



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**

***“A y B: la distancia que separa dos cuerpos.  
El arte como un tercer brazo para tocar el mundo.”***

Tesina

Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta:

Eli Balam Bartolomé Rodríguez

Director de tesina: Prof. Netzahualcóyotl Galván Robles

México, D.F., 2009



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

Dedico esta tesis

A Silvia (†), por su presencia eterna.

A Efraín y Pilla, por su paciencia y gran amor. Por su fe en mí.

A mis abuelos Alfonso (†), Conchita (†), Celina (†) y Rodolfo, humanos ejemplares.

A Yuria Celina, por la sangre compartida.

A tío Mario, porque *jamás se morirá*.

A mi familia, por la historia.

A Adriana, por el profundo amor.

## Agradecimientos

A Angélica, Carla, Laura, Brisa, Claudia y Natalia, porque su presencia y cariño han marcado momentos decisivos de mi vida.

Al *Atlético*, mi otra sangre: Adriana, Antar, Bernardo, Dulce, Heráclito, Nicolás, Juan y Rogelio. Gracias por acompañarme durante este camino de miel y espinas.

A mis maestros, con quienes aprendí distintas cosas dentro y fuera de las aulas: Rogelio, al staff del IE, Mauricio Cervantes, Herlinda Sánchez Laurel, José Miguel González Casanova, Carlos Narro y Abraham Cruzvillegas.

A quienes han compartido conmigo dudas, alegrías, secretos, tristezas y descubrimientos: Adela Casacuberta, Adris Zárate, Alex Almanza, Amílcar Peláez, Artemio Narro, Beto López, Bernardo Cíntora, Carlos *Girasol* Ortiz, Charito Bermúdez, Edurne Goded, Fraternidad Bondarchuk, Gabriel Carrillo, Hugo Fortis, Javier Márquez, Jorge Sosa, Juanpi López, Kamen Riquer, Karenina Bermúdez, Liliana Rames, León Muñoz, Mariana Palos, Mingo Bermúdez, Mónica Pérez, Mora Diez, Nacho Chincoya, Nandy Cabrera, Leonardo Valadéz (†), Nohemí González, Octavio Serra, Patricia Turner, Pepe Cortés, Ricardo Busteros, Ricardo Cuevas, Rocío Riquer, Rodrigo Azaola, Sergio Unzueta, Tania Galindo, Tavo Abascal, Uzi Sabah, Vero Herzhorn, Violeta Solís, Yuri Valiente, Zoe Chávez.

A los lectores de este texto.

## **ÍNDICE**

### **INTRODUCCIÓN**

I. El arte como vínculo o modo de entendimiento entre dos cuerpos.

II. Artistas significativos

III. De *A* a *B*: Hablando en Plata o Del Dicho al Hecho

### **CONCLUSIONES**

### **BIBLIOGRAFÍA**

*Lengua de mis abuelos habla por mí*

*No me dejes mentir*

*No me permitas nunca ofrecer gato por liebre  
Sobre los movimientos de mi sangre  
Sobre las variaciones de mi corazón*

*En ti confío  
En tu sabiduría pulida por el tiempo  
Como el oro en pepita bajo el agua paciente del claro río*

*Permíteme dudar para creer:  
Permíteme encender unas palabras para caminar de noche*

*No me dejes hablar de lo que no he mirado  
de lo que no he tocado con los ojos del alma  
de lo que no he vivido  
de lo que no he palpado  
de lo que no he mordido*

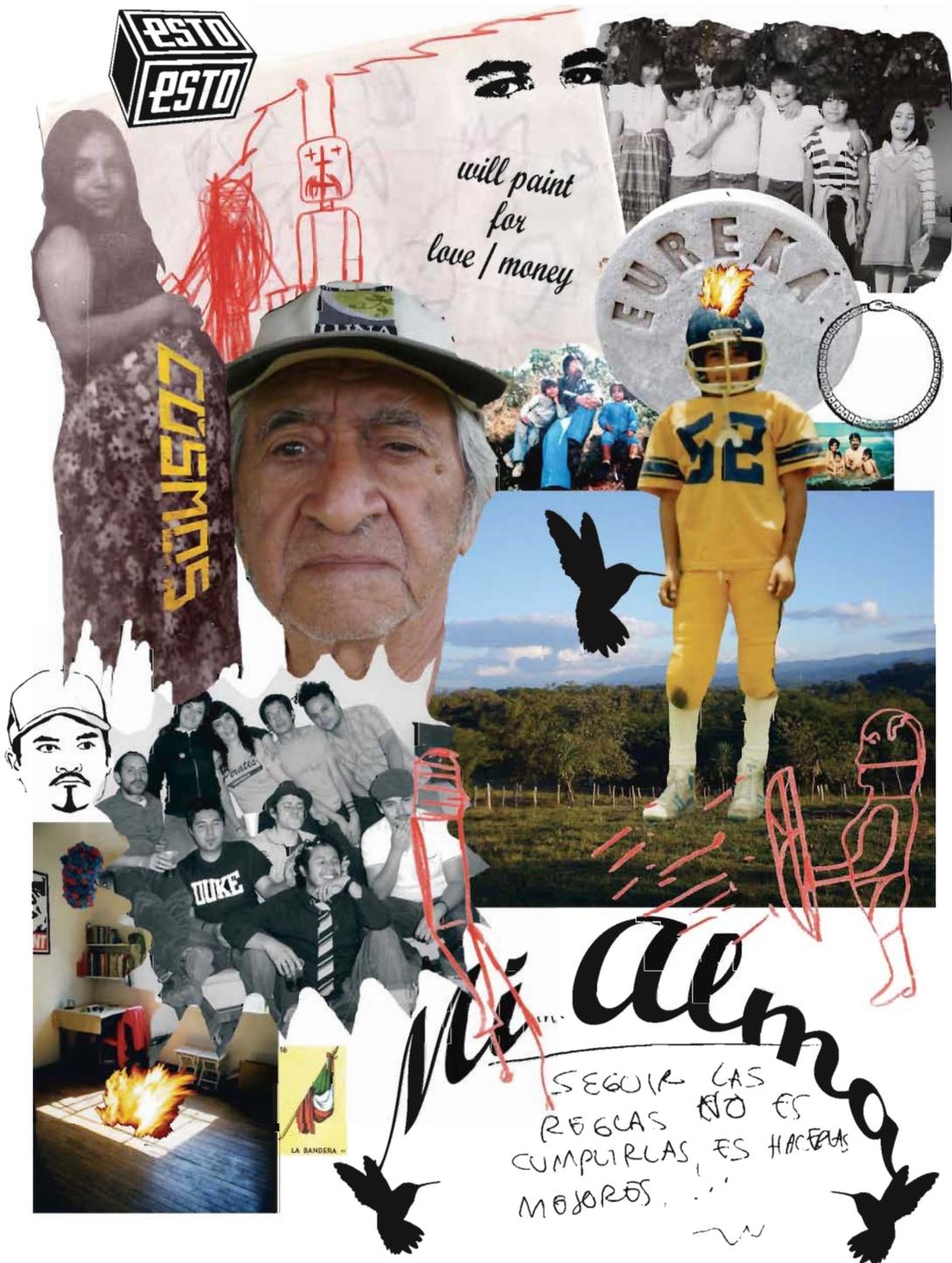
*No permitas que salga por mi boca o mis dedos una música falsa  
una música que no haya venido por el aire hasta tocar mi oreja  
una música que antes no haya tañido  
el arpa ciega de mi corazón  
No me dejes zumbiar ante el vacío  
como los abejorros ante el vidrio nocturno  
No me dejes callar cuando sienta el peligro  
o cuando encuentre oro*

*Nunca un verso permíteme insistir  
que no haya despepitado la almeja oscura de mi corazón*

*Habla por mí lengua de mis abuelos  
Madre y mujer*

*No me dejes faltarte  
No me dejes mentir  
No me dejes caer  
No.  
No.*

**Efraín Bartolomé: Invocación**



ESTO  
ESTO

will paint  
for  
love / money

COSMOS

PREMIUM



Mi Alma

SEGUIR LAS  
REGLAS NO ES  
CUMPLIRLAS, ES HACERLAS  
MEJORES.

## INTRODUCCIÓN

*“Para Goldmundo, el arte y los artistas carecían de valor si no ardían como el sol y no eran poderosos como torres; si sólo proporcionaban regalo, agrado, pequeña dicha.”*

Hermann Hesse: *Narciso y Goldmundo*

Cuando comencé mi educación profesional en 1996 tenía *muy clara* mi intención de ser pintor. La palabra me resultaba familiar y es que desde niño había repetido infinidad de veces mi interés de volverme uno, con toda la vaguedad que el término significaba para tan tierna conciencia. Mi camino había sido proyectado así -para bien o para mal, no lo sé aún- de la mano de una educación que apoyaba y festejaba cada torpe trazo que mis manos daban desde muy corta edad y que se iban afinando lentamente con el paso del tiempo. Nunca hubo duda, yo sería pintor. Imaginaba entonces mi futuro como uno rodeado de placeres hedonistas y pocas preocupaciones. Mi ingenuidad duró mucho tiempo y a veces creo que el candor de entonces aún se conserva en alguna parte de la *memoria niña* que me observa *desde mi primer día*.

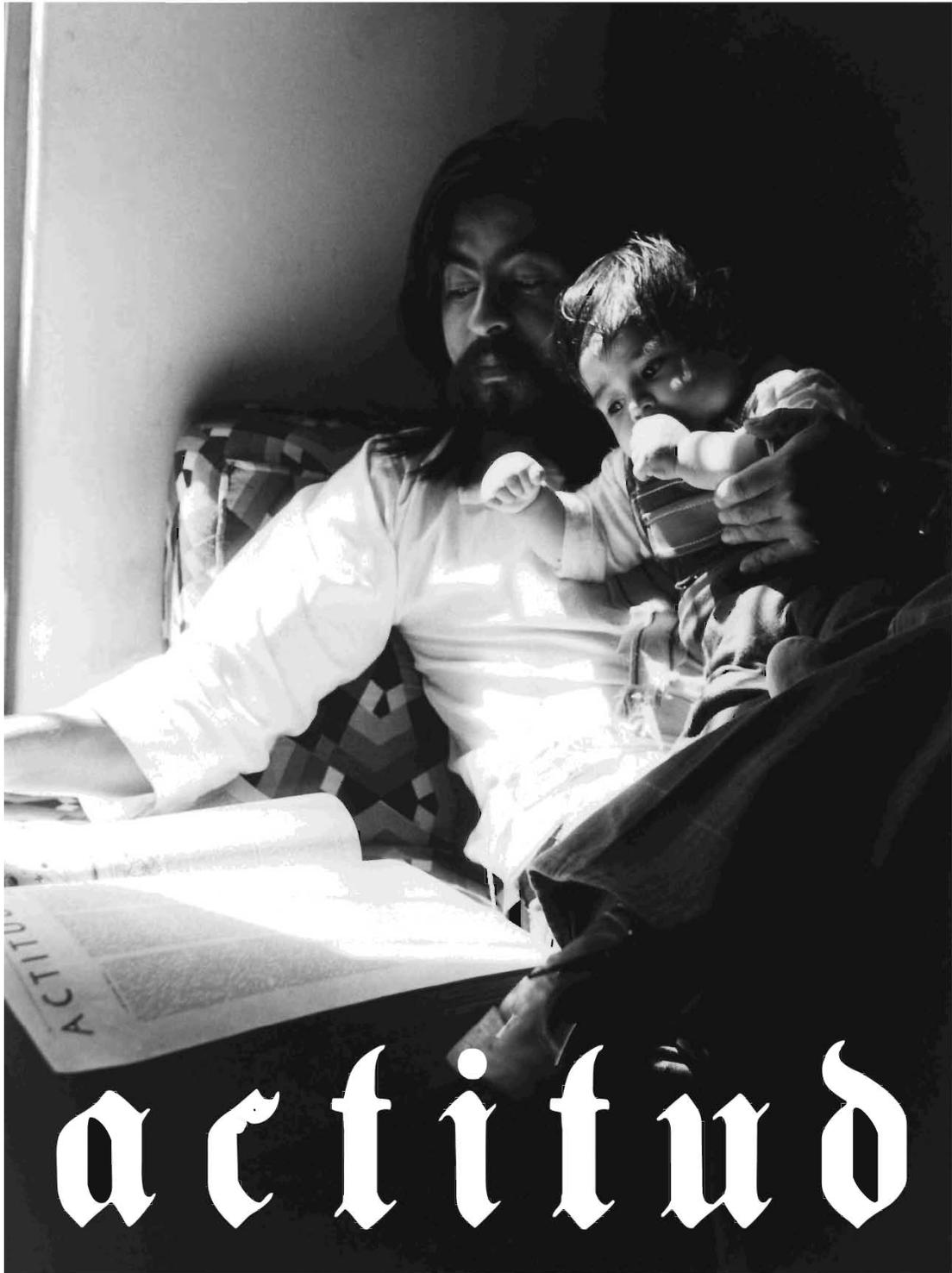
Ahora ya no quiero ser pintor, pero aún insisto tercamente en ser artista. Mis intereses también han cambiado: ser artista significa ahora una oportunidad de comprender mejor la realidad circundante, una forma de profundizar en mí y comprender mi participación en este mundo como individuo y sujeto social. Es, sobre todo, una forma de vivir, aprender y aprehender al mundo. Ni mejor ni peor que otra, solo diferente. Si algo he comprendido a lo largo de mi corta carrera es que para ser artista es necesario vivir intensamente, arriesgarse y profundizar en lo que uno es y en lo que uno significa con respecto a lo demás, ya sea la materia viva o la materia inerte. Para hacer arte es necesario dejarse llevar por la intuición para después confrontarla con la razón; es imperativo cometer errores y tener la disposición y el tiempo para concentrarse y

consentir en visualizar la realidad desde un punto de vista autónomo; permitirse girar y orbitar a la manera de los cuerpos celestes, como hacen los derviches. Solo así tendremos la fuerza de plantarnos frente al espejo negro que nos divide y resistir nuestra propia mirada en ese pozo brillante y profundo que somos todos. A pesar de todo y de uno mismo.

Se pretende en esta tesina a) desglosar la forma en que establezco mi relación con el mundo de una manera secuenciada, tratando de ordenar los pasos que doy desde el momento en que establezco un contacto primario con la realidad a través de la experiencia y cómo ésta se va metamorfoseando en aprendizaje hasta llegar al último punto que es la creación de la obra. b) Hacer énfasis en la importancia del proceso cognoscitivo de estas experiencias y cómo se filtran a través del ser para derivar en un conocimiento o una revelación. c) Evidenciar este proceso comparándolo con el de obras específicas de artistas que han trabajado a partir del mismo principio y d) Confrontar estas obras con un número seleccionado de piezas de mi autoría a fin de justificar la hipótesis.

Esta investigación hace un recorrido por los intereses que han transformado mi *persona* artística a lo largo del tiempo y que me envuelven en el presente como una certeza vaga: la verdad se presenta primero como una premonición, como una forma caprichosa que se va dibujando en la niebla. Al final de la bruma quizá sea posible tocar tierra.

A eso apuesto.



Efraín y Balam Bartolomé en Ocosingo, Chiapas, 1975

## CAPITULO 1

### **El arte como vínculo o modo de entendimiento entre dos cuerpos.**

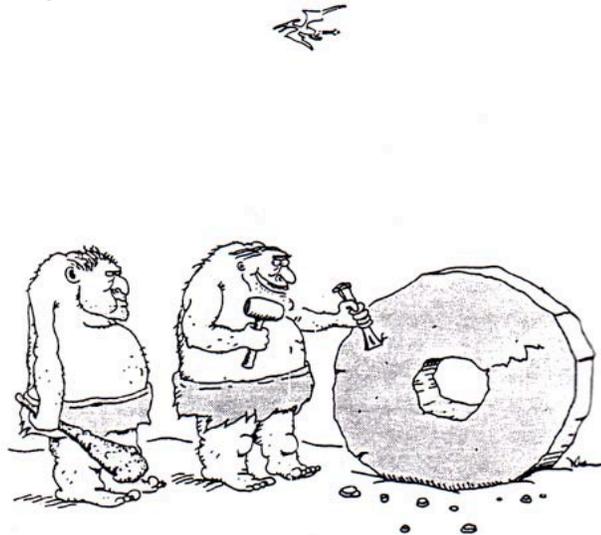
*1.1 El principio del proceso: el artista y su relación con el entorno inmediato y los sucesos que lo conforman.*

En la filosofía oriental el camino que conduce al Tao se expresa como el proceso que va del Ser al No Ser. La iluminación es para los chinos la verdadera esencia del conocimiento: un estado donde lo que verdaderamente importa no son las cosas sino el espacio que sucede entre ellas: la intermediación o el vacío. Estoy convencido de que la integración total entre uno y lo que le rodea, donde ninguna cosa es más importante que otra y donde lo vital es la relación entre ambas, es un principio artístico manifiesto en cualquier disciplina: desde la pintura hasta el *readymade*. A fin de cuentas nuestra relación con lo otro deriva de nuestro interés en ello o la falta del mismo; de nuestra escala de valores con respecto a nuestra circunstancia.

Esta correlación es evidente en prácticamente cualquier actividad que se genera sobre la Tierra en el entendido de que las cosas no pueden ocupar físicamente el espacio que ocupa otro objeto, sea éste animado o inanimado. Así, vamos por la vida esquivando, tropezando, interfiriendo, usando los objetos como herramienta, haciendo eses o generando tensiones con lo que nos ronda, pero nunca habitando el mismo espacio material. Esta imposibilidad física es la que nos ha forzado a cohabitar, es decir a *relacionarnos*. No es infundado que en la historia de la humanidad dos hitos evolutivos hayan sido precisamente aquellos que nos permitieron uno, el uso de herramientas; y otro, la sofisticación de las relaciones sociales cuando comenzó a procurarse el bienestar de los enfermos y se empezó a mostrar dolor por la pérdida de algún miembro de la tribu mediante el entierro del

fallecido<sup>1</sup>. Así empezó la compleja comprensión del ser con respecto a su circunstancia vital en términos filosóficos y tecnológicos. Una relación donde todo puede ser importante considerando su utilidad o supuesta ineficiencia.

© Gary Larson



*"¡ESTE INVENTO CAMBIARÁ EL CURSO DE LA HUMANIDAD!  
SE LLAMARÁ... CINCEL Y MARTILLO!"*

El Arte es una actividad que comprende de manera integral estos eventos: el uso de la herramienta y la interpretación de ese entorno que se presenta como experiencia. La relación entre paisaje, mente, mano, lápiz y papel (en ese orden) existe desde sus variantes prehistóricas hasta lo que la tecnología y sus múltiples e inimaginables posibilidades nos ofrecen el día de hoy. En su ensayo *El Arte con A mayúscula* el filósofo Alan Watts apuntó al respecto en momentos en que aquello de lo que hablaba no era todavía una realidad:

*"La rueda fue un enriquecimiento de las limitaciones del pie. El cepillo, el cincel, el martillo y la sierra transformaron la mano. Los circuitos electrónicos pueden enriquecer el*

---

<sup>1</sup> Gore Rick, *National Geographic en Español* Ed. Especial *Los Orígenes del Hombre*, pág. 57, verano 2002.

*cerebro en una especie de extensión del sistema nervioso y no es de extrañar que lleguen a producir maravillas artísticas nunca antes sospechadas”<sup>2</sup>*

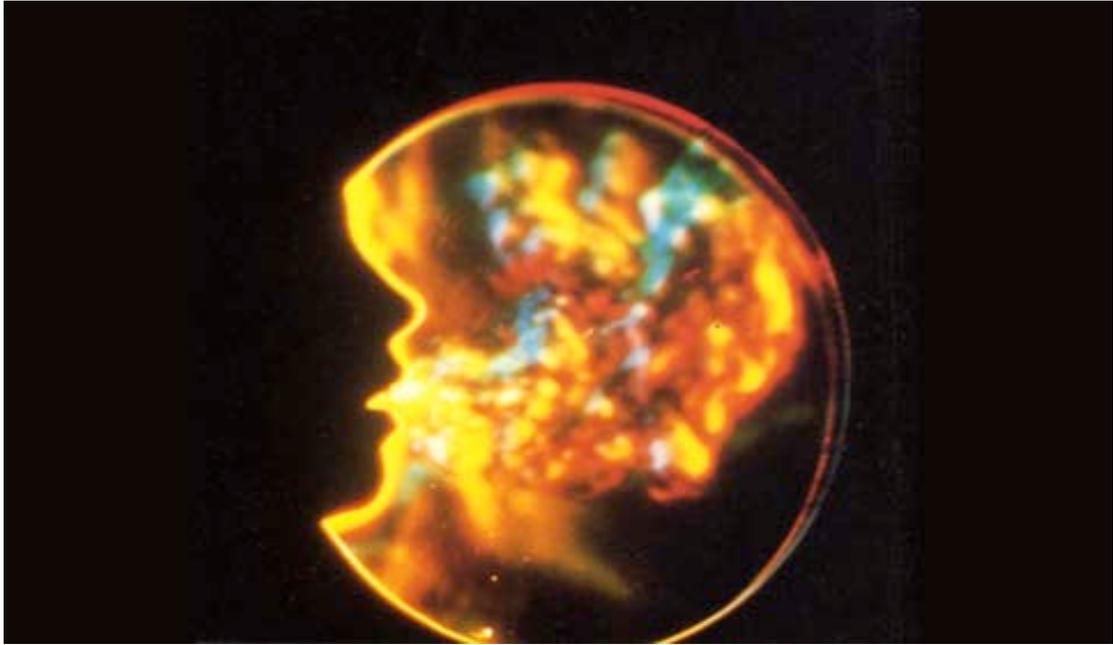
Esta correspondencia es pues sujeta al capricho o idea de cada individuo dependiendo de sus necesidades. Como artista, el enigma consiste en como poder transformar esta realidad contundente en función de una impresión individual que, sin ser impronta gestual, exprese de manera sensata este complejo entramado de enunciados que somos. En su ensayo *Asesinato en la Cocina* el mismo Watts expresa con lucidez:

*“Un cuerpo no es un objeto estático sino más bien un acontecimiento en curso, como una llama o un remolino: tan solo la forma es estable ya que la sustancia está constituida por la corriente de energía que nos penetra en forma de luz, aire, agua, leche, pan, fruta, cerveza, filete Stroganoff, caviar o paté de foie gras y sale en forma de excremento y gases, y también en forma de semen, bebés, conversación, política, comercio, guerra, poesía o música. Y filosofía...”<sup>3</sup>*

---

<sup>2</sup> Watts Alan, *El Gran Mandala, Ensayos sobre la Materialidad*, ED. Kairós. Barcelona 1971, pp. 150-154

<sup>3</sup> Watts Alan, *El Gran Mandala, Ensayos sobre la Materialidad*, ED. Kairós. Barcelona 1971, pp. 39-69



Dr. Paul Getty

Fotografía Schlieren de una persona exhalando

Este párrafo comprende de manera sustancial esa relación que establecemos con lo que nos rodea dentro de un sistema donde se ha perdido esa perspectiva con lo más inmediato que es origen y sustento del ser. Somos, como bien apunta Watts, tan solo energía que *sucede* en función de lo que *nos sucede*. Si tuviéramos a bien tener esta certeza presente, la relación entre nuestros pensamientos y nuestros actos sería más consecuente. Tendríamos la libertad de nombrar en función de lo ya conocido. Conoceríamos el oficio de vivir y por lo tanto podríamos decidir como transformar el paisaje a partir de ese conocimiento.

En el arte, esta sería la meta: tratar de comprender al mundo para integrarnos a él y para que el mundo se integre a nosotros. Hacerlo extensivo de nuestra conciencia: volvernos raíz, tronco y ramas de esa energía para, siguiendo su dinámica prodigiosa y vital, germinar como semillas para volvernos flor y fruta.

1.2 Esto no es una pipa: *La reconstrucción de los significados y la realidad como pretexto.*

1.2.1 El objeto como herramienta del significado.

No obstante, las herramientas no son nada sin quien las manipule y desarrolle ideas con ellas. La actividad artística es de las pocas que permiten manipular esta relación con los objetos para darles una salida inesperada: una tercera posibilidad dentro de su sentido estricto o la supuesta significación que deben tener en función de su “utilidad”. Esta condición quimérica no está sujeta al azar sino a la decisión. No es una confusión sino una improbabilidad deliberada.



*Esto no es una pipa*

Rene Magritte

Tomemos como ejemplo el cuadro *Ceci n'est pas une pipe* de Rene Magritte. En él, el artista francés estaba haciendo patente y ostensible la capacidad transformadora del arte ante la realidad. Esta posibilidad de nombrar es una de las rebeldías geniales que ofrece el arte como lenguaje y significación; una libertad donde la imagen no pierde su origen reconocible en tanto objeto, pero donde es posible dar un vuelco a su utilidad o sentido en tanto imagen. Y, en efecto, *esto no es una pipa*: es la representación negada de una: es pipa, pintura, humo, color, idea, óleo sobre tela.

Los objetos son útiles, pues, en vísperas de un servicio prestado. Los principios tecnológicos bajo los que operaron las herramientas desde un principio estaban condicionados a la necesidad que las generaba. Así, los objetos de los que nos hemos rodeado, desde una olla hasta un pincel, están regidos por esta ley de reciprocidad: yo te invento para que me ayudes a esto. Esta significación es, en el arte, sólo un pretexto para generar una posibilidad distinta o francamente opuesta de su sentido original. Una de las formas de hacer patente esta relación con lo otro es a partir de trastocar lo que nos envuelve de manera inmediata: los objetos con los que se convive de forma cotidiana, el espacio en el que cohabitamos y la vecindad que construimos con ellos. Ésta es una condición donde la realidad pertenece a quien la habita y donde las relaciones que se establecen con lo demás son dadas a partir de lo que uno decide que sean.

Una divertida alegoría acerca de esta cuestión la desarrolla Alejandro Jodorowsky dentro de sus *Fábulas Pánicas*. En éstas, crea unos personajes llamados *gragrofes*. Estos bichos extravagantes, combinación entre un cubo y una marioneta atormentada, tienen como peculiaridad el ser concientes de si mismos y vivir atormentados por su indefinición e ineficiencia. Son, además de una metáfora ácida sobre la gnosis y la humanidad, la perfecta idea de la cosa: una máquina voraz e inepta, solo diestra para reproducirse inagotablemente. Su obsesión por la multiplicación denuncia su miedo terrible al compromiso. El planteamiento de

Jodorowsky es que un gragrofe no es nada y es todo. Una representación de la obsesión humana por nombrar aquello que le rodea. Cuenta esta historia que un gragrofe no sirve para nada, pero el que no aprecia lo que no sirve para nada no puede conocer lo que sirve para algo. De igual modo, el arte existe como pretexto de la necesidad de reinención; del continuo e inevitable flujo vital dentro del cual nos desarrollamos. Todo aquello que hacemos deviene en un constante reciclaje de vida, ideas e información. Es nacimiento y muerte, flor y fruta. Finalmente energía y vida que se recicla continuamente. Es por eso que, matizando el acento dramático, considero exacta la analogía donde el objeto artístico equivale al gragrofe, y el gragrofe equivale al conflicto que se genera ante una experiencia vital: el registro de una presencia, de un acto, de una sensación, una emoción o una idea.

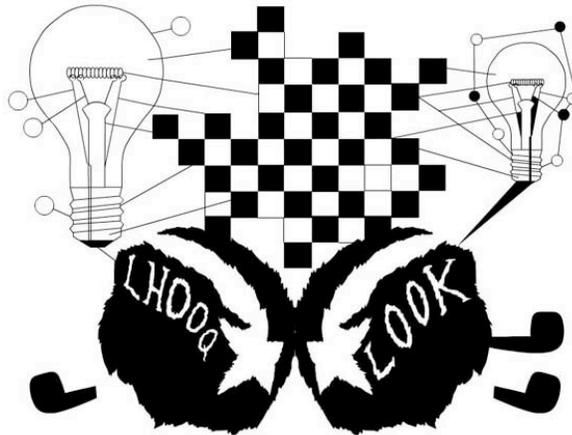


"Diario Íntimo de un gragrofe", El Heraldo de México, Marzo 31, 1968

### 1.2.2 *Tiempo Muerto / Idea Viva.*

A lo largo de la vida se nos enseña que todo, empezando por uno, *debe* servir para algo. Aquello que no parece tener una utilidad cierta o evidente es visto con desconfianza y por tanto la disposición de alguien hacia la contemplación es considerada por los demás como una actividad ociosa: tiempo muerto. Recuerdo a propósito de esto una anécdota que viví hace cierto tiempo. Había asistido en una ciudad de provincia a la inauguración de la exposición de un amigo. La obra de este artista, de naturaleza meticulosa y obsesiva, hacía evidente en su factura una paciencia particular que, aunque no comparto, ciertamente admiro. Una de las obras presentadas en la exposición era un mural realizado con cabello humano. Cada cabello había sido pegado a la pared de manera individual dando como resultado algo que a la vista lucía como un paisaje visto desde el aire. La realización había sido extenuante y el resultado plástico muy afortunado. En algún momento de la inauguración un espectador desconocido, después de haber observado la pieza por algunos minutos, se acercó a un amigo artista y a mí para comentar entre intrigado e indignado: “*Lo que es no tener nada que hacer.*” La apreciación, por subjetiva, no permitía ni antojaba réplica. Y es que, volviendo al tema, lo cierto es que el tiempo es una convención siempre sujeta a la productividad efectiva de estos períodos que suceden de manera secuencial y que se manifiestan como segundo, minuto, hora, día, mes, año, lustro, década, siglo, etc. Nadie que decida “perder el tiempo” de manera consciente, por decisión pues, cronometra esa fuga de supuesta productividad. El tiempo es, entonces, un concepto de carácter coloidal o elástico que nos abruma pues nos hace sentir que tenemos que ganarle la carrera a algo o a alguien, casi siempre a uno mismo. Por eso son tan certeros aquellos versos de Rosario Castellanos: “Maldito sea el que inventó los relojes. / Desde entonces / todas las cosas se adelantan o se atrasan.” La realidad es que las posibilidades de acción en esos “tiempos muertos” son mayúsculas. Esos momentos que permiten la contemplación pueden darnos, si así lo deseamos, la oportunidad de aguzar los sentidos, de *aprender a ver y escuchar.*

Podemos poco a poco entrar en un estado de alerta permanente donde *todo empieza a tener sentido* y donde las cosas empiezan a sucederse de manera lógica. Empezamos a poder prever sucesos y adivinar patrones. Es entonces cuando comenzamos a acceder de manera silenciosa al código hermético que nos conforma.



En ese vacío de tiempo y espacio entre los cuerpos es donde se anida el secreto de la vida y el origen del arte. Así lo entendió Lao Tse cuando en el poema XI del Tao Te King escribió:

*“Treinta radios convergen en el centro  
de una rueda pero es su vacío  
lo que hace fuerte al carro.  
Se moldea la arcilla para hacer la vasija,  
pero en su vacío está su uso.  
Se abren puertas y ventanas en los muros de una casa  
Es el vacío lo que permite habitarla.  
En el ser centramos nuestro interés  
Pero del no ser depende su utilidad.”<sup>4</sup>*

---

<sup>4</sup> Lao Tsé, *Tao Te King*, Ediciones Ela, México 1980, pág. 17

Ante la imposibilidad de establecer el valor real del tiempo lo que nos queda es únicamente suponer que su valía se determina a partir de lo que puede significar para nosotros como sujetos que sucedemos o existimos en esa escala de valor. Es en ese vacío donde se puede permitir el delirio o la genialidad y donde estamos ciertos de lo que sabemos y más importante aún, de lo que ignoramos y queremos aprender.

Solo así podemos empezar a movernos lentamente como satélites que siguen una órbita universal y acceder a esa energía líquida que fluye por nuestras venas como lava.

### *1.3 La escala humana y la escala artística: Permanencia vs. Trascendencia*

*'Decíase que la raíz de todo arte y tal vez de todo espíritu era el temor a la muerte. Nos horroriza la transitoriedad y vemos con pesar como las flores se marchitan y las hojas caen una y otra vez y en el propio corazón tenemos la certidumbre de que también nosotros somos transitorios. Y si como artistas creamos imágenes y como pensadores buscamos leyes y formulamos pensamientos, únicamente lo hacemos para salvar algo de la gran danza de la muerte, para asentar algo que dure más que nosotros.'*

Hermann Hesse: *Narciso y Goldmundo*

Una obra de arte debe trascender a su autor en función de generar una comunión vital e ideal, casi mística; una experiencia que trasciende el tiempo y el espacio para volverse una involución de carácter cognoscitivo en su sentido más amplio: estético, emocional, racional e intuitivo. Un eco de dimensiones colosales que reverberará en el espacio vital físico y mental como un enorme calamar poseso que lanza sus tentáculos al agua a modo de chicotes interminables recubiertos de una saliva afrodisíaca. El arte evidencia su condición de molusco pues es la representación caprichosa y exaltada de las ideas, su forma más elástica y maleable; es poseedor de una sensualidad hermafrodita que es al mismo tiempo pene y vagina, boca y lengua. Rubor, por tanto sangre. Sexo y Vida.

El Arte se manifiesta en una escala humana dimensional en función de su poder de Idea que rebasa su origen para volverse un enunciado genérico donde lo que importa es el vínculo existente entre la raíz y la hoja. El arte pues, es savia. La experiencia artística se manifiesta en la decisión de un *otro* que decide compartir, pertenecer y contagiarse de lo que se propone. Es esta decisión arbitraria de hacerse

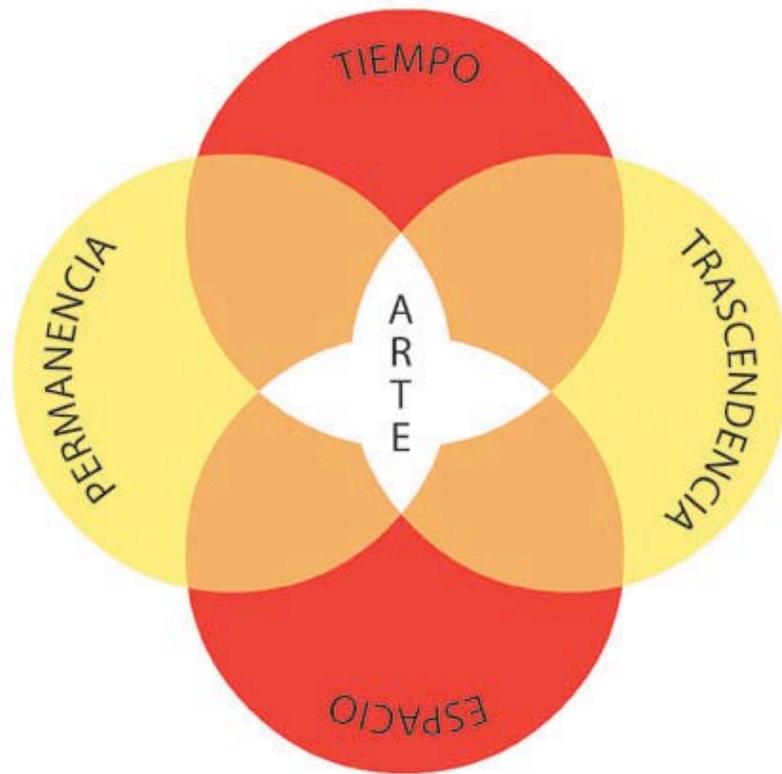


Fig. 1

de un pensamiento flotante y transformable lo que hace que la idea primaria derive en arte y éste a su vez mute en conocimiento, experiencia y memoria. Trasciende su espacio para volverse energía esperando replantearse y reencarnar (Fig. 1). Esta permanencia voluntaria en tiempo y espacio lamentablemente y por fortuna no depende del que crea, sino de quien recrea.

### 1.3.1 *Dos textos sobre lo mismo*

#### *Verdad Verdadera*

La Verdad representa una contradicción a la que prefiero no acceder. Desde una perspectiva más bien desconfiada pienso que como método de conocimiento resulta desesperanzadora por imposible; como vacuna contra la ignorancia la creo peligrosa y cruel pues todos prefieren *ver como no es* y *verse como no son* y por tanto las consecuencias de la verdad serían devastadoras (aunque benéficas); como ideología es difusa e imprecisa y como tesoro corrompe además de que resulta demasiado mezquina. Hay que reconocer, eso sí, que como chantaje resulta muy efectiva.

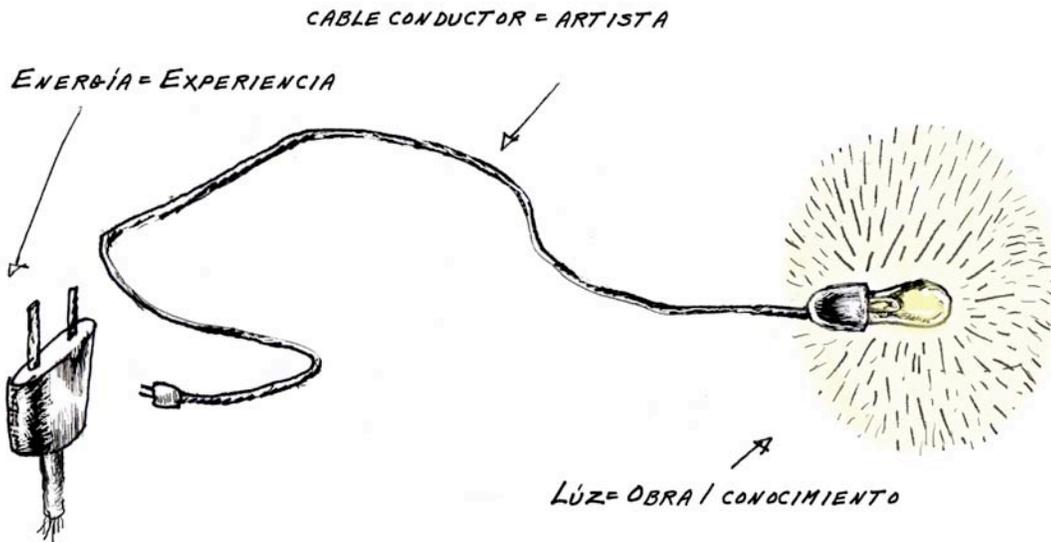
La vida humana está conformada por múltiples interpretaciones de una idea absoluta de lo que se presupone verdadero o total, a partir de la cual se desdoblaron las diferentes percepciones de una realidad que creemos entender en tanto conciencia determinada por nuestra vulnerabilidad y presencia –consistencia sería más preciso– física, muchas veces traducida en fe neurótica hacia casi todo. Este misticismo *balín* es casi siempre usado en función de ceder responsabilidades y así sentirnos más “libres”. Hay incluso quienes creen que desnudarse en el zócalo es un acto redentor. Somos una especie más bien perezosa que prefiere placebos dogmáticos para *dummies* del tipo Pare-de-Sufrir. Es más fácil eso que entender que lo que parece diferente a lo conocido es lo mismo pero maquillado de diferente modo. Lo mismo sucede con la realidad pues en su perímetro incierto los límites entre certeza y vaguedad se pierden en el camino del rumor. Solo así las ideas pueden tomar un rumbo no proyectado y rebosar su intención como un arroyo cuando se desborda. Se vuelven imaginación y en consecuencia se vuelven mentiras. Eso a mi parecer está muy bien pues la única *verdad verdadera* es que mentir no es del todo malo pues al hacerlo solo generamos la posibilidad de una realidad improbable. El arte es eso.

*Su peso en oro: el valor de la caca*

Existe una idea que propone que toda actividad llevada a cabo durante el transcurso de nuestra vida es en realidad mero pretexto para evadir el hecho consumado de que un día nos vamos a morir y por lo tanto hay que dedicarse a llenar los renglones en blanco del cuaderno que es la vida. De ahí que la mayoría de nosotros intenta llenar de actividades, más allá de las vitales, el horario que va desde que amanecemos hasta que nos vamos a dormir. A partir de ese *ser* cotidiano son pocas las veces en que somos realmente conscientes de que ocupamos un lugar en el espacio y que tenemos un cuerpo. Pocas veces somos conscientes de *estar*, y de que esta condición *material* que habitamos, a la que podemos denominar casa, carne, cosa, escultura, cáscara, forro o cacharro, por sí misma deviene en barca de Caronte pues se agota con facilidad y al final siempre se agota. Un día la gente enferma, se le muere alguien cercano, se cansa o se accidenta y entonces se lamenta. Esta máquina imperfecta tiene en la inconsciencia de sí misma su talón de Aquiles. Desde la cueva del cráneo divaga y se ensimisma; pocas veces se entiende a sí misma y pareciera gozar al censurarse. No está a gusto.

Un día, en cambio, viendo la TV, me topé con un documental. Trataba sobre fauna endémica de algún lugar de Asia y la función de cada uno de sus integrantes dentro de la cadena alimenticia. En alguna parte del programa presentaron el caso de un gusano cuya forma y colorido semejaban excremento de ave. Su coloración y morfología –sorprendentemente exactos- le servían para evitar y confundir a sus depredadores. Una mimesis pulcra. A mis ojos el bicho se volvió agradadísimo: justo y puntual, perfecta y naturalmente inteligente. Era, a un tiempo, *todo gusano y toda caca*. Definitivamente estaba en lo suyo. O que sé yo.

#### 1.4 La Consecuencia: la obra como detritus de la experiencia



Siempre he pensado que el arte debería ser como la vida de cualquier persona, por ordinaria que parezca. Creo esto porque ninguna vida es ordinaria, al contrario. La sencilla complejidad de la vida humana permite la maravilla y la comunicación, el asombro y el conocimiento. Y como creo que el arte es un reflejo de este archivo de experiencias personales sostengo que su expresión final, la obra, debe ser la consecuencia lógica de una serie de hechos vividos y destilados a través de uno para derivar en una reflexión que puede ser a veces seria y profunda, otras desenfadada y cargada de humor. O puede ser juguetona, crítica, política o introspectiva. Puede ser grito eufórico o furioso y carcajada festiva al mismo o en distintos tiempos. Puede incluso permitirse ser trivial pero eso sí, nunca aburrido. La finalidad de la obra es arrojar un poco de luz e información que nos permita conocer un poco más sobre quien la creó, debe generar un conocimiento que nos haga saber algo más sobre nosotros mismos: tener el mismo efecto que el eco al tiempo que nos confronte como un espejo.

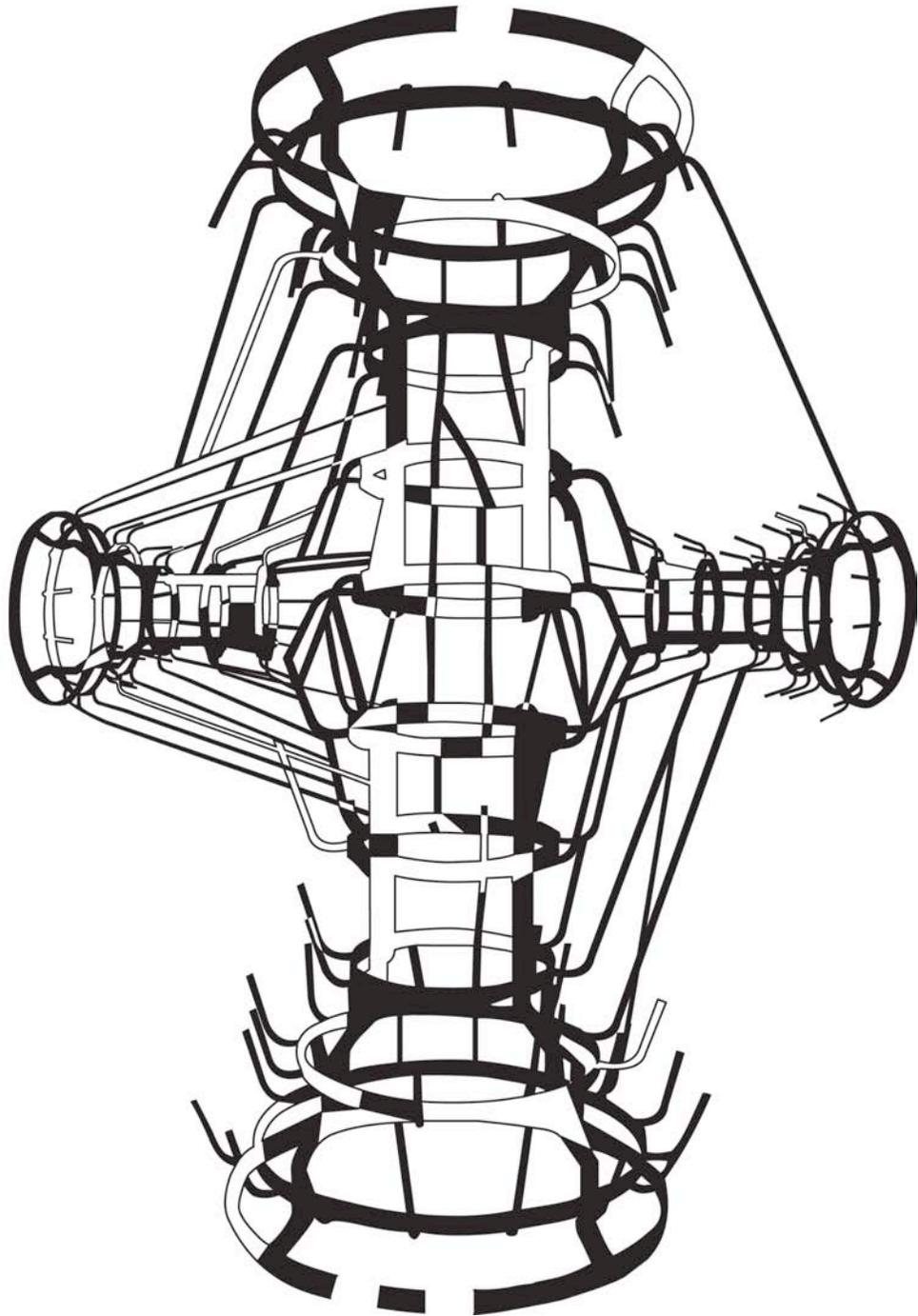
El arte debe estar en constante movilidad, como la vida que se reinventa y cambia continuamente desde el momento en que nacemos hasta el último segundo que nos queda de vida pues incluso muertos no nos extinguimos, seguimos sucediendo. “*El que muere y no perece, es eterno*” escribió Lao Tsé<sup>5</sup>. Dentro de esta forma de pensar la muerte es la trascendencia del cuerpo en otra energía pues nos hace transformarnos en otra calidad de vida que es a su vez origen y sustento de otras existencias.

No permanecer estáticos, ese es el verdadero reto.

---

<sup>5</sup> Lao Tsé, *Tao Te King*, Ediciones Ela, México 1980, pág. 39

*DIAGRAMA DE FLUJO DE UNA  
IDEA TRANSFORMÁNDOSE EN  
ARTE.*



## CAPÍTULO 2.

### Artistas Significativos

#### 2.1 Vida y obra: más allá del personaje

*“La vida de cada hombre es un sendero que lleva hacia sí mismo la huella de un camino. Nunca un hombre ha sido por completo él mismo, pero todos tienen la aspiración de llegar a serlo; unos en las tinieblas, otros como un rayo de luz. Cada uno como puede. Todos llevan hasta el final las viscosidades y cáscaras de un mundo primordial. Algunos no llegan jamás a ser hombres y siguen siendo rana, ardilla o quizá hormiga. Otros son mitad pez y mitad hombre. Cada uno es un ímpetu de la naturaleza.”*

Herman Hesse: *Demian*

La historia del Arte es una inmensa biblioteca donde abundan mitos y archivos inspirados por la leyenda, las verdades a medias y las mentiras pasadas por ciertas. La obra significativa que se nos ha dejado como legado casi nunca puede disociarse de quien la creó, muchas veces a pesar de sí mismo. Si pudiéramos hacer un recuento de las truculentas historias que se dicen de los artistas, podríamos tener material suficiente para el guión de una película de cine *noir*. Las historias trágicas abundan en el supermercado del arte. Estos hechos por sí mismos no hacen a nadie artista y aún siéndolo no lo hacen uno bueno. La única enseñanza valiosa y que por repetirse comprueba una hipótesis es que la experiencia de vida es efectivamente el motor más importante de la obra de un artista y que mientras más intensamente se viva, más material de archivo se tendrá en función de una vocación artística. Más allá de vivir, labor ya de por sí harto exigente y complicada, el laberinto del Arte exige inteligencia, lucidez y concentración dentro del desconcierto para descubrir o adivinar las posibilidades que da este sinfín de pasillos y callejones sin salida. En el mito griego del Minotauro<sup>1</sup> el héroe ateniense Teseo penetra en el laberinto de Creta para enfrentar al monstruo. Teseo va armado solamente de una espada y un ovillo de hilo

---

<sup>1</sup> Graves Robert, *Los Mitos Griegos vol. I*, Alianza Editorial, Madrid 1985, pp. 422-428

que le ayudará a encontrar la salida una vez que termine con la vida de este ser mitológico. Este hilo mágico, que a medida que el héroe avanza va trazando un dibujo que le salvará la vida, bien podría ser un paralelismo de lo que el arte representa como reto y riesgo. En el arte el reto consiste en adentrarse al laberinto de uno mismo y enfrentarse a lo que representamos y que hemos construido a lo largo de la vida. El arte en su condición de ovillo, hilo, línea, dibujo, vida y obra es lo que nos puede ayudar a salir de ese enredo sin perder la orientación. El riesgo estriba en la fragilidad de ese hilo que, una vez roto, no alcanza remiendo. Mientras más profundo se llegue en el laberinto más riesgo se corre y al mismo tiempo más recompensa se obtiene. Sobre esto, Arthur Schopenhauer escribió: *“La vida es como una pompa de jabón que conservamos y seguimos inflando tanto tiempo como podemos, aunque sepamos con certeza que explotará”*<sup>2</sup>.

Queda claro entonces que la mitología de cualquier cultura, manifiesta, en su condición de imagería teológica, una condición extemporánea del *ser*. Concretamente, intenta hacer patente un compendio de los miedos y anhelos humanos en un intento de humanización de aquello que se desconoce o de lo que se conoce muy poco, de lo que se ambiciona o pretende. Al dotar de características y virtudes humanas o antropomorfas aquello que nos rodea estamos teniendo una interlocución mucho más vertical con estas directrices vitales que nos determinan. Los humanos tenemos necesidad de divinizar personajes pues esto nos hace sentir mas tranquilos ya que el interlocutor de origen celestial o terrenal se vuelve partícipe y generador de nuestra realidad y se expande a modo de consciencia del *yo*. A pesar de que la mitología deriva de un intento de comprensión general del entorno, acaba siendo un catálogo de posibles explicaciones que se redireccionan a partir del individuo. Las culturas han generado así dioses, semidioses, santos, héroes y antihéroes. Dentro de esta última categoría entrarían los artistas que de manera contraria a otros personajes de conducta intachable, no son sujetos a la divinización a partir de sus virtudes

---

<sup>2</sup> Schopenhauer Arthur, *El Arte de Insultar*, Alianza Editorial Filosofía, Madrid 2005, pág. 157

morales o su carácter incorruptible. Al contrario, son considerados como una suerte de ángeles caídos, lunáticos o iluminados entregados en el imaginario colectivo a rutinas báquicas y delirios orgiásticos donde la caída al abismo se mantiene como una posibilidad perenne. Esto a raíz de que las historias de personajes con leyendas trágicas a cuevas resultan sumamente seductoras ante el ojo de quien considera a los artistas *necesarios* por ser redentores de pasiones que no todos se atreven a enfrentar, y a la actividad artística como una anormalidad *per se*. Anormalmente inevitable por ser eco de preguntas y ritos fundamentales que nos remontan al origen del hombre. Así, la imagen del artista es la de un ser extravagante y marchito. Algo así como un inútil divertido. Y la imagen del arte ha devenido en la de un espectáculo carente de rigor formal y conceptual, donde todo es permitido en aras de la Nada con pocas posibilidades de convertirse en un espacio de conocimiento y placer. Este halo misterioso u oculto de la actividad artística es una suerte de privilegio chocante que por un lado consiente una libertad que pocas disciplinas se permiten, y por otro abre la puerta a un espectáculo deslucido donde hay cada vez menos arte profundo y comprometido con el oficio artístico. Me refiero al arte en términos de lenguaje, emoción e idea y no como mero vodevil. Aunque el artista ha consentido históricamente en volverse un cortesano de intereses no exclusivos de su disciplina, la solución estriba en poder infiltrarse en las estructuras que conforman el mundo del arte y combatir las a partir de sus propias estrategias para entonces poder transformar su mundo desde dentro. Dijo al respecto el artista cubano Félix González Torres:

*“Para mí, tiene mucho sentido ser parte del sistema. Es mucho más amenazante que alguien como yo opere como parte del mercado. Disfruto mucho la idea de ser un infiltrado para entonces poder actuar como un espía. Siempre traté que mi trabajo pareciera cualquier otra cosa, no artístico sino bello y simple. No me interesa actuar desde la oposición porque la oposición siempre sirve a otro propósito mayor”.*<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Godfrey Tony, *Conceptual Art*, Phaidon Press, Londres 1998, pág. 398

## *2.2 El Arte como motor y la Vida como combustible: Vincent Van Gogh y Joseph Beuys*

Entre la obra de Vincent Van Gogh y la de Joseph Beuys pareciera mediar un abismo y es que son diametralmente opuestas desde las disciplinas que ambos practicaron. Van Gogh era pintor, Beuys fue escultor, accionista y activista político. No compartieron tiempos de vida y sus circunstancias fueron disímbolas. No obstante, los dos participaron de esta condición de leyendas tanto por su obra como a partir de sí mismos (Beuys creó y fomentó su personaje y Van Gogh más bien lo padeció, o eso suponemos). Los dos convirtieron sus experiencias de vida en parte integral de su actividad creadora y manifestaron su fe en la posibilidad que ofrece el arte como elemento redentor y mágico para generar un cambio real en el mundo. Basaron su trabajo en la idea de la energía como circuito de comunicación: uno a partir de la luz y el color y el otro mediante el uso de ciertos elementos orgánicos como la grasa, el carbón, el aceite o el fieltro. Ambas son propuestas análogas de energías cálidas y transformadoras, elementos que nos remiten al nacimiento, la luz y la sombra, el calor y el frío, la vida misma. Desde la experiencia personal que involucra una posición ética y política manifestaron una posición determinada y determinante hacia sí mismos y hacia lo otro y mantuvieron una convicción casi religiosa de su trabajo como posible generador de otras experiencias hasta la frontera de lo finito que representa la muerte humana.

El mito cuenta que en algún momento durante la Segunda Guerra Mundial, siendo Joseph Beuys piloto de guerra del ejército alemán, perdió el control de la nave que piloteaba y se estrelló en la península de Crimea, en Ucrania. Sobrevivió al accidente y fue rescatado maltrecho por una tribu nómada que lo mantuvo vivo en el frío inclemente a partir de untarle el cuerpo con grasa animal y después cubrirlo con fieltro para mantener el calor corporal. A partir de esta experiencia es que Beuys empieza a generar una obra donde lo ritual y lo místico se compenetran en la

existencia diaria. Mucha de su obra escultórica comprende estos elementos que tienen relación con las dualidades calor-frío, vida-muerte, rito-modernidad. El artista también introdujo una posibilidad dentro de la producción del arte que hasta ese momento se había mantenido intacta: la eventualidad de que cualquier persona tiene la opción de ser artista asumiendo que de facto lo es pues todos tenemos la capacidad creadora para transformar el entorno a partir de una energía vital común e inherente. Esta idea cancelaría la valoración que contemplaba a los artistas como seres predestinados o especiales y abría la posibilidad de que a partir de lo vivido y asimilado se pudiera extender esa experiencia al mundo usando el arte como herramienta. De este modo la integración de uno con respecto a su circunstancia o la posibilidad de ser uno con todo sin perder nuestro distintivo individual –el Yo- podía convertirse en realidad. La decisión de hacerlo queda en cada uno. Durante una conferencia en Viena y al ser cuestionado sobre el sentido de su acción “Cómo explicar el arte a una liebre muerta” el artista alemán dijo lo siguiente:

*“Creo que existe en la manera superficial de pensar del ser humano un malentendido muy grande al creer que el arte se puede entender gracias a frases y sentidos lógicos relacionados a la lógica tradicional. Se trata de entender el arte en un sentido absoluto. Esto quiere decir que la obra de arte se traslade al ser humano y el ser humano se traslade a la obra. Es necesario un ingreso completo del uno en el otro... El arte no existe para servir al intelecto. Estoy hablando del arte cuya función es despertar los órganos sensoriales: la vista, el tacto, el equilibrio, la proporción, en la música el oído. La función del arte en primer lugar es mantener la organización de los sentidos humanos existentes. Esto significa desarrollar la capacidad creativa del ser humano a un nivel más alto. Yo creo que esta es la función del arte. El hombre tiene que integrarse por completo a su ser... Cuando digo que un conejo tiene que entender algo sé que un conejo y con él la naturaleza entera son órganos de la humanidad sin los cuales el hombre no puede vivir... Podemos entonces considerar al conejo como un órgano exterior del hombre... Cuando explico el arte a este órgano en particular pienso que tenemos que entender el arte de un modo diferente pues este*

*incorpora verdaderamente fuerzas creativas en el hombre: agudiza, mejora, enriquece y fortalece sus sentidos. Los campos de energía de su creación interna como prolongación de las estructuras del pensamiento emanarán de la intuición, inspiración e imaginación y no se pueden quedar solo sujetos al polo intelectual del entendimiento.”<sup>4</sup>*

Esta afirmación fortalece lo propuesto por Watts en el sentido de que un hombre no es más que un acontecimiento en curso que por tanto tiene que entenderse como vehículo de una energía mayor que al penetrarnos se transforma y sale convertida en otra fuerza distinta que penetrará a su vez un tercer cuerpo y así consecutivamente hasta el infinito. Del mismo modo que el arte debe penetrar íntegramente al hombre y viceversa, esta energía mantiene un constante devenir entre todos los elementos que conforman un sistema vital.



*Capri Battery (izq.) y Campo de Trigo (der.) de Joseph Beuys y Vincent Van Gogh, respectivamente.*

En mi apreciación, a pesar de que el trabajo de Vincent Van Gogh podría parecer muy lejos del de Beuys, no lo está tanto. Pienso que la circunstancia a partir de la cual una energía física tangible (luz, fuerza, movimiento) es transformable por medio del arte en una tercera potencia es lo que une finalmente la capacidad creadora

---

<sup>4</sup> Beuys Joseph, catálogo de la exposición *Beuys in Wein*, Tenerife, pag. 13

del ser humano con su circunstancia. Aunque esta idea es aplicable tanto a principios físicos como antropológicos, quizá lo que hace la diferencia con su aplicación en el arte, es que el arte no es una actividad que tenga consecuencias aplicables como herramienta como la tiene, por ejemplo, un martillo -en términos físicos y antropológicos-. Sin embargo, y esto es lo que une sustancialmente a estos dos artistas en el tiempo, la aplicación de esta energía vital aunada a las circunstancias específicas que como experiencias particulares vivieron ambos personajes, es lo que los encadena en la historia más allá de anécdotas. En el caso de Van Gogh y sin ánimo de abundar en las circunstancias trágicas que marcaron su vida es notable como su percepción de lo vivido o más bien su concepción de la vida misma y lo que conlleva transitar por ella demostraba en términos éticos muy profundos su compromiso con el arte como único y posible eje de comunicación entre él y su entorno –una *compenetración*, como dijera Beuys-.

Esta fue una convicción que por incendiaria lo convirtió en un satélite social viviendo en la locura pero que de otro modo no se explicaría su ensimismamiento creativo que, como una supernova<sup>5</sup> absorbió energía hasta el límite de la razón para ir explotando de a poco generando una reacción poderosa y atropellada que se reflejó en su obra y que, como el fenómeno estelar antes citado, tendría reacciones explicables desde la física. Durante buena parte de su vida, como ya se sabe, el pintor holandés mantuvo con su hermano Theo una comunicación epistolar que yo definiría como terapéutica pues en estas cartas Van Gogh puso en tinta y papel su postura ante el arte, la religión,

---

**6 supernova** (del latín: *nova*, 'nueva') Explosión estelar que produce objetos muy brillantes en la esfera celeste, de ahí que se les llamara inicialmente *Estrella nova* o simplemente *Nova*, ya que muchas veces aparecían donde antes no se observaba nada. Posteriormente se les agregó el prefijo "*super*" para distinguirlas de otro fenómeno de característica similar pero menos luminosa, las novae. Las supernovas dan lugar a destellos de luz intensísimos que pueden durar desde varias semanas a varios meses. Se caracterizan por un rápido aumento de intensidad hasta alcanzar un pico, para luego decrecer en brillo de forma más o menos suave hasta desaparecer completamente.



Imagen de una supernova, (nótese la similitud con la fotografía Schieleren de una persona exhalando.)

el amor, la vida y la muerte. La posición de Theo dentro de este intercambio la veo más como la de una especie de conciencia extrínseca (una vez más un órgano externo) pues casi podría asegurar que de estas cartas el pintor, más que esperar una réplica, sólo buscaba un pretexto para comunicar aquello que con la pintura no le era posible. Quizá era una necesidad de intentar establecer una conversación con Dios, un diálogo con una energía superior. Para Van Gogh la fe y la redención del alma en términos religiosos representaban una estabilidad emocional anhelada. Es pues en estas cartas donde podemos encontrar evidencias de lo que pensaba el artista de su circunstancia artística, social y económica y de su forma de sobrellevar su actividad con respecto a su vida. En una carta con fecha de Abril de 1878, Vincent Van Gogh escribió:

*“Desde el momento en que nos esforzamos en vivir sinceramente, todo será para buen fin, hasta si debemos inevitablemente pasar penas sinceras y verdaderas desilusiones; cometeremos quizá gruesas faltas y malas acciones pero es preferible tener el corazón ardiente y cometer más faltas que ser mezquino y demasiado prudente. Es bueno amar tanto como se pueda porque ahí radica la verdadera fuerza*

*y el que mucho ama realiza grandes cosas y se siente capaz y lo que se hace por amor está bien hecho...*

*Si se continúa amando sinceramente lo que en verdad es digno de amor y no se derrocha en cosas insignificantes, nulas e insípidas se logrará, poco a poco, más luz y se llegará a ser más fuerte. Cuanto más rápido trata de distinguirse uno en el dominio de alguna actividad y en algún oficio y se adopta una manera de pensar y obrar relativamente independiente sujeta a reglas fijas, más fuerte se hará el carácter. Hacer esto es de sabios porque la vida es corta y el tiempo pasa ligero: si nos perfeccionamos en una sola cosa y la comprendemos bien adquirimos por añadidura la comprensión y conocimiento de muchas otras cosas.”<sup>6</sup>*

El arte es un trabajo de tiempo completo que a partir de la vivencia diaria nos permite acceder a un código natural preexistente pero desconocido. Un orden que tiene reglas y un orden específico. Para poder tener acceso a la comprensión de este código donde todo tiene una explicación, se necesita tiempo, incluso la vida entera. Se requiere tener disposición para volverse polvo e integrarse al viento. Luz e integrarse al sol, agua e integrarse al mar. Esta es una profesión que exige el llevar a cabo esta visión total durante la ruta de vida que escogemos, sea esta la que fuere. Sobre todo implica defender lo que uno cree por encima de todo y a pesar de todos. Incluso, de uno mismo.

### *2.2.1 Tercera Caída, un texto de luz para los ciegos: Vincent Van Gogh*

La primera vez que pude ver un cuadro de Van Gogh fue hace ya algún tiempo en el Palacio de Bellas Artes. Tenía entonces menos de veinte años. El cuadro formaba parte de una colección prestada a nuestro país por algún museo europeo. Para entonces ya había escuchado historias de gente que al enfrentarse por primera vez y a

---

<sup>6</sup> Van Gogh Vincent, *Cartas a Teo*, Barral Editores, Barcelona 1971, p.p. 24-25

ojo vivo ante la obra del pintor holandés no podía contener las lágrimas por la emoción profunda que la obra provocaba en ellos.

Mis expectativas de entonces fueron demasiadas como las de aquel a quien algún conocido o amigo le cuenta con demasiada euforia lo maravillosa, emocionante y conmovedora que le resultó una película y cuando uno la ve sólo encuentra frustración (que deriva en desconfianza ante los juicios y recomendaciones de la persona en cuestión). Algo parecido sucedió esa vez y como era de esperarse, mi reacción no provocó lágrimas ni nada parecido.

La segunda vez que vi un Van Gogh en vivo *tampoco* lloré. Esta vez fue en un museo español. Era una escena de campo; ciertamente era un buen cuadro más no impresionante ni genial. Empecé a preguntarme si las expectativas que se generan ante la leyenda heroica y sacrificada del artista no serían una condicionante para la fascinación colectiva, y la mía. La posibilidad me resultaba chocante, sobre todo teniendo en cuenta que siempre había sentido una atracción particular por las imágenes del pelirrojo; con esas imágenes crecí y, junto con Picasso y Goya, fueron de mis primeras referencias reconocibles dentro de la historia de la pintura. Sentirme parte de esa generalidad gris que adorna con cromos de Frida y Van Gogh los muros de su casa y que se extasía con una mezcla de morbo y curiosidad ante las leyendas decadentes de los artistas, me provocaba salpullido. Sin embargo sabía, en el fondo de mí, que aquello que intuía sobre su obra no podía quedarse solamente como una expectativa malograda. Algún rastro de oro debía haber en el cauce de ese arroyo.



*Campo de trigo con Cipreses*, 1889

Museo Metropolitano de Arte, NY

La tercera ocasión que vi un Van Gogh fue en el Museo Metropolitano de Nueva York. Pasé media hora completamente abstraído frente a uno de los cuadros del artista. Me refiero a *Campo de trigo con cipreses*. Mientras lo observaba empecé a sentir como me transformaba en una llaga technicolor. Sentí mis ojos llenarse de pus multicolor. Comencé a mimetizarme con el cuadro. Sentí mi cuerpo volviéndose materia viva atropellada; un perro de tripas policromas reventado patas arriba en medio de una avenida transitada. Luz embarrada en el asfalto. Me imaginé al pintor como un Prometeo con entrañas de óleo espeso recostado de cara al sol, deslumbrado y casi ciego, presa de un delirio arrogante disfrutando ser el banquete festivo de hambrientos buitres con plumas de arco iris, pico de lava y garras de fuego.

La tercera es la vencida, dicen. Es cierto.

### 2.3 Seis obras representativas de artistas contemporáneos a propósito del tema

En la década de los 60, el arte se revolvía dentro de una serie de cuestionamientos que intentaban confrontar la actividad creadora a partir de sus propias reglas. El arte, en su acepción de producto de ornato o fetiche de lujo parecía por momentos dejar de lado sus posibilidades como generador de ideas o emociones para ceder ante las presiones económicas que volvían las obras de arte sólo objetos de especulación económica o productos de supermercado. Dentro de estas circunstancias y a partir de las investigaciones vanguardistas de Marcel Duchamp y Joseph Beuys se desarrolló lo que se denominó *arte conceptual*: una manifestación artística que privilegiaba la idea por encima de la forma y que en sus inicios intentaba cancelar las posibilidades de la obra como mercancía de consumo, como sujeto de intercambio objetual y económico. Y es que al final del día las ideas no pertenecen a nadie, los conceptos son energía en libertad sujeta a la decisión de apropiación de cada individuo. Hoy sabemos que la capacidad de absorción del mercado del arte fue más poderosa y que incluso esta idea en principio combativa resultó también atraída de manera voraz por el mercado. En fin... El arte conceptual intentaba negar lo que consideraba vicios históricos entre los que se encontraba la mistificación de la obra y del artista y trataba de establecer la actividad artística como un lenguaje con una gramática establecida a la que había que revisar y replantear a partir de sus estrategias, su alfabeto visual y sus posibilidades comunicativas. Fue el umbral de lo que hoy conocemos como *arte contemporáneo*, dentro de cuya definición entran todas las disciplinas conformando un licuado confuso de imágenes salpicadas de pintura, polvo, plastilina, fierros retorcidos, carne e ideas que va evolucionando (¿involucionando?) a la par del mundo y sus necesidades. Claro que el arte y los artistas se pueden contar con los dedos de las manos y los pies y dividirse, como apuntaba Schopenhauer con respecto a los

escritores, en estrellas fugaces, planetas y estrellas fijas<sup>7</sup>. El tiempo es el que da permanencia, como ha sido siempre.

Las siguientes son obras que me han significado un conocimiento revelador a lo largo de mi corta historia como artista. He encontrado en ellas posibilidades de comunicación que funcionan en una dimensión del tiempo diferente a lo conocido del mismo modo que me han descubierto artistas que antes que serlo son ante todo seres humanos que viven su vida tratando de entender.

---

<sup>7</sup> Schopenhauer Arthur, *El Arte de Insultar*, Alianza Editorial Filosofía, Madrid 2005, pág. 63

### 2.3.1 Jannis Kounellis: Sin Título

Hacia fines de 1960 surgió una vertiente del arte conceptual que, al contrario de aquel que intentaba negar las determinantes emocionales o vitalistas del arte como experiencia –el minimalismo, por ejemplo- planteaba en cambio las posibilidades que ofrece la cotidianidad como fuente casi interminable de ideas y soluciones. Se le llamó *Arte Povera* y surgió partir de un principio formal similar al que proyectaba el *readymade*<sup>8</sup> pero a diferencia de este el *Arte povera* proponía recuperar las experiencias sensoriales y estéticas que ofrece la naturaleza y lo cotidiano a un mismo nivel: lo primario, lo ordinario y lo esencial como detonantes del conocimiento. Uno de los máximos exponentes de este movimiento artístico que me atrevo a decir ha condicionado la dirección de mucha de la producción de arte que se hace en nuestros días es Jannis Kounellis (Grecia, 1936) un artista en cuyo cuerpo de obra podemos encontrar muchas referencias a la naturaleza y al poder de los elementos que la conforman por sus cualidades específicas, en muchos casos sin la intervención del hombre. Famosa es su intervención en la galería *L'Attico* en Roma donde en 1969 expuso 12 caballos vivos que durante el tiempo que duró la muestra comieron, durmieron y defecaron dentro de la galería.

---

<sup>8</sup> Recordemos que el *readymade* planteaba la idea de lo tecnologizado o producido en serie como una forma de extraerle el carácter “único” a la obra. Para el *readymade* lo importante era que no tuviera importancia. En el caso del arte *povera* es al contrario, todo es importante porque todo significa: peso, forma, utilidad, incluso olor.



*Sin Título*

1969

Una obra que se volvió un comentario acerca de lo alejado que se encontraba el arte de esa época de la vida real; de aquello que sucede fuera del contexto del cubo blanco: lo que huele, sabe, suda y está vivo. También era una crítica política del aparato económico que maneja el mercado del arte, un sistema carente de lo inaprensible de la Vida, contenida en este caso en un animal vivo y poderoso: el caballo (un símbolo de poder económico y político recurrente en la historia del arte, asociado a la grandeza y lo heroico).

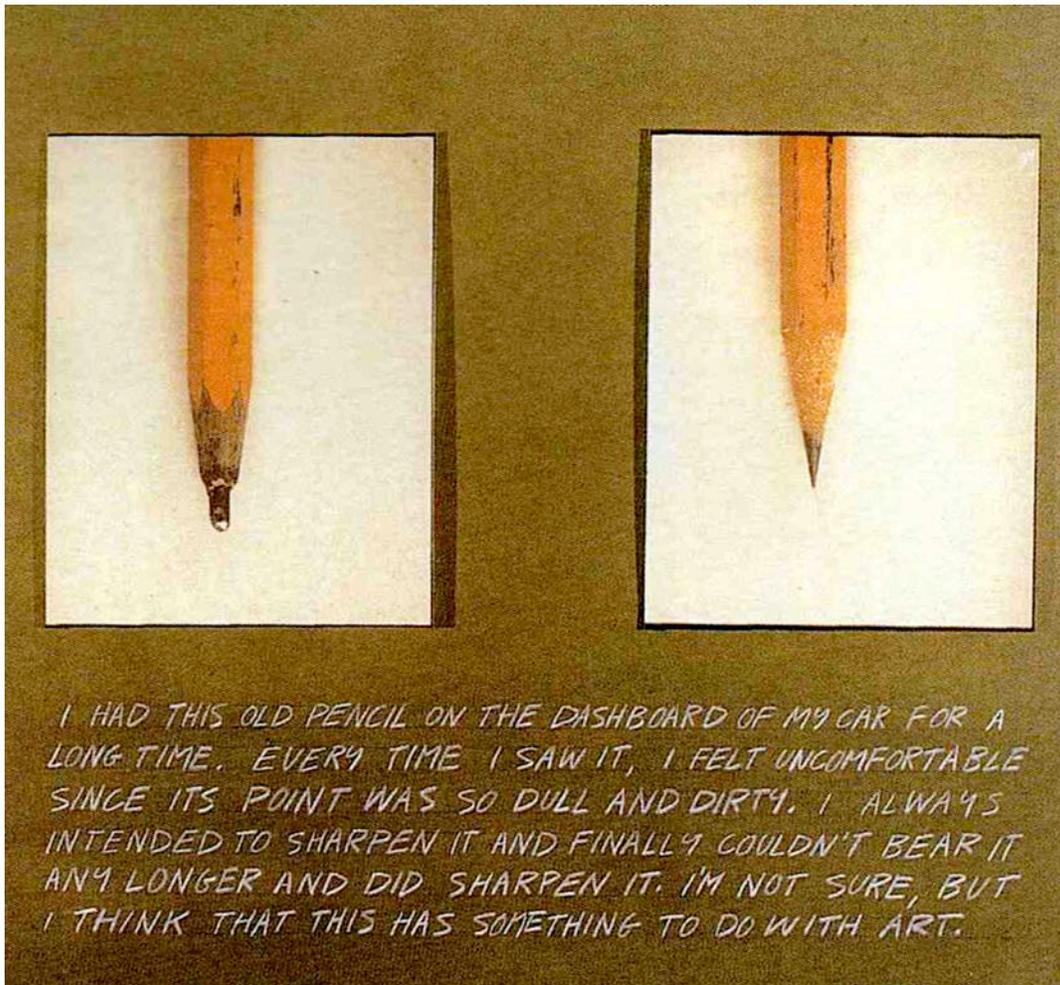
El arte de Kounellis, como el de aquellos que practicaban el llamado *Arte de la Tierra* o el *Povera* intentaba recuperar esos espacios perdidos para el arte, los espacios de la naturaleza y las poéticas implícitas dentro de ese orden perfecto que se encuentra en la materialidad tácita del mundo. Otra obra del griego que define estos intereses de manera más sutil –aunque no menos directa y radical- es aquella en que de un gancho sujeto del techo colgó unas pequeñas balanzas colmadas de café molido. El poder de la pieza radica en lo evocativo del material que manifiesta una presencia notoria no tanto por su aspecto que podríamos considerar modesto sino a partir de su aroma (el olfato tiene una capacidad evocativa y referencial más poderosa que la vista) que nos transporta a situaciones personales, asociaciones múltiples que significan algo diferente para cada persona y que encuentran en el archivo del tiempo y la memoria un sentido que puede ser placentero o desagradable mas no intrascendente. La discreción de la pieza en términos formales nos hace conscientes del poder de la materia, de la energía invasiva de las experiencias totales que, como las relaciones sexuales, son aquellas donde intervienen todas las circunstancias de la materia y que pueden a partir de su verdad –asumiéndola como particularidad exclusiva- ocupar un espacio físico y mental en su totalidad.

### 2.3.2 John Baldessari: Pencil Story

El trabajo de John Baldessari (EUA, 1931) se ha caracterizado por cuestionar la actividad artística desde su concepción, forma y contenido. Desde la fotografía, la pintura o el video, la obra de este artista debate sobre las circunstancias que conlleva el trabajo creativo, sobre qué es arte, qué no lo es y porqué; sobre la posición del artista ante su obra y la de su obra ante sus posibles espectadores.

Desde esta circunstancia que implica un compromiso absoluto con su trabajo, el también profesor de arte en la Universidad de California ha desarrollado una obra sólida e inclasificable que ha cambiado con el tiempo, y donde se permite todo en función de un mensaje que debe ser claro, y directo: ante todo, congruente.

Este artista asume su actividad como “un acto de fe” -y por tanto una lucha continua contra la posible falta de ella- donde el reinventarse es una necesidad imperativa. En una entrevista al diario español “El País” con motivo de una exposición suya, John Baldessari habla de su obra como “*un continuo proceso de nacer, morir y renacer. De lo contrario estaría sólo muerto*”. Esto lo ha llevado a la realización de piezas que se preguntan sobre la importancia de la herramienta (el pincel y la mano en la pintura o la cámara en la fotografía) como un “mecanismo” que hace lo quiere que haga quien la manipula. Habla de la importancia del *compromiso* que para el artista implica el disponer cómo se quiere lo que se quiere visto y la responsabilidad que se debe exigir al espectador para que intente realmente *observar* y no solo *mirar*. Esto por supuesto habla de un compromiso ante los actos que realizamos en la cotidianidad como los creadores que somos de nuestras propias vidas y sustancias, sobre lo trascendente de vivir y aprender a hacerlo. Su obra *Pencil Story* nos muestra de manera categórica y sencilla este mensaje donde se hace evidente que muchas veces el conocimiento puede estar contenido en las experiencias más pasajeras, aquellas que dentro de su supuesta banalidad descubren de manera abrumadora el valor del oro.



John Baldessari

*Pencil Story*, 1972

Sobre un cartón el artista colocó dos fotografías de un mismo lápiz, sin mayor encuadre ni complejidad compositiva. En una de ellas se muestra el lápiz con la punta roma y descuidada y en la otra el mismo lápiz con la punta afilada y pulcra. Debajo de ambas imágenes se lee lo siguiente:

*“Tuve este viejo lápiz dentro de la guantera de mi automóvil durante un buen tiempo. Cada vez que lo veía me sentía incómodo pues su punta se veía roma y sucia. Siempre pensé en afilarla hasta que un día no pude aguantarlo más y lo hice. No podría asegurarlo, pero creo que esto tiene algo que ver con el Arte.”*

La brutalidad de esta obra radica en lo certero y sencillo de su sentencia, cercana a un golpe de artes marciales o a la energía concentrada del haiku. Se trata de una obra donde no hay virtuosismo sino aprendizaje ante un hecho cotidiano que generó en el artista un conocimiento y/o una suposición trascendental, casi una revelación. Al final –y esto lo hace una obra más redonda- la disposición de empaparse de ese conocimiento a partir de la experiencia es, de nuevo, una *decisión* personal.

### 2.3.3 Marina Abramovic y Ulay: Los Amantes, The Great Wall Walk

Dos personas caminan. Andan jornadas enteras. Se encuentran y se abrazan. Se despiden.



Marina Abramovic y Ulay

*Los Amantes, The Great Wall Walk, 1988*

Esta es a grandes rasgos la historia que se puede ver en el filme *Los Amantes* (1988) de la artista Marina Abramovic (Yugoslavia, 1946) y el alemán Uwe Lays “Ulay” (Alemania, 1943), una dupla artística que desde la década de 1970 había llevado a cabo una serie de trabajos performáticos donde pusieron en evidencia las formalidades y prejuicios que tenemos acerca de nuestro cuerpo, sobre las convenciones de la interacción social y todo lo que ello conlleva, las relaciones interpersonales y de género, la casi nula relación y conocimiento entre uno y su carne además de la renuencia que como seres sociales tenemos ante nuestra propia naturaleza o el equivalente a nuestros órganos vitales internos y externos<sup>9</sup>. Mantuvieron como pareja una investigación acerca de la forma, los sistemas y los vicios de la humanidad desde los límites y posibilidades del cuerpo -su herramienta primaria- y que suele concentrarse en una epidermis de realidad que parece no sentir ni frío ni calor; que es muchas veces piel reseca y transparente, llagada e inerte<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Ver capítulo 2.2 *El Arte como motor y la vida como combustible* donde Joseph Beuys hace un comentario al respecto.

<sup>10</sup> En una entrevista con el periodista Bernard Goy llevada a cabo en París en 1990 (2 años después de la acción citada) Abramovic comentaba acerca de su necesidad de vaciar el cuerpo y purificarlo hasta el punto de poder estar realmente comunicado con los campos de energía que suceden alrededor nuestro. Planteaba asimismo lo desconectadas que viven las culturas occidentales de estas energías de la naturaleza.

Después de varios años trabajando juntos y una relación amorosa, dicen, conflictiva e intensa, decidieron poner fin a su relación amorosa/profesional mediante una acción con tintes de ritual en la que ambos caminarían desde cada uno de los extremos de la Gran Muralla China para encontrarse en el centro de la misma, abrazarse y despedirse para siempre. Abramovic partió de Shan Hai Guan, en el Golfo de Bojai junto al Río Amarillo. Ulay comenzó su viaje en el Desierto de Gobi, más precisamente en Jai Yu Guan. Después de 90 días y aproximadamente 2000 km. de caminata se encontraron el 3 de Junio de 1988 en Er Lang Shan en la provincia de Shaanxi. La caminata representaba para ambos una suerte de manda, un ritual para redimir y purificar los cuerpos y los espíritus de la energía acumulada después de años de compartirlo prácticamente todo: los propósitos de vida, la profesión, los cuerpos y las almas. Las características lineales, espaciales y conceptuales de esta acción la hacen indefinible a las calificaciones. Al mismo tiempo dibujo, documento, escultura y acción así como cartografía, geografía y topografía del ser. Es un reconocimiento del espacio a partir del hecho físico de recorrerlo; una experiencia que es en si misma un reto físico y mental más allá de calificaciones eruditas o distintivos artísticos pues la acción trasciende sus cualidades formales como obra de arte pero las rebasa, gracias a la acción misma. Es un ejercicio que pudo haber hecho cualquiera, como cualquiera lee una novela o escucha una canción, aunque ciertamente no cualquiera la escribe o la compone. Algo equiparable sucede con los peregrinos, que a partir de un acto de fe recorren largos trayectos en busca de una purificación otorgada, suponen ellos, por la divinidad. Lo cierto es que esta purificación creadora es generada únicamente por ellos en función de un equilibrio emocional anhelado. Esto nos lleva una vez más a la afirmación de que la capacidad creadora existe en cualquiera que se proponga liberar esta energía transformadora. La vida en su carácter de recorrido representa un viaje sobre el pasado –la memoria- hecho presente. Esta obra trata del hecho de vivir: una reflexión artística resuelta a una escala heroica, modesta y humana.

#### 2.3.4 Félix González Torres: Placebo

*“Ante todo, se trata de dejar una marca de mi existencia: de decir estuve aquí. Tuve hambre. Fui vencido. Fui feliz. Estuve triste. Me enamoré. Tuve miedo. Tuve esperanza. Tuve una idea y un buen propósito y por eso hice obras de arte.”*

Con esta frase el cubano Félix González Torres (La Habana, 1957-1996) trataba de definir las necesidades y propósitos que abarcaba su proceso artístico. En su obra encontramos muchas referencias a la historia personal del artista donde más allá de anécdotas hace uso de ideas, materiales, conceptos e imágenes de la vida cotidiana habituales a todos. El carácter público que distingue muchos de sus trabajos hace de su obra un buen ejemplo de cómo la trascendencia de lo más íntimo puede hacer eco en quien observa pues todos reaccionamos ante ciertas imágenes o conceptos que como entes sociales no nos resultan ajenos, ya que participamos de ellos todos los días –temas como el amor, la muerte, la pérdida, la orientación sexual. Muchas de sus piezas hacen referencia a sus experiencias amorosas, a la pérdida del ser amado y a la reafirmación de lo que representa ser un individuo que plantea sus decisiones y su vida como una circunstancia pública desde su condición de minoría: la de un artista latino homosexual que padece una enfermedad terminal. Es por eso notoria la capacidad de su actividad creadora como vehículo para sobrellevar, digerir y transformar este hecho más allá de lamentos trágicos, derivando su obra en una declaración personalísima, cruda, poéticamente cruel que, por integral y directa, nos hace olvidar por completo a su autor para volverse un comentario universal sobre la energía creadora por excelencia: el amor. En *Untitled (Placebo)* el artista hace una acumulación de dulces envueltos en papel plateado que deben tener el peso correspondiente al artista y su pareja. Los espectadores pueden tomar un dulce para llevarlo consigo o consumirlo y a su vez los dulces faltantes deben ser reemplazados cada día de manera que nunca se pierda esta correspondencia de peso. Al tomar un dulce o comerlo los espectadores se vuelven de algún modo partícipes

de estas experiencias vividas por otro, de esa dulzura que permanece más allá de alguna ruptura o hecho funesto.



Félix González Torres

*Untitled (Placebo)*, 1991

Podemos incluso asociarlo al rito católico de la Eucaristía, donde Cristo transforma su carne y sangre en pan y vino para recordar a los fieles de su presencia en la Tierra durante el tiempo que tardará en regresar al mundo. Este rito que en la historia bíblica se presenta como una despedida del hijo de Dios encuentra sentido en esta pieza si tomamos en cuenta que González Torres sabía de su muerte segura a causa del virus del SIDA, enfermedad que también cobró la vida de quien fuera su amante. La seguridad del deceso próximo seguramente influyó en que su trabajo se volviera de carácter intimista, profundo y reflexivo. Casi documental. La energía que produce el dulce en forma de calorías y la posibilidad de compartir o regalar su obra también hacen eco en la idea que se tiene del amor como una energía flotante que trasciende los cuerpos y que se

caracteriza por su generosidad en tanto entrega e intensidad. Una energía que puede ser transportable, divisible y expansiva en el espacio.

### 2.3.5 Gabriel Orozco: La piedra que cede



Gabriel Orozco

*La Piedra que Cede*, 1992

En esta obra de Gabriel Orozco (México, 1962) encontramos muchos de los elementos que de acuerdo a mi opinión estructuran una obra de arte. Este artista concibe el espacio físico y el espacio vital como conceptos asociados y habla de la experiencia estética como una reflexión no impositiva dentro del marco que ofrece la realidad. Estos principios han hecho que la obra de Orozco deje de lado los elementos culturales identificados con lo folklórico para volverse un espacio de conocimiento ciudadano, universal y dilatado, que teniendo su origen en una cultura mexicana nativa puede manifestarse en cualquier parte del mundo a partir de la capacidad camaleónica de la obra como significado común inherente a casi todas las culturas. Esta extensión de la realidad concebida como línea de tiempo / espacio es una de las características del trabajo de este

artista que asociado a una investigación estética de rigor casi científico lo han vuelto uno de los creadores que mas han influido mi obra.

La mayor parte de sus esculturas, objetos, videos y fotografías surgen a partir de experiencias cotidianas reconocidas solo por una sensibilidad entrenada, donde establece acentos y puntos de inflexión acerca de la relación que establecemos con las cosas, de lo que consideramos importante o inútil. Parece plantear todo dentro de un nivel de jerarquías, valga la palabra, democrático.

Una de las piezas más representativas de su trabajo temprano y que tuvo gran impacto en el mío es *La piedra que cede* que consiste en una esfera imperfecta de plastilina de un peso equivalente al del autor. A diferencia de la instalación de González Torres, en este caso la equivalencia peso-artista no está definida por una construcción afectiva sino por una relación entre ambas materias como entes receptores sujetos a los estímulos. Así pues, la “piedra” encuentra sentido al ser rodada por todo aquel lugar que visita, en un ejercicio de reconocimiento del espacio a partir de su materia y todo lo que esta conlleva: peso, forma, densidad. Las marcas y las cicatrices que va registrando el material a lo largo de su recorrido pueden perfectamente identificarse como una metáfora de la experiencia de la vida y sus registros en la memoria del creador y del que observa. La materia, como los ríos y por supuesto los individuos, nunca es la misma pues es una masa mutante sujeta a las leyes de la física y de los caprichos incontrolables del tiempo, del espacio y de los estímulos que le suceden. En esta pieza encontramos una reflexión acerca del valor histórico del polvo y de la integración de la Vida como una concepción total integrada a la vida pasajera. La de uno.

### 2.3.6 *Sophie Calle: La Visite Guideé / The Bucket*

El trabajo de la artista Sophie Calle (Francia, 1953) se cimienta a partir de las experiencias de vida propias o ajenas y la forma en que éstas determinan un comportamiento, trayectoria, patrón o dibujo dentro de un sistema que, aunque se asume general, deriva de las particularidades para tener sentido. Son especialmente famosas aquellas piezas de Calle donde el espectador se posiciona como un segundo *voyeur* (el primero es la artista) que puede, a partir de una curiosidad natural, introducirse en una tercera vida para, a partir de suposiciones, generar una ficción con ciertas dosis de verdad. Esto nos recuerda una vez más lo subyugante que resulta la creación y posterior fascinación por el personaje, la *máscara* o la fragmentación del Yo por la posibilidad del Ser. Así, encontramos que en la mayoría de los trabajos de Calle este trayecto vital *común* es un pretexto suficientemente atractivo para extraerle la sustancia que implica la cotidianidad. Desde el registro de las pertenencias de los huéspedes de un hotel y la suposición de su vida a partir de éstas, hasta el registro de las actividades cotidianas de la artista por un detective privado, el trabajo de esta creadora da vital importancia a la vida diaria como motor y origen del proceso artístico y a la obra como consecuencia lógica de esta experiencia. Que quede claro: no se trata de la vida novelada de la artista, ni del anecdotario escogido en función de un personaje de cuento, sino de la vida *tal como es*; la vida de cualquiera, por aburrida que pueda parecer. Vida que es, por sí misma, energía común y paralela.

*La Visita Guiada* es una obra que, a manera de audioguía, llevó a cabo en 1994 en el Beuningen Museum de Rotterdam. En ella la artista colocó dentro de las vitrinas de la sección de artes decorativas del museo sus propias pertenencias, de modo que convivieran durante un tiempo con el acervo histórico que el recinto atesoraba. Uno de los objetos que Calle colocó dentro de las vitrinas fue una cubeta de plástico.



Sophie Calle

*La Visita Guiada (Cubeta)*, 1994

La historia de este recipiente, de voz de la propia Calle, era la siguiente: *“En mis fantasías soy un hombre y Greg (su ex esposo) se dio cuenta rápidamente. Quizá por esto un día me invitó a orinar por él, situación que llegó a volverse un acto casi ritual: me colocaba detrás de él y abría su cremallera, sacaba su pene y hacía lo posible por “orinar” lo mejor que pudiera, como si fuera él. Después de la sacudida reglamentaria lo regresaba a su pantalón y cerraba el cierre. Poco tiempo después de nuestra separación le pedí a Greg una foto de recuerdo de este ritual<sup>11</sup>. Aceptó y, en mi estudio en Brooklyn lo hice orinar en una cubeta de plástico, frente a una cámara fotográfica.*

---

<sup>11</sup> Esta característica ritual la encontramos también en la pieza de Abramovic citada en el 2.3.3

*Esta fotografía fue mi pretexto para colocar mi mano en su sexo por última vez. Esa tarde, firmé el divorcio”.*<sup>12</sup>

Lo verdaderamente interesante más allá de la anécdota o tal vez gracias a ella es que los objetos colocados por Calle no eran “valiosos” en términos materiales sino que tenían un valor en términos afectivos. Eran poseedores, pues, de una historia. De esta forma, las diferentes acepciones de la palabra convivían dentro de una construcción que coleccionaba historia en términos cronológicos, sin contemplar que todo objeto históricamente valioso tuvo a su vez una historia paralela en función de su creación, su uso, su desuso, su atesoramiento o su desecho, en ese orden. La condición vigente es finalmente el contacto humano, personal aunque no necesariamente afectivo: la herramienta sublimada a partir de la vida de un alguien anónimo o, como sucede en este caso, un artista reconocido.

---

<sup>12</sup> Godfrey Tony, *Conceptual Art*, Phaidon Press, Londres 1998, pag. 404

## CAPÍTULO 3.

### **De A a B, Hablando en Plata o Del Dicho al Hecho**

#### *3.1 Sobre La Inmortalidad del Cangrejo: La obra*

Como ya hemos visto, la experiencia de vida es la constante que define el trabajo de aquellos artistas que consideran su actividad creadora como una forma de establecer nexos y construir puentes con el mundo. Aunque no nos demos cuenta, toda decisión que tomamos, seamos artistas o no, es una reacción ante condiciones o comportamientos previos, es decir la reacción de uno como una totalidad presente y corpórea ante una serie de estímulos aprendidos que nos hacen inclinarnos por una opción o por otra. A partir de este camino de vida elegido vamos aprendiendo y desaprendiendo, apreciando en pequeñas dosis la sustancia del mundo en que vivimos, como quien bebe pequeños sorbos de agua de un coco en un día caluroso. Es después de cierto tiempo de trabajo y otro tanto de producción que nos damos cuenta que el arte es como cualquier otra disciplina humana, que no está desligada de las demás y que, al contrario, tiene que estar atenta y receptiva ante todas las otras actividades para poder construir puentes con ellas. Hay quienes piensan que el arte es el refinamiento más alto alcanzado por la humanidad pues permite, más allá de encontrar explicación a los sucesos mundanos, el inventar y visualizar todo lo imaginable –de entrada una imposibilidad, lo que lo vuelve infinito.

Yo prefiero pensar que el arte no es mejor ni peor que ninguna otra cosa, ni menos ni más importante que algo más. Es una necesidad como comer o dormir y tan importante como aprender a caminar, leer, sumar y restar. Y si alguien además de uno establece una comunicación o comparte nuestra experiencia, entonces sucede el arte y la actividad creadora ha encontrado sentido. En mi caso particular, la investigación artística que llevo a cabo pretende ser un ligero atisbo a la comprensión de este lenguaje o código vital que invita a la proximidad, a la traducción del entorno: a la explosión. La estética que me

interesa alcanzar en mi trabajo tiene un carácter de investigación personal que no es anecdótica ni documental. Es una visión de la realidad que sobreviene en la aprehensión y condensación de diversas atmósferas. Una reflexión –en sus dos sentidos, reflejo y análisis- en función de una visión particularizada de la existencia, la cotidianidad y la vida.

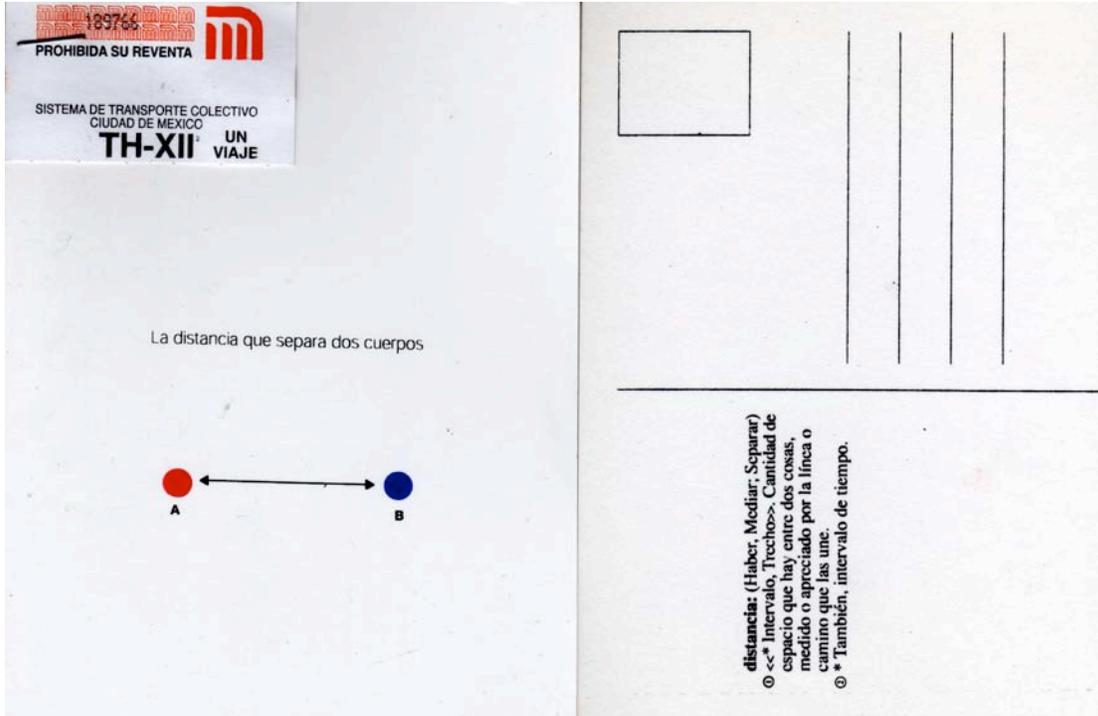
Comprendo mi relación con el entorno de dos modos: uno de ellos está orientado hacia la búsqueda de una no-verdad que se coloque en el límite –limbo sería más preciso- de la realidad: una condición de vigilia. Algo más cercano a las situaciones ambiguas, desorientadas y absurdas que vivimos cuando tenemos fiebre. Por el otro busco la relación entre el tiempo y su consecuencia; entre el acto y su efecto. Creo en la posibilidad de nombrar y en la decisión de ver las cosas como pueden ser y no como se supone que son. Busco la concreción de la totalidad en contraposición de lo real. Es justamente esa frontera entre lo dado y lo posible lo que busco evidenciar, ya que no me interesa generar una simple ficción ni, al contrario, un documento. Persigo algo más cercano a una irrealidad musical, una no-narración que aunque parta de una realidad específica no quede solo en el registro somero de la experiencia sino en la reinterpretación de la misma hasta volverla una realidad mejorada.

Mi trabajo está concebido a partir de esta interpretación y algo muy importante: mi escala humana en comparación con el entorno, las cosas y los sucesos que me ligan a él. Defino mis intereses como una relación entre tiempo, espacio y realidad tratando de entender esta correspondencia como la paradoja expresa entre la permanencia de la obra en el espacio o la trascendencia de la idea en el tiempo en un mundo donde todo significado está sujeto a interpretación o *es* interpretación en si mismo si tomamos en cuenta que todo lo conocido y nosotros mismos existimos en función de la idea que nos hacemos de aquello en que pensamos; no hay nada totalmente verdadero, todo es relativo, sin verdades o mentiras absolutas. Es en esta contradicción donde encuentro la

posibilidad de negación de una verdad dada o supuesta y donde esta ambigüedad juega un papel determinante en la fórmula que construye la obra.

Busco una imprecisión cinética o la reinterpretación de la evidencia hasta volverla una realidad corregida. Lo que pretendo es entender mi escala física en función de lo otro y así provocar que mi trabajo se desenvuelva como un satélite de mi propia naturaleza, tratando siempre de considerar que en esta ecuación todos los factores cambian dependiendo del lugar donde uno sucede físicamente.

### 3.1.2 Un Viaje (A y B, la distancia que separa dos cuerpos)



A y B (la distancia que separa dos cuerpos)

tarjetas postales y boleto de metro, 2002 a la fecha

La distancia, cuando hablamos de ella en términos físicos o matemáticos, se manifiesta como el espacio comprendido entre dos puntos, casi siempre A y B. Según la definición del diccionario María Moliner, distancia se define como:

*“Intervalo, Trecho. Cantidad de espacio que hay entre dos cosas, medido o apreciado por la línea o camino que las une. También, intervalo de tiempo.”*

Podemos entonces pensar la Distancia en dos sentidos: por un lado como una ecuación geográfica que nos separa de un punto inicial con el cual nos une algo: nuestra casa, escuela o trabajo, por ejemplo. Las distancias nos hacen dibujar mapas mentales y decidir la ruta que nos llevará de un lugar a otro. Cuando viajamos, estas distancias

conllevan un modo diferente de alejamiento: lo lleva al territorio de lo afectivo y lo cultural, es decir a lo que nos hace constituirnos como individuos. Seres autónomos y sociales. Las distancias nos separan de nuestra querencia y todo lo que ello implica: la tierra, la sangre y el corazón. O. Siendo más específicos, nos separa de nuestro país, nuestra familia y nuestros afectos.

Por un lado nos hace conscientes de lo que nos aparta de una meta o un fin o , literalmente, del Fin. Es por esto que la definición semántica se plantea como una paradoja que se desenvuelve en tiempo y espacio, siendo la unidad de medida nuestra propia existencia –entendida como el tiempo vivido y el tiempo por vivir- y nuestra escala física –como espacio recorrido o por recorrer-. De este modo, podemos hacer una ecuación que supondría el siguiente resultado: *a más tiempo vivido más aprendizaje y a más espacio recorrido más experiencia.*

Los viajes nos brindan pues una enseñanza que en la mayoría de los casos llega a nosotros como un eco, después de algún tiempo de concluido el traslado. Las leyendas sobre descubrimientos materiales y espirituales después de éxodos de esta naturaleza abundan en la historia de la Humanidad e involucran personajes –reales o ficticios, no importa- tan disímbolos como Los Argonautas, Eneas, Jesucristo, Mahoma, Marco Polo o Cristóbal Colón, por citar solo algunos grandes nombres. Sin embargo, esta actividad no escapa a la vida cotidiana de nadie. Todo el mundo lo hace de alguna u otra forma y es que viajar, en sus dos acepciones (tiempo / espacio) implica *desplazamiento*. Todo trayecto que hacemos involucra una distancia recorrida. La vida misma es eso: transitar el camino que divide el origen del fin. Los viajes están asociados directamente con las distancias y, al igual que éstas, pueden tener diferente significado dependiendo de su contexto.

Esta obra en proceso echa mano de dos diferentes elementos para tratar de arrojar un poco de luz sobre este tema que me apasiona. Por un lado hago uso de la tarjeta postal,

objeto que es comúnmente asociado a los viajes turísticos. Me interesaba usar este formato entre otras cosas por ser la confirmación de haber “conocido” algún espacio físico; una de las formas que tiene el viajero de afirmar en tiempo presente: “*Aquí estoy*”. Esto hace evidente la importancia del lugar para el remitente y se vuelve una coordenada referencial para el destinatario. Los coloca a ambos en un mapa imaginario físico y afectivo que hace las distancias evidentes para las dos partes. La postal misma hace un recorrido incierto: en su fragilidad viajera existe la posibilidad de nunca llegar a su destino. Enviarla es un riesgo y un acto de fe.

Al incluir un boleto de metro –el sistema de transporte más socorrido de la Ciudad de México- intentaba hacer evidente por un lado la referencia del espacio que habito, su inmensidad y por lo tanto el trato cada vez más impersonal de quienes la vivimos. Cuando hacemos uso de algún medio de transporte coincidimos con infinidad de gente que, al igual que uno, tiene un origen y un destino. En el Metro esto se hace cada aún más evidente: si pudiéramos trazar una fina línea entre el origen y el destino de cada pasajero el resultado sería una trama cerrada e indistinguible. Un solo boleto nos permite recorrer grandes distancias en una urbe como ésta y es un objeto de primera necesidad. Sin embargo, al salir del perímetro de la ciudad el objeto se inutiliza y, al igual que la postal, se vuelve una referencia anecdótica o un souvenir.

Enviar una postal es como lanzar una botella con un mensaje al mar. Tenemos la esperanza de que llegue a un destino y nos imaginamos la posible reacción de quien pueda leerla. Es un gesto de esperanza: un cordón invisible que nos unirá en algún momento con aquella persona que deseamos. Puede ser mañana o pasado, en un mes, o nunca.

### 3.1.3 *Double Fantasy*

El 7 de mayo de 2007 apareció en la primera sección de los principales diarios del país una nota (abajo) en la que se notificaba el descubrimiento de una tumba del período neolítico en cuyo interior se encontraban los restos de un hombre y una mujer, abrazados.



Nota del periódico El Universal 7/05/2007

Llamaba la atención la posición en que fueron encontrados y el estado de conservación de los esqueletos, casi intactos. La noticia se prestaba a múltiples interpretaciones, desde quien se inventaba una historia de amor al estilo de Romeo y Julieta hasta quienes suponían el hallazgo como residuos de

un castigo despiadado sin ningún tinte romántico. Para mí la anécdota resultó sorprendente pues coincidía con una serie de 3 esculturas que estaba haciendo en el momento justo de la aparición de la nota. No fue sino hasta que leí la noticia antes citada que me dí cuenta de las asociaciones formales que las piezas en que estaba trabajando tenían con muchos de los objetos rituales que se han hallado en una buena cantidad de entierros arqueológicos alrededor del mundo y muy recurrente en las culturas mesoamericanas, en particular las pertenecientes a nuestro país. Las piezas tenían una relación formal evidente a partir de su morfología ósea pero además compartían la idea de la trascendencia de las almas más allá de la vida; un tema que ha cautivado a la humanidad desde siempre.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Uno de los hitos evolutivos de la Humanidad fue la realización de entierros, lo que significó una sofisticación de las relaciones sociales y afectivas al querer asegurar el bienestar de los muertos durante su paso de la vida a la muerte. Significó el surgimiento de los conceptos de compasión, pérdida y amor. *National Geographic en Español* Ed. Especial Los Orígenes del Hombre pag. 129, verano 2002.



*Double Fantasy 1*      resina automotiva, 2007

En concreto, mi idea versaba sobre la permanencia de la energía vital del amor más allá de los cuerpos que habita, manifiesta como una fuerza imantada que une las almas y las solidifica en el tiempo. Tomé como referencia tanto la connotación histórica que tienen los huesos en términos antropológicos -como representación de tiempo transcurrido-, así como la connotación semántica del cráneo como asociación a lo descarnado o ausente de vida. Esta fue una idea que surgió a partir de haber sufrido la pérdida de una relación significativa y que eventualmente derivó en una reflexión sobre la energía poderosa que puede generarse entre dos personas. Energía que trasciende sus receptáculos para volverse eterna.

### 3.1.4 *Moira (Punto Crítico)*



*Moira (Punto Crítico)*

33 metros de hilo negro enredado, 1 x 1 x 1 cm. (imagen a tamaño real), 2008

En la mitología griega se encuentra el mito de las Moiras<sup>2</sup> -Parcas para los romanos-, tres deidades (Cloto *la que hila*, Láquesis *la que asigna el destino*, y Átropos *la inflexible que corta el hilo*) asociadas con el nacimiento cuya función era definir el principio, el destino y la muerte de los humanos a partir de una madeja de hilo que iban hilvanando durante el tiempo de vida correspondiente a cada cual. Cuando llegaba el momento de la muerte la diosa Átropos cortaba el hilo que hilvanaba su hermana Cloto y el sujeto en cuestión expiraba. No había ningún tipo de poder humano ni divino que pudiera contrarrestar tal decisión.

La vida en la antigüedad se pensaba predestinada a suceder dentro de un cauce por el cual se nos era indicado navegar. Yo concibo el destino como una serie de decisiones que tomamos durante este trayecto y que nadie más que uno es quien determina qué, cómo y dónde nos suceden las cosas. La única realidad incontrovertible es que la muerte no se puede acelerar ni retardar: mueres cuando dejas de vivir. Pensar en la serie de acontecimientos que nos conforman *-la vida-* como si fuera una madeja de hilo

---

<sup>2</sup> Constantino Falcón Martínez et al., *Diccionario de la Mitología Clásica*, Alianza Editorial, Madrid 1980, pag. 438

que se va haciendo más intrincada conforme pasa el tiempo tiene vínculos sugerentes entre los conceptos de arte y vida. Desde un punto de vista formal la posibilidad de que una línea vaya construyendo un volumen esférico y móvil nos remite a la idea del punto y la línea, concepciones básicas del dibujo aunque en un plano tridimensional, circunstancia que la relaciona de inmediato con la noción de escultura y sus variables: peso, masa, espacio y volumen. También podemos asociarlo al recorrido, pues la esfera contiene una cinética inestable por si misma. En la escultura *Moira (Punto Crítico)* fundí estas dos disciplinas cardinales dentro de mi actividad creadora. Me interesaba plantear la escala diminuta de la vida humana en función de su entorno, su espacio físico y temporal. Nuestra existencia es fugaz en tiempo y espacio y pocas veces somos conscientes de lo que hemos experimentado y de la madeja que hemos construido con el hilo de vida que poseemos; de las experiencias que hemos vivido y de aquellas de las que nos hemos privado. En algún momento de mis 32 años de edad padecí un incidente que me hizo consciente del cuerpo que habito, de su fragilidad, sus capacidades y limitaciones físicas. Pude darme cuenta cómo el escoger entre una de dos posibilidades de acción puede cambiar el curso de una vida y tener consecuencias funestas. Después de este suceso me quedó claro que mi experiencia de vida era mínima y que podía concentrarse en un punto minúsculo no mayor a 1 cm. cúbico construido a partir de una sola línea continua.

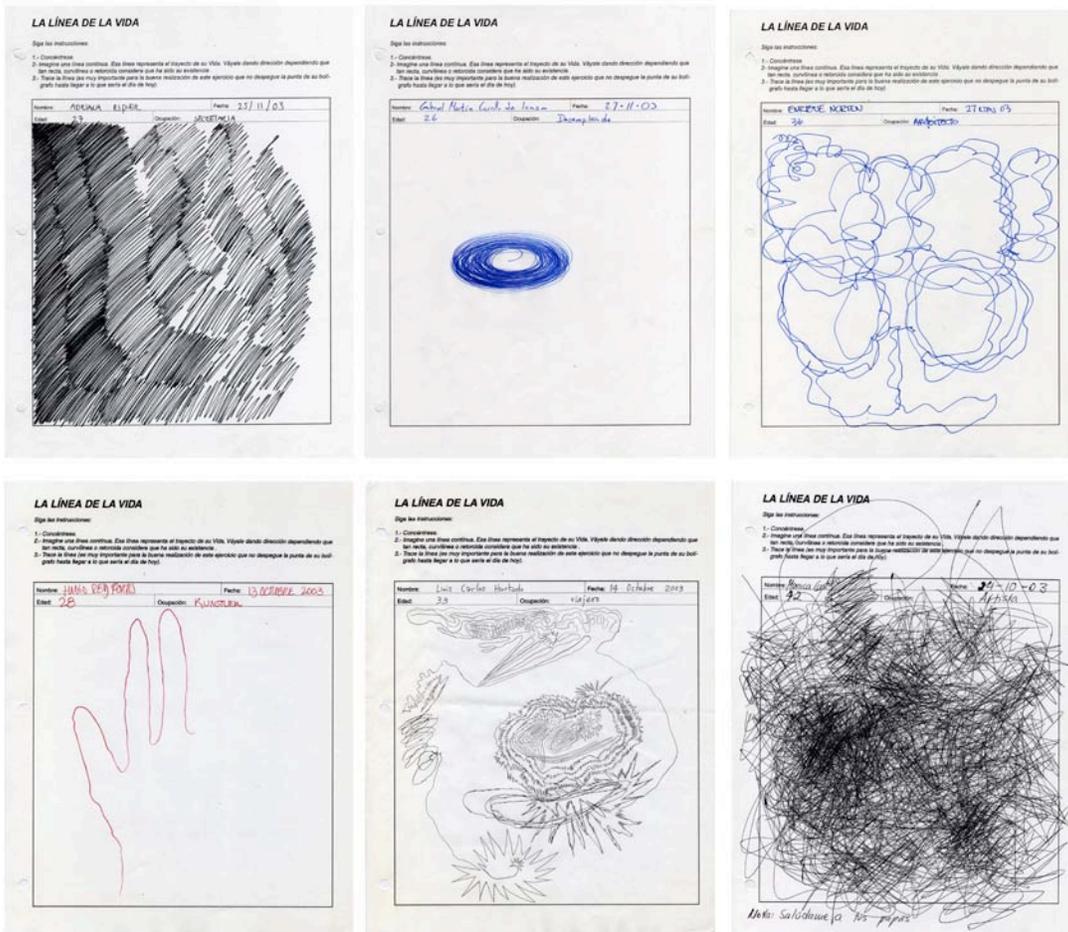
Yendo del microcosmos al macrocosmos podemos asegurar también que en comparación con el Universo, la Tierra resulta proporcionalmente más pequeña aún.

### 3.1.5 *La Línea de la Vida*

La gente acude a los museos o a las galerías a ver lo que las instituciones y la historia consideran y legitiman como arte; acude a estos sitios con la intención de *aprender* y *conocer*. Ésta es una experiencia que puede ser reveladora o incomprensible para quien observa, dependiendo del nivel de sensibilidad y comprensión que tenga, algo que no necesariamente tiene que estar ligado al nivel de educación que se posee. Sin embargo, muchos se acercan a las obras de arte con cierto recelo como si tuvieran enfrente una fórmula matemática imposible de resolver y es por eso que con frecuencia se asocia a las obras de arte como producto de mentes febriles. Esta forma de pensar tiene su origen entre otras cosas en el hecho de que los espectadores no se sienten involucrados con lo que ven pues no participan de la obra en ninguna forma y se tienen que conformar con ser espectadores pasivos de comentarios que las más de las veces ni les van ni les vienen. Con esto no quiero decir que las obras de arte tengan que ser necesariamente interactivas, pues también se corre el riesgo de caer en vicios que tampoco ayudan a una mejor comprensión de las cosas. No se trata de hacer un espectáculo multimedia ni por el contrario desarrollar lenguajes herméticos. Lo ideal es que la obra se adecue a lo que el concepto requiere de ella, para lo que hay que lograr una síntesis de lenguaje que sea comprensible para todos. Es la esencia de la flor lo que la hace algo más que un adorno y la transforma en experiencia. Ser puntual y directo, sin retruécanos verbales o visuales, es lo que hace que una obra reverbere en la memoria y se traduzca en conocimiento. De nuevo el principio formal del haiku. Hasta la idea más difícil puede ser explicada de una manera sencilla. La meta consistiría en lograr que la obra trascienda su formalidad para ser apropiada por otros desde su naturaleza primaria y así convertirse en una experiencia personalizada.

En esta obra titulada *La Línea de la Vida* me interesaba incluir al público de modo que la obra se fuera construyendo en función de la participación colectiva. La idea era simple: pedir al espectador que dibuje una línea continua de su vida sin separar el

bolígrafo del papel, de modo que la sinusoidal del trazo sugiriera un recorrido continuo esbozando así una suerte de cartografía automática y dibujo referencial de sucesos que sólo quien dibuja sabe o está consciente en que tiempo sucedieron.



La Línea de la Vida

bolígrafo o lápiz / papel, 28 x 21.5 cm., 2003 a la fecha

El ejercicio está sujeto a libre interpretación del participante, dependiendo que tan recta, curvilínea o retorcida considere el espectador que ha sido su existencia y no incluye ningún tipo de datos sobre estos hitos personales (amores, accidentes, pérdidas o éxitos personales y profesionales). Las múltiples interpretaciones del ejercicio van desde quien traza una línea parecida a un electrocardiograma -acaso la referencia más inmediata del hilo continuo de la vida- a quienes trazan una línea abstracta y orgánica -mas parecida a

un recorrido taciturno y vago- o se da también el caso de quienes piensan su línea como una imagen identificable con connotaciones específicas o hasta poéticas –el contorno inconcluso de una mano, un punto o una palomita afirmativa-. Las composiciones son distintas entre sí, distinguiéndose un patrón que recurre a la composición central aunque hay quienes utilizan todo el blanco de la hoja y otros que incluso se salen del marco designado para hacer su dibujo. El trazo también varía, siendo los menos los que usan distintas calidades de línea o saturación y siendo lo más común una línea que no suele encontrarse con el trazo hecho previamente, lo que nos indica una concepción del tiempo narrativa y secuencial que no mira hacia atrás, como si pasado y presente no tuvieran relación directa.

Se pueden hacer muchas elucubraciones sobre cada dibujo y los patrones que se siguen al hacerlo. Hasta podría tener una utilidad como prueba psicológica. Lo cierto es que todas son suposiciones que muy probablemente no tengan nada que ver con como ha sido la vida de cada quien. Siendo sincero, la verdad es que no importa.

### 3.1.6 *Amor Sin Título*



*Amor Sin Título*

edición ilimitada de carteles, 40 x 60 cm.

Esta fotografía fue tomada a finales del año 1974 en el estado de Chiapas, México. La pareja retratada son mis padres, casados en fechas cercanas a la época. Mi madre se encontraba embarazada en el momento de la foto y mi nacimiento ocurriría pocos meses después de que la imagen fue tomada. En algún momento del 2004 mi padre encontró dentro de una maleta vieja varios rollos de 35 mm. sin revelar. Una vez que las películas descubrieron su contenido varias fotos familiares entre las que se encontraba ésta vieron por primera vez la luz y se imprimieron en papel. Esto sucedió exactamente 30 años después de que las fotografías fueron tomadas. La sorpresa fue grande y conmovedora tomando en cuenta el tiempo transcurrido y el hecho de que mi madre había muerto en 1985, cuando yo tenía 10 años.

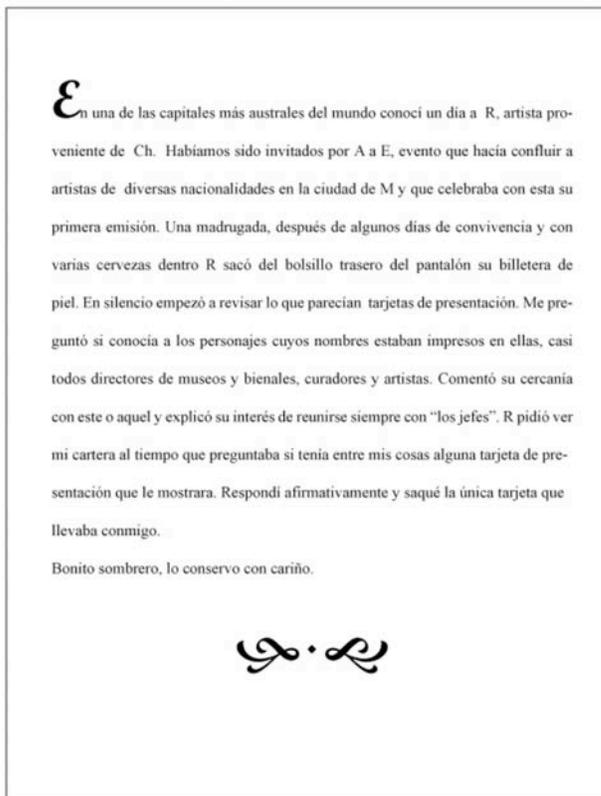
Más allá de la anécdota y su carga emotiva me pareció que la imagen era muy poderosa por varias razones. De entrada porque hacía evidente un momento muy particular de la vida de mis padres –y la mía, aún nonato- con todo lo que implicaba: su contexto generacional, histórico y social. Un momento en el que las utopías, las expectativas de cambio y los ideales de una generación marcaron un hito en la historia del arte, la sociedad, el pensamiento y la cultura de Occidente. Fueron años de conciencia generalizada que, como hemos visto con el transcurso del tiempo se han ido diluyendo o generando sus propios vicios hasta derivar en una especie de depresión post-parto de juventudes cada vez más mediatizadas, desesperanzadas, deprimidas y apáticas. Así pues me pareció que la imagen hacía patente todas estas circunstancias como si estuvieran suspendidas en el tiempo y además transmitía en plenitud una de las experiencias más poderosas que ha creado el hombre: el amor. Lo cierto es que no importa quienes son los individuos retratados, donde están o cual era su oficio. Podría ser cualquiera en cualquier lado con el oficio que fuere. Lo importante es lo que la imagen transmite más allá de la identidad o el anonimato de los protagonistas. En un principio me pareció fascinante lo poderoso de la imagen familiar por sus connotaciones obvias. Después intenté verla como un observador ajeno, tratando de analizar sus cualidades representativas como documento histórico pues dentro de su sencillez encierra aspectos importantes que me atañen desde lo más profundo. Supuse que era importante compartir esto con otros pero no me quedaba del todo claro el cómo. Concluí que lo mejor era imprimir un número ilimitado de *posters* de modo que los espectadores pudieran tomar uno y llevarlo a casa (a la manera en que Félix González Torres hizo con algunos trabajos suyos). De este modo podía hacer extensiva esta idea sustantiva para todo aquel que quisiera acercarse y compartir, ya sea por las cualidades documentales de la imagen, las asociaciones que cada cual hiciera a partir de ella o, simplemente, porque se pudiera encontrar la imagen evocativa, enigmática o bella.

### 3.1.7 Conejo Blanco

¿Qué es lo importante a la hora de hacer arte? ¿Cuál es su motor? ¿Qué elementos hay que tomar en cuenta para ser un artista? ¿Es un título o una vocación?

Éstas son preguntas que todos aquellos que mantienen un interés hacia la actividad creadora (sean autores o espectadores) se formulan. Sugieren una disyuntiva sobre lo que significa ser artista y producir obras dentro de un circuito que como todas las demás profesiones hace cada vez más evidente sus escalafones burocráticos; peldaños que es “necesario” ir subiendo para llegar a un lugar privilegiado desde donde se pueda ejercer algún poder. Esta es una condición humana que prevalece en toda actividad social y de la que el arte no tendría porqué evadirse siendo un trabajo tan humano como todos los demás. Aquí entramos a un problema de facto: si la función del arte es generar un conocimiento más profundo del mundo –o por lo menos sugerir una lectura paralela del mismo- ¿debería éste sujetarse a las condiciones que rigen todas las demás actividades que parten de una estructura dada del mundo o, lo que es lo mismo, un sistema que no se caracteriza por proponer segundas lecturas? Quizá podríamos hacer una investigación específica sobre el tema y aún así no daríamos con una respuesta concreta. En lo personal pienso que la actividad artística no debería estar alejada de los demás sistemas sociales pues necesita de ellos para poder cerrar su círculo de la comunicación aunque creo firmemente que el artista debería servirse de ellos -y no servir a ellos- para poder generar una estructura que permita establecer reglas más flexibles que deben circunscribirse a un orden mayor que el social. Me inclinaría por pensar en un orden natural que base su práctica en la experiencia como motor y finalidad para un mejor conocimiento del mundo a partir del artista. Implosionar para explotar. Esto quiere decir comprender la actividad creadora como un conocimiento personal que a la sazón derive en una experiencia compartida. Como dije previamente esto implica conocer todos los niveles dentro de los que uno se desenvuelve y así poder concluir que es lo que a uno le interesa en la vida, porqué le interesa y como acceder a ese interés. En este sistema (el del arte) no hay reglas

dadas aunque sí estrategias veladas para acceder a ese poder anhelado. Son reglas no escritas que sugieren lo *importante* y *necesario* de la pertenencia a ciertos circuitos que por supuesto tienen sus jerarquías y fórmulas de acceso. Dentro de todo este embrollo no hay nada *bueno* o *malo* por hacer. Cada cual decide el qué y el cómo y es decisión de cada uno saber cómo se está alcanzando lo que se propuso.<sup>3</sup>



*Conejo Blanco* impresión láser, tarjeta de presentación y sombrero, dimensiones variables, 2009

En esta obra titulada *Conejo Blanco* hago una reflexión sobre el tema a partir de una experiencia vivida dentro de un contexto artístico. La pieza consiste en una impresión digital a tamaño carta donde se lee:

<sup>3</sup> Recordemos la cita de Félix González Torres al respecto en el **Capítulo 2.1**, pág. 19

*“En una de las ciudades más australes del mundo conocí un día a R, artista proveniente de CH. Habíamos sido invitados por H a E, evento que hacía confluir a artistas de diversas nacionalidades en la ciudad de M y que celebraba con esta su primera emisión. Una madrugada, después de algunos días de convivencia y con varias cervezas dentro R sacó del bolsillo trasero del pantalón su billetera de piel. En silencio empezó a revisar lo que parecían ser tarjetas de presentación. Me preguntó si conocía a los personajes cuyos nombres estaban impresos en ellas, casi todos directores de museos y bienales, curadores y artistas. Comentó su cercanía con este o aquel y explicó su interés de reunirse siempre con ‘los jefes’. R pidió ver mi cartera al tiempo que preguntaba si tenía entre mis cosas alguna tarjeta de presentación que le mostrara. Respondí afirmativamente y saqué la única tarjeta de presentación que llevaba conmigo. Bonito sombrero, lo conservo con cariño.”*

Además de la hoja mencionada el montaje de la obra incluye la tarjeta de presentación y el sombrero mencionados en el texto. Contrario a lo que mentes suspicaces pudieran suponer, esta pieza no pretende ser un enunciado condenatorio ni una lección de ética. Nada más alejado de mi intención. No me interesa hacer juicios sobre lo que está bien o está mal; únicamente me interesaba hacer evidente lo real de una situación que dentro de su aparente intrascendencia concentraba de manera provisional diferentes circunstancias que atañen a mi condición de artista. Dentro de esto se encuentra por supuesto una declaración de intereses particulares aunque de manera aleatoria y accidental. La posibilidad de que este suceso del destino generara una obra de arte es para mí casi mágica. Como sacar un conejo blanco de un sombrero.

## ***IN / CONCLUSIONES***

Los arroyos desembocan en los ríos y estos a su vez desembocan al mar. Estos brazos de agua siguen un curso natural que es dictado por su propia naturaleza, su serpenteo hipnótico y su sinuosidad. El pensamiento sigue estos mismos patrones y después de mucho discurrir remata en otro mar, el del conocimiento. Hay incluso métodos específicos para lograr tal fin. La ciencia los aplica, como quien cava un dique para transformar el curso de un río. El arte tiene también un sistema propio, más orgánico, que encuentra siempre nuevos cauces que al final transforman el paisaje. La diferencia es que en el arte, a diferencia de otras disciplinas, la intención última no es encontrar respuestas claras o verdades totales, consiste en formular preguntas y cuestionamientos que mantengan girando la rueda de la vida.

Concluir no es en este caso una opción. Si lo es en cambio preguntarse si lo formulado es congruente con aquel que pregunta; si el canto corresponde al pájaro y los colmillos al tigre. Como artista esta congruencia entre ser y hacer va construyendo la articulación de un lenguaje propio así como su consecuente gramática y sintaxis, éstas si previamente perfeccionadas a través del tiempo por otros que se hicieron las mismas preguntas que uno con algunas variantes. Haciendo estos ejercicios comparativos es que podemos comprobar si nuestra hipótesis de vida *-ergo* nuestra hipótesis artística- es sustentable pues aunque las formas cambien, la esencia de las preguntas son casi siempre las mismas. ¿Qué somos, adónde vamos, de dónde venimos, porqué y para qué existimos? ¿Qué significamos?

El ejercicio de análisis que concluyo ahora me ha llevado navegando como en una balsa por los arroyos y ríos de mi persona. De manera sorprendente he comprobado que la articulación de mi pensamiento obedece a cuestionamientos que sobrepasan lo artístico y abarcan muchos otros intereses que aunque siempre he tenido claros, no los había relacionado directamente con mi actividad artística. Después de todo, el mundo -la

realidad- es uno. Una totalidad sustantiva y mutante. Un cuerpo que, como el propio, es complejo y existe dentro de otro cuerpo infinito -el Universo- compuesto a su vez por billones de particularidades. Siendo las particularidades la fórmula o esencia del mundo y siendo éste un conjunto de prácticas en función de la Vida es que presento esta investigación. El punto nodal de este análisis consistió en evidenciar ese terreno previo que es el proceso que transforma una experiencia en un hecho artístico. Aunque parte de este escrito se presenta como un ejercicio comparativo de mi obra con la de otros artistas la idea central gira en torno a la aproximación que hago con el mundo, sus posibilidades y la intervención transformadora que como creador puedo tener sobre él. El arte, como cualquier otra herramienta creada por el hombre pretende ser una extensión del individuo. Una herramienta más para aproximarnos y comprender nuestra posición con respecto de la Naturaleza.

El arte habla pues de todo lo humano: el amor, la muerte, las cosas de que está hecho el mundo; lo natural físico y lo sobrenatural que hemos inventado, es decir la Imaginación. Ésta es el mayor logro humano, la tercera posibilidad que habita en medio de dos cuerpos: entre tú y yo, tú y lo otro, lo otro y yo. Entre Todo. Es la Imaginación ese espacio mental que nos permite comprender el espacio físico. Por ella existimos y podemos suponer un futuro posible. Es gracias a ella que tenemos ideas y las llevamos a cabo. Es por eso que hacemos arte.

Detrás de cada obra de arte –sea la disciplina que fuere- hay una historia, una serie de hechos encadenados y purificados hasta llegar a lo que el artista haya pretendido. El arte es una máquina que, como el cuerpo, va estableciendo su propia dinámica de vida. La obra que ahora es fruto fue antes flor y néctar. Fue hoja, rama, tronco y raíz. Fue semilla. Mas ¿qué hubiera sido de esa semilla sin la tierra, el sol y el agua? Ahí radica el éxito de todo arte que merezca tal nombre: en que no pretenda ser más natural que aquello que la creó. En que sea tan magnífico como una hormiga y tan perfectamente

natural como una fruta. De lo contrario se corre el riesgo de crear, como en la novela *Frankenstein*, de Mary W. Shelley, una aberración.

Ese es el arte que me interesa y como artista esa es mi meta: que cada obra me represente como si con mis uñas trozara un poco de mi piel y, en esa extensión intermedia del tiempo que es la experiencia artística, decir a quien observa: “Ten: esto ahora es tuyo”.

*Mi Alma*  
*mi sangre*

**picoso**

*mi corazón*

## BIBLIOGRAFÍA

- Bartolomé Efraín, *Partes Un Verso a la Mitad y Sangra*, Ed. La Flauta de Pan, México 1998
- Beuys Joseph, catálogo de la exposición *Beuys in Wein*, Tenerife, España.
- Bonami Francesco, Rian Jeffrey et al., *Echoes, Contemporary Art at the Age of Endless Conclusions*, Editorial The Monacelli Press, EU 1996, 256 pp.
- Buchloch Benjamín et al., *Gabriel Orozco*, Editorial CONACULTA INBA, México
- Constantino Falcón Martínez et al., *Diccionario de la Mitología Clásica*, Alianza Editorial, Madrid 1980
- Cruzvillegas Abraham, *Round de Sombra*, Editorial CONACULTA, México 2006, 277 pp.
- Godfried Tony, *Conceptual Art*, Editorial Phaidon, Inglaterra 1998, 447 pp.
- Graves Robert, *Los Mitos Griegos vol. I*, Alianza Editorial, Madrid 1985
- Hesse Hermann, *Demian*, Ediciones Leyenda, México 1999, 171 pp.
- Hesse Hermann, *Narciso y Goldmundo*, Editorial Seix Barral, México 1999,
- Jodorowsky Alexandro, *Fábulas Pánicas*, Editorial Grijalbo, México 2003, 302 pp.
- *National Geographic en Español* Ed. Especial *Los Orígenes del Hombre*, pág. 57, verano 2002.
- Riquer Turner Adriana, *Acumulaciones, Construcciones, Imanes...*, Tesis de Licenciatura, UNAM. 164 pp.
- Schopenhauer Arthur, *El Arte de Insultar*, Alianza Editorial Filosofía, Madrid 2005, 162 pp.
- Tse Lao, *Tao Te King*, Ediciones Ela, México 1980, 88 pp.
- Van Gogh Vincent, *Cartas a Theo*, Barral Editores, Barcelona 1975, 369 pp.
- Watts Alan, *El Gran Mandala, Ensayos sobre la Materialidad*, Ed. Kairós, Barcelona, 1971, 182 pp.