



Universidad Nacional Autónoma de México

Posgrado en artes visuales

Mapas del cuerpo

Estudio del cuerpo fragmentado desde un análisis formal de la noción de soporte pictórico.

Tesis que para obtener el grado de maestro en artes visuales con especialización en pintura presenta el alumno: Emmanuel de la Cruz Hinojos

Director de tesis: Arturo Miranda Videgaray

Mayo de 2010

UNAM
POSGRADO
Artes Visuales





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.

Mapas del cuerpo

Estudio del cuerpo fragmentado desde un análisis formal de la noción de soporte pictórico.

Índice	3
Introducción	5
Capítulo I Los Ochenta	
1.1 Comentario sobre la pintura de los ochenta en Europa y E.U.	9
1.2 Pintura postmexicana o el neomexicanismo	19
Capítulo II Hacer pintura actualmente	
Comentario acerca de hacer pintura en la actualidad y el mercado	33
Capítulo III Mapas del cuerpo	
3.1 Mapas del cuerpo	39
3.2 Fragmento, detalle y soporte	47
Capítulo IV Proceso	51
Autorretato	58
Personas en llamas en ciudades	67
Mapas del cuerpo	76
Conclusiones acerca del proceso	80
Bibliografía	85

Introducción

El presente texto trata del proceso creativo y de investigación que he desarrollado para un conjunto de series en gráfica y pintura englobadas en *Mapas del cuerpo*, que constituye un breve estudio de pintura referente al cuerpo humano desde el análisis de algunas representaciones, descripciones y evocaciones, haciendo énfasis en nociones como el soporte y el proceso. El soporte es dato fundamental en el análisis pictórico por su íntima relación con la técnica de ejecución y el discurso presentado. Recursos como el texto, la serie, el políptico, la repetición, el módulo, el fragmento, etc., implican al soporte. Este tipo de recursos están íntimamente ligados a los conceptos que se quieren tratar en la obra e implican romper la unidad física de la obra para crear composiciones como unidades que significan individualmente y en conjunto.

La propuesta *Mapas del cuerpo* incluye pintura, gráfica, dibujo y collage, en los que se toma la idea del cuerpo humano, de la figura, como un medio para hablar también de otras cosas, como, por ejemplo, de la vida en las ciudades. En la mayoría de mis piezas existe un tratamiento de los elementos evocando el espacio urbano, como la paleta de colores, las texturas, los objetos y los espacios fragmentados, así como el tratamiento de la figura humana, también a veces fragmentada, sugerida y subdividida. El cuerpo humano es tratado, no sólo como una descripción figurativa, sino

como fragmento significativo conectado con lo demás. Más que descrito, evocado, como pretexto para hablar de diferentes situaciones humanas. El fragmento del cuerpo más como registro, como gesto, como pretexto. El fragmento contiene y evoca el todo. El cuerpo sugerido, insinuado, pero también mostrado. El cuerpo anatómico, intervenido, evocado, el cuerpo acción, fragmentos tomados de modelos reales, de dibujos, de fragmentos fotográficos, objetos relacionados con los sentidos, etc.

La investigación teórica se enfoca en algunas imágenes producidas en pintura en relación con representaciones del cuerpo humano, la figura, el desnudo, el autorretrato, etc., poniendo atención como antecedente cercano lo sucedido en el tema en la década de los ochenta en Europa, Estados Unidos y México. Una de las razones para poner atención en esta época es el resurgimiento de la pintura y de los estilos híbridos figurativos que se generaron. El texto sirve también para hacer un breve repaso de las transformaciones de la pintura a partir de esa década, sus procesos comerciales y de difusión. El texto también hace mención de la relación que también ha jugado el estado a partir de esa época como mediador entre los creadores y el público.

El trabajo plástico que acompaña el texto ha sido elaborado de manera conjunta con el análisis teórico, el trabajo de recopilación de imágenes y textos, estableciendo interrelaciones con ciertos elementos del proceso creativo y de investigación. Algunas partes

de este proceso plástico y gráfico se dieron en los talleres de pintura, serigrafía y dibujo de la Academia de San Carlos.

El presente trabajo es también una reflexión sobre hacer pintura en la actualidad, y parte de un replanteamiento acerca de la pintura, digamos, de caballete o estudio, que sigue siendo cuestionada en la actualidad. Muchos artistas objetualistas y no objetualistas comenzaron con ese tipo de trabajo en parte como una forma de romper con los formatos, los soportes tradicionales de la pintura, la escultura y sus discursos; así como con la relación comercial del objeto de arte, con las galerías y sectores consumidores. Desde los futuristas, dadaístas, muralistas, póveras, conceptuales, hasta los grafiteros e interventores gráficos, etc., se ha generado esta tradición de romper con el formato tradicional de la pintura de caballete.

Fenómenos vigentes como las artes no objetuales, la internet, la imagen digital, las intervenciones gráficas, el graffiti, los stickers y transfers, como parte de expresiones urbanas y sociales muchas veces artísticas, nos obligan a replantear y volver a discutir la pintura de caballete y los soportes pictóricos en este momento. En el caso de las intervenciones urbanas, el soporte es el entorno cotidiano, la ciudad; en el internet, el soporte es un no soporte por ser virtual, un soporte que llamo diluido, por que está y no está, está en la red que es algo abstracto. Uno puede manejar su página y sus piezas desde una lap top en cualquier lugar e ‘interactuar’

con otras personas en otros lugares a través de la red, que es un no lugar.

El presente proyecto contiene algunas observaciones hacia la pintura y otros medios, particularmente hacia imágenes relacionadas con la figura humana; la transferencia de imágenes, lenguajes, medios y soportes. Existen infinidad de antecedentes e influencias para este tipo de trabajo plástico, algunas afectan mi trabajo de manera consciente y otras de forma inconsciente, las cuales trataré de mencionar a lo largo del texto, así como las aportaciones de ciertas lecturas, catálogos y materiales de consulta.

El texto se centra como referencia en la década de los ochenta para enfocarse en algunos elementos en particular de la obra de artistas seleccionados, además de ser un momento histórico cercano que nos sirve para analizar sus manejos mercantiles y políticos, así como algunos cuestionamientos sobre su práctica, los cuales la han configurado hasta la actualidad.

Mi interés personal en la época es que es una etapa cercana a mí, ya que a finales de los ochenta comienzo a jugar con la idea de hacer pinturas y estudiar arte; asisto a distintas exposiciones que me interesan aún más en el tema y me acerco al trabajo de artistas jóvenes mexicanos que me influyen definitivamente para entrar a estudiar arte a la ENAP en 1993.

En este trabajo, me propongo explorar cómo dentro de los procesos históricos y de asimilación, emergen movimientos artísticos y culturales de todo tipo, propuestas artísticas como la del presente conjunto de piezas. Mezcladas con la información y formación académica recibida, el entorno y las circunstancias individuales se manifiestan en la individualidad de las piezas.

La serie de piezas englobadas en *Mapas del cuerpo* surge del lenguaje que ha ido evolucionando en mi trabajo con las imágenes, abierto a recursos matéricos y conceptuales. En mis piezas hago énfasis en el proceso creativo como parte medular de la obra, centrando la atención en la selección y apropiación de los materiales y medios con los que se va a trabajar, la experimentación de sus posibilidades y el discurso que pudiera abrirse con este tipo de trabajo. Se trata de reciclar imágenes, discursos pictóricos, ideas, objetos y también dibujos, fotos, se trasladan de un soporte a otro, se intercambian signos, se juega con la idea de la pintura.

El aprovechamiento de espacios, materiales e imágenes al ser reciclados puede ayudar a crear también una concepción de arte como un sistema abierto a todo tipo de discursos y elementos. Mi interés en este tipo de trabajo es la posibilidad de establecer un diálogo temático, matérico y humano con otras personas, con el lugar en donde trabajo, que es la ciudad, y con las particularidades

propias de los espacios y soportes, pero sobre todo con elementos que tenemos en común los humanos en las ciudades. El tema no es propiamente el cuerpo anatómico, sino la condición humana en la actualidad.

Me interesa también la noción de la pintura como parte de un engranaje cultural y económico; me interesa desde el punto de vista de la pieza terminada pero también desde el punto de vista de la acción pictórica y el hecho de englobar conscientemente lo que uno está haciendo dentro del contexto de la pintura y el arte.

En la presente tesis pretendo brindar una visión personal de la investigación desde el punto de vista del observador participante, ya que el objeto de estudio está relacionado con un proceso creativo en particular, llevado a cabo por una individualidad subjetiva en un momento dado. El texto pretende también ayudar a describir un proceso personal a través de una serie de piezas en las que se trabaje con fragmentos del cuerpo (o cuerpo fragmentado), dentro de un contexto urbano sugerido. La intención es provocar con este tipo de trabajo una visión pictórica de la realidad que se sustente en un texto teórico y práctico, facilitando el acercamiento, no sólo a las piezas en particular, sino a la historia del arte reciente y el quehacer creativo en general.

Capítulo I Los Ochenta

1.1 Comentario sobre la pintura de los ochenta en Europa y E.U.

Durante el siglo veinte, muchas de las vanguardias surgen deliberadamente como una respuesta formal a lo que se hacía anteriormente. Muchas veces se rompió también con los formatos y discursos tradicionales, como en las acciones artísticas, los objetualismos y no objetualismos. Muchas de estas prácticas se basaron en el trabajo con el cuerpo y rompían con el formato, no sólo de la obra, sino del museo, la galería y la manera de relacionarse con el espectador tradicional, llegando a veces a involucrarlo más allá de la simple contemplación..

En la década de los ochenta, el arte atravesó una convulsión alejándose de la práctica creativa objetualista y no objetualista que se instituyó en los sesenta y setenta. El proceso del formalismo, que impulsaba una reducción de los componentes matéricos del arte, había llevado la creación plástica desde lo mínimo hacia el arte conceptual apareciendo el arte bruto, el arte povera, fluxus, happenings e instalaciones, etc., y a la desintegración del arte como producto comercial de admiración e intercambio. Las estrategias artísticas se centraban en la idea del “arte como idea” que Joseph Kosuth sostenía en sus escritos de arte conceptual. Se habían reciclado de tal manera los discursos

pictóricos dentro de un sistema global de legitimación y mercado, que llegó a pensarse incluso en su agotamiento.

“En los años ochenta ciertos teóricos radicales consideraron el tema de la muerte de la pintura y basaron sus juicios en la afirmación de que la pintura vanguardista parecía mostrar todos los signos de un agotamiento interno, o, por lo menos, un límite marcado más allá del cual no era posible avanzar.”¹

Las manifestaciones artísticas objetuales y no objetuales tienen ya una larga historia, han generado su propia tradición a lo largo del siglo XX y siguen formando parte de procesos nuevos que se relacionan con la tecnología, con la economía, y la cultura en general. Sin embargo, estas surgen en parte como una reacción al objeto de arte vuelto mercancía y a los agentes intermediarios entre el creador y el público.

El arte acción de los sesenta y setenta había llevado la experiencia corporal a extremos sin precedentes como soporte de acciones artísticas, como en *Pieza de disparo* 1971 de Chris Burden, *Ritmo 0* 1974 de Marina Abramovic, *Cuerpo presente* 1975 de Gina Pane, *Y para hoy...nada* 1972 de Stuart Brisley, *Prostitution* de COUM Transmissions de 1976 o el accionismo vienes de los sesenta. La

¹ Danto, Arthur C. *Después del fin del arte*. Barcelona, Paidós, 1997 p.26,

mayoría de estos artistas usaba al cuerpo como elemento central de sus obras. Las prácticas del cuerpo trascendieron su representación. Normalmente lo que quedaba después de la acción era el registro escrito, fotográfico y a veces en video, productos que finalmente llegan a exponerse. De algunas acciones no públicas de conocidos artistas, hay el debate sobre si existieron como tales o sólo como documentación truqueada o falsa.

“El hecho de que las acciones produzcan objetos conlleva también sus problemas, si tenemos en cuenta que una finalidad programática del arte de acción era precisamente escapar a la comercialización”²

Los mecanismos económicos del arte se tambalearon ¿Cómo vender lo intangible? La estructura sociocultural, analizada por pensadores como Lyotard y Braudillard, ponían en duda, por otro lado, las certezas culturales como la noción de progreso que había regido occidente por dos siglos planteando la deconstrucción de la Historia: Lo postmoderno. Esto originó un arte incrédulo del progreso y la incidencia social del mismo recuperando irónicamente elementos del pasado, el decorativismo, la argumentación literaria o personal como base de su proceso creativo. Aunque teóricamente lo postmoderno abanderaba un eclecticismo donde diversas tendencias convivirían en plan igualitario, no ocurría así.

² Azner Almazán, Sagrario. *El Arte de acción*. España, Nerea, 2006, p.9

El dominio económico, mercantil, seguía rigiendo las relaciones culturales.



Lips of Thomas, 1973. Abramovic.

“La muerte del arte es la condición negativa de la afirmación de una nueva función del arte”⁴

Mientras que muchos artistas en todo el mundo seguían desarrollando objetualismos y no objetualismos en la experimentación de nuevos lenguajes y medios, a veces también en reacción al

³ http://www.mocp.org/collections/permanent/abramovic_marina.php

⁴ Subirats, Eduardo. *El Final de las vanguardias*. Barcelona, Anthropos, 1989, p. 15

anquilosado sistema de museos y galerías, abriendo espacios alternativos y propuestas públicas; el circuito de galerías europeas regresó a la pintura, abandonada por muchos artistas.

El arte conceptual y el minimalismo habían dominado por largo tiempo el mercado norteamericano, pero con este resurgimiento de la pintura en Europa, sobre todo a partir de la Documenta 6 de 1977, las galerías norteamericanas y japonesas comenzaron a interesarse por este renovado mercado. Se regresa a una pintura narrativa y figurativa. Es curioso, pero Francia, tradicionalmente impulsora de vanguardias pictóricas, queda al margen esta vez, cediendo el lugar a Italia y Alemania principalmente y dejando incluso un lugar a España, productor de artistas por excelencia pero no un centro mercantil del arte tan importante en Europa.

“Así lo pondría de manifiesto la irrupción avasalladora de la pintura europea a primeros de la década (los 80), en la que el eje Alemania-Italia desplazaba al ya tradicional tras la segunda guerra mundial de Francia y E.E.U.U.”⁵

⁵ Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto: Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*. Madrid, Akal S.A., 2001, p. 322



Six Beautiful Portrait 5, 1988. Baselitz.

En 1980 comenzó en Europa y en E.E.U.U. una vuelta conservadora a la pintura en consonancia con una etapa de entusiasmo capitalista y confianza económica burguesa. La revalorización de la pintura facilitaba la inversión en arte y la promoción de valores e intereses especulativos.

En la pintura de la década de los ochenta, la manera de abordar el cuerpo volvió al tratamiento de la figura, las representaciones del cuerpo humano. Se reciclan discursos expresionistas, naive, simbolistas y surrealistas. Se trata de refrescar a la pintura y la

⁶ <http://www.artinfo.com/galleryguide/19685623215541/michael-werner-gallery-new-york-artwork/georg-baselitz-six-beautiful-portraits-four-ugly-portraits-beautiful>

representación humana a través de elementos de época: objetos, ciudades, palabras, etc.

La "Transvanguardia Italiana", con el crítico Achile Bonito Oliva, promovió en gran parte el retorno a la pintura de los ochenta, a la imagen en su potencial narrativo, en un movimiento neo-expresionista figurativo con artistas como F. Clemente, S. Chia y N. Longobardi. En Alemania tuvo inmediatamente su réplica con artistas como A. Kiefer, S. Polke, Baselitz y Richter. Y en España, Miquel Barceló. En la meca del arte de Nueva York las estrellas podían surgir de la noche a la mañana como ocurrió con Jean-Michel Basquiat impulsado por un afán comercial del arte. El precio de la obra de artistas como los estadounidenses Schnabel, David Salle o el mismo Basquiat, se encarecía rápidamente haciendo de su compra una inversión segura. Toda esta ficticia y desorbitada bonanza económica se tornó al final en desilusión. A consecuencia de la mala administración de la economía de USA, de su excesivo nivel de gasto en armamento y de la deuda descomunal del presupuesto, la Bolsa de Nueva York se desplomó en Octubre de 1987 suscitando una crisis económica que afectó al mercado del arte. El valor de las obras se desplomó.

“Si se tiene en cuenta la evolución sufrida por el arte en la década de los 80 hay que enfrentarse al hecho de que desde entonces ya no es posible hacer una separación entre la obra

de arte como tal y su valor económico.”⁷

El renovado interés de los galeristas europeos y norteamericanos en la pintura a comienzos de la década de los ochenta, lleva a muchos artistas a retomar discursos y prácticas pictóricas. Esta vuelta a la pintura figurativa, también resultó en un análisis formal de la historia del arte. La pintura que habla de la pintura y se refiere implícita o explícitamente a otras pinturas. Se retoma la observación del cuerpo humano, el retrato y el autorretrato, no sólo en el llamado neo expresionismo, sino en la figuración libre francesa y otras vertientes pictóricas de la época. Se recicla la composición de escenas clásicas y modernas, pero también la forma de componer en el cine y la foto publicitaria, donde la figura se presenta a veces parcialmente, fragmentada. Se retoma con distintas referencias y particularidades la figura humana, la observación del cuerpo humano y la recuperación del dibujo.

Esta revisión de la historia de la pintura, propicia infinidad de *neos e ismos*: Los llamados nuevos salvajes en Alemania, con Baselitz (uno de los precursores del llamado neo expresionismo desde los sesenta), Penck, Lüpertz, Immendorf, Salomé; la ya mencionada transvanguardia italiana con Clemente, Chia, Cucchi, Paladino; artistas como Polke y Richter retoman la pintura. Con más dificultades se cuelan algunos artistas españoles como Barceló, y son

⁷ Emmerling, Leonhard. *Basquiat*. Alemania, Taschen, 2003, p. 9

reconocidos otros como Gordillo. En España además se da un resurgimiento cultural postfranquista, la llamada “Movida”. De ahí surgen infinidad de artistas gráficos, diseñadores, pintores, músicos, escritores, cineastas, etc.

Julian Schnabel era probablemente el pintor norteamericano más famoso a principio de los ochenta, y suele clasificársele como parte del movimiento denominado *Bad Painting* (*pintura mala*), que es una de las corrientes del neoexpresionismo. Luego tendría que compartir la fama con David Salle, Fischl, y los artistas venidos del graffiti, como Keith Haring, Estefan Eins, Joe Lewis y Jean-Michel Basquiat. Casi todos ellos comprometidos con la figura humana de alguna manera. Sin embargo, de los pintores norteamericanos de esa época, David Salle era quizás el más apegado al desnudo realista y a una pintura basada en la observación del cuerpo humano. Sus temas, a veces, plantean una participación del espectador como espía de la escena; otras muestra fragmentos de personas en composiciones que contrastan con su tratamiento realista.



El brazo de Géricault, 1985. David Salle.

Tras algunas instalaciones y performances, hacia 1979 se decanta por unas pinturas realizadas a partir de imágenes superpuestas, mezclando técnicas y estilos: Salle utiliza indistintamente la imagen, el vídeo, el cine, el diseño y la moda; se nutre por igual del arte clásico (artistas barrocos como Velázquez y Bernini, románticos como Géricault, impresionistas como Cézanne, expresionistas como Solana, surrealistas como Magritte y Giacometti), como del contemporáneo. Salle utiliza cuadros de gran tamaño, recurriendo a menudo al formato en dípticos y trípticos. A menudo crea una disposición teatral en la situación de

⁸ http://nyc.moma.museum/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A5124&page_number=5&template_id=1&sort_order=1

los motivos, la ambientación y la iluminación de las escenas. Suele emplear técnicas mixtas con objetos tridimensionales, como mesas, telas estampadas y botellas. Su producción incluye asimismo escultura, cine (la película *Search and Destroy*) y decorados para los ballets de inspiración punk coreografiados por Karole Armitrage.

Este auge de la pintura y la posibilidad de fama comenzaron a mostrar su voracidad al cobrar la factura a los artistas jóvenes. Las leyes de la oferta y la demanda se comenzaron a imponer sobre los artistas, presionándolos a producir como máquinas ya que había listas de espera para comprar a precios asombrosos éstas obras de jóvenes artistas vivos. Las colecciones privadas se imponían sobre las de los museos, ya que al pasar por las galerías y manos de coleccionistas, las obras subían a precios impagables para cualquier museo.

“Se puso de moda comprar obras y el arte pasó a ser objeto de inversión similar a las acciones.”⁹

Alemania y Roma, rápidamente se les uniría Nueva York y Tokio, se vuelven centro del arte y la cultura. En realidad eran, como hasta hoy, importantísimos centros económicos del mundo. Los procesos económicos afectan al arte desde siempre y esto se ve reflejado en la forma de trabajar de los artistas.

⁹ Emmerling, Leonhard. *Op. Cit.*, p. 8

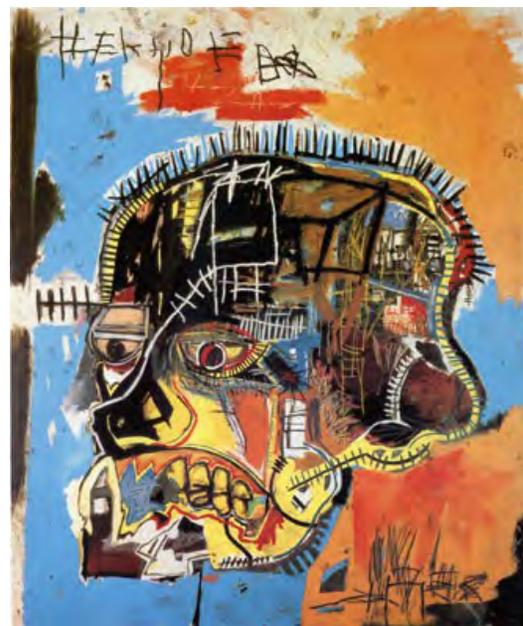
“El marchante y coleccionista de arte de Zúrich Bruno Bischofberger, que también fue galerista de Andy Warhol y se hizo cargo brevemente de la representación en exclusiva de Basquiat, iba una vez al mes en Concorde a Nueva York para comprar arte en jornadas frenéticas a través de galerías y talleres en una forma no vista hasta entonces. Según sus asistentes, sumas millonarias en efectivo cambiaban rápidamente de dueño. La venta y recompra de las obras, sólo con el fin de volver a venderlas a la menor oportunidad, ponían los precios por las nubes.”¹⁰

El surgimiento de espacios alternativos de arte se vio acompañado de la posterior asimilación de sus artistas al mainstream del arte, donde la novedad y juventud comenzaron a tener un valor comercial para los coleccionistas y galeristas. Con el Dadá, el Povera y el Pop se había planteado la anulación de las divisiones entre arte culto, arte popular y los elementos aparentemente no artísticos de la vida cotidiana. Warhol promovía artistas jóvenes y se le veía en lugares como el CB GB's donde se gestó el movimiento punk. Ya en los sesenta había estado involucrado con proyectos como la banda Velvet Underground, inspiradora del movimiento de street rock, el punk y toda una cultura subterránea. En los ochenta, las clases dominantes se asomaban a los barrios de Nueva York para curiosear, buscar nuevos talentos artísticos, música nueva, nuevos

¹⁰ Emmerling, Leonhard. *Ibidem*, p.8

bailes, etc. En esas épocas de bonanza económica de las clases dominantes norteamericanas y europeas, reflejada en el mundo del arte, Honnef Klaus dice:

“El arte se ha convertido en un elemento natural de la sociedad burguesa. Incluso aquellas obras de arte que han abandonado el estudio del pintor cuentan con una expectativa positiva. [...] En lugar de coches rápidos y caros, se compran cuadros, esculturas, fotografías de artistas jóvenes: el arte actual aporta ahora un prestigio social. Aparte de esto, las obras de arte, al no estar sometidas al desgaste del uso práctico, poseen en principio un valor de inversión superior al de los automóviles.”¹¹



Sin título, 1984. Jean-Michel_Basquiat.¹²

Al introducirse al gran circuito comercial del arte y vincularse con figuras polémicas como Warhol a nuevos artistas callejeros del graffiti, como Haring y Basquiat, las reacciones fueron contradictorias. Por un lado daba la impresión que cualquier artista joven, marginal y pobre, podía volverse en una celebridad del arte en muy poco tiempo. Lo que no se decía era a qué precio.

“... no a todos les parece positivo este “ascenso” del graffiti a una forma de arte comercializado. Tim Rollins, por ejemplo,

¹¹ Honnef, Klaus. *Arte contemporáneo*. Alemania, Taschen, 1988, p. 11

¹² <http://cg.scs.carleton.ca/~luc/puertorico.html>

está horrorizado con la situación. Rollins es director del Group Material, una colectiva de artistas creada en 1979, y dedicada a promover formas radicales de arte centrado en cuestiones políticas y sociales. A grupo Material le interesa un tipo de arte que sea radical tanto formal como políticamente. Quieren llenar el vacío que hay entre los artistas y la clase trabajadora americana. Estos tres grupos disidentes - Colab, Fashion Moda y Group Material - tienen estéticas, metodologías, posturas sociales y criterios muy distintos, pero comparten el deseo de establecer una nueva serie de relaciones que vuelvan a poner en contacto al arte con las comunidades de los vecindarios.”¹³

El manejo comercial que se hizo de las obras de arte en esa época no les quita, sin embargo, su valor artístico. Pero hay que tratar de observar los diversos elementos, incluso económicos, que hicieron que se regresara a una pintura figurativa y al estudio del cuerpo a través de la pintura.

Basquiat y Haring son dos de los jóvenes artistas venidos del graffiti y de los espacios alternativos que aparecieron a finales de los setenta y ochenta, y que serían plataforma de su estrellato.

Para sus temas Basquiat utiliza diversas fuentes: su cotidianidad urbana, su historia personal, su arraigo a su origen africano en un país racista, así como la televisión y las drogas, siempre utilizando la figura humana y el color. En la mayoría de sus pinturas hace referencias a la historia reciente de los afroamericanos a través de iconos modernos como: Charly Parker, Cassius Clay, etc., que en un mundo racista han conseguido fama y dinero, siendo estos valores importantes para Basquiat. También se dice que en sus cuadros utiliza frecuentemente imágenes que son autobiográficas, retratando el momento. Su manejo de la figura es intenso y lleno de expresividad, como en el caso de su cabeza *Sin título* de 1984, donde nos presenta un rostro compuesto por fragmentos de boca, cráneo, mentón, etc. Muchos de sus personajes son siluetas ocupadas por distintas capas de trazos y fondos de colores. Su manera de pintar, pareciera tener que ver con cómo se componen los collages.

¹³ Gablik, Suzie. *¿Ha muerto el arte moderno?*. España, Hermann Blume, 1987, p. 103

Keith Haring, contemporáneo de Basquiat, desarrolla un lenguaje pictórico cargado de simbolismo, influenciado por su trabajo en distintas áreas de la comunicación visual. Con Haring la figura se sintetiza y uniforma a un grado extremo para describir situaciones y opiniones concretas acerca de la sociedad de consumo, la sexualidad, el gobierno, la tecnología, etc. Sus influencias claras son los dibujos animados y publicitarios. El cuerpo humano se presenta como una silueta muchas veces asexual, sin ojos ni rasgos particulares, salvo en deliberadas ocasiones.



Sin título, de la serie Sexo Nuclear, 1981. Keith Haring.

¹⁴ <http://www.amadelio.com/vlog/tag/john-chamerberlain/>

1.2 Pintura postmexicana o el neomexicanismo

El final de la década de los setenta y la primera mitad de los años ochenta, como se ha mencionado anteriormente, se vieron caracterizados por una vuelta a las prácticas pictóricas, en contraste al arte conceptual, minimal y de acción que habían dominado las dos décadas anteriores. El hecho de que en países como Alemania, Italia y Estados Unidos, el mercado le haya dado tanta importancia a la pintura, influyó en el modo de verla en México, donde de por sí se seguía produciendo pintura por tradición. La producción pictórica mexicana se ha orientado en gran parte hacia la figuración y la reproducción de los estilos de moda en Europa y Estados Unidos.

Un artista trabaja desde las experiencias vividas, desde las obras que ha visto, los libros leídos, así como de un contexto. El artista absorbe ideas de lo que le rodea, así como de las cosas que le interesan, y tras horas de trabajo, todo eso se manifiesta en una pieza. Sin embargo, la formación académica, la influencia del sistema global que dicta que está o no dentro de las corrientes dominantes, va permeando el quehacer de los artistas plásticos en todas partes del mundo.



San Sebastián, 1982. Nahum B. Zenil.

La pintura es, para muchos artistas, autores e incluso semiólogos como Omar Calabrese¹⁶, un lenguaje que requiere de un rigor técnico y teórico para elaborar discursos en los que interviene nuestra interpretación del arte y de la realidad. La mayoría de los pintores en realidad se dedican a reciclar, interpretar y dialogar con la historia de la pintura; discursos, recursos, técnicas y estilos, presentando una relación de su idea del arte con la visión que tienen de su realidad individual, histórica y geográfica.

¹⁵ <http://www.queer-arts.org/archive/show4/zenil/zenil.html>

¹⁶ Calabrese, Omar. *El lenguaje del arte*. Barcelona, Paidós, 1997

“Todas las actividades que giran en torno al arte -como actos de interpretación y evaluación-, así como la acción del arte en sí mismo, supone para nosotros una disposición no exclusiva. Lo cual, en concreto, significa tomar en consideración no sólo los objetos, sino también la relación entre arte y cultura, entre esos objetos y lo social y entre aquellos y los conceptos temporales de la historia. Desde esa óptica, el “objeto” viene a ser un entramado de relaciones o vectores que se distribuyen, en cualquier momento dado, por muy específicas circunstancias temporales.”¹⁷ Tricia Collins y Richard Milazzo.

Entre la diversidad de interpretaciones de la pintura mexicana de los ochenta, se encuentra lo referente a los estilos de representación y tratamientos de la figura humana y su relación con el entorno. Sin embargo, casi siempre, el subtema de la pintura mexicana de los ochenta comenzó a ser el entorno cotidiano. En la pintura de Enrique Guzmán, uno de los pintores más conocidos de esa época, y para muchos, precursor del neomexicanismo, se encuentran elementos del surrealismo, del mexicanismo, el realismo, el simbolismo, el naive, etc. Todos estos elementos están presentes en la obra de varios neomexicanistas: es evidente la importancia del esquema anatómico en Enrique Guzmán o Adolfo Patiño, las composiciones influenciadas por los ex-votos son

¹⁷ Guasch, Anna María. *Los manifiestos del arte posmoderno: Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid, Akal S.A., 2000, p. 140

abundantes en Patiño, Nahum Zenil, Julio Galán o Eloy Tarcisio, toda la corriente se nutre de la revisión constante de la historia de arte y los autorretratos son muy abundantes. Por último, el estilo naif es casi una norma (con alguna excepción, la más notable: Carla Rippey), a estos rasgos los neomexicanistas agregaron su propia versión de la cultura pop puesta en boga por Warhol y sus coetáneos: junto con los símbolos y tradiciones patrias (la bandera, la virgen de Guadalupe, el nopal, la lotería, etc.) conviven referencias y objetos de consumo mexicanos.

En esta etapa del boom de la pintura neo expresionista en los ochenta es cuando Julio Galán se traslada a Nueva York, comparte espacio de exposición con Clemente en una discoteca de moda en Nueva York, se involucra con el medio y el mercado artístico neoyorquino y comienza su leyenda. Su obra se caracteriza por el autorretrato y la narrativa autobiográfica, así como la egolatría. Él retoma las ideas mexicanas al punto de la idealización y extravagancia, mostrando escenas próximas a lo surreal. Galán utiliza el collage, el ensamble, así como a distintos medios para construir su personal mundo. En su pintura habita su alter ego siempre joven, sensual y atormentado. Galán es uno de los pintores que, además de los aditamentos, los símbolos y elementos nacionalistas, trabaja con el desnudo masculino, mostrando predilección por los ambientes sombríos. Sin embargo, también recurre a imágenes relacionadas con su infancia, a escenas simbolistas y religiosas. Sin

embargo, es cierto que tuvo que irse a Nueva York para que su carrera cobrara más significación y aceptación incluso en México.

“¿Cómo hablar de posmodernismo (o de transvanguardia) en nuestras sociedades que no han conocido la modernidad (ni la vanguardia), o mejor dicho, que sólo han recibido migajas de una modernidad de importación?”¹⁸

La crisis económica que se generalizó en los países más dependientes a finales de los setenta y principio de los ochenta, se vio acompañada de las enormes y escandalosas fortunas de los nuevos ricos adheridos a la corrupción de los gobiernos-mafias-empresariales latinoamericanos en complicidad con los Estados Unidos. Junto con la corrupción vino la creciente pobreza, la represión, el narcotráfico y la violencia. Éstos cada vez menos pero cada vez más ricos personajes, comenzaron a lavar enormes cantidades de dinero y evadir impuestos, entre otras formas, comprando arte.



Me quiero morir, 1985. Julio Galán.

“A fines de los setenta, pero especialmente a partir de la década de la crisis de 1982, las tendencias neoconservadoras que adelgazaban el estado y clausuraban las políticas desarrollistas de modernización, aproximan a México al resto del continente. Así como se transfiere a las empresas privadas amplios sectores de la producción, hasta entonces bajo control del poder público, se sustituye un tipo de hegemonía, basado en la subordinación de las diferentes clases de unificación nacionalista del estado por otro en el que las empresas privadas aparecen como promotoras de la cultura de todos los sectores. La competencia cultural de la iniciativa privada con el estado se concentra en un gran complejo empresarial: Televisa”²⁰

¹⁸ Debroise, Oliver. “Un posmodernismo en México”: revista México en el arte, núm 16, primavera de 1987 cortesía de <http://www.latinartcritic.com>

¹⁹http://www.artesvisuales.com.mx/museos/temporales/museo.php?TMP_CONSECUTIVO=3043

²⁰ García Canclini, Nestor. *Culturas híbridas*. México, Grijalbo, 2005, p. 88

Como una reacción a las políticas mercantiles y culturales del estado y empresas, a mediados de los setenta aparecen infinidad de movimientos, publicaciones y artistas, alternos al estado, empresas e instituciones. Los llamados grupos de esa época muestran distintas formas y estrategias en que los artistas trabajaban sorteando el clima represivo e institucional del arte. Precisamente una de esas estrategias fue agruparse en células pseudo-autogestivas para tomar espacios, crear piezas y apoyarse. Por otro lado también surgen galerías, museos, y crece cierto mercado artístico. La experiencia de los llamados “grupos” que cundieron en los setenta: el No Grupo, Proyecto Pentágono, Peyote y CIA, etc, en los que muchos artistas optaron por los objetualismos y no objetualismos artísticos o acciones de artista, alejados de las galerías, contrastan con la explosión pictórica que se da en la década de los ochenta junto con un nuevo auge de los museos y galerías. El artista Felipe Ehrenberg lo que integraba era su cuerpo, su persona, en acciones como las que realizó en 1973 en la sala Ponce de Bellas Artes *Chicles, Chocolates y Cacahuates*

“La tendencia compulsiva que se dio en los años ochenta a atraer indiscriminadamente a la gente hacia el museo dio lugar a dos cambios interrelacionados, y por desgracia, igualmente problemáticos: la transformación del museo en centro de entretenimiento y la proliferación de los departamentos educativos. Por un lado, el museo parece organizar

sus actividades para atraer grandes cantidades de gente, publicidad, patrocinadores y dinero, en vez de intentar implicar a ese público en una reflexión crítica. Por otro, dentro de la praxis actual del museo, se invierten pocos recursos en los departamentos educativos y sus programas se dedican más al proselitismo y la promoción que a ningún tipo de pedagogía crítica. Las ideas preestablecidas del museo se mantienen intactas y sus actividades derivan hacia la dramatización de imágenes estereotípicas y versiones convencionalizadas de las comunidades para las que pretende trabajar.”²¹ Manuel J. Borja-Villel.

Mientras, en los rincones de todas las ciudades del mundo y el país infinidad de artistas experimentaban con formas de gráfica y pintura urbana, pintura-instalación, con el cuerpo como soporte, con multimedia, arte sonoro, con el video y otros objetualismos y no objetualismos, la pintura cobra enorme importancia en el mercado internacional y así lo asumen las galerías y museos en todo el mundo. La figura humana y las representaciones del cuerpo en la pintura vuelven a generar interés entre el público y los administradores de los museos y galerías. Se impulsa todo tipo de pintura, utilizando básicamente el reciclaje de discursos y recursos. Es así como aparecen infinidad de neos, trans y posts: pos-modernismo, neo-barroco, transvanguardias, neofigurativo, neo-

²¹ Guasch, Anna María. *Op. cit.*, p. 288

expresionismo, post figurativo, nuevos salvajes, new wave, no wave, etc.

La actitud posmoderna se reproduce en México, donde se presenta sobre todo como una especie de neonacionalismo o neomexicanismo kistch y una serie de pintores neofridos. Contrario a los ideales de Tamayo y Cuevas, surge con enorme fuerza este neomexicanismo pictórico que coincidiría con el boom comercial en Francia y el mundo de Frida Kahlo y una revaloración de su obra, así como la de Rivera, Orozco y Siqueiros. Enrique Guzmán, Nahum B. Zenil, Julio Galán, Carla Rippey, Esteban Azamar, Saúl Villa, Mónica Castillo, Marisa Lara, Arturo Guerrero, Javier de la Garza, están entre los más evidentemente influenciados por el mexicanismo y Frida. Se retoma la pintura y el tratamiento de la figura al estilo Kahlo, y sobre todo al autorretratarse e incluir colores y elementos folclóricos de la “cultura popular”, utilizando la figura como medio de autorreflexión. Se mezcla la iconografía católica con lo erótico, lo popular con lo culto, lo prehispánico con lo español, etc.

El neomexicanismo fue un movimiento que retomó la imaginaria mexicana, es decir, los tópicos o clichés culturales, como la Virgen de Guadalupe y otros iconos de la cultura popular, para reformularlos artísticamente. Sin embargo, se puede apreciar un problema en esta década, que la mayoría lo retoma de una forma

inconsciente, en el sentido de que no se hace una revisión o un replanteamiento de estos clichés y simplemente se abandonan en los 90. De ahí que el auge del llamado neomexicanismo aluda al factor comercial, pues fue un tipo de trabajo que conectó muy bien con los intereses nacionales de varios coleccionistas y también con los coleccionistas extranjeros que tenían una visión prefigurada de México. Este cliché que se dio también a partir del boom ochentero que tuvo Frida Kahlo en Francia y después en prácticamente todo el mundo. Hay que hacer énfasis en la explotación que se ha hecho de todo lo que rodea la obra de esta artista. Una pintura que, sin tener un énfasis en la descripción anatómica, se centra en el cuerpo, la figura, de una forma dramática. El énfasis en el autorretrato y la autoreferencia en la obra de artistas como Galán Y Zenil, hace que se les relacione más con la obra de Kahlo. Al volverse protagonista el pintor, al atravesar los distintos ambientes y situaciones en su pintura, el artista juega con la idea de sus colegas que se dedican a hacer arte acción y performance, se vuelven objeto y pretexto de reflexión. La figura se vuelve un medio de definición y de búsqueda de una narrativa personal. A algunos artistas que muestran una deliberada influencia de la obra de Frida Kahlo en su trabajo les ha producido éxito.

Por un lado el reciclaje de la simbología de la época mexicanista en la pintura, los íconos tradicionales, folclóricos. Por otro lado, una presentación pictórica refinada, descriptiva de la vida privada,

mitificándola. La cita de imágenes religiosas o de otras pinturas también contiene parte de la ironía y el humor. En su obra se aprecia la influencia de la obra de Frida, pero también de Bacon y de la obra de artistas como David Salle, Kiefer, Kushner, etc. Enrique Guzmán, Julio Galán y Nahum B. Zenil, son de los más renombrados y comercialmente exitosos pintores autorreferenciales e intimistas que desde los setenta comenzaron con esta tendencia.



La niña del columpio, 1973. Enrique Guzmán.

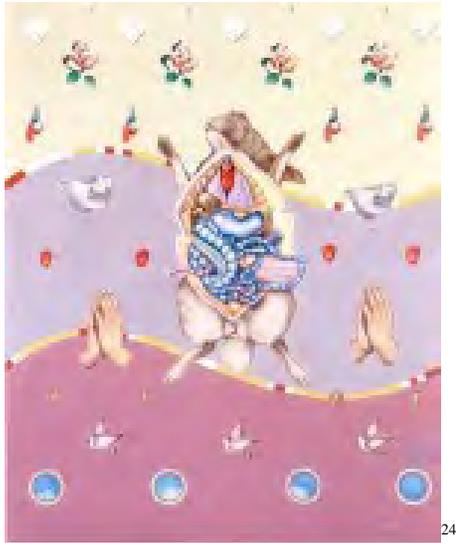
“Otra de las aportaciones del neomexicanismo consiste en la incorporación de elementos extrapictóricos al lienzo o su en-

²² http://www.artefactualmexicano.com/obras/304-La_nina_del_columpio

torno y de ahí al abandono de la pintura. Así, Mónica Castillo comienza a utilizar instrumentos de cocina para cuestionar la femineidad. Sus cuadros aparecen rodeados de objetos, convirtiéndose prácticamente en altares barrocos.”²³

Es de gran importancia la presencia del pintor Enrique Guzmán para definir este momento en la pintura mexicana. Gran parte de la notoriedad de este pintor durante la década de los ochenta, se debió, no a su trágica muerte y el aura de artista maldito que ésta le dio, sino a la influencia que dejó, directa o indirectamente en los llamados neomexicanistas; tales como Ray Smith, Julio Galán, Dulce María Núñez entre otros. No obstante, Enrique Guzmán no fue un neomexicanista, sino que se concentró en la mexicanidad tradicional de la clase media a la que perteneció. Su obra ataca a las buenas conciencias, incluso utilizando los símbolos que dieron origen a los mitos nacionalistas.

²³ Arteaga, Agustín. *Rediseñando el pasado, construyendo el futuro: Un siglo de arte mexicano*. Milán, CONACULTA, INBA, Landucci editores, 1999, p.p. 263-264



Marmota herida, 1973. Enrique Guzmán.

“El neomexicanismo, acuñado en la segunda mitad de los ochenta, designaba una pintura neoexpresionista, aligerada con la gracia de un vernáculo descreído. Un bad painting nutrido de kitsch urbano, de iconos populares, fantasías oníricas, nostalgia retro y emblemas nacionalistas; a veces con aditaciones de objetos y símbolos a medio terreno entre el artefacto y el collage. Nada más óptimo para entrar al burdo mercadeo de identidades en pleno mainstream, a mediados de los ochenta.”²⁵

²⁴ <http://destruccionmasiva.blogspot.com/2009/04/reescritura-del-himno-nacional.html>

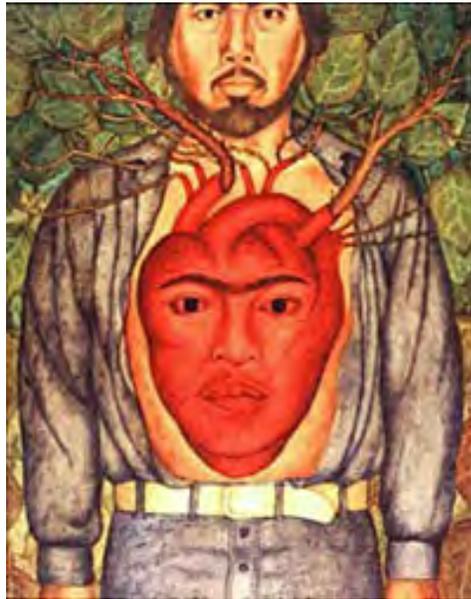
²⁵ Sánchez Osvaldo. *Rediseñando el pasado, construyendo el futuro*: Un siglo de arte mexicano. Milán, CONACULTA, INBA, Landucci editores, 1999,

El muralismo mexicano y el arte postrevolucionario constituyen, hasta la fecha, una de las influencias más fuertes e innegables, así como referencia obligada, para cualquier artista mexicano en cualquier medio. Sin embargo, muchos otros contemporáneos a los neomexicanistas utilizaban la figura de un modo más cercano al hiperrealismo y al surrealismo, como Arturo Rivera y Rafael Cauduro. También Enrique Guzmán, Galán y Nahum B. Zenil, aunque asociados al término, presentan en su obra como una constante la figura y el autorretrato en un estilo cada vez más refinado. Junto con Oliverio Hinojosa, Reynaldo Velázquez, y El Taller de Documentación Visual de la Academia de San Carlos, quizá sean los representantes más importantes de una pintura que retoma lo figurativo cuyo tema recurrente es la sexualidad.

En 1999, en el Museo de Arte Moderno, se mostró la exposición “Nahum B. Zenil. El Gran Circo del Mundo”, conformada por 71 obras entre pintura, dibujo, arte-objeto e instalación, la exposición abarcó la producción de 1991 a 1999. La obra de Nahum B. Zenil es una metáfora de la relación de pareja, la religión y la patria. A través de su iconografía retoma los valores visuales de estos tres temas siempre presentes en su pintura. La subversión, el sometimiento, el sentido del humor en la representación de conductas sociales y su posible cuestionamiento moral también son constantes en la obra de Zenil. El tratamiento de la figura es más

p.p. 263-264. 259

cercano al naive que al realismo. Es una pintura figurativa con aspectos del simbolismo, con la sexualidad como tema recurrente.



Frida de mi corazón, 1991. Nahum B. Zenil.

La corriente figurativa también daba cabida a distintos movimientos pictóricos y gráficos en México. Uno de estos grupos de jóvenes artistas trabajaba bajo el título de “Nueva presencia”, en el sentido de la nueva presencia de rastros de la representación humana en el arte. Arnold Belkin, quizás el artista más conocido perteneciente a este grupo, retoma del muralismo su iconografía,

²⁶ <http://www.siicsalud.com/dato/dat042/05218002bb.htm>

medios y algunos de sus materiales. Una vez más se cita la época del muralismo en México, fuente inagotable para unos, estigma que había que romper para otros y una referencia más para unos pocos que no lo ven como algo tan determinante.

Encontramos ciertas líneas de investigación, temas tales como: la desestabilidad social, el SIDA, la disgregación social, la incertidumbre de fines y comienzos de milenio, la globalización, en sí todo aquello referente a la identidad individual y social que han influido, y se han manifestado, en la creación plástica en México, para encontrarnos con una diversidad de manifestaciones artísticas que van desde la tradicional pintura de caballete al arte no objetual, desde el altar y el pedestal, al cuerpo y al ritual, soportes de la imaginería mexicana. Un arte de la parodia, que confunde las definiciones, borra las fronteras entre alta cultura y cultura cotidiana, el arte modesto y el ‘arte’, se nutre de la iconografía más banal, de los cromos, de las fotografías, de los calendarios, de las imágenes de la prensa. O bien se remite deliberadamente a los lugares comunes de la escuela mexicana de los años veinte (las escuelas al aire libre, Frida Kahlo, el muralismo, etc.).

En 1986, se celebró el Tercer Salón Experimental en el Museo de Arte Moderno, en el cual resultarían ganadores Mauricio Maillé, Gabriel Orozco y Mauricio Rocha cuya instalación aludía directamente al terremoto del año anterior. Sin embargo, una obra

menor provocaría el mayor escándalo de censura que había visto la ciudad de México, cuando Provida, un grupo antiaborcionista de extrema derecha, ocuparía las salas del museo, solicitando la renuncia del director Jorge Alberto Manrique por permitir la exhibición de una Virgen de Guadalupe con los pechos desnudos de Marilyn Monroe.

A mediados de los ochenta, ante el desértico y hermético panorama del mercado artístico y de la educación en México, en contraste con la enorme oferta artística, vuelven a surgir movimientos, espacios alternativos y galerías de autor, involucrando a los artistas en la producción, distribución, difusión, curaduría y crítica del arte. Algunos de estos espacios fueron iniciados por artistas pertenecientes a la generación de Los Grupos de los setenta, pero otros eran espacios de artistas jóvenes. Rápidamente, como es de esperarse, algunos de sus artistas fueron asimilados al circuito oficial de galerías y museos, desapareciendo los espacios y colectivos, pero otros sólo se transformaron. El Archivero 1984-1993, de Gabriel Macotella (del grupo SUMA), Yani Pecanins y Armando Saenz; La Agencia 1987-1993, de Adolfo Patiño; Pinto Mi Raya desde 1989, de Mónica Mayer y Víctor Lezama; El Salón Des Aztecas de Aldo Flores, donde se promovió “la toma del Balmori”; y la llamada Quiñonera que surge en 1987, en el barrio de la Candelaria en Coyoacan, propiedad de los hermanos artistas

Nestor y Hector Quiñones²⁷. La Quiñonera ha sido residencia de múltiples artistas y personajes urbanos que la han habitado, utilizado de estudio y sala de ensayos. Entre los innumerables artistas vinculados con la Quiñonera están Francisco Fernández (Taca), Mónica Castillo, Gabriel Orozco, Tomas Gleason, Diego Toledo, Gabriel Kuri, Claudia Hernández, Rubén Ortiz, Manolo Cocho, etc.²⁸ Muchos de estos artistas siguen produciendo obra y han pasado por los circuitos oficiales. La casa de los hermanos sigue también de alguna manera en activo y es de las pocas galerías de autor que sobreviven de los ochenta.

²⁷http://www.pintomiraya.com.mx/web_pinto_mi_raya/textosgenerales/galeriasdeautor.html

²⁸www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/090298/yoesusun.html



29

Camino seis, 1990. Nestor Quiñones.

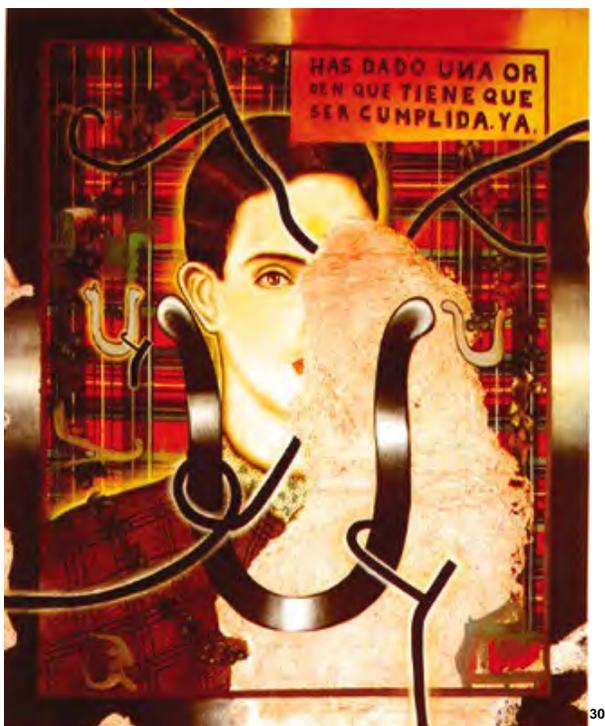
El trabajo plástico de los hermanos Quiñones se inició sobre todo en pintura, pero con el tiempo han sido de los artistas que han ido transformándose hacia otro tipo de soportes, objetualismos e instalaciones. El tipo de objetos, instalaciones y pinturas objetualistas que ha desarrollado Nestor Quiñones han trascendido la idea de posmodernidad a la mexicana con la que también iniciaron un grupo de pintores de la época, que incluía milagritos, bat mans, rosarios, mickeymauses, virgencitas, cruces, diablitos, etc. El tratamiento de la figura, con un aire que recuerda al expresionismo, el

²⁹ <http://galeriadelsur.xoc.uam.mx/caminoseis.htm>

surrealismo, a los neoexpresionistas, más que a Diego Rivera o Frida Kahlo.

Los espacios alternativos, talleres, estudios y galerías de autor que surgieron en los ochenta y noventa marcaron lo que sería, no solo el arte de los noventa y hasta la actualidad, sino la supervivencia de artistas que promovieron, como Gabriel Orozco, Rubén Ortiz, Diego Toledo, Abraham Cruz Villegas, Kyoto Ota, Gerry Letjik, Mauricio Rocha, José Fors, Cesar Martínez, etc. Muchos de ellos no vinculados al llamado neomexicanismo que, como el muralismo y gráfica mexicanista de los que se inspiraran, parecía ser lo único que había en los ochenta, pero esto era sólo un efecto del mercado.

Por lo general no existe mucha difusión, documentación, publicaciones, ni bibliografía acerca del arte hecho en México en la segunda mitad del siglo veinte y en las épocas recientes, así como de los artistas objetualistas y no-objetualistas que trabajan sus propuestas en este país; aunque pareciera que se han popularizado mucho este tipo de manifestaciones artísticas. Lo cierto es que, independientemente de los espacios oficiales, los espacios alternos, galerías o incrustados al postmodernismo como simple neoliberalismo, el arte que se hace en México es visto, se vende y se hace política con él.



Ya, 1988. Julio Galán.

La vida cultural en México es y ha sido en gran parte en el underground, en la clandestinidad o por lo menos a contracorriente, sorteando un sin fin de obstáculos dentro de los espacios institucionales. Sin embargo, el arte, la cultura, la economía, y la política, siempre han estado íntimamente relacionados.

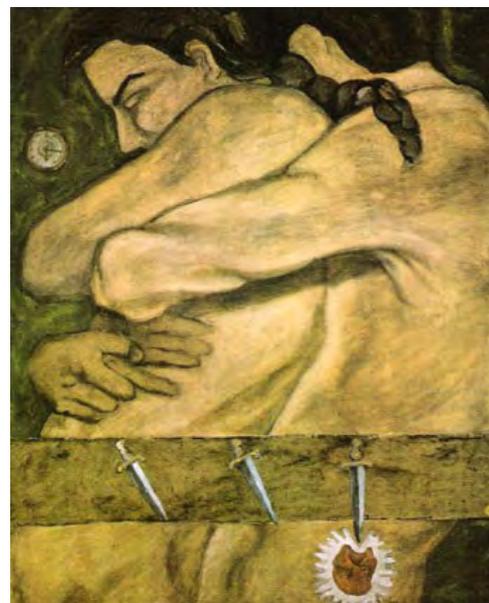
³⁰http://www.artesvisuales.com.mx/museos/temporales/museo.php?TMP_CONSECUTIVO=3043

La aparición de galerías de autor, espacios alternativos y galerías virtuales, es algo cotidiano actualmente, sin embargo, el mercado y distribución del arte sigue siendo cerrado y políticamente aséptico. No obstante, hay artistas que se dedican también a la promoción y distribución de su arte de manera cada vez más profesional e inteligente.

El marcado regreso a la pintura de los ochenta contrasta con lo que sucedería una década después. A finales de los ochenta y durante los noventa, muchos museos y galerías prefieren por lo general, arte multimedia o efímero, ya que es más barato el transporte, los seguros y son más rentables que la pintura o la obra objetualista. Aparece el curador como un quasi artista que presenta las exposiciones como sus propias composiciones efímeras, y el museo se vuelve el soporte. Al volverse el soporte las galerías y museos, con sus curadores que se vuelven las estrellas, se entra en contradicción con la tradición de este tipo de arte que, de hecho, muchas veces buscaba romper la relación del arte con el museo y la galería. Es decir, con los intermediarios entre el que produce el arte y quien lo pueda recibir, un público. Muchos de los artistas que utilizan al cuerpo como soporte, lo ven como un medio para que su obra sea menos manipulable por otros.

“Desde inicios de la década de los noventa se ha asistido a una vuelta de las prácticas artísticas centradas en el cuerpo o

que hacen del cuerpo su vehículo prioritario. Ello no significa una mera repetición del arte de acción y performativo de los setenta, pues se sustituye la inmediatez en la relación con el público por modos de exhibición o interacción tecnológicamente mediados - video, internet - , y se toma como punto de partida una interpretación del cuerpo que sustituye el humanismo naturalista por el énfasis en lo artificial lo posthumano. La reinención del cuerpo, la transformación de las propias marcas de identidad más allá de lo naturalmente dado, se convierten en el objeto de las acciones de Sterlac Vorlan, y es uno de los temas prioritarios del arte en la red.”³¹



En el amor la duda es un tormento, 1989. Hector Quiñones.

Dentro de los soportes no tradicionales, la red pone en discusión el tema de la pintura como objeto efectivo para comunicarse con un posible público o interlocutor. La red se ha encargado, sin embargo, de difundir imágenes de pinturas de todo tipo, hay páginas donde se pueden consultar, comprar reproducciones o pinturas originales, etc. Pero, de la reproducción digital al trabajo visual hecho especialmente para el medio y dentro del lenguaje tecnológico hay una enorme diferencia sustancial que conlleva a los soportes y lenguajes.

³¹ Juan Antonio Ramirez y Jesús Carrillo. Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI. Madrid, Ensayos de arte Cátedra, 2004, p. 10

³² <http://galeriadelosur.xoc.uam.mx/caminoseis.htm>

“Si hubiera que resumir brutalmente qué es el arte contemporáneo así entendido (aunque no haremos otra cosa que resumir cómo es), habría que decir que es aquel que se aparta de la tradición milenaria de las artes occidentales, rompe con una historia museística que de hecho las vanguardias habían continuado con candidez, y adopta una posición reflexiva que no toma en consideración la obra o el artista como lo esencial de la práctica artística.”³³

Según esta definición, podríamos deducir que, aún la pintura que se hace en la actualidad, podría no encontrarse dentro del “arte contemporáneo”, sino dentro del moderno quizás, lo cual nos da una idea de cómo es vista la pintura por muchos. Es decir, para algunos la pintura se ha vuelto un fin y no un medio. Sin embargo, más allá de que la pintura siga siendo parte importante del manejo económico del arte, el hecho de que gran parte los artistas se avoque a otro tipo de soportes y medios, no ha negado necesariamente a la pintura, sino que algunas veces han entrado en diálogo con esta. El arte no es unívoco, sino que son muchas las formas de conectarse con la idea de arte. La posibilidad de lecturas y conexiones de una obra con otras, con otras épocas y artistas, es prácticamente infinita.

³³ Azúa, Felix de. “¿Qué es arte contemporáneo?”: revista Letras Libres, Febrero 2003, México, p. 11

“La revitalización de la tradición pictórica en los ochenta parece afirmar a la pintura -emblema del arte occidental- como un valor universal en sí mismo. Por tanto, lo que se transmite a través de ella también ha de serlo. En términos generales, los pintores asumen su pertenencia cultural a occidente como un legado intrínseco e incuestionable y promueven una suerte de neutralidad cultural.”³⁴

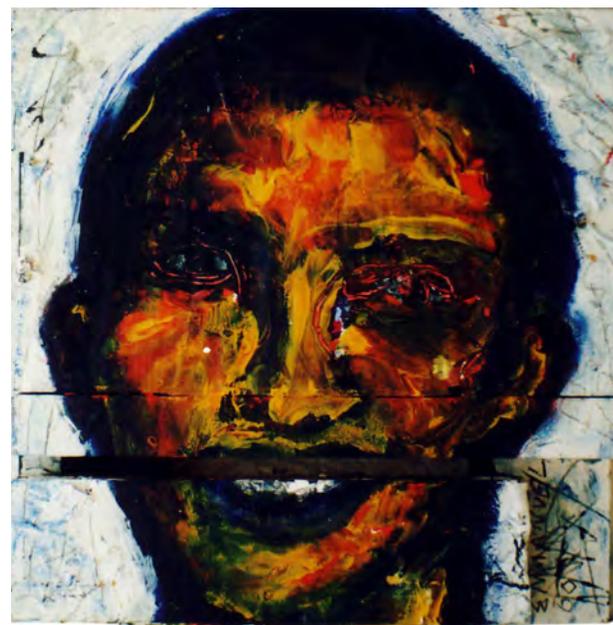
³⁴ Ponce de León, Carolina. *El efecto mariposa*. Colombia, Alcaldía Mayor de Bogotá D.C., Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2004, p. 42

Capítulo II Hacer pintura actualmente

Comentario acerca de hacer pintura en la actualidad y el mercado

“Ante la pregunta de cómo influye el mercado del arte en la visión de los artistas contemporáneos, Meta Bauer comenta primero que, en realidad, más que un mercado hay un “sistema global” que integra diferentes mercados locales muy fuertes, como el de China, que opera sobre todo en el interior de ese país. Y agrega que en el mundo hay también un “mercado secundario” muy fuerte, relacionado con espacios como las casas de subasta. En conjunto, el mercado de arte se ha vuelto muy global, mundial, y capitalizado.”³⁵

Dentro de las relaciones comerciales y de poder que se encuentran en el mundo del arte institucionalizado encontramos diversos elementos y personajes que van construyendo un discurso legitimatorio de ciertas prácticas como arte. Con menos poder que los coleccionistas y galeristas, sigue estando la crítica. La crítica sirve al artista y de hecho es útil como parte de su trabajo (la obra artística es una obra abierta a la interpretación). La crítica de hecho podría ser un instrumento de conocimiento en las artes. Por otra parte, la relación de la teoría y la práctica artística siempre ha existido como parte del mismo quehacer artístico.



Rostro, 2001. Emmanuel de la Cruz Hinojos.

³⁵ Jiménez, Arturo. Artículo: “Pide curadora no renunciar a la crítica frente al ‘sistema global’ del arte.” Periódico La Jornada virtual, Lunes 19 de enero 2008, México D.F

“La obra es considerada como un sistema [...] en el que cada porción finaliza en el significado global y produce sentido a más niveles, según el sistema de relaciones con el que éstas se integran”³⁶

Una obra de arte se conecta con otras obras de arte, tanto contemporáneas como de otras épocas, así como con la historia humana en general. Una pintura maneja indudablemente una carga conceptual, particularmente si parte de un artista informado que haya estudiado la historia del arte.

“Un relanzamiento de la pintura en estas circunstancias y en estos momentos ha de reconsiderar tanto la historia anterior de la pintura a nivel de las transformaciones puramente formales, como las relaciones que esta historia mantiene con la institución, con la ley, con el mercado, con esa plusvalía desmesurada que el capital estaría dispuesto a pagar y aumentar con tal de no tomar en cuenta las transformaciones a nivel ideológico que esta historia conlleva.”³⁷

La pintura es una idea que ha ido cambiando a lo largo de la historia de la humanidad y actualmente todavía hay mucha gente involucrada con ella de una u otra manera, produciendo, escri-

³⁶ Calabrese, Omar. *La Era neobarroca*, Madrid, Catedra, 1994, p. 19

³⁷ Marchán Fiz, Simón. *Op. cit.*, p. 436.

biendo, difundiendo, admirando, comprando y vendiendo. Desde siempre, muchos artistas han partido de la pintura en su formación para después llegar a otro tipo de objetualismos y no objetualismos artísticos, o trabajando simultáneamente distintos medios en los que incluyen la gráfica y la pintura. La lista de artistas es interminable, Duchamp, Beuys, Gabriel Orozco, etcétera.

“Una pintura que dice no a la pintura en busca de esa realidad que se esconde y se revela justamente por medio de la pintura”³⁸

El hecho de que se siga usando la pintura para trabajar dentro de ciertos conceptos y contextos artísticos, responde a que la pintura sigue siendo rentable para el sistema del arte, pero también por que es un medio insustituible para muchos creadores.

“Aquí, como en general en el arte, un lenguaje no traduce ni sustituye a otro. Son irreductibles. Cada lenguaje tiene sus posibilidades y límites de creación.”³⁹

La pintura, como muchas otras artes, normalmente nos llega puramente como lenguaje, como registro, una reproducción fotográfica

³⁸ *Antología Pintura mexicana del S. XX*, México, Proyección, 1999, p.178

³⁹ Sánchez Vázquez, Adolfo. *La Pintura como lenguaje*. Monterrey, UANL, 1974, p. 55

impresa en un catálogo o revista. Sin embargo, el objeto pictórico o hecho creativo al que se hace referencia como parte de un lenguaje, sigue siendo importante y de lo que parte todo lo demás. Si uno observa un libro de arte que recopile piezas recientes, observará que todavía se encuentran una importante cantidad de pinturas.



Fumador, 2001. Emmanuel de la Cruz Hinojos.

“... ningún medio de expresión adquirido resuelve el problema de la pintura, ni la transforma en técnica, por que ninguna forma simbólica funciona jamás como estímulo: allí

donde ha operado y obrado, es justamente con todo el contexto de la obra y de ninguna manera por los medios del efecto. [...] El lenguaje de la pintura no es “instituido por la naturaleza” debe hacerse y rehacerse.”⁴⁰

El soporte pictórico se ha modificado y cuestionado en innumerables ocasiones a lo largo del siglo veinte pero, aun en el presente siglo, se sigue produciendo y comercializando la pintura, digamos, de caballete, aunque desde los sesenta se prefiera en grandes formatos.

En el arte actual el lugar del artista, la obra, el crítico, y el público, se mezclan entre sí. Las obras conviven con los productos de la publicidad y medios masivos. Se cuestiona el papel del artista como creador. Entre el público y la obra median, no sólo un crítico, sino una red institucional de museos, galerías, ferias, revistas, etc., siendo estas instituciones quienes legitiman, jerarquizan las obras, y donde se produce su contextualización comunicativa y mercantil. La dimensión publicitaria se convierte así en algo esencial en la determinación de lo que es o no es arte. En el caso de la literatura, las artes escénicas, el cine y la música, la dependencia de los medios de comunicación y de la publicidad es cada vez más intensa.

⁴⁰ Merlau- Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Buenos Aires, Paidós, 1977, p. 38

De todos los componentes institucionales del arte actual, el que más se ha modificado su estructura y funciones es el museo. Interviene tanto en el escenario artístico como en la búsqueda y configuración de una audiencia propia. Su papel es fundamental en la legitimación y cotización de las obras, siendo visto el propio museo como mercancía cultural. La burocracia institucional entiende que es ella misma, y no el público, la verdadera destinataria de la acción del museo. El público es un referente lejano y se mantiene al margen de sus necesidades y deseos. Los artistas y sus obras son elementos intercambiables en función de estrategias curatoriales y mercantiles. Por ello es importante la discusión acerca de estas políticas culturales y a través de la crítica fundamentada establecer lazos entre el público y el artista.

“El cuadro tuvo siempre una señalada preferencia a ser contemplado por uno o por pocos. La contemplación simultánea de cuadros por parte de un público numeroso, tal como aparece en el siglo XIX, es un síntoma temprano de la crisis de la pintura, que de ningún modo fue desatado por la fotografía, sino, con relativa independencia de ésta, por las exigencias planteadas por la obra de arte a la masa.”⁴¹

⁴¹ Benjamin, Walter. *La Obra de arte en la época de su reproducción técnica*. México, Itaca, 2003, p. 82

Para poder sobrevivir, las fronteras de la disciplina de la pintura se desvanecen a lo largo del siglo XX. El cubismo y la introducción de objetos, periódicos, etc; el dadaísmo consolidando los objetualismos artísticos, el collage y la fotografía, con Duchamp, Tzara, Schwitters etc; el póvera, el minimalismo, el graffiti, la pintura in situ, las intervenciones pictóricas, la instalación, etc.

Los llamados medios y lo digital están involucrados en nuestra vida cotidiana ocasionando concretamente que, la pintura como técnica, se entrelace y afecte con la representación digital. La pintura es un lenguaje visual más en medio de una cultura visual. Reconsiderar al diseño como arte, muy relacionado con el desarrollo de los medios digitales, cobra nuevos impulsos a partir de los ochenta y ha sido una idea cada vez más entendida y aceptada. Las nuevas tecnologías avivan la reconsideración de los conceptos del arte, pues en el uso de los nuevos medios, arte y diseño se entrecruzan.



Desnudo, 1999. Emmanuel de la Cruz Hinojos.

“Las estrategias de la imagen en la publicidad y en la pintura se entremezclan hoy en sus procesos de producción y comercialización, [...] ambas son generadoras de discursos y significados donde lo real y lo simbólico se mezclan y diluyen en lo cotidiano, impulsando la estetización de la vida diaria. Las fronteras que distinguen el arte de la publicidad se deshacen. [...] La entidad artística es engullida en el sistema general de la imagen, indiferenciándose en lo que se ha llamado “cultura visual”.⁴²

⁴² Almela, Ramón. La imagen actual en la intersección del arte y la publicidad. III SIMPOSIUM DE COMUNICACIÓN. “Arte y Publicidad en

La utilización de lienzos, pantallas, e impresiones, tiene que ver con esta relación de planos y el traslado de una idea de un medio a otro. La pantalla funciona, a veces, como un espacio pictórico mutante, hecho de luz y colores.

Comunicación” Escuela de Jurisprudencia y Humanidades. 12 Marzo 2004. Auditorio Rafael Cañedo. Radio ACIR

Capítulo III Mapas del cuerpo

3.1 Mapas del cuerpo

“Los mapas del cuerpo humano los ha trazado la anatomía. Milímetro a milímetro, el interior y el exterior del hombre han sido explorados. Las ciencias de la mente nos prometen mapas de ese prodigio, máxima cima de la evolución que se iniciaría cuando un antropeide viró en la escala del reino de lo viviente. La mente, amiga inseparable de la memoria. Quizá el más destacado explorador del continente de la memoria fue un vagabundo, el joven Giordano Bruno. Iniciado desde temprana edad en el arte dominico de la memoria, el cual, decía, no es producto de la magia sino de un tipo especial de ciencia. En el *De umbris idearum* nos explica técnicas para recordar cosas guardadas en la memoria. Los lugares de la memoria también requerían un tipo especial de mapas de ubicación. ¿Dónde se ubican las ideas?”⁴³

Isaí Moreno Roque

Me defino como productor de imágenes y objetos artísticos, algunos de ellos pictóricos. Al partir de la idea de la pintura se elige un lenguaje, un conjunto simbólico que se relaciona conceptualmente con los medios y materiales, así como con el espectador desde la idea de la pintura. Sin embargo, he experimentado la pintura sobre lienzo y sobre soportes no propiamente

⁴³ <http://www.jornada.unam.mx/1997/01/06/mapas.html>

pictóricos. Me interesa el reciclaje de imágenes y la utilización de distintos soportes.



De la serie: Mapas del cuerpo, 2009. Emmanuel de la Cruz Hinojos.



De la serie: Mapas del cuerpo, 2009. Emmanuel de la Cruz Hinojos.

En mi trabajo se confluyen reflexiones tanto del mundo y el contexto en que se inscriben, como de mi formación académica y la historia del arte, valiéndome de todo tipo de medios, materiales y técnicas para componer mis piezas. Me interesa el área que cae entre la realidad y el arte, entre la figura y la abstracción, y que presentan infinitas posibilidades. En mis piezas no busco una escena, sino un conjunto de unidades expresivas relacionadas con un tema o idea, y sobre todo con el flujo vital de la ciudad que percibo. Este tipo de pintura, como en la tradición japonesa que recuperan algunos semi abstractos, o en algunos expresionistas,

busca expresarse a través de ritmos vitales. Este proceso está más relacionado con lo que pasa en el lienzo que en registrar una escena o contar una historia.

La experiencia pictórica fuera de ésta función narrativa tradicional, ha encontrado otro tipo de estructuras, muchas veces basadas en la materia y el objeto incluido, como en cierto trabajo de collage, algunas pinturas de Picabia, Tàpies, Gironella, Dubuffet, de algunos expresionistas, etc. La intención matérica y los conceptos implícitos en materiales y objetos incluidos en la obra no niegan necesariamente una narrativa, sino que coloca conscientemente además la discusión sobre la pintura misma y el acto de pintar. Se hace énfasis en el objeto pictórico como tal, como objeto cargado de significados.

Durante el proceso de trabajo, la pretensión ha sido obtener un conjunto de piezas en las que se reciclen imágenes y objetos encontrados, combinándolas con elementos gráficos y pictóricos basados en la observación y elaboración de dibujos del cuerpo humano. A través de elementos cotidianos reconocibles en las ciudades, muchas veces se busca hacer un comentario acerca de las cosas que nos unen como habitantes de ellas. Estas piezas pueden resultar en objetualismos pictóricos o piezas más relacionadas con la instalación y las intervenciones in situ. El proceso de observación, selección y manipulación de materiales encontrados es

parte de un conocimiento personal del lugar donde estamos y define nuestra visión del mundo, además de ser un ejercicio de autoconsciencia.

“El arte tiene como principal función social la definición del yo colectivo y su redefinición de conformidad con la evolución de la colectividad. Sus imágenes, cualquiera que sea su grado de variedad, de misterio, o de abstracción, se fusionan con el espíritu colectivo en algo así como un rostro trémulo ante el espejo [...] Cada objeto sugiere definiciones, pero, mientras no se exponga, esas definiciones permanecen aletargadas. La exposición es lo que activa el poder de definición y lo canaliza. [...] Conforme los críticos occidentales de principios del siglo XX fueron dando a los objetos tribales capturados el calificativo de “arte”, y mientras esos objetos empezaban a ser trasladados de los museos etnológicos a los museos de arte, los objetos pasaban a integrarse de forma creciente en la gran serie de fetiches modernos garantes de la superioridad de Occidente.”⁴⁴ McEvelley, Thomas.

La figura y el tratamiento de la figura en el arte del siglo veinte tienen un inabarcable panorama de posibilidades artísticas, siendo ésta, o no, el tema principal de la obra. De cualquier

⁴⁴ Guasch, Anna María. *Op. cit.*, p. 358

forma, nuestra referencia, la idea de espectador o público, nos remite a nuestro cuerpo, nuestra percepción.



De la serie: Mapas del cuerpo, 2009. Emmanuel de la Cruz Hinojos.

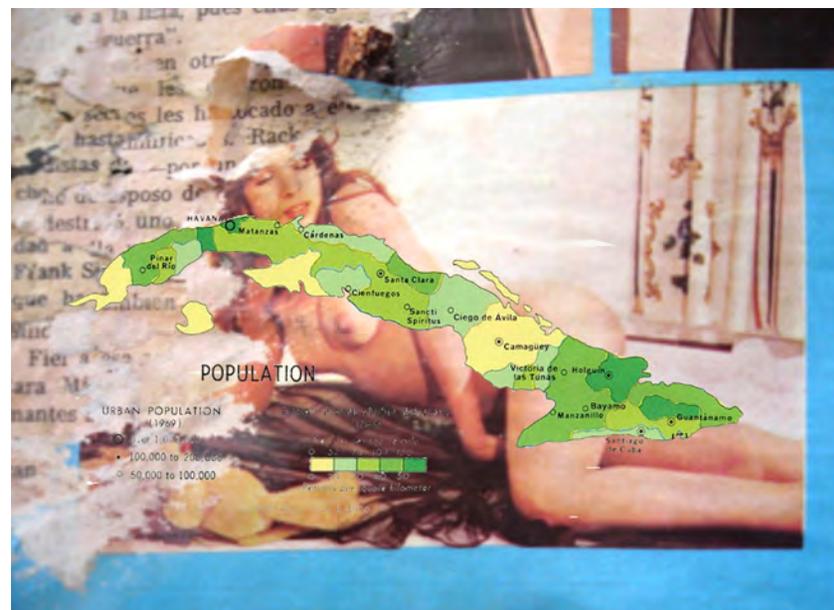
“Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que éste encarna. La existencia del hombre es corporal.”⁴⁵

En las ciudades, vivimos entre tanta gente, rostros y personas en actividad, que se pierde el individuo y a veces se percibe a las

⁴⁵ Lebreton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Argentina, Nueva Visión, 1995, p. 7

personas casi como sombras fugaces; el desierto de la saturación. La ciudad no es tan gris y opaca, en realidad el gris es lo que domina y se come toda la variedad de colores que encontramos en las ciudades. En este entorno, nuestros sentidos se someten a una enorme diversidad de estímulos.

“Desde inicios de la década de los noventa se ha asistido a una vuelta de las prácticas artísticas centradas en el cuerpo o que hacen del cuerpo su vehículo prioritario. Ello no significa una mera repetición del arte de acción y performativo de los setenta, pues se sustituye la inmediatez en la relación con el público por modos de exhibición o interacción tecnológicamente mediados - video, internet - , y se toma como punto de partida una interpretación del cuerpo que sustituye el humanismo naturalista por el énfasis en lo artificial lo posthumano. La reinención del cuerpo, la transformación de las propias marcas de identidad más allá de lo naturalmente dado, se convierten en el objeto de las acciones de Sterlac Vorlan, y es uno de los temas prioritarios del arte en la red”⁴⁶



De la serie: Mapas del cuerpo, 2009. Emmanuel de la Cruz Hinojos.

Al estar en contacto diariamente con la sustancia de gente, coches, luces, concreto, smog, anuncios, etc., la ciudad se vuelve parte del trabajo creativo. En el tratamiento de las figuras, la paleta de colores, los materiales y el espacio. Se trata de hacer consciente y notorio cosas que normalmente pasan desapercibidas.

La figura humana como una evocación, como esas apariciones que desaparecen cuando uno va caminando por las calles de una gran ciudad, en el metro, en los pasillos. El cuerpo transitando por los espacios urbanos. El tema del cuerpo es abordado desde la

⁴⁶ Carrillo, Jesús y Ramirez, Juan Antonio. *Op. cit.*, p. 10

sugerencia y no por el realismo figurativo o hiperrealismo fotográfico. Más por el lado del documento que de la representación descriptiva, más por el gesto y el trazo que por la evidencia. En contraste, en otras ocasiones la figura humana para vender, para explotar prototipos, etc. Las imágenes recicladas de las revistas y de fotografías para ser integrados al lenguaje gráfico cercano a la pintura.

“El punto de unión entre nuestro cuerpo y nuestro yo es un territorio de batalla, densamente estructurado, en el que gobiernos, las industrias, los científicos, los tecnólogos, los fanáticos religiosos, los moderados y las academias reclaman su derecho a hablar, a emitir un juicio moral, sobre todo a controlar las estructuras epistémicas a través de las cuales los cuerpos adquieren significado.”⁴⁷

El cuerpo y su aspecto han sido cargados de descripciones y significados muchas veces equivocados y que llevan a prejuicios racistas. No hay indígenas en la publicidad, salvo a veces en épocas electorales, no hay indígenas en la televisión, en los centros culturales, en las escuelas, en los cines, en las plazas comerciales, en los restaurantes, en los centros nocturnos. Indígenas solo en las pinturas de Rivera, y hasta esas son mal vistas.

⁴⁷ Carrillo, Jesús y Ramirez, Juan Antonio. *Ibidem.*, p. 100

“Trabajo con mi cuerpo y mi sexo como otros tipos lo pueden hacer con un ordenador. Fuera del set somos gente normal”⁴⁸

Robby Blake

Como se presenta y representa artísticamente al cuerpo, como aunque no aparezca, se sugiere desde su perspectiva, todo lo vemos desde la subjetividad corporal humana, nuestra estatura, etc. En el arte el rastro humano y corporal es evidente aun en las épocas en las que se pretendía un medio por el que se manifestaba una divinidad. La ciencia y la cultura han ido generando extensiones de nuestro pensamiento, de nuestros sentidos, de nuestros órganos y miembros; extensiones, sustituciones y alteraciones. Nuestra subjetividad física se ve alterada con los otros, con las posibilidades de intervenir en él.

⁴⁸ Rodríguez, Jesús. “El Negocio del porno”. En Revista El País semanal, No. 1,321. Domingo 20 de enero de 2002, Madrid, p. 49



De la serie: Mapas del cuerpo, 2009. Emmanuel de la Cruz Hinojos.

La representación del cuerpo humano, su observación y utilización, son de los principales temas de las artes plásticas desde siempre. La imagen corporal ha sido utilizada con fines políticos y económicos, tiene un sentido cultural, y actualmente se puede seguir diciendo que el cuerpo de cada quien le pertenece al Estado. Actualmente es ilegal decidir terminar con la propia vida o

disponer del propio cuerpo de manera fuera de las leyes establecidas por el Estado. Las industrias, las empresas, los medios, los políticos y religiosos, se sienten con el poder de hablar y decidir sobre la vida y el cuerpo de los demás. Los cánones de belleza de las economías dominantes impuestos por los medios, las industrias que venden productos de “belleza”, las cirugías plásticas, la clonación, enfermedades como el SIDA, la anorexia, las guerras, el tráfico de órganos, de personas, la internet, la violencia mediatizada, son nociones que afectan nuestro comportamiento y la idea que tenemos de nuestro cuerpo.

Por otro lado reaparecen y se transforman prácticas cotidianas de intervenir y alterar el cuerpo, como el tatuaje, las perforaciones, escarificaciones, el colorear el pelo y la piel. Las manifestaciones objetuales y no objetuales de distintos grupos urbanos que se apropian y reinventan conceptos culturales, como los punks, los cholos, los emos, los darkys, los góticos, los eskatos, los skaters, los grafiteros, los rockabileros, hip hoperos, etc; entremezclando usos y costumbres, negándose, afirmándose, pero finalmente, conviviendo en el caldo cultural que son las ciudades.

El tema del cuerpo y el uso de este como soporte artístico han tenido enorme valoración en los últimos tiempos. Esto lo evidencian algunas exposiciones de años recientes: Posthuman, Lausana, 1992; Hors limites L’art et la vie, París, 1994-95; Body as site,

Viena, 1996; Foreign body, Basilea, 1996; Trans sexual express, Barcelona, 2001; El Cuerpo real, Madrid, 2002, etc.⁴⁹

La representación pictórica del cuerpo ha pasado por innumerables formas a lo largo de la historia del arte, las que siguen conviviendo prácticamente hasta la actualidad. Sin embargo, sabemos que, por ejemplo, cada vanguardia presentaba un fondo conceptual aparentemente revolucionario al anterior, aunque utilizando el mismo soporte. Después de las vanguardias, el arte conceptual y el performance, se siguen presentando una enorme variedad de estilos pictóricos, todos conviviendo, sin las rupturas vanguardistas, entre ellas y con formas de arte que más que, además de representar, presentan al cuerpo, como en el performance art, la foto y el video. Cada representación es una lectura que se mezcla con la del espectador.

“[...] las imágenes responden a necesidades simbólicas; es decir, constituyen una manera de establecer la mediación entre el hombre y el mundo: las imágenes son símbolos, pueden actuar como representantes de las cosas del mundo.”⁵⁰

Un mapa es algo que sirve para ubicarte, que hace coordenadas entre puntos de referencia, etc. En esta serie de piezas, me refiero a

⁴⁹ R. Fleck. *L'actualite du happening: en Hors Limites. L'art et la vie 1952 1994*, París, Centre Georges Pompidou, 1994, p.p. 310-317

⁵⁰ Juan Antonio Ramirez y Jesús Carrillo. *Ibidemt.*, p. 32

Mapas conceptuales. En el caso de este conjunto de piezas y series que engloban *Mapas del cuerpo*, los conceptos con los que se juega son: soporte y cuerpo.

“Los conceptos son palabras clave que ayudan a englobar el trabajo a realizar desde diferentes disciplinas. Pongamos que la palabra clave es el amor. Desde diferentes disciplinas lo que nos acerca a un trabajo conjunto es esta palabra clave. La palabra es un núcleo de comunicación.”⁵¹ La Fura Dels Baus.

Personalmente encuentro que la identificación con la figura humana representada sigue siendo útil e interesante para trabajar el lenguaje pictórico y objetual, pero también el rastro, lo sugerido, los objetos y elementos relacionados de alguna manera con el cuerpo humano. Las personas siguen encontrando algo de ellos mismos en las obras de arte, aparte de las connotaciones económicas, ideológicas, temporales, etc., que pueda tener una pieza. Por otra parte la idea implícita de la experiencia interactiva con la pieza, ya sea del autor o el espectador, implica una percepción corporal, física y psíquica.

La manera que relaciono los objetos con el cuerpo en mi trabajo, es por que muchos objetos nacen en sí como extensiones del cuerpo, de nuestros sentidos. Las nociones acerca de han sido histórica-

⁵¹ http://lafura.upc.es/wip/_debate_guiones/00000018.htm 07 noviembre 1997.

mente reducidas al cuerpo, volviendo la existencia del hombre corporal.

Una notable compilación reciente de imágenes del cuerpo, presentada en el 2007 en nuestro país con el nombre de *Cuerpos pintados*, muestra una enorme variedad de lecturas, intervenciones, registros e interpretaciones del cuerpo humano buscando reivindicarlo. En ésta exposición podemos encontrar pinturas, esculturas, fotos, videos, de más de cien artistas que buscan mostrar el cuerpo en su infinita diversidad, más allá de las modas, los cánones, los prejuicios y la moral.

“Si hay una conclusión que hemos logrado tras años de trabajo, es que todos los cuerpos son lindos. Lo que ha pasado es que hemos idealizado un tipo de belleza, hemos ensuciado el cuerpo y lo hemos visto como una máquina sexual, lo hemos tapado y para muchos se ha transformado en algo feo.”

⁵² Roberto Edwards.

El espacio urbano como soporte y los diversos cuerpos humanos desnudos como elementos que componen las piezas de Spencer Tunick, nos hacen preguntarnos ¿cuál es la pieza? ¿La acción? ¿El registro fotográfico de la acción? ¿Cuál es el soporte? ¿El entorno

⁵² Jiménez, Arturo. “Más de cien artistas reivindican la diversidad estética del cuerpo humano”: Periódico La Jornada, Viernes 23 de Febrero 2007. Sección cultural, p. 5

urbano o el cuerpo? El cuerpo como soporte tiene también otras acepciones:

“En la primera de sus acepciones, el tatuaje no es más que un dibujo, figurativo o abstracto, con la particularidad de que en vez de utilizar un papel de soporte, se lleva a cabo sobre la dermis de un individuo vivo.”⁵³

El cuerpo como soporte fue extensamente explotado en los sesenta y setenta con el arte acción, performance art, happenings, etcétera, por artistas como Rebeca Horn, Robert Morris, Joseph Beuys, Yoko Ono, Ana Mendieta, Adrian Piper, Gina Pane, Matthew Barney, Chris Burden, Lygia Clark, Marcos Kurtics, Jim Dine, Barbara T. Smith, Vito Acconci, Marina Abramovic, Paul McCarthy, etc. Y este tipo de trabajo ha permeado a otros medios y lenguajes como el cine, el video, el teatro, la danza y la misma pintura. El grupo teatral La Fura Dels Baus es un buen ejemplo de un teatro urbano performativo desde sus inicios en 1979. En los ochenta, con sus espectáculos Accions, Suz/o/Suz y Tier Mon, su trabajo está basado por recursos como: música, movimiento, lo efímero, la improvisación uso de materiales naturales e industriales, aplicación de nuevas tecnologías y el contacto directo con el espectador volviéndolo participe como en el performance.

⁵³ Fernández Arenas, José. *Arte efímero y espacio estético*. España, Anthropos, 1988, p. 235

Trabajan de manera colectiva donde el actor y el autor eran una misma entidad. Esta relación de los no objetualismos con la tradición académica del arte es algo natural desde el momento que los artistas objetualistas y no-objetualistas contemporáneos sitúan su trabajo dentro del arte y la idea de arte. Infinidad de artistas de acción comenzaron haciendo pintura o la escultura antes de pasar a otro tipo de lenguajes. Artistas fundadores de la tradición objetualista como Duchamp, no solo comenzaron, sino que siguieron haciendo pintura a lo largo de su vida, en constante diálogo con ella, su entorno y su historia. Artistas como Ana Mendieta o Gabriel Orozco comenzaron investigando en la pintura y escultura para después presentar piezas in situ o el registro de sus acciones artísticas.

“El happening es, ante todo, un medio de expresión plástica. Al colocar físicamente a la pintura en (y no a la manera de Pollock, por encima de) su verdadero contexto subconsciente, el happening efectúa las transmisiones, introduce al testigo directamente en el acontecimiento. Solución de pintura para un problema de pintores. No hay que esperar que un crítico o aficionado al arte capten sin dificultades la urgencia de sobrepasar la pintura, pues a ellos ya les cuesta un profundo malestar el alcanzar la pintura. El happening, por otro lado, no se dirige especialmente a ellos, aunque aborde las dificultades tradicionales del arte.”⁵⁴

⁵⁴ Aznar Almazan, Sagrario. *El arte de acción*. España, Nerea, 2000, p. 91

3.2 Fragmento, detalle y soporte

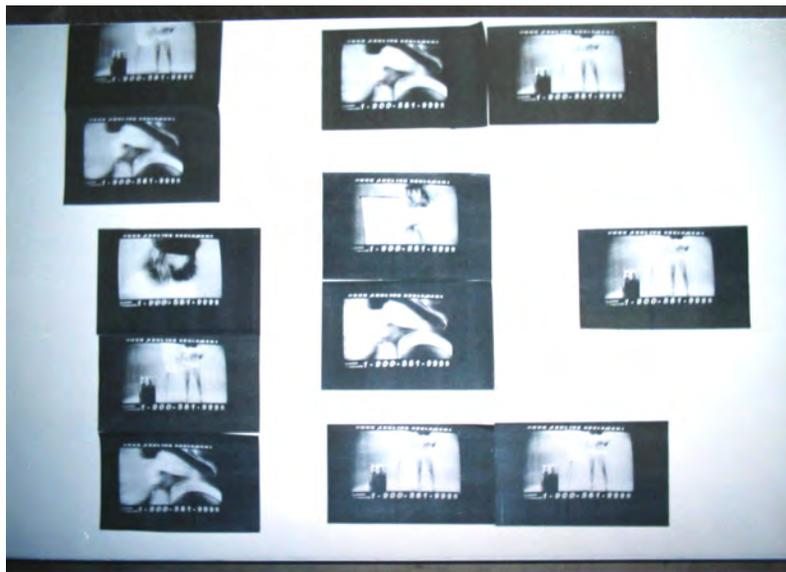
En el arte del siglo XX y hasta la actualidad, la utilización de los objetos extraídos de la realidad cotidiana es una práctica común y que se ha llevado a distintos niveles. En las manifestaciones artísticas objetuales y no-objetuales se utilizan como elementos formales y conceptuales, conjugando diferentes lecturas y connotaciones de manera similar al collage pero con otro manejo de las dimensiones.

“Sobre los materiales utilizados debe advertirse que en los happenings no se puede distinguir entre decoración, accesorios y vestuarios, como en el teatro [...]. A diferencia del teatro, y como ocurre con cierta pintura moderna, en los happenings los objetos no están emplazados, sin más bien dispersos y amontonados.”⁵⁵

El semiólogo Omar Caberse, en su libro ‘La Era Neobarroca’, todo un capítulo al ‘fragmento’ y al ‘detalle’. Cuando el fragmento se vuelve todo independiente, y no un énfasis, como el detalle. Este tipo de valoración y fragmentación, por ejemplo, del cuerpo humano, lo podemos apreciar, tanto en los medios y en la publicidad como en el arte. No hace falta señalar la evidente influencia de la psicología, Freud y el concepto de subconsciente,

⁵⁵ Aznar Almazan, Sagrario. *Op. cit.*, p. 87

en la forma en que concebían al collage, tanto dadaístas como surrealistas. Actualmente, al salir a la calle, lo que encuentra uno es un paisaje fragmentado de construcciones, publicidad y publicidad convertida en basura. Los edificios, los autobuses, la ropa de las personas, las avenidas, son el soporte de un colorido escaparate publicitario. Los objetos como fragmentos de la realidad.



De la serie: Amor por Televisión, 2007. Emmanuel de la Cruz Hinojos.

La importancia que le dan algunos artistas a la ruptura de la unidad y unicidad de la obra de arte, es evidente en el reciclaje de objetos y en los trabajos en serie, por dar unos ejemplos. La unidad de la

obra de arte se cuestiona al ir la integrando al paisaje, de la misma manera en que la publicidad se integra en nuestros espacios cotidianos. La integramos en nuestros procesos de comunicación, como el sistema de internet, donde se codifica en información, en bits. Los stickers y el graffiti callejeros son formas de intervención que rebasan al arte de las galerías.

“Hay otro camino implícito en la operación de detallar, y este pronombre revela más bien el modo con que se construye el discurso por detalles. Precisamente por que producir detalles depende de una acción explícita de un sujeto sobre un objeto y del hecho de que entero y parte estén “copresentes”, el discurso por detalles prevé la aparición de marcas de la enunciación, es decir, del *yo-aquí-ahora* de la producción del discurso. Hay casos en los que esto es obvio, como cuando asistimos al cine o en la televisión al uso del “zoom”: la aparición de un espacio de enunciación y de un sujeto manifestado por una “mirada” en proceso de acercamiento es evidente; otro tanto ocurre cuando siempre en el cine o en la televisión se utiliza cámara lenta: también aquí, de improviso, percibimos la existencia de un sujeto-mirada que disminuye la velocidad de la visión y además advertimos la existencia de un tiempo de la enunciación.”⁵⁶

⁵⁶ Calabrese, Omar. *Era neobarroca. Op. cit.*, p.p. 87-88

Vivimos en medio de un complejo entorno fragmentado lleno de información. Nuestra vida departamentalizada se confronta con nuestra necesidad de una vida integral. Llenos de estímulos específicos, nuestros sentidos se yuxtaponen. Nuestro tránsito por la ciudad es a veces una especie de sonambulismo lleno de impresiones, mientras nuestra mente está en otra cosa, adormecida. La pintura está llena de esas impresiones que nos remiten a un contexto urbano. La publicidad, la moda, los electrodomésticos están básicamente hechos sobre una idealizada vida en las ciudades.

“Quizá prefiero una mirada de un pintor como Dokoupil, una mirada fragmentaria, muchas miradas rápidas y poco profundas, o en todo caso muy bien elegidas. El fragmento como manera de construir es un producto absolutamente acultural, de una dinámica de vídeo incluso”⁵⁷ Barceló

El recurso del fragmento está casi implícito en la labor pictórica desde siempre. Es éste énfasis lo que da unidad a la idea de la composición a través de distintos elementos. Si esta imagen es acompañada de otras, entonces puede cambiar incluso su sentido. En la pintura el antiguo recurso del políptico sirve para jugar con este tipo de significados y lograr distintas enunciaciones a la vez. En el collage, el ready-made, el ensamble o la instalación, al utilizar

⁵⁷ Marchán Fiz, Simón. *Op. Cit.*, p. 336

de soporte los objetos y espacios cotidianos, intervenidos, donde el juego de significados se transforma de manera importante, se replantea también la tradicional cuestión de la relación comercial de la obra de arte, su consumo, registro y clasificación; su problemática como unidad conceptual y mercantil. Muchas de las manifestaciones plásticas urbanas actuales no son consideradas como artísticas por algunos circuitos oficiales e institucionales en parte por esta problemática económica. La fragmentación del entorno y de la figura humana, enfatizando ciertos elementos, como en la publicidad, forman parte del lenguaje pictórico.

“La fragmentación tiene que ver con el abandono de los cuadros permanentes, de las jerarquías, el estilo o las tendencias homogéneas, en suma, con una pintura que se despliega según múltiples modos de ser cuya unidad no puede ser restaurada.”⁵⁸

La ruptura del soporte y presentación tradicional de la pintura se vuelven un recurso que a veces rompe también con la idea de unidad de la obra pictórica. En el caso de recursos como el collage o el transfer, el fragmento se vuelve una cita, una intertextualización que puede enriquecer o volver confuso un contenido. Puede seguir siendo pintura, pero contiene otra información proporcionada por los fragmentos o unidades objetuales integradas a la pieza.

⁵⁸ Marchán Fiz, Simón. *Op. cit.*, p. 335

“De hecho la geometría del fragmento es la de una ruptura en la que las líneas de frontera deben considerarse como motivadas por fuerzas (por ejemplo, fuerzas físicas) que han producido un “accidente” que ha aislado el fragmento de su “todo” de pertenencia”.⁵⁹

En nuestras lecturas de la realidad cotidiana, encontramos constantemente estímulos visuales, fragmentos de información que se vuelven unidades interconectadas. Más allá de la publicidad y los anuncios que inundan la ciudad, la disposición de nuestros espacios visuales es totalmente un fragmento escenográfico urbano a cada paso, muchas veces sin horizonte, solo planos repetidos, encimados. Fragmentos de paisaje, pequeños espacios a veces casi intransitables.

“un tercer aspecto relativo al lenguaje es la fragmentación de la experiencia estética. Se trata de un tema estrechamente relacionado con la estética del collage y con otros elementos estilísticos incorporados por las vanguardias históricas”⁶⁰

Las obras en collage y los lenguajes digitales tienen esta relación con el fragmento y nuestros propios procesos de asimilación y descripción de la realidad y nuestros pensamientos. La forma de

⁵⁹ Calabrese, Omar. *Op. cit.*, p. 89

⁶⁰ Subirats, Eduardo. *El Final de las vanguardias*. Barcelona, Anthropos, 1989, p. 153

escribir y procesar los pensamientos escribiendo en una computadora. La edición de video y audio. La especialización del conocimiento y sobre todo la especialización científica y tecnológica, han sido, en muchos casos, separadas del humanismo, del sentido integral de la realidad, de la naturaleza. El ser humano separado de lo demás, conformado por partes que se estudian de forma separada, fragmentaria.



De la serie: Amor por Televisión, 2007. Emmanuel de la Cruz Hinojos.

Capítulo IV Proceso



De la serie: Mapas del cuerpo, 2009. Emmanuel de la Cruz Hinojos.

Al comienzo de la investigación estaba planteado hacer un mapa del cuerpo en mi trabajo, o un mapa de mi trabajo a través del cuerpo. 'Mapas del cuerpo', más que una serie, es en realidad un conjunto de series y piezas elaboradas, de alguna manera, en relación al cuerpo, el mío y el de los demás. Es sobre todo a través del dibujo de la figura humana que se va desarrollando mi interés por el tema, además de las experiencias personales.

El ejercicio de dibujo con modelo, que retomo al volver a la academia, me obliga a la observación del cuerpo más que a su estilización. El ejercicio de contorno ciego es básico para entender la influencia del dibujo en la manera de trabajar mis pinturas. De esta manera retomo la figura humana en una descripción gestual, sugerida. Es obvia la relación del trabajo con los dibujos y las pinturas. La inclusión de objetos y recortes en las pinturas es parte de una narrativa no necesariamente lineal y tiene que ver con el recurso de las connotaciones e intertextualizaciones.

En las pinturas que incluyen recortes de revistas, se trata de una parodia del manejo de la imagen en este tipo de medios impresos y publicitarios, o mejor dicho, un paralelismo entre los estereotipos mediáticos y el trabajo en dibujo y pintura observando los cuerpos de las personas, como son observados por un individuo, con sus particularidades diversas. A veces un recorte o un

objeto puede sugerir el tema, y ya lo voy incluyendo en el tema eje del que me estoy valiendo para las series.



De la serie: Mapas del cuerpo, 2009. Emmanuel de la Cruz Hinojos.

En mis dibujos y pinturas no busco una escena definida al estilo renacentista o hiperrealista, más bien una cosa más expresionista y gestual, más cercana al dibujo en papel. Un registro gráfico de la escena, con elementos de esta pero no una escena con una narrativa fotográfica. Tampoco manejo el espacio con recursos como la perspectiva, sino que manejo los elementos como sobre una mesa para relacionarlos entre sí. Me interesa la visible factura de la mano humana en las piezas pictóricas, la intención de los trazos.

La observación del cuerpo en el ejercicio del dibujo afecta, no solo al trabajo que elaboro en pintura y gráfica, sino a lo que hago en otras áreas, como la foto y los medios digitales. Pienso que, en mi caso, el dibujo con modelo humano ayuda a comprender y componer los elementos en el espacio de una manera diferente que cuando se parte de la mera abstracción para hacer una pintura. El ejercicio de observación siempre ayuda en un mundo donde, durante horas, tu vista a veces no viaja a más de medio metro hacia la pantalla de una computadora. Aunque el resultado sea una pieza pictórica o un diseño, muchas veces comienza por una idea, luego un dibujo en papel y después un objeto, una pintura, una foto, etc.

Entre las series que comenzaron a desarrollarse en los momentos que se definía el tema de mi trabajo en la maestría, está una serie de autorretratos basados en experimentar con una máquina fotocopidora y mi rostro. En esta primera parte se trata de unos autorretratos en gráfica. Primero intenté que todo fuera con fotocopidora pero mi rostro directo en la máquina era demasiado oscuro (la cual pude utilizar dado que convencía a los encargados de las máquinas de ENAP de mi proyecto). Resolví hacerme una fotografía de cerca, con flash, simulando el efecto de la fotocopidora, para luego fotocopiarla, ampliarla y empezar a jugar manipulando las hojas en la máquina fotocopidora. Después saqué un positivo de la primera fotocopia y la trabajé en seri-

grafía. El resultado es una serie de fotocopias que son en sí una parte de la serie, pues después las trabajé en serigrafía y luego en ensambles gráficos, después fotografiados y algunos luego trabajados en photoshop con la computadora, pasando por distintos procesos de la imagen, creando una serie ampliada. Estos procesos vuelven a plantear, por lo menos para mí, las manoseadas ideas de reproductibilidad, originalidad, manufactura del artista, etc. Y sobre todo este paso de la imagen por distintos medios como una forma de redondear y trabajar con las imágenes y las ideas; en este caso, el autorretrato. En esta serie de piezas me interesó también la acción en sí de trabajar con la máquina fotocopidora, luego con la fotocopia, luego con la fotocopia transferida a la serigrafía, a la cámara fotográfica y a la computadora. El rostro, cuerpo, carne y huesos, diluido a través de procesos mecánicos hasta llegar a lo digital.

La serie de collages fotográficos efímeros, son piezas en sí y el registro de una especie de objetualismo efímero. Es en estas piezas donde planteo la problemática del soporte y de la interrelación de objetos e imágenes de la que hablo en el texto de una manera más evidente. Estas son una especie de pinturas efímeras emparentadas con la instalación. El soporte es el mismo en todos los casos, lo utilizo para darle cierta unidad a la serie y como una mesa-soporte donde organizo el material para componer piezas efímeras de las que sólo queda el registro fotográfico.

Es un proceso en el que estoy investigando para ir afinando detalles formales.

Personalmente la cuestión del soporte tradicional me resulta problemático. Tengo pinturas por todos lados, en casa de mi madre y de otras personas. De pronto me vi inundado de pinturas sin tener lugar donde ponerlas, ni venderlas. Así que el hacer trabajos efímeros ayudándome de la cámara y la computadora se volvió una necesidad. Coloco ciertos elementos como sobre una mesa y comienzo a jugar con las relaciones y connotaciones que pueden resultar de las diferentes combinaciones. Queda el registro de la pieza efímera y lo trabajo finalmente en photoshop para hacer una presentación que puedo llevar en una memoria portátil del tamaño de un encendedor. No son propiamente pinturas, ni collages, ni fotografías, son imágenes que pasan de un soporte físico a otro digital. La foto digital me resulta ideal en estos momentos para realizar mi trabajo. Mi investigación me está dirigiendo hacia este tipo de manifestaciones semi objetualistas en soportes efímeros. Un tipo de imágenes que transite de un medio a otro sin necesidad de ser el tradicional objeto de arte comercial, cosa que de todos modos no he buscado ni se me ha dado.

“Tal vez el problema se precipita y perpetua en el hecho de considerar la fotografía como un medio. Algo mucho más

homogéneo, la fotografía son partículas discretas que como las palabras quedan suspendidas en un lenguaje, el verdadero medio”.⁶¹

Las piezas podrían ser pinturas formales si se fijaran los objetos y recortes en el soporte, pero mi interés en la acción en sí y de mantener la pieza dentro del mundo del registro, de lo efímero, son lo que le da sentido a la serie. De esta manera puedo desarrollar otras posibilidades, adentrarme más en el manejo de la foto y lograr que se transmitan más fácilmente que una pintura.



De la serie: Mapas del cuerpo, 2009. Emmanuel de la Cruz Hinojos.

La foto digital también resuelve algunas complicaciones de la foto tradicional, algunas de ellas económicas. Infinidad de artistas, no específicamente fotógrafos, pintores, escultores, instalacionistas, cineastas, performanceros, etc., se valen de la

⁶¹ Ortiz, Mauricio. Artículo: “La fotografía como una de las Bellas Artes”: revista Ciencias, Dpto de Difusión de la Ciencia del Dpto. de Física, UNAM, enero-marzo, México, 1997, p. 52

fotografía, no solo como modelo para sus pinturas, diseños, para hacer collage, o como registro de su obra, sino como parte de una estructura, un proceso, como parte de un lenguaje compositivo. Este paso de las imágenes a los medios electrónicos encuentra apertura a lecturas fácilmente relacionables con la realidad en las ciudades. Innumerables artistas, como Ana Mendieta, Gabriel Orozco o Vik Muniz, han expuesto el registro de sus acciones artísticas e instalaciones efímeras.

“Es quizás a partir del acto fotográfico como aislamos los objetos de la vida. Lo mismo hacemos con las personas. Desde la fotografía aislamos los objetos y las personas del mundo. Las sacamos del contexto. El hecho de fotografiar objetos y seres humanos aísla a éstos de su contexto; es una manera de mostrar, asimismo, su soledad”.⁶² Win Wenders.

En el caso de esta serie de piezas no hay necesariamente una relación evidente con el cuerpo, sino como parte implícita, y no se pretende innovadora. La acción pictórica es ya tradicionalmente aceptada como elemento decisivo de la obra desde las action paintings de Pollock, y la tradición del arte efímero lleva por lo menos un siglo. Es una relación con los objetos como extensiones del cuerpo y la persona. Es una forma de citar, de reciclar objetos, imágenes; de retomar la obra propia y de otros,

⁶² García, Manuel. Artículo: “La mirada del fotógrafo, entrevista con Win Wenders”: revista Lápiz, año 12, núm. 104, junio 1994, España, p. 29

es parte de la transformación de los discursos, de reconocimiento. Como resultado se dan relaciones intencionales y accidentales entre los elementos conjugados. Composiciones y relaciones casuales dentro de la acción y la unidad de la pieza. Esto provoca abstracciones y evocaciones inéditas, así como calidades no intencionales donde apenas se interviene.

La relación de los objetos con la memoria, con otros objetos y con el cuerpo, tiene que ver con el trabajo individual sobre los materiales pero también con las relaciones que puedan hacer los espectadores. Estas piezas, aunque con un contenido estético, tiene que ver con una experiencia personal casi antropológica que abre el trabajo a distintas posibilidades, tanto creativas como en sus lecturas.

La parte fotográfica tiene que desarrollarse más en un sentido profesional que de credibilidad a la obra. Finalmente, a través del photoshop voy arreglando algunos detalles de la imagen. La composición, hasta cierto punto, abierta a la elección del artista con cierto grado de analogía. Una fotografía podría ser una analogía que nos da una ilusión a veces engañosa de la realidad. De esta manera habla, tanto la persona creativa, como el material y el medio-lenguaje que puede ser la fotografía o la conjugación de medios.

“Unidas a titulares y editoriales, declaraciones y notas de agencia las fotografías son parte esencial del lenguaje público. Trenzadas con ecuaciones, gráficas y tecnicismos, conforman también el lenguaje científico. Enmarcadas y colgadas en un museo o galería, cotizadas en el mercado y alabadas por un crítico de moda, efectivamente con arte”⁶³

Esta serie de piezas, aunque con un contenido y formato nada innovador, son parte de mi traslado a otro tipo de lenguajes y materiales sin dejar de lado a la pintura, ya que para mí siguen siendo pinturas aunque efímeras. Tienen una relación con las acciones de artista pero también con un tipo de *action painting*.



De la serie: Mapas del cuerpo, 2009. Emmanuel de la Cruz Hinojos.

Me ha interesado para esta serie de piezas hacer énfasis en diversas reflexiones sobre el fragmento; para ello utilizo soportes efímeros, modulares, polípticos y el concepto en sí de “serie pictórica”. La composición de una obra pictórica tiene que ver con su formato,

⁶³ Ortiz, Mauricio. *Op. cit.*, p. 61

materiales, y si se relaciona con otras como en el caso de la serie, el estudio o el políptico. Es sobre todo en este último caso donde la obra consta de módulos que significan individualmente pero que completan la obra al estar intrínsecamente relacionadas con las otras unidades. La composición es la forma, la organización del espacio en un formato dado, y finalmente con la presentación final de la obra. Dicho espacio contendrá, no solo diferentes volúmenes, formas, y líneas, combinaciones de color, materiales, y de toda la organización que determina la composición, sino de ideas y conceptos. Cada elemento es importante en la composición de una obra y tiene una relación significativa con los demás elementos, y con ellos operan tanto el artista como el observador.

El trabajo en medios no tradicionales en el arte, constituye, más que técnicas nuevas en el arte, formas diferentes en las que se piensa la realidad a través del arte. Estas tienen una historia y han generado su propia tradición a lo largo del siglo XX, pero constituyen procesos que se renuevan con la cultura, la tecnología, la economía, las circunstancias individuales, etc.

En la realidad que hacemos los humanos, las acciones artísticas, ya sean objetualismos o no-objetualismos, consideradas todavía hoy como la parte puntal del arte, yo creo que es donde yo puedo encontrar de las manifestaciones más interesantes que se van

produciendo en conocimiento y comunicación humana.



De la serie: Mapas del cuerpo, 2009. Emmanuel de la Cruz Hinojos.

Proceso: Autorretrato



Autorretrato 1, 2 y 3, 2004-2005. Rostro fotografiado y fotocopiado, Emmanuel de la Cruz Hinojos.

Proceso: Autorretrato



Autorretrato 4, 5 y 6, 2004-2005. Rostro fotografiado y fotocopiado, Emmanuel de la Cruz Hinojos.

Proceso: Autorretrato



Autorretrato 7, 8 y 9, 2004-2005. Rostro fotografiado y fotocopiado, Emmanuel de la Cruz Hinojos.

Proceso: Autorretrato



Autorretrato 10, 2004-2005. Rostro fotografiado y fotocopiado, Emmanuel de la Cruz Hinojos.

Proceso: Autorretrato



Autorretrato 11 y 12, 2004-2005. Rostro fotografiado y fotocopiado, Emmanuel de la Cruz Hinojos.

Proceso: Autorretrato



Autorretrato 13 y 14, 2004-2005. Rostro fotografiado y fotocopiado, Emmanuel de la Cruz Hinojos.

Proceso: Autorretrato



Autorretrato 15 y 16, 2004-2005. Rostro fotografiado y fotocopiado, Emmanuel de la Cruz Hinojos.

Proceso: Autorretrato



Autorretrato 17 y 18, 2004-2005. Rostro fotografiado y fotocopiado, Emmanuel de la Cruz Hinojos.

Proceso: Autorretrato



Autorretrato 19, 2004-2005. Rostro fotografiado y fotocopiado, Emmanuel de la Cruz Hinojos.

Proceso: Personas en llamas en ciudades

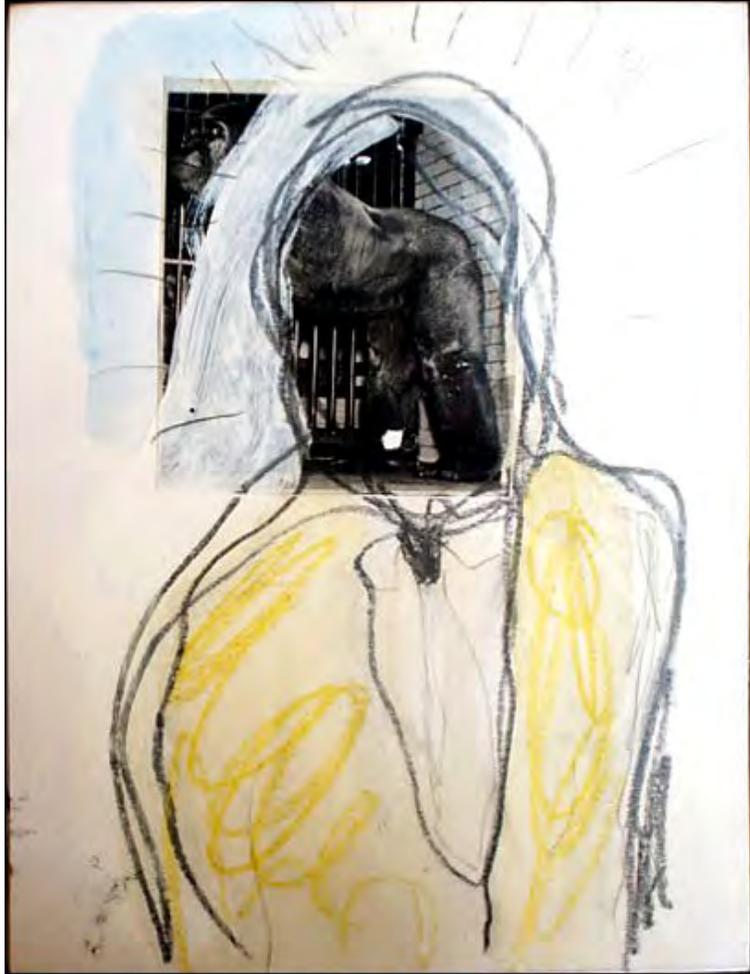


Personas en llamas en ciudades 1, 2006.
Emmanuel de la Cruz Hinojos.

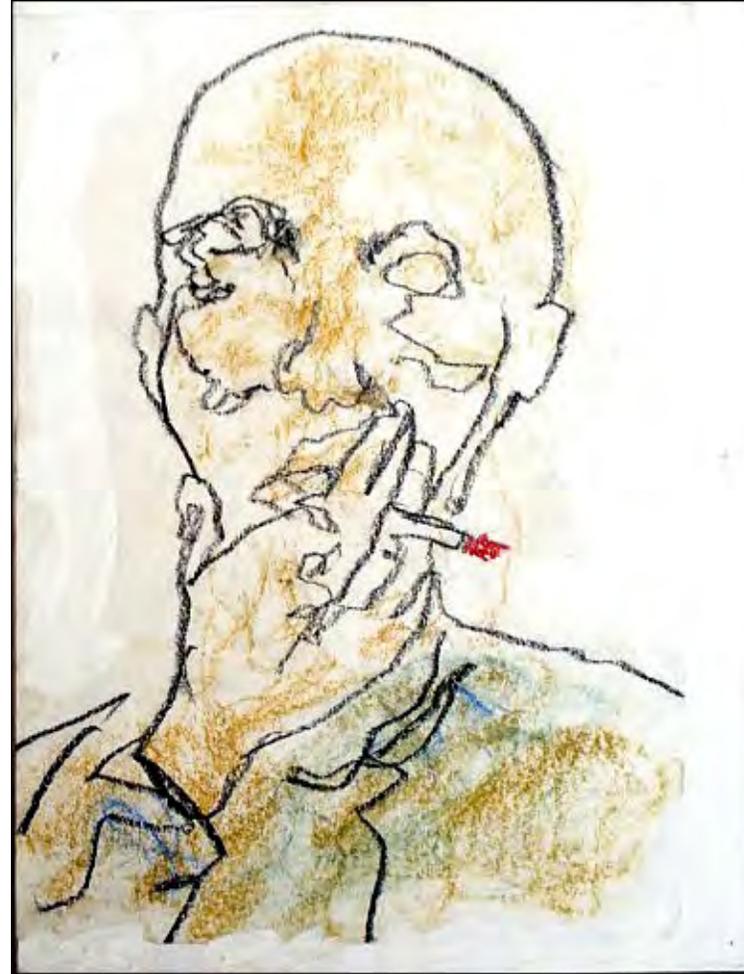


Personas en llamas en ciudades 2, 2006.
Emmanuel de la Cruz Hinojos.

Proceso: Personas en llamas en ciudades



Personas en llamas en ciudades 3, 2006.
Emmanuel de la Cruz Hinojos.



Personas en llamas en ciudades 4, 2006.
Emmanuel de la Cruz Hinojos.

Proceso: Personas en llamas en ciudades



Personas en llamas en ciudades 5, 2006.
Emmanuel de la Cruz Hinojos.



Personas en llamas en ciudades 6, 2006.
Emmanuel de la Cruz Hinojos.

Proceso: Personas en llamas en ciudades



Personas en llamas en ciudades 7, 2005.
Emmanuel de la Cruz Hinojos.

Proceso: Personas en llamas en ciudades

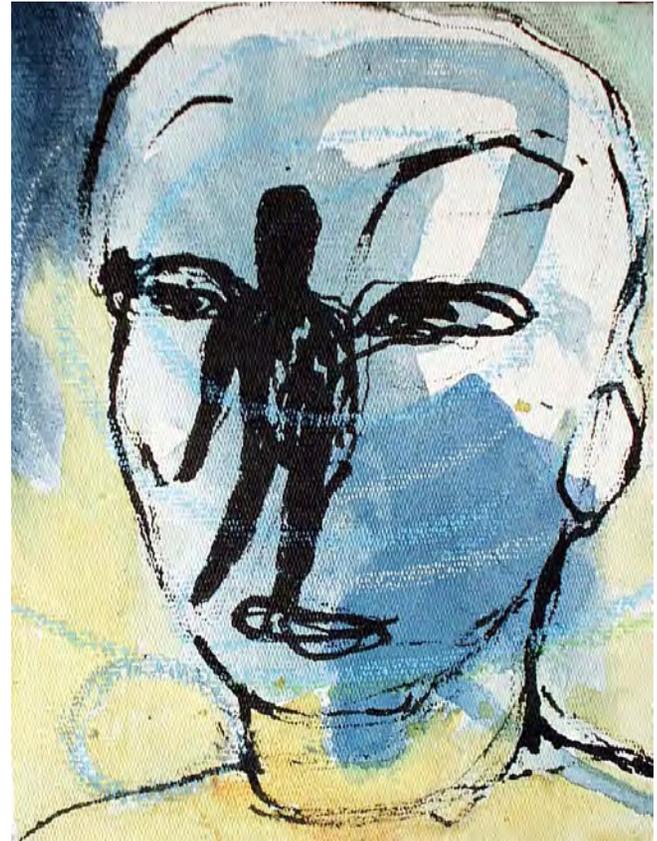


Personas en llamas en ciudades 8, 2005.
Emmanuel de la Cruz Hinojos.

Proceso: Personas en llamas en ciudades



Personas en llamas en ciudades 9, 2005.
Emmanuel de la Cruz Hinojos.



Personas en llamas en ciudades 10, 2005.
Emmanuel de la Cruz Hinojos.

Proceso: Personas en llamas en ciudades



Personas en llamas en ciudades 11, 2004.
Emmanuel de la Cruz Hinojos.



Personas en llamas en ciudades 12, 2004.
Emmanuel de la Cruz Hinojos.

Proceso: Personas en llamas en ciudades



Personas en llamas en ciudades 13, 2007.
Emmanuel de la Cruz Hinojos.



Personas en llamas en ciudades 14, 2007.
Emmanuel de la Cruz Hinojos.

Proceso: Personas en llamas en ciudades



Personas en llamas en ciudades 15, 2007.
Emmanuel de la Cruz Hinojos.

Proceso: Mapas del cuerpo



Mapas del cuerpo: Yeso izquierdo, 2010.
Emmanuel de la Cruz Hinojos.



Mapas de cuerpo: baile de sombras, 2010.
Emmanuel de la Cruz Hinojos.

Proceso: Mapas del cuerpo



Mapas del cuerpo: Equino - varo bilateral, 2010.
Emmanuel de la Cruz Hinojos.



Mapas de cuerpo: Jugador, 2010.
Emmanuel de la Cruz Hinojos.

Proceso: Mapas del cuerpo



Mapas del cuerpo: Personas en papel, 2010.
Emmanuel de la Cruz Hinojos.



Mapas de cuerpo: Ventanas de departamentos, 2010.
Emmanuel de la Cruz Hinojos.

Proceso: Mapas del cuerpo



Mapas del cuerpo: Cartografía musical, 2010.
Emmanuel de la Cruz Hinojos.



Mapas de cuerpo: Ella también, 2010.
Emmanuel de la Cruz Hinojos.

Conclusiones acerca del proceso.

Estamos poblados de imágenes de todo tipo por todas partes. Los televisores constantemente encendidos, transmitiendo su moral y sus estereotipos; los anuncios siempre cambiantes y siempre los mismos, mientras que la mayor parte del tiempo tu vista no viaja a más de tres metros. El artista usa esta montaña de imágenes junto con las que integran su conocimiento de la historia del arte para crear las propias. Estas imágenes y espacios influyen sobre nuestro cuerpo pero también definen las ideas que tenemos de éste, nuestros conceptos de belleza, de dominio político e ideológico, etc.

En medio de un entorno sobresaturado de objetos e imágenes, dos de las cosas que esta sociedad se ha obsesionado en producir y consumir, el artista se vale de estos objetos e imágenes para devolverlos transformados en arte a la sociedad, produciendo reflexión, conocimiento.

El arte es una forma en la que se manifiesta el conocimiento. El arte puede ser un instrumento de conocimiento, un estado excepcional en el que se rompe la forma tradicional y cotidiana de ver la realidad. Esta forma tradicional de percibir la realidad se nos presenta frecuentemente en la actualidad a partir de lenguajes mediáticos novedosos.

Con el desarrollo de la tecnología y a través del contacto cotidiano con ella, como con los medios masivos de comunicación, se han ido generando lenguajes que, a partir de nuestros sentidos y procesos mentales, forman o afectan la manera en que percibimos la realidad. Objetos como el teléfono, la televisión, la computadora o el coche influyen la relación que tenemos con nuestros sentidos y con nuestro cuerpo, además de nuestros procesos mentales, al enseñarnos formas de lectura de la información, a menudo limitadas por ser generalmente sistemas cerrados. En su libro 'Comentarios sobre la sociedad del espectáculo', Guy Debord dice que: "En el plano de los medios de pensamiento de las poblaciones contemporáneas, la primera causa de decadencia se refiere claramente al hecho de que ningún discurso difundido por medio del espectáculo da opción a respuesta; y la lógica sólo se ha formado socialmente en el diálogo."¹

El arte tiene la posibilidad de entrar en este tipo de sistemas y cuestionarlos, confrontarlos. El graffiti, los stickers y las intervenciones urbanas son una parte fundamental del cuestionamiento de la vida en las ciudades, la contaminación visual publicitaria, la claustrofóbica falta de espacios educativos, recreativos, culturales, etc. Las imágenes invaden los espacios

¹ Debord, Guy. *Comentarios sobre La Sociedad del espectáculo*. Barcelona, Anagrama, 1990, p. 42

privados y los públicos. Y en medio de este saturado desierto de información, una que otra flor de inteligencia.

En el desarrollo de esta serie de piezas que presento como parte de la tesis, me interesa hablar del cuerpo, de nuestra falta de contacto con nuestro cuerpo y su enajenación actual, desde ciertos elementos del cuerpo distorsionados, fragmentados, incluso, idealizados; separando el cuerpo físico de su imagen. Con esto pretendo sugerir ideas y formas en que vivimos nuestro cuerpo actualmente en las ciudades, cómo lo hemos abstraído, subdividido y conceptualizado, en lugar de vivirlo y reconocernos como nuestro cuerpo. Cómo lo utilizamos para proyectar nuestros deseos y patologías creadas como una herramienta para satisfacerlos a pesar de nosotros mismos como cuerpo. Subdividimos al cuerpo con significados y valores específicos. Muy poca gente puede entrar en los cánones de belleza y juventud impuestos por el sistema de valores actual, difundido sobre todo por los llamados 'medios masivos' y por el mercado. Los demás estamos condenados a tratar de ajustarnos y reproducir lo más posible estos parámetros de belleza física y como vestimos éste cuerpo que tiene que alterarse, someterse o incluso rechazarse, encarcelarse y destruir.

El cuerpo actualmente es visto como un medio por el cual, no sólo se vive, sino que se busca satisfacer deseos e ideas que son muchas veces impuestos y que pueden ir en contra de nuestra salud, nuestro cuerpo, es decir, en contra de nosotros mismos. Es así cuando lo usamos para estimular compulsivamente los sentidos con ciertas drogas o alcohol, o cuando vomitamos lo que comemos en pos de lograr una imagen creada de cómo debemos lucir, o con las innecesarias intervenciones quirúrgicas con el fin de modificar nuestro cuerpo para que se parezca lo más posible a esta imagen creada de qué es ser, ya no hermoso ni agradable, sino 'aceptable'. Los cánones de belleza, de conducta y de lo que es 'normal', el racismo y el sectarismo, tienen que ver con relaciones de poder, con la economía y la política. El arte ha servido a través de la historia como medio para definir este tipo de cánones y relaciones de poder impuestas por las elites gobernantes que pocas veces han menospreciado el poder de la imagen, ya sea utilizándola o censurándola.

En el arte, el cuerpo es referencia obligada, de medida y proporción en relación con lo demás y de controversia a lo largo de su historia. En la pintura se refleja en la tradicional relación entre fondo y figura, etc. Pero además, el arte se ha encargado en cada época de establecer los parámetros anatómicos ideales de lo que debe ser un humano, representado por un cuerpo estilizado.

Actualmente, la publicidad, la televisión y el internet (que son casi lo mismo), cumplen mucho de la antigua función del arte. Cánones de belleza ideales impuestos por controles ideológicos y económicos, pero que reproducimos muchas veces de manera inconsciente, en vez de aceptarnos como somos, con nuestras diversidades, escuchándonos y estando en contacto con nosotros como cuerpo. Y todo es para vendernos cosas e ideas que no necesitamos. El racismo es una muestra que, desgraciadamente sigue vigente, y que nos segrega según características superficiales. Se establecen límites físicos y mentales, brechas entre hombre y mujer, joven y viejo, blanco y negro, feo y bello, etc. El contacto con los 'otros', los 'minusválidos', la vejez, la sobre valoración del cuerpo joven, sano, anglosajón, la subdivisión y mutación del cuerpo a través de la ciencia, etc.

El cuerpo se ha significado y resignificado, se ha vuelto objeto y sujeto de innumerables usos. Se ha castrado, limitado, transformado, torturado, limitado, estimulado, recreado, interpretado, cubierto y descubierto, etc. (las culturas africanas que castran a las mujeres, los judíos que practican la circuncisión, los pies torturados de las mujeres chinas, etc.). En un anuncio de la fraudulenta empresa de depilación Neoskin, que desapareció después de estafar a decenas de personas, podemos escuchar la frase: "la naturaleza se equivocó, no deberíamos tener pelos".

El cuerpo como objeto posesión tiene que ver con el manejo ideológico y económico de este. No solo el racismo, las drogas, la censura, el aborto o la cirugía plástica, sino, el secuestro, la trata de personas, el tráfico de órganos, la pornografía, la pena de muerte, etc. El secuestro es tal cual el comerciarte como cuerpo simbólico, te mochan un dedo y lo envían para pedir dinero a cambio del resto, el cuerpo como moneda de cambio. Cuando se castiga a alguien en la cárcel, se castiga disponiendo de su cuerpo recluyéndolo. Las religiones se han basado en el control sobre nuestro cuerpo y sexualidad, inseparables de nuestros pensamientos. La fragmentación, no solo de la gente, sino del cuerpo mismo, ayuda a los sistemas de poder a que las personas nos percibamos de manera aislada, no solo de los demás, sino de nosotros mismos. Al percibirnos como seres fragmentados y aislados, no nos compromete ninguna relación con los demás ni con las 'partes' de nuestro cuerpo que sin darnos cuenta vamos olvidando o, incluso, enfermando. Nuestras decisiones son racionales y autónomas de los demás y de nuestra propia existencia física. La influencia de la ciencia, en especial, de la medicina, sobre nuestras concepciones del cuerpo y el alter-ego en que se ha convertido el cuerpo, tienen que ver con esa visión fragmentada, 'objetiva' y científica que viene del renacimiento. El arte participa directamente de ésta disección.

El estado como regulador del cuerpo, y en última instancia, al que le pertenece nuestro cuerpo y lo que podemos hacer con él. Aun el disponer de nuestro cuerpo para el suicidio, resulta ilegal y está tipificado como un delito, como 'daños a la salud'. El estado puede permitir la venta de productos que son dañinos para la salud por estar al servicio del dinero. Los médicos también pueden estar en función del dinero y no de preservar la salud. Con esto quiero decir que se ha desvirtuado y desvinculado de tal forma el ser humano de los demás y de su existencia corporal, que es capaz de poner el signo de dinero por encima de la salud y vida propia y de los demás. El arte no puede estar exento de estas relaciones simbólicas.

A lo largo de la historia humana, a través de herramientas y tecnología, hemos desarrollado extensiones de nuestro cuerpo y nuestro pensamiento que han inundado el planeta y algo de espacio exterior, colmándolos de objetos, basura. Ahora hemos llegado a alterar al cuerpo en sus componentes genéticos, en la clonación de células, etc. Todos estos aspectos, también han afectado al arte y su concepción del cuerpo, llegando a conclusiones a veces aterradoras.

Como vemos, no se puede hablar del 'cuerpo' por que no hay uno, una interpretación, una constante. Existen tantos elementos que

intervienen en nuestra visión de nosotros como organismos, económicos, políticos, geográficos, etc. Hablemos de posibilidades, de particularidades, de lecturas, de diversidades, para vivirmos como seres integrales en medio de este bombardeo exterminador desde los medios, las empresas, las guerras, las religiones y los gobiernos. En la serie 'Mapas del cuerpo', se trabaja con representaciones del cuerpo y con la intervención de este en las piezas; registros, rastros, gestos, impresiones, fotografías, etc.

Curiosamente, en el caso de muchas acciones artísticas en las que se utiliza el cuerpo como un medio, el tema del cuerpo está implícito y se usa para hablar de otras cosas a través de él. De los sentidos, a las palabras, a las imágenes.

A mediados de los setenta la artista Lygia Clark había construido una compleja estructura a la que llamaba 'Relational objects', objetos a través de los cuales creía posible una interacción con experiencias centradas en la memoria del cuerpo a un nivel no-verbal, pre-verbal.

La absurda y artificial división dicotómica entre cuerpo-alma, mente-espíritu, etc. Ya no somos nuestro cuerpo, somos la idea-imagen que tenemos de él, distintas imágenes de hecho. La mirada

de los demás es nuestro espejo distorsionado. El cuerpo se vuelve una construcción simbólica y ya no una realidad en sí misma. El arte no solo juega con estas estructuras simbólicas acerca del cuerpo, sino que también participa en reducirlas y reproducirlas.

“Si la existencia se reduce a poseer un cuerpo, como si fuese un atributo, entonces, en efecto, la muerte carece de sentido: no es más que la desaparición de una posesión, es decir, muy poca cosa.”²

² Lebreton, David. *Op. cit.*, p. 21

Bibliografía

- Aznar Almazan, Sagrario. *El arte de acción*. España, Nerea, 2000, 96 p.p.
- Azúa, Felix de. *Diccionario de las artes*. Barcelona, Anagrama, 2002, 307 p.p.
- Benjamin, Walter. *La Obra de arte en la época de su reproducción técnica*. México, Itaca, 2003.
- Bustamante, Maris. *El ojo y el cerebro juntos para producir el pensamiento visual*. - Antología, Dirección General de Promoción Cultural. SEP, México, 1988.
- Bustamante, Maris. *Orígenes de los conceptos arte, artista, estética y su utilización actual*. A la manera de una Edición de Video Rock, en Antología, Dirección General de Promoción Cultural SEP, México, 1988.
- Calabrese, Omar. *El lenguaje en el arte*. Barcelona, Paidós, 1997. 279 p.p.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid, Catedra, 1994. 212 p.p.
- Chueca, Fabian. Ibeas, Juan Manuel. *El Arte del siglo XX*. China, Plaza Janés y Paidon Press ltd, 1999, 520 p.p.
- Danto, Arthur C. *Después del fin del arte*. Barcelona, Paidós, 1997.
- De Luna, Andrés. *Erótica*. México, Grijalbo, 1990, 284 p.p.
- Debord, Guy. *Comentarios sobre La Sociedad del espectáculo*. Barcelona, Anagrama, 1990, 109 p.p.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Rizoma (Introducción)*. Valencia, Pre-textos, 1997, 57 p.p.
- Emmerling, Leonhard. *Basquiat*. Alemania, Taschen, 2003, 96 p.p.
- Farr, Dennis. Et. Al. *Diccionario de Arte*. Madrid, Alianza Diccionarios, 1987, 772. p.p.
- Fernández Arenas, José. *Arte efímero y espacio estético*. España, Anthropos, 1988.
- Gablik, Suzie. *¿Ha muerto el arte moderno?*. España, Hermann Blume, 1987, 123 p.p.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. México, Grijalbo, 2005, 366 p.p.
- Guasch, Anna María. *Los manifiestos del arte posmoderno: Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid, Akal S.A., 2000, 398 p.p.
- Grosenick, Uta y Riemschneide, Burkhard. *Art Now*. Berlín, Taschen, 2002, 639 p.p.
- Hicks, Alistar. *Art Works*. Londres, Merrel Publishers, 2000, 347 p.p.
- Honnef, Klaus. *Arte contemporáneo*. Alemania, Taschen, 1988.

- Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto: Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*. Madrid, Akal S.A., 2001, 483. p.p.
- Merlau- Ponty Maurice, *El ojo y el espíritu*. Paidós, Buenos Aires, 1977, 38 p.p.
- Labastida, Jaime. *Cuerpo territorio mito*. México, Siglo XXI, 2000, 306, p.p.
- Lebreton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Argentina, Nueva Visión, 1995.
- Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Argentina, R.E.I., 1991, 69 p.p.
- R. Fleck. *L'actualité du happening: en Hors Limites. L'art et la vie 1952 1994*, París, Centre Georges Pompidou, 1994, p.p. 310-317.
- Ramírez, Juan Antonio y Jesús Carrillo. *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid, Ensayos de arte Cátedra, 2004.
- Rodríguez Prampolini, Ida. *Arte Moderno y Contemporáneo, Cuarenta Siglos de Arte Mexicano*. México, Herrero.
- Sánchez Osvaldo.. Et Al *Rediseñando el pasado, construyendo el futuro: Un siglo de arte mexicano*. Milán, CONACULTA, INBA, Landucci editores, 1999.
- Sánchez Vazquez, Adolfo. *La Pintura como lenguaje*. UANL, Monterrey, 1974.
- Subirats, Eduardo. *El Final de las vanguardias*. Barcelona, Anthropos, 1989, 188 p.p.

Hemerografía

- Almela, Ramón. La imagen actual en la intersección del arte y la publicidad. III SIMPOSIUM DE COMUNICACIÓN. “Arte y Publicidad en Comunicación” Escuela de Jurisprudencia y Humanidades. 12 Marzo 2004. Auditorio Rafael Cañedo. Radio ACIR.
- Bustamante, Maris. “Árbol genealógico de la formas pías”. Revista Generación núm. 20, año X tercera época, Generación Publicaciones Periodísticas, octubre, México, 1998, p.p. 12-15.
- Caballero, Jorge. “Se está desarrollando un nuevo lenguaje: Mónica Mayer”777. Revista Generación núm. 20, año X tercera época, Generación Publicaciones Periodísticas, octubre, México, 1998, p. 20-22.
- Debroise, Oliver. “Un posmodernismo en México”: revista México en el arte, núm 16, primavera de 1987 cortesía de <http://www.latinartcritic.com>
- Canclini García, Néstor. “Gourmets multiculturales”. Suplemento cultural: La Jornada Semanal núm. 235, del periódico La Jornada, México D.F., Domingo 5 de septiembre de 1999.

- García, Manuel. Artículo: “La mirada del fotógrafo, entrevista con Win Wenders”: revista Lapiz, año 12, núm. 104, junio 1994, España, p. 29.
- Jiménez, Arturo. “Más de cien artistas reivindican la diversidad estética del cuerpo humano”. Jornada, Viernes 23 de Febrero 2007. Sección cultural p. 5.
- Jiménez, Arturo. Artículo: “Pide curadora no renunciar a la crítica frente al ‘sistema global’ del arte.” Periódico La Jornada virtual, Lunes 19 de enero 2008, México D.F.
- Ortiz, Mauricio. Artículo: “La fotografía como una de las Bellas Artes”: revista Ciencias, Dpto de Difusión de la Ciencia del Dpto. de Física, UNAM, enero-marzo, México, 1997, p. 52.
- Rodríguez, Jesús. “El Negocio del porno”. En Revista El País semanal, No. 1,321. Domingo 20 de enero de 2002, Madrid, p. 49.

Internet

- www.latinartcritic.com
- <http://www.jornada.unam.mx/1997/01/06/mapas.html>
- www.pintomiraya.com.mx/web_pinto_mi_raya/textosgenerales/galeriasdeautor.html
- www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/090298/yoosun.html
- <http://www.artinfo.com/galleryguide/19685623215541/michael-werner-gallery-new-york-artwork-georg-baselitz-six-beautiful-portraits-four-ugly-portraits-beautiful>
- <http://cg.scs.carleton.ca/~luc/puertorico.html>
- http://www.artactualmexicano.com/obras/304-La_nina_del_columpio
- <http://destruccionmasiva.blogspot.com/2009/04/reescritura-del-himno-nacional.html>
- <http://www.siicsalud.com/dato/dat042/05218002bb.htm>
- http://www.pintomiraya.com.mx/web_pinto_mi_raya/textosgenerales/galeriasdeautor.html
- www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/090298/yoosun.html
- <http://galeriadelsur.xoc.uam.mx/caminoseis.htm>
- http://lafura.upc.es/wip/_debate_guiones/00000018.htm 07 noviembre 1997.

