



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

CIUDAD UNIVERSITARIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**El arte digital de Mariano Petit de Murat,
análisis iconográfico sobre tres obras**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

GABRIEL CHÁVEZ POSADAS



ASESORA: DRA. MARÍA OLGA SÁENZ GONZÁLEZ

MÉXICO D.F.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

A Dios y a la Universidad Nacional Autónoma de México, por la inestimable oportunidad que me han brindado.

A mis padres, Rutilo y Elizabeth, a María Eugenia, Jacqueline y Marlon, y a mis maestros quienes me han enseñado tantas lecciones aún por aprender.

A todo el personal de esta institución cuyo apoyo me ha permitido concluir esta empresa.

Presentación

Mariano Petit de Murat, originario de la ciudad de México, es un artista plástico cuya incursión en la tecnología digital como medio de expresión ha sido el eje de su actividad artística durante los últimos años. Mientras que su trabajo al óleo y acrílicos se ha expuesto diversos recintos¹, en la red, su obra digital se ha expuesto en el IDAA (International Digital Art Awards), el Museum of Computer Arts, Art Majeur, Renderosity, Runtime DNA, Artrom Gallery, Silence Peaks, Intrigue Magazine.

Empezó su carrera como artista plástico en 1988, de manera paralela con su desempeño destacado dentro del diseño gráfico, en que realizó trabajos para las compañías Marinela, Nissan y Televisa, entre otras². A partir del 2000, e instalado en Cozumel, se ha abocado a plasmar sus inquietudes plásticas explorando las posibilidades expresivas que ofrecen las herramientas digitales. De manera conjunta con otras actividades como pintar murales decorativos para hoteles, y la pintura al óleo³, dirige el Museo de Artes Digitales (MODA), museo que, acorde con la naturaleza de las obras que difunde e incentiva, está concebido para la internet. Empero, algunos de sus trabajos han sido expuestos en soportes físicos en proyectos como “Skin of Skins” dentro de la quinta edición del Festival Internacional BAC 04, Barcelona Arte Contemporáneo, entre otros eventos.

¹ Salon des Artistes, Museo del Chopo, Galería Itatti, La Panadería, el Centro de la Imagen, Museo del Chopo, Galería Misrachi, el Museo de la Isla y el Centro Nacional de las Artes.

² Su currículum en este apartado se resume en las siguientes actividades: de 1981 a 1982: Copywrite creativo y diseño gráfico para Marinela, Nissan y Tía Rosa en la agencia de publicidad García Patto y Asociados. En tanto que de 1983 a 1984: Copywrite creativo y diseño gráfico para Barrilitos, Soriana y Aurrera en la agencia de publicidad Arellano y Asociados. Y, finalmente, de 1984 a 1987 se desempeñó como Asistente personal del Sr. Agustín Corona, director creativo de la imagen corporativa de los canales de televisión 2,4,5 y 9 de Televisa (Departamento de publicidad, promoción y prensa).

³ El autor me ha confiado: “En realidad no he dejado de pintar al óleo, de hecho cuento con mi negocio de murales y pinturas para hoteles y casas y condominios aquí en Cozumel.”

Pese a contar ya con cierta trayectoria, la reflexión disponible sobre su obra se limita a comentarios sucintos o sintéticos⁴. Sin duda, contribuyen a la falta de información o detenimiento sobre su labor, lo reciente de su obra, la ambivalencia con que ha sido tomado el medio digital (efecto de la ambigüedad que presenta en su especificidad), y su promoción independiente con respecto a los circuitos estratégicos para la promoción en el mercado del arte⁵. A esto habría que agregar que el campo del arte actual presenta un vasto abanico de propuestas estéticas en el que conviven tanto las técnicas pictóricas tradicionales: dibujo, óleo, fotografía, junto a los performances, instalaciones y, así como obras basadas en la tecnología reciente, la cual ha ido penetrando en el contexto cultural. Issa Ma. Benítez Dueñas resume así la variedad de opciones que presenta el arte contemporáneo:

[...] dentro de esta categoría [de arte contemporáneo] conviven una gran diversidad de obras realizadas en tiempos y espacios distintos, sobre soportes y con materiales también variados. Las lecturas estilísticas se vuelven casi imposibles mientras que los intentos de clasificación por “técnicas” (*i.e.*, instalación, video arte, arte conceptual) también resultan infructuosos por la diferencia de poéticas e intenciones que mueven a los creadores. Ello no significa que no se pueden realizar –y de hecho los hay– análisis que logran detectar líneas de acción generales, sin embargo ha de admitirse que todos ellos sólo proponen soluciones pasajeras.⁶

No está de más citar el panorama que traza Jorge Alberto Manrique, quien ofrece mayor detalle sobre los rasgos que abarca esta heterogeneidad, la cual inscribe en la posmodernidad:

⁴ Gabriel Santamarina comenta: “Artista visionario, creador de realidades fabulosas que nos transportan desde el Caribe mexicano (su lugar de residencia) hasta los confines de otros mundos, oníricos, paralelos, arcaicos o futuros. La técnica usada es la “infografía”, o arte digital, que ofrece al artista posibilidades infinitas para la creación de otras realidades. Su obra gira en torno a la exploración del ser, tomando como símbolo para ello la sumersión en las profundidades marinas del inconsciente”. [http://: www.museumofdigitalarts.com/10/diciembre/2007](http://www.museumofdigitalarts.com/10/diciembre/2007).

⁵ Sobre todo si se concede crédito a los siguientes comentarios: “Parece que en todas las escuelas de arte [...] aconsejan a los alumnos, sin matices, que se coloquen cuanto antes en una galería de Nueva York. A partir de ese momento, podrán ser artistas donde quieran; pero a menos que pasen primero por Nueva York, no tendrán futuro.” Tom Wolfe, *El periodismo canalla y otros artículos*, trad. de Ma. Eugenia Ciocchini, Ediciones B, Barcelona, 2001, p. 202. Comenta Kevin Power, “muchos de ellos [los artistas del *Boom*] se marcharon al extranjero y dirigieron allí sus miradas. Fue un gesto, que se puede entender en términos estratégicos y de necesidad humana”, “campos de minas en suelo mexicano”, en Kevin Power, *Eco: arte contemporáneo mexicano*, en Sánchez, Osvaldo, Kevin Power, Museo Nacional Centro de Arte Sofía-Conaculta, España, 2005, p. 31.

⁶ Issa María Benítez, *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000) Tomo IV*, coord. Issa María Benítez Dueñas, Conaculta, CURARE, 2004, pp. 10-11.

La sola cita de algunos de los rumbos por los que transita el arte mexicano, de quienes no tienen sino acaso quince años de ejercicio, da idea de la amplitud de este panorama. Va de la abstracción lírica o geométrica, la figuración que glosa formas y obras del pasado, la figuración libre, “instrumental” la presencia de una intención de recurrir a ciertas fuentes de la cultura mexicana; el manejo de técnicas tan diversas que se sirven tanto de los instrumentos modernos de la imagen como, en el otro extremo, incorporan modos artesanales, o bien usan los pinceles o soportes tradicionales. Además de ensamblajes, instalaciones, *performances*, acciones callejeras... Todo está permitido. Esa variedad puede, y debe entenderse como parte de lo que ha venido siendo, en el mundo entero, la posmodernidad.⁷

Dentro de la heterogeneidad planteada, el arte digital, en su vertiente de producción gráfica, ha tenido una posición similar, en cuanto a su legitimidad como arte, a la que enfrentó la fotografía durante el siglo XIX, entrando en una polémica semejante⁸, esta vez, polarizada entre el concepto de un trabajo genuinamente artístico como un proceso a la vez reflexivo y de destreza

⁷ Jorge Alberto Manrique, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, Conaculta, México, 2000, p. 71. En efecto, según Issa María Benítez, la posmodernidad (entendida en este caso como confluencia o convivencia de una amplia gama de registros y discursos que reflejan la heterogeneidad señalada por Manrique) habría dado cabida a la irrupción del neo-mexicanismo en el contexto internacional. Corriente “inminentemente conservadora”, pero “aparentemente emparejada -por fin- con las últimas categorías estéticas en occidente: la transvanguardia y los posmodernismos”. Con ello, el arte mexicano se podría identificar “con los principales discursos teóricos y críticos generados en el resto del mundo”. Issa María Benítez, *op. cit.*, p. 16. Esto se sitúa dentro de la problemática centro-periferia, en la que “[...] la Modernidad sería una aspiración compleja y contradictoria de las culturas que luchan por salirse de la marginalidad de los discursos hegemónicos y cuyo precio se traduce siempre en una negociación de la identidad”. *Íbid.*, p. 12. En oposición al semblante conservador del neomexicanismo, Alberto López Cuenca anota: “el denominado neomexicanismo pictórico de los años 80 puede verse como un ámbito de crítica simbólica, de cuestionamiento del imaginario simbólico mexicano, incluso de reivindicación homosexual, como ha indicado Osvaldo Sánchez.” Alberto López Cuenca, “Resistirse y morir: El arte mexicano contemporáneo como espectáculo”, en Issa María Benítez Dueñas *et. al.*, *Resistencia Tercer Simposio Internacional sobre Teoría del Arte Contemporáneo* (22-24 de enero 2004), trad. de Mónica Mayer *et. al.*, Patronato de Arte Contemporáneo-Conaculta/INBA *et. al.*, México, 2004, p. 14.

⁸ Si la fotografía en ese siglo experimentaba una tensión entre su pertenencia al terreno de la ciencia, la investigación y el conocimiento, o al del arte (y que a decir de Joan Fontcuberta, aun no ha quedado resuelto: “Hace 20 años se priorizaba un debate ontológico alrededor de la naturaleza de lo fotográfico y de su intersección con las distintas versiones de la creación artística.[...] En cualquier caso, seguramente la insistente pertinencia a hablar de arte, según apunta el crítico André Gunthert, no era sino la traducción de una carencia de teorías en la fotografía como arte.[...] Hemos entrado en el tercer milenio y todos esos problemas decimonónicos siguen vigentes porque no llegaron a quedar resueltos.” Joan Fontcuberta, *Estética fotográfica*, http://www.ggili.com/ficha_amp.cfm?IDPUBLICACION=568&iev=16599. El arte digital, en su vertiente de *gráfica digital*, se ha debatido en otro terreno: entre los polos de la concepción de arte como un proceso de habilidad, que retrotrae a la *tecné* griega, y el de un proceso automático donde el papel del artista ya no está ligado con una serie de destrezas particulares, sino, al menos, en el caso de la imagen visual, con la mera selección de opciones ofrecidas por los programas dedicados a la creación o manipulación de imágenes. Habrá que apuntar, en adición, que la categoría de arte ha sufrido desde fines del siglo XIX, y en consuno, con la emergencia de las sociedades de consumo, y la reproducción diversa de obras de arte e imágenes, una transformación radical. Esta transformación provocó el declive parcial de conceptos como el de jerarquización en la producción estética (el genio) y la autonomía del arte, al favorecer el consumo masivo de éste, el *kitsch*, que se proyecta en el ensayo de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

técnica, contrapuesto con la automatización que se supone en la técnica empleada⁹, la cual, según este criterio, restaría méritos al artista¹⁰. Ambas posturas se aprecian en los siguientes comentarios de Mónica Mayer: “[...] en el Jardín del Arte de la Ciudad de México, el consejo, que está integrado en su totalidad por artistas, ha decidido que la gráfica digital es algo así como un fraude¹¹ y por lo tanto está prohibido que los artistas agremiados vendan este tipo de producto a sus clientes [...]”. En otro momento destaca el polo contrario: “[en la exposición *Diez años de La Esmeralda en el Cenart*] hay una marcada inclinación por las propuestas artísticas realizadas en medios electrónicos, sean video, gráfica digital, fotografía o multimedia.”¹² Esta inclinación, indica, *tiende hacia una cancelación de la gráfica tradicional*.

No obstante, al igual que la fotografía, y en un plano general, el arte basado en estas tecnologías ha ido ganando su aceptación como arte, al punto de que José Jiménez prevé una posible hegemonía de este medio en su producción. Indica:

Los distintos soportes sensibles: lenguaje, formas visuales, sonido, confluyen y se superponen tendencialmente en una nueva unidad plural de la representación. El futuro del arte está cifrado en un horizonte *multimedia*, término que indica el empleo convergente, la integración en una misma propuesta artística, de diferentes medios o soportes expresivos. Podemos así hablar de

⁹ Observa Petit un principio básico, que sólo se explica como contrapeso a la idea de automatización, que socavaría la “artisticidad”: “Es importante mencionar que no es sólo el uso de un soporte informático o el <hacer Click> lo que convierte a una imagen en una obra de arte digital. Por ejemplo, escanear un dibujo no implica un acto creativo”.

¹⁰ Pareciera una demanda constante en derredor del concepto general del trabajo artístico -¿y por qué no?- la garantía de algún tipo de trabajo excéntrico, bien conceptual o de la puesta en ejecución de una sensibilidad y destreza especiales, garantía que, al no ser visible, para el caso del arte que conocemos como *conceptual*, acarrea tanto la incompreensión o bien la duda sobre su categoría de arte y que aparentemente se desliza también para el digital, en el que se supondría una ausencia de esfuerzo. Ernst Gombrich, ilustra esta idea sobre el arte como resultado de un proceso especial de habilidad técnica, en el pensamiento de John Constable: “tal vez no esté muy lejos de la verdad afirmar que, para Constable, el arte se había convertido en una especie de juego de habilidad con sus propias reglas, en el que no tenían cabida los artefactos que ahorraran trabajo al artista.” Ernst H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, trad. de Gabriel Ferrater, Debate, Madrid, 2002, p. XXIV.

¹¹ Esta postura se puede apreciar, asimismo, en las recientes opiniones de Lucía Maya, con motivo de su exposición, a cargo del Museo Universitario del Chopo en coordinación con el Sistema de Transporte Colectivo Metro: “Opina que cuando un creador incursiona en técnicas modernas que ofrecen las nuevas tecnologías, se cree que la obra de arte pierde valor artístico, para muchas personas es difícil entender que la creatividad y la emoción también se manifiestan en el arte digital y que el pintar está implícito a través de una herramienta distinta y sumamente versátil”. Martha Herrera, “*Cartas entre la arena*, muestra digital en el Metro Pino Suárez”, *La Gaceta (Entérate*, suplemento mensual, dic. 11 de 2008: núm. 4, 124), p. 11.

¹² Mónica Mayer, “Arte digital en México” <http://www.museumofdigitalarts.com/10/12/07>.

una tendencia a la *unidad plural de la representación, de la producción de imágenes* (entendidas éstas en toda su gama expresiva: lingüísticas, visuales, sonoras)¹³.

Sin embargo, como se puede apreciar, Jiménez se inclina hacia el arte interactivo¹⁴ como el modelo para este arte futuro, sugiriendo con ello la aparición de una nueva sensibilidad¹⁵, un nuevo orden de experiencia, no obstante que él mismo señale una continuidad con los efectos de las innovaciones tecnológicas del siglo XIX.

El aspecto generalizador señalado se corresponde en cierta medida con la inercia finisecular por vislumbrar una imagen del mundo próximo, a partir de las inquietudes ambivalentes que inconscientemente despertaba el inminente final el fin de siglo y de milenio. Las cuales fluctuaban entre el temor apocalíptico y la fascinación sobre lo desconocido, el siglo que hemos inaugurado, y teniendo como marco las condiciones de la época de turbulencia que aún vivimos, en contraste con las promesas de desarrollo y bienestar de la modernidad -ahora subsumidas por los procesos de globalización y los avances tecnológicos que los posibilitan. Así, estas condiciones, a la vez que se contraponen con los ideales humanistas subyacentes a la cultura moderna occidental¹⁶, parecen cristalizar sus ideales precisamente en la existencia de los

¹³ José Jiménez, *Teoría del Arte*, Madrid, Tecnos, 2002, p. 232. Margarita Schultz, por su parte, utiliza un término que refleja la versatilidad del medio, sugerida por Jiménez, y con el que se ha englobado la gama de sus posibilidades, las llama genéricamente: *Tecnologías de la Información y la Comunicación, TIC*. Véase: *Filosofía y producciones digitales*, Argentina, Alfagrama, 2006.

¹⁴ Rossana Valero ilustra una definición sobre las características de la interactividad, la cual con frecuencia se considera el fundamento para conceptuar lo digital y que según mi punto de vista, y paradójicamente con el efecto que Valero advierte, parece anular la capacidad estética del espectador sustituyéndola por la del usuario que en su accionar codificado se pliega al programa determinado: “**Inmersión**: es el sentimiento que percibe el receptor de estar dentro de una realidad diferente a la suya, la capacidad de penetrar en el espacio de la obra de arte digital y no sólo contemplarla. **Éxtasis**: representa el encuentro encantador que se tiene con los objetos en la realidad virtual. **Agencia (agency)**: la capacidad del medio de generar placer en el usuario al tener un impacto directo en el espacio electrónico.” Tras citar estas características, definidas por Janet Murray, la autora resume: “Bajo estas características se pueden definir o conceptualizar los medios digitales, en tanto cumplan con estos postulados de interactividad”. Rossana Valero, “El Arte Digital: ¿Nuevas técnicas de producción o cambio en la apreciación estética?” (2002), 18/02/2008.

¹⁵ Por ello llega a afirmar: “Las <nuevas tecnologías> o <tecnologías punta> (*high tech*) aplicadas al arte son, así, el signo, la aparición de la *posibilidad* de una importantísima *revolución antropológica*, que, insisto porque me parece crucial advertirlo, surge en continuidad con la gran transformación cultural y estética propiciada por la expansión de la técnica desde el siglo XIX y no en ruptura con ella” José Jiménez, *op. cit.*, p. 219.

¹⁶ Plantea Echeverría: “La cultura política humanista reafirma al ser humano de la modernidad en la ilusión que vive de ser el *maître et possesseur de la nature*, y lo hace porque está en condiciones de definirlo como el sujeto

artefactos y los avances tecnológicos. De este modo, el entusiasmo con el que lo digital ha sido visto por diversos autores, coincide con aquellos otros fenómenos de percepción del mundo cuyo fundamento -o debiéramos decir, ¿anhelo?- a veces más explícito, otras menos, radica en el rechazo de la modernidad, en tanto que sus promesas se han revelado como inalcanzables o utópicas. La incapacidad por concretar estos ideales se traduce en una fatiga espiritual producto del desengaño ante la realidad, que impulsa a los intentos por trascender la modernidad y de clausurarla teóricamente, como con frecuencia se ha caracterizado a la posmodernidad¹⁷. De ahí que señalara Bolívar Echeverría:

Pero aunque para muchos y con mucha frecuencia sea invisible, la modernidad del siglo XX parece ser también insuperable; se repone una y otra vez de los intentos que la cultura europea hace de abandonarla, de dejar que se agote y no salga de alguna de sus crisis periódicas, que sea sustituida por un esquema diferente de organización de la vida.¹⁸

Asimismo, José Luis Brea remarcaba irónicamente, este afán de los ochentas¹⁹ por clausurar el periodo moderno “No parece, ciertamente, que estemos en condiciones de sobrevivir a las jubilosas defunciones cuyo rosario alegremente hemos desgranado: fin de los social, fin de la historia, fin de la modernidad, de la razón, del progreso, del arte, de la ciencia, de lo político y

constructor de un mundo social “armónico”, basado en el “bienestar material”. Bolívar Echeverría, *Las ilusiones de la modernidad*, México, UNAM-El Equilibrista, 1997., p. 42.

¹⁷ En cuya reflexión, dado este aspecto clausurativo, se detecta un revisionismo arrepentido sobre los resultados del proyecto moderno: Planteaba Baudrillard, lo que podría llamar un *ethos* de fin de siglo: “Anteponemos a la huida hacia delante el Apocalipsis retrospectivo y el revisionismo a todos los niveles: todas nuestras sociedades se han vuelto revisionistas, lo replantean todo limando asperezas, blanquean sus crímenes políticos, sus escándalos, lamen sus heridas, alimentan su final.” Jean Baudrillard, *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*, Anagrama, Barcelona, 1993, p. 40.

¹⁸ Bolívar Echeverría, *op. cit.*, p. 62. Uno de estos intentos, proveniente de los Estados Unidos, es el de Francis Fukuyama, quien señalaba en 1989 el fin de la historia. Afirmación que refrendaba en el 2001 (tras el ataque a las torres Gemelas, lo cual era tomado como una refutación a tal teoría) decía que en tal afirmación refería a la “historia” como el “avance de la humanidad a lo largo de los siglos hacia la modernidad, caracterizada por instituciones como la democracia liberal y el capitalismo” a lo que agregaba, “Mi observación, hecha en 1989, en la víspera de la caída del comunismo, era que este proceso de evolución parecía estar llevando a zonas cada vez más amplias de la Tierra hacia la modernidad. Y que si mirábamos más allá de la democracia y los mercados liberales, no había nada hacia lo que podíamos aspirar a avanzar; de ahí el final de la historia.” Francis Fukuyama, *El fin de la historia y el último hombre* <http://www.librospdf.net/el-fin-de-la-histoia-y-el-ultimo-hombre/210/03/10>.

¹⁹ Encuadrado tanto en la crítica hacia la modernidad, efectuada a través de la posmodernidad, el reconocimiento de alteridades, las tendencias políticoeconómicas hacia la globalización y la creciente expansión o popularización de los medios digitales.

de lo económico, de la teoría y de las praxis, del pensamiento y sus paradigmas, del discurso y sus articulaciones...”²⁰

Es en este panorama de cambio donde el diagnóstico sobre la situación actual, las reflexiones en torno de la posmodernidad, se mezclan cual si fuesen equivalentes a los procesos de globalización, en tanto que su aproximación a las condiciones actuales señala momentos de aparente ruptura con la modernidad (llegando al punto en que ésta adquiere un aspecto monolítico) incidiendo en los cambios generados por las tecnologías recientes como eje en torno del que se articulan las relaciones, tanto individuales como colectivas²¹. Así, Blanca Ramírez llega a afirmar: ”Es el posmodernismo el que los homogeneiza a todos en un deseo firme de cambiar la forma como se interpretan los paradigmas de una modernidad inconclusa que no resolvió, mediante sus expectativas de progreso, las desigualdades que entre los territorios y las sociedades aún persisten”.²² La condición posmoderna delineada por Jean F. Lyotard, habría pasado de ser una prospección sobre los efectos de la expansión y popularización de la tecnología, a una realidad durante los noventa, por lo menos para los países desarrollados²³.

²⁰ José Luis Brea, *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid, Tecnos, 1991, p. 37.

²¹ “Varios sociólogos y antropólogos consideran a las web y las facilidades de cómputo, la digitalización, las telecomunicaciones y la <información de la sociedad> como los elementos que definen las nuevas tendencias de relaciones y contactos en forma rápida y fácil, en lugar de las relaciones cara a cara o las de clase, a las que daban prioridad las etapas anteriores. Como resultado de las comunicaciones, la cultura y la identidad se oponen a aquellos que definen la globalización como un proceso de construcción simbólica de una amplia exposición de experiencias de la vida de grupos, estrechamente ligada con las condiciones materiales de uno en varios estadios de su historia” Blanca Rebeca Ramírez Velázquez, *Modernidad, posmodernidad, globalización y territorio. Un recorrido por los campos de las teorías*, UAM-Miguel Ángel Porrúa, 2003, p. 61.

²² *Ibid.*, p. 39.

²³ Como ilustración de estos cambios y de la vinculación de la tecnología con los países centrales, las siguientes afirmaciones de Samuel Huntington, son reveladoras: “uno de los objetivos primordiales de los EE.UU era mantener a EE.UU. como primera potencia mundial, lo que en la próxima década significa hacer frente al desafío económico japonés (...) EE.UU. está obsesionado con Japón por las mismas razones que una vez estuvo obsesionado con la Unión Soviética: ve a aquel país como una gran amenaza para su primacía en un campo crucial del poder (...) La preocupación ya no es la vulnerabilidad de los misiles, sino la vulnerabilidad de los semiconductores (...) Los estudios se centran en cifras comparativas de EE.UU. y Japón en crecimiento económico, productividad, exportaciones de alta tecnología, ahorro, inversiones, patentes, investigación y desarrollo. Aquí es donde reside la amenaza al predominio norteamericano y donde sus gentes lo perciben” citado por Carlos Caballero, “De Fukuyama a Huntington o la legitimación del etnocidio” en Francis Fukuyama, *op.cit.*, p. 49.

La ubicación de la gráfica digital dentro de un entramado de cambio de paradigmas ha generado, hasta cierto punto, que la consideración crítica sobre este tipo de obras haya sido desplazada –como tendencia dominante– por acercamientos que en cambio reflexionan sobre los posibles efectos generales derivados de las facilidades de comunicación e interacción que brindan estas tecnologías²⁴, ya no solamente en un terreno artístico, sino sobre los cambios sobre la percepción del mundo, o bien, cambios epistemológicos que habrían de provocar o *antropológicos*, como indica Jiménez. Así, de manera consecuente con el impulso por dejar atrás un estadio, no sorprende que las posturas entusiastas en torno de la revolución digital la revistieran con un semblante mesiánico, de franco progreso²⁵, como herramienta que

²⁴ Este acercamiento tangencial a las obras digitales refleja, a su vez, un desplazamiento general de la crítica de arte, de la obra a la exhibición: “Lo que se pretende ahora es determinar a quién favorece ese determinado concepto de verdad transmitido por la representación, de qué forma parte como condición de posibilidad, como sistema de actuación. No es, por lo tanto un análisis de los contenidos de la imagen, de lo narrado, sino de sus presupuestos de verdad, de los discursos institucionales e históricos que lo acompañan, enuncian o transmiten. Juan Martín Prada, “Postmodernidad y recepción estética y cultural”, p. 18. <http://www.2-red.net/juanmartinprada/textsjmp/posmodityrecepeстетic.pdf> 21/02/10. Tal desplazamiento, en un movimiento paradójico con respecto al reconocimiento de realidades específicas: las alteridades que supuestamente la modernidad habría obnubilado y que serían auspiciadas por la posmodernidad, (de donde resultan una serie de aproximaciones individualizadas a la realidad, que entonces evidencia su fragmentación o multiplicidad), se centra ahora en las operaciones que se procuran en la exhibición y ya no en la consideración particularizada de las obras: “El espacio de exposición resulta hoy el ámbito privilegiado donde sedimentar la representación de la diferencia a una escala nunca antes ensayada.” Francisco Reyes Palma, “La resistencia blanda y la mediación como obra”, en Issa María Benítez Dueñas, *Resistencia, op. cit.*, p. 131.

²⁵ El interés por querer especificar los alcances de un proceso que está lejos de concluir, podríamos llamarlo, la *digitalización de la vida*, por delimitar sus alcances y las nuevas formas de percepción que hacen posible –engarzados con los nuevos esquemas de intercambio que facilitan– adquiere en ciertos casos un aire profético y totalizador, por momentos con rasgos despreocupadamente optimistas. Veamos los comentarios de Margarita Schultz: “[...] la internet, como uno de los componentes más nítidos de la Cibercultura, puede ser caracterizada, asimismo, b) desde una reflexión sobre sus valores positivos: vehículo de comunicaciones libres y voluntarias entre diferentes personas desde cualquiera de los puntos del planeta (y por lo mismo), facilitadora de la comunicación sin los impedimentos de las distancias tiempo-espaciales, equiparadora democrática de las eventuales diferencias socio-económicas en el rango de la comunicación, moderadora, además, de los inveterados prejuicios étnico-raciales a raíz de una comunicación más abstracta, promotora del incremento de la acción imaginativa y de la inteligencia colectiva e individual, motivadora de más búsqueda de información sobre distintos tópicos (aún tomadas en cuenta las diferencias de niveles de desarrollo y seriedad de los textos instalados en la Red). Se la puede estimar, entonces, como instrumento de fomento de la creatividad psico-social, a partir de los valores de lo positivo que acabo de recordar.” Margarita Schultz, *op. cit.*, p. 28. Por su parte, Lars Qvortrup plantea la correspondencia de estos cambios con el surgimiento de un nuevo orden social basado en la interferencia entre diversos sistemas o culturas: “We are experiencing an aesthetic transgression from anthropocentric forms of modern society to polycentric forms of the current hypercomplex society [...] we are on our way into a society which is radically different from the so-called modern society.” Lars Qvortrup, “The aesthetic of interference: from anthropocentric to polycentric self-observation and the role of digital media”, <http://cmc.uib.no> 10/03/08. “Estamos experimentando una transgresión estética de las formas antropocéntricas de la sociedad moderna hacia

vehicularía o haría posible el establecimiento de nuevo orden de armonía y bienestar. Esto se advierte en las observaciones de Ramírez, en que connota tal nuevo orden al referirse al nuevo proceso de modernización como *era global*: “la globalización se adoptó como una nueva promesa de desarrollo, como la forma a través de la cual llegaríamos a la modernización inconclusa que había sido prometida, pero que ahora sí iba a ser alcanzada mediante la entrada de todos nuestros territorios en el proceso de la era global.”²⁶ (Proceso que aunque se presenta como fundamentalmente económico, por ello mismo afecta a todas las esferas de actividad²⁷).

En el caso del arte mexicano, con la irrupción reciente de *los distintos conceptualismos*²⁸ - como los llega a denominar Issa María Benítez-, en la escena internacional

formas policéntricas de la actual sociedad hipercompleja [...] estamos en camino hacia una sociedad que es radicalmente diferente respecto de la llamada sociedad moderna.”

²⁶ “la [*moda, en la academia*] de la globalización se impuso como una iniciativa de nuestros políticos, como un modelo para salir de la larga crisis que afectó a nuestros países durante las décadas de los años ochenta y noventa del siglo XX. De hecho, para los países del sur, la globalización se adoptó como una nueva promesa de desarrollo, como la forma a través de la cual llegaríamos a la modernización inconclusa que había sido prometida, pero que ahora sí iba a ser alcanzada mediante la entrada de todos nuestros territorios en el proceso de la era global. Si los modelos de desarrollo interno, tales como la sustitución de importaciones, no generaron el crecimiento esperado, los gobiernos sólo se movieron a su opuesto: lograrlo por medio de las exportaciones y el comercio internacional. Enfrentamos de nuevo el fantasma del desarrollo: la promesa de ser modernos como el primer mundo, es decir, ser desarrollados como en el norte.” Blanca R. Ramírez Velázquez, *op. cit.*, pp. 59-60.

²⁷ Rafael Serrano comenta: “[...] hoy en día el inicio del proceso de globalización se identifica frecuentemente con la caída del muro de Berlín, con la cual se evidenció la existencia de una sola potencia hegemónica en el concierto internacional de los Estados, con base en su capacidad económica que se refleja en todos los ámbitos: los Estados Unidos de América, cuya capacidad, principalmente técnica y financiera, le ha permitido influir de manera definitiva en casi la totalidad del resto de los Estados, a través de un proceso de modernización que se expresa en avances tecnológicos y científicos y cuyos efectos duraderos tienden a homogeneizar valores, costumbres, medios de expresiones culturales y formas de vida [...] tiende a estandarizar [...] todos los aspectos de la vida.” Rafael Serrano Figueroa, *El derecho humanitario frente a la realidad bélica de la globalización*, Porrúa-UNAM, México, 2002, p. 154. Frente a esta estandarización plantea Cuauhtémoc Medina: “el arte contemporáneo de la periferia tiende a crear sofisticación estética en terrenos donde el capitalismo global equivalía a la normalización de la zozobra generalizada.” Cuauhtémoc Medina, “Notas para una estética del modernizado”, en *Eco: arte contemporáneo mexicano*, Museo Nacional Centro de Arte Sofía-Conaculta, España, 2005, p. 17.

²⁸ Lo que constituye tan sólo una forma general de aglutinarlos, en lo que, aunque no agota su *amateurismo polimorfo*, como lo señala Cuauhtémoc Medina, convergen varios críticos. En la exhibición *Axis México: Objetos comunes y acciones cosmopolitas* (2002), la curadora Betti Sue Hertz, los presenta como: “diecinueve artistas cuya obra enfrenta el contexto de México –como lugar, idea y cultura polifacética- al mismo tiempo que filtra y adapta estrategias del arte conceptual que surgieron en la escena internacional a mediados del siglo XX.” Betti-Sue Hertz, “La circunstancia es México: práctica artística como cosmópolis transitoria”, en Betti-Sue Hertz, *Axis México: Objetos comunes y acciones cosmopolitas*, San Diego Art Museum, San Diego, 2002, p. 17. En tanto Francisco Reyes Palma los describe así: “Inscritos en las genealogías derivativas del conceptualismo, del minimalismo, la performática, el accionismo, o cualquier otra vía, muchos de estos artistas acaban por ser incorporados en una voluntad crítica y en una especie de realismo social y conceptual de nuevo cuño [...]” Francisco Reyes Palma, *op. cit.*, p. 134.

(el *boom* de aquellos contingentes de artistas que tuvieron durante los noventa su etapa de formación, luego su práctica local, mientras Gabriel Orozco destacaba en solitario en el ámbito internacional²⁹), otras manifestaciones de arte quedaron de momento relegadas, opacadas por el éxito de aquéllas a tal grado que parecieran mudas, como si no tuvieran nada que decir o, siendo drásticos, inexistentes. Alberto López Cuenca asienta, “Ésa es la percepción que se tiene actualmente del arte a nivel internacional, y también en México: el arte que cuenta, el arte visible, representativo y con presencia mediática, es aquél que se ofrece en el mercado (en las galerías, en los museos y en los centros de arte).”³⁰

En este panorama, la gráfica digital en México o queda integrada dentro de las exhibiciones del *boom* o se queda al margen. Por lo tanto, a fin de acercarme al arte que a un lado de estas exposiciones se está produciendo, me planteo la consideración de una propuesta específica, la cual contrasta con las obras de los artistas consagrados en el circuito internacional, cuyo lenguaje, como he señalado, tiende a convergir, por sobre de su diversidad, en el conceptual, minimal, o situacionismo. En efecto, la obra de este artista se sitúa en una zona intermedia entre una apariencia realista y una ambigüedad acusada lograda por medio de configuraciones estetizantes. La hipótesis subyacente al análisis es que la obra de este artista tiene alguna materia significante en relación con nuestra circunstancia histórica, cuyo análisis

²⁹ Comentaba Olivier Debrouse: “Los éxitos de Francis Alys, Santiago Sierra, Minerva Cuevas –para sólo mencionar a los más relevantes- desplazan ahora el casi monopolio “internacional” de Gabriel Orozco en los años noventa, y son comentados y analizados semana a semana.” Olivier Debrouse, “Diagnóstico 2002”, en Betti-Sue Hertz, *op. cit.*, p. 128.

³⁰ A lo que agrega, señalando la incorporación de este arte al mercado: “a pesar de que el trabajo de algunos de ellos como Teresa Margolles, Gustavo Artigas, Minerva Cuevas, Daniela Rosell y Carlos Amorales, por citar sólo algunos, puede incomodar, ya que sus propuestas revelan aspectos deleznable de la vida mexicana [...] lo cierto es que son meticulosamente distribuidos por los canales comerciales del arte.” Alberto López Cuenca, “Resistir y morir: El arte mexicano contemporáneo como espectáculo”, en Issa Ma. Benítez, *Resistencia*, pp. 141-142. Por ello, en el tercer SITAC, que reflexionaba sobre las posibilidades de resistencia para el arte contemporáneo inmerso dentro de la industria cultural, replanteaba Olivier Debrouse: “¿Cómo reaccionar y situarse desde una postura de <resistencia> a menos de un año de la serie de exposiciones que marcaron un <despegue> del arte contemporáneo mexicano en la escena internacional [...], este *boom* del arte mexicano, que muchos, desde diversas trincheras, esperaban con cierta ansiedad pero que sólo se produjo en una coyuntura que parecía favorecer a unos cuantos artistas y curadores?” Olivier Debrouse, “Resistencia y seducción: el caso México”, en Issa Ma. Benítez, *ibid.*, pp. 149.

tendría como resultado una forma alternativa de aproximarnos al arte reciente y a nosotros mismos. Obras que, por medio de su estetización formal, parecieran tomar en cuenta la hipótesis planteada por Susan Buck-Morss en torno de la insensibilización contemporánea ante el dolor y la violencia como fruto de la exposición a la que estamos enfrentados continuamente, tanto por el arte (que en la reflexión de Buck-Morss incorpora el dolor virtual a través del video) como por los medios de comunicación los cuales reflejan este contexto³¹. Esta circunstancia, afirma, podría sugerir que “el arte político de hoy no tiene que continuar con el tabú vanguardista en contra del arte bello. El mensaje político de belleza sorprendente –no como una falsa armonía superficial, sino como un momento que sobresale ante la falta de armonía del mundo- hoy puede sorprender más al espectador actual, que las imágenes violentas que inundan los medios.”³² No es que defina a este autor como perteneciente al arte político, que no es su pretensión; sin embargo, los enunciados no dejan de tener una dimensión política con distintos grados de énfasis³³.

Planteo con ello responder en cierto grado y en un área particular, al cuestionamiento de Cuauhtémoc Medina: “¿podemos definir qué tipo de producción derivó de ese desprendimiento cultural que fue la emergencia en lugares como México, de la producción estética modernizada

³¹ Señalaba Reyes Palma, “la curaduría de Biesenbach [PS1, 2002] fue percibida en un medio como *Art forum* no sólo como “buen arte”, sino como “buen arte político”. Ya Holland Cotter, del New York Times, [...] se refería a ésta como <una forma de exotismo invertido>, pues mira a la ciudad de México como <una pesadilla de abyección: pobreza, polución, violencia, acoso mortal; un mundo de víctimas y depredadores donde todo puede comprarse y todos son prescindibles.” Francisco Reyes Palma, *op. cit.*, p. 134.

³² Susan Buck-Morss “¿Qué es el arte político”, en *InSITE97 Tiempo privado en espacio público, San Diego, Tijuana*, ed. de Sally Yard, trad. de Mónica Mayer, Installation Gallery, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Mexico), Instituto Nacional de Bellas Artes, San Diego, 1998. Como efecto paralelo a esta inundación Baudrillard señala un vacío de sentido: “tenemos la impresión de que los acontecimientos se precipitan solos, derivan imprevisiblemente hacia su punto de fuga: el vacío periférico de los medios de comunicación. De igual modo que los físicos ya sólo tienen de sus partículas una visión de trayectoria en una pantalla, nosotros ya no tenemos de los acontecimientos la pulsación, sino sólo el cardiograma, ya no la representación ni la memoria [...]” Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 37.

³³ Lo que quizá permita a Reyes advertir “Otro fenómeno que quisiera resaltar es la manera [cómo] el discurso curatorial repolitiza el trabajo del artista, lo inscribe en situaciones de protesta o de crítica, al margen de su sentido, y por igual lo devuelve a un origen radical y realista” Francisco Reyes Palma, *op. cit.*, p. 131.

y globalizada de los años noventa?”³⁴ Y paralelamente contribuir a zanjar, en lo limitado de esta propuesta, la “incipiente bibliografía” con que cuenta la reciente producción de arte en México, según advierte Issa Ma. Benítez³⁵. Por supuesto que no pretendo agotar, ni mucho menos, el acercamiento al arte mexicano sino indagar sobre el sentido de una propuesta específica dentro de la gráfica digital.

La obra de Mariano Petit de Murat

Haré una descripción sumaria de la obra digital de este artista para posteriormente enfocarme en tres de sus piezas, las cuales, aun a pesar de la heterogeneidad que presenta el conjunto, pueden sintetizar complementariamente las líneas generales que atraviesan su trabajo (Anoto algunas precisiones a pie de página, puesto que son algo extensas, sobre la técnica empleada, genéricamente llamada infografía³⁶). La obra de Mariano Petit presenta una amplia

³⁴ Medina caracteriza el ambiente en que se dio esta producción, como signado por la inestabilidad: “Es probable que un período artístico como el que reseñamos deba considerarse como una gama de discordancias, más o menos impregnadas de urgencia por el periodo inestable que les toca atestiguar. En este sentido, sería más apropiado sustituir las marcas de proveniencia geográfica, étnica o nacional, frecuentemente establecidas a partir del estereotipo o el mito de origen, por una comunidad provisional e involuntaria: aquella derivada de haber compartido una serie de tragedias colectivas”. Cuauhtémoc Medina, *Eco, op.cit.*, p. 16. Hay que tener en cuenta que el artista objeto de análisis participó en las actividades de La Panadería, lugar del que emergieron varios de los protagonistas del *boom* como Miguel Calderón y Yoshua Okón (fundadores de dicho espacio).

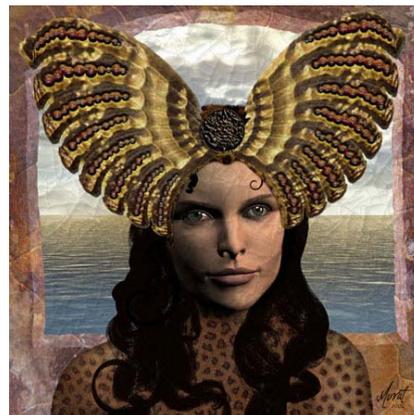
³⁵ En el contexto de las aproximaciones al arte mexicano reciente que coordina, y que abarca hasta el 2000, agrega que no sólo se presentan *huecos historiográficos* en el arte reciente, sino en general en la historia del arte en México. Issa María Benítez Dueñas, *Hacia otra historia, op. cit.*, p. 18.

³⁶ Esta técnica permite las siguientes operaciones o su combinación: la creación de imágenes *desde cero* a través de trazados bidimensionales, o el procesamiento de imágenes, que puede ser el trabajo sobre imágenes fotográficas, ya digitales de origen, o digitalizadas por medio de un scanner y, por supuesto, las transmitidas por alguien más electrónicamente, de las cuales pueden aislarse elementos. Además, existen tipos de softwares o *familias*, que se especializan en un propósito. Éste puede ser enfocado, por ejemplo -en cuanto a familias cercanas con la plástica-, aquellos que emulan directamente la pintura tradicional; aquéllos dedicados al diseño gráfico (publicidad, diseño editorial); sólo hacia la edición profesional de fotografía, o bien, para producir imágenes con apariencias realistas, es decir de acabados “tridimensionales”, con frecuencia llamados *3D*. Existen otros para edición de video, incluyendo incorporación de efectos gráficos, con distintas calidades según el soporte al que estén orientados. En suma, las técnicas implícitas en la utilización de un programa u otro constituyen un montaje en sí. La diferencia con respecto al trabajo gráfico manual, es que en vez de depender por entero de la pericia en los trazos del artista (así como de su memoria o de la disponibilidad de modelos), se puede independizar hasta cierto punto de su habilidad –sin lograrlo del todo-, a menos que se busque un acabado de formas rudimentarias y sin matices; la pérdida de tridimensionalidad real provocada por las plastas de pintura así como de los matices colorísticos debidos a los materiales y, por supuesto, la reproductibilidad de esta técnica. Así, las obras se pueden realizar por entero a partir del posicionamiento, redimensionamiento o deformación de fragmentos escogidos de un menú del programa. También pueden ser incorporados al espacio visual recortados de alguna imagen. De ahí que sea común en este tipo de técnica el disponer de un banco de imágenes: brazos, manos, caras, etc., o bien de texturas: piel, cebra, mármol, vetado, etc., que pueden ser comprados o creados por el propio artista y una cámara o un scanner.

heterogeneidad estilística en que se conjugan elementos igualmente dispares, provenientes de la cultura pop³⁷: el diseño y la publicidad, el cómic, el cine -en especial el de ciencia ficción-, es decir, el *kitsch*, con tenues reminiscencias al impresionismo, y, quizá con mayor énfasis, al surrealismo. Su paleta es muy variada, por lo que no tiene tonalidades distintivas, en tanto que en sus motivos predomina la representación del ser humano o de figuras humanoides y ambientaciones naturales. Con estos motivos, configura imágenes fantásticas, en que las imágenes de la realidad quedan transgredidas. Como rasgo del autor, las referencias al mundo natural, acuático principalmente, comparten el espacio con las figuras humanas, además de presentar con predilección una figura principal dentro de cada imagen. El resto de los elementos configuran un fondo que tiene dos aspectos básicos. Bien es un paisaje, o bien, una frontera. Los aspectos comentados se podrán apreciar en los siguientes ejemplos:



Safe (2006-2007)



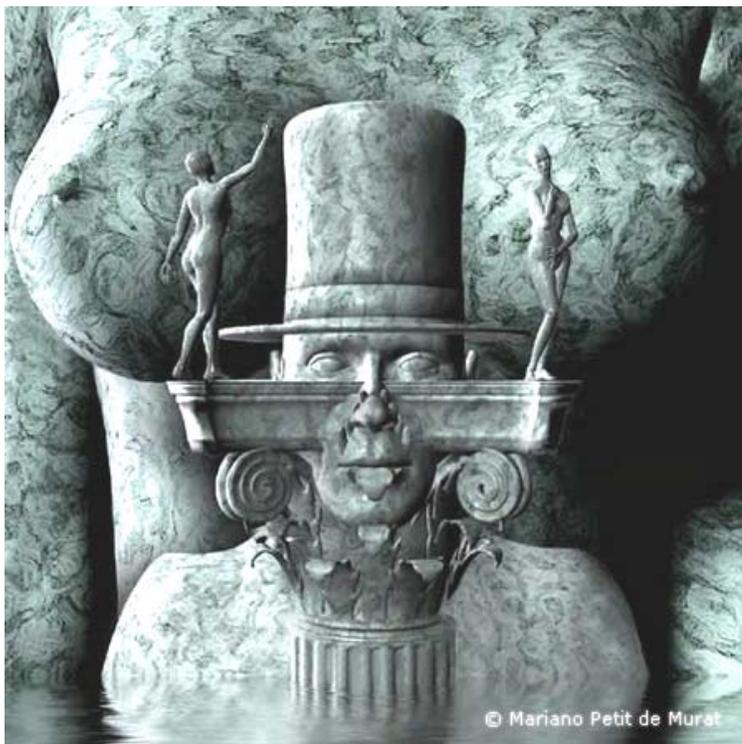
The Goddess (2006-2007)

La imagen final es el resultado de pasos intermedios que pueden borrarse para quedarse con los más convincentes, o guardar etapas para algún otro proyecto.

³⁷ Se me ha sugerido la posible filiación estilística de las obras en cuestión a la corriente *new age*. Sin embargo, aunque hay ciertas afinidades en los tonos empleados, tonos chillantes, encendidos e incluso pasteles, creo que éstas no son tan nítidas, además de que los motivos formales son bastante diferentes. Mientras en el *new age* hay referencias directas a símbolos esotéricos, mandalas, chakras, y sus figuras geométricas asociadas, a un lado de motivos sobre el cosmos, el espacio estelar en relación con el terrestre, en el caso de Petit, no aparecen evidentes ni aquellas referencias esotéricas ni los motivos siderales. En contraste con estos últimos, la referencia se dirige con predilección hacia escenarios marinos y terrestres, quedando el cielo como elemento envolvente y subalterno sin estrellas o cuerpos siderales. Las tenues semejanzas que identifico pueden deberse más a un entrecruce propiciado, de una parte por el incremento en el uso de las tecnologías digitales en la producción de imágenes y de la otra, al resurgimiento de formas de pensamiento metafísicas propulsadas por el declive de las promesas de bienestar de la vida materialista moderna que coinciden en relacionar al ser humano con un entorno mayor, del que éste es parte. Me parece que lo esencial de la posible semejanza radica más en la inscripción dentro del concepto de *kitsch*.

Análisis

Dentro del conjunto iconográfico de Mariano Petit, he tomado las siguientes imágenes, *Marblelous*, y *Passing through* y *Esfera*, de 2004. Las presento una por una, seguidas de los análisis:



Marblelous

En la imagen se presenta, en un escaso segundo plano y al centro, a un hombre, un humanoide en realidad, puesto que ostenta elementos que, en su contiguidad con la columna griega situada en el primer plano, sugieren su similitud con una escultura. Estos son, la ausencia de gestualidad, la textura veteada con que es investido y sus ojos que se presentan sin detalles realistas. Sugiere ser, así, una efigie en mármol veteado de tonos fríos: verde azulado pastel. De manera similar a un busto, muestra la zona comprendida entre el pecho y la cabeza.

Éste ser se funde parcialmente con una columna cuyo capitel ocupa el primer plano y combina los tres órdenes. La nariz prorrumpe a través del ábaco cual si con ello lo destrozara a la vez que se integrara con él, aunque sin esfuerzo alguno. Ambos sobresalen de entre aguas

reposadas, las cuales se presentan con difuminación, lo que evoca levemente el trazo impresionista. A esta alusión se suma que los volúmenes logrados en las figuras representadas se disminuyan como efecto de la inminente proximidad entre los planos³⁸, así como de una parcial eliminación de volumen: un aplanamiento provocado por el claroscuro en que se inscriben³⁹. Con ello, el conjunto adquiere un efecto paradójicamente planimétrico en relación con la figuración realista que domina la composición.

Como una escultura griega del periodo arcaico⁴⁰, el hombre permanece indiferente e inexpressivo, distante y en posición frontal. Su mirada está vacía, pues en sus ojos, como había sugerido, no se percibe el iris, salvo con esfuminado el del ojo derecho. Es, pues, como aquellas “figuras rígidas y heladas que llamamos Apolinos, o *Kuoroi*”, de “*sonrisa de máscara*” y *tensa actitud simétrica*⁴¹ que contrasta Ernst H. Gombrich con la representación escultórica del periodo posterior, perfeccionada, suavizada y más naturalista: la *revolución griega*. El hombre-escultura tiene el mentón dispuesto sobre los acantos, en tanto uno de estos sale de sus labios cerrados emulando su lengua, con lo que refuerza el sentido de una integración, aunque parcial, entre ambos elementos, la cual se lleva a cabo, como se desprende de la inserción de la nariz, con cierta violencia. Esta paradójica integración está sugerida ya desde el título -en inglés- de la obra en que se fusionan lo maravilloso, *marvelous*, concepto altamente abstracto, y el de

³⁸ La oscuridad de la zona en que las figuras se integran con el agua y la difuminación que presentan no permite discernir claramente una profundidad espacial.

³⁹ Estos rasgos estilísticos, como hace notar Ida Rodríguez Prampolini, sintetizan el tratamiento del espacio en el impresionismo: “Las obras impresionistas, de efectos planos y sin estructuración espacial, son estilizaciones de la naturaleza”. Por su parte, Cezanne tendría una función correctiva en tal grupo, al recuperar las formas, pues el impresionismo “en su afán de capturar lo movido, lo cambiante, lo transformable, la vibración fugaz de la luz, han sacrificado la esencial naturaleza que integran las formas y las hace sólidas y permanentes en su universalidad” Ida Rodríguez Prampolini, *El arte contemporáneo, esplendor y agonía*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2006, p. 44.

⁴⁰ Gombrich destaca: “El arte arcaico parte del esquema, la figura frontal simétrica concebida para un solo aspecto, y la conquista del naturalismo puede describirse como la gradual acumulación de correcciones debidas a la observación de la realidad.” E. H. Gombrich, *Arte e ilusión, Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, tr. de Gabriel Ferrater, Debate, Madrid, 2002, p. 100.

⁴¹ *Ibid.*, p. 99.

mármol, *Marble*, por el contrario, concepto bastante concreto, los que quedan así unidos violentando el lenguaje.

Como las esculturas referidas, el hombre está desnudo. Sin embargo, en contraste con el tocado que ostentaban aquéllas, este ser-escultura extrañamente no tiene trazas de cabello alguno y, aumentando la extravagancia con que se le presenta, tiene en cambio un sombrero de copa, elegante o de moda, con el que la imagen alude a la modernidad industrial iniciada en el siglo XIX,⁴² lo que añade ambigüedad a la imagen. Esta alusión puede tener diferentes connotaciones más allá de una posible apropiación irónica de obras y formas del pasado en el arte de la posmodernidad⁴³. Según comenta Ulrich Bischoff, en el contexto de las primeras vanguardias el sombrero le sirve a Max Ernst para *epatar* a la burguesía. Sobre el collage *El sombrero hace al hombre* (1920), anota:

Al igual que en la literatura inmediatamente anterior a la guerra y en la posterior, el sombrero simboliza aquí el aburguesamiento filisteo, la conducta discreta preocupada exclusivamente por la seguridad; aquello se debe que llegue a convertirse en uno de los blancos principales de los ataques de los dadaístas. Al conectarlo a un sistema de tubos comunicantes se hace escarnio del símbolo de la seguridad y de la vida tranquila y decente, tal como sucede con la vestimenta decorosa, aunque desproporcionadamente grande, de Charlie Chaplin. El distintivo del hombre de mundo se asocia a lo que, según enseña el psicoanálisis, es una metáfora del órgano sexual

⁴² “A tall, flat-crowned, cylindrical hat worn by men in the 19th and early 20th centuries, now worn only with morning dress or evening dress. Also known as a stovepipe hat.” www.wikipedia.com 18/09/08. El uso de este aditamento se prolongó incluso durante algunas décadas del XX, en el que entró en paulatino desuso. Posteriormente ha sido asimilado a espectáculos, ya como ornamento *kitsch*, por ejemplo, en el presentador de circo, actos de magia o musicales y como parte de logotipos de ciertas firmas. Incluso hay una película con Fred Astaire, (de Mark Sandrich, 1935) titulada así: *Sombrero de copa*, quizá algo nostálgica, a la luz de los siguientes comentarios: “A principios del siglo XX, la aparición del sombrero de copa provocó cierta polémica y curiosidad. En 1897, el diario *Figaro* hizo una encuesta sobre el tema en la que preguntaba a los entrevistados si creían que el sombrero de copa se impondría en las puertas del siglo XX, Mallarmé exclamó: <¡Qué!, tan sólo está empezando a extenderse con fuerza, a desbancar a las diademas, las plumas, incluso los apliques de cabello... ¡Claro que continuará!>” Jack J. Spector, *Arte y escritura surrealistas (1919-1939) el oro del tiempo*, trad. de Pedro Navarro Serrano, Síntesis, 1997, nota 84, p. 414.

⁴³ Esta tendencia supone una apropiación de obras consagradas, donde la ironía desacralizaría el lugar que éstas tienen en la historia del arte. En este caso, aun cuando no se verifica una apropiación en tal sentido, sí comparte analogía en este impulso por elaborar las imágenes a partir de un legado cultural diverso. Considerando este proceder bajo el concepto de citaciones, creo que la ironía no es el único cometido posible, como afirma Baudrillard, bajo el aspecto particular de la apropiación: “Todo el movimiento de la pintura se ha retirado del futuro y se ha desplazado hacia el pasado. El arte actual se dedica a reapropiarse de las obra del pasado, próximo o remoto o incluso contemporáneo. Es lo que Russel Connor llama el secuestro del arte moderado. Por supuesto, esta reapropiación se pretende irónica.” Jean Baudrillard, *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*, Anagrama, Barcelona, 1993, p. 44.

masculino. Árboles y tablas genealógicas, evolucionan del hombre a partir del mundo vegetal (<angiospermo>) en el hombre masa (<hombre-montón>), su historia se propaga de sombrero a sombrero.⁴⁴

Aun cuando este aditamento se sigue usando para connotar un cierto aburguesamiento, se hace, como comentario, dentro del entorno de las manifestaciones culturales relacionadas con el *kitsch* o bien, la cultura pop y el entretenimiento, en una suerte de juego carnavalesco, e incluso inconsciente. Así que su connotación como elemento burgués, si es que esta última categoría pudiera ser aplicable⁴⁵, quedaría sumamente reducida. En todo caso la asepsia implícita o la clausura burguesa de la experiencia vital, podría estar activada en esta obra en relación con una de las tendencias del avance científico, en el que, en una suerte de juego especular entre las facilidades tecnológicas ampliadas contemporáneas y la idea subyacente del progreso, consistente en controlar el mundo y la experiencia⁴⁶, los esfuerzos científico-tecnológicos parecen encaminarse a la abstracción y reducción de ésta última. Lo que se aprecia en los siguientes comentarios de Baudrillard en que, cual poeta maldito, se opone a los lineamientos subyacentes al proyecto Biosfera II:

Pero la naturaleza también son los gérmenes, los virus, el caos, las bacterias, los escorpiones, significativamente eliminados de Biosfera II [donde también se eliminó el contacto sexual] como si no debieran existir. ¿dónde están los diminutos escorpiones mortales tan bonitos, tan traslúcidos, que se pueden contemplar en el museo del Desierto, justo al lado y cuya picadura mágica ejerce sin duda, en el marco de nuestra Biosfera I una función superior, invisible, pero necesaria, como encarnación del mal, de la inocencia venenosa del azar, de la inocencia mortal del deseo (de muerte) en la balanza de los seres vivos?⁴⁷

⁴⁴ Incluso tenía una escultura de la misma época, hoy perdida, elaborada a partir de hormas para sombreros. Ulrich Bischoff, *Max Ernst 1891-1976 Más allá de la pintura*, trad. de Félix Treumund, Taschen, Alemania, 2003, p. 18.

⁴⁵El desvanecimiento del concepto puede apreciarse en las observaciones de Herbert Marcuse: “Con la racionalización del aparato productivo, con la multiplicación de las funciones, toda la dominación asume la forma de la administración. En su cumbre, la concentración de poderes económicos parece perderse en el anonimato: todo el mundo, inclusive en lo más alto, parece carecer de poder frente a los movimientos y leyes del aparato mismo. El control es administrado normalmente por oficinas en las que los controlados son los patrones y los empleados. Los amos ya no tienen una función individual. Los sádicos principales, los explotadores capitalistas, han sido transformados en miembros asalariados de una burocracia, cuyos sujetos se encuentran como miembros de otra burocracia.” Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, trad. de Juan García Ponce, Ariel, Barcelona, 2002, p. 99.

⁴⁶Que así sería correspondiente con la seguridad burguesa señalada por Bischoff..

⁴⁷ Esta reflexión tiene como marco la reciente sujetización de la naturaleza con que ésta adquiere derechos y caracterización, lo que hace posible su domesticación, teórica, por supuesto, pero que resalta la orientación

En cuanto a la hipótesis de considerar a este elemento como una metáfora sexual, siguiendo las puntualizaciones de Bischoff, esto parece corresponderse con el imaginario del autor, quien, en una de las escasas ocasiones en que aporta alguna orientación de lectura⁴⁸, destaca la asociación entre los acantos (en su semejanza morfológica con los pétalos de una flor) y la feminidad. En relación con la hoja de acanto que simula una lengua, comenta: “la flor siempre ha sido relacionada a la mujer y en algunos casos a sus partes más íntimas. Sin ahondar en más detalles, el observador puede sacar sus propias conclusiones y dejar volar su imaginación e instintos”. En tal caso, la unión sexual, que estaría latente -como un posible recorrido temático-, en la metáfora señalada por Bischoff, parece negada por la ausencia de interrelación o vinculación entre las figuras, aun a pesar de la proximidad lograda entre los planos. A esta aparente clausura se agrega, aparte de la rigidez, que implica inmovilidad, y descarta la unión, la frialdad que supone la transfiguración de este hombre en escultura, en tanto esta característica comúnmente se relaciona con distanciamiento, desapego e incluso crueldad, actitudes que desde luego están posibilitadas por una posición de privilegio o dominación. Así, estas características pueden hacer referencia dentro de la polaridad sexual implicada y distribución de poder concatenada, a la opresión masculina⁴⁹, la cual, a partir de la observación de Bischoff, resultaría burguesa⁵⁰.

aséptica señalada. Jean Baudrillard, *op. cit.*, pp.125-126. Agrega: “Biosfera II responde a todo ello en un simulacro de resurrección ideal [de la especie humana], por eliminación de todos los rasgos negativos. Ni asomo de virus, de gérmenes, de escorpiones, o de reproducción. Todo está expurgado, idealizado, inmunizado, inmortalizado por transparencia, desencarnación, desinfección, profilaxis –exactamente como en el paraíso-.” Jean Baudrillard, *ibid.*, p. 136.

⁴⁸ Decía: “En realidad no me gusta hablar de lo que yo pensé o sentí al crear un elemento en mi obra. No es mi intención ser descortés, pero a través de mi viaje como artista, siempre he disfrutado más de la interpretación que el espectador tiene para compartir conmigo que la mía.”

⁴⁹ Característica que se utiliza con frecuencia en la publicidad, incitando a su inversión simbólica: “Los retóricos publicitarios, tras haber diagnosticado desazón y desesperación, lanzan al aire y aseguran improbables compensaciones, incitan a metamorfosis y mimetismos artificiosos (consumo) por la vía alienante de agrandar al –connotado- compañero sexual y, al mismo tiempo, suprimirlo.” Giancarlo Marmorì, *Iconografía femenina y publicidad*, trad. de Carlos Gómez González, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, p. 43.

⁵⁰ Esta opresión se puede apreciar a través de los siguientes cometarios en torno de la aparición de unos pantaloncillos para mujeres en el mundo de la moda, a mediados del siglo XIX, los Bloomers: “el caballero

Ahora bien, puesto que el sombrero se vincula directamente con la consolidación del capitalismo industrial⁵¹ hacia el fin del siglo XIX, alude tangencialmente a su orientación positivista racionalista.⁵²

Así, aun cuando la interrelación no esté explicitada, ello no impide que quede sugerida, en *suspense*, como deseo⁵³. Así, esta metáfora sexual, a la que se añade la columna transfigurada en elemento fálico, y en conjunto con la irrupción violenta de la nariz en el ábaco se inclinan a reforzar la connotación sexual. Por otra parte, este elemento moderno rompe con la evocación clasicista que adquiere la obra en función de su simetría, equilibrio y orden, reforzada al mismo tiempo por medio de los elementos icónicos comentados.

Por su parte, en los extremos del ábaco se disponen dos diminutas figuras de mujer que se suman a la simetría comentada y la tornan triangular. Ambas aparecen desnudas y sin cabello. La mujer de la izquierda gira el cuerpo hacia el eje central de la composición, quedando ligeramente de costado, apenas perceptible el rostro, de perfil, prácticamente fundido en la sombra. Levanta el brazo derecho apuntando hacia la parte superior del sombrero con la mano suavemente extendida y los dedos juntos y suavemente flexionados, como si quisiera colocar algo en él. Se antoja una corona, pues su disposición corporal evoca, aunque

victoriano vino a contemplarlos como un escandaloso ataque a su privilegiada posición [...] Su intento resultó excesivamente prematuro porque la mitad del siglo XIX representó un momento cumbre de dominación masculina; y en periodos tan patriarcales se intenta diferenciar más la indumentaria de ambos sexos. Un visitante de Marte que contemplase a un hombre con *redingote* y sombrero de copa y a una mujer con una crinolina habría pensado que se trataba de diferentes especies [...]” James Laver, *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 184-185.

⁵¹ Y por supuesto el boato capitalista, cuyo representante inequívoco lo es la moda.

⁵² Estas connotaciones y su conexión, opresión de género y predominancia del razonamiento analítico, pueden apreciarse a través de los siguientes comentarios de John Berger y Linda S. Kauffman. El primero, en torno de la representación artística de lo femenino, señala: “[...] en general, en toda la tradición europea, la convención de no pintar el vello del cuerpo femenino contribuye al mismo objetivo. El vello se asocia con la potencia sexual, con la pasión. Y es preciso minimizar la pasión sexual de la mujer para que el espectador crea tener el monopolio de esa pasión.” John Berger, *Modos de ver*, trad. de Justo G. Beramendi, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p. 64. Por su parte, Linda S. Kauffman, al reflexionar sobre la tecnología -base del desarrollo capitalista-, que considera sostenida por el orden fálico, afirma que ésta se caracteriza por “el impulso de disecar, de clasificar, de categorizar todas las vísceras en esquemas intelectuales abstractos”. Linda S. Kauffman, *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*, tr. de Manuel Talens, Madrid, Cátedra-Universitat de Valencia, 1998, p.32.

⁵³ Como se sabe, la publicidad es especialmente diestra en integrar estas asociaciones para sus propósitos.

lejanamente, a la diosa de la Victoria o Nike, cuya gestualidad básica, en el momento de coronar, puede apreciarse en la descripción de *La Victoria alada, o Nike de Brescia*: “the goddess of victory, winged with arms outstretched. Originally a statue of Aphrodite (type Capua), a pair of wings were added to make her a Nike when she was given by Rome to the town of Brixia”⁵⁴. Esta descripción pone de manifiesto, en adición a la gestualidad señalada, una libertad o un juego en los regímenes de representación de la antigüedad, llegando al caso en que se identificara una figura con otra, a la vez que hasta cierto punto se mezclaran los atributos⁵⁵, lo que se verá más adelante y que permitirá abundar en la identificación. Antes, sin embargo, me parece prudente anotar la posibilidad de que esta figura aluda a una náyade, en tanto que la imagen tiene lugar en un ambiente acuático, característico de estas entidades. Sin embargo, el ademán no deja de sugerir la referencia a Nike, puesto que esta diosa tenía la facultad de coronar y otorgar con ello la victoria (poder que por supuesto no tenían las náyades), lo que se puede apreciar en el siguiente fragmento del Himno Órfico 33: “O powerful Nike, by men desired, with adverse breasts to dreadful fury fired, thee I invoke, whose might alone can quell contending rage and molestation fell. ‘Tis thine in battle to confer the crown, the victor’s prize, the mark of sweet renown; for thou rulest all things.”⁵⁶

Como resultado de la mezcla iconica señalada, a la diosa Nike con frecuencia se le identifica también con Atenea, sin embargo, en una de sus descripciones se destaca el que la

⁵⁴ “La diosa de la victoria, alada y con brazos desplegados. Originalmente una estatua de Afrodita (del tipo de Capua) ; un par de alas se le añadieron para hacerla Nike, cuando fue donada por Roma al pueblo de Brescia.” <http://www.theoi.com/Gallery/S29.1.html>

⁵⁵ Planteaba Gombrich: “Warburg y sus seguidores han demostrado los múltiples que eran los significados atribuidos a las divinidades clásicas y lo poco que expresa una etiqueta convencional tal como [para Venus] <la diosa del amor>”. E. H. Gombrich, *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 2, trad. de Remigio Gómez Díaz, Debate, Madrid, 2001, p. 39.

⁵⁶ “Oh, poderosa Nike, por los hombres deseada, de pechos arrojados y terrible furia incendiaria, a ti te invoco, cuya sola voluntad puede apaciguar el enfrentamiento y rabia. Está en ti conferir la corona en la batalla, el premio al vencedor, la marca dulce de renombre, pues tú gobiernas todas las cosas.” <http://www.theoi.com/Daimon/Nike.html>

Victoria también era representada sin alas, lo que permite establecer que en efecto, se le esté aludiendo en esta imagen:

Nike Athena: Alternatively [she stands] allegorically for the notion that even winning is completely dependent on thought⁵⁷; for thought contributes to victory, but being thoughtless and impetuous while fighting leads to defeat. When she has wings she symbolizes that aspect of the mind that is sharp and, so to speak, swift-winged; but when she is depicted without wings she represents that aspect of it that is peaceful and quiet and civil, that by which the things of the earth flourish, a boon of which the pomegranate in her right hand is a representation. Just as the helmet in her left [is a representation] of battle. Thus she has the same capability as Athena.

Sin embargo, quizá no sea necesario ir tan lejos para rastrear su procedencia y posible significación, puesto que existe otra Victoria mucho más reciente, y cercana al contexto mexicano que muy bien pudo servir de punto de partida o inspiración para el autor, considerando su origen capitalino, así como su desenvolvimiento personal y profesional en esta ciudad. A lo que hay que agregar, su presumible proceder a través de asociaciones inconscientes en tanto se declara “un surrealista”⁵⁸. Me refiero al Ángel de la Independencia⁵⁹,

⁵⁷ Significativamente, según refiere Cirlot, a la mano derecha, que es la que levanta la figura comentada, le corresponde: “lo racional, consciente, lógico y viril”. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, Siruela, Barcelona, 1997, p. 304.

⁵⁸ Diversos autores han destacado la impracticabilidad de lo que aparentemente sería la prescriptiva metodológica del surrealismo, el automatismo delineado en el primer *Manifiesto*, por medio del cual se expresaría “el funcionamiento real del pensamiento”. Agregaba Breton: “el surrealismo se apoya en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación descuidadas antes de él, en la omnipotencia del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento” André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, trad. de Andrés Bosch, Barcelona, Labor, 1995, p. 38. Por ello, pasados los años, las experiencias y las críticas, declaraba Breton, en 1932: “No hemos pretendido nunca [...] dar el menor texto surrealista como un ejemplo *perfecto* de automatismo verbal. Incluso en el mejor de los “no dirigidos” se perciben, hay que señalarlo, ciertos roces... generalmente subsiste un mínimo de dirección en el sentido de la *disposición* en poema” Citado por Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 (1ª ed. en francés, 1933), p. 242. En el caso de la pintura, esta inconsistencia metodológica complicaba aun más las cosas, pues el proceso mismo, en tanto extendido en el tiempo, propicia la reflexión, la cual rompería el estado automático, como implica Spector: “¿qué le sucede a la inmaterialidad de las palabras y las ideas cuando se interpretan en el medio material del lienzo, que necesita de una laboriosa preparación técnica?” Spector, *op. cit.*, p 201. La espontaneidad implicada en el automatismo, al no ser obstaculizada por la fotografía, entusiasmó a Breton (en 1923), sin embargo, después, sus elogios sobre este medio escaseaban cada vez más, comenta Spector: “hacia 1935, consideraba que su máximo logro [de la fotografía] había consistido en finiquitar el realismo, permitiendo con ello que la pintura pasara a ser una <representación mental pura>. En 1938, incluso llegó a caracterizar a Man Ray como un pintor más que un fotógrafo.” *ibid.*, p. 273. Como un resultado de la insuficiencia del concepto de automatismo, a lo que se sumaba el protagonismo caprichoso de Breton, diversos artistas, ya pertenecientes al grupo surrealista o no, se harían merecedores en distintos momentos, del cargo de ejemplificar el modelo de pintor surrealista, como Picabia, Duchamp, Picasso, Ernst, Dalí. Por su parte, Robert Desnos, en un artículo de 1926, observaba: “Lo que cuenta es la primera concepción, ya sea ésta la visión global de un cuadro que tratemos de registrar de inmediato en el lienzo, o que, embarcándonos en una

símbolo capitalino por excelencia desde hace muchos años, del que se ha llegado a afirmar que: *de los centenares de monumentos a los héroes*, “ninguno de ellos ha logrado colocarse, como el Ángel, en la memoria colectiva de los mexicanos”. Ésta comporta las líneas generales de la gestualidad comentada, el momento de coronar, así que levanta el brazo derecho sosteniendo una corona, mientras el izquierdo armoniza ese movimiento y queda levemente atrasado en una posición casi perpendicular al cuerpo, sosteniendo las cadenas de la esclavitud. La pierna derecha parece adelantada⁶⁰, mientras la izquierda queda atrasada, suspendida en el aire. Tiene alas y, por tanto adopta la acepción beligerante del personaje mítico, como corresponde con la gesta que conmemora. Se presenta semidesnuda: desde su cintura, y plegado a su cuerpo, flota un paño llevado por el ímpetu victorioso de su vuelo.

Por su parte, la figura de la derecha mantiene el rostro ligeramente inclinado, cabizbajo y hacia el frente, aunque sin alcanzar la frontalidad plena, como en actitud de vergüenza, como una *Venus pudenda*, o, con mayor precisión, la misma *Venus* de Sandro Botticelli⁶¹, cuya gestualidad y desnudez reproduce: mientras inclina suavemente la cabeza⁶², con la mano

empresa más arriesgada, esperemos a que la inspiración se renueve constantemente y nos permita, pincelada a pincelada, completar el cuadro.”, *ibid.*, p. 200. En tanto que “Joyce Mansour [...] niega que haya una forma de pintar surrealista. Lo surrealista no es la técnica pictórica, sino el pintor y su propia visión de la vida.” *ibid.*, nota 11, p. 452. Por lo tanto no hay que esperar ni una asociación completamente libre, ni una plasmación completamente dirigida, sino la retroalimentación entre ambos, considerando la serie de procesos que supone la técnica empleada. Lo que se podrá apreciar en los siguientes comentarios del artista: “Comienzo mi obra de dos maneras distintas, una de ellas es tomando fotografías de objetos que posteriormente utilizaré dentro de mis pinturas o por medio de la generación y creación de figuras en tercera dimensión diseñadas en programas como Studio 3D Max o Poser que me dan la posibilidad de ir armando todo tipo de objetos, incluyendo el cuerpo humano dependiendo de lo que quiera plasmar. Estos me dan la posibilidad de ver los objetos desde prácticamente cualquier ángulo, además de que me dan control total en los materiales e iluminación requeridos para el proyecto.” Luego advierte: “Me gusta ser libre en ese sentido y trato de vivir una nueva aventura con cada pintura. Me ha llegado a suceder que veo trabajos del pasado y yo mismo me pregunto ¿de donde me habrá salido esa idea?”

⁵⁹ De Antonio Rivas Mercado, *Relatos e historias en México*, Año 1, núm. 1 (Septiembre 2008), p. 65.

⁶⁰ Aunque en realidad se trata del instante en que pone este pie sobre la tierra, al final de un vuelo cuyo objetivo es llegar a depositar la corona. Por tanto, ambas piernas quedan por detrás del eje del cuerpo, ligeramente inclinado hacia el frente.

⁶¹ Su actitud corporal remite, como la columna de la imagen de Petit, al arte griego: “el *contrapposto*, con todo el peso en la pierna izquierda y el pie derecho un poco atrasado y ligeramente levantado, se considera una actitud inspirada en las estatuas antiguas en particular las del helenismo”. [http: es.wikipedia.org](http://es.wikipedia.org), 15/08/09

⁶² La inclinación de la cabeza es un rasgo distintivo de la representación de *Venus* por parte de Botticelli, tanto en *La Primavera*, como en *El nacimiento de Venus*, que tienen como una de sus fuentes *El asno de oro* de Apuleyo.

derecha intenta cubrir los senos al tiempo que la izquierda yace en el pubis y flexiona levemente la pierna del lado izquierdo cubriendo parcialmente a la derecha.

Cabe señalar que esta Venus ha tenido un singular arraigo en la cultura popular en general, el cual se ha manifestado en alusiones frecuentes y directas en todo tipo de medios de comunicación: publicidad, películas, calendarios de *estrellas* e incluso como logotipo de una de las firmas más prestigiadas en el desarrollo de software para la edición de gráficos⁶³: Adobe, lo que permite suponer sin duda, su alusión en esta obra, aunque se presenta sin cabello.

El nacimiento de Venus, “alegoría de la Tierra o de la Primavera”⁶⁴, es considerada a la vez como uno de los cuadros “de mayor sentido neoplatónico; simbólicamente expresaría el nacimiento de la <VenusHumanitas>, es decir, de la unidad, la armonía, encuadrada dentro de los tres elementos: tierra, mar y aire”⁶⁵. Remite así a un ambiente bucólico, a un refugio⁶⁶ renacentista ante la vida mundana y urbana evocando un lugar paradisíaco.

Sin embargo, y teniendo como fundamental el elemento paradisiaco (la relación con la naturaleza, aludida ya en la interpretación de Venus como alegoría de la Tierra) y como marco comparativo La Anunciación, de Fra Angélico (cuadro al que subvertiría esta obra de Botticelli, por medio de un juego de transformaciones pictóricas, citas y afirmaciones subvertidas), Héctor Solsona ofrece una interpretación opuesta al paraíso neoplatónico, según el cual, “la Venus desnuda no puede ser interpretada como un estímulo sexual puesto que su desnudez es la desnudez de la Verdad misma, es decir, la Venus-Verdad no es una mujer, o dicho de otro

Comenta Gombrich: “¿No es esa inclinación de la cabeza, señalada en el pasaje [de Apuleyo] la que ha llevada a tantos observadores a adivinar en ella un aire pensativo y melancólico? ¿Y no es ese gesto que <responde> a la música el que Venturi interpretó como <marcar el ritmo a la danza de las Gracias>, mientras observadores más fantasiosos veían en él un *noli me tangere*?” E. H. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, p. 48.

⁶³ Incluso, dentro de los bancos de imágenes para éstos, se cuenta con el fragmento de su rostro y los cabellos al viento, usado con cierta frecuencia para publicitar productos de belleza o bien “estéticas” (salones de belleza).

⁶⁴ Luis Monreal, *Obras maestras de la pintura (5), Galería de los Uffizi, Galería Borghese, Galería Nacional de Capodimonte*, Planeta, Barcelona, 1983, p. 38.

⁶⁵ <http://es.wikipedia.org>, 15/08/09.

⁶⁶ En el caso de la imagen sujeta a análisis, el encuadre cerrado sobre los elementos y el claroscuro de la imagen contribuyen a configurar una atmósfera análoga, un recinto apartado o bien, un refugio posible.

modo, la mujer que se contempla en el cuadro no es en realidad una mujer, es un concepto metafísico”⁶⁷. Por el contrario, en su interpretación, Solsona destaca que con el Nacimiento de Venus “descubrimos la aparición súbita y la reivindicación irreprimible del principio femenino autónomo respecto de cualquier determinación patriarcalista”⁶⁸ [...] da a entender que la salvación llega de manos de una Salvadora previa al monoteísmo machista y su idea del sacrificio del hijo de dios y la castidad como forma de redención. Redimir el deseo sexual⁶⁹ en su verdad carnal es redimir a la humanidad entera de la lectura metafísica [...]” En apoyo a esta interpretación, hay que señalar que en una de las fábulas mitológicas o *apologi* realizadas por el mismo Ficino, éste caracteriza “el Jardín de Venus como malvado principio de la lascivia y el engalamiento con flores de Lucilia [la protagonista] como su caída.”⁷⁰

Como fondo, en el tercer plano inmediato, una mujer enorme, que comparte la misma textura y coloración del hombre-escultura, termina imponiéndose en el espacio visual. Sus pechos firmes y exuberantes destacan por sobre de éste, flanqueando el sombrero. Son realzados por la luz que incide en ellos desde arriba y a la izquierda, justo por encima del nacimiento de los senos donde termina el espacio visual, quedando el rostro fuera de la imagen, en tanto que sus brazos rectos se pierden en los márgenes laterales, el derecho absorbido por las sombras del claroscuro.

⁶⁷ Para Marsilio Ficino, maestro del Mecenas de Botticelli, comenta Gombrich, en el mismo sentido: “Lejos de ser la diosa del Placer, su Venus se presenta como un planeta moralizado cuya compleja definición se nos ofrece [...] Venus representa la *Humanitas* que, a su vez, abarca el amor y la caridad, la dignidad y la magnanimidad, la liberalidad y la magnificencia, la gentileza y la modestia, el encanto y el esplendor.” Ernst H. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, p. 42.

⁶⁸ Explica “Visto así, el relato que podemos reconstruir de esta comparación [*Anunciación-El Nacimiento*] sería, aproximadamente, recordando cierta narración de Nietzsche, el siguiente: Tras algunos milenios de mentira, represión e infamia sexual, tras muchos siglos de impostura y miseria intelectual, moral, teológica y política, justo cuando se ensalzó el valor de la mujer dentro de un basto esquema patriarcal y masculino, se manifestó esplendorosamente, por unos instantes, la afirmación del irreductible principio femenino desmintiendo para siempre la validez de una concepción de la realidad independiente, puramente espiritual, masculina, patriarcal y orgullosamente intelectual y no material respecto del principio femenino. La diosa es libre para el disfrute sexual y lo reclama frente a esas concepciones enajenantes que afirman que una es, o debería ser, virgen <antes del parto, durante el parto y después del parto>. María se ríe del Ángel”. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/solsona61.pdf>

⁶⁹ Incluso Apuleyo se refiere a Venus como la “diosa del placer” E. H. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, p. 47.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 62.

La referencia mítica arcaica de las figuras comentadas, en relación con esta mujer que termina dominando el conjunto, permite considerar a ésta última como una figura que alude al arquetipo de la gran madre, madre mítica y telúrica de antiguas civilizaciones. Más aún al considerar el entorno cerrado en que se inscribe y la representación del agua, elementos asociados con el arquetipo, como se puede apreciar en el resumen que Cirlot ofrece sobre los “Símbolos de la tierra madre: agua, madre de las aguas, piedra, caverna, casa de la madre, noche, casa de la profundidad, casa de la fuerza o de la sabiduría.”⁷¹ No obstante, hay que tomar en cuenta que las entidades arquetípicas, así como la representación de las figuras mitológicas, (como deja entrever el trasvase comentado sobre los términos de las representaciones griegas) no son configuraciones completas, cerradas o compactas, sino generalizaciones formadas a lo largo del tiempo, a veces con límites imprecisos⁷², lo que se puede apreciar en las palabras de C. G. Jung:

Lo inconsciente colectivo es el sedimento de la experiencia universal de todos los tiempos, y, por lo tanto, una imagen del mundo que se ha formado desde hace muchos eones. En esta imagen se han escrito a través del tiempo determinadas líneas, llamadas *dominantes*. Estas dominantes son las potestades, los dioses, es decir, imágenes de leyes y principios dominadores, de regularidades promediadas en el curso de las representaciones que el cerebro recibió a través de procesos regulares.⁷³

Esta identificación halla su correlato gráfico en la posición del humanoide con respecto al cuerpo de la mujer, de cuyo vientre, en tanto madre universal, aparenta emerger, como por la desproporción entre las figuras, lo que indica la subordinación o dependencia del hombre-

⁷¹ Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 299.

⁷² Incluso Gombrich señalaba, con respecto al significado de las Gracias en *La Primavera*: “Aunque hemos tenido la precaución de restringir nuestra búsqueda sólo al círculo inmediato de las fuentes florentinas del *Quattrocento*, no hemos encontrado dificultad alguna en reunir una docena larga de interpretaciones exegéticas diferentes. No sabemos, y tal vez nunca lo sepamos, cuál aplicar ni si alguna es aplicable.” Ernst H. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, p. 59.

⁷³ Carl Gustav Jung, *Lo inconsciente En la vida psíquica y patológica*, trad. de Emilio Rodríguez Sadía, Losada, México, 1998, p. 115. Sobre la identificación del inconsciente colectivo con el arquetipo, comentaba: “La representación de ángeles, arcángeles, de tronos y dominaciones, en san Pablo, de los arcontes y reinos de la luz, en los gnósticos, de la celestial jerarquía en Dionisio Aeropagita, etcétera, proceden de la percepción de la relativa independencia de los arquetipos o *dominantes* del inconsciente colectivo.” *Ibid.*, p. 84.

escultura con respecto de ésta, en tanto *dominante*. A su vez, los acantos contribuyen a subrayar este simbolismo, en tanto también quedan asociados con la feminidad, y, por tanto, connotan sus atributos distintivos, la fecundidad y la maternidad⁷⁴, los cuales se representan por medio de los pechos exultantes. Significativamente, estas atribuciones son centrales en *La Primavera* de Botticelli, la cual tenía precisamente como protagonista a Venus, haciendo así lógica la interpretación de *El Nacimiento de Venus* (posterior a aquélla), simplemente como una alegoría de la Primavera. Sin embargo, el arquetipo de la madre y Venus llegan a identificarse en los textos de Apuleyo, enfatizando las connotaciones paganas contrapuestas a la interpretación neoplatónica: “La diosa por la que se obra la salvación de Lucio⁷⁵, y, que acaba por devolverle a su <humanistas>, es Venus tanto como Isis. Al aparecerse a Lucio en una visión, surgiendo lentamente del mar con los atributos de Isis, se proclama: <Madre de la naturaleza, señora de los elementos... a cuya divinidad todo el mundo rinde culto de muchas formas y con diversos ritos. Los frigios, que son los primeros de los hombres, me llaman Madre de los Dioses de Pessimo, los mortales atenienses me llaman Minerva Cecropia, los chipriotas envueltos por el mar Venus Pafia>”⁷⁶. Sin embargo, en las interpretaciones encuadradas dentro de la óptica neoplatónica (que divide el cuerpo y la materia del espíritu, y que halla un relevo moderno en Descartes) y en la aclimatación de temas paganos a las concepciones cristianas⁷⁷, se habría de

⁷⁴ Define Carl G. Jung: “Lo «maternal»: por antonomasia, la mágica autoridad de lo femenino; la sabiduría y la altura espiritual más allá del intelecto; lo bondadoso, protector, sustentador, lo que da crecimiento, fertilidad y alimento; el lugar de la transformación mágica, del renacer; el instinto o impulso que ayuda; lo secreto, escondido, lo tenebroso, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo angustioso e inevitable.”
[http://es.wikipedia.org/wiki/madre_\(arquetipo\)](http://es.wikipedia.org/wiki/madre_(arquetipo))

⁷⁵ En la obra *Allegorice*, de Lucio Apuleyo.

⁷⁶ E. H. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, p. 54.

⁷⁷ Como muestra de esta aclimatación o “la adaptación de temas profanos a términos de arte sacro”, se puede traer a colación un fragmento de los poemas de Bonincontri, amigo de Ficino, que asocia a Venus con la Santa Virgen: “Sed mis guías, almas que moráis en cualquier cielo bendito, a la alta esfera de la diosa Venus, pues vuestra presencia asiste al poeta. Y tú, santa madre de Dios, a la que rindo culto en esa estrella, en el sitial más elevado por encima de los cielos encumbrados, a la que a veces me he atrevido a dirigirme con el ficticio nombre de Venus, tú, la más sagrada de las diosas, concédeme, te lo ruego, para esta empresa, serenidad en la mente y en el alma [...]”, *ibid.*, p. 210.

evitar el aspecto erótico, sensual e instintivo de la noción de la mujer⁷⁸: la Venus que en este caso la representa. Por ello, para Solsona, la obra de Botticelli pondría de manifiesto que “la apropiación de la iconografía pagana por el cristianismo no se pudo completar, o lo que es lo mismo, el monoteísmo y el patriarcalismo no pudieron liquidar el fondo politeísta y matriarcal que había pretendido eliminar o reprimir durante siglos”. Coincide en esto último, Herbert Marcuse, quien, a partir de las especulaciones de Freud sobre la constitución de las sociedades arcaicas, señala que tras la constitución de una horda primordial sujeta al poder del padre, ésta fue sucedida por un periodo matriarcal. Éste, sin embargo, habría de ser finalmente “reemplazado por una contrarrevolución patriarcal”, la cual se consolidaría “mediante la institucionalización de la religión”. De acuerdo con este proceso se llevó a cabo paulatinamente una asimilación de las potencias femeninas por parte del poder patriarcal: “Los dioses masculinos aparecieron al principio como hijos al lado de las grandes deidades madres, pero gradualmente adquirieron las características del padre; el politeísmo cedió ante el monoteísmo, y regresó la <única y verdadera deidad paternal, cuyo poder es ilimitado>. Sublime y sublimada, la dominación original llegó a ser eterna, cósmica y buena, y bajo esta forma protege el proceso de la civilización.”⁷⁹

El aspecto dominante que la mujer adquiere en la imagen podría explicarse si tomamos en cuenta los comentarios de Juan Eduardo Cirlot, en que afirma que actualmente, “el hombre atraviesa una fase de la cual se siente esencialmente dominado por el principio femenino.”⁸⁰ Sin embargo, más que representar este supuesto dominio, en tanto que el orden patriarcal aún tiene vigencia⁸¹, connota el deseo de una integración con este principio femenino. Una vuelta

⁷⁸ Quedando este aspecto relegado a figuras como Eva, o, con mayor precisión, Lilith, antecedentes de toda una progenie de mujeres que pierden al hombre alejándolo de su origen espiritual, sintetizadas en las distintas versiones de la *mujer fatal*.

⁷⁹ Herbert Marcuse, *op. cit.*, p. 71.

⁸⁰ Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 298-299.

⁸¹ Como ponen de relieve, en un caso extremo, los arcos feminicidios de Ciudad Juárez.

nostálgica hacia un estado primigenio o arquetípico, cuya fuerza es tal, que, como plantea Ernst Cassirer, perdura “inclusive ahí donde la tendencia básica es hacia una tajante separación de lo espiritual respecto de lo corporal y hacia un dualismo de cuerpo y alma, [ahí] siempre vuelve a abrirse paso el sentimiento mítico original de unidad.”⁸², por lo que no sorprende que el arquetipo represente para Jung, un “tesoro sepultado del que la humanidad ha ido sacando sus dioses y demonios y todos esos pensamientos, fuertes y poderosos, sin los cuales, el hombre deja de ser hombre.”⁸³

Refuerzan esta connotación de unión (aunque incompleta o en suspenso) entre los principios masculino: el eje vertical que forman la columna, el hombre y el sombrero; con el femenino: el eje horizontal formado por las figuras mitológicas sobre el ábaco, ambos intersectados en el centro del espacio visual formando una cruz, la cual, así, está encaminada así, a connotar la unión entre ambos. También la coloración general de la obra se suma a sugerir esta integración: el azul verdoso, que emula una iluminación lunar, se relaciona con la feminidad, y, por consiguiente, con las figuras de mujer, cuyos rostros no aparecen o son indiscernibles, lo que contrasta con la única figura que muestra un rostro, y vicaria del principio masculino, el hombre-escultura. Por su parte, la ausencia de vista en el ojo de la izquierda en contraste con el derecho, indica también este dualismo, a través de equivalencias indirectas entre el principio activo o masculino (reflexión, juicio, voluntad) asociado con el Sol y por tanto con la visión; y el femenino (imaginación, sentimiento, percepción) con la Luna, y una ausencia parcial de luz, la cual cancela del mismo modo la visión. Esto se puede apreciar en los siguientes comentarios de Cirlot, dice: “Muchas tribus primitivas consideran que los ojos del

⁸² Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas, II El pensamiento mítico*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, pp. 238-239.

⁸³ Carl G. Jung, *op.cit.*, p. 84.

cielo son el Sol y la Luna, situados a ambos lados del <eje del mundo>, y hay dibujos prehistóricos y grabados que pueden ser interpretados de este modo.”⁸⁴

Por cuanto a la Victoria que se dispone a coronar, ya no porta guirnalda. El humanoide la habría sustituido por el sombrero. Consecuentemente, su reinado-patriarcado⁸⁵ sería uno sin corona auténtica, una victoria dudosa cifrada en su industria, la cual comporta una continuidad entre el trabajo que supone la columna y aquél, moderno, del sombrero⁸⁶. Como efecto de esta coronación, el hombre aparece disminuido ante la supremacía de la madre tierra, símbolo de un estado de unión paradisiaco que añoraría el hombre. La imagen, así, sería una alegoría del fracaso del hombre contemporáneo (heredero del patriarcado, extendido hacia la modernidad), empeñado en dominar y establecer jerarquías, para lo que precisa la negación y sujeción de lo natural, asociado, en esta polarización, con lo femenino, emotivo, instintivo o irracional⁸⁷. Incluso pareciera que estas dicotomías estarían implicadas en la representación, sin alas, que realiza Petit de la Victoria, en tanto que presentada de este modo, la diosa queda asociada con el actuar irreflexivo e impetuoso (traducibles en irracional y apasionado) al tiempo que, paradójicamente⁸⁸, con una actitud apacible, todo lo cual permitiría el florecimiento de los

⁸⁴ Juan Eduardo Cirlot, *op.cit.*, p. 422.

⁸⁵ Que sería caracterizado por “la instauración de lo artificial y la obediencia jerárquica”, según Cirlot, *ibid.*, p. 298.

⁸⁶ A su vez, los comentarios de Spector sugieren otra continuidad, la de nuestro presente con los años presurrealistas: “Buena parte de las condiciones culturales que provocaron el surgimiento del surrealismo todavía persisten hoy en la cultura occidental.” Jack J. Spector, *op. cit.*, 1997, p. 19.

⁸⁷ Es este componente instintivo o irracional del ser humano, opuesto al control positivista y cartesiano, el que buscaba reivindicar el surrealismo -catalizando tendencias similares de las primeras vanguardias. Breton lo definía como un “Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral”. André Breton, *Antología (1913-1966)*, sel., introd. y notas de Marguerite Bonnet, trad. de Tomás Segovia, México, Siglo XXI, 1989, p. 49. Consecuentemente, hacia el final de la Segunda Guerra Mundial, propone un retorno a la sensibilidad, en vista del fracaso a flor de piel del orden racionalista, como más adelante se verá.

⁸⁸ Puesto que se parte de una división artificial.

frutos de la tierra, lo cual ratifica la asociación de lo irracional con lo natural y ambos con lo femenino⁸⁹.

La figura de la derecha, consciente de la unión imposible y de la inutilidad de cualquier esfuerzo por restaurar ese estado paradisiaco, aparece afligida, cabizbaja y entristecida. Pues se da cuenta de que esa unidad y armonía que traía su modelo, la Venus original, con todo y las promesas del progreso actual, resultan vagas, si no es que vaciadas de significado, como la mirada del hombre central: el humanoide coronado por el sombrero, patriarcal y moderno.

El deseo por una integración con el mundo natural que puede entreverse en esta obra roza los planteamientos de Charles Fourier⁹⁰ respaldados por Walter Benjamin y los surrealistas en cuanto a su rechazo a la explotación capitalista⁹¹. En este sentido, la imagen comentada sería

⁸⁹ Estas atribuciones de lo femenino, no obstante, no son definitivas, como muestran las siguientes descripciones de Orfeo y Narciso: “La experiencia del mundo órfico y narcisista niega lo que sostiene el mundo del principio de actuación. La oposición entre el hombre y la naturaleza, el sujeto y el objeto, es superada. El ser es experimentado como gratificación, que une al hombre y la naturaleza de tal modo que la realización del hombre es al mismo tiempo la realización sin violencia, de la naturaleza.” Herbert Marcuse, *op. cit.*, p. 158. Por lo tanto, hay que entender las atribuciones aludidas como derivadas de un esquema dicotómico derivado del orden patriarcal. En el caso del surrealismo, con el que contemporiza el sombrero, y que representa los valores rechazados por éste, es destacable que Roszika Parker y Griselda Pollock (1981), hayan escrito “aunque los surrealistas identificaban la masculinidad y el patriarcado con el orden represivo, intentaron subvertirlo mediante la apropiación de lo femenino [...] observan que los surrealistas adoptaron una posición <esencialista> que aceptaba <las definiciones tradicionales de Mujer como Naturaleza, como enigma silencioso, como Esfinge, como niño>.” Citadas en Jack Spector, *op. cit.*, p. 502. El intento de superar este orden represivo resultó más bien fracasado, por un lado, en la actitud aparente del movimiento por buscar una personalidad central, la cual podría resumirse en la referencia irónica que se hace de Breton como “Papa”. Mientras que por otro, en la actitud hacia la mujer. Spector comenta: “[...] debemos reconocer que los surrealistas sólo escaparon de manera parcial de las opiniones y actitudes sexistas engendradas desde el patriarcado, y que Breton manipuló a las mujeres y a su imagen para sus propios fines poéticos y creativos [en el caso más recalcitrante: Nadja], como han sugerido varias feministas.” *ibid.*, p.303.

⁹⁰ “El sistema, conocido como fourierismo, se basa en un principio universal de la armonía, desplegada en cuatro áreas: el universo material, la vida orgánica, la vida animal y la sociedad humana. Esta armonía sólo puede prosperar cuando las limitaciones que la conducta social convencional pone a la satisfacción plena del deseo, hayan sido abolidas, permitiendo una vida libre y completa.” *Enciclopedia Microsoft Encarta 2002*. Por ello Jack J. Spector destaca que al mérito surrealista de abordar la relación problemática entre el trabajo y la creatividad, “se le unía la necesidad –ya apuntada por románticos utópicos como Fourier, después Nietzsche y más tarde por los decadentes de *fin de siècle*- de una nuevas mitologías [...]” Jack J. Spector, *op. cit.*, p. 17.

⁹¹ Que parte del dominio sobre la naturaleza y se extiende al trabajo, por ello, a partir de la crítica a la socialdemocracia, que sólo “percibía los progresos del dominio sobre la naturaleza”, Walter Benjamin establecía en su tesis XI: “El trabajo, tal como se lo entiende de ahí en adelante, se resuelve en la explotación de la naturaleza, explotación a la que se le contraponen con ingenua satisfacción la explotación del proletariado. Comparados con esta concepción positivista, los fantaseos que tanto material han dado para escarnecer a un Fourier revelan un sentido sorprendentemente sano.” Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, ed. y trad. de Bolívar Echeverría, <http://www.bolivarecheverria.unam.mx> 18/02./09.

el reverso a los grabados de Grandville⁹² en que la naturaleza y el universo se humanizaban por medio de su representación con elementos de la sociedad industrializada. En este caso, la proyección onírica del hombre se naturaliza parcialmente o de modo imperfecto, por cuanto su constitución escultural, así como la columna a la que se asocia, connotan el trabajo humano, ya sea arcaico o moderno. Ambos, bajo la égida del patriarcado⁹³. Esto se torna ambivalente, puesto que por una parte, según lo expuesto implica el anhelo por una relación integral con la naturaleza, por otra, al estar el hombre sujeto a un orden de producción dictatorial que lo corona, se impide esta unión efectiva.⁹⁴ Aparece ya no petrificado sino esculturizado, ausente e inexpressivo.⁹⁵ Tal parece que los poderes de Venus con que dotaba de vida al mármol en la historia de Praxíteles se han extinguido.

⁹² Con motivo de ilustrar la lógica de dominación subyacente a los grabados de Grandville, Buck-Morss anota, de manera semejante a los comentarios de Echeverría: “El mito de la omnipotencia humana, la creencia de que el artificio humano puede dominar a la naturaleza y recrear el mundo a su imagen, son elementos centrales de la ideología de la dominación moderna [...] Las caricaturas de Grandville imitan la *hybris* de la humanidad tan envanecida por sus nuevos logros que se ve a sí misma como la fuente de toda creación y que de manera brutal imagina la vieja naturaleza totalmente subsumida bajo sus formas.” Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el Proyecto de los Pasajes* tr. de Nora Rabotnikof, Madrid, Visor, 1995, p. 175.

⁹³ Para Marcuse: “El patriarca, padre y tirano en uno, une el sexo y el orden, el placer y la realidad; evoca el amor y el odio; garantiza las bases biológicas y sociológicas de las que depende la historia de la humanidad.” Herbert Marcuse, *op. cit.*, p. 70.

⁹⁴ Comenta Marcuse: “[...] sólo un Eros fuerte puede <atar> efectivamente a los instintos destructivos. Y esto es precisamente lo que la *civilización desarrollada es incapaz de hacer*, porque depende para su propia existencia de la regimentación y el control continuamente extendidos e intensificados. La cadena de inhibiciones y desviaciones de las aspiraciones instintivas no puede ser rota. <Nuestra civilización está, generalmente hablando, fundada en la supresión de los instintos.>” *Íbid.*, p. 84

⁹⁵ Este gesto coincide con la descripción metafórica del orden productivo actual de Spector: “Mientras un nuevo *fin de siècle* se aproxima, algunos dilemas aparentemente indisolubles dentro de la cultura occidental han amenazado con extinguir el humanismo y el liberalismo, y han cubierto el rostro humano con la máscara inexpressiva de la empresa multinacional posmoderna.” Jack J. Spector, *op. cit.*, p. 351.



Passing Through

En la imagen una mujer escultural atraviesa corriendo hacia la izquierda de un paisaje extraño y evanescente de planos sobrepuestos. Corre rauda, prácticamente volando bajo un cielo violáceo y crepuscular con acentos lila y azules donde, nuevamente, como en la primer imagen comentada, el agua tiene una presencia destacada y cubre el área inferior del espacio visual. el cual se divide en dos secciones a partir de un eje horizontal en la mitad del mismo. En la zona superior, el cielo está poblado por pequeñas franjas de nubes en disolución, mientras que en una franja central, y al horizonte, se aprecian cirrocúmulos diminutos. Lleva en la mano, por encima de su cabeza una esfera que simboliza el mundo, ésta, llevada por el dinamismo de mujer parece desbaratarse, desintegrarse. Sus fragmentos se extienden en una pequeña cauda hacia el centro del cuadro.

Tras de la mujer y ligeramente hacia la derecha, aparece un conjunto de prismas rectangulares y translúcidos de diversos tamaños, cuyo vértice se proyecta hacia el frente,

siendo el de mayor altura el último, al fondo, situado ligeramente hacia la zona derecha del espacio visual. Estos prismas evocan estructuras básicas de la ciudad moderna (la retícula mencionada más adelante por José Luis Barrios), aunque sin ofrecer mayores detalles al respecto. Se diría una ciudad prototípica: una ciudad moderna como cualquier otra, pues las grandes construcciones han sido de tiempo atrás una concreción y símbolo del progreso moderno⁹⁶ así como ostentación de poder, como en el París analizado por Walter Benjamin fueron los pasajes. Señala José Luis Barrios, acerca de Nueva York:

El lugar de la arquitectura imperial, de la retícula y la altura que hoy realiza el mito de la modernidad avanzada, no es otra cosa que el mito ampliado del progreso: el lugar de la promesa y el engaño, el lugar de la tecnología que transformó los objetos en marca y profundizó el sueño hasta el delirio, realizando la condición misma de la sociedad de masas: el consumo de su propia imagen.⁹⁷

Asimismo, los comentarios de Peter Krieger sobre el proceso de incorporación a mercados y esquemas internacionales resultan elocuentes en cuanto a uno paralelo, de adaptación simbólica, que se concreta en la arquitectura. Esta transformación se centra, por supuesto, en la ciudad de México, que en los últimos años, se verifica en el contexto de la globalización neoliberal⁹⁸:

⁹⁶ Lo que se ponía de relieve en el modernismo estadounidense, y en especial los precisionistas, ansiosos de diferenciarse con respecto de Europa, comenta Laura Pomeranz: “En el periodo de entreguerras, un país intenta cultivar una identidad propia tras la fuerte energía creadora y la inspiración latente, cambios en el ámbito tecnológico y crecimiento migratorio. Mirada urbana, avatar de la vida contemporánea, desarrollo industrial, autopistas y automóviles en acción [...] Construcciones que se yerguen en una verticalidad apabullante”; así, cita a Marshall Berman: “Oponerse a sus puentes, sus embalses, estadios, centros culturales era... oponerse a la historia, el progreso, a la propia modernidad”. Laura Pomeranz, “Modernismo norteamericano”, en Elizabeth Carpenter, Teresa del Conde y Laura Pomeranz, trad. de Carol Miller, *Modernismo Norteamericano, Obras maestras de las colecciones del Museo de Arte Moderno de San Francisco y Walker Art Center*, Fideicomiso Museo Dolores Olmedo Patiño, México, 2008, p. 21. Sobre Joseph Stella anota: “La era industrial, de estructuras, planos y construcciones yuxtapuestas le atrae desde la década del 20, sobre todo Nueva York y el Puente de Brooklyn, íconos de las grandes obras de la modernidad.” *ibid.*, p. 25.

⁹⁷ José Luis Barrios Lara, “Benjaminianas. París, capital del siglo XIX. México, capital del siglo XXI: lugares distópicos de la modernidad”, en Dominik Finkelde, *Topografías de la modernidad*, UNAM, México, 2007, p. 228.

⁹⁸ Aunque por supuesto esta aspiración del tercer mundo a la modernidad ha sido una constante durante el siglo XX. Los procesos encaminados a aparejarse con el progreso del primer mundo también es descrito simplemente como *modernización*. En tanto ocurren en momentos impredecibles y con carácter de urgentes, Cuauhtémoc Medina llega a denominarlas “oleadas de cambio súbito”. Cuauhtémoc Medina, “Refinamiento por corrupción: hacia el Speedy disfrute de la cultura global González”, en Betti-Sue Hertz, *Axis México, op. cit.*, p. 141.

En la avenida Insurgentes Sur se realiza la naturaleza megalopolitana: en un proceso de renovación acelerada. Como significado de la ciudad moderna neoliberal, ya no existe la estabilidad visual de la urbe tradicional. [...] las fachadas presentes, en su mayor parte producto de la fase modernizadora de las últimas cuatro décadas del siglo XX, contienen escasas referencias al lugar; en cambio, presentan estilos y modas arquitectónicas internacionales. [El punto de referencia psicosocial, ahora lo constituyen] las islas autónomas del comando globalizador, las *gated communities* de los poderosos y los nichos para los excluidos de la prosperidad [...]⁹⁹.

Al respecto, es significativo, que, en contraste con la aclimatación de las imágenes del artista con el entorno natural del lugar en que vive, Cozumel (ciudad cuyo desarrollo se da como consecuencia del de Cancún, construida a mediados de los 70's), la aclimatación a la arquitectura de este entorno se omite, reforzando con ello la idea de circunscribir estas estructuras a aquellas prototípicas de la modernidad. Sobre la arquitectura de Cancún, modélica de la zona cuyo eje económico es el turismo internacional, Fernando Martí señala: “En términos generales, dos han sido las modalidades más socorridas. Uno, la pirámide como techo. Dos, aún más popular, las terrazas escalonadas. Aunque esta opción tiene mayor parentesco con los cerros agrícolas del Sudeste asiático que con cualquier estructura maya, recrea a la distancia la silueta del plano inclinado y, a la vez, evita el lujo inútil de los muros angulares.”, a esto se añade otro tipo de construcción muy socorrido, ambos, conforme al interés turístico de la zona, las palapas.¹⁰⁰

En la imagen, la “ciudad” o los bloques que la conforman presentan una cierta transparencia al yuxtaponerse algunas de sus caras, adquiriendo con ello un aspecto fantasmal, lo que favorece a la plasmación de una relación tirante entre los elementos comentados. La mujer que porta el mundo en proceso de desintegración se desplaza hacia la izquierda,

⁹⁹ Peter Krieger, “Construcción visual de la megalópolis México”, en Issa Ma. Benítez, *Hacia otra historia, op. cit.*, p. 130.

¹⁰⁰ “Al igual que las pirámides, la arquitectura de Cancún adoptó, con mayor entusiasmo aún, el techo de paja de los mayas. No sólo los adoptó: modificó su silueta, suplantó su estructura y aumentó sus dimensiones hasta límites imposibles. Otra vez un propósito distinto: los mayas usaban las palapas para techar casas y templos, todos de escala doméstica, mientras Cancún las requería para restaurantes y comercios, todos de escala masiva.” Fernando Martí, *Cancún, el paraíso inventado*, Gobierno de Quintana Roo, 1998, p. 79.

separándose del centro de la “ciudad”, sugerido por el prisma que destaca al fondo. Ésta domina desde lo lejos, fantasmal y por tanto siniestra, como una presencia ineludible, fría e impersonal. Parece amenazante en función del alejamiento que efectúa la mujer y por sus grandes dimensiones sugeridas por medio de la perspectiva y la profundidad espacial que provocan las gradaciones de sombras, los diferentes estratos de nubes y la variación de tonos.

Como símbolo del progreso y la modernización, la ciudad es a la vez símbolo del capital financiero que recorre voraz el globo¹⁰¹ poniéndolo, ensoberbecido, al borde de la supervivencia, como se aprecia en los comentarios de Echeverría, quien destaca esta situación límite. Dice: “El desgaste de proyecto de mundo puesto en práctica por la modernidad europea, en obediencia al principio de realidad aportado por el capitalismo, es innegable, estrepitoso. Se hace evidente [...] en la amenaza de que la modernización en su conjunto llegue muy pronto al <punto de fracaso> y, en lugar de potenciar el ecosistema planetario, lo destruya irremediabilmente.”¹⁰²

Los elementos comentados, aparecen cruzados y relacionados por una diagonal que cruza del extremo inferior izquierdo al superior derecho de la imagen. Ésta asemeja una sustancia que, derramada sobre el cuadro generara escurrimientos diagonales que atraviesan de izquierda a derecha (como si, una vez dispuesta, la sustancia en diagonal, se levantara el lienzo y, girado en noventa grados se dejara escurrir). Sin embargo, la coloración y la textura de las zonas laterales es prácticamente la misma, sólo se destacan los contornos de las gotas

¹⁰¹ Proceso que se lleva a cabo bajo la bandera del libre cambio global, como destaca Alonso Aguilar: “Hoy, el peso de las empresas transnacionales en la economía mundial es enorme. En realidad lo que ha ocurrido es un masivo desplazamiento del poder, desde los Estados-naciones y los gobiernos democráticos a las manos de la empresa transnacional (ETN) y los bancos. Actualmente son tales empresas las que realmente gobiernan la vida de la mayor parte de la gente de la Tierra; no obstante lo cual estas nuevas realidades son rara vez tomadas en cuenta en las estrategias de los movimientos por un cambio social democrático. Lo que quiere decir que “etiquetar” todo eso como “libre comercio” equivale a ocultar lo que en rigor es la “agenda corporativa”, y a establecer estructuras y reglas globales que, además de ineficientes, son profundamente antidemocráticas.” Alonso Aguilar Monteverde, *Globalización y neoliberalismo*, Plaza y Janés, México, 2002, p. 177-178.

¹⁰² Bolívar Echeverría, *op. cit.*, p. 65.

mencionadas. Así, el avance de este escurrimiento sugiere un proceso inacabado, en transición, lo que introduce una dimensión temporal, la cual se alía con el movimiento de la mujer, cuyos contornos difuminados indican su velocidad y la urgencia que lleva.

Por su parte, en la zona central se tiene un círculo, un toroide o anillo dispuesto de tal manera que los círculos que la conforman son frontales al espectador, la mitad de éste sobresale del agua, mientras que la otra queda sumergida; o bien, lo que queda plasmado es sólo el reflejo de la primera. Una definición sobre el simbolismo del anillo puede resultar útil a fin de esclarecer el sentido de su inclusión: “indica el proceso vital del universo y de cada una de sus criaturas, la danza y rueda de la naturaleza que se crea y destruye de continuo.”¹⁰³ Evoca, a la vez al símbolo análogo de la serpiente que se come la cola, Ouroboros¹⁰⁴, uno de los motivos de la representación del tiempo eterno constantemente renovado¹⁰⁵. Puesto que está parcialmente truncado, indica la virtual interrupción de este ciclo, por tanto, un posible fin de los tiempos, lo que se corresponde con la intención del autor de alertar sobre la urgencia de replantear la relación con la naturaleza, pues el mundo corre el riesgo de extinguirse. En efecto, el artista explica que el propósito de este dinamismo es “dar a entender que este personaje está haciendo algo para salvar a este mundo con problemas tan serios como el calentamiento global”. Se ratifica con ello una relación dialéctica entre mundo natural y el mundo moderno o civilizado

¹⁰³ Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 82.

¹⁰⁴ Aunque el autor considera mínima la relación entre sus motivos iconográficos y aquéllos empleados por los medios de comunicación y la publicidad, en la que se desempeñó, no es necesario plantearse a la publicidad como fuente directa de motivos para que pueda darse esta relación. Según John Berger, y antes de él, Benjamin, en el inconsciente colectivo se da un paulatino proceso de incorporación de elementos míticos y fantasías icónicas a través del tiempo, plantea Berger: “La publicidad necesita aprovecharse de la educación tradicional del espectador-comprador medio. Lo que aprendió en la escuela sobre historia, mitología y poesía puede utilizarse para fabricar fascinación [...] Estas vagas referencias históricas, poéticas o morales están siempre presentes en el lenguaje de la pintura al óleo. El hecho de que sean imprecisas y carezcan en último término de significado es una ventaja: no conviene que sean comprendidas, basta con que constituyan reminiscencias de lecciones culturales aprendidas a medias. La publicidad convierte toda la historia en una sucesión de mitos, pero para hacerlo con eficacia necesita un lenguaje visual de dimensiones históricas.” John Berger, *op. cit.*, p. 155.

¹⁰⁵ O bien la Rueda de la Fortuna, alegoría que, en todo caso comparte con este ser un carácter cíclico. Sobre ésta, Cirlot explica: “expresa el equilibrio de las fuerzas contrarias de compresión y expansión, el principio de polaridad. Una manivela da movimiento a esa rueda fatídica, por irreversible, que flota sobre la figuración del océano del caos.” *op.cit.*, p. 395.

advertida en *Marblelous*. De separación al tiempo que de complementariedad. Pues el calentamiento global (como un efecto directo de las emisiones de gases por parte de la industrialización¹⁰⁶) es la resultante más nociva del desarrollo moderno, en tanto supone una serie de cataclismos climáticos que amenaza la supervivencia de todas las formas de vida¹⁰⁷. Lo cual constituye la razón de la importancia que ha adquirido el tema, sobre todo considerando la industrialización creciente, que el nuevo esquema de intercambio, la globalización neoliberal, intensificaría, pues las necesidades del mercado se erigen en el principio organizador de las sociedades integradas a éste¹⁰⁸. Los comentarios de Enrique Dussel, en torno de la propagación neoliberal de los últimos años, señalan esta atracción que realiza el mercado:

¹⁰⁶ Aunque existen opiniones divergentes, esta explicación, a partir de las investigaciones de Mario Molina, Sherwood Rowland y Paul Crutzen, sobre la capa de ozono (lo que les hizo merecedores del premio Nobel de química en 1995), ha sido la más difundida y aceptada, haciendo urgente la reducción de estas emisiones. Al respecto, es ilustrativo el siguiente comentario, que vincula con nitidez el estilo de vida industrializado con el deterioro ambiental: “¿Cuál es la causa? Una capa cada vez más gruesa de contaminación por dióxido de carbono y otros gases invernadero, principalmente de las plantas generadoras de energía y los automóviles [a lo que se agrega la aviación], que atrapa el calor en la atmósfera. El Panel Intergubernamental para el Cambio del Clima (IPCC por sus siglas en inglés), un grupo de los principales investigadores del clima en el mundo, considera que hay más del 90% de probabilidades de que la mayor parte del calentamiento durante los últimos 50 años haya ocurrido debido a emisiones de gases invernadero que atrapan el calor causadas por los seres humanos. Los científicos dicen que la Tierra podría calentarse 7.2 grados Fahrenheit más durante el Siglo XXI si no reducimos las emisiones causadas por los combustibles fósiles, como el carbón y el petróleo.” “Consecuencias del calentamiento global”, <http://www.nrdc.org/laondaverde/globalwarming/fcons.asp> 10/02/10.

¹⁰⁷ “Mohamed Nasheed, presidente de las islas Maldivas, se queja en el mismo set de televisión: <No hay un texto preparado. Y si no somos capaces de resolver este problema y mañana tampoco, los que van a sufrir los resultados son otros países, que no son los desarrollados>. Lo plantea así, ya que según las predicciones científicas, este país del Índico quedará sepultado en el mar antes de que acabe el siglo, dado que 80 por ciento de su territorio está un metro sobre el nivel del mar.” <http://www.greenpeace.org/mexico/> 17/12/09.

¹⁰⁸ Incluso, el alineamiento conforme a estas necesidades, en el caso más extremo, se termina imponiendo en nombre de la democracia liberal, como anota Sam Vaknin: “the West has transformed the ideal of democracy into an ideology at the service of imposing a new colonial regime on its former colonies. [...] Western countries intervened, often by force of arms, to reverse and nullify the outcomes of perfectly legal and legitimate popular and democratic elections. They did so because of economic and geopolitical interests and they usually installed rabid dictators in place of the deposed elected functionaries. This hypocrisy cost them dearly. Few in the poor and developing world believe that the United States or any of its allies are out to further the causes of democracy, human rights, and global peace. The nations of the West have sown cynicism and they are reaping strife and terrorism in return.” “El occidente ha transformado los ideales de la democracia en una ideología al servicio de la imposición de un Nuevo régimen colonial en sus colonias antiguas (...) Los países occidentales intervinieron, incluso con el uso de la fuerza, para nulificar y revertir elecciones perfectamente legales y legítimamente democráticas. Lo hicieron por intereses económicos y geopolíticos y con frecuencia instalaron dictadores fanáticos en lugar de los funcionarios legítimos. Esta hipocresía ha costado cara. Unos pocos en los países en desarrollo creen que Estados Unidos o cualquiera de sus aliados están afuera para promover las causas de la democracia, derechos humanos y la paz global. Las naciones occidentales han sembrado cinismo y están cosechando tensión y terrorismo como respuesta.” Sam Vaknin, “Globalization - Liberalism's Disastrous Gamble”, 6/25/2007 <http://>

Los precios funcionan como señales abstractas que reflejan las reglas de juego en el mercado y sustituyen a las necesidades humanas que determinaban el funcionamiento de sociedades anteriores. Este cambio requiere de <una conducta moral completamente diferente>, toda vez que el mercado tiene un horizonte y marco mucho más amplio que <sólo la satisfacción de las necesidades físicas más apremiantes>. Pero, entonces, si los productores no producen con base en sus necesidades físicas, ¿a qué señales responden? Exclusivamente a las necesidades del mercado¹⁰⁹.

En el mismo sentido, Giuseppe Patella plantea: “nunca como hoy nos encontramos ante un enemigo común, que es representado por la hegemonía del mercado y por el predominio de la sola lógica de lucro.”¹¹⁰ Así, la relación globalización-ecología queda establecida como una de las antinomias contemporáneas, como se perfilaba en el comentario de Echeverría. Por ello, afirma Dussel, con los cambios neoliberales introducidos en Latinoamérica “al menos desde principios de la década de los ochenta [...] El mercado y la visión neoliberal parecen haber llegado a su máximo grado de autorreproducción, de generación de su <propia> oferta y demanda, mientras que la miseria y las necesidades humanas y ecológicas afloran.”¹¹¹

www.globalpolitician.com 25/02/2010. Así, Noam Chomsky observa, en torno de la guerra del Golfo, sus implicaciones mercantilistas: “Al rechazar la senda diplomática, Estados Unidos conseguía sus mayores metas en el Golfo. Sabíamos con claridad que los incomparables recursos energéticos de Oriente Medio debían permanecer bajo nuestro control y los enormes beneficios que proporcionaban debían continuar dando soporte a las economías de los propios Estados Unidos y de su cliente británico.” Noam Chomsky, *Las intenciones del tío Sam*, pp. 33-34. <http://www.cgt.es/10/01/10>.

¹⁰⁹ Enrique Dussel, “El discurso teórico del pensamiento liberal; evolución cultural, libertad individual y mercado”, *Revista Pasos* (núm. 71, mayo-junio), 1997.

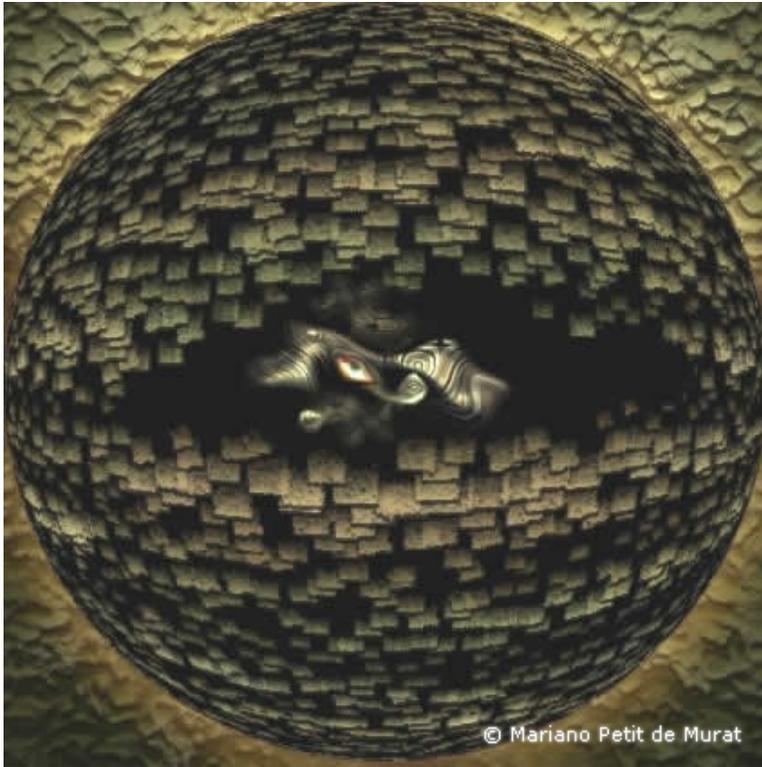
¹¹⁰ Giuseppe Patella, “La resistencia como (arte de la) diferencia”, en Issa María Benítez, *Resistencia*, p. 46.

¹¹¹ De ahí que se dé un enfrentamiento creciente entre ecologistas y neoliberales, como puede apreciarse a través de los siguientes comentarios: “el protocolo de Kyoto no es más que un nuevo intento de planificación central de la economía a través de nuevos medios. Un plan que a juzgar por sus evidentes y nefastas consecuencias inmediatas sobre la actividad industrial y energética de los países desarrollados, parecería estar diseñado minuciosamente por enemigos del capitalismo de la talla de Lenin o Stalin. Sin embargo, cuando se trataba de su imperio comunista ambos trataron de incrementar la producción energética e industrial porque sabían que sin ese incremento no había ninguna posibilidad de mejora de la calidad de vida. Afortunadamente, ningún estudio científico ha descubierto la existencia de un calentamiento global del planeta que pueda ser considerado peligroso para el hombre. Pero cuando lo haya, y lo habrá algún día porque el clima siempre ha sido cambiante y el ser humano no tiene capacidad para evitarlo, sólo será posible mitigar sus efectos sobre la salud y la economía de los seres humanos si los individuos pueden ejercer su ingenio en un entorno de libre mercado donde poder poner a prueba las diferentes formas de salvarnos. Esto es así de sencillo porque sólo el mercado libre incentiva el ahorro de los recursos que serán necesarios en esos momentos difíciles y sólo en el mercado libre los empresarios, o sea, todos nosotros, nos encontramos con la auténtica estimación de los recursos para sus distintos usos en necesidades urgentes para individuos concretos y para la raza humana en su conjunto. Si algún día nos encontramos ante una catástrofe climática global, posiblemente la podamos afrontar. Pero sólo mediante más libertad y más capitalismo y no mediante planes salvajemente colectivistas como el Protocolo de Kyoto.” Gabriel Calzada, “¿Qué es el Protocolo de Kioto?” <http://www.liberalismo.org/articulo/273/29/protocolo/kyoto/15/02/10>.

Conforme a las connotaciones destacadas en torno de *Marblelous*, no resulta sorprendente que la alegoría que presenta esta imagen, la salvación del mundo, se lleve a cabo por la mujer¹¹² (lo que implica, de acuerdo con éstas, una recuperación de lo humano sensible socavado por el racionalismo patriarcal, en la actualidad, bajo la égida neoliberal). La rapidez de su acción responde al tiempo que parece acabarse¹¹³, señalado por su parte, en el ambiente crepuscular de la imagen.

¹¹² Lo que evoca los llamados de André Breton a la salvación del mundo por la mujer una vez que se alcanzara el fin de la Segunda Guerra Mundial. Es de destacar el acento que pone sobre la oposición mujer-materialidad, hombre-espiritualidad, ya destacada en *Marblelous*: “En el terreno social, como en los demás, se puede esperar que de la confusión ideológica sin precedentes que marcará el final de esta guerra surgirán un gran número de propuestas radicales formuladas fuera de los encuadramientos y que, sorteando los prejuicios de la ingenuidad igual que los de la anticipación gratuita y estéril, harán hablar muy alto, ante la carencia provisional del lenguaje del espíritu, al lenguaje del corazón y los sentidos. Esperemos que este lenguaje devuelva su lugar de honor a los grandes temas –como el que tiende a consagrar la carne en el mismo grado que el alma, a considerarlos indisociables- y a los que domina la idea de la *salvación terrestre por la mujer*, vocación que se ha visto sistemáticamente oscurecida, contrariada o desviada hasta nosotros”. André Breton, *Arcane 17. Ajours y Luz negra*, tr. Ramón Mayrata, pról. de Carlos Wert (“Breton y la clave jeroglífica”), Alburak, 1972, p. 57.

¹¹³ Incluso la reciente cumbre de Copenhage, estuvo marcada por la tensión entre la urgencia de lograr acuerdos y la falta de voluntad por lograrlos: “Gobernantes y ministros de 140 países participan en las sesiones plenarias con llamados desesperados a lograr compromisos que sustituyan el Protocolo de Kyoto. Calderón pide no poner pretextos, mientras el francés Nicolas Sarkozy convoca a "negociar seriamente" ante la catástrofe que implica la variación de la temperatura de la Tierra. Pero con China y Estados Unidos renuentes a comprometerse a rebajar en serio sus emisiones de bióxido de carbono, el panorama sigue complicado.” http://www.greenpeace.org/mexico/de-actualidad/mario_molina 20/03/10.



Esfera

En esta obra, en contraposición con la anterior, situada en un ambiente relativamente abierto, destaca inmediatamente un aspecto claustrofóbico. Como anuncia el título, una esfera, aunque fragmentada, es la protagonista. Ocupa completamente el espacio visual en un primer plano, rodeada de un fondo escaso, un marco de textura rugosa cuya superficie asemeja ser surcada por riachuelos de sombras, sugiriendo con ello su ubicación en un territorio erosionado. En tanto que el encuadre cerrado, logrado por medio de la dimensión relativa de la esfera con respecto al espacio visual en que se inscribe, contribuye a la creación de una atmósfera de aislamiento, un espacio limitado, sin horizontes u opciones. Sin vida posible, excepto la de un grupo de formas caprichosas que al centro de la esfera sugieren, con indefinición y, por tanto, ambigüedad (puesto que no tiene detalles figurativos que permitan su identificación), la presencia de un ente, el cual, desde dentro, en el aparente vacío y oscuridad en que se

encuentra, parece observar a través de una abertura en la esfera cuya forma evoca, la de un ojo, un ojo oscuro.

Este ser, al centro de la imagen, está constituido con elementos aparentemente inconexos entreverados con la oscuridad. Se aprecia que tienen formas curvadas al tiempo que volumétricas, efecto logrado por medio de un juego de gradaciones de sombras, brillos, líneas paralelas en negro, blanco y grises combinados con tonalidades semejantes a las del exterior. Se aprecian, asimismo, círculos concéntricos plegados a las formas caprichosas de estos fragmentos, en tanto algunos matices de tonalidades rojizas delinean la curvatura superior de uno de estos elementos; el cual asemeja, ahora en el interior de la esfera, a un ojo pequeño iluminado en blanco con su eje mayor inclinado 45 grados, a partir del centro y hacia la izquierda superior. Sin embargo, ninguna de estas formas aporta detalles suficientes como para hacerlas inteligibles, ni juntas ni por separado. Aunque el “ojo” mencionado, que reitera la forma de la abertura de la esfera, se antoja estar al tanto del exterior, en tanto está connotada por partida doble la visión.

El ser informe se mantiene aislado dentro de la esfera, rodeado por el entorno yerto y por tanto inhóspito, características que se refuerzan por la ausencia de elementos que sugieran alguna relación constructiva o dinámica con el exterior. A esta inanidad se agrega la ausencia de agua –en contraste con las imágenes comentadas con anterioridad–, implicando así una clausura de la vida, una virtual aniquilación.

¿Cuál es el referente de esta pieza? Los únicos indicios que se disponen son, el título de la obra que se reitera gráficamente, un espacio visual cuadrado en que la esfera se inscribe, un ambiente erosionado y un supuesto ser, marcado por alusiones a la visión y la oscuridad predominante. Sólo queda perfilar algunas hipótesis. En primer lugar, tomando en cuenta la preocupación ecológica que ya se manifestaba en *Passing Through*, sugiere un segundo grado

con respecto a la salvación terrestre, constituyendo a la imagen en una reiteración acentuada de aquella alerta. ¿Pero acaso puede aludir tan sólo al deterioro ambiental sin ninguna otra connotación? La esfera connota sin dificultad al mundo y el globo, que resultan términos equivalentes¹¹⁴, analogía que, como ya se ha visto, el artista ya había empleado en *Passing through*, lo que concuerda con el interés del artista por interpretar “a través de su obra a nuestro universo”, así como por el medio ambiente.

Puede preguntarse ¿a qué otra situación del mundo podría aludir a un lado de esta alerta, una tal que sea capaz de motivar esta representación depresiva, claustrofóbica y yerma¹¹⁵? Un nutrido grupo de textos actuales ofrecen panorámicas capaces de provocarla. Estos adoptan dos direcciones básicas: una, cifrada en la destrucción por causas humanas: el deterioro ambiental y la referencia a conflictos bélicos, los cuales se abordan desde la mención hasta análisis pormenorizados sobre sus posibles causas. Esto se pone de manifiesto en el comentario de Miriam Kaiser sobre la serie, contemporánea a esta obra, *Los pasos de la furia* (2003), de Patricia Henríquez: “se trata de plasmar esa guerra, la que está sucediendo, pues tal parece que el ser humano no puede estar sin una guerra. ¿Cuál es la más reciente?, ¿Cuál es la de hoy? ¿Cuál la más atroz? [...] esas manchas de color son los incendios, son los tanques, los aviones, la destrucción que está sucediendo en el momento en que hablamos, en que observamos los dibujos.”¹¹⁶

¹¹⁴Comenta Cirlot: “Emblemáticamente, la esfera se identifica con el globo, que, por su similitud con los cuerpos celestes, se considera alegoría del mundo” Juan Eduardo Cirlot., *op.cit.*, p. 194.

¹¹⁵ Es posible también que intervengan en su plasmación ciertos eventos singulares en la vida del autor. Sin embargo, el artista, como ya había mencionado, ha sido reticente a explicitar contenidos o propósitos específicos, puesto que espera una “libre interpretación” sobre su obra.

¹¹⁶ Miriam Kaiser, “Patricia Henríquez”, en Karen Cordero, Schmelz, Itala, *Aparentemente sublime, IX Salón de Arte Bancomer*, coord.. Karen Cordero/ Schmelz, Itala, CONACULTA-Museo de Arte Moderno-Amigos del Museo de Arte Moderno A.C.-Fundación BBVA Bancomer, 2003, p. 81. Por su parte, Carlos Arenas encuadraba la obra de H. R. Giger, *omnipresente en la cibercultura de los 90*, en “la condición humana de final de un siglo, caracterizado por las guerras y matanzas, la catástrofe y el caos” Carlos Arenas, H. R. Giger: visiones de la nueva carne”, en Ramón Freixas, *La nueva carne*, Coord. Ramón Freixas, Valdemar, Madrid, 2002, p. 341.

En la segunda dirección, se tienen reflexiones en torno de las condiciones político económicas desgastantes (por supuesto con repercusiones sociales), propiciadas por los procesos de globalización o modernización contemporánea de los mercados¹¹⁷ y reconfiguración de las estructuras económicas. Coyuntura muchas veces aludida simplemente como modernización, y que ha sido una marca recurrente dentro de las reflexiones contemporáneas, a tal grado que la situación del arte actual en México parte de la consideración de este marco de referencia.¹¹⁸ Ambas direcciones se aprecian incorporadas en los comentarios de Itala Schmelz: “En el noticiero de la televisión, la mirada del niño palestino denota que su existencia estará siempre aferrada a una identidad fundamentalista, la maquinaria genocida instalada en Oriente Próximo terminará por deglutirlo, mas no dudará ni por segundos de su sangre y de sus enemigos. En un mundo paralelo, esta muestra [Eco: arte contemporáneo

¹¹⁷ Precisamente el arte mexicano que se ha proyectado en la esfera internacional, del que ya he destacado algunas de sus condiciones de emergencia, cifra su éxito, como habrá podido apreciarse, en medida importante, en los desequilibrios sociales derivados de esta modernización de última hora, teniendo, precisamente como terreno de su práctica artística, en consonancia con la estructura centralista de la economía mexicana, a las ciudades, en especial la de México y de la frontera norte (con lo que esto representa para la inserción a un esquema global). Señalaba Olivier Debroise: “El arte contemporáneo está en plena explosión en México, como en otras partes del mundo, particularmente en países que comparten la categoría que el Fondo Monetario Internacional denomina *Nuevos Países Industrializados* (NPI) y cuyas sociedades a menudo enfrentan nuevos modelos de democracia que son incompletos, frágiles y descentrados y exigen un salto directo a la globalización.” Este éxito, empero, responde a una nueva exotización, una curiosidad sobre la “modernidad pervertida” y sus “monstruosas recreaciones en el paisaje urbano”. “Esta fascinación, es innegable, tiene que ver con una nueva forma de exotismo, mezcla de morbo ideológico y de atracción por casos límite de una especie de antropología político-cultural, comprobando la riqueza de la globalización, sus discursos y estrategias”. Olivier Debroise, *Axis México, op. cit.*, pp. 123-131. Por su parte, Cuauhtémoc Medina, apuntaba, “los modernizados contemporáneos podemos declarar sin modestia alguna nuestro triunfo en habernos lanzado en esta extraordinaria espiral de la subjetividad cada vez más enrarecida consistente en extraer alguna reciprocidad estética con una realidad cada vez más insoportable. Gracias a una operación de gusto secundario, un proceso que hubiera de ser mera erosión (deculturización, occidentalización, mercantilización de las relaciones sociales, telenovelización de la vida cotidiana) se vuelve nutriente”. Cuauhtémoc Medina, *ibid.*, p. 141.

¹¹⁸ Apuntaba Kevin Power: “Nadie discutiría que, a lo largo de los ochenta y los noventa, Latinoamérica ha intentado globalizarse. Los economistas convencieron a los políticos de que había que abrirse a la inversión extranjera. Las industrias nacionales no parecían importar a nadie y las únicas medidas de éxito eran la inversión o la exportación. La relación con el mundo exterior parecía ser, de repente, más importante que cualquier interés nacional o local.” Kevin Power, *op. cit.*, p. 31. Por su parte, Issa Ma. Benítez señala la integración de estos procesos con el arte: “Hablar de los medios de comunicación, de las posibilidades cada vez más claras de transitar por el mundo y la <cultura globalizada> es casi una redundancia en lo que al desarrollo actual de las artes plásticas se refiere.” Issa Ma. Benítez, *Hacia otra historia, op. cit.*, p. 11.

mexicano, 2005], lejos de restaurar identidades nacionales, es prueba del diletantismo de unos cuantos, en otro cuadrante del mundo globalizado”.¹¹⁹

Por ello, poner en relación a la imagen con la gobarización me parece adecuada como segunda hipótesis. Parto de la caracterización que de sus presupuestos aporta Blanca Ramírez¹²⁰. A un lado del concepto central, agrego sememas relacionados, los cuales son recurrentes en varias ocasiones:

◆ En vez de **/Desarrollo/**: *constructividad/evolutividad/vitalidad/movilidad/mejoratividad*, la imagen presenta una paralización o estaticidad densa, como lo sugiere el brillo alrededor de la esfera y que la hace parecer incrustada -como un efecto gráfico de cómic que indica un momento de impacto-, sin movimiento aparente, cambio o mejora en este páramo, tan sólo una atenuada posibilidad de vida y por tanto movimiento en este ser potencial que permanece confinado en el interior de la esfera.

◆ Este estado de suspensión igualmente resulta opuesto al **/crecimiento** debido a las **Exportaciones y el comercio internacional/**: *intercambiabilidad /interrelacionatividad /movilidad /circulatividad/ transterritorialidad*.

◆ Mientras que, en lugar de las connotaciones vinculadas a las/ **Telecomunicaciones, relaciones y contactos en forma rápida y fácil/**: *comunicatividad/ interrelacionatividad/ simplicidad/ agilidad/velocidad/transterritorialidad*, se presenta un aislamiento enfático, a lo

¹¹⁹ Schmelz, Itala, “Cinco pruebas acerca de la imposibilidad de este ensayo”, en Sánchez, Osvaldo, Kevin Power, *Eco: op.cit.*, p. 40.

¹²⁰ Conjunto dos fragmentos expuestos en la introducción, cfr. p. 10 y cfr. p. 8 (el subrayado es mío): 1) “para los países del sur, la globalización se adoptó como una nueva promesa de *desarrollo*”. 2) “Si los modelos de desarrollo interno, tales como la sustitución de importaciones, no generaron el *crecimiento* esperado, los gobiernos sólo se movieron a su opuesto: lograrlo por medio de las *exportaciones y el comercio internacional*”. 3) “Varios sociólogos y antropólogos consideran a las web y las facilidades de cómputo, la digitalización, *las telecomunicaciones* y la <información de la sociedad> como los elementos que definen las nuevas tendencias de *relaciones y contactos en forma rápida y fácil, en lugar de las relaciones cara a cara o las de clase*, a las que daban prioridad las etapas anteriores”. 4) “Como resultado de las comunicaciones, la cultura y la identidad se oponen a aquellos que definen la globalización como un proceso de *construcción simbólica de una amplia exposición de experiencias de la vida de grupos*” Blanca R. Ramírez, *op. cit.*, pp. 59-61.

que se agrega la continuada presencia de fragmentación y discontinuidad u obstáculos, representados por la irregularidad del terreno y las lajas que dan a la esfera, además, un aspecto complejo y múltiple.

◆ En tanto que, en vez de la **/construcción simbólica de experiencias de la vida de grupos/**: *comunicatividad/unitividad/integratividad/intercambiatividad/colaboratividad*, en la imagen se alude insistentemente a la separación, fragmentación o aislamiento que impiden por supuesto la construcción simbólica de experiencias grupales.

De esta comparación se advierte que estos presupuestos se hallan en franca contradicción con la imagen comentada. El aislamiento con que se presenta a la figura en el centro, subrayado por las lajas de la esfera y que parecen amurallarlas sugieren una actitud defensiva, siendo exactamente el reverso de este sueño de integración benefactora¹²¹; el cual, en la consideración sobre la cibercultura de Schulz, tiene asiento en la pretensión de comunicaciones libres, la nivelación democrática de diferencias tecnológicas o la promoción de la inteligencia colectiva e individual.

Finalmente, en un nivel local, las crisis en que tanto Petit¹²² como la mayoría de los artistas del *boom* se han desenvuelto (la *comunidad provisional e involuntaria* que había *compartido una serie de tragedias colectivas* señalada por Cuauhtémoc Medina), igualmente

¹²¹ Al respecto, son elocuentes los comentarios de Kevin Power: “La globalización es una cuestión espinosa y genera situaciones complejas para la cultura contemporánea. Thomas Friedman, con el populismo de mercado característico americano, entiende la globalización como: <un proceso cuya característica más importante es la integración. El mundo se ha convertido en un lugar de relaciones cada vez más inextricablemente estrechas>. ¡En realidad no! El mundo no se encuentra al borde de una nueva era nueva y desconocida de cooperación e integración. La globalización no es un proceso homogeneizador, ni tampoco inevitable [estamos tratando] <con un proceso de fragmentación y recomposición> [Néstor García Canclini]” Kevin Power, *op. cit.*, p. 32.

¹²² Señala Kevin Power: “En las últimas tres décadas Latinoamérica ha vivido enormes dramas masivos que han afectado casi todas las esferas de nuestra vida cotidiana: la ideológica, social, económica y cultural. Por supuesto que México no ha sido una excepción; ha experimentado numerosos dramas y conflictos que han constituido las fibras del tapiz social [...] se han producido toda una serie de espirales económicas, de inflación y deflación, que han deshecho a la clase media, resultando a menudo en una caída desmoralizadora de los salarios y servicios sociales”, para concluir (tras mencionar el terremoto del 85 y la crisis indígena de la revolución Zapatista), en “la tremenda crisis económica de 1994, que reveló una cierta bancarrota moral; y finalmente el fracaso del sueño de la NAFTA, así como un cuestionamiento radical de la política neoliberal de la globalización.” *Ibid.*, p. 21.

podrían estar propiciando el semblante depresivo que comporta esta obra. Como a su vez sugieren los comentarios de Alberto López Cuenca en que señala la importancia de éstas y la interrelación implícita que mantienen con los proyectos de modernización: “¿Cuál es la situación en la que se desempeña el arte mexicano reciente? Si pudiéramos poner entre paréntesis las singularidades de la vida política y económica de México en las últimas dos décadas (algo cuando menos improbable), a nadie sorprenderá si decimos que las pautas socioeconómicas desde principios de los 80 (desde el gobierno de Miguel de la Madrid) a la actualidad (el de Vicente Fox) se alinean con las tendencias neoliberales.”¹²³ Igualmente, me parece ilustrativa la síntesis que a partir de 1994 ofrece Rubén Gallo, en su aproximación a las últimas tendencias del arte mexicano, la cual comparte la mayoría de los elementos a los que recurren las contextualizaciones aportadas por otros críticos. Describe los últimos años en México, como:

[...] uno de los periodos más turbulentos de la historia reciente mexicana, marcada por asesinatos políticos el surgimiento del movimiento zapatista en Chiapas, la firma del TLC, una crisis económica catastrófica, [...] una década de rápidos y radicales cambios que llevó el modo de vida conocido a un fin abrupto [...] crímenes violentos se extendieron y México, en especial la capital¹²⁴, se tornó en uno de los lugares más peligrosos del planeta alcanzando un nivel de secuestros superados únicamente por Colombia.¹²⁵

Luego habría que preguntarse cómo cambiaron las condiciones durante el “gobierno del cambio”, iniciado en 2000..., la respuesta podría investir a la imagen con la denominación de una alegoría del futuro imposible¹²⁶. En estos términos, se sugiere que en la imagen el artista esté aludiendo a estas tres hipótesis, combinadas o solamente a alguna. El resultado es, sin

¹²³ Alberto López Cuenca, *op. cit.*, p. 141.

¹²⁴ Como se recordará, fue el lugar de residencia del autor en la mayor parte de su vida, antes de su partida a Cozumel.

¹²⁵ Rubén Gallo, *New tendencies in mexican art The 1990's*, Palgrave Mc Millan, New York, 2004, pp. 1-4.

¹²⁶ Así, en torno de la muestra *Axis México*, en San Diego, no parece casual el que Medina estableciera: “los gustos corruptos del modernizado localizan su materia prima en el Apocalipsis sensible del cambio abrupto e indeseado.” Cuahtémoc Medina, *Axis México*, *op. cit.*, p. 141.

embargo una imagen de desolación que se sitúa en las inquietudes apocalípticas mencionadas en la introducción, ahora revitalizadas ante el próximo 2012.

Conclusiones

A través de los análisis efectuados, y partiendo de *Marblelous*, se advierte que la obra alude a diversos antagonismos, los cuales son plasmados de una manera alegórica y crítica, como jeroglíficos que convocan a su interpretación. Los binomios antagónicos destacables, los cuales comprenden paralelismos, son ubicables *grosso modo*: dentro de la óptica de Ernst Cassirer pensamiento teorético o empírico racional/pensamiento mítico¹²⁷. Mientras que desde la perspectiva de Marcuse –derivada de las reflexiones de Freud, Nietzsche y otros pensadores: represión, principio de actuación/instintos de la vida¹²⁸. Y, para Buck Morss y Bolívar Echeverría, dominación capitalista/naturaleza. Estas oposiciones a su vez, y a partir de la crítica al orden patriarcal, del que parten John Berger y Linda Kauffman, se podrían flexionar y encuadrar en el binomio metafísico: principio masculino/principio femenino; bajo el cual, estratégicamente, la capacidad de abstracción, el intelecto y la espiritualidad quedan asociadas al primero, mientras que lo irracional y material, con lo femenino. Estos binomios se pueden englobar en un antagonismo más amplio, la oposición civilización-naturaleza, la cual contiene a los anteriores destacados en diversos grados a través de sus diversas obras.

¹²⁷ “Mientras que el pensamiento teorético mantiene como elementos independientes los miembros entre los cuales efectúa él un determinado enlace sintético, separándolos y diferenciándolos al mismo tiempo que los interrelaciona, en el pensamiento mitológico se funde en una forma indiferenciada todo lo que es recíprocamente relacionado, todo lo que está unido como por un vínculo mágico” Ernst Cassirer, *op. cit.*, p. 227.

¹²⁸ “La <lucha por la existencia> es originariamente una lucha por el placer; la cultura empieza con la realización colectiva de esa meta. Sin embargo, después, la lucha por la existencia es organizada de acuerdo con el interés de la dominación: la base erótica de la cultura es transformada. Cuando la filosofía concibe la esencia del ser como Logos es ya el Logos de la dominación –mandando, dominando, dirigiendo a la nación, a la que el hombre y la naturaleza deben sujetarse.” Herbert Marcuse, *op. cit.*, p. 123. Consecuentemente, anota: “Para Nietzsche la liberación depende de la reversión del sentido de culpa, la imagen de un nuevo principio de la realidad rompe el contexto represivo y anticipa la liberación de la herencia arcaica” *ibid.*, p. 121.

embargo una imagen de desolación que se sitúa en las inquietudes apocalípticas mencionadas en la introducción, ahora revitalizadas ante el próximo 2012.

Conclusiones

A través de los análisis efectuados, y partiendo de *Marblelous*, se advierte que la obra alude a diversos antagonismos, los cuales son plasmados de una manera alegórica y crítica, como jeroglíficos que convocan a su interpretación. Los binomios antagónicos destacables, los cuales comprenden paralelismos, son ubicables *grosso modo*: dentro de la óptica de Ernst Cassirer pensamiento teorético o empírico racional/pensamiento mítico¹²⁷. Mientras que desde la perspectiva de Marcuse –derivada de las reflexiones de Freud, Nietzsche y otros pensadores: represión, principio de actuación/instintos de la vida¹²⁸. Y, para Buck Morss y Bolívar Echeverría, dominación capitalista/naturaleza. Estas oposiciones a su vez, y a partir de la crítica al orden patriarcal, del que parten John Berger y Linda Kauffman, se podrían flexionar y encuadrar en el binomio metafísico: principio masculino/principio femenino; bajo el cual, estratégicamente, la capacidad de abstracción, el intelecto y la espiritualidad quedan asociadas al primero, mientras que lo irracional y material, con lo femenino. Estos binomios se pueden englobar en un antagonismo más amplio, la oposición civilización-naturaleza, la cual contiene a los anteriores destacados en diversos grados a través de sus diversas obras.

¹²⁷ “Mientras que el pensamiento teorético mantiene como elementos independientes los miembros entre los cuales efectúa él un determinado enlace sintético, separándolos y diferenciándolos al mismo tiempo que los interrelaciona, en el pensamiento mitológico se funde en una forma indiferenciada todo lo que es recíprocamente relacionado, todo lo que está unido como por un vínculo mágico” Ernst Cassirer, *op. cit.*, p. 227.

¹²⁸ “La <lucha por la existencia> es originariamente una lucha por el placer; la cultura empieza con la realización colectiva de esa meta. Sin embargo, después, la lucha por la existencia es organizada de acuerdo con el interés de la dominación: la base erótica de la cultura es transformada. Cuando la filosofía concibe la esencia del ser como Logos es ya el Logos de la dominación –mandando, dominando, dirigiendo a la nación, a la que el hombre y la naturaleza deben sujetarse.” Herbert Marcuse, *op. cit.*, p. 123. Consecuentemente, anota: “Para Nietzsche la liberación depende de la reversión del sentido de culpa, la imagen de un nuevo principio de la realidad rompe el contexto represivo y anticipa la liberación de la herencia arcaica” *ibid.*, p. 121.

El énfasis que en *Marblelous* se advierte sobre la representación de la mujer se puede explicar como un contrapeso a la hegemonía masculina así como al pensamiento analítico represivo de nuestra civilización, cuyo *enfant terrible* es la tecnología, como se podrá advertir en lo sucesivo. En este sentido resulta coherente que sea precisamente la mujer en quien Petit deposite la esperanza para salvar al mundo en desintegración, para lo cual precisa alejarlo de lo que representa la ciudad, es decir, el progreso. Éste, al igual que la preocupación ecológica que connota, derivada de los procesos de la industrialización¹²⁹, refieren al momento actual, vinculado estrechamente con los procesos de globalización y de producción que se han ido implantando, precisamente con la promesa de generar desarrollo¹³⁰, a que se alcance el progreso¹³¹ y un estado de civilización anhelado por los países tercermundistas.

La imbricación de estos dos temas -la globalización neoliberal, por demás capitalista y la preocupación ecológica- en la reflexión contemporánea, puede apreciarse a través de los siguientes comentarios de Alonso Aguilar, quien observa (el subrayado es mío): “Aun suponiendo que el *crecimiento económico mundial* que los globalistas neoliberales más entusiastas anuncian, pudiera producirse ¿Cuáles serían sus consecuencias? La primera duda

¹²⁹ La relación antagónica que sostienen con respecto de la ecología se puede advertir en los comentarios de Peter Raven: “Cuando las sustancias químicas dañinas para el ser humano llegan a los cuerpos de agua, generalmente se van concentrando conforme pasan de las plantas a los animales que se alimentan de ellas, hasta los carnívoros que se alimentan de los herbívoros. Los peces que viven en esos cuerpos de agua a menudo son inadecuados para el consumo humano. La construcción de presas, la desviación de aguas con fines agrícolas y la contaminación generalizada del agua constituyen serias amenazas para la sobrevivencia de la biodiversidad.” Peter Raven, “Agua y biodiversidad”, en Antonio Vizcaíno, *Agua*, coord. Ximena de la Macorra, Nestlé Nutrition Institute-Grupo Modelo, México, 2008, p. 36.

¹³⁰ Alonso Aguilar, desmiente esta pretensión desarrollista (de generar bienestar) tras de los procesos de modernización, al señalar las características de lo que considera el mecanismo económico global: “Hoy, el peso de las empresas trasnacionales en la economía mundial es enorme. En realidad lo que ha ocurrido es un masivo desplazamiento del poder, desde los Estados-naciones y los gobiernos democráticos a las manos de la empresa trasnacional (ETN) y los bancos. Actualmente son tales empresas las que realmente gobiernan la vida de la mayor parte de la gente de la Tierra; no obstante lo cual estas nuevas realidades son rara vez tomadas en cuenta en las estrategias de los movimientos por un cambio social democrático. Lo que quiere decir que “etiquetar” todo eso como “libre comercio” equivale a ocultar lo que en rigor es la “agenda corporativa”, y a establecer estructuras y reglas globales que, además de ineficientes, son profundamente antidemocráticas.” Alonso Aguilar *op. cit.*, p. 177-178.

¹³¹ Sobre la “empresa multinacional posmoderna”, Spector agregaba: “Por desgracia, estos problemas han afectado sobre toda a naciones en desarrollo que no han conocido todavía el humanismo ni el liberalismo.” Jack J. Spector, *op. cit.*, p. 351.

que ello suscita es de dónde procederían los recursos necesarios para esa expansión, a dónde se llevarían los desechos sólidos y tóxicos, y cuáles serían los *resultados ecológicos* de todo ello?”¹³² Cabe agregar, como ilustración de las antinomias contemporáneas¹³³, que, aun cuando el asunto requiere atención inmediata y es puesto en consideración por múltiples voces, las naciones industrializadas, los Estados Unidos en primer lugar, han sido renuentes a tomar medidas de sustentabilidad ambiental, así como tampoco lo han hecho en el plano humano¹³⁴. Igualmente, los siguientes comentarios de Carlos Fuentes reflejan esta imbricación, en los que amplía el sentido del término ecológico y señala en adición, la utopía subyacente tras los discursos en apoyo de un nuevo orden, por fin –presumiblemente- progresista: la globalización (subrayado mío). Utopía que según la segunda hipótesis en torno de *Esfera*, queda anulada:

Ésta es una guerra inédita, sin mapas de camino, inmóvil como el azogue. Qué respuesta tenemos a la mano, sino reforzar los valores de la sociedad civil para seguir construyendo en medio de la destrucción y llamando la atención sobre las otras formas de violencia, como las agresiones al *equilibrio de la biosfera*, la marginación e injusticia impuestas a la mayoría de las *mujeres* y la persistente desigualdad del *mundo en desarrollo* [...] <Los fondos que debieron destinarse a programas de salud, educación y vivienda fueron desviados a los sistemas de seguridad de Estados Unidos>, afirmó, <no fueron capaces de evitar un ataque “solapado y

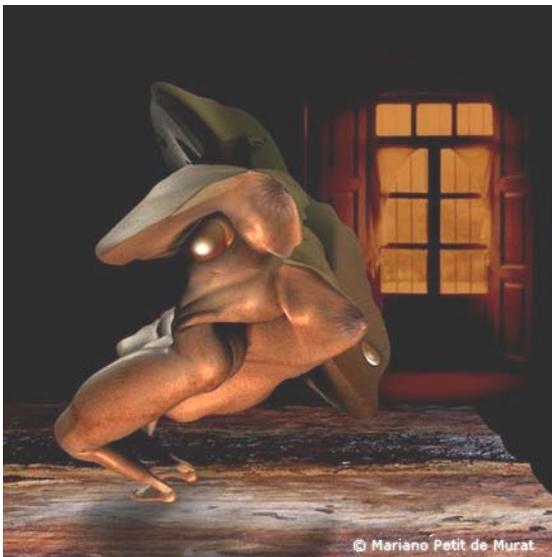
¹³² Alonso Aguilar Monteverde, *op. cit.*, p. 167.

¹³³ Las cuales, según plantea Spector, retrotraen a los inicios del siglo XX, con lo que indica un relativo estancamiento en el progreso efectivo, poniendo en entredicho los progresos materiales de la humanidad. Lo que sugiere, como anteriormente planteaba Marcuse, la necesidad de revolucionar la conciencia, plantear un nuevo principio de realidad. En lo que coincide *grosso modo* la reflexión o diagnóstico posmoderno. Esta revolución estaría relacionada con el impulso vitalista de Nietzsche, que señala Terry Eagleton, “[...] habiendo sido disciplinados para interiorizar una ley despótica que los nivela en mónadas sin rostro, los seres humanos están ahora en condiciones de ese autogobierno estético supremo en que se den la ley a sí mismos, cada uno o cada una de ellos según su modo singularmente autónomo. Un tipo de introyección, en pocas palabras cederá su espacio a otro en el que la riqueza de la conciencia desarrollada será incorporada como una estructura instintiva más novedosa, vivida con toda la robusta espontaneidad de los viejos impulsos bárbaros” Terry Eagleton, *La estética como ideología*, trad. de Ramón Sánchez y María Roses, Madrid, Trotta, 2006, p. 311. En lo que coincide Marcuse: “La filosofía de Nietzsche contiene demasiados elementos del terrible pasado: su celebración del dolor y el poder perpetúan rasgos de la moral que él lucha por superar. Sin embargo, la imagen de un nuevo principio de la realidad rompe el contexto represivo y anticipa la liberación de la herencia arcaica.” Herbert Marcuse, *op. cit.*, p. 121. En tanto que Baudrillard plantea, en torno de Nietzsche: “[...] la especie humana sólo puede alcanzar la soberanía a través de la transmutación de los valores, de lo contrario sigue condenada a todas las supersticiones, incluidas las, mas modernas, de la psicología y de la técnica, incluida la de sí misma como especie definitiva”. Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 144.

¹³⁴ En octubre de 2002 se advertían en *La Jornada* las amenazas inminentes a la integridad humana, en contra del consenso. ¿Qué consideración podría esperarse hacia la naturaleza?: “George Bush advierte que pasará por alto cualquier iniciativa de la ONU que lo ate de manos contra Irak”. *La Jornada*, *Anuario La Jornada 2002*, México, p. 135.

salvaje” que echó por tierra no sólo las Torres Gemelas sino los conceptos de seguridad nacional y las utopías prematuras acerca de una nueva era de paz y prosperidad globales.>”¹³⁵

La preocupación ecológica que quedaba sugerida en *Marblelous*, aparece explicitada en *Passing through*. En *Esfera* por su parte, el potencial fin de los tiempos (que la mujer de *Passing through* quería evitar) parece haber llegado. Ahí no es posible descifrar la presencia del hombre ni de especie alguna, sino una figura enigmática que yace ahí dentro desafiando su determinación. Esta indefinición, semejante al estado de aparente transición entre lo natural y lo orgánico del humanoide en *Marblelous*, Petit la lleva a un extremo en otras obras transmutada en contrahechura o deformación. Por ejemplo en *Pisapapeles*, la figura humana, objeto de representación, aparece cosificada ya desde el título de la obra. Resulta en un objeto industrializado que plantea una situación irónica con respecto a la supremacía humanista en que el hombre se considera *maître et possesseur de la nature*.



Pisapapeles (2005)

Este hombre-cosa de coloración marrón, tonalidad que enfatiza su aspecto deshumanizado, permanece en una sombría habitación alejado de la luz, de la cual, como los hombres en la

¹³⁵ Sergio Saúl López, “Conjura Carlos Fuentes amenazas del mundo”, *Crónica*, Cultura, (13 de noviembre de 2001), p. 1.

caverna de Platon, sólo alcanza a percibir sus reflejos desde la pequeña ventana del fondo. Este interior, que el aspecto de la ventana sugiere doméstico, adquiere un carácter siniestro al combinar la cosificación mencionada con los volúmenes ambiguos, dispuestos en torno de ésta, impactada por una masa que parece transformarse en enormes y grotescos senos, como resultado de la colisión. La precariedad de este ser con respecto a su supuesta humanidad se expresa gráficamente en los pies diminutos, los cuales, plantados sobre un sustrato calcáreo, se inclinan a tal grado que la caída parece inminente. No es capaz de mantener el equilibrio, de mantener *los pies en la tierra*.

Esta mezcla abigarrada de volúmenes y formas equívocas, la desfiguración humana que parece hacer retroceder tal adjetivación, y que parece sorprender a las figuras en un proceso de llegar a ser, es perceptible también en *Dream Theatre*.



Dream Theatre (2004)

Ahí, la figura central, con todo y la inestabilidad de la figuración, se identifica con el ser humano. Se muestra suspendido en el aire, a medio camino entre las aguas y un cielo virtuales (aguas que, a partir de un punto de vista metafísico, como en *Marblelous*, podrían referirse a las de la formación o, sea, de la vida, principio femenino, mientras que el cielo, el principio masculino). Éste, en vilo y posición cuasi fetal, parece agitarse rodeado por formas ambiguas (incluso por debajo de éste una de esas formas asemeja un rostro vuelto hacia las aguas), como

buscando en ellas una forma ¿o acaso es el espectador quien se ve impelido a buscarlas? Pero, queda la duda: ¿tendrá en realidad una forma?, ¿Valdrá la pena o es posible tenerla en el *teatro de los sueños*, en el simulacro que la introducción del aspecto teatral plantea? Por último, incrementando la ambigüedad, rematan el “escenario”, y tras las cortinas del primer plano, dos figuras. La primera, a la izquierda, es un torbellino: una masa enrollada en torno de lo que parece una mano de dimensiones similares a las del ser suspendido; aunque también sugiere la presencia de un ser semimomificado. En tanto que la segunda, situada hacia el lado derecho, y en un tercer plano, es una masa informe de forma humanoide, que se levanta o flota, enorme y amenazante comportando rasgos animales equívocos y detalles filiformes que evocan al personaje alienígena e inmisericorde de ciencia ficción, el Depredador.

Esta forma abyecta de aludir al cuerpo humano, en tanto se representa contrahecho, desfigurado, corrompido o inacabado, tiene una clara relación, en un contexto inmediato, con ciertas prácticas artísticas de los 90’s en que el cuerpo devino central para muchos artistas. El retorno a la figuración, aunque “herida”¹³⁶, que señala Jorge Alberto Manrique puede responder a una demanda originada por la vorágine de sentido actual, el vacío posmoderno señalado por Baudrillard: “De los acontecimientos nuevos, cabe decir que van excavando ante ellos el vacío en el que se precipitan. Parece como si sólo tuvieran prisa por hacerse olvidar. Apenas dejan lugar para la interpretación, salvo para todas a la vez, mediante lo cual escapan de cualquier voluntad de sentido, y de la pesada atracción de una historia continua, para entrar en la órbita ligera de una historia discontinua”.¹³⁷

¹³⁶ Una vez verificado un retorno a la figuración, en paralelo con una revitalización de la pintura, que se da alrededor de los ochentas, como reacción al abstraccionismo. Jorge Alberto Manrique señala: “El culto a la pintura abstracta se revirtió, especialmente en México, en la década de los ochenta. Parece indudable que predomina una vuelta a la figuración, así sea, como he dicho, una “figuración herida.” Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, p. 71.

¹³⁷ Jean Baudrillard, *op. cit.*, pp. 34-35.

Este retorno a la figuración estaría encaminado así a efectuar una restitución simbólica del sentido, el cual, en medio de la fragmentación contemporánea, se ve coartado. En efecto, la situación del estatus de lo real en la época posmoderna o del capitalismo tardío, podría presentarse esquemáticamente como fluctuante entre polos de atracción nebulosos: globalización y localidades; lo público y lo privado, comunidad e individuo, producción serial y expresión individual, simulaciones y realidad, control digital o explosión sensitiva. Así, como advierte Gonzalo Vélez, hacia fines de los 90, el cuerpo habría devenido en el *último reducto de la individualidad*¹³⁸. La reflexión visual sobre el cuerpo se plantea, entonces, como alternativa encaminada a perfilar un sentido¹³⁹. Pues la identidad y su entorno inmediato, el cuerpo, serían los lugares propicios donde habría que empezar a buscarlo. Digo buscar solamente, puesto que si los acontecimientos (Baudrillard se refería a aquéllos con una dimensión histórica) de alcance mayor caen en el vacío, aquellos individuales, connotados por Vélez en la *individualidad*, se antojan aun más evanescentes: Sin embargo, el cuerpo sería el espacio susceptible de acción directa aunque sumamente relativizada, lo que explica que la figuración posible resulte sea herida, como planteaba Manrique en tanto asediada por la pérdida de sentido o el vacío.

En este sentido, la indeterminación que presenta el ser habitante de la esfera y la multiplicidad de lecturas que provoca su ambigüedad puede comprenderse como metáfora visual del sentido dispersado posmoderno, de su movilidad errática de vértigo. Esto es, en el *mundo visual*, el observador que se percata del exterior, sería uno en continua transformación -

¹³⁸ Gonzalo Vélez, "Totem y tabú en los tiempos del desencanto", en *Las transgresiones del cuerpo. Arte contemporáneo de México*, Conaculta-INBA-Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, México, 1997, p. 36.

¹³⁹ Puesto que si tal sentido anteriormente lo representaban la religión, luego el hombre y sus potenciales, la razón universal y la fe en el progreso; luego el socialismo, en tanto que contrapeso al capitalismo dominante, con el fracaso del proyecto moderno, la caída del bloque soviético y otros factores como la crisis del sentido de realidad, acentuado por la circulación acelerada y múltiple de imágenes e informaciones de los medios de comunicación y la publicidad, una vez rotos estos referentes, el desenvolvimiento del ser humano se torna errático. Esto se refleja en el arte, en la pintura, sobre la cual Baudrillard comentaba un desplazamiento hacia el pasado y una continuada apropiación de obras como una suerte de agotamiento prospectivo.

contando por supuesto con la colaboración del espectador-, puesto que su informidad no admite el reconocimiento de una figura, un sujeto o símbolo; por tanto, no tiene un órgano de visión estable, aunque la visión quede instaurada por medio de las evocaciones icónicas y proyectada hacia el exterior del espacio visual. Por su parte, en cada mirada que el espectador realice, la figura o figuras esquivan la identificación que necesita el espectador para discernir un sentido pleno. De tal manera que ambos terminan participando de una visión mutable.

Por otra parte, se puede advertir que las imágenes de este artista giran en torno de la representación humana y entornos naturales, predominantemente, con lo que parece alejarse de aquella otra relación contemporánea, cada vez más estrecha, Hombre-tecnología, que parece avecinarse como el signo de nuestros tiempos, lo que reluce en los comentarios de Amalia Chavarri y Rafael A. Herrera:

[...] siguiendo a Hayles¹⁴⁰, <<el nuevo contexto que está emergiendo cambiará no sólo lo que significa estar en el mundo sino lo que significa ser humano>>. Por eso se habla en términos de post-humano. Dejando de lado las discusiones sobre la aparición” de un “nuevo sujeto” (el cyborg), es claro que la adaptación y apropiación de la tecnología, como complemento de lo estrictamente biológico en aras de una mejor calidad de vida, es una realidad. Se ha llegado incluso a plantear que depender psíquicamente de una computadora convierte al sujeto en una forma de cyborg.¹⁴¹

La relación cada vez más estrecha con la tecnología reciente ha originado una fascinación en diversos artistas, ubicables unos dentro de la plástica y efectos visuales vinculados con la ciencia ficción, y otros dentro de la exploración de las nuevas posibilidades estéticas que brindan estas tecnologías¹⁴². Dentro del primero, y en contraste con las imágenes

¹⁴⁰ Katherine Hayles, *Chaos bound, orderly disorder in contemporary literature and science*, Ithaca, Cornell UP, 1990.

¹⁴¹ Amalia Chavarri y Rafael Ángel Herrera, “La producción artística en la posmodernidad”, *Escritos núm.* 13/14, (ene.-dic., 1996), p. 203.

¹⁴² Uno de los proyectos que exploran esto es “INSN(S)AK(R)ES [...] proyecto muy importante para la educación ambiental [...] propone que se comparta el cuerpo de un robot que vive en un serpentario del Museo de Ciencias Naturales en la Universidad de Caixas do Sul, en Brasil. Los participantes a distancia conectados al sitio pueden moverse en el mismo espacio físico que las serpientes vivas cuando incorporan un robot-serpiente llamado Ángela. En el cuerpo del robot, una cámara web acoplada transmite imágenes del ambiente. Utilizando la tecla de flechas

comentadas, está la obra de H. R. Giger¹⁴³, quien ha colaborado además en el diseño, modelado y ambientación de películas de ciencia ficción, como *Alien*, portadas fantásticas para discos y libros. Carlos Arenas sintetiza su iconografía del siguiente modo: “el cuerpo humano se entrelaza con trozos de metal y de maquinaria, surgiendo figuras y creaciones tortuosas que evocan a personajes espectrales y demoniacos que se desenvuelven normalmente en atmósferas siniestras.”¹⁴⁴ Sobre la obra *Torso*, de 1981, comenta que es la “versión definitiva del Cyborg que tiene mucha relación con la literatura cyberpunk y con el cine de ciencia ficción de los ochenta. La visión resulta una enigmática visión futurista del hombre moderno totalmente integrado con circuitos y cables electrónicos y con implantes en su piel, como las vértebras metálicas y otras prótesis mecánicas [...] la imagen sugiere un cuerpo penetrado por la tecnología hasta la médula espinal, que parece que mantiene al hombre en esclavitud.”¹⁴⁵ En efecto, según Ana María Echeverri, actualmente “La ciencia y la tecnología ven en el futuro la superación de lo humano por medio de la ingeniería genética o de la implantación de aparatos robóticos al interior del cuerpo humano.”¹⁴⁶

podemos transmitir órdenes de movimiento al robot, que las interpreta, y el resultado es una trayectoria en el serpentario. La vida en el ambiente no se restringe a un solo participante. Se colabora para que las conexiones de la red garanticen la vida de las serpientes dándoles agua.” Diana Domingues, “Interfaces y vida en el ciberarte. Soñando el cuerpo en la era posbiológica: lo animal y lo humano”, en *Tekhné 1.0 Arte, pensamiento, tecnología, Comp. de Tania Aedo y Liliana Quintero*, Conaculta-Cenart, México, 2004, pp. 58-59. Afortunadamente, este proyecto *estético* se propone como instrumento para la educación ambiental, pues la pretensión de experimentar ese ambiente a través de la telepresencia e introducirse así en la vida natural, está a un paso de la sustitución del mismo. La hiperrealidad que delinea Baudillard, efecto del perfeccionamiento técnico: “¿Dónde debe detenerse la perfección estereofónica? Sus límites van retrocediendo constantemente más y más, puesto que son los de la obsesión técnica. ¿Dónde debe detenerse la información? A esta fascinación por el <tiempo real> equivalente de la alta fidelidad, sólo cabe oponer una objeción moral, que no tiene demasiado sentido [...] La esencia original de la música, el concepto original de la historia han desaparecido, porque nunca más podremos aislarlos de su modelo de perfección, que es al mismo tiempo su modelo de simulación, de su asunción obligada en una hiperrealidad que los aniquila. Ya no sabremos nunca más lo que eran lo social, o la música antes de exacerbarse en su inútil perfección actual.” Jean Baudillard, *op. cit.*, p. 17.

¹⁴³ Considera Carlos Arenas, “Giger es omnipresente en la cibercultura de los 90, pues su obra constituye una importante referencia para ciertos artistas posmodernos, aunque desde el mundo institucional su reconocimiento sea menor y en los libros de historia del arte su ausencia sea significativa” Carlos Arenas, *op. cit.*, p. 326

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 344.

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp. 347-348.

¹⁴⁶ Ana María Echeverri Correa, *Arte y cuerpo El cuerpo como objeto en el arte contemporáneo*, pról. de Luis Xavier López Farjeat, Porrúa, México, 2003, p. 86. Esta posible integración ha generado una serie de obras que

Esto sugiere que la obra de Petit, se podría encuadrar dentro de un grupo de obras que constituirían a la postre, las últimas manifestaciones de un periodo agonizante en el que aún es posible pensar esta intervención tecnológica sobre el cuerpo como monstruosa (lo que concuerda con el planteamiento discernible de la ecología: la conservación de una serie de relaciones entre especies, las cuales garantizarían su continuidad. Por supuesto, que las especies tendrían que ser iguales a como habían sido y tendrían que ser). Las apreciaciones de Ana María Echevarri sintetizan lo que parece ser esta transición, donde hay que destacar el conflicto que se establece con el cuerpo: “De lo que se trata, a diferencia de la pelea entre la materia y el espíritu, el cuerpo y el alma, es que ahora asistimos a una pelea del hombre con su propio cuerpo¹⁴⁷, pues, al igual que lo describe Stelarc, la ingeniería genética y las nuevas tecnologías utilizadas por el artista ven en el cuerpo un borrador para rectificar las deficiencias de la evolución natural, ya que gracias a las teorías de los ingenieros biológicos, el hombre alcanzará finalmente la perfección.”¹⁴⁸

Así, aparentemente, a diferencia de Giger y la fascinación en torno de la relación hombre-tecnología, Petit elude la referencia tecnológica. No obstante, y tomando en cuenta la preocupación ecológica que se trasluce en su obra, las siguientes imágenes en que la deformidad se presenta con un cierto humor patético y caricaturesco, puede referir a la tecnología en sus resultados pesadillescos, como producto hipotético de una combinatoria aberrante entre ciertos factores contemporáneos que en ella participan.

abordan las implicaciones en todos los órdenes de crear un nuevo mundo, una imagen inédita y *ad hoc* del mundo, desde la fantasías de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), *Un mundo feliz* (Aldous Huxley, 1937), hasta *El dormilón* (Woody Allen, 1973), *Blade runner* (1982, de Ridley Scott), *Matrix* y otras más recientes que toman como punto de partida la posible creación de entidades que atraviesan los conceptos del autómatas y el Cyborg hasta el clon, cuyo recorrido temático, significativamente culmina en una fractura del sistema que rige en estas sociedades aún fantásticas).

¹⁴⁷ En realidad se necesita mucho optimismo o estar situado en un futuro aún remoto para pensar en términos absolutos. En efecto, mientras la mayor parte de la humanidad se debate en luchas “tradicionales” como la subsistencia, el respeto o el ejercicio de derechos, dudo que haya lugar para pelearse con su cuerpo. Si algo habría que rectificar serían las deficiencias de otro tipo de cuerpo o tejido.

¹⁴⁸ *Íbid.*, p. 118.



Turtle man (2003)



Amorphia 2006-2007

Estos factores constituyen un cóctel que amenaza la definición de nuestra especie (o su supervivencia misma) como actualmente la conocemos -igual que como sugiere Giger en su obra-, pero cifrada en la conjugación de elementos con menor iconicidad tecnológica, pero relacionados igualmente con el desarrollo científico-técnico actual. Tales factores son, la contaminación¹⁴⁹, la experimentación genética¹⁵⁰, y la investigación encaminada hacia la guerra

¹⁴⁹ En este sentido son valiosas las observaciones de Jean-Michel Cousteau: “[las orcas] consumen todos los contaminantes tóxicos que pasan por la cadena alimentaria [ballenas, focas y lobos marinos]. Las sustancias químicas y metales pesados liberados en el medio ambiente como desecho de actividades humanas, se acumulan en la carne de estas magníficas creaturas. Estos cetáceos, que son la máxima expresión viva del agua, ahora son los animales más contaminados de la tierra. Poseen en sus tejidos tales concentraciones de contaminantes, que podría considerárseles como depósitos de residuos tóxicos peligrosos.” Jean-Michel Cousteau, “Agua y océano”, en Antonio Vizcaíno, *Agua, op. cit.*, p. 31 Esto, sin tomar en cuenta la contaminación radioactiva, desde las pruebas militares indiscriminadas a partir del 58 en adelante, en el marco de la Guerra Fría, hasta el accidente de Chernobil, cuyos efectos no se pueden siquiera establecer: “Tras el [accidente] se construyó a toda prisa un sarcófago de cemento y acero, para contener los detritos radioactivos [...] La fisura no se ha podido sellar herméticamente en ningún momento y se pone en tela de juicio su eficacia a largo plazo.” *Enciclopedia Microsoft Encarta*, 2002. Mientras que sobre la contaminación habitual, las relaciones son verdaderamente alarmantes: “En los Estados Unidos, aproximadamente 200 millones de galones de aceite de motor usado se desechan indebidamente vertiéndolos en el suelo, tirándolos a la basura (con lo cual van a parar a vertederos) y vaciándolos en las alcantarillas pluviales y los desagües. Un solo galón de aceite usado puede contaminar hasta un millón de galones de agua potable. Además, el aceite usado que termina en los ríos, lagos y arroyos del país puede amenazar la fauna y la flora acuáticas.” <http://www.epa.gov/osw/inforesources/pubs/espanol/f94008s.htm> 15/12/09.

¹⁵⁰ “Mientras que los beneficios potenciales de la ingeniería genética son considerables, también lo son sus riesgos. Por ejemplo, la introducción de genes que producen cáncer en un microorganismo infeccioso común, como el influenzavirus, puede ser muy peligrosa. Por consiguiente, en la mayoría de las naciones, los experimentos con ADN recombinante están bajo control estricto, y los que implican el uso de agentes infecciosos sólo se permiten en

bacteriológica.¹⁵¹ Un vistazo al abanico de sustancias de uso extendido, desencadenantes de mutaciones genéticas o teratógenos¹⁵², puede dar cuenta de la envergadura de esta amenaza y de su posible alusión, velada y fantasiosa, en la obra de Petit:

Otros teratógenos conocidos son el alcohol, los anticonvulsivos, los quimioterapéuticos antineoplásicos, la cocaína, el ácido retinoico (tratamiento para el acné), y los antibióticos tetracilinas y aminoglucósidos (estreptomina, gentamicina, tobramicina). En 1955 se descubrió en Japón una ‘epidemia’ de parálisis cerebral debida a que las embarazadas consumían pescado contaminado con el producto industrial metilmercurio”. Incluso se anota que “la exposición a los rayos X con fines médicos, los materiales radiactivos y las mutaciones producidas por compuestos químicos, son responsables de su aumento.¹⁵³

Bajo estas consideraciones, no es casual que en el tercer SITAC, la participación telefónica de Gustav Metzger incidiera en estos aspectos. Comenta Tobías Ostrander:

Uno de sus principales planteamientos fue la necesidad de que los artistas y las personas involucradas en la cultura confronten los avances de la biotecnología [...] habló sobre la realidad de la clonación humana y el potencial desarrollo de agrícola a través de los avances de la biotecnología [...] Reconoció la excitación y la creatividad que estos avances están generando en la ciencia en la actualidad, así como los múltiples peligros que implican estas investigaciones. Habló de cómo en la actualidad las humanidades se han quedado rezagadas en relación a la ciencia, de que es necesario que respondan de manera crítica ante estos avances y, finalmente, de que las humanidades deben tratar de definir una ética para la biotecnología.¹⁵⁴

En resumen, la obra de Petit presenta la aspiración por un tipo de vida cercana con la naturaleza, telúrica, o vitalista, con lo que deviene en onírica y nostálgica, pues las condiciones

condiciones muy restringidas. Otro problema es que, a pesar de los rigurosos controles, es posible que se produzca algún efecto imprevisto como resultado de la manipulación genética.” *Enciclopedia Microsoft Encarta*, 2002.

¹⁵¹ Entre cuyos agentes se pueden nombrar al sida, presumiblemente producido a partir de experimentos nazis desde fines de los 70: "The 1971 flowchart makes it perfectly clear, the design, intent and purpose of the U.S. Special Virus program. As Dr. Peter Piot, Executive Director of UNAIDS says, 'The HIV/AIDS virus is the result of many steps in the laboratory, it was no accident.' The 1971 flowchart provides absolute evidence of the United States' intent to kill its own citizens and others..." <http://www.boydgraves.com/15/01/10>. También el ántrax y el Ébola: “El virus del Ébola, representa un agente biológico para fines militares o terroristas por su gran rapidez y sus altas tasas de mortalidad. Además desde el punto de vista psicológico representa un arma magnífica ya que sus síntomas son aterradores, sembrando el pánico entre las tropas o la población civil.” Es de señalarse que en dichas investigaciones tiene un lugar destacado la manipulación genética: “La vacuna está en vías de desarrollo y se han obtenido éxitos al inocular el virus de la gripe modificado genéticamente incluyendo genes de Ébola, a monos que sobrevivieron sin síntoma alguno de la enfermedad aun habiéndoles administrado una concentración letal del virus.” <http://www.entornomedico.org/salud/saludyenfermedades/alfa-omega/ebola.html> 10/01/10.

¹⁵² “Teratógeno (del griego teratos, ‘monstruo’, y genes, ‘nacido’), sustancia o agente del medio exterior que puede producir deformidades en un feto si es absorbida por la madre durante el embarazo. Los teratógenos incluyen algunas drogas (principalmente el alcohol y la talidomida), otras sustancias químicas, algunos organismos que provocan enfermedades infecciosas, el calor y la radiactividad.” *Enciclopedia Microsoft Encarta*, 2002.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ Tobías Ostrander, “SITAC: espacios y estrategias de resistencia”, en Issa María Benítez, *Resistencia*, p. 120.

actuales: el desarrollo tecnológico y la organización del mundo -aún bajo el principio de explotación-, amenazan la misma definición del hombre y quizá, su misma existencia, como ponen de relieve la obra de Giger, y las siguientes observaciones de Baudrillard:

La especie humana, al apuntar hacia la inmortalidad virtual (técnica), al asegurarse una perpetuidad exclusiva por proyección en los artefactos, está precisamente perdiendo su inmunidad propia, su especificidad, se inmortaliza como *especie inhumana*, abole dentro de sí la mortalidad de lo vivo en beneficio de la inmortalidad de lo muerto. Se inmortaliza como grado cero de una especie viva, como artefacto operacional que ya no obedece siquiera a la ley de las especies, sino a la de las especies artificiales, cuya mortalidad tal vez sea más rápida aún, con lo que con la senda de lo artificial, que tenía que garantizarle una supervivencia indefinida, tal vez esté corriendo más deprisa todavía a su fin.¹⁵⁵

Así, la especie se enfrenta a la encrucijada que le plantea su sobredeterminación por medio de la tecnología, al grado de no saber qué hacer con ella o qué va a hacer ésta de la humanidad. La incertidumbre sobre el futuro, basado en un presente mutable y devastado en todos los niveles¹⁵⁶, origina un nihilismo ansioso de encontrar un rumbo, acaso de recuperar la capacidad de soñar y con ello, de prospectar un orden diferente, que, como plantea Marcuse, aproveche el avance tecnológico y lo una con el principio de gratificación o del placer, eliminando el primado de la represión, del principio de actuación. Como quedaba de manifiesto en *Marblelous*.

¹⁵⁵ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 129.

¹⁵⁶ Sobre la obra de Giger, Carlos Arenas comenta: “El hombre, en su afán de mejorar, de perdurar más y mejor y de disponer de mayores comodidades [...] se lanza en esta carrera sin freno en busca de una nueva raza, en la que la unión de hombre y máquinas es real y palpable [...] observa los malos usos de estos avances e inventos que degeneran en monstruos y en atrocidades” lo cual le lleva a “representar una visión apocalíptica de nuestra sociedad y a vislumbrar un futuro con multitud de peligros acechando al ser humano como las manipulaciones genéticas, los virus, las agresiones sexuales, los asesinatos en masa, los niños de la guerra, las enfermedades y un sinfín de *malas vibraciones* que día a día se muestran en el mundo y que nos afectan de un modo u otro.” Carlos Arenas, *op. cit.*, p. 359-360.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Monteverde, Alonso, *Globalización y neoliberalismo*, Plaza y Janés, México, 2002.
- Arenas, Carlos, “H. R. Giger: visiones de la nueva carne”, en Ramón Freixas, *La nueva carne*, Coord. Ramón Freixas, Valdemar, Madrid, 2002, pp. 325-367.
- Barrios Lara, José Luis, “Benjaminianas. París, capital del siglo XIX. México, capital del siglo XXI: lugares distópicos de la modernidad”, en Dominik Finkelde, *Topografías de la modernidad*, UNAM, México, 2007.
- Baudrillard, Jean, *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*, Anagrama, Barcelona, 1993.
- Benítez, Issa María, *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000) Tomo IV*, coord. Issa María Benítez Dueñas, Conaculta-CURARE, 2004.
- Berger, John, *Modos de ver*, trad. de Justo G. Beramendi, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
- Brea, José Luis, *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid, Tecnos, 1991.
- Breton, André, *Antología (1913-1966)*, sel., introd. y notas de Marguerite Bonnet, trad. de Tomás Segovia, México, Siglo XXI, 1989.
- , *Arcane 17. Ajours y Luz negra*, tr. de Ramón Mayrata, prólogo de Carlos Wert (“Breton y la clave jeroglífica”), Alburak, 1972.
- , *Manifiestos del surrealismo*, trad. de Andrés Bosch, Barcelona, Labor, 1995.
- Buck-Morss, Susan, “¿Qué es el arte político”, en *InSITE97 Tiempo privado en espacio público, San Diego, Tijuana*, ed. de Sally Yard, trad. de Mónica Mayer, Installation Gallery, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Mexico), Instituto Nacional de Bellas Artes, San Diego, 1998.
- , *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el Proyecto de los Pasajes* tr. de Nora Rabotnikof, Madrid, Visor, 1995.
- Cassirer, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas, II El pensamiento mítico*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- Chavarri, Amalia, Rafael Ángel Herrera, “La producción artística en la posmodernidad”, *Escritos núm. 13/14*, (ene.-dic., 1996), pp. 189-215.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Siruela, Barcelona, 1997.
- Cousteau, Jean-Michel, “Agua y océano”, en Antonio Vizcaíno, *Agua*, coord. Ximena de la Macorra, Nestlé Nutrition Institute-Grupo Modelo, México, 2008.
- Debrouse, Olivier, “Diagnóstico 2002”, en Betti-Sue Hertz, *Axis México: Objetos comunes y acciones cosmopolitas*, San Diego Art Museum, San Diego, 2002, pp. 123-133.
- , “Resistencia y seducción: el caso México”, en Issa María Benítez Dueñas *et. al.*, *Resistencia Tercer Simposio Internacional sobre Teoría del Arte Contemporáneo* (22-24 de

enero 2004), trad. de Mónica Mayer *et. al.*, Patronato de Arte Contemporáneo-Conaculta/INBA *et. al.*, México, 2004, pp. 149-153.

Domingues, Diana, “Interfaces y vida en el ciberarte. Soñando el cuerpo en la era posbiológica: lo animal y lo humano”, en *Tekhné 1.0 Arte, pensamiento, tecnología*, Comp. de Tania Aedo y Liliana Quintero, Conaculta-Cenart, México, 2004.

Dussel, Enrique, “El discurso teórico del pensamiento liberal; evolución cultural, libertad individual y mercado”, *Revista Pasos* (núm. 71, mayo-junio), 1997.

Eagleton, Terry, *La estética como ideología*, trad. de Ramón Sánchez y María Roses, Madrid, Trotta, 2006.

Echeverri Correa, Ana María, *Arte y cuerpo El cuerpo como objeto en el arte contemporáneo*, pról. de Luis Xavier López Farjeat, Porrúa, México, 2003.

Echeverría, Bolívar, *Las ilusiones de la modernidad*, México, UNAM-El Equilibrista, 1997.

Gallo, Rubén, *New tendencies in mexican art The 1990's*, Palgrave Mc Millan, New York, 2004.

Gombrich, Ernst H., *Arte e ilusión, Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, tr. de Gabriel Ferrater, Debate, Madrid, 2002.

-----, *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento, 2*, trad. de Remigio Gómez Díaz, Debate, Madrid, 2001.

Gonzálo Vélez, “Totem y tabú en los tiempos del desencanto”, en *Las transgresiones del cuerpo. Arte contemporáneo de México*, Conaculta-INBA-Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, México, 1997.

Herrera, Martha, “*Cartas entre la arena*, muestra digital en el Metro Pino Suárez”, *La Gaceta (Entérate, suplemento mensual, dic. 11 de 2008: núm. 4, 124)*.

Hertz, Betti-Sue, “La circunstancia es México: práctica artística como cosmópolis transitoria”, en Betti-Sue Hertz, *Axis México: Objetos comunes y acciones cosmopolitas*, San Diego Art Museum, San Diego, 2002, pp. 17-30.

Jiménez, José, *Teoría del Arte*, Madrid, Tecnos, 2002.

Jung, Carl Gustav, *Lo inconsciente En la vida psíquica y patológica*, trad. de Emilio Rodríguez Sadia, Losada, México, 1998.

Kauffman, Linda S., *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*, tr. de Manuel Talens, Cátedra-Universitat de Valencia, Madrid, 1998.

Krieger, Peter, “Construcción visual de la megalópolis México”, en *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1996-2000)*, coord. Issa Ma. Benítez Dueñas, Conaculta-CURARE, México, 2004.

Laver, James, *Breve historia del traje y la moda*, apéndice y tr. de Enriqueta Albizua Huarte, Madrid, Cátedra, 1990.

López Cuenca, Alberto, “Resistirse y morir: El arte mexicano contemporáneo como espectáculo”, en Issa María Benítez Dueñas *et. al.*, *Resistencia Tercer Simposio Internacional sobre Teoría del Arte Contemporáneo (22-24 de enero 2004)*, trad. de Mónica Mayer *et. al.*, Patronato de Arte Contemporáneo-Conaculta/INBA *et. al.*, México, 2004, pp. 137-144.

López, Sergio Saúl, “Conjura Carlos Fuentes amenazas del mundo”, *Crónica*, Cultura, (13 de noviembre de 2001).

Manrique, Jorge Alberto, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, Conaculta, México, 2000.

Marcuse, Herbert, *Eros y civilización*, trad. de Juan García Ponce, Ariel, Barcelona, 2002.

Marmorì, Giancarlo, *Iconografía femenina y publicidad*, trad. de Carlos Gómez González, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

Martí, Fernando, *Cancún, el paraíso inventado*, Gobierno de Quintana Roo, 1998.

Medina, Cuauhtémoc, “Notas para una estética del modernizado” en Sánchez, Osvaldo, Kevin Power, *Eco: arte contemporáneo mexicano*, Museo Nacional Centro de Arte Sofía-Conaculta, España, 2005.

-----, “Refinamiento por corrupción: hacia el Speedy disfrute de la cultura global González”, en Betti-Sue Hertz, *Axis México: Objetos comunes y acciones cosmopolitas*, San Diego Art Museum, San Diego, 2002, pp. 134-143.

Monreal, Luis, *Obras maestras de la pintura (5)*, *Galería de los Uffizi*, *Galería Borghese*, *Galería Nacional de Capodimonte*, Planeta, Barcelona, 1983.

Ostrander, Tobías, “SITAC: espacios y estrategias de resistencia”, en Issa María Benítez Dueñas *et. al.*, *Resistencia Tercer Simposio Internacional sobre Teoría del Arte Contemporáneo (22-24 de enero 2004)*, trad. de Mónica Mayer *et. al.*, Patronato de Arte Contemporáneo-Conaculta/INBA *et. al.*, México, 2004, pp. 119-124.

Patella, Giuseppe, “La resistencia como (arte de la) diferencia”, en Issa María Benítez Dueñas *et. al.*, *Resistencia Tercer Simposio Internacional sobre Teoría del Arte Contemporáneo (22-24 de enero 2004)*, trad. de Mónica Mayer *et. al.*, Patronato de Arte Contemporáneo-Conaculta/INBA *et. al.*, México, 2004, pp. 39-47.

Pomeranz, Laura, “Modernismo norteamericano”, en Elizabeth Carpenter, Teresa del Conde y Laura Pomeranz, trad. de Carol Miller, *Modernismo Norteamericano, Obras maestras de las colecciones del Museo de Arte Moderno de San Francisco y Walker Art Center*, Fideicomiso Museo Dolores Olmedo Patiño, México, 2008.

Ramírez Velázquez, Blanca R., *Modernidad, posmodernidad, globalización y territorio. Un recorrido por los campos de las teorías*, UAM-Miguel Ángel Porrúa, 2003.

Raven, Peter, “Agua y biodiversidad”, en Antonio Vizcaíno, *Agua*, coord. Ximena de la Macorra, Nestlé Nutrition Institute-Grupo Modelo, México, 2008, pp. 32-37.

Raymond, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*, Tr. de Juan José Domenchina, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 (1ª ed. en francés, 1933).

Relatos e historias en México, Año 1, núm. 1 (Septiembre 2008).

Reyes Palma, Francisco, “La resistencia blanda y la mediación como obra”, en Issa María Benítez Dueñas *et. al.*, *Resistencia Tercer Simposio Internacional sobre Teoría del Arte Contemporáneo (22-24 de enero 2004)*, trad. de Mónica Mayer *et. al.*, Patronato de Arte Contemporáneo-Conaculta/INBA *et. al.*, México, 2004, pp. 125-136.

Rodríguez Prampolini, Ida, *El arte contemporáneo, esplendor y agonía*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2006.

Schmelz, Itala, “Cinco pruebas acerca de la imposibilidad de este ensayo”, en Sánchez, Osvaldo, Kevin Power, *Eco: arte contemporáneo mexicano*, Museo Nacional Centro de Arte Sofía-Conaculta, España, 2005.

Schultz, Margarita, *Filosofía y producciones digitales*, Argentina, Alfagrama, 2006.

Serrano Figueroa, Rafael, *El derecho humanitario frente a la realidad bélica de la globalización*, Porrúa-UNAM, México, 2002.

Spector, Jack J., *Arte y escritura surrealistas (1919-1939) el oro del tiempo*, trad. de Pedro Navarro Serrano, Síntesis, 1997.

Wolfe, Tom, *El periodismo canalla y otros artículos*, trad. de Ma. Eugenia Ciocchini, Ediciones B, Barcelona, 2001.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

Caballero, Carlos, “De Fukuyama a Huntington o la legitimación del etnocidio” en Francis Fukuyama, *El fin de la historia y el último hombre* <http://www.librospdf.net/el-fin-de-la-histoia-y-el-ultimo-hombre/2> 10/03/10.

“Consecuencias del calentamiento global”,
<http://www.nrdc.org/laondaverde/globalwarming/fcons.asp> 10/02/10.

Fontcuberta, Joan, *Estética fotográfica*,
http://www.ggili.com/ficha_amp.cfm?IDPUBLICACION=568&iev=16599 15/01/10.

Vaknin, Sam, “Globalization - Liberalism's Disastrous Gamble”, 6/25/2007. <http://www.globalpolitician.com> 25/02/2010.

Valero, Rossana, “El Arte Digital: ¿Nuevas técnicas de producción o cambio en la apreciación estética?” (2002), <http://www.gmjei.com> 18/feb/2008.

Solsona, Héctor, <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/solsona61.pdf> 20/02/10.

Prada, Juan Martín, “Postmodernidad y recepción estética y cultural”, p. 18. <http://www.2-red.net/juanmartinprada/textsjmp/posmodityreceptetic.pdf> 21/02/10.

Qvortrup, Lars, “The aesthetic of interference: from anthropocentric to polycentric self-observation and the role of digital media”, <http://cmc.uib.no> 10/03/08.

<http://www.theoi.com/Gallery/S29.1.html> 15/02/10.

<http://www.greenpeace.org/mexico/> 17/12/09.

<http://www.museumofdigitalarts.com> 10/diciembre/2007.

<http://www.epa.gov/osw/inforesources/pubs/espanol/f94008s.htm> 15/12/09.

http://www.greenpeace.org/mexico/de-actualidad/mario_molina 20/03/10.

<http://www.nrdc.org/laondaverde/globalwarming/fcons.asp> “Consecuencias del calentamiento global”, 10/02/10.

<http://www.theoi.com/Daimon/Nike.html> 15/02/10.

Mayer, Mónica, “Arte digital en México” <http://www.museumofdigitalarts.com> 10/12/07.

Fukuyama, Francis, *El fin de la historia y el último hombre* <http://www.librospdf.net/el-fin-de-la-histoia-y-el-ultimo-hombre/2> 10/03/10.

Calzada, Gabriel, “¿Qué es el Protocolo de Kioto?”

<http://www.liberalismo.org/articulo/273/29/protocolo/kyoto/> 15/02/10.

Chomsky, Noam, *Las intenciones del tío Sam*, <http://www.cgt.es/> 10/01/10.

Enciclopedia Microsoft Encarta 2002.

Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, ed. y trad. de Bolívar Echeverría, <http://www.bolivarecheverria.unam.mx> 18/02/09.