado, a la tiendita sola, y a todos lados donde yo iba la gente tenía un altar, y si tú lo observas ahora en todos lados hay altares, y entonces también en mis caminatas por la ciudad, yo lo que retrato son altares porque es lo que me atrae, lo que me identifica, lo que me llama la atención y se supone que las personas que estamos creando lo que queremos es interpretar la realidad, entonces, ¿qué quise hacer con todas mis fotografías? interpretar la realidad que todos los días veía en la calle, pero hacerla mía, y es por eso que empiezo a hacer cosas religiosas.

A mí lo que me llama la atención son las imágenes, porque las imágenes representan lo que la gente cree, en lo que la gente cree y eso me llama mucho la atención, y yo tengo las imágenes por todos lados y tengo mi altar, y tengo todo lo que representa, además de la Guadalupana tengo dos santos que no deben de faltar, mi Santo Niño de Atocha y San Judas Tadeo, todos los latinos somos religiosos [...] los altares nos remontan a la niñez y nos dan seguridad, son anclas que nos dan seguridad⁸³.

La preocupación de la artista también tiene que ver con el reconocimiento, con el sentirse parte de una comunidad en donde los individuos se reconocen y se asocian por medio de valores, costumbres o conductas que se supone permanecen en el tiempo y, es en este sentido que se puede hablar de una identidad religiosa desplegada en los altares de Almeida, la identidad como señala Herminio Núñez:

Se funda en una cualidad o conjunto de cualidades en las que una persona se ve íntimamente conectada a otras, con las que forma un grupo. En estos días vemos que los individuos se definen

⁸³ Entrevista FB a L.A.

a sí mismos o se identifican con ciertas cualidades, en términos de ciertas categorías sociales o circunstancias compartidas y, al formar sus identidades personales, comparten de manera especial ciertas lealtades grupales o características como religión, género, clase, etnia, profesión, conducta sexual, nacionalidad, que son culturalmente determinadas y contribuyen a especificar al sujeto y su sentido de identidad⁸⁴.

Las identidades son un proceso que deviene de la multiplicidad de relaciones, por lo tanto se juega desde muchas posiciones: es una noción inestable formada a través de enfrentamientos realizados simultáneamente en lugares distintos. Cada posición de cada identidad no se establece de una vez y para siempre: se configura en relación con otras fuerzas culturales con las que choca, se alía o cruza, con las que trafica metáforas y conceptos, mantiene límites ambiguos, comparte territorios híbridos y siempre está en procesos de cambio.

La identificación religiosa y estética, se hace presente en Almeida a partir de su trabajo con los símbolos religiosos, la elección esta condicionada por la aceptación popular de los santos y por los contenidos simbólicos presentes en los lugares de donde son retomados, lo que le llama la atención son las imágenes, al crear sus obras la artista intenta identificarse y establecer una conexión con los creyentes de los altares, con los devotos.

⁸⁴ Herminio Núñez Villavicencio, “Sobre el concepto de identidad latinoamericana” en *Cuadernos Americanos*, núm. 124, México, UNAM, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2008, p. 184

Elementos y estrategias

A lo largo de este trabajo se ha destacado la importancia de las obras de Almeida a partir de los elementos que las conforman, porque es a partir de estos que se empiezan a tejer sus significados; existen dos en particular: el kitsch y el pastiche, que si bien se encuentran presentes en algunas manifestaciones artísticas del último siglo, han sobresalido por su asociación con el posmodernismo.

Se utiliza el término posmoderno no para hablar de un estilo, sino como una pauta cultural: una concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí, un campo de fuerzas en el que se abren paso impulsos culturales de muy diferentes orígenes; en el posmodernismo, según Jameson se realiza “el desvanecimiento de la antigua frontera (esencialmente modernista) entre la cultura de elite y la llamada cultura comercial o de masas, y la emergencia de obras de nuevo cuño, imbuidas de las formas, categorías y contenidos de esa ‘industria de la cultura’ tan apasionadamente denunciada por todos los ideólogos de lo moderno”⁸⁵.

El término posmodernismo se puede entender como una fase posterior o bien plantearse como una ruptura con lo moderno, aunque esto no tan simple como parece, la modernidad y la posmodernidad están construidas de un modo análogo, como un proceso continuo de futuros anticipados y pasados reconstruidos, es decir con el posmodernismo se cambian algunas situaciones que se vienen dando en el modernismo pero se siguen perpetuando otras. Según Hal Foster⁸⁶ los discursos que se van transformando tienen que ver con el sujeto y el otro cultural, además de la tecnología, que también tiene un papel preponderante para delimitar estas nociones, sin embargo el desarrollo de estos

⁸⁵ Frederic Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 12-13.

⁸⁶ Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, p. 212.

acontecimientos no es lineal, y sus rupturas y fronteras no son muy claras, existe una acción diferida, un doble movimiento entre los tiempos modernos y posmodernos

El posmodernismo no es ningún movimiento artístico, sino un fenómeno socio histórico, por ende es particular a cada región. Si pudiera hablarse de posmodernidad en México habría que guardar una distancia no sólo con las interpretaciones en otras sociedades, sino también en relación con el desarrollo de las artes visuales en este país.

El posmodernismo en México durante los años ochentas y noventas se presentó como un concepto, un término, una noción, una condición o una sensibilidad, que según Esther Acevedo “estaba inundando todos los ámbitos del país y nombrando fenómenos tan disímiles como fachadas, situaciones económicas y sociales”⁸⁷, en este sentido el posmodernismo parece ser un fenómeno en el que puede “entrar todo” debido su contradicción y ambigüedad⁸⁸.

Una vez establecidas estas breves aclaraciones sobre el posmodernismo conviene regresar a las obras de Almeida para tratar de establecer cual es la manera en la que se establecen y se manifiestan el kitsch y el pastiche dentro de sus manifestaciones artísticas.

Kitsch

El kitsch es una característica que sobresale en los altares. En *Santo Niño en Altar* de 1993, puede hacerse más evidente su utilización como recurso expresivo, para realizarla, Almeida viajó hasta Fresnillo Zacatecas, el lugar de peregrinaje del santo Niño, la obra es

⁸⁷ Esther Acevedo, “Un modelo para armar” en *En tiempos de la posmodernidad*, México, DEH-INAH, UIA, CONACULTA, Dirección de Difusión Cultural UNAM, 1989, p. 9.

⁸⁸ Resulta muy difícil emitir una definición de lo que es el posmodernismo, es un concepto que funciona de manera distinta dependiendo del tiempo y de los países en los que se plantea.

realizada mediante diferentes tomas Polaroid, y se distingue de las demás propuestas de la artista por su fuente original, se trata de una escultura, un objeto tridimensional retratado desde diferentes ángulos, por lo que el montaje final es semejante a una obra cubista⁸⁹.



Lourdes Almeida

Santo Niño en Altar, 1993

En el rostro del santo Niño se pueden observar dos diferentes perspectivas, la

⁸⁹ Sobre cubismo véase: “La lección cubista” en Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Argentina, Alianza Forma, 1993.

primera permite ver la cara de frente y la otra de tres cuartos, estos planos implican un desplazamiento, al mismo tiempo se observan el frente y el dorso de la figura; transmiten la sensación de rodear la escultura y percibir su volumen. Los planos que se retratan muestran una escasa profundidad y están dispuestos en paralelo a la superficie del marco. Por otra parte mediante los marcos de las polaroid se establece una cuadrícula intermitente que se une con los bordes de los objetos, la escultura y los jarrones.

Para complementar la obra Lourdes utiliza un marco de madera pintada con distintos colores, decorado con formas que asemejan flores y figuras orgánicas que se complementan con un par de columnas rematadas con dos pajaritos, elementos que resultan muy artificiales. Existe una competencia visual entre las fotografías y el marco, ya que los colores y las formas demandan la atención del espectador, la vista en esta obra no tiene un lugar para descansar viaja todo el tiempo entre los colores y las formas, entre los planos y las texturas que la conforman.

El kitsch⁹⁰ es un elemento expresivo que forma parte de todas las obras que se analizan en esta tesis. La cualidad que hace lo hace atractivo es que ofrece escapar de un contexto social que resulta aburrido por la monotonía, el kitsch es un arte que ofrece recreo y entretenimiento, es de fácil acceso y posee además efectos rápidos y predecibles, en muchos sentidos es una antípoda del arte culto.

El kitsch es un estilo que se asocia al mal gusto, que según Calinescu en los tiempos modernos consiste “principalmente en una ilusión de gusto ideológicamente manipulado.

⁹⁰ Según Matei Calinescu la palabra *Kitsch* comenzó a utilizarse entre 1860 y 1870 en la jerga de pintores y marchantes de Múnich y se utilizaba para designar material artístico barato, esta palabra no se convirtió en un término internacional hasta la primera década del siglo XX, al ser el kitsch una etiqueta ambigua, su etimología es incierta, pero cualquiera que sea su origen etimológico, el kitsch es una palabra denostativa, y como tal se presta a un amplio rango de usos subjetivos, no obstante no puede aplicarse a objetos o situaciones totalmente ajenos al producto o la recepción estética, puesto que la utilización de esta palabra indica la noción de una inadecuación, y se encuentra a menudo en objetos cuyas cualidades formales, materiales, de tamaño, u otras son inapropiadas en relación a su contenido cultural o a su intención.

Razón por la cual la cultura de masas puede describirse de modo bastante adecuado en términos de ideología o falsa conciencia”⁹¹.

De alguna manera el tiempo puede resultar en beneficio del kitsch, porque los cánones que lo juzgan pueden cambiar, el tiempo puede rescatar un objeto que en su tiempo era banal⁹². Este es el caso de los altares religiosos de Lourdes Almeida, donde la artista renueva el pasado, y su significado. Almeida no reproduce, si no por el contrario, toma formas y contenidos, los hace ambiguos, los pone en relación nuevamente con aspectos y significados propios de la modernidad o incluso con la posmodernidad. A esta operación de renovación del pasado Omar Calabrese la llama de “desplazamiento”⁹³ y consiste en dotar el hallazgo de pasado de un significado a partir del presente y así adquieren el carácter de una nueva actualidad.

Otro de los teóricos que se ha interesado en el kitsch es Clement Greenberg y para emitir una definición opone éste concepto a la vanguardia, según el crítico el kitsch surgió junto con la revolución industrial, siendo éste un producto que urbanizó a las masas en Europa occidental y Norteamérica, se creó como una mercancía que cubre la demanda del nuevo mercado: un público que busca distracciones, pero que al mismo tiempo busca un arte “predigerido, que le ahorre esfuerzos, ofreciéndole un atajo al placer artístico que desvía

⁹¹ Calinescu, *Op.Cit.*, p. 234.

⁹² En este sentido relacionando al kitsch con el mal gusto se encuentra una paradoja, el kitsch es imposible de distinguir con otro concepto propuesto por Susan Sontag el *camp* que “cultiva el mal gusto —generalmente el mal gusto de ayer— como forma de refinamiento superior”. Véase Susan Sontag, “Notas sobre lo camp” en *Contra la interpretación*, Alfaguara, Madrid, 1996, p. 375. Es como si el mal gusto reconocido y perseguido conscientemente, pudiera superarse y convertirse en su opuesto, aquí surge una pregunta ¿Cuáles son los parámetros que miden el gusto?, la misma Sontag lo analiza: “La mayoría de la gente cree que la sensibilidad o el gusto; son el reino de las preferencias subjetivas, de esas misteriosas atracciones, principalmente sensuales, que no se han sometido a la soberanía de la razón”. Sontag, *op. cit.*, p. 356. Si se relaciona el gusto con la sensibilidad, esta puede estar ajustada a un sistema o ser manipulada, en este sentido la sensibilidad de una época es un aspecto decisivo porque ésta puede conformar ideas relacionadas con la historia intelectual, o conductas asociadas con la historia social.

⁹³ Omar Calabrese, *La era neobarroca*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1987, p. 195.

todo lo necesariamente difícil del arte genuino”⁹⁴ lo que Greenberg sugiere en su texto es que la vanguardia es el arte genuino, accesible mediante: “una reflexión sobre la impresión inmediata que le dejaron los valores plásticos”⁹⁵.

Con respecto a la relación entre vanguardia y kitsch, Umberto Eco habla de una dialéctica entre estos dos conceptos: “no solamente surge la vanguardia como reacción a la difusión del kitsch, si no que el kitsch se renueva y prospera aprovechando continuamente los descubrimientos de la vanguardia”⁹⁶ esta relación se desarrolla dentro de la industria cultural, que básicamente se interesa en surtir al mercado “cultural” con productos específicamente diseñados para inducir la relajación, o la distracción, este concepto ya había sido tratado por Adorno, describiendo la necesidad de las masas de “distracción o diversión tanto como resultado del modo de producción existente como por uno de sus más característicos productos”⁹⁷.

En este sentido la situación antropológica de la cultura de masas se configura como una continua dialéctica entre propuestas innovadoras y adaptaciones homologadoras, aunque por otro lado la sociedad de masas es tan rica en determinaciones y posibilidades, que se establece en ella un juego de mediaciones y rebotes, entre la cultura de descubrimientos (vanguardia), cultura de estricto consumo (kitsch) y de divulgación y mediación (*mass media*). Siguiendo con estas paradojas y correspondencias, dentro de la esfera de los valores estéticos, existen especificaciones de tipo análogo que hacen que se complementen los valores del kitsch y de la vanguardia. Umberto Eco propone:

⁹⁴ Clement Greenberg, “Vanguardia y Kitsch” en *Arte y cultura*, Paidós, España, 2002, p. 13.

⁹⁵ Greenberg, *op. cit.*, p. 8. Con esta cita no sólo se está aludiendo a la accesibilidad del arte en términos de entendimiento sino también a su asociación con lo “culto”, con una “alta cultura” que se identifica con el arte vanguardista. La relación de la vanguardia con el kitsch no es tan opuesta como argumenta Greenberg, la vanguardia se puede interesar en el kitsch con propósitos que estéticamente se reconozcan como subversivos o irónicos, pero al mismo tiempo el kitsch también puede utilizar procedimientos o imágenes que se reconocen como vanguardistas.

⁹⁶ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Editorial Lumen, España, 1985, p. 90.

⁹⁷ Theodor Adorno, Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, Londres, Verso, 1997.

Por una lado la acción de un arte de vanguardia, que no pretende una inmediata comprensión, y que lleva a cabo una acción de experimentación sobre las formas posibles, por otro lado un sistema de “traducciones” y de mediaciones, que por su modo de formar (con los sistemas de valores conexos) se encuentran a niveles de más basta comprensión, integrados ya en la sensibilidad común, en una dialéctica de recíprocas influencias muy difíciles de definir y que sin embargo se instaura en la realidad a través de una serie de relaciones culturales de índole diversa.⁹⁸

Si se aplican parámetros, la diferencia de nivel entre los distintos productos no constituye, en principio, una diferencia de valor, sino una diferencia de la relación de deleite en la cual cada uno de los espectadores se coloca a su vez. En otras palabras entre el consumidor de kitsch y el consumidor de vanguardia, no existe, diferencia alguna de clase social o nivel intelectual. Cada quien puede asumir ser uno u otro en distintos momentos, dependiendo de la búsqueda ya sea de una obra que requiera elementos especializados o herramientas de análisis para establecer un dialogo y realizar una lectura profunda de la obra, o bien de una forma de distracción capaz de contener una categoría de valores específica.

El kitsch, según Abraham Moles es un “arte, puesto que adorna la vida cotidiana con una serie de ritos ornamentales que la decoran y le dan esa exquisita complejidad”⁹⁹ con base en esto, en los altares de Almeida además de recuperar el objeto devocional, también renueva los objetos que lo acompañan, que lo adornan, creando intencionalmente un objeto que se puede reconocer como kitsch por su artificialidad: el uso de colores llamativos en los marcos y el abigarramiento que impera en sus composiciones, el uso intencional milagritos y a veces excesivo de flores, listones e imágenes que se van encimando unas sobre otras.

Pastiche

⁹⁸ Eco, *op. cit.*, p 68.

⁹⁹ Abraham A. Moles, *El kitsch. El arte de la felicidad*, Buenos Aires, Paidós, 1971, p. 27.

El pastiche es otro de los componentes expresivo que forman parte de la producción de Almeida, Jameson argumenta que es uno de sus rasgos más importantes del posmodernismo, aunque también reconoce que no es nuevo en absoluto y se puede encontrar en periodos anteriores y, sobre todo dentro del mismo modernismo¹⁰⁰.

El pastiche es conocido de múltiples formas —collage, discontinuidad genérica, *bricolage*— éste representa la creación a través de la unión y mezcla de múltiples géneros discursivos en una misma obra.

Jameson propone que la desaparición del sujeto individual, y su consecuencia formal, además del desvanecimiento progresivo del estilo personal, dieron lugar a la práctica del pastiche, este colapso del estilo ha provocado que “los productores de cultura no tengan ya otro lugar al que volverse que no sea el pasado: la imitación de estilos caducos”¹⁰¹, pero hay un tercer término que acompaña al pastiche, *la nostalgia*, una aproximación al pasado mediante una connotación estilística que transmite la “antigüedad” y connota la imprecisión temporal.

Por otro lado, Jean Franco en su libro *Pastiche in Contemporary Latin American Literature*, propone que el “pastiche es una técnica de desplazamiento discursiva en las jerarquías temporales, confrontando pasado y presente para re-privilegiar el pasado”¹⁰².

El pastiche en la obra de Lourdes se manifiesta a través de la recuperación de objetos cotidianos, de símbolos como la virgen de Guadalupe y el Sagrado Corazón que forman parte de una memoria visual y que son sobrepuestas como iconos, la artista divide las figuras que retoma de los cromos populares y recompone las imágenes, varía su escala y las va

¹⁰⁰ Véase “De cómo el pastiche eclipsó a la parodia” en Frederic Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, México, Paidós, 1984, p. 41-44.

¹⁰¹ Jameson, *op. cit.*, p. 44.

¹⁰² Citado así en Juan C. Toledano Redondo, *Pubis angelical: entre la violencia de género y el fin del tiempo*, Lewis & Clark College.

sobreponiendo unas sobre otras, a esto le va añadiendo texturas, movimiento, colores y volumen, algunas veces las figuras adquieren dos cabezas o tres manos, a estas composiciones le añade luces de neón, flores secas, listones, milagros, marcos de hojalata o de madera pintada, mediante el uso de estos elementos la artista va mezclando los periodos de tiempo que pertenecen a cada uno de los objetos, es decir, los marcos de hojalata los retoma del pasado mientras que las luces neón pertenecieron a un presente, marcaron una “moda” en el tiempo en el que fueron creados los altares los ochentas y noventas.

En sus obras existe un rompimiento con el estilo que se puede reconocer como fotográfico, se trastocan las fronteras entre la pintura y la fotografía; se entremezclan varias referencias culturales: los santos y los marcos los retoma de la cultura popular, mientras que a la tecnología Polaroid la utiliza como un elemento que tiene que ver con la “modernidad”.

En su obra se van mezclando estilos distintos, sobrepone una retícula blanca encima de imágenes muy coloridas, llenas de representaciones figurativas. Los altares de Almeida son una mezcla de componentes que pertenecen a diversos territorios, comprenden a las artesanías y a lo popular y al mismo tiempo mediante el uso del montaje, la instalación y la tecnología fotográfica Polaroid se relacionan con el arte, sus creaciones navegan entre lo artesanal y lo artístico, entre lo popular y lo culto, desdibujando las fronteras que separan estas categorías.

Es mediante la utilización de los marcos y de los cromos que sus obras se adaptan a otra época, en la que necesariamente adoptan otro sentido, se da un encuentro con la tradición; para incorporarlos a sus obras, la artista acude a la fuente de su memoria, creando nuevas propuestas donde el color, la forma y la textura son reincorporadas y reinterpretadas.

Los marcos de hojalata, son productos que proviene de las artesanías, la operación que pone en práctica Almeida mediante la integración de estos objetos a sus altares es la

resignificación, para entenderla como tal conviene recordar que las artesanías son objetos que generalmente se encuentran ligados a la cultura popular¹⁰³, su distinción no sólo tiene que ver con su oposición al arte culto en el discurso social de las artes en México, las artesanías son objetos que entran en un sistema que les atribuye lugares distintivos, las reformula y les asigna un valor específico como parte de la cultura material más bien utilitaria. Es a partir de mecanismos como la revaloración y su inclusión en espacios museísticos que su producción va dirigida a un consumo suntuario, en el que se les identifica como obras de arte.

Recordemos que a lo largo de la historia de México, han sido varios los momentos en los que se han valorado y revalorado este tipo de creaciones, quizá el más significativo fue durante la segunda década del siglo XX, un periodo en el que el Estado mostró un gran interés por estas producciones simbólicas, enfatizando su aspecto cultural y el valor que éstas representaban para la nacionalidad, en ese momento el Estado fomentó la producción de objetos plásticos indígenas y se subrayaron aspectos como su protección, preservación y difusión, en ese momento se consideraron una “producción auténtica, entendida como arte popular”¹⁰⁴.

Un factor clave para la revaloración de las artesanías fue su inclusión desde 1921 en la discusión de la cultura nacional. Para los setentas resultaron relevantes porque pasaron a formar parte de un proceso económico en el que circulan como mercancías dentro de un mercado capitalista, y a lo largo del tiempo han tomado tal importancia que el Estado en sus estrategias de desarrollo, ha creado una amplia red de organismos e instituciones para su estudio, promoción y difusión¹⁰⁵.

¹⁰³ Sobre cultura popular véase Néstor García Canclini, *Las culturas Populares en el capitalismo*, México, Nueva Imagen, 1989 y Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990.

¹⁰⁴ Novelo, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁵ Además de instituciones como FONART son varias las secretarías que intervienen en su fomento, de las cuales desatacan: Secretaría de Industria y Comercio, SEP, Secretaría de Relaciones Exteriores, y la Secretaría

En la obra de Almeida la integración de los artesanales marcos de hojalata obedece al hecho de una recuperación de objetos de uso cotidiano, elementos que denotan las habilidades, destrezas y el oficio de sus creadores, en este sentido su utilización adquiere un carácter significativo no es simplemente un elemento decorativo.

de Turismo por mencionar algunas, *Cfr.*, Victoria Novelo, *Artesanías y capitalismo en México*.

Conclusión

A manera de conclusión rescato los planteamientos que marcaron el devenir de este trabajo de investigación.

El primer paso que realice para establecer y entender los usos y las diferencias de los altares de Almeida frente a los de uso cotidiano, fue trazar una breve historiografía que ayudó a delimitar la función de cada uno, así como fijar algunos límites de los espacios donde se acostumbraba instalar altares, los cuales pasaron de ser enunciaciones públicas y accesibles a ser manifestaciones privadas dispuestas en espacios íntimos.

Tuve la oportunidad de hacer una entrevista a Almeida que abrió la pauta para establecer cuál fue el acercamiento de la fotógrafa con estas manifestaciones religiosas, como consecuencia propuse que la vinculación de los tiempos que se despliegan tanto en la creación de las obras como en la disposición de los objetos dentro los altares cotidianos son los que precisamente marcan las diferencias entre unos y otros, por lo tanto mantengo que en los de la fotógrafa se unen dos tiempos; el pasado contenido en los recuerdos de la artista y el de los años 80's y 90's periodo en el que se realizaron las obras, —un momento en el que fue común el uso de la Polaroid, técnica que resultó accesible y que al paso del tiempo fue sustituida y olvidada—; mientras que en los altares cotidianos, el tiempo se va construyendo a partir de momentos que se renuevan de acuerdo a las experiencias vividas por la familia o el dueño del altar.

Otra pauta que se trazó en este estudio fue marcar la diferencia de estas manifestaciones por medio de la función, mientras que los altares cotidianos son utilizados como objetos devocionales, los altares de Almeida se desenvuelven como objetos artísticos,

se cambian de contexto y así son desplegados en los museos.

Con respecto al género fotográfico, y después de haber analizado cuál fue el devenir de la experimentación dentro de éste, se estableció que Almeida rebaza la utilización del dispositivo y las posibilidades que el medio fotográfico le ofrecía; es mediante la manipulación directa con los materiales y las imágenes, que la artista logra ensanchar estos límites gracias a sus propuestas contenidas en los altares, en donde une la experimentación técnica a través de las diferentes tomas obtenidas con una cámara Polaroid y una experiencia religiosa vigente que retoma el sentido popular de los altares y los reinterpreta mediante la apropiación.

Entender esto permitió establecer una sección dentro de este trabajo de investigación dedicada a la creación y al trabajo implícito en la realización de los altares y lo que se destaca de esta sección o lo que se tiene que reconocer es que mediante el uso de la experimentación y la instalación, Almeida abrió caminos para repensar la fotografía desde otras nociones como manipulación y originalidad, su obra ayudó a subvertir de algún modo el canon de su época, recordemos que una gran parte de la producción fotográfica en México se relacionaba con el fotoperiodismo y con otros usos documentales de la imagen, en ese momento se le otorgó a la fotografía una función utilitaria debido al clima social y político de nuestro país. A través de los altares se critica el efecto de realidad o mimesis relacionadas de forma inherente a la imagen fotográfica y se abre un horizonte para pensar lo fotográfico desde el espacio de la semejanza y la alteración.

Un factor que resultó determinante para el análisis de las obras fue el estudio de los recursos expresivos, entender cómo se acercó, utilizó y desarrolló la técnica de transferencia de imagen y de emulsión fue lo que permitió reconocer que es mediante las características asignadas a partir de estos procesos lo que determina que los altares adquieran una

heterogeneidad que les permite moverse tanto dentro del género de la fotografía como en el de la pintura. Entrelazar la técnica con las obras que parten de la imagen de la Virgen de Guadalupe sirvió para rescatar y enfatizar un proceso artístico que ahora forma parte del pasado; el uso que Almeida hace de los materiales, ubica a su obra en una mezcla de discursos formales; sus obras participan en una ruptura de los géneros artísticos como categorías, se concretizan materialmente de manera tridimensional y así se tejen vínculos entre el arte y la vida, mediante la presentación de sus altares a manera de instalación es que Almeida rompe con el tradicional formato ortogonal. Ella experimentó con emulsiones y utilizó técnicas alternativas, además diversificó el modo de presentación en lo espacial.

Partiendo de estas particularidades sostengo que los altares de Almeida se caracterizan por el uso de la imagen fotográfica como parte de una propuesta híbrida que se entiende como Arte y no solamente como fotográfica.

La decisión de poner a dialogar los altares de Almeida con otras obras que han sido identificadas como neomexicanas tuvo como base el que ambas obras compartieran el uso o la apropiación de algunas imágenes religiosas, establecer esta relación permitió revisar el Neomexicanismo como un estilo que se distinguió en parte porque los artistas expresaban su visión subjetiva y sus convicciones mediante del uso paródico y subversivo de símbolos que tradicionalmente se asocian con *lo mexicano*, con las representaciones de una construcción simbólica. El neomexicanismo permitió, además, revisar los diversos factores socioeconómicos, tanto internacionales como locales para destacar los mecanismos de difusión e inserción económica del arte, los cuales fueron aprovechados por los mismos artistas y por algunos críticos para que el arte mexicano fuera reconocido a nivel internacional.

Como propuesta final destaco que mediante *los Altares*, la artista cuestiona sus

circunstancias y trata de incidir en ellas como un miembro más de la sociedad. Es a través de sus obras que nos enfrentamos a un arte vivo, que se concentra en lo cotidiano, su trabajo parte de la extracción del contexto habitual mediante el gesto electivo y se complementa con la manera de presentación, lo que supone a su vez un reconocimiento de la expansión específica del objeto cotidiano y de su calidad semántica polivalente, en sí mismo y en el marco de su realidad sociológica; sus altares se desarticulan del objeto de veneración y se convierten en objetos artísticos, por este motivo la obra se encuentra en tensión entre arte y culto.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor y Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, Londres, Verso, 1997.
- APPADURAI, Arjun, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Argentina, Trilce, 2003.
- BARTRA, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1987.
- BAYÓN, Damián, *et al.*, *América Latina en sus artes*, México, Siglo Veintiuno editores, S.A., 1974.
- BENJAMÍN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.
- CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1987.
- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991.
- DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano 1 Artes de hacer*, México, UIA ITESO, 2007.
- DE MICHELL, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo xx*, Argentina, Alianza Forma, 1993.
- DERRIDA, Jacques, *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Editorial Lumen, España, 1985.
- ESCOBAR, Ticio, *Textos varios sobre cultura, transición y modernidad*, España, Agencia Española de Cooperación Internacional, Centro Cultural Español Juan de Salazar, 1992.
- FOSTER, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- GARCÍA Canclini, Néstor, *Arte popular y sociedad en América Latina*, Grijalbo, México, 1977.
- , *Las culturas populares en el capitalismo*, Casa de Las Américas, 1981.
- , *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990.
- GONZÁLEZ, Laura, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

- GREENBERG, Clement, *Arte y cultura*, Paidós, España, 2002.
- JAMESON, Frederic, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 2002.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, Lecturas Mexicanas cuarta serie, México, CONACULTA, 2000.
- MARCHÁN, Fiz Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, España, Akal, 1994.
- MEYER, Lorenzo, et al., *Una historia contemporánea de México*, México, Océano, 2003.
- MONTERROSA, Mariano, Leticia Talavera, *Las devociones cristianas en México en el cambio del milenio*, México, CONACULTA-INAH, Plaza y Valdez editores, 2002.
- MOLES, Abraham A., *El kitsch. El arte de la felicidad*, Buenos Aires, Paidós, 1971.
- NOVELO, Victoria, *Artesanías y capitalismo en México*, México, SEP-INAH-CIS, 1976.
- PRADA, Juan Martín, *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la Posmodernidad*, Madrid, Fundamentos, 2001.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, Barcelona, Editorial del Serbal, 1997.
- STURGE, John M., et. al., *Imaging processes and materials*, Ed. Van Nostrand Reinhold, New York, 1989.
- TOLEDANO Redondo, *Pubis angelical: entre la violencia de género y el fin del tiempo*, Lewis & Clark College.
- SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, Alfaguara, Madrid, 1996.

Catálogos de Exposiciones

Cercanías distantes. Un diálogo entre artistas chicanos, irlandeses y mexicanos. México CONACULTA, INBA, Museo Carrillo Gil, febrero – abril 1997.

Corazón de mi corazón 13 años de la fotografía Polaroid de Lourdes Almeida, México, Museo Estudio Diego Rivera, octubre – noviembre 1993.

Corazón sangrante, E. U. A., Instituto de Arte Contemporáneo de Boston, 1991.

SALVO, Dana, *Home Altars of Mexico,* EUA, University of New Mexico Press Albuquerque, 1998.

David Hockney a retrospective, Estados Unidos, Los Angeles County Museum of Art, Thames and Hudson, 1988.

En tiempos de la posmodernidad, México, DEH-INAH, UIA, CONACULTA, Dirección de Difusión Cultural UNAM.

Escenarios Rituales, Tenerife, Fotonoviembre Bienal Internacional, 1991.

Imágenes Guadalupanas cuatro siglos, Centro Cultural/Arte Contemporáneo, México, 1987

Neomexicanos: visiones y revisiones de dos décadas, México, Galería de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, marzo 17 – junio 14, 1998.

La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997, México, MUCA-UNAM, 2007.

160 años de la fotografía en México, México, CONACULTA – CENART – Centro de la Imagen, 2004.

GASPAR de Alba, Alicia, *Chicano Art inside/outside the master house: cultural politics and the CARA exhibition,* Estados Unidos, Austin University of Texas, 1998.

GOLMAN, Shifra, *Arte chicano: A comprehensive annotated bibliography of chicano art, 1965 – 1981,*

- Estados Unidos, Berkeley, University of California, 1985
- STELLWEG, Carla, *et. al. Rooted visions. Mexican Art Today*, New York, Museum of Contemporary Hispanic Art, marzo 17 – mayo 8, 1988.
- SULLIVAN, Edward J., *Aspects of Contemporary Mexican Painting*, New York, Américas Society/Art Gallery Septiembre 13 – diciembre 31, 1990.

Hemerografía

- SÁNCHEZ, Osvaldo, “El cuerpo de la nación. El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización”, en *Curare. Espacio crítico para las artes*, No. 17, Ciudad de México, enero-junio 2001
- GOLA, Patricia “Escenarios Rituales. Conversación con Gerardo Suter”, en *Luna Córnea* Núm. 2, México, CONACULTA, primavera 1993.
- MANRIQUE, Jorge Alberto “Ataque al museo de Arte Moderno” en *Luna Cornea* No.11, México, Centro de la Imagen. CNCA, 1997.
- ECKMANN, Teresa, “Javier de la Garza and Alejandro Arango Reevaluating Signs of Identity”, en *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, Núm. 86, México, UNAM, primavera 2005.
- DEBROISE, Olivier, “Arte Neoconceptual en México”, *Curare. Espacio crítico para las artes*, No. 1, Ciudad de México, enero-marzo 1992
- , “Soñando en la pirámide”, en *Curare. Espacio crítico para las artes* No.17, México, enero-junio 2001.
- MOSQUERA, Gerardo, “Islas infinitas. Sobre arte, globalización y culturas I”, *Art Nexus. El nexos entre América Latina y el resto del mundo*, No. 30, julio-septiembre 1998.

Cuadernos Americanos, núm. 124, México, UNAM, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2008.

“Neomexicanismo es simulacro de raíces nacionales: Orozco”, en *El porvenir*, Monterrey, Nuevo León, 23 de febrero de 2001.

“Depuran la colección de arte de Televisa para montar exposiciones propias” en *La Jornada*, México 18 de septiembre de 2002.

GARDUÑO Pulido, Blanca, “Almeida constructora de fotografía” en *El día*, México, 7 noviembre 1993.

Sitios de Internet

<http://www.culturaspopulareseindigenas.gob.mx/museo.html>

<http://www.arts-history.mx>

http://132.248.9.9/libroe_2007/1129818/A05.pdf

Anexos

Entrevista

Entrevista realizada a Lourdes Almeida el jueves 27 de julio de 2006, en la casa de la fotógrafa, a las 11:00 am.

Fabiola Buenrostro ¿Cómo empieza en la fotografía?

Lourdes Almeida Muchas veces en la vida, no dudo que haya gente que tenga o nazca con un don como las cantantes, yo desde niña tuve una educación muy plástica porque mi madre era pintora y tenía una escuela de pintura, siempre estaba en su escuelita, toda mi vida estuve muy cerca del arte y siempre me fascinaron los álbumes familiares, eso me atrae, igual que los altares que tienen un imán conmigo, yo estudie dibujo con mi madre y después en Italia, el gusanito de la foto empezó a entrarme, porque tenía un hermano que le encantaba tomar fotos y un vecino, Don Joaquín de Teresa, que trabajaba en su laboratorio y esas cosas fueron influyendo poco a poquito; quien reafirmo ese gusanito, fue mi ex marido Luis Almeida que estudiaba en el CUC.

Cuando yo lo conocí, siempre traía una cámara y al pendiente del diafragma o la exposición, cuando nos casamos nos fuimos a vivir a Italia, ahí decidí: ¡Yo tengo que estudiar fotografía!, porque ya eran muchas cosas las que me llamaban la atención.

Yo entonces tenía una cámara Kodak instantánea, pero con esas cámaras, nada más haces click y no te metes a lo que es la exposición y pones mas atención a la luz.

Fue entonces que me metí a estudiar fotografía en 1972, yo ya tenía la escuela visual y la costumbre de fijarme en las cosas, siempre había estado observando lo que era la

composición, todo esto por mi madre.

Ella estudió en la Esmeralda, cuando tenía clase de paisaje, siempre la acompañaba, el interés por la fotografía fue saliendo por muchas cosas.

F. B. ¿Cuales son los primeros trabajos de fotografía y como podría clasificarlos?

L. A. Los primeros trabajos que hago, son ejercicios propios de escuela, en la calle.

Yo vivía en Italia y salía a tomar fotos con mi cámara, con la idea de ser la próxima Cartier-Bresson, lo cual es un gravísimo error, porque nadie encuentra al azar cosas en la calle, si no sabes apreciar lo que ves, eso lo comprendí después, como a mí no me atraía el reportaje y salir a la calle a tomar fotos, empecé a tratar de buscar, hacer lo mismo que hace un pintor o lo que hace un escenógrafo en una puesta en escena, es decir proponerme un proyecto y realizarlo, así es como empecé a hacer mis trabajos, y a veces si eran en la calle pero, muy específicos, no dejar al azar la elección de las imágenes, empezó a cambiar mi vida como fotógrafa y a tener más sentido.

Todos los seres humanos desarrollamos habilidades, de acuerdo a lo que nos dedicamos, por ejemplo yo que me dedico a la parte de la creatividad y de la observación, mientras más observas, tu ojo se va educando y entonces encuentras muchas más cosas, al salir a veces ni llevo la cámara y pienso “que buena foto”, porque eso es lo que veo, siempre fotografías, ya tengo el ojo educado para ello.

F. B. ¿Porque surge la necesidad de la experimentación?

L. A. Yo creo que eso es curiosidad, siempre querer hacer algo que no haga todo el mundo, cuando conozco a Gerardo y a Javier que tenían las mismas inquietudes que yo, nos cuestionábamos lo mismo, por eso hicimos el *Taller de la luz*, que duro casi un año, nos reuníamos para criticarnos y para discutir sobre el arte y sobre la fotografía y que se debería hacer, cuestionarnos cosas, que nos sirvieron mucho porque eso fue como un empujoncito

que nos dimos a cada uno, aunque después cada quien iba a seguir por su lado.

Nos conocimos por casualidad en una exposición que tuvimos Gerardo y yo en una librería llamada el *Juglar*, Gerardo conocía a Javier porque estudiaban juntos en la universidad, nos dimos cuenta de que teníamos las mismas inquietudes, nos empezamos a reunir, y a encontrar cada uno su espacio en la fotografía pues hacemos cosas totalmente diferentes y cada quien tiene sus intereses, Javier es muy científico, Gerardo es muy artístico y esto nos mutuamente.

F. B ¿Cuáles son sus referencias visuales o experiencias con imágenes religiosas?

L. A Todos nos remontamos a lo que vivimos de niños, para mí todo lo religioso tiene un imán, es algo que no se puede explicar pero me atrae, de niña fui muy religiosa, los domingos me levantaba temprano para ir a misa de ocho, era catequista y me encantaba, ahora soy agnóstica, pero tengo altares, se me quedó muy grabado, a donde iba veía altares, era una niña que siempre estaba vagando, me iba al mercado, a la tiendita sola, y a todos lados donde yo iba la gente tenía un altar, y si tú lo observas ahora en todos lados hay altares, también en mis caminatas por la ciudad lo que retrato son altares porque es lo que me atrae, me llama la atención y se supone que las personas que estamos creando lo que queremos es interpretar la realidad, y eso hice con todas mis fotografías, interpretar la realidad que todos los días veía en la calle, pero a mi manera, y por eso empiezo a hacer cosas religiosas.

A mí lo que me llama la atención son las imágenes, pues las imágenes representan lo que la gente cree, y eso me llama mucho la atención, yo tengo las imágenes por todos lados y tengo mi altar, los altares nos remontan a la niñez, son anclas que nos dan seguridad, ahora que me estoy yendo a vivir a Bélgica y quiero hacer un altar con santos de allá, aunque claro sin Guadalupeana no hay altar, además tengo dos santos que no deben de faltar, mi Santo Niño de Atocha y San Juditas Tadeo, todos los latinos somos religiosos, aunque todos los cromos

populares que usé en ese momento venían de Alemania.

F. B. ¿Como determinas la elección los santos?

L. A. Por lo que veo en los mercados, realmente a mi me interesa lo popular, lo que veo en la calle, eso es lo que estoy representando y me han pasado cosas realmente gratas, primero cuando empecé a hacer fotografía y quería exponer, nadie me hacia caso, no tenía espacios, no había galerías donde exponer, mucho menos museos, eso ni soñarlo y yo no se porque los seres humanos siempre tenemos estas ilusiones de “quiero exponer en galerías y museos”, ahora ya no las tengo, uno va cambiando.

José Antonio Rodríguez y Blanca Garduño, que fue directora del Museo Diego Rivera, y me invitaron a exponer, las exposiciones que han itinerado y yo participaba, llamaban mucho la atención por las imágenes religiosas, mucha gente me escribía interesada en comprar imágenes y obtuve algunos premios, en el museo Diego Rivera, cuando empezamos a montar la exposición se dio un fenómeno muy curiosos, la gente de intendencia y los museógrafos, más que hacer su trabajo se involucraron con la exposición y estaban encantados porque tenían que prender velitas todos los días, entonces a mi la señora de la limpieza me dijo: “Esta es la primera exposición con la que nos sentimos involucradas, es parte de nosotros”.

Yo quería interpretar la parte popular y realmente lo logre porque la gente de un nivel cultural un poco más bajo se integró inmediatamente, y dice “¡A mira, entonces en los museos también hay cosas que son para nosotros!”, me paso con esta misma exposición en Aguascalientes y Monclova en el museo Pape, la gente que normalmente no entra al museo, fue a ver la exposición porque se empezó a correr la voz.

La gente se quedaba con el trabajo, lo aceptaba y lo hacia suyo, la obra tuvo un dialogo con el espectador, hubo una identificación y aceptación.

F.B. ¿Cómo se integran los marcos populares a las obras?

L.A. Yo empecé los *Ángeles* a finales de los 70's, y esto ya es en los 80's, unos amigos tenían estos marquitos de lata todos oxidados y en ese momento ya no estaban de moda, estoy hablando de 1981, no conseguías por ningún lado los marcos, los busque por todo el centro de la ciudad de México, fui a Oaxaca a San Miguel de Allende y no conseguías por ningún lado los marcos de hoja de lata, antes, en el siglo XIX mucha gente enmarcaba las figuras religiosas con estos marcos, conseguí un artesano para que los hiciera y me hizo unos trabajos maravillosos, pero murió, luego encontré otro, y empezaron a ver que había demanda y volvieron a la moda, ahora los consigues en todas partes y maravillosos otra vez, los utilice por lo que yo vi en casa mis amigos que tenían estos del siglo XIX llenos de estampitas de santitos, y entonces dije esto es lo que va con mis Polaroid, porque hace un contraste, por eso lo hice un poco imitando lo que yo había visto.

F. B. ¿Y que hay de los marcos de madera?

L. A. Eso fue con Jaime Goded, un artista que vende mucho más caro que yo, a Jaime yo le hacía fotos de todo su trabajo, y entonces empezó por intercambio, le di toda libertad para pintar pero la forma yo la determinaba y al principio se negó rotundamente porque él es agnóstico, antirreligioso, mata curas y entonces no quería hacerlo, aunque finalmente lo hizo y él también utilizó los nichos que yo diseñé para sus obras, lo cual me parece padrísimo por que hubo una retroalimentación, lo cual también me sucedió con Jorge Marín que es un artista que admiro mucho, un día estaba trabajando en una exposición para el Chopo *Jesusito mi Corazón*, era muy grande el espacio y le dije a Jorge quien apenas estaba empezando, “¿no te gustaría que yo trabajara con tu obra y tu trabajaras con la mía para así retroalimentarnos?” Y así lo hicimos, y fue una experiencia sensacional.

F. B. ¿Como son mostradas tus obras al público?

L. A. Yo lo tomo un poco como instalación, son mostradas como altares y en los museos como el Chopo o el Diego Rivera han aceptado que yo ponga las flores y las velas.

F. B. ¿Cuál es su trabajo común, no artístico?

L. A. Yo vivo de hacer libros de arte, portadas, retratos y a veces cosas comerciales, vivo de ser fotógrafa y algunas veces vendo mi obra.

F. B. ¿Cómo es el procedimiento de la elaboración de las obras?

L. A. Yo antes de retratar con la Polaroid hago collages, compraba los cromos los recortaba y luego los retrataba, sólo hice los montajes con la virgen que se expuso en el Centro Cultural Arte Contemporáneo

F. B. Cuáles fueron sus influencias en el uso de la Polaroid?

L. A. Fue Jan Hendrix y Juan José Gurrola que estaban trabajando con la Polaroid, yo puedo decir que tengo mas influencia de ellos, porque después conocí el trabajo de Hockney y fue una coincidencia con mi trabajo, la Polaroid te brindaba la oportunidad de hacer los montajes.