



Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas

Posgrado en Artes Visuales

“Apuntes para una ciudad moderna”.
Apropiación de imágenes de arquitectura moderna de la Ciudad de México en la práctica de
la neografía contemporánea.

Tesis que para obtener el grado de Maestra en Artes Visuales

Presenta

Adriana Armenta Alvarado

Director de tesis:

Mtra. Laura Alicia Corona Cabrera



UNAM
POSGRADO
Artes Visuales



ENAP
POSGRADO
EN ARTES
VISUALES

México D.F., Febrero de 2012



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.

A mi mamá.

Gracias mamá por creer en mis ideas y cuestionarlas cuando son incomprensibles

Agradecimientos:

Estoy especialmente en deuda con el Mtro. José Luis Alderete Retana, quien en la licenciatura, me enseñó una actitud frente a las artes visuales. Gracias, maestro y amigo por todos sus consejos.

Quiero agradecer la siempre estimulante plática y juiciosa crítica de la Mtra. Laura Corona, quien desde el principio creyó en el proyecto, además de recibir siempre sus amables sugerencias representó una guía en la aventura de hacer una tesis. Laura, muchas gracias por tu tiempo.

A la Dra. Alicia Azuela de la Cueva, por sus valiosas observaciones en la versión final de la tesis, por sus pertinentes comentarios sobre su particular punto de vista sobre el arte y la vida en general, además de brindarme su generosa amistad.

A la Mtra. Ivonne López, por exigirme siempre con discreción pero de forma contundente, calidad en el oficio del grabado.

A mis maestros, sin los cuales no estaría donde estoy.

A mis amigos: a Andrea Lozano, por acompañarme en este viaje en la maestría, pero sobre todo, por ser simplemente (y Ud. sabe que “lo simple” es complejo) mi amiga; a Yaen Tijerina, por compartirme su enigmática obra fotográfica, además de las pláticas interminables. A Irene, por mostrarme otra forma de ver la vida; a mis “hermanos” (Bertha María, Jorge Marío y Martha María) con quienes no necesito decir palabras y que espero volverme a reunir pronto. A Mónitzel, por su amistad en medio de la confrontación de las artes.

A todos aquellos amigos que por razones de espacio no puede mencionar, pero agradezco su valiosa compañía.

Finalmente, pero no por eso menos importante, mi familia: agradezco enormemente la oportunidad de estar juntos, a mi mamá por ser una gran mujer, pero particularmente por todo lo que hace para apoyarme, mamá, tú sabes que sin tu ayuda no tendría lo que tengo. A mi hermana y a mi papá por darnos una oportunidad todos los días.

Y a quien sea que mueva al mundo, por dejarnos vivir el presente...

As logic stand you couldn't meet a man
Who's from the future
But logic broke as he appeared he spoke
About the future.

"We're not gonna make it" He explained how
The end will come you and me were never meant
To be part of the future
All we have is now

All we've ever had was now
All we have is now
All we'll ever have is now.

A notice that he had a watch in hand
That looked familiar
He was me from a dimension free
Or the future

All we have is now...

Flaming Lips

Índice.

Introducción

.....I

Capítulo I

La neográfica en la posmodernidad. Los motivos arquitectónicos y su uso en el grabado contemporáneo.

1.1 La neográfica como resultado del contexto posmoderno.....	2
1.2 Antecedentes artísticos de neográfica urbana.....	15
1.3 La iconografía urbana en la neográfica.....	23

Capítulo II

La ruptura posmoderna frente a la modernidad y las estrategias posmodernas de apropiación y pastiche.

2.1- Los conceptos de la modernidad. El movimiento, la razón y el progreso.....	34
2.1.1 La modernidad y la posmodernidad en el arte y la arquitectura.....	47
2.2 El concepto de posmodernidad en Frederic Jameson y el arte contemporáneo.....	78
2.3 La ruptura posmoderna frente a la modernidad en el grabado.....	88
2.4 Las estrategias artísticas posmodernas: el pastiche y la apropiación en el arte.	
2.4.1 El dadaísmo y el surrealismo como precedentes de las estrategias de descontextualización.....	99
2.4.2 El pastiche.....	115
2.4.3 La apropiación.....	127

Capítulo III

Análisis iconográfico de la serie: “Apuntes para una ciudad moderna” con el método de Erwin Panofsky.

3.1 El método iconográfico de Erwin Panofsky	141
3.2 Análisis iconográfico de la serie: “Apuntes para una ciudad moderna.”	144

Conclusiones

.....	162
-------	-----

Bibliografía

.....	170
-------	-----

INTRODUCCIÓN

Si la *modernidad* es ambivalente, dualista, polémica e irresoluble, intentar aproximarse a su estudio resulta igual de enredado, desconcertante y conflictivo. Su naturaleza bifásica nos enfrenta a la difícil decisión de tomar una postura o mantener una neutralidad que la mayor de las veces será una ilusión, pues siempre terminaremos por tomar partido a través del discurso. Frente a sus polemistas, también es inevitable entramparse en sus disertaciones — aunque estas sean añejas y supuestamente rebasadas. Finalmente, es inútil abstraerse de la discusión, pues aunque se haya anunciado desde hace unas décadas (del siglo pasado) su disolución, fracaso o “superación” —cualquier cosa que esto signifique—, puede ser “alentador” o “terriblemente decepcionarte” saber que seguimos regidos por sus preceptos en muchos ámbitos de nuestra vida.

De igual forma, la comprensión de conceptos como *posmoderno* o *contemporáneo* contiene la misma vertiginosa problemática —si acaso peor o doble, pues no sólo incluye la polémica por el uso de ambos términos (y lo “re-cargado” de *modernidad* que encontramos en los dos conceptos), sino también la cuestionada validez, actualidad, o las filiaciones políticas y éticas que se les han imputado.

La siguiente investigación tiene su origen en la inquietud por identificar los conceptos que prometió la *modernidad* y que aun ahora nos persiguen (casi como *zombis* medio muertos y medio vivos); ya sea reprimidos o silenciados como en los discursos progresistas de escuelas, universidades, empresas e incluso en las artes, o por el contrario, explícito y rampante como en la publicidad, la tecnología o la política.

El estudio de la *modernidad* a través del arte, en la actualidad, está ligado necesariamente a la identificación que la contemporaneidad artística ha hecho de ella, de ahí el auxilio (o emergencia) de conceptos como *posmodernidad*, *postindustrial*, *posthistoria*, *sobremodernidad* o *contemporáneo*.

La inquietud por los fundamentos modernos tuvo su epicentro en la historia de la arquitectura, sobre todo en el periodo moderno o llamado también Arquitectura del Movimiento Moderno, especialmente en la Ciudad de México. Si su origen estuvo en la arquitectura, la “vialidad” o sendero elegido como herramienta de expresión y desarrollo de la investigación fue el grabado, en su acepción tradicional y la neográfica o hibridación de técnicas gráficas en su connotación de “actualidad” o contemporaneidad, camino que finalmente desembocó en el uso de tecnologías de reproducción de la imagen como la fotografía, el escáner, el video etc., y la crisis histórica que ha generado la posibilidad de imitación, copia, o simulación de estilos, imágenes y “obras de arte”. Situación histórica y tecnológica que favorece entre sus estrategias más asiduas al pastiche y la apropiación, estrategias artísticas con las que ensayaremos un proyecto plástico de neográfica.

En el primer capítulo esbozaremos la acuñación del término *neográfica*, en el contexto del arte contemporáneo o posmoderno, explicado como resultado de la crisis del arte moderno después de la Segunda Guerra Mundial. Posteriormente, revisaremos algunos ejemplos de gráfica contemporánea del grabador Alejandro Villalvazo, imágenes de su autoría en las que encontramos además iconografías urbanas y arquitectónicas.

Posteriormente, en el segundo capítulo revisaremos los conceptos de la modernidad como el movimiento, la razón y el progreso. La identificación de tales conceptos resulta fundamental para explicar los parámetros del arte moderno, al comprender las aspiraciones de la modernidad a través del arte y la arquitectura, podemos localizar con mayor claridad la fractura que propició el descrédito o rechazo a los parámetros artísticos modernos y vanguardistas. El abandono de las aspiraciones modernas está auspiciado por la permanencia y recrudescimiento del capitalismo moderno, ahora llamado por Frederic Jameson *capitalismo tardío* y la sofisticación de herramientas fotomecánicas, que reproducen imágenes con inquietante nitidez.

En este mismo capítulo, analizaremos a través de ejemplos las características del arte contemporáneo propuestas por Jameson. De igual forma, realizaremos un comparativo

para desentrañar las diferencias entre el grabado moderno o la producción de imágenes durante éste periodo frente a la representación o reproducción fotomecánica propia de la posmodernidad.

A continuación, explicaremos las estrategias artísticas contemporáneas de apropiación y pastiche. Sin embargo, previamente debemos hacer escala en los antecedentes de dichas prácticas, en el dadaísmo como movimiento vanguardista iconoclasta y de hartazgo y su derivación en el surrealismo, vanguardia con aspiraciones cismáticas a través del absurdo e ilógica emparentada con los sueños. Esta pausa vanguardista, nos permite ver de qué forma muchas de las propuestas posmodernas tienen precedentes y otras pertenecen netamente a su contexto. El pastiche y la apropiación posmodernas son tácticas o recursos artísticos que además de críticos y aficionados a la recopilación, sustracción y resignificación de imágenes, se han potencializado a la par de las tecnologías de fotoreproducción de la imagen. El nacimiento de la tecnología y fotografía digital, capacidad masiva de reproducción del grabado y las estrategias de imitación (pastiche) y de sustracción iconográfica (apropiación) que configuran las imágenes del entorno cotidiano.

Finalmente, la conjunción de los conceptos de *arte y arquitectura moderna*, *pastiche* y *apropiación* posmodernas con los recursos técnicos y artísticos suministrados por la *neográfica*, dan lugar al desarrollo de la propuesta plástica llamada *Apuntes para una ciudad moderna*, de la que el tercer y último capítulo se ocupa de su análisis iconográfico.

Aunque parezca redundante o reiterado, incluso obvio, es necesario explicar la metodología propuesta por Panofsky (y si acaso, a quien pueda parecerle reiterativa, bien puede no leerla) la exposición es pertinente porque consideramos que el propio contexto posmoderno podría no necesitar explicaciones para las obras, refutando libre interpretación. Sin embargo, nuestra defensa de tipo metodológica consiste en argumentar que parte central del proceso de hacer una tesis consiste en ir registrando paso a paso el proceso reflexivo —y en su caso el desarrollo práctico— de las propuestas contenidas en la misma. En segundo lugar, además de la obvia necesidad de claridad, el método de Panofsky

permite desentrañar y dejar a la luz sobre la obra los conceptos revisados en la tesis, gracias a su inclinación por el análisis de iconografías; muy pertinente en medio de estrategias iconoclastas o icono-reproductivas como el pastiche y la apropiación.

Somos conscientes de la paradoja que puede implicar la utilización de un método moderno en una pieza posmoderna, aunque de forma amena podríamos decir “hay clásicos que no pasan de moda”, con el guiño implícito al contenido de la tesis. Si con el método de Panofsky resulta más evidente el juego de conceptos, ya revisados en la parte escrita, directamente ejecutados en la obra, es necesario aclarar cómo opera dicho análisis para que, después, no resulte que no se especificó el significado de los elementos de la pieza. Después de todo, al final cada quien puede interpretar la pieza como le plazca (lo que siempre es así en la recepción común de las obras) pero de nuestra parte, queda historiada la reflexión del proceso. Si acaso resulta ocioso explicarlo, son una docena de páginas que siempre pueden omitirse en la lectura.

Capítulo I

La neográfica en la posmodernidad. Los motivos arquitectónicos y su uso en el grabado contemporáneo.

“Pues quien está cómodamente apoltronado en mullidas butacas de verdades establecidas, difícilmente acepte la posibilidad de que esas butacas escondan polillas.”

Esther Díaz en “Posmodernidad”

En el siguiente capítulo expondremos la situación de la gráfica en el periodo denominado posmodernidad. Para ello, es indispensable señalar las características de la posmodernidad que la hilvanan con la modernidad, ya que este sigma significó un cambio de percepción del entorno; las artes, por tanto, no se vieron exentas de ello y evidenciaron esta fractura. Con especial atención la gráfica, dejó de ser pura para conjugarse con otras técnicas, con los referentes de la cultura popular y con el empleo de nuevas herramientas fotomecánicas y digitales que finalmente, dieron lugar a la llamada neográfica.

Posteriormente, examinaremos algunos ejemplos de grabado contemporáneo en donde son recurrentes los temas urbanos, realizados con diversas técnicas de estampación e impresión. Finalmente, revisaremos el trabajo que ha llevado a cabo el grabador Alejandro Villalbazo con el uso de motivos iconográficos populares, y sobre todo arquitectónicos, en sus estampas, para obtener un panorama de arte gráfico posmoderno con su diversificación de técnicas y la constante reproducción de composiciones con referentes cotidianos y urbanos.

I.I La neográfica como resultado del contexto posmoderno.

La neográfica es una técnica o ejecución de técnicas relacionadas con el grabado que se encuentran dentro del marco posmoderno. Entonces, para explicar el concepto de gráfica posmoderna o neográfica es necesario exponer, de manera general, una definición de lo posmoderno para posteriormente, hablar de la gráfica o grabado que se realiza durante este periodo.

Resulta difícil resistir la tentación de aislar el concepto de posmodernismo del ámbito histórico, esta disociación se torna infructuosa porque este término procede directamente de los fracasos modernos, o lo que quedó de ellos. No es sólo un cambio temporal o de variación con lo previo, más bien implica, en lo venidero, una nueva percepción de lo que hemos acordado llamar realidad.

De acuerdo con Adolfo Sánchez Vázquez, “lo posmoderno se presenta como un cambio radical de pensamiento en las condiciones de existencia que siguen a las de la modernidad [...] propios de una sociedad informatizada en la que la multiplicación de las máquinas de información con sus múltiples juegos de lenguaje afecta a la interacción social”¹ En base a esta definición la primera característica de lo posmoderno será la sucesión directa con la llamada modernidad; la segunda consiste en una diferencia con las ideas o pensamientos de la modernidad; y la tercera son las condiciones o factores donde tiene lugar este cambio de actitud frente a lo moderno.

El mismo autor presenta a la modernidad como un proyecto de corte burgués encaminado a su emancipación. Está directamente emparentado con las formas de producción burguesa; conceptos como capital, eficiencia y especialización, le son afines; todos ellos propios del capitalismo. Para conseguir estos objetivos la modernidad cifró su

¹ Adolfo Sánchez Vázquez, “Radiografía del posmodernismo.” en *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, México, UNAM, marzo de 1991, Vol. 3 num.12, p. 60.

atención en la razón, una razón instrumental, como la entendía Kant, una mayoría de edad de la humanidad y su “valor de pensar por ti mismo”, lo que excluía al resto de formas de entender el mundo que no fuesen del todo racionales como: lo mágico, lo místico, lo religioso.

La modernidad se expone como un modelo de pensamiento y acción encaminado al futuro, apoyado en la razón y que ofrece resultados burgueses, eficientes y especializados. Las secuelas y consecuencias de la modernidad ya habían sido descritas por teóricos como Rousseau, Marx, Nietzsche, Weber, Adorno o Horkheimer entre otros. Todos ellos, de una forma u otra, abordaron y visualizaron los posibles desencantos que podía provocar la razón llevada a grados superlativos de eficiencia. Carl Marx, había descrito las consecuencias desventajosas que para el proletariado suponía la modernidad, mientras que Weber llamó a la razón una “jaula de hierro”, sin embargo, estos pensadores aún daban crédito a ciertos postulados modernos e incluso proponían algunas soluciones basadas en ellos como el socialismo, el superhombre, etc.

Este sistema se debilitó y comenzó a presentar fisuras, que ya sobrepasaban el nivel teórico de las críticas. Este agotamiento está situado después de la Segunda Guerra Mundial, luego de ver los desastres y la vorágine de destrucción, que era resultado de gran parte de los paradigmas modernos llevados a la práctica radicalizada. Después de esto, hubo una conciencia de la capacidad destructora y de la barbarie que cimbrarían los cimientos del mundo occidental.

La posmodernidad se sitúa después de este agotamiento moderno producto de la guerra y su posibilidad demoledora. Sánchez Vázquez nos habla de un cambio radical en el pensamiento; si este era entendido de forma progresiva, a futuro y racional, el nuevo paradigma debería estar basado en otros conceptos; pero que finalmente derivarían de los anteriores. Así, la posmodernidad se nos presenta como la negación de la historia en una sucesión coherente de hechos encaminados al futuro; y de paso también niega al propio futuro, la cancelación del sujeto como partícipe de la historia y de una realidad fiable y lineal; con lo que desecha también la idea de razón progresiva y totalizante.

De esta situación posmoderna, en la que la historia, el progreso y los valores del capitalismo moderno son cuestionados y negados surge, nos dice Sánchez Vázquez, lo que ya Lyotard habría denominado condición posmoderna; un conjunto de actitudes emergidas del descrédito moderno, vividas en el mundo de los medios modernos. Ciertamente, a pesar de que después de la Segunda Guerra Mundial y la demoledora bomba atómica los valores modernos comenzaron a desmoronarse, las condiciones de producción económicas no habrían de modificarse y mas bien se intensificarían, lo cual nos hace arribar a la tercera característica de esta definición de posmodernidad retomada de Sánchez Vázquez, que es: las condiciones materiales en las que se produce dicho cambio; condiciones exacerbadas de producción mecanicista, tecnológica, informática y de desigualdad social en las que la modernidad también estaba anclada.

La modernidad, con sus ideales burgueses de emancipación, le debe mucho al capitalismo, la condición posmoderna no pudo extirpar este sistema de producción, mas bien se encuentra sumergido en él, y no sólo está inmerso, también, continúa alimentándolo, pues los descubrimientos científicos y el desarrollo tecnológico de los medios informáticos ha tenido lugar dentro de ella.

Podemos ver, gracias al texto de Sánchez Vázquez, que la posmodernidad no debería, principalmente, separarse del contexto moderno, que niega y sobre todo que continúa reproduciendo. Sin embargo, pese a no haber erradicado los medios de producción capitalista, la posmodernidad si implicó un cambio de actitud frente a lo moderno, este descrédito o rechazo posmoderno comienzan en un momento al que se le ha llamado también poshistoria, o lógica cultural del capitalismo tardío. Frederic Jameson, en su libro titulado *Teoría de la posmodernidad*, nos habla de las condiciones productivas en las que se desenvuelve la posmodernidad, de la que nos dice que “no es la dominante cultural de un orden social completamente nuevo (que con el nombre de <<sociedad posindustrial>> ha circulado como un rumor en los medios de comunicación) sino sólo el reflejo y la parte concomitante de una modificación sistemática más del propio capitalismo”².

² Frederic Jameson, *Teoría de la posmodernidad*. Madrid, Trotta, 2001, p.12.

Jameson nos señala que no estamos en un “orden social” completamente nuevo, al que han llamado sociedad posindustrial, economía global, capitalismo multinacional, “sociedad del espectáculo”, globalización, etc... En realidad esta configuración social en apariencia novedosa es otra fase del capitalismo, que Jameson denomina tardía, en la que del mismo modo que Sánchez Vázquez, nos muestran que pese a la sensación de discontinuidad, los medios de producción no han cambiado, lo que sí se transformó es la actitud frente a este entorno.

Jameson expone la lógica cultural de este capitalismo tardío como un remanente del proceso antes acaecido llamado modernidad y nos dice “La posmodernidad es lo que queda cuando el proceso de modernización ha concluido y la naturaleza se ha ido para siempre.”³ Lo anterior nos remite a la capacidad transformadora de la modernidad, que con sus proyectos de razón y administración de la naturaleza se empeñó afanosamente en modificar y transformar, hasta dejarla irreconocible, como ejemplifican la creación de ciudades, el empleo de transportes, la función de los medios de comunicación, la implantación de nuevas necesidades para ampliar mercados etc.

Para ello se apoyó en la revolución científica y tecnológica, con la que desplegó todo su potencial constructivo y destructivo. Sin embargo, este proceso tendría necesariamente que tener un final, un atasco o un embotamiento, este momento podemos localizarlo después de la Segunda Guerra Mundial, que del mismo modo en el que nos mostró los horrores de la administración mecanicista de la destrucción, desplegó y evidenció toda una red de nuevas tecnologías en potencial desarrollo, como el armamento, los nuevos materiales; por ejemplo el plástico y telas sintéticas, las redes de telecomunicaciones y las devastadoras bombas atómicas.

De esta forma, cuando la fisonomía del entorno fue transformada y abarrotada de productos emergidos de la producción moderna el referente de lo natural parecía desdibujarse, convirtiendo nuestros productos circundantes en una segunda naturaleza, de la

³ *Op. Cit.*, p.10.

que para Jameson, “La posmodernidad es el consumo de la pura mercantilización como proceso”⁴

Lo posmoderno se nos exhibe como esta atmósfera en el que lo importante no es ya el producto o la facturación de este producto, lo verdaderamente sugerente es el mecanismo en el que esta atmósfera representa al objeto. Todo esto se desarrolla en un contexto que es interdependiente de nuestras creaciones, lo que podemos denominar como: economía, mercado, Estados, las artes, los idiomas, las ciudades, las instalaciones, etc. Recordemos que Jameson llama a toda esta infraestructura una segunda naturaleza. Dentro de este escenario posmoderno en el que nos desplazamos, la cultura, una segunda morada, no está exenta de presentar evidencias posmodernas. Lo anterior quiere decir que las producciones culturales y por tanto las artes en su conjunto, no se han visto libres de altibajos o redefiniciones posmodernas.

En el terreno de las artes, este paso de moderno a posmoderno no fue —y no debería ser— independiente de las turbulencias que propició la crisis de la modernidad. Es cierto que este cambio no se dio de forma automática y que la percepción del mismo fue mas bien lenta. Se presentó como una fractura, comenzó a ser notoria ya en la década de los sesenta del siglo XX, esta discontinuidad fue algo que en las artes, con respecto a la tradición, no era ya de la misma forma.

Lograr un consenso para un lenguaje artístico que se estaba constituyendo no fue ni inmediato, ni fácil. Mucho del arte contemporáneo cuestionaba los paradigmas modernos en las artes: el estilo, la originalidad, las escuelas, entre otros. Valga decir que cuando la modernidad intentó, con su lenguaje y criterios, explicar el arte contemporáneo existió una incompatibilidad, precisamente porque ambos lenguajes comenzaban a diferenciarse.

La designación de contemporáneo para el arte producido en las décadas de los setenta y los ochenta se debió a la necesidad de explicar la ya evidente separación con el

⁴ *Loc. Cit.*

arte moderno. Un referente para este cambio podemos encontrarlo en las *Cajas de brillo* de Andy Warhol (figura 1).



Figura 1.

Andy Warhol. Varias esculturas de cajas. Pintura de polímero sintético y tinta serigráfica sobre madera. 1964.

Estas cajas evidenciaban que cualquier cosa que se pareciera a la cotidianidad podía ser exhibida en un museo.

Estas piezas eran reproducciones de las cajas comunes y cotidianas que existían en los almacenes. Fueron realizadas en madera y posteriormente les fueron serigrafiada las leyendas de “Brillo” y los diseños del producto. Estas obras significaban la inserción de la cotidianidad en el museo, nacidas de la reproducción en serie y elaboradas con una técnica de grabado como lo es la serigrafía. Su confección y presentación en una galería evidenciaban una fractura con la tradición, que ahora permitía que cualquier cosa, incluso

que se pareciera a la realidad; inclusive que un producto tan cotidiano y fabricado en serie como estas cajas, pudiesen estar en un museo.

Manifestaciones como la anterior, los temas populares y de consumo, las críticas a la sociedad capitalista del *Pop-Art*; llamado así por referencia a la cultura de masas e industrializada, hacían evidente que había un cambio cultural frente a las ideas y propuestas modernas. Las artes y el mundo de la cultura en general, se vieron transformados por el cambio entre modernidad y posmodernidad, entre ellas también el grabado o la gráfica comenzarían a diferenciarse de la tradición moderna. Dejaría de ser puro para conjugarse con otros sistemas de impresión y descubrir también las posibilidades de los nuevos medios que se desarrollarían en la posmodernidad.

La gráfica, (el grabado), es una disciplina que se ha caracterizado por la seriación y reproducción hasta en su propia definición; pues está incluye cualquier medio que produzca o sea susceptible de ser estampado, lo que circunscribe una idea de reproducción y de repetición. Su base es una pancha o matriz que puede ser estampada un número determinado de veces, los nuevos medios que supuso la modernidad y su industrialización vieron nacer la litografía en el siglo XIX, la adaptación industrial de técnicas ya conocidas como el grabado en seda, también llamado serigrafía, e incluso el nacimiento de nuevos medios como la copiadora, el fax y el ordenador, que reproducían con cierta fidelidad una matriz o imagen original.

Después de la aparición del collage y de la reproducción de imágenes a través de la cámara, el dibujo y la gráfica comenzaron a adoptar hibridaciones de otras disciplinas como la pintura, la fotografía; de la que es referente directo, la escultura etc. Estas hibridaciones comenzaron con los collages de Kurt Schwitters, desde su participación en el dadaísmo en la década de los veinte, un ejemplo de ellos es el titulado *Para Käte*, un collage que incluía tiras cómicas; un producto popular y la adición de papel (Figura 2).



Figura 2. Kurt Schwitters. *Para Käte*. 1947. Collage. 10.3x13cm.

Schwitters realizó este collage con tiras cómicas y papel. Las tiras cómicas eran un artículo de cultura popular.

Pero también, próximos a la gráfica, están los collages de Eduardo Paolozzi o Mimmo Rotella y R.B. Kitaj. Sin embargo, fue Andy Warhol uno de los que condensó con su técnica y su representación, el mundo de la producción en masa. Warhol vivió y desarrolló su producción en los años del *Pop-Art* del que le interesó con especial atención la seriación y la cultura popular. La serigrafía, parte de la estampa, le permitía bajo los medios de aquella época, reproducir imágenes con idéntica seriación o variaciones casi imperceptibles, que ejemplificaban la estandarización del modo capitalista de producción. Las series de cuadros de las sopas *Campbell's* (Figura 4), así como *Los rollos y tiras de billetes* (Figura 5) o las *Botellas de Coca-Cola*, son metáforas de estas repeticiones propias de la cotidianidad americana y occidental. El uso de la serigrafía posibilitaba la reproducción de una imagen y no solamente su estampación, también le dejaba la posibilidad de intervenir y mediar el proceso de impresión para ir creando variaciones con fines estéticos, como en las *Botellas de Coca-Cola* (Figura 6). En esta imagen, podemos notar una repetición en las botellas de refresco pero, el contenido de estas varía, lo que evita una sensación de monotonía a la vista.



Figura 4. Andy Warhol. *Lata de sopa Campbell's*. 1969.

Las series de latas de sopa eran no sólo reflejo del mundo capitalista sino también, de su estandarización.



Figura 5. Andy Warhol. *Frente y dorso de dólares*. 1962.

Los billetes de dólar, símbolo de la economía estadounidense.

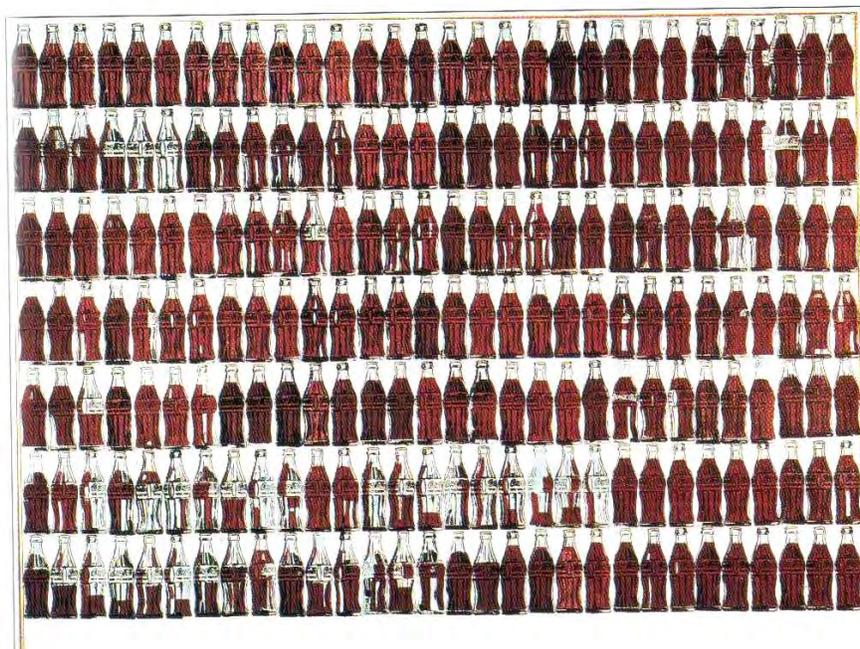


Figura 6. Andy Warhol. *Botellas de Coca Cola*. 1962.

Las botellas no sólo son empleadas como metáfora de la cultura popular también la técnica serigráfica permite la posibilidad de variaciones estéticas, por ejemplo, la idea de vacío en las botellas de la esquina inferior izquierda.

La serigrafía, facilita que una imagen sea reproducida infinidad de veces con variaciones imperceptibles, pero también, es un medio por el cual se logra reproducir imágenes con una fidelidad casi fotográfica, gracias a un proceso que se denomina serigrafía fotomecánica. Warhol empleó este procedimiento en los años sesenta para realizar la serie de cuadros titulada *Desastres*. En estas series, mostraba de manera contundente los desastres de la “fabulosa” vida capitalista promovida por el automóvil y los productos industrializados, de esta forma, la silla eléctrica, los accidentes automovilísticos y hasta las víctimas fatales de una lata de atún contaminada con botulismo se convirtieron en motivo de una obra (figura 7).



Figura 7. Andy Warhol. *Desastre de atún*. 1963.

Pintura de polímero sintético y tinta serigráfica sobre tela.

La desgracia de estas mujeres envenenadas por una lata de atún contaminada, es un motivo mordaz de crítica realizado por Warhol, a la vida capitalista de Estados Unidos.

Warhol empleaba la serigrafía para estampar repeticiones de imágenes pero, antes había pintado la superficie a estampar; lo que convierte a la obra, en general, en un híbrido, que no será ni serigrafía ni pintura. Muchas otras series realizadas por Warhol tienen este proceder, en ellas su motivo principal es la farándula o pasarela política, así podemos ver las imágenes de personajes como: Mao Tse-Tung, Marilyn Monroe, o incluso a Jackie Kennedy (Figura 8), todos ellos tamizados en la maya serigráfica



Andy Warhol.
Jackie 1964
Liquitex y serigrafía sobre lienzo.
203.2 X 162.5 cm

Figura 8.

Los personajes políticos también formaron parte de la cultura pop.

Dentro de lo que se conoce como *Pop-Art*, la idea era aludir el modo capitalista de vida estadounidense, que además comenzaba a expandirse y asimilarse en muchos otros lugares (con especial atención en el subdesarrollo). Su importancia estaba depositada en la vida cotidiana, sus referentes eran esa vida “moderna” que comenzaba, ya en la década de los sesenta, a dar síntomas de agotamiento. Autores como Warhol, Rauschenberg, Richard Hamilton, Antonio López, Roy Lichtenstein, R. B Kitaj, William Kent, Eduardo Paolozzi, de una manera u otra, ya sea a través de la pintura, el collage, del ensamblaje o con la mezcla de técnicas, convirtieron su cotidianidad industrializada en el motivo para una obra.

Con lo anterior podemos comenzar a enmarcar el panorama de la gráfica posmoderna. Warhol, Frank Stella, Jasper Jons utilizaron, técnicas como el collage, el ensamblaje, el performance, el arte acción, el arte conceptual y las instalaciones, que

fueron síntoma del inicio de la diversificación en las artes, debida entre otros factores, a los cambios en los medios de producción y reproducción y en la forma en la que se entendía el mundo en general. Los acontecimientos históricos como guerras, movimientos civiles, protestas, descubrimientos científicos, la cultura de masas o popular, tendrán cada vez más relevancia para el mundo de las artes, que empezarán a quedar asfixiadas por los conceptos de artes tradicionales que ya en los setentas estarán anquilosados, y que se enfrentarán a las preguntas sobre la situación circundante de esos años, en los que se percibirá, que las definiciones que se tenían de muchas cosas comienzan a desdibujarse, a dilatarse, con lo cual, ese arte heterogéneo y ecléctico motivará a ser llamado contemporáneo.

Al arte posmoderno se le denominó contemporáneo. Más allá de la designación temporal de la palabra, este nombre evidenciaba la separación con su predecesor, el arte moderno y sus paradigmas. La focalización de las diferencias frente al arte moderno no fueron muy claras al principio para el arte contemporáneo. Para Artur C. Danto “lo contemporáneo es, desde cierta perspectiva, un periodo de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un periodo de una casi perfecta libertad.”⁵

En las artes, con especial atención en la gráfica, esta libertad consistió en la combinación de técnicas, las posibilidades de diversificación que proponían el collage y el ensamblaje. Las técnicas tradicionales de la gráfica como la serigrafía, el aguafuerte, la litografía, el dibujo etc., eran susceptibles de ser combinadas entre ellas o con afiches, tiras cómicas, propagandas, anuncios publicitarios y otras muchas cosas.

La posmodernidad supone una ruptura con la modernidad en relación a sus aspiraciones, no así con sus medios de producción que continúan siendo los mismos. El arte, en este contexto, se diversificó y expandió sus límites, y a través del *Pop-Art*, hizo participe a la cotidianeidad capitalista y postindustrial. Sin embargo, esta dilatación que permite la inclusión y diversificación de formas, también, hace del arte posmoderno un territorio inestable. Queda claro que, en cierto sentido, el arte posmoderno y la gráfica en

⁵ Artur C. Danto. *Después del fin del arte*. Madrid, Cátedra, 1997.p. 34.

particular, encuentran en la hibridación un referente y punto de partida, con lo que podemos comenzar a definir el concepto que se adoptó para definir esta nueva gráfica a la que se le denominó neográfica.

1.2 Antecedentes artísticos de neográfica urbana.

*“El siglo XX no cree en la felicidad
ni en la victoria”*

José Emilio Pacheco.

La neográfica es la situación posmoderna de lo que, con anterioridad, se denominó gráfica o grabado. Es su radical transformación. Pero también, el contexto y las circunstancias del escenario histórico donde tiene lugar la evolución de la gráfica se ha convertido en otro muy diferente.

El arte posmoderno dejó de creer en las utopías modernas de redención y placeres futuros. Optó por la periferia, luego de que el centralismo totalizante y moderno comenzara a resquebrajarse. En el contexto posmoderno, lo que antes era inaceptable para el arte moderno ahora tenía un lugar en lo contemporáneo, conceptos como: lo kitsch, lo camp, lo neobarroco; lugares que el arte moderno había condenado dentro de sus parámetros de originalidad, estilo y explicitud.

Para el Taller de Documentación Visual (TDV) del posgrado en Artes Visuales de la UNAM “el posmoderno Pop-Art aplaude y se ríe de la sociedad de consumo, la disfruta, la cuestiona y se entretiene disolviendo los límites entre los especialistas, los aficionados y el público común”⁶. A partir de esto, podemos notar la proximidad de lo posmoderno con el *Pop-Art* y con la cultura de masas. La posmodernidad se encuentra sumergida en esta dinámica de producción a escala global, donde los productos que nos rodean, fabricados en serie y en masa, rasgan los conceptos de originalidad y de unicidad. El arte posmoderno lo

⁶ Taller de Documentación Visual, “Posiciones ante la posmodernidad” en *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, México, UNAM, marzo de 1991, Vol. 3 num.12, p.34.

sabe y también, se sabe expuesto a esta dinámica; que a diferencia del paradigma vanguardista y moderno, no pretende enterrar, más bien se ríe, cuestiona e ironiza. Para ello emplea estrategias como la apropiación, el pastiche y el simulacro; prácticas propias de una sociedad de postguerra, postindustrial, posthistórica y postapocalíptica, dentro de la cual lo auténtico, lo real, el progreso, y lo verdadero, están puestos en duda y sobre todo, en descrédito.

Para el TDV, el arte posmoderno latinoamericano tiene mucha afinidad con las fractales diversificadas y discontinuas de la posthistoria. El barroquismo, la practicidad, el humor y la ironía le son afines al contexto latinoamericano precisamente porque aquí, el fracaso moderno dejó cicatrices hondas. Para el TDV el desarrollismo y modernización de los países latinoamericanos en la primera mitad del siglo XX sólo se tradujo en una profunda desigualdad que se vuelve cada vez más insalvable. No extraña al TDV que, pese a los desacuerdos y contraataques frente al arte posmoderno, este nos sea tan próximo; incluso algunas de sus características nos son afines como: el abigarramiento o barroquismo; que es una particularidad distintiva del arte novohispano, la practicidad y el humor; que encajan bien en países como el nuestro, en los que es común los desencantos y una obligada adaptación producto de las continuas crisis económicas de la era postindustrial.

El arte posmoderno, en especial el latinoamericano, tiene entonces, como características la inclusión de la cultura de masas, la indistinción entre arte popular y el arte “culto”, el descrédito frente a lo moderno, la diversificación, la ironía, el humor y el eclecticismo. El grabado ha aprovechado ampliamente estas cuantificaciones, se ha ramificado y ha adoptado la multiplicidad; conjuga técnicas y medios diversos con temas populares y cotidianos.

Como en los grabados de Alejandro Pérez Cruz (Figura 9) realizados en xilografía, electrografía y transfer. Del mismo modo, grabadores como: Coral Revueltas (Figura 10), José Antonio Platas (Figura 11) y Elvira Sarmiento (Figura 12) y en especial, Alejandro

Villalbaz, quien emplea emblemas populares explícitos y motivos arquitectónicos en sus grabados.



Figura 9.
Alejandro Pérez Cruz.
Grabado en neográfica.

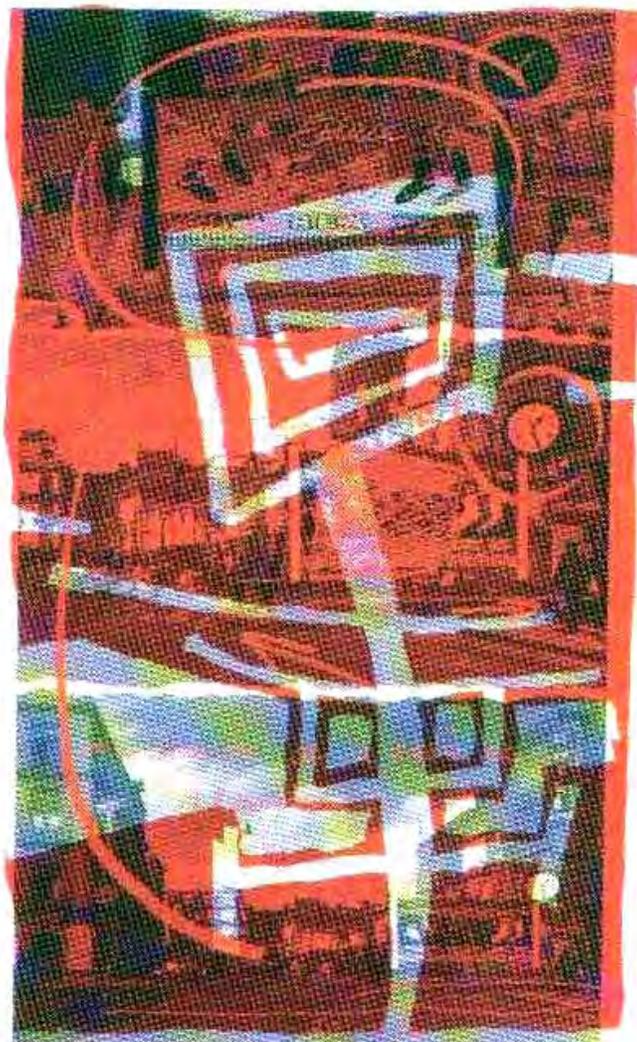


Figura 10.

Coral Revueltas. *Mecánica gráfica sobre la calle de palma*.

Monotipo sobre imagen digital.

120X60 cm. 2004.

En este grabado podemos observar la hibridación de técnicas propuestas por la neográfica.

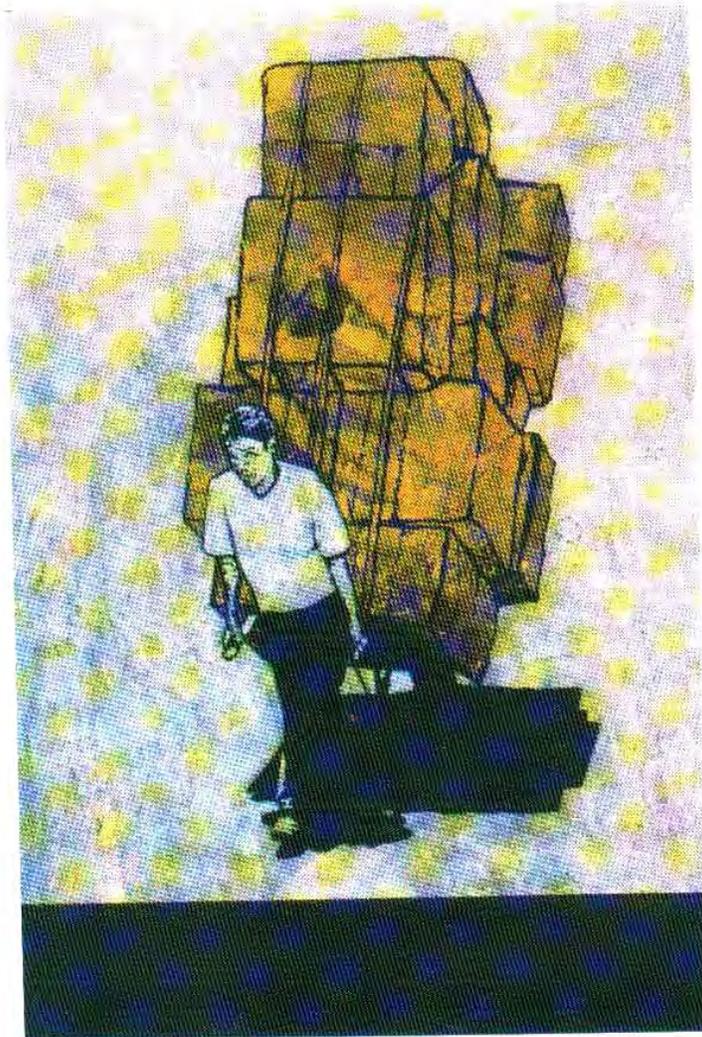


Figura 11. José Antonio Platas. *Atlas Moderno*.

Mixta sobre papel. 120X80 cm. 2004.

Este grabado no sólo es ejemplo de la conjugación de técnicas, también es ilustrativo de cómo en la neográfica participan los referentes cotidianos.

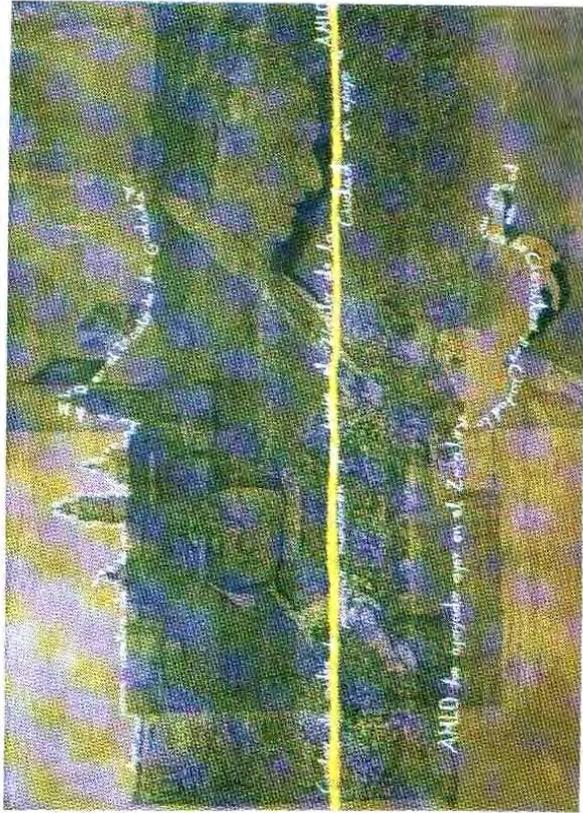


Figura 12. Elvira Sarmiento. *En apoyo a AMLO*.

120x80 cm. Mixta sobre papel. 2004.

Este grabado comprende, tanto la mezcla de técnicas, como los referentes populares y urbanos.

La ruptura posmoderna frente a la modernidad, sobre todo en la gráfica, se dio con el surgimiento de la neográfica. Esta nueva forma de hacer grabado rompía paradigmas con respecto a la tradición. Para el grabador mexicano Alejandro Pérez Cruz, la nueva forma de hacer grabado estaba también relacionada con la ausencia, en la década de los noventa, de estímulos para el área de la estampa. Lo que desencadenaría un replanteamiento en las formas en las que se trabajaba en los talleres de producción gráfica. Surge así, el llamado Taller de Gráfica Alternativa, que además de que proponía la discusión sobre la definición

de grabado y la gráfica, manifestaba también algunos preceptos de la nueva gráfica alternativa⁷.

Entre estos, podemos citar por ejemplo: la lucha contra la ortodoxia; pero que también proponía a la neográfica como nueva ortodoxia, encontraba una alternativa en la gráfica industrial, vinculaba la documentación a los procesos de realización dentro de la estampación, consideraba a la gráfica urbana como parte de la resistencia social, creía en la obra múltiple que no dejaba de ser original, y también que el fenómeno de la reproducción estaba enlazado con la estampa.

Estas cualidades de la gráfica alternativa de la década de los noventa, respondían directamente a las condiciones de fragmentación de la heterogénea realidad que lanzaba como desafío la vida posmoderna, sobre todo en las ciudades.

En el catálogo de la exposición que se presentó en la Feria de Arte Contemporáneo (ARCO) en el 2005, en Madrid; donde México fue país invitado, titulado *Conjeturas del vecindario*, participan grabadores contemporáneos a quienes los unifica el uso de iconografía y referentes urbanos en sus estampas. Otra cualidad que los vincula es la impureza de sus técnicas, podemos ver el uso de fotografías, xilografías, monotipos etc. Por ejemplo en este grabado de Coral Revueltas (véase figura 10) es notorio el uso de la hibridación de técnicas, conjugando la imagen digital de una fotografía del centro histórico de la Ciudad de México con un monotipo.

Otra característica posmoderna de estas estampas es que, pese a estar vinculados por temas urbanos, los resultados estéticos de cada uno de los que participan es variado, y dentro de sus producciones particulares existe un juego de imágenes y composiciones múltiples. Nótese como en el grabado de Elvira Sarmiento, titulado *Un paseo diferente* (figura 13) la imagen está conformada por la superposición de 3 planos cada uno con iconografías diversas.

⁷ Para profundizar en la cronología de la neográfica y el Taller de Gráfica Alternativa véase: Alejandro Pérez Cruz, *El espectáculo de la imagen, cuaderno de apuntes. Aplicaciones teórico prácticas de la gráfica actual en la obra personal*. Tesis de Maestría, UNAM, 2009. pp. 18-26.

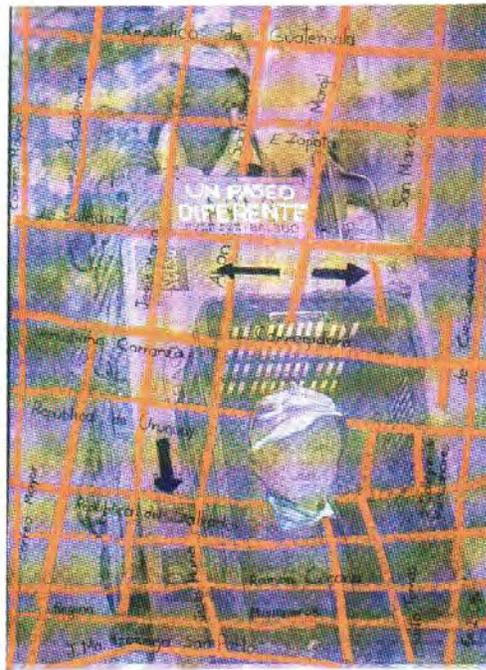


Figura 13. Elvira Sarmiento. *Un paseo diferente*. Mixta sobre papel.
120X80 cm.2004.

La diversidad y la multiplicidad en uso del espacio compositivo son también características de la neográfica.

Con esto, es perceptible la ruptura frente a la tradición moderna del grabado; con sus técnicas medidas, puras y la prevalencia de imágenes inventadas por el grabador. La nueva forma de hacer grabado permite que se extraigan imágenes de lo cotidiano y se estampen en diversas técnicas, en las que se incluyen las nuevas tecnologías digitales. También, es notoria la diversidad de espacios de representación. Ya no se apuesta por la imagen escenificada, mas bien se juega con el entorno compositivo, lo que permite varias lecturas de estas imágenes. Todas estas características son el reflejo de la compleja y fragmentada era postindustrial, dentro de la cual lo urbano no es un lejano y desconocido referente en desarrollo, al contrario, es la cotidianidad misma. Si consideramos lo apuntado con anterioridad por Frederic Jameson, acerca de la cultura como segunda naturaleza, es coherente pensar que la urbanidad, junto con sus edificaciones, es por tanto un referente indeleble o persistente del que se nutre la gráfica posmoderna.

1.3 La iconografía urbana en la neográfica.

La modernidad tuvo como objetivo la transformación de la naturaleza a través de la razón para alcanzar un futuro mejor y más eficiente: el aclamado progreso. La construcción de ciudades, las máquinas, los procesos industrializados, los transportes etc., son ejemplo de sus alcances y de su impulso. Sin embargo, a pesar de que tuvo su momento de ascenso y descenso, el objetivo de mutación de los referentes naturales alcanzó un desarrollo tal, que hemos hecho difusas, en nuestra vida cotidiana, esas relaciones con lo natural.

En las ciudades postindustriales nos encontramos rodeados de productos prefabricados y de persuasiones para la compra de más artículos, con la finalidad de perpetuar el proceso de seducción y adquisición. Jorge Juanes, en un ensayo dedicado al *Pop-Art*, nos dice que “Nada ni nadie escapa de la formidable influencia del paisaje artificial consolidado como segunda naturaleza.”⁸ Y resulta inevitable el guiño realizado a las ideas de Jameson, con respecto al entorno informatizado, globalizado y artificial (simulado) de las ciudades contemporáneas.

La sentencia anterior pudiese implicar que nos encontramos ya, sobreexpuestos a la dinámica de la economía global en casi cualquier ámbito de nuestra vida. Desde los productos que consumimos; ya sea físicos o culturales, como también el ambiente que nos rodea; en concreción, las ciudades. Al respecto, Juanes alude a los lugares que conforman la metrópoli: los escaparates, las señales, los espacios múltiples etc. La arquitectura es igualmente parte del paisaje artificial, y de ella están conformadas las ciudades.

Las artes, ahora contemporáneas, contienen y testifican la vida cotidiana postindustrial: logotipos mercantiles, antenas de transmisión, medios de comunicación, automóviles, máquinas, digitalizaciones etc. La neográfica permite que estas imágenes o representaciones interactúen en los diversos planos de la composición gráfica; sin la necesidad rigurosa de ser imitativos o narrativos, estos elementos constituyen parte central

⁸ Jorge Juanes. *Pop Art y sociedad del espectáculo*. México, ENAP-UNAM, 2009. p.21.

de las composiciones en los grabados; aparecen como motivos iconográficos que estimulan una variedad de significados.

El grabador mexicano Javier Alejandro Villalbazo, egresado de la maestría en Artes Visuales del posgrado de la UNAM, ha llevado a cabo en el desarrollo de su obra gráfica, el empleo de logotipos, imágenes urbanas, íconos, etc., que se encuentran estrechamente ligados a la vida contemporánea, sobre todo capitalina, de las ciudades. Basta con ver la pasta de su libro-tesis⁹, con la que obtuvo el grado de Maestro, para notar el uso explícito de motivos populares y logotipos reconocibles, como por ejemplo: el escudo de la UNAM, una etiqueta de cerveza “Coronita”, una estilización del escudo de la Ciudad de México, un avión, y antenas de luz eléctricas, todas ellas estampadas directamente sobre la pasta y solapas del libro (Figura 14).

⁹ Para profundizar en el contenido de la tesis así como estas y otras imágenes con sus procedimientos véase: Javier Alejandro Villalbazo de la Torre, *Altepemoxtli. Una visión electrográfica de la Ciudad de México: Libro de artista*. Tesis de Maestría, UNAM, 2009.



Figura 14. Alejandro Villalazo. Libro tesis de maestría en la UNAM
2009

Las pastas para encuadernar la investigación de esta tesis están estampadas con imágenes populares de la iconografía capitalina.

El ejemplo anterior nos sirve para evidenciar que los referentes populares, de la vida cotidiana, están presentes en la neográfica mexicana y que además, autores como Villalazo, los emplean sin necesidad de recurrir a una composición escenificada, en la que existan puntos de fuga o una línea de horizonte definida.

Otra obra del mismo autor en la que es posible identificar, además de la hibridación de técnicas, propias de la estética contemporánea, el empleo de soportes de procedencia comercial e industrial es la realizada sobre cartón (figura 15). Consiste en una serie de transferencias sobre la caja de cartón de una panificadora, estampada con su publicidad singular. Es notorio el uso explícito de la tipografía de la caja para preparar la pieza y que

este impreso sea parte concatenada de la composición y de las transferencias, en las que podemos distinguir la silueta de un cerdo, alusiones lineales a lo que parece ser un código de barras, un tren, las “ocho columnas” de un periódico sensacionalista y en lo respectivo a la arquitectura, un par de imágenes de monumentos; La Victoria alada o conocido coloquialmente como el “ángel de la independencia” y los campanarios de una catedral.



Figura 15. Alejandro Villalbazo.

Transfer/ caja de cartón impresa. 60x60 cm.

Esta estampa es el resultado de la impresión de transferencias sobre el soporte también producido en serie, como una caja de cartón para empaque.

La pieza de gráfica contemporánea se vale de un artículo popular de distribución industrial como soporte y la adición de íconos urbanos. Los transportes y los medios de comunicación (en este caso, diarios amarillistas) son parte cotidiana de la sociedad actual en la capital mexicana. Existen, además, dos de procedencia arquitectónica: el monumento

y los campanarios. Ambos cargados de significaciones en el imaginario colectivo. Con ello, logra un juego de referencias metropolitanas de múltiples lecturas y se hace notoria la alusión a los espacios arquitectónicos. Las características del grabado posmoderno y la inmersión en la cultura de masas, aunado a la iconografía arquitectónica, comienzan a exhibirse, explícitas, en la obra de este autor.

Estamos ante el uso ecléctico de técnicas de la gráfica, conjuntadas con las posibilidades de medios tecnológicos y digitales que facilitan, todavía más, la reproducción y estampación de recursos gráficos. En el siguiente grabado de Villalbazo, está ligada la mezcla de técnicas y el uso de imágenes arquitectónicas, que pertenecen a la Ciudad de México (figura 16). Es posible reconocer, que a través de los altos contrastes resultados del transfer de fotocopia o electrografía (nombre general de los procedimientos que incorporan el uso de tecnologías fotomecánicas) la aparición de imágenes que corresponden a los siguientes monumentos: la Victoria alada de la columna de la independencia; conocida popularmente como “el ángel de la independencia”, la fuente de la “Diana cazadora”, ubicada en avenida Paseo de la Reforma, y el campanario perteneciente a la catedral metropolitana. A todo esto, sirve de fondo y soporte una cianotipia en su característico tono azulado.



Figura 16. Alejandro Villalbazo.

Tríptico. Cianotipia intervenida con transfer de fotocopias. 20X30 cm.

Este grabado contiene motivos arquitectónicos que pertenecen al paisaje de la Ciudad de México.

Este otro grabado (figura 17) se relaciona con el anterior, en cuanto a la mixtura de las técnicas y sobre todo, por el recurrente uso de imágenes extraídas de la cotidianidad, que además, hemos visto en los primeros grabados revisados de este autor; resultado de las posibilidades de reproducibilidad y reciclaje de elementos que ofrece la electrografía, como por ejemplo: las líneas particulares de los códigos de barras; elemento notoriamente posmoderno dadas sus características informáticas y de industrialización, y el símbolo de un avión; presente también en la portada de su tesis (compárese con las figuras 14 y 15).



Figura 17. Alejandro Villalazo.

Xilografía, cianotipia y transfer/ papel de algodón 300 grms. 80X60 cm c/u.

La electrografía posibilita el reciclaje de las mismas imágenes en diferentes grabados, como el código de barras en la parte superior izquierda y el avión del centro-inferior.

Finalmente, revisaremos un políptico realizado en diversas técnicas, para homologar las características que proponen el arte contemporáneo, la neográfica y la cotidianidad; resultado de la inmersión en los medios de la economía global y la condición posmoderna del consumo y la reproducción de la imagen (figura 18).



Figura 18. Alejandro Villalazo.

Mixta: Xilografía, punta seca, transfer y marcador de cera/ papel de algodón 300 gmrs. c/u.

Una serie de grabados que pertenecen al arte contemporáneo.

El políptico se compone de una serie de 6 grabados rectangulares de 60x40 centímetros impresos en papel de algodón en técnicas diversas como: xilografía, punta seca, transfer y marcador de cera. Pese a tener diversos elementos y estampas, en general, se aprecia una monocromía en negro y blanco con algunos acentos de color en tonos rojizos y amarillos, sin embargo, no se descarta la inclusión, en menor medida, de otros colores como los neutros y el azul. En general, la composición tiende a la verticalidad, relacionada con las dimensiones de cada grabado, pero la lectura izquierda-derecha de la imagen en conjunto, como políptico, le otorga un carácter cuadrangular (en total, aproximadamente, sus medias oscilarán en los 120x120 centímetros). Este formato y la impresión en papel de algodón aun lo enlazan a la tradición.

La composición está conformada por una transparencia de planos que crea un espacio múltiple y de lugares diversificados, a pesar de eso, aún conserva la finitud o límites que implica el formato rectangular de 60x40 cm., pero presentado como políptico permite el contacto de las diversas piezas dentro de un juego. Las imágenes que se entrecruzan en estos planos se circunscriben a la cotidianeidad: logotipos y marcas de cerveza, un fragmento de nota periodística, símbolos de transporte y de “Hecho en México”, la cabeza de un cerdo que recuerda a las exhibidas en las carnicerías callejeras, la imagen de la Virgen de Guadalupe y otros santos con la forma de un relicario o nicho popular. Representaciones gráficas de animales e insectos como un tigre, mariposas o polillas, y una serie de elementos de reconocimiento ambiguo como texturas, manchas, líneas y geometrías confusas; de las que parecen sugerir mapas o trazados cartográficos. Entre otros componentes como: la silueta de una corona regia, unos boletos, una mano, un abanico y en especial, la imagen icónica del monumento a la Revolución, ubicado en la Ciudad de México, reconocible no sólo por su singular figura arquitectónica; resultado de una cúpula o cascarón inacabado del nunca terminado proyecto del primer Palacio Legislativo, sino porque se encuentra también, en el logotipo de una estación del metro, en los billetes que conmemoran el Centenario de la Revolución, etc.

La apreciación estética que sugiere este grabado es apelativa a lo diverso, sin declarar límites extremos, pues preserva el formato cuadrangular. Las líneas y el alto contraste entre negro y blanco otorgan cierto dramatismo, que se complementa con la linealidad marcada, las diagonales y angulosidades que “nadan” en el espacio compositivo, fuerza que alcanzaría a rematar con la palabra en español “Temblo”, sensiblemente significativa en la Ciudad de México, no sólo por encontrarse en zona sísmica, además porque ha vivido terremotos catastróficos como los de 1985.

Pese a que lograríamos, en un ejercicio de observación y especulación, hallar diversos significados a la pieza, que podrían incluir la ausencia de éste, los nexos que guarda con el arte contemporáneo se acercan a los siguientes:

El uso de la iconografía de la cotidianidad como la del *Pop-Art*, que sirve como motivo para el grabado, presente, entre otros símbolos en la nota periodística y las marcas de cerveza. La ironía y juegos de lenguaje, como en el dibujo de la cabeza de un cerdo y el juego entre la silueta de una corona con la etiqueta corporativa de la marca de cerveza “Corona”. El apropiacionismo en su variante de sustracción de imágenes cotidianas, lo encontramos de nuevo en las etiquetas y el logotipo del metro, así como también en la nota periodística y el monumento a la revolución —aunque, en general, el grabado en su conjunto, pues todo parece pertenecer a la cotidianidad urbana.

Como el arte posmoderno trasparenta sus lazos con la economía, esta se puede evidenciar también en el grabado, pues resulta significativo que aparezcan, en conjunción con las marcas de cerveza, —exhibidas varias y que nos hacen pensar en “la oferta”—, el logotipo de la industria nacional, la estilización de un águila dentro de un rectángulo con la leyenda “Hecho en México”, del mismo modo, incumbe a ese mundo, el del espectáculo, la nota sensacionalista del periódico ya que comercializa la información a partir del impacto que genera en el espectador.

Finalmente, el resultado gráfico de este grabado equipara el empleo de imágenes cotidianas y arquitectónicas, al mismo tiempo que cruza las técnicas tradicionales con la

experimentación en los procesos de estampación con las herramientas fotomecánicas. La fisura que existe entre el arte moderno y el contemporáneo queda expuesta a través de manifestaciones como esta, pues la inventiva, la originalidad, la pureza y la unicidad no son exigencias para la estética posmoderna, inmersa invariablemente, en su naturaleza secundaria o artificial.

Capítulo II

La ruptura posmoderna frente a la modernidad y las estrategias posmodernas de apropiación y pastiche.

*En lugar de grandes expectativas y dulces sueños,
el “progreso” evoca un insomnio lleno de pesadillas
en las que uno sueña que “se queda rezagado”,
pierde el tren o se cae por la ventanilla de un
vehículo que va a toda velocidad y que no deja de acelerar.*

Zygmunt Bauman

La primera parte del siguiente capítulo está dedicada a desarrollar las ideas de modernidad en autores como Octavio Paz y Adolfo Sánchez Vázquez, quienes ofrecen definiciones de modernidad que están relacionadas entre sí. Para Paz por ejemplo, la modernidad está vinculada con la idea de movimiento, ésta idea utilizó la razón para separarse de los principios atemporales que fundaban a las civilizaciones pre modernas y finalmente, esta actividad de crítica, repetida constantemente, se le llama progreso.

Para Sánchez Vázquez, también tiene vínculos con el movimiento y la razón crítica, y además, descubre en ella un progreso ambivalente. Otras ideas que se exponen son las de dominio de la naturaleza y racionalidad de la sociedad. Ideas que resultaron fundamentales para la construcción y planeación de ciudades a mediados del siglo XIX y que vieron reflejados los ideales y aspiraciones de esa modernidad, misma que recibió críticas por parte de algunos teóricos en las artes y particularmente en la arquitectura.

Finalmente, nos enlazaremos con la ruptura posmoderna a través de la propia arquitectura para explicar el concepto de posmodernidad propuesto por Frederic Jameson y algunas obras que lo ilustran. Para que, en la segunda parte, resulte claro revisar las estrategias de apropiación y pastiche posmodernas.

2.1- Los conceptos de la modernidad. El movimiento, la razón y el progreso.

De algún modo, la modernidad significa movimiento. Es inestable. Al menos así lo refieren varios autores que han visto en ella la concordancia más apropiada con la conocida frase de Marx, tomada del manifiesto comunista, y que usara Marshall Berman para titular su análisis de la modernidad: *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. La frase supone que todo lo que conocemos como constante, bajo el tiempo de la modernidad, se disipa en un ambiente inasible. El tiempo de la modernidad es inestable, pese a que apuesta a la solidez, que dicho sea de paso, le resultará por definición, insostenible.

La modernidad es un término que está plagado de contrastes, paradojas y ambivalencias. Puede decirse que es un concepto ambiguo. Como modernidad, implica amplitud y posibilidades vastas pero también, restricciones y absolutismo. Del mismo modo, sus consecuencias o modernizaciones consiguen encontrarse en los bordes del beneficio y de la ruina. Y sus críticos y entusiastas modernistas, sabemos que la admiran con amplitud o la amonestan minuciosamente e incluso, hay quienes la han olvidado y liquidado categóricamente.

Para el mexicano Octavio Paz:

La modernidad es sinónimo de crítica y se identifica con el cambio; no es la afirmación de un principio atemporal, sino el despliegue de la razón crítica que sin cesar se interroga, se examina y se destruye para renacer de nuevo. No (la) rige el principio de identidad ni sus enormes y monótonas tautologías sino la alteridad y la contradicción.¹⁰

En esta definición de Paz sobre la modernidad, encontramos diversos conceptos que conviene analizar para entender como surge la idea de modernidad. Comenzaremos con el

¹⁰ Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. México, Seix Barral, 1987. p.50.

principio atemporal. Luego, con el de razón crítica que finalmente, y como último término, se torna sucesiva.

Para comenzar, Paz recurre al principio de la atemporalidad para hablar de la organización teológica que muchas culturas premodernas y no occidentales edificaron para explicar su existencia. Ante el embate del tiempo y sus renovaciones, que el devenir histórico tiene sobre la vida de los pueblos, éstos cimentaron su razón de ser en un término que, además de darles identidad, los protegía del tiempo y los identificaba frente a los otros. Las tautologías integrales de las que habla Paz, no son otra cosa que las explicaciones indisolubles que aquellas culturas dieron a sus contradicciones y existencia. Culturas como la islámica, la azteca, la china, etcétera, adoptaron no sólo el nombre de lo que ellos consideraban era su identidad, sino que además, resolvieron las dicotomías cotidianas con declaraciones axiomáticas. Evitando así, escisiones que desunieran su identidad, su historia y sus creencias teológicas.

A pesar de esto, la cultura occidental no pensó de la misma forma. En el libro *Los hijos del limo*, Paz nos dice que la cultura occidental “es la primera que, en lugar de proponer un principio atemporal se postula como idea universal al tiempo y sus cambios.”¹¹ Esto significa que, occidente trazó una línea recta en el desarrollo temporal de la historia y se instaló a la cabeza o puntero, determinó que la cultura y adelantos eran cuantificables en función de cada civilización, a las que clasificó y situó en algún lugar de esa línea del desarrollo. Así, y dentro de estos términos, cobran sentido cualitativo las cuestionables y por demás discutibles palabras como: atrasado, retrógrado y subdesarrollado, con las que la cultura occidental calificó a los otros.

Occidente escapó a sus principios atemporales, sobre todo cristianos, cuando “abrió las puertas del futuro” (Octavio Paz). ¿Qué significa abrir las puertas del futuro? Para el autor que estamos revisando, esta apertura del zaguán consiste en trascender la idea de porvenir y eternidad (por los siglos de los siglos) del tiempo cristiano, ir más allá de la eternidad cristiana y declarar la posibilidad de construcción histórica del paraíso (o infierno, según veremos). Para la religión o creencias judeo-cristianas, el devenir de la vida

¹¹ *Op. Cit.*, p.12.

se terminará el día del juicio final. Sus doctrinas, garantizan la eternidad, sólo después de la vida terrenal y luego del juicio final, al que están convocados todos y que simboliza el fin de los tiempos. Terminado el tiempo, lo que sigue es una bifurcación que se corresponde con la valoración moral de nuestros actos en vida: y el destino se resolverá entre los dos lugares denominados el Cielo o el Infierno. Luego de este trámite, el tiempo desaparece para ser ocupado por la eternidad. Un período dominado por lo sempiterno.

Quizá Occidente no pudo soportar la idea de que la finitud de los tiempos limitara su desarrollo cultural, social y económico. Abrió las puertas del futuro para promover la idea de que “allá, en el futuro, en donde el ser es presentimiento de ser, están nuestros paraísos...”¹² y fundamentó esta idea en la linealidad del tiempo y los cambios que la humanidad pudiese conquistar, mover o revolucionar. Propuso que la dirección de la historia de la humanidad no estaba en los dictados de un principio divino, sino en las capacidades de conocimiento y de transformación del ser humano. La modernidad occidental se identifica con el movimiento creciente.

Y así, escapó a la idea de eternidad cristiana, donde ya nada pasaría ni cambiaría. ¿Cómo consiguió escapar a la idea de eternidad? Utilizó la razón, la razón crítica. Esta característica de la modernidad que se denomina razón, resulta un intrincado enlace o lazo que se mutila para analizarse a sí mismo en un proceso que lo hace ser otro constantemente pues “Si la unidad reflexiona, se vuelve otra: se ve a sí misma como alteridad.”¹³

Para Paz, Occidente rompió la integridad del principio unitario o arquetípico de su civilización y en su lugar colocó a la razón. La diferencia entre aquella entereza y la razón es que la primera permanece o tiene lugar; está ahí. Y la razón tiene que desdoblarse para reflexionar; no está ahí, se inflexiona. A diferencia de la unidad o divinidad, la razón avanzó desarticulándose (primero de la deidad) y con ello, inauguró una tradición de dislocaciones para sí misma, conforme la propia razón se autoanaliza. Por ello nunca permanece, se mueve de forma escalonada.

¹² *Op. Cit.*, p.45.

¹³ *Op. Cit.*, p.49.

Estas imágenes con las que hemos descrito a la modernidad, movimiento ascendente y desplazamiento constante de la razón, sugieren la idea de sucesión continua: de progreso.

Hemos visto que la modernidad fundó su identidad en el cambio, su distancia con respecto a la seguridad unitaria de la divinidad se debe a un ejercicio de la razón o juicio, que en sí misma lleva el gen de la separación para continuar analizando el exterior y revisándose a sí. Ambas características dentro de un tiempo lineal, en el que se colocan a la mayoría de las civilizaciones basadas en su desarrollo, nos dibujan una característica de la modernidad que se torna bifásica: el progreso; circunstancia para unos, infortunio para otros. Pero, ¿Por qué resultó bilateral el progreso?

Occidente renunció a su tradición cristiana y se apoyó en la razón para orquestar su escisión. Pero, como se interrogan constantemente; tanto la modernidad, como la razón, las relaciones dicotómicas de su cotidianidad son “curadas” con declaratorias dialécticas (Hegel y Marx) y se avivan con la adaptación de un término que para el mundo clásico y de algunas otras culturas, significaba retorno, vuelta a lo mismo: revolución. Así, una revolución no era más que una regresión que podía estar designada por los astros, el destino, la mitología, etcétera. Para la modernidad, nos dice Paz, “la idea de revolución, en su significado moderno, representa con la máxima coherencia la concepción de la historia como cambio y progreso ineludible: si la sociedad no evoluciona y se estanca, estalla una revolución”.¹⁴

La modernidad confía en la razón y nos separa de la unicidad, hace autónomo lo que antes estaba cohesionado; nos sugiere la soberanía para decidir nuestro destino, nos propone la razón para transformarlo; libera la técnica y ciencia para cambiar el entorno. La humanidad, escindida de la deidad o deidades, tiene abiertas las puertas del futuro para innovarlo con auxilio de sus conocimientos y herramientas con una revolución, así “El trabajo sustituye a la penitencia, el progreso a la gracia y la política a la religión”.¹⁵

¹⁴ *Op. Cit.*, p.54.

¹⁵ *Op. Cit.*, p.53.

Lo anterior no significa cabalmente, que el progreso posea sólo una faceta benévola, pues como veremos más adelante, el mismo fundamento que asegurará liberarnos de la penitencia, no garantizaría evitar ser arrojados a otro tormento terrenal. Ello se debe a que, dentro de la lógica de la revolución, entendida como cambio, está implícita la ruptura y desintegración de lo anterior, en muchos casos forzosa; que da paso a lo nuevo, lo que necesariamente hace pensar en las pérdidas o diluciones, de ahí que el progreso resulte bifásico.

Por lo pronto, la modernidad, al declarar el futuro como un tiempo infinito, sugiere que la humanidad tendrá tiempo de perfeccionar su entorno para proveerse otro porvenir. Trabajo, progreso y política son términos que le atañen a la humanidad —del mismo modo que conceptos como, *herramientas o medios, desarrollo científico y poder*, entre otros, son no menos humanos e igual de ambivalentes que el progreso. De acuerdo con los postulados modernos, es a la especie a la que le corresponde transitar el camino de la historia. Pero, las instrucciones modernas no determinaron un límite a esa vía, en consecuencia resulta difusa, la acción y estrategias dictan un “continuo ir hacia allá, siempre allá —no sabemos dónde. Y llamamos a esto: progreso.”¹⁶

Esta definición de modernidad que nos propone Octavio Paz, constata el sinuoso camino de la aventura moderna. De esta forma el prioritario futuro y la confianza en la razón y que conjugados dan como resultado el progreso, comenzaron a ponerse en práctica desde hace varios siglos en un entorno que antes, estaba rodeado de un alo místico o divino que impedía que se irrumpiera o interviniera para su estudio, o dicho de otro modo, lo protegía de invasiones. La causa de los impedimentos se encontraba en la cohesión que guardaba el mundo premoderno para con el entorno; en donde religión, economía, política, arte, entre otros, se amparaban cobijados bajo parámetros teológicos. Así, montañas, ríos, aguas, seres vivos, cuerpos humanos, actividades, territorios, ideas, libros y escrituras, etc., pertenecían a la creación de alguna divinidad a la que se respetaba o por lo menos, a un sistema teológico que los ordenaba en jerarquías unos más sagrados que otros.

¹⁶ *Op. Cit.*, p.52

Otro autor para quien se corresponde una caracterización de modernidad semejante y por el que podemos comenzar a abordar las transformaciones de la naturaleza y las relaciones humanas es Adolfo Sánchez Vázquez quien nos dice:

La modernidad aparece caracterizada por una serie de rasgos positivos(*sic*): 1) su proyecto de emancipación humana; 2) su culto a la razón que impulsa el dominio cada vez mayor del hombre sobre la naturaleza y sobre sus propias relaciones sociales, humanas y 3) el carácter progresivo del proceso histórico, proceso lineal y ascendente en el que lo viejo cede su paso a lo nuevo...¹⁷

Para Sánchez Vázquez, la autonomía o emancipación le pertenece a las ideas de la Ilustración o Iluminismo, que se relaciona con un periodo de la humanidad dentro del cual, se declaró a la razón y la “mayoría de edad” kantiana como las máximas para afrontar los desafíos científicos del momento. Filósofos como Kant, indicaron que la humanidad debía tener el valor de pensar de forma autónoma y por sí misma. Desplazaron las ideas que ellos consideraban poco racionales como lo religioso y lo mágico y confiaron en el juicio y la razón para aproximarse al mundo.

Las ideas de razón y autonomía pronto se convirtieron en universales para el mundo occidental y comenzaron a propagarse, algunas veces a punta de cañón, por el resto del mundo conocido gracias a los descubrimientos científicos que permitieron el desarrollo de la exploración. El suceso histórico que inaugura uno de los intentos por llevar a la práctica esas ideas es la Revolución Francesa. Movimiento de campesinado y descontento burgués; grupo social beneficiado por el comercio, que destronó y decapitó a su monarquía, quienes les representaron la tradición y lo viejo.

Finalmente, serán las revoluciones industriales las que permitirían la aparición y ajuste de las diferentes máquinas con las que se desarrollaría la industria productiva, que

¹⁷ Adolfo Sánchez Vázquez, “Radiografía del posmodernismo.” en *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, México, UNAM, marzo de 1991, Vol. 3 num.12, p. 58.

pronto significó sensibles consecuencias en las relaciones humanas debido a la división y especialización del trabajo.

Para Carlos Fajardo “tanto la necesidad de mecanizar a la naturaleza, como de racionalizar la sociedad, llevaron a la burguesía a valorar el tiempo y a trabajar a favor del capital. [...] (sus manifestaciones son urbanas) y de características cuánticas, es decir se vive en términos de ganancia o pérdida.”¹⁸ Esta afirmación expresada por Fajardo, añade otros elementos característicos de la modernidad que resultan de su aplicación en el entorno. Estos son: la mecanización de la naturaleza, la racionalización de la sociedad, el capitalismo y finalmente, el escenario urbano donde tienen lugar.

La mecanización de la naturaleza está emparentada con la supuesta dominación de esta. Los descubrimientos y leyes del medio natural que facilitaron las revoluciones en el conocimiento, favorecieron la equívoca idea de la naturaleza como un interminable banco de recursos energéticos, alimenticios, metalúrgicos, etc., a disposición de la humanidad. Los adelantos técnicos o tecnológicos asistidos por el desarrollo de las matemáticas, la física y las ciencias naturales en general, amplificaron las posibilidades constructoras y destructoras del ser humano. De esta forma, ambas fueron moldeando la configuración de las ciudades al paso de los siglos. Extendieron la posibilidad de la construcción de caminos, puentes, transportes, vías férreas, edificios, fortificaciones, murallas, etc. Elementos que comenzaron a robarle terreno a la naturaleza y a reconfigurar las relaciones sociales de los habitantes.

En lo respectivo a la racionalización de la sociedad, resulta un proceso angustiosamente parecido al anterior. El trabajo en favor del capital, al que se refiere Fajardo, no es otra cosa que el capitalismo enunciado por Marx en el siglo XIX. Un sistema económico dentro del cual lo importante es la acumulación de capital gracias a la explotación de la fuerza de trabajo del obrero. Sistema que Marx señalara como desventajoso para quien no poseía los medios de producción, pues vendía su capacidad y

¹⁸ Carlos Fajardo. *Estética y sensibilidades posmodernas. Estudio de sus nuevos conceptos y categorías*. México, ITESO-UIA, 2005. p.17.

tiempo laborable a una actividad mecanizada, a cambio de un salario que no correspondía con el valor asignado a lo producido. Para asegurar la productividad en empresas bajo este sistema, es necesario administrar y racionalizar las fuerzas productivas; los trabajadores y aparatos burocráticos. Surgen así teorías sociales y económicas, además de conceptos políticos que pretendieron “diseñar” sociedades: como el liberalismo, el fascismo, figuras políticas como el Leviatán, entre otros, todos ellos sistemas monolíticos que prometían resultados cuantificables.

Tanto la mecanización de la naturaleza como la racionalización de la sociedad arrojadas a la fluctuación del progreso sin fin, han presentado crestas y valles en las distintas crisis a las que se han enfrentado. Las ciudades, escenario predilecto dentro del cual han tenido lugar mucha de estas crisis, son también un territorio plagado de contrastes y paradojas. Por un lado reflejan la fuerza potencial de construcción y transformación que el desarrollo técnico ha alcanzado, pero también, ofrecen escenarios hostiles, donde la miseria, la desventaja, la desprotección y la destrucción, afectan a poblaciones enteras. De igual forma, el avance en la calidad de vida de algunos ciudadanos que se han visto beneficiados por el capital, así como los descubrimientos y recursos en materia de salud no llegan a ser uniformes para la mayoría, pues junto a estos resultados optimistas, están siempre merodeando enfermedades, guerra, hambruna, muerte, criminalidad y la descomposición social, en poblaciones menos favorecidas.

El progreso moderno pretende en ocasiones, resarcir estos rezagos con resultados no siempre alentadores. Las propuestas para compensar las profundas desigualdades que la modernidad propicia están basadas en aplicaciones, mas o menos radicalizadas, de sus doctrinas. No sorprende entonces, que los resultados sean limitados, pues continúan escindiendo el origen del problema u ofrecen remedios parciales, cuando no se tornan, en verdaderos fracasos, que se aproximan a los desastres. Sánchez Vázquez escribe sobre esta dualidad del progreso: “Un progreso que, en las condiciones sociales modernas, es también un regreso, ya que se convierte en fuente de peligros, incertidumbres y terrores para la humanidad (baste recordar Auschwitz, Hiroshima y Chernobil)”¹⁹ Esto convierte a la

¹⁹ Adolfo Sánchez Vázquez. *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. México, FCE, 1996. p.273.

creciente historia de la supuesta linealidad del desarrollo o progreso, en un concepto ambivalente y contradictorio.

Dentro de este contexto, donde la modernidad resulta ambigua, pues ella misma se cimienta en el cambio y revolución, que además, la fundamenta una razón de consecutivas rupturas regidas por la crítica permanente y que está orientada al futuro a través del progreso, término con altos valores negativos y positivos, no han faltado las críticas a sus postulados. Autores que vivieron las transformaciones radicales modernas han hecho apasionadas críticas y aprobaciones optimistas sobre ella, estos autores y sus movimientos, sociales y artísticos, son conocidos como modernistas.

De acuerdo con Marshall Berman, “Los pensadores del siglo XIX eran, al mismo tiempo, enemigos y entusiastas de la vida moderna en incansable lucha cuerpo a cuerpo con sus ambigüedades y contradicciones...”²⁰ Para Berman, el siglo XIX fue una centuria que vivió en medio de dos mundos: uno que no era del todo moderno y otro que comenzaba a metamorfosearse vertiginosamente. La aparición de medios de comunicación masivos como la prensa y los boletines ilustrados, los transportes ferroviarios y a vapor, la luz eléctrica, la fotografía, el telégrafo, entre otros, produjeron en aquél público moderno la sensación de tránsito entre dos mundos, sobre todo en la segunda mitad y a finales del siglo XIX.

Estos autores se encontraban en medio de todas aquellas transformaciones, que debieron producirles fascinación y rechazo. Algunos de ellos se percataron de las posibilidades y contradicciones que suponía la modernidad. Berman propone a dos de ellos: Nietzsche y Marx, y los llama modernistas, pues basados en la idea fundamental para la modernidad de la crítica, ellos dialogan con su realidad en constante revolución y cambios y, además de resultar críticos e incisivos, también proponen alternativas que comparten las ideas fundacionales de la modernidad.

²⁰ Marshall Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México, Editorial Siglo XXI, 2008. p.11.

Para Marx, por ejemplo, la modernidad es una idea dialéctica que, en principio, beneficia a la burguesía, dueña de los medios de producción y desfavorece al llamado proletariado u obreros. Plantea que los medios o recursos industriales administrados por monopolios, terminarán por sucumbir ante la revolución que generarán los obreros organizados. Resulta significativo el uso de la palabra revolución en su acepción moderna, como hemos visto, que significa cambio o sustitución de un régimen viejo por otro nuevo, y posiblemente más justo. Marx tampoco descarta el uso de la tecnología y el desarrollo de la técnica, pues según su doctrina del materialismo histórico, el estudio científico de la naturaleza es presumiblemente legítimo.

A diferencia de Marx, Nietzsche es menos optimista y termina por hilvanar las palabras modernidad y decadencia. Para él, como para otros como el mismo Baudelaire, en la modernidad está contenida la idea de crepúsculo o declive de la humanidad. Nietzsche advierte el riesgo de la fractura con la tradición y no se deja impresionar por el progreso anunciado por la modernidad, pues declara que éste, no sólo no va a ninguna parte, sino que las novedades que propone no son más que lo viejo revestido de lo nuevo. Sin embargo, a pesar de su pesimismo, propone que existirá un hombre, en el futuro, capaz de resolver las contradicciones modernas. Se alejará de las cargas del pasado y dejará de asombrarse como un infante por lo nuevo; este ser es llamado “Superhombre”.

Berman considera que, a partir del siglo XX, las posturas frente a la modernidad se han endurecido y radicalizado pues “La modernidad es aceptada con un entusiasmo ciego y acrítico, o condenada con un distanciamiento o desprecio neoolímpico; en ambos casos es concebida como un monolito cerrado, incapaz de ser configurado o cambiado por los hombres modernos.”²¹

Para ambas posturas encuentra un común denominador: la incapacidad de los hombres modernos de modificar o alterar ese sistema moderno que, paradójicamente, se ha vuelto inamovible.

²¹ *Idem.*

La primera postura que se vincula con el entusiasmo ciego, deriva de aquellas vanguardias que tuvieron una fe creciente en la tecnología y las máquinas al grado tal, que caen en cierto fanatismo que promovía la desaparición de todo sentimiento o emotividad humana a cambio de la exactitud y precisión maquinista. El futurismo italiano pertenece a esta línea, y se caracterizó por su desprecio por la tradición, que les significaba esclavitud, y el advenimiento de la modernidad relacionada con la libertad. Su retórica entusiasta por las máquinas, hablaba de los supuestos beneficios y belleza que los aparatos y sobre todo, la guerra, como método higiénico, traerían a la sociedad. Esta primera experiencia futurista resulta polémica y cierta crítica, le señala sus excesos.

También a esta corriente pertenecen algunas vanguardias de la primera posguerra y versiones tecnócratas u optimistas de la tecnología de la segunda posguerra. Dentro de la primera, guarda estrechos vínculos con la estética de la máquina proclamada por el arquitecto francés cuyo seudónimo fue Le Corbusier, quien planteaba un sistema habitacional en la medida de lo posible, reducido de adornos y privilegiaba el espacio vacío, una casa que llegaba a parecer mas una máquina o llamadas también, casas ultraístas. Del mismo modo, pertenecen a este entusiasmo, las vanguardias de la Bauhaus y sus arquitectos Mies van der Rohe y Walter Gropius.

A los tecnócratas o entusiastas de la tecnología endosada por la Segunda Guerra Mundial, les pertenecen las modernizaciones expansivas y explosivas de la segunda posguerra llevadas a cabo por EUA en el tercer mundo; América Latina, el Caribe, Asia y África, entre otros sitios, debidas a su dependencia económica y tecnológica del país angloparlante. Lugares donde, dicho sea de paso, el discurso que glorifica a la tecnología, sobre todo digital y de telecomunicaciones, y el libre mercado, es usado como requisito para la ascensión al prometido primer mundo, supuestamente, lleno de comodidades y respuestas.

Estas posturas no pretenden deshacerse de los medios industriales modernos ni modificar sustancialmente la economía que permite su desarrollo. Muchas de ellas carecen o pasan someramente su revisión sobre los posibles desatinos sociales, frente a su

modernización. Otras proclaman la atenuación o desaparición de aquellos sinsabores, gracias a lo que parece ser, una continuidad en la fe ciega en el progreso y la tecnología.

La segunda postura, la del rechazo apasionado, está asociada con las ideas de Max Weber sobre la razón, a quien considera una “jaula de hierro”, que configura el pensamiento de los seres humanos y lo circunscribe a un encierro metafórico. Esta opresión o dominación moderna cimentada en la razón, hace del conglomerado humano una masa carente de ánimos, de raciocinio, es apática e incapaz de cambiar ese sistema totalizante. Berman señala que, según Weber, los seres humanos son reproducciones maquinadas o mecánicas, impotentes ante la dominación moderna, y considera cuestionable, incluso, que estén activas. Estas ideas resultan polémicas y ambivalentes, pues mientras que reprueban la inactividad y pasividad de las supuestas mayorías, también condenan su destino social a manos de una dominación que resultaría habitual.

Sin embargo, el panorama no cambió mucho a partir de los años sesenta pese a los movimientos activistas tan característicos de aquella década. Berman indica que a partir de las declaratorias de Herbert Marcuse sobre el “hombre unidimensional”, cuya idea central consiste en un concepto de ser humano inmerso en ambiente en donde todo depende de lo administrativo, lo que convierte a este ser, en una mercancía cuantificable, al igual que los objetos o productos que lo rodean. A partir de esta noción, surgieron vanguardias que lucharon por salirse del esquema modernizante y rechazar así el papel histórico del ser humano. Los caminos que buscaron fueron: la presunta libertad de la marginalidad, la de los desplazados, la de otros pueblos o comunidades no occidentales. Sin embargo, pronto se vieron desesperanzados frente a la entrampada pertenencia de estas localidades al mundo moderno.

Finalmente, ante la posibilidad remota de escapar de la modernidad, esta vanguardia se transformó, de acuerdo con Berman, en otras tres posturas frente a lo moderno: la primera, es llamada afirmativa o posmoderna. La segunda es la negativa y explosiva y la tercera es denominada como marginada, pues sólo se preocupa por el arte en sí.

A esta última postura, pertenecen las ideas de un arte puro o de grado cero (Roland Barthes), su única preocupación se encuentra en el arte mismo, el cual es concebido como puro y que se convierte en su propia referencia. Niega, en buena medida, su relación con la vida social.

La segunda vertiente vanguardista es la negativa. Suele reaccionar ante todo y se declara en revolución permanente, ideas que transplantan al arte al dotarlo de cualidades agresivas o capaces de suscitar malestar. Suele ser considerado potencialmente problemático, motivo que ha contribuido a suponerlo conformista, en la medida que, tradicionalmente, no se conforma con nada.

La vertiente denominada posmodernista no es menos polémica que las anteriores. Es llamada afirmativa pues no descarta la posible inclusión de las nuevas condiciones surgidas de la Segunda Guerra Mundial: la tecnología digital y productiva, la cultura de masas, lo comercial y capitalista, el espectáculo; está vinculada con la aparición del *Pop-Art*. Opta por la inclusión e incita a desvanecer las fronteras entre especialistas y público. También es partidaria de la conjunción de técnicas, estilos, medios, ciencias, disciplinas con el fin de enriquecer la experiencia estética. Parte de los cuestionamientos que ha sufrido están en el difuso límite que pone a dicha apertura.

En resumen, podemos percibir que la modernidad se encuentra teñida invariablemente por ideas que se yuxtaponen o resultan ambivalentes. Es contradictoria y dialéctica. La ruptura, la fe en la razón que anuncia una presunta dominación de la naturaleza, esta dominación que se trasplanta a los seres humanos por parte de otros seres humanos, y su proceso aparentemente inagotable de progreso, han dejado huella en las manifestaciones artísticas, en la vida social y política, en el pensamiento, como hemos visto. Se contiene a sí misma en versión positiva y perversión negativa. Tiene adeptos entusiastas y animosos como también, desesperanzados y acérrimos críticos.

Sin embargo, pese a sus críticas o adhesiones es notorio que ha dejado manifestaciones artísticas en su paso por las ciudades, de las que resulta ser su paradigma y

en las que se inscriben construcciones sobresalientes, y por el pensamiento, que la ha increpado y alabado a través de la literatura y el arte en general, también en la industria; que ha vivido numerosas crisis económicas, o por la tecnología; que aún sigue proponiéndonos la idea de una supuesta vida mejor. La modernidad es, entonces, en buena medida, una idea paradójica y ambivalente.

2.1.1 La modernidad y la posmodernidad en el arte y la arquitectura.

Las ideas de progreso y revolución, así como su sistema lineal dentro del cual se miden los progresos o avances de una civilización con respecto a los autoproclamados “avanzados”, podemos localizarlos, con algunas adaptaciones, en el mundo de las artes. Para ello es necesario conocer como se engarzó la idea de progreso con el arte y la forma en la que adaptó sus conceptos al desarrollo de las manifestaciones artísticas; incluidos el dibujo, la gráfica, la pintura, la escultura, la arquitectura, entre otras.

Hemos descrito a la modernidad como una sucesión de rupturas; la primera y originaria, tuvo lugar frente al tiempo cíclico, y las subsecuentes se encuentran en ella misma; constantemente se reflexiona y se critica para convertirse en otra. En la continuidad de este desarrollo, el entorno ha jugado un papel protagónico en tanto que ha sido de los más metamorfoseados en las dinámicas modernas. El arte resulta particularmente sensible a estos cambios.

Para Baudelaire la modernidad es dual. Lo que significa que las contradicciones modernas que exponíamos con anterioridad eran percibidas como propias de la modernidad. Para él, estos contrastes tienden a permanecer irresolubles. Este autor decimonónico que, durante los años que vivió, reconoció en la modernidad la decadencia y las posibilidades que ofreció, criticó a la modernidad por sus paradojas, pero al mismo tiempo se asumió moderno por estar ahí, en medio como actor y partícipe de los cambios.

Las transformaciones del entorno y aquellos cambios que presencié el propio Baudelaire estaban ya enmarcados por el progreso; ese que alentaba los desarrollos tecnológicos y proclamaba, gracias a éstos, un futuro radiante. A esta condición del tiempo y la ciencia se le llamó positiva o positivista y estuvo relacionada con el desarrollo lineal de la historia. De acuerdo con Antoine Compagnon:

Desde el punto de vista de los modernos, los antiguos son inferiores porque son primitivos, y los modernos, superiores a causa del progreso, progreso de las ciencias y técnicas, progreso de la sociedad, etc. La literatura y el arte siguen este movimiento general, y la negación de los esquemas establecidos puede convertirse en el esquema del desarrollo estético.²²

Para Compagnon, la querrela de los antiguos frente a los modernos se remonta a finales del siglo XVII. Posteriormente, los primeros cuestionamientos recayeron en los parámetros clásicos ya que éstos, se asociaban con lo antiguo, frente a los llamados modernos; en una acepción especial de esta palabra que, en aquella época, significaba actualidad: lo que pertenece al “aquí y el ahora”. Frente a los adelantos y los incesantes cambios debidos a la modernidad y la alianza que estableció con el progreso, la imitación de los clásicos; modelo a seguir para la comunión con la belleza, presunta finalidad del arte, les resultó incómoda a los modernos, identificados más bien con lo romántico o romanesco.

Esta dicotomía también estuvo disociada por dos ideas estéticas yuxtapuestas: la primera, la del clasicismo, fue emparentada con lo trascendental, con la búsqueda del ideal bello a través de los clásicos, pues el concepto de belleza retomada de la Grecia clásica se supuso intemporal, lo que según los intérpretes de aquella época, significaría que, lo hecho bajo estos parámetros o cánones clásicos no dejaría de ser bello a través del tiempo. La segunda, la romanesca, se encontraba relacionada con la decadencia, con el “aquí y ahora” que también estaba asociada con el realismo. Mantenía vínculos con la novela caballeresca del medioevo y sobre todo, con un estudio de la naturaleza y la representación de lo real.

²² Antoine Compagnon. *Las cinco paradojas de la modernidad*. México, Siglo XXI, 2010. p.18.

Ejemplo de lo anterior sobre la belleza clásica es el cuadro de Giambattista Tiepolo, pintado en 1750 titulado: *La muerte de Jacinto* (Figura 2.1). La pintura tiene como tema uno de los conocidos relatos del poeta clásico Ovidio, extraído de *Las Metamorfosis*. Este verso, describe la muerte accidental de Jacinto, amigo y compañero de Apolo, en un juego deportivo. El lamento y la culpa del dios transforman en una flor, llamada jacinto, al occiso. Considerando lo anterior, y observando la pintura, podemos notar un gusto idealizado por los temas clásicos; incluso en el tema del cuadro es evidente, también lo percibimos en una búsqueda de la belleza de los personajes relacionada con la aplicación rigurosa de los cánones y modelos clásicos, como en las dimensiones y proporciones de los personajes, en los ropajes y en los fragmentos arquitectónicos de apariencia también clásica.



Figura 2.1. Giambattista Tiepolo. *La muerte de Jacinto*.
1752-1753. Óleo. 287x235 cm.

El tema del cuadro así como el tratamiento pictórico pertenecen a la idealización de los clásicos.

Posteriormente a finales del siglo XVIII y principios del XIX, autores como Francisco Goya o Jacques- Louis David optaron por dedicarse a la pintura realista además de los temas clásicos. Como Jacques-Louis David, autor que condensó ambas posturas;

tanto la que tenía gusto por los clásicos y la que defendía los temas modernos, como en su pintura titulada: *Marat Asesinado*. En ella representa la muerte del poeta Marat, simpatizante de la Revolución Francesa; revuelta que fue de suma actualidad, bajo un tratamiento clásico; a partir del equilibrio de la composición y la factura de la pintura (Figura 2.2).



124 JACQUES-LOUIS DAVID *Marat asesinado*

Figura 2.2. Jacques-Louis David. *Marat Asesinado*. 1793.

Óleo. 165x128 cm.

Un cuadro con tratamiento clásico y actualidad moderna.

Ya en el siglo XIX, las transformaciones manifiestas en el entorno a causa de la pretendida dominación de la naturaleza y la revuelta burguesa, encabezada por la Revolución Francesa frente a la monarquía, y sobre todo, las debidas a la expansión industrial de la que fue testigo el siglo XIX hicieron que, de acuerdo con Antoine

Compagnon²³, la percepción del paso del tiempo se fuera acelerando y el reclamo de actualidad y marcadamente, de una representación en las artes correspondida con aquella aceleración vertiginosa, se presentaran como motivos de discusión por parte de críticos como Baudelaire.

Las discusiones desembocaron en una estima menor por las estéticas clásicas y romanescas a las que, por igual, se les consideró antiguas. A partir de ahí, se proclamó el rechazo por lo establecido y el advenimiento de la novedad como algo significativo para las artes, pues del mismo modo en el que el entorno presentaba novedades en el paisaje, en los transportes, en la industria y en general en las ciudades, con todos sus productos, administraciones y construcciones, consideraron que el arte debía seguir por la misma senda y sobre todo, debía conseguir reflejar con naturalismo y realismo, la vorágine de cambios, que como ya vimos, fueron producto de la modernidad.

A partir de esto, las artes que ahora asociamos con el término moderno, estuvieron vinculadas a las ideas duales o ambivalentes que el propio Baudelaire asumía. Los pintores y grabadores se sabían rodeados de cambios que se antojaban angustiosos y prometedores, como lo teorizaron Nietzsche y Marx. Las primeras pinturas con temas como la naturaleza requerían un estudio minucioso y penetrante sobre la luz *in situ*. Los trabajos realizados reflejan una detallada observación por las luces, las sombras, los colores, que permitieron una aproximación, de cierto modo realista, sobre el entorno. Como en las pinturas de John Constable (figura 2.3), Camille Corot, Johan Cristian Dahal, entre muchos otros, y sobre todo, los pintores de la primera mitad del siglo XIX.

²³ Compagnon nos conduce a través de esa fractura con las estéticas clásicas, en su ya referido libro *Las Cinco paradojas de la modernidad*, específicamente en el primer capítulo titulado “El prestigio de lo nuevo”.



Figura 2.3. John Constable. *El molino de Flatford*
(escena sobre un río navegable). 1817. Óleo.

Pintura que evidencia la necesidad del estudio minucioso de la luz natural.

A partir de la segunda mitad del siglo los cambios se apresuraron con respecto al tiempo anterior. La expansión urbana y el desarrollo de las industrias con los contrastes contenidos en las ciudades comenzaron a ser notorios. Conforme las transformaciones se aceleraron, la representación del presente, y sobre todo lo llamado actual, empezaron a presentar cambios significativos. El análisis pictórico del entorno junto con los trazos parecían hacerse mas sintéticos. La rapidez o inmediatez, la aceleración y la aprehensión de estas cualidades, dieron lugar a la pintura que gustaba representar escenas cotidianas y novedades modernas como los diversos cuadros de Claude Monet, Camille Pissarro, Auguste Renoir o Georges Seurat, etc.

En la siguiente imagen (figura 2.4), un cuadro de Camille Pissarro titulado *Fábrica cerca de Pontoire* es notorio el tratamiento de pinceladas generales en apariencia rápidas y sintéticas. El tema de la pintura es de una singularidad moderna pues, se trata de una fábrica que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, fue una de las tantas que comenzaron a hacerse comunes por la industrialización de sus productos. Esta fue la cotidianidad naciente, promovida por la modernidad, de los autores del siglo XIX.



Figura 2.4. Camille Pizarro. *Fábrica cerca de Pontoir*. 1873.

Cuadro de una fábrica que retrata también la industrialización del campo.

La expansión industrial y el desarrollo del comercio que tuvieron como escenario la ciudad, no tardaron en ser representados por los pintores y dibujantes modernos; estos últimos muy solicitados por las también nacientes editoriales sobre todo las de periódicos y folletos que anunciaban y promovían los nuevos estilos de vida burguesa que la industrialización y la acumulación de capital traían. Autores como Auguste Renoir, Paul Signac, Claude Monet, Toulouse-Lautrec, Édouard Manet, etc., y dibujantes y grabadores mexicanos como Manuel Manilla, Casimiro Castro, José Guadalupe Posada, Julio Ruelas, a través de sus imágenes, representaron la actualidad cambiante y moderna del mismo modo que se sirvieron de la crítica para señalar los excesos y ambivalencias de ésta.

La ciudad de París se convirtió en el modelo anhelado de ciudad finisecular. Aquella urbe contenía el estilo de vida que promovía la industrialización, ésta incluía

transportes, como el ferrocarril, tranvías y barcos; diversiones y entretenimientos en cafés, teatros, cinematógrafos; luz eléctrica, así como una economía encaminada al consumo presente en las tiendas departamentales, almacenes, etc. No extraña entonces, que un autor como Georges Seurat, pintara en París, a finales del siglo, la torre de hierro que construyó un empresario llamado Gustave Alexandre Eiffel y que a la posteridad fue conocida como la *Torre Eiffel* (Figura 2.5).

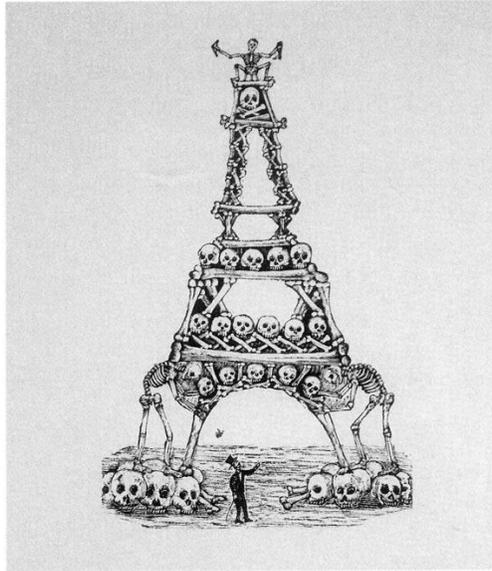


Figura 2.5. Georges Seurat. *La torre Eiffel*. 1889. Óleo.

París se convirtió en la “Capital del mundo” y construyó, con materiales novedosos como el hierro ensamblado, una torre conmemorativa misma que los pintores representarían con las características de la analítica pintura moderna.

Sin embargo, algunos autores ironizarían, cuando no criticarían, la avanzada de la modernidad y sus amargos detalles que la hacían proclive a la tiranía. Como en el caso del culto al progreso de la porfiriana modernidad mexicana. Algunas de las críticas a estas modernizaciones poco sensibles a los desfavorecidos, estaban evidenciadas en grabados como los de José Guadalupe Posada, Manuel Manilla o Julio Ruelas, entre otros quienes, al

fin modernistas, también reflejaron la modernidad en sus obras. Como en la lámina con el dibujo de la Torre Eiffel hecho por el grabador mexicano Manilla (Figura 2.6)



1. Manuel Manilla, *Torre Eiffel de calaveras*.

Figura 2.6. Manuel Manilla. *Torre Eiffel de calaveras*.

Parodia irónica de la famosa torre francesa. Dibujo realizado por un grabador mexicano.

La imagen anterior resulta irónica y hasta bufonesca, sin embargo, no todas las críticas sobre la modernidad, y específicamente en los terrenos de la política y control social, resultaron así. Como por ejemplo el grabado de José Guadalupe Posada (Figura 2.7) titulado: *“Las manifestaciones anti-reeleccionistas”* del año 1892. En este grabado es evidente la interpretación gráfica de los abusos perpetrados por el régimen porfirista a causa de las protestas contra los autoritarismos y las numerosas reelecciones de Porfirio Díaz. Cabe mencionar que, retomando las ideas anteriores, para que la modernidad y sobre todo las modernizaciones se instauren, particularmente las que resultan polémicas, los mecanismos de la modernidad muchas veces recurren a métodos violentos y ortodoxos como las matanzas, la guerra, la militarización, o al auxilio de las denominadas fuerzas del orden.

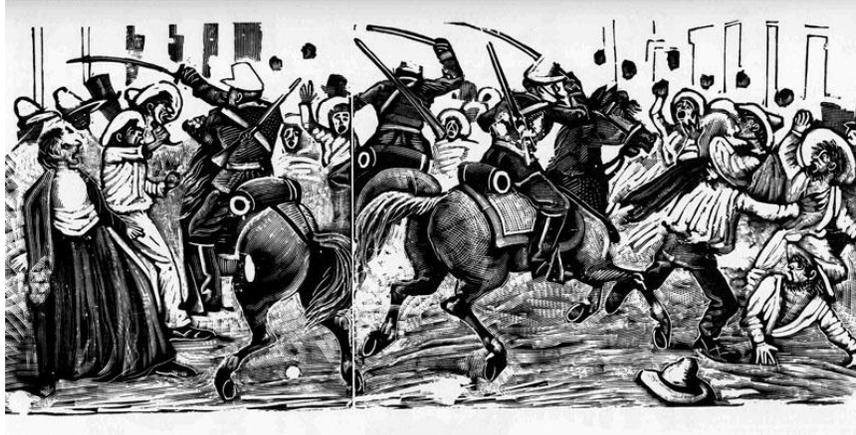


Figura 2.7. José Guadalupe Posada. Fragmento del grabado: *Las manifestaciones anti-reeleccionistas*. 1892.

El grabado resultó eficiente para, en correspondencia con los temas modernos y las críticas a la modernización, dibujar con rapidez y reproducir fácilmente la realidad mexicana.

El grabado entonces, resultó útil para los críticos y hasta para los apologistas de la modernidad, pues conjugaba, con cierta eficiencia, la actualidad anhelada y el realismo necesario para considerarse moderno. Y no sólo eso, algunos de sus procesos como el de la litografía y las rotativas para los diarios, así como la xilografía, entre otros, se encontraron enmarcados dentro de un contexto de reproductividad y distribución masiva de imágenes, debidos en gran medida, a las aspiraciones industriales en busca de canales de difusión para sus artículos y servicios orientados al consumo como: folletos, catálogos, volantes, comunicados, folletines, revistas, etc., tan comunes en la época.

La industrialización, el comercio, los nuevos medios de comunicación, el desarrollo de nuevos materiales o el perfeccionamiento de técnicas en el manejo de los ya conocidos; como el hierro, el vidrio y el cemento, la influencia de otras ciudades en pleno desarrollo como París y en general, el estilo de vida novedoso que proponían la vida moderna y sus cambios, eran nuevas actividades que necesitaban inmuebles acordes con sus itinerarios y prácticas. Espacios y edificios de los que se encargaría la arquitectura.

Para Patricia Martínez “...el concepto de arquitectura moderna (es) aquella que surgió alrededor de la segunda mitad del siglo XIX para solucionar necesidades inéditas de espacio, que incluyó los avances técnicos desarrollados en aquel periodo...”²⁴. Para Martínez, una de aquellas actividades novedosas fue la expansión del comercio, sobre todo del mundial. Muchos países con aspiraciones modernas, como México, mantenían intensas relaciones comerciales con otras naciones más industrializadas por ejemplo Francia e Inglaterra, que según la percepción de aquella época, eran más avanzados debido al progreso técnico y tecnológico. El espacio que inaugura esta modernidad en la Ciudad de México, de acuerdo con Martínez, es el llamado “Palacio de Hierro, S.A.” (Figura 2.8).



Figura 2.8. Edificio para el “Palacio de Hierro, S.A”. México.1927.

Los antecedentes de este edificio fueron los almacenes franceses de 1869 y remodelados en 1876. El uso de hierro evidente en las estructuras, el vidrio en grandes cantidades, así como la novedosa actividad comercial al que fue dedicado son característicos de la primera arquitectura moderna.

²⁴ Patricia Martínez. *El palacio de hierro. Arranque de la modernidad arquitectónica en la ciudad de México*. UNAM-IIE, México, 2005. p.17.

Según la definición que ofrece Martínez, la llamada arquitectura moderna comenzó a mediados del siglo XIX y está relacionada con los acelerados cambios y transformaciones que los desarrollos tecnológicos promovieron en aquel siglo. Transportes como el ferrocarril y el barco, así como los comienzos de los primeros aviones, hicieron que el tiempo y sobre todo los desplazamientos, se hicieran más rápidos. Temporalidad que resultó ventajosa para la actividad comercial que tenía la posibilidad de desplazar sus mercancías de forma expedita e introducirse a territorios nuevos y diversificar la geografía de sus mercados.

El incremento y la diversidad de mercancías comerciables generaron la necesidad de adecuar espacios que permitieran la cómoda elección y apreciación de los productos, no sólo de los disponibles, sino también de todos los existentes. Esto se tradujo en la creación de tiendas departamentales en México como el *Palacio de Hierro* o las llamadas *Fábricas de Francia*. La arquitectura de las centurias pasadas no respondía a las nuevas necesidades de apertura y explicitud que requerían las mercancías y almacenes, aunado al desarrollo técnico de materiales que con su ensamblado, reducían tiempo y costos en la construcción como el hierro, la transparencia evidente del vidrio y la maleabilidad del concreto que gozaron de buena fama gracias a las ferias y pabellones muy comunes en la época; como el de la Gran Exposición de Londres. Así este tipo de arquitectura ecléctica en su decoración y explícita, al exhibir sus nuevos materiales, se convertiría en la arquitectura que respondía a las necesidades modernas.

Esta nueva arquitectura no solo se dedicó a construir almacenes o comercios también se ocupó de otras actividades de la dinámica moderna como fueron: el diseño de fábricas y fundidoras; edificios dedicados a la industria y el comercio como bancos o casas bancarias (Figura 2.9); actividades que respondían a la supuesta higiene y control social como cárceles, hospitales, escuelas militares (figura 2.10); así como palacios gubernamentales y en correspondencia con las diversiones públicas de la naciente clase media, se construyeron teatros (Figuras 2.11 y 2.12), cines, restaurantes, etc.. Todos estos tópicos, fueron de cierta forma entendidos en aquella época, como equivalentes a la modernidad.



Banco Mercantil, Saltillo, Coahuila.

Figura 2.9. *Banco Mercantil*. Saltillo, Coahuila. 1910.

Foto: Luis Márquez.

Edificio de arquitectura ecléctica dedicado a una actividad comercial bancaria.



Colegio Militar, Porfirio Díaz hijo, Tacuba, México, D.F.

Figura 2.10. Ing. Porfirio Díaz (hijo). *Colegio Militar* (Popotla). México D.F.

Foto: Luis Márquez.

Edificio construido para una institución de enseñanza militar.

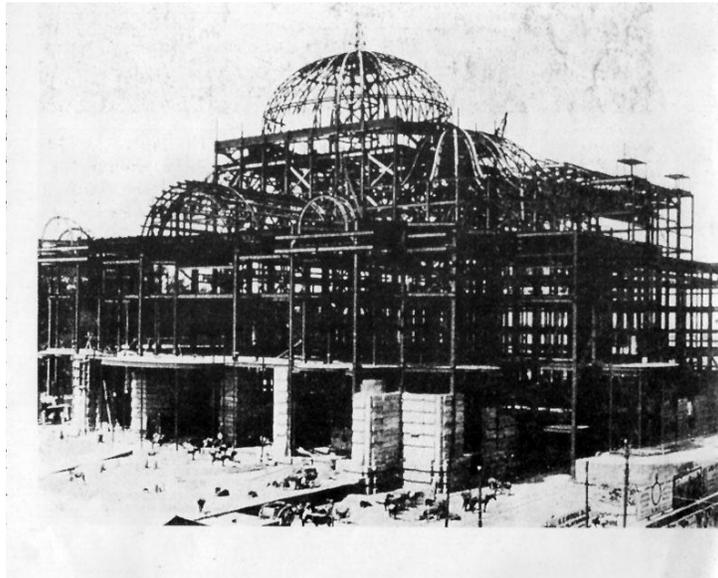


Figura 2.11. Estructura metálica para la construcción del Teatro Nacional, después llamado Palacio de Bellas Artes.



2.12. Adamo Boari. *Palacio de Bellas Artes*. México, D.F.

Foto: Luis Márquez.

Edificio que al principio fue concebido como teatro, parte de las diversiones modernas.

Estos y otros ejemplos de arquitectura de finales del siglo XIX y principios del XX muestran el uso ecléctico de los estilos del pasado como el clásico y sus diversos órdenes, el románico, el gótico, etc. Elementos decorativos y arquitectónicos que pertenecieron al catálogo del pasado fueron injertos en edificios de actividades modernas en desarrollo. El uso del vidrio en los ventanales y el hierro en las estructuras y algunos herrajes, hicieron de estos edificios una asociación con los nuevos tiempos que se presuponían modernos y cobijados por el progreso técnico. Aunque ambivalentes y no exentas de críticas, estas manifestaciones artísticas resolvieron, por el momento, las necesidades de actualidad y modernización tan paradigmáticas.

Sin embargo, la siempre aparente tranquilidad social y las intensas actividades mercantiles y políticas terminaron por desembocar en revueltas y manifestaciones de inconformidad. En México, al igual que en otras naciones, tuvo lugar un disturbio social disconforme con el régimen porfiriano al que se le llamó Revolución Mexicana de 1910 y

en el resto de los países en un conflicto social y bélico que involucró a gran parte del mundo: la Primera Guerra Mundial (que en su momento se le llamó “La Gran Gurra”).

Las convulsiones y revueltas de principios de siglo habrían de originar, al término del tiempo bélico, lo que se denominó vanguardias que “...no sólo es una modernidad más radical y dogmática. Si la modernidad se identifica con una pasión por el presente, la vanguardia presupone una conciencia histórica del futuro y la voluntad de estar adelantado a su tiempo.”²⁵

La modernidad tiene entre sus ideas principales la conciencia histórica, el pretendido papel protagónico de la especie humana para cambiar su futuro. Esta conciencia histórica significaba la desestimación de los destinos y tiempos dibujados o relatados por las religiones occidentales. El ser humano, de acuerdo con la modernidad, tenía la capacidad de transformar y configurar su futuro que, según los relatos optimistas modernos, sería un futuro más próspero, más armónico, más avanzado, e inclusive muchos de ellos lo declararían, más justo.

En este punto, podemos percibir que la modernización de finales del siglo XIX y la propuesta por la vanguardia son en esencia, semejantes: ambas tienen una conciencia histórica volcada al futuro, aunque su “clima” o “atmósfera” sea distinta. Por ejemplo, en cuanto a la arquitectura, y en concreto el proyecto de la construcción del Teatro Nacional porfirista y la consumación del Palacio de Bellas Artes por el gobierno posrevolucionario mexicano, demuestran como la misma disciplina artística, el mismo edificio o inmueble y el proyecto de difusión de la cultura son elementos que pueden decantarse por uno o por otro proyecto político. Del mismo modo que los lenguajes artísticos asumidos por ambos propósitos gubernamentales; por un lado el *Art-nouveau* con asociaciones modernistas finiseculares y por otro, *el Art-Déco* un estilo vanguardista que es flexible frente a las novedades tecnológicas y la exhumación histórica del pasado.

²⁵ *Op. Cit.* p.35.

Al respecto, nos dice Alicia Azuela que sobre ambos proyectos nacionales para el llamado Palacio de Bellas Artes:

“Se puede concluir que a nivel ético-estético en la arquitectura y en otros espacios de este campo no hay un quiebre drástico entre el porfirismo y la posrevolución: se continúa dentro de la corriente internacional del momento, y sólo se sigue su evolución de *art-nouveau* a *art-déco* gracias al espacio que abren las tendencias revivalistas a las manifestaciones nacionales en términos de modernidad²⁶.”

De acuerdo con el comentario, podemos notar que si no existe un quiebre o ruptura drástica en la disciplina arquitectónica, se debe a que, en primer lugar, la aspiración moderna es un movimiento mucho más amplio, abarca ambas épocas, la modernista y la vanguardista, que tienen en común su fundamentación moderna. Sin embargo, como veremos más adelante, si existen diferencias sustanciales entre modernismo y vanguardia, aunque provengan del mismo origen, la tradición crítica de la modernidad.

La vanguardia, tal como lo dice Compagnon también, radicalizó las ideas modernas y desechó la tradición; que para ellos recayó en todas aquellas ideas que provenían de los regímenes inmediatos anteriores como el zarismo en Rusia, el porfiriano en México, y los conflictos bélicos de la Primera Guerra Mundial en Europa. Todos ellos les significaron a los vanguardistas, prácticas desiguales y ortodoxas por lo que proclamaron el surgimiento de nuevos regímenes supuestamente más justos e inéditos, emanados también de las dinámicas modernas que permitían la invención o la supuesta configuración de sistemas sociales justos, igualitarios y equitativos basados en la tecnología, el diseño de sociedades, el diseño también, de nuevos sistemas de poder político etc. Algunas de estas ideas recayeron en proyectos de nación como el mexicano posrevolucionario, que se montó en la dinámica moderna del progreso y engarzó la vanguardia artística con la idea de un futuro mejor.

²⁶ Alicia Azuela de la Cueva, “El palacio de Bellas Artes: dos épocas dos proyectos de nación”. Texto inédito. Proporcionado en comunicación directa con la autora.

De esta forma, progreso, futuro, vanguardia y modernidad empezaron a tener características similares, degradándose poco a poco la modernidad embriagada y angustiada por el presente, que propusieron los modernistas del siglo XIX como Baudelaire. Los nuevos significados de la palabra moderno fueron asociados con el futuro y relacionados con la vanguardia que representaba esa parte adelantada al tiempo que tanto entusiasmaba a los modernistas del siglo XX. Una vez más, la modernidad se analizó a si misma, se convirtió en otra y declaró una ruptura con lo que consideró tradicional.

Si la modernidad exaltó la razón, la ruptura, la revolución o cambio y su mirada la tuvo en el futuro, la vanguardia y sobre todo la artística, extendió esos conceptos y los convirtió en dogmas que no esperaron mucho para ser publicados en forma de manifiestos y publicaciones que aseguraron tener el camino unívoco para llegar al futuro anhelado. Manifiestos como el futurista, el ultraísta, el surrealista o conocidas frases como “No hay más ruta que la nuestra” (D. Alfaro Siqueiros) pertenecieron a las aspiraciones de aquellas vanguardias que consideraron y presintieron que, a través de la práctica artística pero sobre todo, a la revolución promovida por el arte, serían los caminos para llegar al indulgente futuro.

Las vanguardias artísticas se agruparon en una serie de “ismos” con búsquedas artísticas diversas pero muchas de ellas militantes también de corrientes políticas que, tal como lo apuntaba Berman, eran versiones radicalizadas de posturas ya sea de izquierda o derecha. Como en el caso de los futuristas vinculados a las prácticas político ortodoxas de la derecha y el realismo social común en países proclamados socialistas. Surgen entonces, las llamadas vanguardias del siglo veinte, algunas como: el neo-impressionismo, el cubismo; el analítico y sintético, el surrealismo, el dadaísmo, el constructivismo, el neo-plasticismo, el estridentismo, el futurismo, el funcionalismo, etc.

Cada una de estas y otras vanguardias tenían búsquedas artísticas que variaban en relación entre unas y otras. Sin embargo, la gran mayoría buscaría a través del arte poder acertar el cambio social defendido por la idea de una conciencia histórica determinante que jugar. Así, mientras que algunas como el surrealismo buscaron en el subconsciente las

formas artísticas acordes con lo subjetivo como Giorgio de Chirico o Salvador Dalí, los futuristas anhelaron una estética de la máquina representada por la velocidad y el movimiento como Umberto Boccioni o Giacomo Balla. Sin embargo, hubo otras que descubrieron en el arte resquicios de embauche o burlas y proclamaron su desestimación temprana como el dadaísmo de Marcel Duchamp o Kurt Schwitters (figura 2.13). Otras, como el constructivismo y el neo-plasticismo, buscaron la pureza de las formas y de los colores en un intento por encontrar la esencia y purificación del arte y del hombre o hmanidad como en los cuadros de Piet Mondrian, Casimir Malewich (figura 2.14) o László Moholy-Nagy.



Figura 2.13. Kurt Schwitters. *Merzbild 25 A*. 1920

Ensamble y óleo sobre cartón. 104x79 cm.

Collages que podían incluir todo tipo de objetos de desecho.

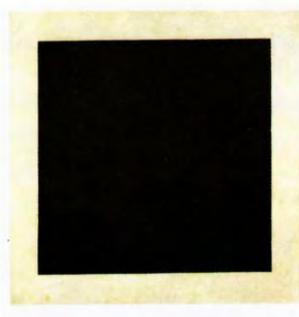


Figura 2.14. Casimir Malewich. *Cuadro negro sobre fondo blanco*.

1914. Óleo sobre lienzo. 79.5x79.5 cm.

Cuadro que forma parte de una versión formalista radical del constructivismo.

Emparentada con el constructivismo, se encontró la escuela de diseño y arquitectura llamada Bauhaus. Esta escuela promovió el diseño de todo tipo de artículos, desde enceres domésticos hasta edificios. En este mismo tenor, el del diseño arquitectónico, pero con variaciones teóricas sustanciales, se encuentran las construcciones de la corriente denominada escuela de Chicago, tendencia que diseñó los rascacielos de principios de siglo XX en ciudades norteamericanas como Chicago y Nueva York (Figura 2.15). Ambos aportes se convirtieron en influencia para la nueva arquitectura moderna, especialmente en México.



Figura 2.15. Ludwig Mies van der Rohe. *Seagram Building*.
Nueva York. 1950-1954.

La panorámica de estos edificios, uno de los cuales es del propio Mies van der Rohe, pese a ser de la década de los cincuenta, ilustran el tipo de imagen y edificios de las aspiraciones urbanas modernas y racionalistas.

De este modo, en términos generales, podemos notar que las vanguardias fueron propuestas con arrojo y dirección al futuro en correspondencia con el concepto asimilado de conciencia histórica de la humanidad. Pertenecen a la tradición moderna porque sus embates y promesas estuvieron enmarcados en mayor o menor medida, dentro de los lineamientos modernos de ruptura, fe en la razón, fe en el progreso e incluso en algunas, fe

en la tecnología. Fue poco frecuente encontrar en estas vanguardias las ideas de futuros caóticos o distópicos, aunque casi todas asumían el porvenir como algo próximo.

En el contexto de la arquitectura mexicana moderna, las visiones holgadas y redentoras del futuro resultaron convincentes para la naciente nación posrevolucionaria que tenía muchas y muy variadas necesidades y reclamos surgidos de la inconformidad de la revuelta, como fueron: la demanda de educación; de salud, de seguridad social; la de vivienda, etc. En México, la moderna arquitectura se apartaría de las estéticas y modos constructivos del régimen porfiriano y propuso el debate relativo a un nuevo paradigma en la arquitectura. La influencia de corrientes como la Bauhaus y los rascacielos de Chicago, aunado al desarrollo técnico alcanzado en relación a los materiales constructivos como el concreto armado, el vidrio y el acero resultaron influyentes para las ideas arquitectónicas nacionales.

De acuerdo con Enrique X. de Anda, las diversas fracciones revolucionarias mantuvieron discusiones sobre el rumbo del país, y de estas discusiones:

(...) surgieron sanas conclusiones que orientaron, siendo actitudes contestatarias, una innovadora vocación artística cuyo propósito constante fue alcanzar la modernidad, en todos los campos de acción (la literatura, la pintura, la arquitectura), pero más que como propósito aislado, como una conclusión natural para rechazar los valores de culto a la tradición extranjera que había abrigado el régimen porfiriano.²⁷

Gracias al comentario de Enrique de Anda, podemos distinguir la constante aspiración moderna de la nación posrevolucionaria, con deseos de formar una nación nueva y con proyecciones a futuro. Además, evidencia la ruptura con el régimen anterior no sólo en las prácticas artísticas, también con la tradición que privilegió la incursión de empresas, capital e influencias extranjeras de todo tipo.

²⁷ Enrique X. de Anda Alanís. *La arquitectura de la Revolución Mexicana: corrientes y estilos de la década de los veinte*. México, UNAM-IIE, 2008. p. 333.

La nueva arquitectura se proclamó nacionalista y tuvo mucho en común con las búsquedas racionalistas y funcionalistas que provenían de Francia con Le Corbusier y la Bauhaus, donde enseñaba Mies van der Rohe. Ejemplos de los edificios que se construyeron cercanos a las demandas emanadas de la revolución fueron: nosocomios como el *Hospital de Tuberculosis de Huipulco* (figura 2.16 y 2.18) el *Instituto de Cardiología* (figura 2.17). Viviendas para obreros como las de la colonia Balbuena y otras en la Colonia del Valle (figura 2.19), multifamiliares, escuelas como los centros escolares: *Benito Juárez*, *República de Costa Rica*, *Revolución*, etc.



Hospital para tuberculosos, Huipulco, México, D.F., 1929.

Figura 2.16. José Villagrán. *Hospital de tuberculosis de Huipulco*.

México D.F. 1929.

Uno de los primeros hospitales que se construyó al término de la Revolución.

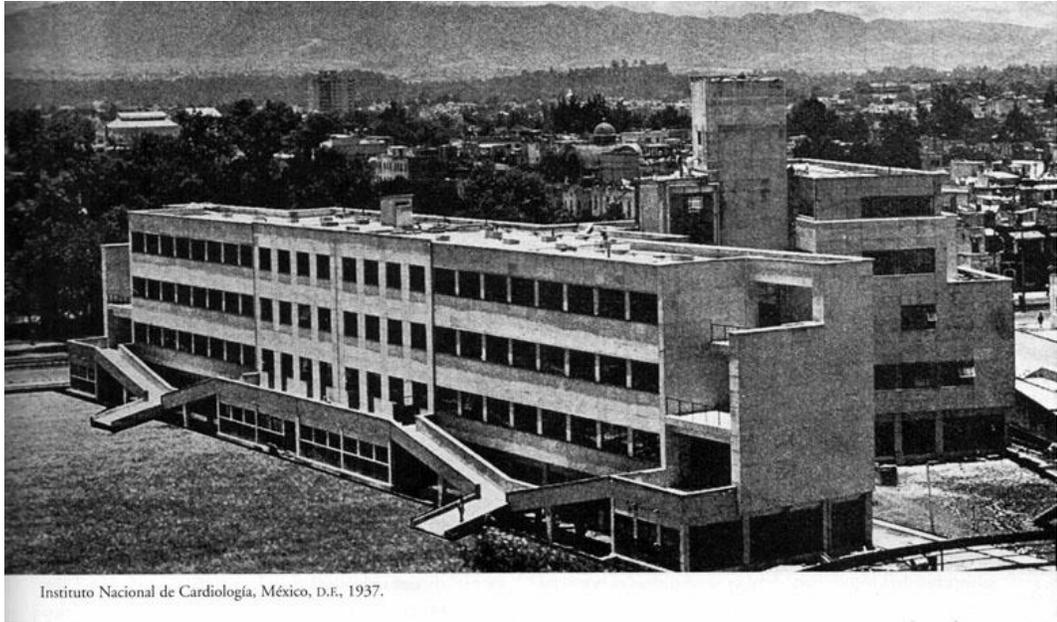


Figura 2.17. José Villagrán. *Instituto Nacional de Cardiología*.
México D.F. 1937.

Villagrán es uno de los grandes teóricos de la arquitectura moderna mexicana. Sus edificios estaban proyectados de acuerdo a las necesidades del inmueble y con una visión social integral.

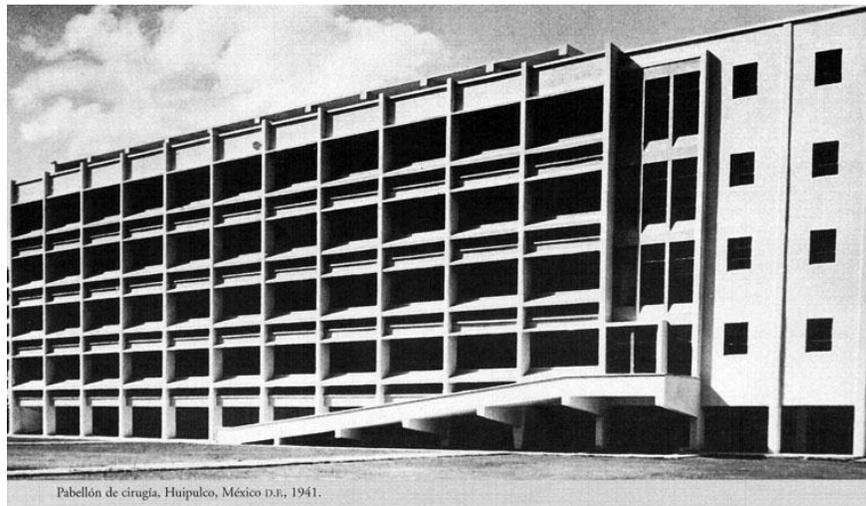


Figura 2.18. José Villagrán. *Pabellón de cirugía*.
Huipulco. México D.F. 1941.

Para proyectar sus hospitales Villagrán trabajó en conjunto con los médicos. La idea de una arquitectura racional era el estudio preciso de las funciones del edificio para adecuar las formas a éstas.

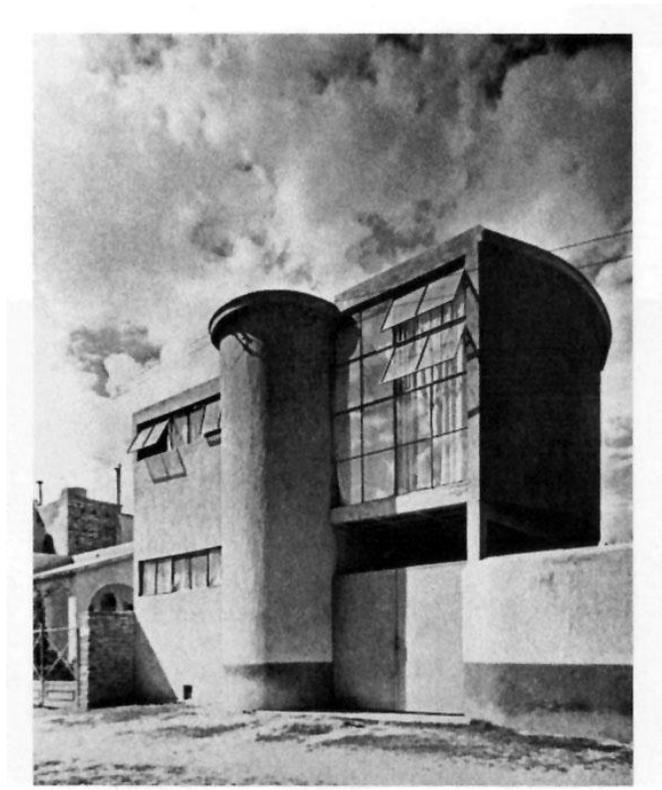


Figura 2.19. Juan O' Gorman. *Casa funcionalista en la Colonia del Valle*.
México D.F. 1932.

O' Gorman también diseñó casas y edificios siguiendo la máxima funcionalista: “*La forma sigue a la función*”. Bajo este mismo concepto, los decorados o adornos son mas un estorbo, por lo que se privilegian los volúmenes explícitos, puros y limpios.

La arquitectura de estos modernos edificios no recurrió al uso de ornamentaciones historicistas como la porfiriana, inclusive vio con descrédito al decorado mismo, por considerarlo un exceso y abuso. Privilegió la limpieza y pureza de las formas y materiales así como de los volúmenes y planos que, con el concreto u hormigón y las grandes “cortinas de vidrio”, aportaron limpieza, higiene, luminosidad y la participación de las panorámicas del exterior e interior a la nueva arquitectura. Dos de sus grandes máximas fueron: “*Menos es más*”; que significaba la valoración de la reducción en cuanto a los decorados y en la optimización de espacios. La segunda: “*La forma sigue a la función*”;

slogan que abogaba por determinar las formas del edificio a partir del uso que estas tendrán; una forma de expresar también, su mirada en el futuro.

En general, la moderna arquitectura de la primera mitad del siglo XX, a la que se le denominó funcionalista o racionalista, construyó edificios para usos como: escuelas, hospitales, oficinas gubernamentales, estaciones de transporte, y especialmente viviendas en condominio o multifamiliares. Pese a su aspiración universalista y su mirada optimista por el futuro, así como el pensamiento racional y tecnológico del que están impregnados estos inmuebles; características todas de la modernidad y sobre todo, de la modernidad vanguardista, hubo un momento en el que comenzaron a debilitarse y fueron cuestionadas su operatividad y legítima funcionalidad a partir del patético desenlace de la Segunda Guerra Mundial.

El segundo y escandaloso conflicto bélico mundial, que terminó a mediados de los años cuarenta y dejó en incertidumbre el nivel de desarrollo y supuesto progreso humano y tecnológico, hizo que gran parte del mundo, y sobre todo el europeo, cuestionaran a la modernidad y sus proclamas. Lo anterior, conjugado con el éxito económico que le significó a EUA la posguerra europea y la subsiguiente expansión económica que implicó para los estadounidenses, terminó por desatar serias dudas sobre el proyecto moderno. A este periodo se le llamó posmodernidad. La arquitectura será de las primeras en acuñar el término posmoderno para sus obras.

Las posteriores décadas a los años cincuentas, estuvieron teñidas por diversas manifestaciones, militarizaciones y oleadas de movimientos civiles que discutieron muchos de los paradigmas establecidos en relación con las razas, el género, la guerra, la política y la cultura. Fue el advenimiento de la cultura pop, sumergida en el capitalismo multinacional, la desigualdad global, la bomba atómica, la desregulación económica, el auge de tecnologías digitales y de telecomunicaciones, la explotación tercermundista y sus grandes deudas externas, la expansión de las megalópolis, los desastres ecológicos por la sobre explotación de la naturaleza, la creación de instituciones mundiales como la ONU, la UNESCO, el Banco Mundial (BM) o el Fondo Monetario Internacional (FMI), el

incremento del libre mercado, la invasión de los plásticos, los medios masivos de entretenimiento, de espectáculos y de comunicaciones; *Disneyland*, la televisión a color y el Internet, etc. Todo lo anterior, enmarcado en un cambio de postura frente a las utopías modernas pero, sin variación en relación con la economía y medios de producción, cuantificación y controles sociales modernos.

La arquitectura funcionalista, a partir de este periodo, se estandarizó con el llamado Estilo Internacional. Otra parte de la arquitectura también criticó los paradigmas constructivos modernos; especialmente los relacionados con el ornato, el purismo geométrico, la funcionalidad, y la reducción de los espacios que, según los posmodernos, sólo produjo cubos fríos e inhabitables. Para Peter Blake, el fin del movimiento moderno en arquitectura puede ubicarse con la demolición de un conjunto habitacional modernista, por considerarlo inhabitable, construido en la década de los cincuentas en Missouri (Figura 2.20)



Figura 2.20. Demolición de la unidad habitacional moderna en Missouri. 1972.

Para Antonie Compagnon, según Peter Blake, el inicio de la posmodernidad arquitectónica tiene lugar luego del derribe de estos edificios, el día 15 de julio de 1972, a las 15:32 pm.

Para Antoine Compagnon, la arquitectura posmoderna “...se opone a la arquitectura llamada moderna [...] quiere romper con el estilo funcional internacional; reivindica el

derecho al eclecticismo, al localismo y la reminiscencia; proclama un sincretismo tolerante en contra del purismo geométrico”.²⁸

Todas estas características de la arquitectura están en contra de los paradigmas de la arquitectura funcionalista y racionalista, de ahí que Compagnon haga la distinción sobre la llamada “arquitectura moderna”. Las características de estos postulados posmodernos podemos encontrarlos en ejemplos de construcciones contemporáneas, como el edificio de Philip Johnson llamado *AT&T Building* en Nueva York (figura 2.21) o el conjunto arquitectónico de Charles Moore del *Piazza d’Italia* de 1975 (figura 2.22).



Figura 2.21. Philip Johnson. *AT&T Building*. Nueva York.

Este edificio se ha convertido también en emblema del movimiento posmoderno en arquitectura.

²⁸ Antoine Compagnon. *Op. Cit.* p.108.

El *AT&T Building*, es un rascacielos ubicado en la calle Madison en Nueva York. Su ruptura con la arquitectura funcionalista está, entre otros detalles, en los estilos empleados para las columnas de la planta baja, la fachada y el remate; todo este conjunto tiende al eclecticismo. El material del que está construido es de cantera, que resulta una excentricidad comparado con el homogéneo concreto. Finalmente, no pertenece al purismo geométrico pues se encuentra lleno de adornos y su estructura no asemeja prismas delimitados y geométricos como habría sido la aspiración moderna.

Para el caso de la obra de Charles Moore (véase también figura 2.23), en esta arquitectura se encuentran citados diversos estilos históricos constructivos como los órdenes griegos, los arcos románicos, el romántico, etc., característica típica del posmodernismo. Es evidente el uso de la decoración, que tanto desestimaron los racionalistas, y el empleo no medido de materiales diversos, así como una multiplicidad de espacios que parecen no tener y no requerir orden o alineación, juegos plásticos de las formas debidos a los materiales, las iluminaciones, los espacios vacíos, que se opondrían al ideal racional. En general, estos ejemplos hacen patente el rechazo de la arquitectura posmoderna frente a la funcionalista o racionalista.



Figura. 2.22. Charles Moore. *Piazza d'Italia*. 1975-1978. El ecléctico y diverso proyecto de Moore también, es precursor y emblema del posmodernismo arquitectónico.

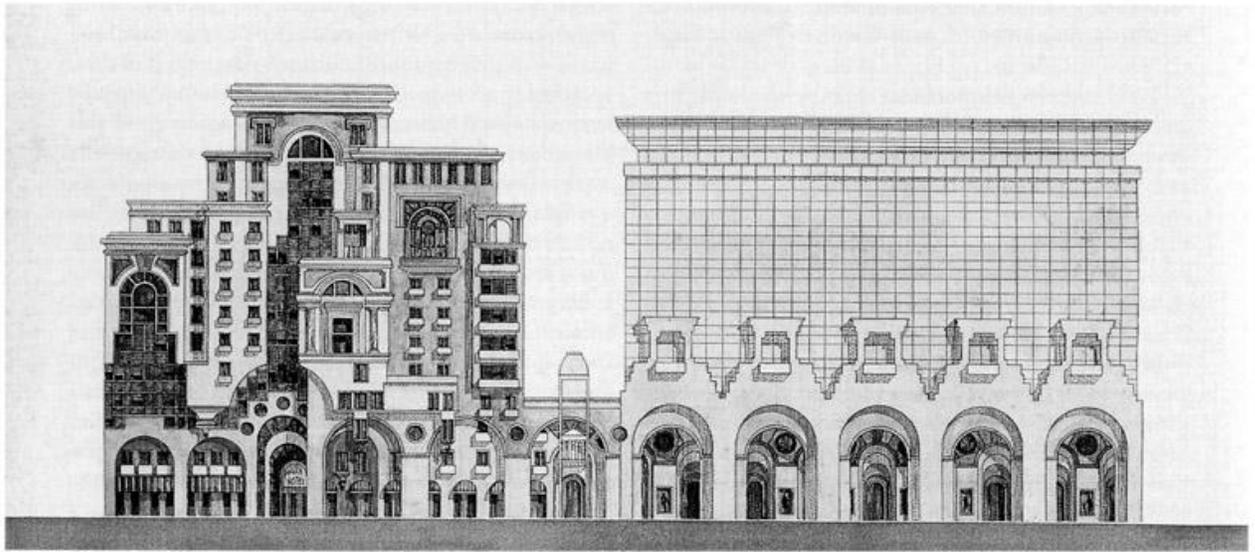


Figura. 2.23. Charles Moore. *Proyecto Piazza d'Italia*. Dibujo de la *Piazza d'Italia* en el que se percibe en longitudinal, el juego de decorados así como el eclecticismo de la obra.

El término posmoderno, no sólo para la arquitectura, sino también su migración y adopción por otras disciplinas como la literatura, las artes, la cultura en general, ha devenido en polémica. Mientras que algunos críticos como Francis Fukuyama sostienen que es la negación absoluta de la modernidad e incluso su superación, otros como Habermas lo rechazan abiertamente por considerarlo neoconservador y tradicionalista, sin embargo, tal como lo referíamos aquí con anterioridad, de acuerdo con Marshall Berman, es evidente que las posturas a partir del siglo XX frente a la modernidad se han radicalizado. La modernidad tiene defensores y detractores contrastados pero, existen otras actitudes, emparentadas con el *Pop-Art*, que pretenden ser, además de críticas en muchos de los casos, incluyentes y abiertas a los nuevos lenguajes y medios que la posmodernidad ha propuesto —aunque el concepto sea una contradicción en sí, pues esos lenguajes suelen nutrirse del pasado. Finalmente, estas expresiones polarizadas así como las fracturas del movimiento moderno podrían ser también, una tradición más de la modernidad, a saber: declarar una ruptura con el tiempo anterior y convertirse en otra al utilizar la crítica y la razón en esa fractura.

Podemos percibir que a pesar del gusto redentor de la modernidad por las rupturas y las novedades —aunque estas sea recicladas— hasta antes de la llamada posmodernidad ha mantenido y moldeado algunos conceptos. En el periodo posmoderno, se conservan muy diluidos y deteriorados, y continúan revestidos de grandilocuencia que los hace parecer otros como: las declaraciones de ruptura que occidente ha pronunciado en ambas posguerras, la fe en el futuro asimilada pausadamente en el siglo XIX y proclamada con frenesí en el siglo XX (y aún incluso en el XXI), el concepto de progreso y desarrollo con esquemas lineales todavía muy vigentes en el ámbito científico, tecnológico, económico, y diezmado pero no exento, en las prácticas artísticas. Ideales del pretendido progreso que aún siguen moldeando la fisonomía urbana y arquitectónica como en la construcción de corporativos, plazas comerciales, inmuebles de la inversión privada etc.

El advenimiento de la posmodernidad ha supuesto un cambio pero ese es sólo un modo de ver el entorno y las proyecciones a futuro; que ahora se cuestionan su avance, linealidad, universalismo, desarrollismo y su racionalidad, pero tal como lo dice Frederic Jameson, no es otra cosa que otra etapa del capitalismo a la que el denominó: “la lógica cultural del capitalismo tardío”.

2.2 El concepto de posmodernidad en Frederic Jameson y el arte contemporáneo.

La posmodernidad, al igual que la modernidad, es un concepto inestable y polémico. Sin embargo, a diferencia de las aspiraciones modernas no pretende, como primera instancia, el universalismo ni la solidez de su antecesora. Es el desgaste y cuestionamiento, dilatado y diversificado, de los fundamentos modernos, originado por la turbadora Segunda Guerra Mundial; conflicto armado en el que participaron gran parte de las naciones modernas occidentales con siniestros resultados.

Pese a la pasmosa destrucción y la provocación que implicó la tecnología y la ciencia a manos del servicio bélico, por ejemplo en el desarrollo de la bomba atómica y las armas nucleares, los medios modernos, o condiciones materiales que propuso la modernidad como: la industrialización, el consumo, la racionalización de la naturaleza y de la sociedad, en suma, el capitalismo en general, no se han alterado sustancialmente en este periodo denominado posmoderno, al contrario, se han incrementado.

La situación del periodo denominado posmodernidad es compleja e intrincada. Los parámetros modernos como: la razón, la fe en el progreso, el universalismo, la fe en la tecnología, son negados y discutidos como vías óptimas; incluso la proposición de enunciar “vías” o “camino” es también reñida pues supone el regreso del pensamiento redentor y dogmático de las vanguardias. Inclusive, el examen de “lo posmoderno” puede desatenderse en la retórica posmoderna, aunque esto resulte tautológico, pues cualquier atisbo de análisis o ubicación temporal hace regresar el discurso de la supuesta linealidad histórica. Estas y otras contradicciones lo hacen confuso.

Para Frederic Jameson, en su libro titulado *Teoría de la posmodernidad* una característica de la modernidad es “...(el) axioma de que la <versión moderna de la historia> es la primera víctima y la primera ausencia misteriosa del periodo posmoderno”²⁹.

²⁹ Frederic Jameson, *Teoría de la posmodernidad*. Madrid, Trotta, 2001, p.11.

Lo anterior significa que el sistema dialéctico de rupturas y revoluciones innovadoras que la modernidad plantó para su desarrollo; y que por supuesto, incluyó al progreso, la linealidad y el papel histórico de la especie humana, en el periodo posmoderno están ausentes. Las revoluciones, para la modernidad, marcaban cotas en el desarrollo del supuesto progreso lineal, gracias a éstas midieron los desplazamientos considerados tradicionales y el advenimientos de las novedades. Pero, para el periodo posmoderno estas marcas están descartadas.

Esto implicaría que, si la linealidad histórica está suspendida, el presente se impone de forma perdurable. Para Jameson, esta “constante del presente” es otra de las características de lo posmoderno pues, hace parecer que cualquier característica del presente sirve para enunciar una teoría del “presente”. Sin embargo, para este autor, el que diversas disciplinas enuncien experiencias parecidas dentro de ese “presente” desprovisto de historia, hace evidente la necesidad de agrupar esas visiones en un término que no resulte insuficiente o unidireccional para éstas, que finalmente reconocen una serie de características similares o afines en ese “presente”. El término que Jameson percibe como aglutinante y que identifica esas sensaciones es el de “posmodernidad”.

Para Jameson, “la posmodernidad no es la dominante cultural de un orden social completamente nuevo, [...] sino sólo el reflejo y la parte concomitante de una modificación sistémica más del propio capitalismo.”³⁰ La modernidad burguesa es partícipe y entusiasta del capitalismo. Modernidad y capitalismo que promovieron la transformación de la naturaleza a través de la razón, y desplazaron los relatos tradicionales de tiempos cíclicos por la llegada del progreso y el futuro, e hicieron de la especie humana la protagonista del rumbo de la humanidad en una historia lineal y ascendente, para la posmodernidad sin embargo, las ideas apasionadas por el futuro y las novedades pueden quedar rezagadas pero, el desarrollo económico (cuantitativo) industrial, la burocratización y sobre todo la tecnología están exacerbadas.

³⁰ *Op. Cit.* p.12.

La aplicación del término “capitalismo tardío” significa un cambio o transformación del mismo capitalismo que se ha volcado también al ámbito cultural, lo que implicaría que gran parte de las cosas y productos que nos rodean; cosas materiales o inmateriales, estarían gravadas dentro del sistema económico capitalista. Así, cultura, ideas, arte, entretenimiento, salud, publicidad, mercado, etc., serían negociables en términos especulativos de ganancia y pérdida.

Jameson señala que la industrialización o proceso mecánico y en serie de la elaboración de un producto ya no es tan significativo; como lo fue en el tiempo moderno que incluso generó, entre los modernistas, tópicos y temas relacionados con la alienación, la neurosis y la histeria producto de la actividad mecánica, lo sustancialmente tentador para la posmodernidad es el proceso por el cual este producto es comercializado, vendido, publicado, y reproducido como imagen y superficie, de ahí que la publicidad, el estudio de mercado, las listas de popularidad, el ranking y los negocios especulativos resulten tan exitosos para la contemporaneidad. Todo esto, auxiliado y amparado por el desarrollo ultra especializado y generalizado de la tecnología digital, de telecomunicaciones e informática.

Lo anterior, lejos de percibirse como ruptura con el capitalismo tiende hacia una supremacía polémica de éste. También, y no es casual, para Jameson el comienzo de este proceso está situado después de la Segunda Guerra Mundial al término de la cual, luego de la precariedad y el desabasto, comenzarían a contemplarse enmiendas al sistema económico capitalista, aunado con el éxito económico y tecnológico que la posguerra europea le trajo a los Estados Unidos y las revueltas de las décadas de los sesenta y setentas del siglo XX darían como resultado bases de un “nuevo” orden económico mundial llamado, a partir de los años setentas: globalización, capitalismo multinacional, neoliberalismo, “sociedad del espectáculo”, sociedad de la información, aldea global, etc. Jameson nos recuerda que “esta cultura posmoderna [...] es la expresión interna y supraestructural de toda una nueva oleada de dominio militar y económico de Estados Unidos en el mundo.”³¹

³¹ *Op. Cit.* p. 27.

Algunas de las características que enuncia Jameson, de esta dominante cultural del capitalismo tardío que se relacionan con el ámbito posmoderno son: la racionalización de la sociedad exacerbada que se convierte en una casi terrorífica red de control burocrático, la solubilidad o acoplamiento cada vez mayor de los gobiernos y las empresas transnacionales; ambas características parecen incluso pasar desapercibidas al grado de considerarse naturales en muchos de los casos. El capitalismo puro, expresado en redes internacionales de trabajo, intensas actividades de las bolsas de valores, amplias deudas externas de países en desarrollo, la aparición y especialización de los *media*, la informática y la automatización.

En lo respectivo a la estética, para Adolfo Sánchez Vázquez, la posmodernidad es el debilitamiento de los ideales estéticos de las vanguardias; mismas que supusieron que, a partir del arte y de las prácticas artísticas, conseguirían la vía para cambiar la realidad social. Estas vanguardias proponían la emancipación humana, la integración del arte en la vida, más allá de las instituciones; lo que se traduce en su democratización, la ampliación del universo estético no sólo al euro-céntrico, y en general, la expansión e integración de las artes a la vida cotidiana.

El ocaso de las vanguardias para Sánchez Vázquez, está relacionado con la permanencia de los medios modernos en el ámbito contemporáneo y nos dice: “estos objetivos han fracasado al no darse el cambio de las condiciones modernas que han hecho posible su realización. Lo que se demuestra por tanto, es que la emancipación estética no puede desvincularse de la social.”³² Para Sánchez Vázquez, como para Jameson, la posmodernidad continúa los medios modernos y sobre todo el ámbito económico capitalista que fue actor sustancial para el declive de las vanguardias y su proyecto estético. Así como también, nos indica que un cambio no puede producirse a partir de la estética únicamente y desligarse del ámbito de lo social.

³² Adolfo Sánchez Vázquez. *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. México, FCE, 1996. p.283.

Pese a que ambos autores revisados podrían tener matices diferentes respecto al arte contemporáneo, los dos consideran que el uso de la tecnología, sobre todo digital e informática, es un rasgo distintivo del arte posmoderno.

Esta conexión, propiciada por la enunciación del uso de la tecnología, podemos encontrarla en Sánchez Vázquez al referirse al arte posmoderno como “...un *revival* del pasado que la modernidad sepulta, pero con la idolatría del presente, sobre todo porque ofrece material tecnológicamente. Tampoco se rechaza lo que, en la modernidad, ha propiciado el declive de las vanguardias: la mercantilización del arte.”³³ Para este autor, el arte posmoderno acepta con entusiasmo la tecnología y el mercado contemporáneo y relega el carácter subversivo de las vanguardias, situación que no deja de apuntar como polémica.

También, Jameson enuncia el uso de la tecnología en el arte posmoderno, y de paso ofrece algunas características de éste que resultan útiles para revisar algunas obras posmodernas como son:

...(una) nueva superficialidad, que se prolonga tanto en la <teoría> contemporánea como en toda una nueva cultura de la imagen o del simulacro; el consiguiente debilitamiento de la historicidad [...]; todo un subsuelo emocional, al que llamaré <intensidades>; las profundas relaciones constitutivas de todo esto con una nueva tecnología que, a su vez, refleja todo un nuevo sistema económico mundial...³⁴

Para este autor, el uso de la tecnología y el mercado en el arte posmoderno evidencian la red ultra especializada del nuevo orden económico global.

A partir de la caracterización de algunos componentes del arte posmoderno que brinda Jameson, trataremos de ejemplificar y desarrollar esos conceptos con algunos ejemplos del arte contemporáneo. Comenzaremos por explicar el concepto de

³³ Adolfo Sánchez, *Op. Cit.* p. 282.

³⁴ Frederic Jameson, *Op. Cit.* p. 28.

superficialidad; su liga con el simulacro y con la pérdida del estilo personal o individualidad, posteriormente, la grieta que esto implica para la visión lineal de la historicidad y finalmente, la complementación de las tecnologías con las llamadas nuevas intensidades.

Para Jameson, la nueva superficialidad no es más que una presentación tal cual del objeto, casi sin alteración o con poca intervención, en el espacio artístico como en el museo. Es, en cierto sentido, la obviedad cotidiana de los objetos exhibidos en museos o galerías como parte de la propuesta o son “la propuesta” en sí. También, incluyen una imagen llana y evidente de la pieza. Como en las instalaciones de Jasón Rhoades, por ejemplo la titulada *My Brhoter/ Brancuzi* (figura 2.24). En la que se puede ver una dispersión de objetos en el área que comprende la sala museográfica. Objetos que son presentados tal cual existen en la cotidianeidad, incluso la “composición” (si aún podemos llamarla así) de la obra es una disgregación, en apariencia aleatoria, de objetos como: rollos de papel, alfombra, donas o rosquillas, herramientas, envases de plástico, motores, cubetas, cajas, etc.

Esta superficialidad, puede entenderse también como una ausencia de trasfondo o de fondo de una pieza, profundidad que algunas obras modernas se enorgullecían en poseer.



Figura 2.24. Jasón Rhoades. *My Brhoter/ Brancuzi*. Materiales diversos y esparcidos.

183 x 366 x 737 cm. 1995.

Instalación que muestra diversos objetos cotidianos en una espacio museístico, ejemplo de superficialidad.

Dado que el objeto se presenta tal cual, en la galería, y en el supuesto de que se procure su poca intervención o alteración para no restar obviedad, muchas piezas se convierten en simulacros de la realidad; presentados como arte museístico pero con referencias reales en la cotidianeidad. Situación que genera, en muchos casos, una extraña sensación de alteración de lo estético, pues el modernismo más febril nos habría acostumbrado a la facturación, construcción y presentación de una obra que, así determinaba su pertenecía a una corriente escuela y por supuesto, a un autor.

El simulacro entonces, toca de cerca o se adentra en lo que parece un engaño. Aliado con la tecnología, puede ofrecernos experiencias cercanas a la irrealidad, como las fotografías de Thomas Demand. En la siguiente foto titulada *Sprungturm (diving board)* (figura 2.25) parece que observamos un trampolín de alberca; incluso, especulando, se parece a las construcciones modernas ascéticas y entusiastas del orden, la forma y la austeridad. Sin embargo, la pieza es la fotografía de una maqueta; de un lugar que no existe con certeza, elaborada por el fotógrafo; como un montaje, que finalmente, fue presentada sólo como la imagen, que con un poco de credulidad del espectador, nos hace creer que es la fotografía de algún lugar real. Visto así, consideraríamos que hemos caído en un engaño.



Figura 2.25. Tomas Demand. *Sprungturm (diving board)*. 150x120 cm. 1994.
Aparente trampolín fotografiado. Imagen de una maqueta creada como escenario para esta foto, situación que la aproxima con el simulacro.

La foto anterior, desvanece el concepto de estilo que la modernidad tanto privilegió. La imagen; un tanto sobria, el uso de la cámara fotográfica; que genera cierta cosificación y distancia con el objeto y la selección de fragmentos disipa o dificulta la búsqueda de un “estilo”. Incluso la selección fragmentada de un detalle expuesto como estético dota a la imagen de cierta banalización; en el sentido de que nos distrae de su pertenencia a un todo. Banalización que Jameson llama “ocaso de los afectos”; la conjunción de la pérdida del estilo del autor y la fragmentación de un todo para convertir ese fragmento en estética, que incluye también, la dilución o minimización del individuo o individualidad.

Como en las fotografías de Candida Höfer, por ejemplo en *Brithis Library London I* (figura 2.26). Fotografía de un fragmento de la biblioteca de Londres en la que, como imagen, insinúa no exigir el conocimiento o reconocimiento del lugar, podríamos decir incluso, que no describe el lugar, más bien toma de él un fragmento para convertirlo en un punto estético del que obtendríamos valores a partir de formas, luz, textura, colores, etc. La pertenencia o unicidad de un todo que, como individuo nos localice en un lugar o geografía, se degrada en estas fotografías; no digamos ya, el estilo o marca personal de los creadores.

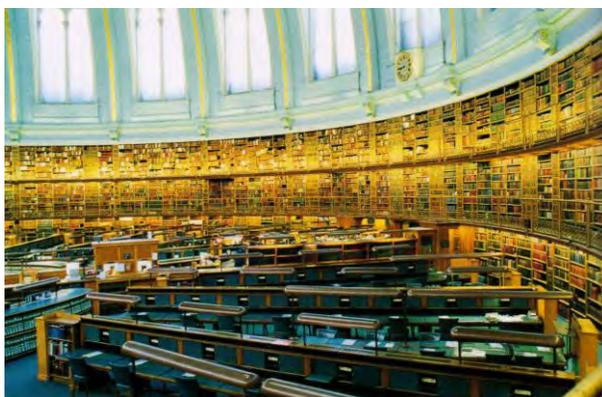


Figura 2.26. Candida Höfer. *Brithis Library London I*. 1994.

Fotografía de un fragmento de la realidad.

La obviedad del objeto, su proximidad con el simulacro y la dilución, cada vez más acentuada, del estilo, desconectan a la obra de una temporalidad lineal o progresista; que

encontraba rupturas con la aparición de las novedades en la modernidad, suspende el supuesto desarrollo histórico, y sobre todo lineal, en el arte. Este proceso genera, lo que Jameson denomina una crisis de la historicidad. El relato del arte es ahora un vertedero o archivo que no avanza mas, por haberse aliado con el supuesto progreso, tan desacreditado en la posmodernidad. Este archivo de la historia del arte puede ser usado para generar más arte, para criticarlo o simplemente auto referirlo, con ayuda de las tecnologías, medios, contextos y lenguajes posmodernos.

Ejemplo de lo anterior, es la imagen en arte digital de Vuk Ćosić, catalogada a partir de ser tomada de la pantalla de un ordenador, titulada *Historia del arte para aeropuertos* (figura 2.27). En esta propuesta, está explícito el uso de las imágenes de la historia iconográfica del arte, pues la imagen de la izquierda hace referencia a la escultura mutilada de Venus y la otra, a una pintura de Duchamp con relaciones cubistas y futuristas, elaborado a partir del lenguaje señalético, tan cotidiano para los aeropuertos. El contexto posmoderno del lenguaje internacional para aeropuertos, el uso de herramientas digitales, las referencias a la historia del arte aunadas a la desaparición del estilo e individualidad, son características todas, del arte contemporáneo.



Figura 2.27. Vuk Ćosić. *Historia del arte para aeropuertos. Venus y Duchamp*. Arte digital. 1997.

Ejemplo que condensa y evidencia varias la condición y características del arte posmoderno.

Si la tecnología posmoderna, tal como lo indica Jameson, es una herramienta bajo la cual descansa gran parte del proyecto económico y global estadounidense, cabrían entonces propuestas que la utilicen no sólo con fines subversivos, sino también, donde sea empleada como detonadora de cierta contrariedad. Esto es, en la invención y circulación ex profeso, y en algunos casos controlada, de virus informáticos o programas que escapan del paradigma

informático de los grandes monopolios de la programación. Cabe mencionar que, con el salto del formato algo confuso, dilatado y extendido, de las fotografías digitales, de las instalaciones, del arte acción etc., al formato digital, se acentuarán de forma considerable las características enunciadas con anterioridad, además de que en muchos de los casos, despojan de materialidad y operatividad a las obras, pues una animación digital, por mucho que se le registre a través de secuencias, será animación en tanto que se reproduzca en formato digital.

Ejemplo de lo anterior es la propuesta y dinámica de Eva y Franco Mattes, integrantes de 0100101110101101.ORG, quienes, como propuesta, desarrollaron un virus informático durante una exhibición de arte digital. La dinámica fue aparentemente controlada con anuncios anticipados del desarrollo y circulación del virus. Como es de suponerse, la acción sólo puede cobrar sentido dentro del tiempo y el software de una computadora, sin embargo, los catálogos publican imágenes de la fuente de codificación del virus (figura 2.28). La invitación anterior podemos relacionarla con los *hackers* y bien vale la pena como oferta detonadora del uso simbólico y propositivo de las nuevas tecnologías. Finalmente, podemos percibir que la interacción informática, el nivel de reproducibilidad, la disolución del individuo y la banalización, junto con otros potenciales temas posmodernos a desarrollar, se encuentran evidentes en propuestas de este tipo.

```

# Biennale.py
# HTTP://WWW.0100101110101101.ORG -- + -- [!d!e!m!c] [!n!l!p!a!n!s!d!l!n!e!s!s!e!
from StringIO import *
from string import *
import os, sys
from email import *

def formatea(quest):
    try:
        mail = open(quest, "r")
        body = mail.read()
        mail.close()
        if findbody.find(body) == -1:
            mail = open(quest, "w")
            mail.write(body + "\n\n" + body)
            mail.close()
    except IOError: pass

def chat(party, quest):
    if open(quest, "r")[-1] in ("r", "w"):
        formatea(quest)

def join(party):
    try:
        if not os.path.exists(parties[0].NAME):
            questbook = open(quest)
            if party in "A": party = party + "/"
            if not os.path.exists(party) in questbook:
                for quest in questbook:
                    chat(party, quest)
                    join(party + quest)
    except IOError: pass

if __name__ == "__main__":
    parties = open(parties[0])
    mbody = open(parties[0])
    mbody = mbody.find(findbody, "r") + 3
    mail.close()
    bodylist = findbody.find(findbody, "r") + 1, "\n", "\n"
    if bodylist[0] in "A": bodylist = bodylist + "\n"
    mail = open(bodylist, "w")
    join(party)
    print "This file was contaminated by Biennale.py, the world's most virus."
    print "The lines of Biennale.py is delisted by the first Python virus."
    print "[!d!e!m!c] [!n!l!p!a!n!s!d!l!n!e!s!s!e!
    print "

```

Figura 2.28. Eva y Franco Mattes (0100101110101101.ORG). *Biennale.py*. Fuente codificada.

Virus de ordenador. 2001.

Dinámica posmoderna con amplias y potenciales características contemporáneas.

Finalmente, podemos advertir que varias de las propuestas denominadas contemporáneas desbordan cuestionan e incluso desaparecen los parámetros que el arte moderno consideraba paradigmáticos. Independientemente de la postura que nos merezca la posmodernidad, las características y herramientas del arte contemporáneo se nutren tanto de la cotidianeidad, de su reproducción obvia y simulada, de las nuevas tecnologías, y muchas no ignoran el contexto económico, así como la crisis de la historicidad lineal del arte. Particularidades que nos separan del ámbito de las estéticas modernas tan relacionadas con el progreso y la historia.

2.3 La ruptura posmoderna frente a la modernidad en el grabado.

El arte moderno y el arte contemporáneo están separados por diferencias sustanciales. Independientemente de la desarticulación temporal que hasta ahora hemos expuesto, ambas categorías de arte están diferenciadas, en mayor o menor medida, por características de forma y de contenido; así como de presentación y representación, de profundidad y superficie, de originalidad y de copia, etc. Muchas de las artes, y de las artes visuales en particular, han evidenciado esa fractura entre arte moderno o ahora también llamado —por una suerte de ironía—, “tradicional” que, en las artes visuales, tiende a estar vinculado con las técnicas puristas de la pintura, la escultura, la fotografía, el dibujo, etc.

Específicamente en el grabado, esta tradición está asociada con las técnicas ortodoxas de la gráfica como las del grabado calcográfico: el aguafuerte, el aguatinta, la punta seca, el grabado al buril, etc., y el grabado en relieve: la xilografía, el grabado en linóleo, y las planografías o estampas como la litografía y en menor medida, la serigrafía o estarcidos. Todas estas técnicas, mientras fueron modernas, además de resultar útiles y eficientes para reproducir la realidad; entretanto la cámara fotográfica no se popularizaba, eran empleadas de forma pura, casi sin mezclas, y en concordancia con la exigencia de

fidelidad a la realidad, se valoró la pericia o habilidad del grabador como dibujante medido.

El arte moderno, en general, tiene como características el estilo, la originalidad, la inventiva, la discordancia y escándalo, la negación, la profundidad, el deseo de actualidad e incluso, de apuesta al futuro, entre otras. En el momento en el que se alió con el progreso, aceptó de éste su linealidad. Para evitar la reiteración y fiel a su “tradicción de rupturas” accedió a hacer la historia del arte a partir de la negación y también, promulgó revoluciones conjugadas con la novedad. Así, inventiva, originalidad y novedad, quedan enmarcadas bajo el concepto de revolución; revoluciones estéticas de las formas, de los contenidos, de los materiales, de las técnicas, etc. La historicidad lineal, transmitida por el futuro, convirtió todo lo que se considerara “anterior” en obsoleto, en caduco, en antiguo y por supuesto, en tradición. Rutina que, según la modernidad, hay que renovar constantemente.

La instauración de una tradición, con la siempre ansiosa urgencia de refrescarse, para los modernos, pese a ser “constantemente transitoria”, en el tiempo dentro del cual tuviera vigencia, generaba la aparición de estilos, escuelas, influencias sincrónicas, modos de hacer, o corrientes. Y así, continuó operando enfáticamente mientras tuvo una credibilidad considerable hasta que el segundo y espasmódico conflicto bélico mundial y el capitalismo estadounidense, agrietaron y deslizaron su proyecto estético.

Como hemos visto, el advenimiento del arte contemporáneo es más que sólo la negación del proyecto estético modernista; proyecto crítico y entusiasta a la vez, y el de las vanguardias, discursos mayoritariamente optimistas. El arte posmoderno se encuentra rodeado y sumergido en los medios capitalistas, herederos de la modernidad, pero exacerbados a grados superlativos, añadido a él, también, están las visiones descreídas del progreso, desconfiadas de las vanguardias, incrédulas de la historia, recelosas del centralismo y del universalismo, visiones apocalípticas y frenéticas hacia la tecnología y la burocratización etc. El arte contemporáneo es, en cierto sentido, la negación de muchos paradigmas estéticos modernos, es también la inclusión, ya sea crítica o distraída, de los medios, de la publicidad, de la tecnología, de la cultura popular; misma que las vanguardias

pretendieron afanosamente corregir y educar, del eclecticismo, todo lo anterior y mas, disuelto en un ambiente de ultra especialización capitalista y tecnológica, descentrado, múltiple y heterogéneo; que podría dejarnos la sensación de que se resiste a una definición.

La gráfica posmoderna no sólo desatiende el estilo y en cierto sentido, la pericia o habilidad del grabador; característica ésta, a veces, relativa, pues la gráfica posmoderna puede ya no gustar de la representación escenográfica o en ultima instancia, se sabe desbordada por la aparición de tecnologías emparentadas con la fotografía, la imagen digital o fotomecánica, que rebasan sus intenciones “realistas”. A diferencia del tiempo moderno, la gráfica contemporánea está tensada entre el uso de esa tecnología y la hibridación de técnicas que permitirían una amplitud de recursos gráficos, la reproductividad vertiginosa de la realidad y de la publicidad a manos, no ya del grabado, sino de la tecnología digital y mecánica, además de la nostalgia o también, una euforia por los temas o técnicas del pasado.

De algún modo, es paradójico que estas técnicas y artes ahora nos parezcan tradicionales o representantes de la ortodoxia; cuando en su tiempo, varias de ellas resultaban subversivas o discordantes, esto “se debe a la canonización e institucionalización académica del movimiento moderno en general” y que el arte contemporáneo “se enfrenta ahora al movimiento moderno (antes de oposición) como si fuera un conjunto de clásicos muertos...”³⁵

Algunos ejemplos en el grabado, podemos encontrarlos en la gráfica modernista. Un grabado que aspiraba a la rapidez y a una fidelidad con la cambiante realidad moderna; y muchas veces, del mismo modo que el modernismo como pensamiento, utilizó la crítica y la sátira. Los siguientes dos ejemplos, pertenecen a grabados de José Guadalupe Posada. El primero de ellos es una ilustración para un folleto sensacionalista de la época (figura 2.29). La inventiva, originalidad y los anhelos de actualidad, características del arte moderno, están evidenciadas en la escena recreada, a partir de alguna noticia de actualidad.

³⁵ Frederic Jameson, *Op. cit.* p.26.



Figura 2.29. José Guadalupe Posada. Ilustración para una nota sensacionalista de finales del siglo XIX. Estampa que para su solución, requiere inventiva y habilidad técnica del grabador, algunas características apreciadas por el modernismo.

La habilidad en el dibujo del grabador era inherente de una capacidad inventiva, esta podemos notarla en el dibujo dramatizado de una niña “malévola” a la que dos demonios, sin aparente referencia visual, son dibujados como cómplices e influencia de la “maldad” infantil. Para ilustrar tal acontecimiento, el grabador debe recurrir a un plano escenificado, narrativo y descriptivo de los personajes. Además, debido a la inmediatez común en los diarios, la imagen debió ser diseñada con rapidez, premura y seguridad, que solo puede ser cumplidas y resueltas, en aquel tiempo, con habilidades artísticas y técnicas ampliamente desarrolladas.

Así, habilidad técnica, imaginación, originalidad, fidelidad con la espacialidad de la realidad y pureza de la técnica están presentes en este grabado. Gracias a esto, podemos reconocer algunos trazos y temas recurrentes en Posada, característica que la modernidad emparentaba con el estilo. En el siguiente grabado (figura 2.30), titulado *Gran fandango y francachela de todas las calaveras*, pese a ser una interpretación imaginativa y chocarrera de la vida popular mexicana, la escenificación, la imagen descriptiva y sobre todo la originalidad son patentes; pues inclusive, el tema de “las calaveras”, como crónica gráfica y sátira social, está asociado principalmente con el estilo de Posada.



Figura 2.30. José Guadalupe Posada. “*Gran fandango y francachela de todas las calaveras*”. El estilo, apreciado por los modernistas, en este caso, se vincula con la sátira social de “las calaveras” metáfora utilizada por caricaturistas para designar a los desposeídos de todo, incluso de carne.

Ambos grabados poseen una cualidad técnica formidable. Perceptible por la calidad de la línea, actividad intrínseca al grabado de una placa que requiere cierta habilidad para el corte o desbaste sobre una plancha, ya sea de madera o metal, preservando de mejor forma el dibujo.

Frente a estas características de originalidad, inventiva, habilidad técnica, y estilo o marca personal, podemos extrapolarlas en un ejemplo de grabado posmoderno como la serie de imágenes titulada *Desastres* de Andy Warhol. La siguiente imagen (figura 2.31), es una serigrafía realizada a partir de una nota periodística funesta, sobre un accidente automovilístico. A diferencia de la viñeta sensacionalista de Posada, quien ilustró

directamente la nota, Warhol, rodeado de tecnologías fotomecánicas de la segunda posguerra, tomó la imagen fotográfica y la tamizó en una tela serigráfica, para estamparla sobre una superficie.



Figura 2.31. Andy Warhol. *Desastre en blanco y negro*. Serigrafía sobre lienzo. 1962.

La inventiva, la originalidad y el estilo, son características desestimadas para la posmodernidad.

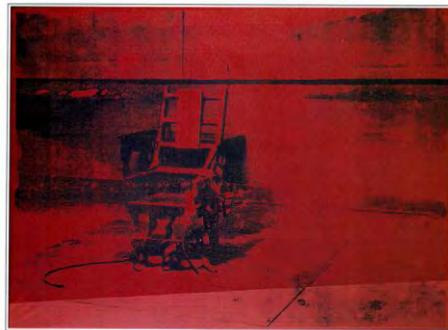


Figura 2.32. Andy Warhol. *Silla eléctrica grande*. Serigrafía sobre lienzo. 1966.

La extracción de un fragmento de la realidad tal cual, por patética o banal u alentadora que resulte, es característica del grabado contemporáneo.

Del mismo modo, en la imagen de la *Silla eléctrica grande* (figura 2.32) Warhol utilizó alguna fotografía del artefacto mortífero para transferirla a la maya serigráfica y así, elaborar una estampa. Para esta gráfica posmoderna, la originalidad, la inventiva, tan

preciadas en la modernidad, están relegadas a cambio de una superficialidad trivial de las imágenes cotidianas. Un fragmento, aparentemente patético, de la vida cotidiana como un accidente automovilístico, o un instrumento para la pena de muerte, son convertidos en estética. Además, el estilo o marca personal del autor desaparecen a cambio de imágenes fotomecánicas que se aproximan a la realidad. Características éstas, del arte contemporáneo.



Figura 2.33. Ramón Alva de la Canal. Viñeta con representaciones de edificios. 1925. Grabado estridentista de las impresiones gráficas sobre la popularización de los edificios.

A la gráfica vanguardista, sobre todo la del estridentismo mexicano, le apasionaron los temas optimistas urbanos que, con la popularización del cemento, significaron la creciente construcción de edificios verticales; traducidos en idearios resplandecientes sobre el advenimiento del futuro, del progreso técnico y del orden³⁶. Esta imagen, es una viñeta de Ramón Alva de la Canal (figura 2.33), en la que se percibe un juego entrecortado y rítmico de cubos y prismas en representación de lo que parecen edificios. La viñeta, a diferencia del grabado modernista, no es tan realista y escenográfica. Pero, a pesar de

³⁶ Para profundizar en el tema véase el comentario que realiza Enrique X de Anda, sobre la gráfica estridentista en: Enrique X. de Anda Alanís. *La arquitectura de la Revolución mexicana: corrientes y estilos de la década de los veinte*. México, UNAM-IIE, 2008. pp. 71-72.

romper ligeramente la horizontalidad de un plano escenográfico, preserva la esencia de éste, al grado de que en la apreciación del dibujo, privilegiaríamos la verticalidad.

En el siguiente dibujo de Jorge González Camarena (figura 2.34), también pertenece a la apología que sobre el cemento se hacía en la década de los años veinte del pasado siglo. La transformación de la imagen urbana en moles de concreto ascéticas, aparentemente ordenadas y percibidas como novedad redentora de los problemas urbanísticos, alentó la creación de imágenes, que de alguna forma, homenajearan la respuesta que el concreto armado significaba para la urbe. Este dibujo, tiende a la esquematización y austeridad gráfica y privilegia las nociones espaciales de verticalidad, equilibrio y orden, emparentadas también con los ideales arquitectónicos de la época.

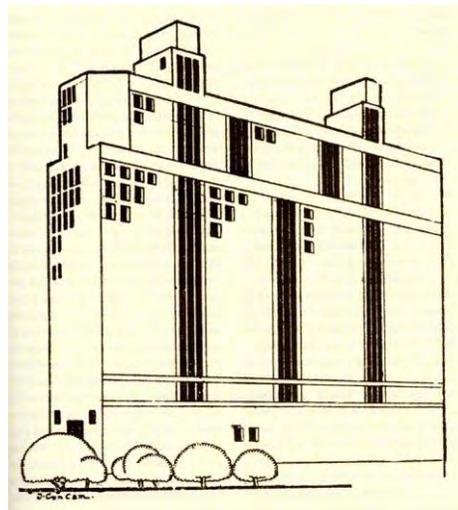


Figura 2.34. Jorge González Camarena. *Terminal de Hollywood*. Viñeta para la revista *Tolteca*. 1931.
La imagen de los modernos y vanguardistas edificios de las nuevas ciudades retroalimentó los dibujos y la arquitectura de la época.

Frente a estas imágenes, de cierta forma optimistas y orgullosas con la tecnología de la época; realizadas como ilustraciones o viñetas para publicaciones y revistas, podemos yuxtaponer otros ejemplos de grabado contemporáneo o posmoderno que podrían desestimar o mantenerse neutras, ante las visiones satisfechas con la tecnología además de

que, en cuanto a la composición, no sólo no son escenificadas o narrativas sino que juegan con los planos de la representación, con los materiales y con la impresión de imágenes de procedencia histórica, cotidiana, urbana, fotográfica, etc.



Figura 2.35. Joe Tilson. *Sky One*. Técnica mixta. 1967. 124x69 cm.

Grabado en técnica mixta con temática urbana que incluye adhesión de objetos y papeles.

En este grabado en técnicas mixtas de Joe Tilson (Figura 2.35), podemos diferenciar que, en relación con la viñeta estridentista, la representación de los edificios es una transferencia fotomecánica resuelta en la parte superior de la estampa. Misma que contiene fragmentos de imágenes cotidianas como: unos dedos, un sobre para carta, y piezas tridimensionales en la parte inferior. Todo esto en una composición vertical, pero vagamente jerarquizada.

Si las ilustraciones vanguardistas se entusiasmaron con la originalidad y el estilo en concordancia con la celebración a las máquinas, el siguiente grabado de Robert Rauschenberg (figura 2.36) desvanece estas características al conformar una composición con influencias historicistas y eclécticas, además de no ser enteramente descriptivo; como si lo es el dibujo de González Camarena. Rauschenberg, también podría estar usando tecnologías fotomecánicas y presentando reproducciones mecánicas de imágenes preexistentes. Algo que los vanguardistas, fieles a la innovación, abrían relegado.

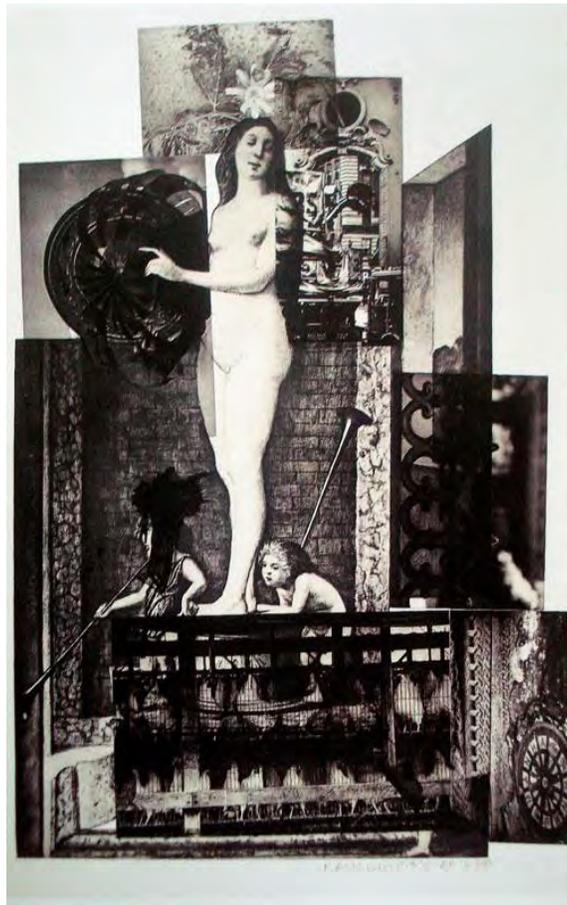


Figura 2.36. Robert Rauschenberg. *Bellini #4*.

Color intaglio. 152.4x 97.8 cm. 1988.

Grabado ecléctico con referencias historicistas.

Finalmente, los ejemplos intentan enunciar características diferenciadas de ambas estéticas, la moderna y la posmoderna, sin embargo, en lo que respecta a las estampas contemporáneas aun estarían preservando gran parte del formato bidimensional en las piezas. La estética contemporánea se permite muchas hibridaciones y formatos, característica que abre la posibilidad para que el grabado estampe en muchos materiales, y diferentes papeles, sin la necesidad de ser tradicionalmente artísticos. La siguiente pieza de arte contemporáneo, contiene numerosas características que hasta ahora hemos enunciado. Se trata de una impresión sobre una corbata realizada por Shopie Calle, titulada *The tie* (figura 2.37).

La impresión en un material de uso común y corriente, como lo es una corbata, desconcierta la tradición moderna de la habilidad artística. El estilo desaparece a cambio de la obviedad en las letras impresas y el uso de una prenda de vestir como soporte.

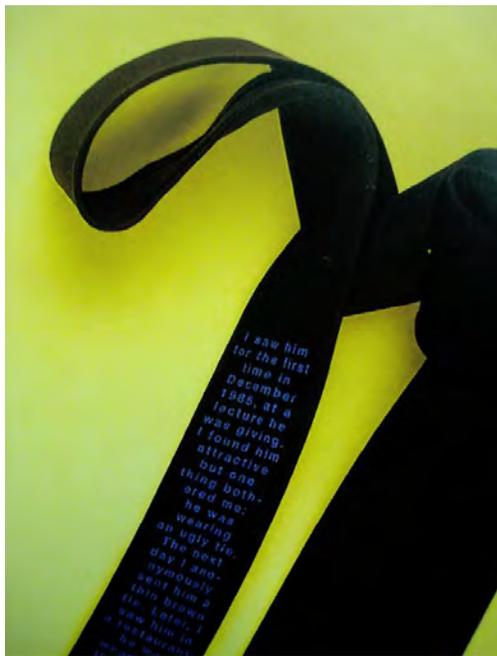


Figura 2.37. Sophie Calle. *The tie*. Impresión sobre una corbata. 1993.

Este grabado se diferencia de la tradición, entre otras cosas, por el soporte de la impresión y la despersonalización de las letras impresas sobre la corbata.

2.4 Las estrategias artísticas posmodernas: el pastiche y la apropiación en el arte.

2.4.1 El dadaísmo y el surrealismo como precedentes de las estrategias de descontextualización.

La notoria descentralización léxico-visual del posmodernismo, como recurso azaroso o premeditado, tiene antecedentes en la organización del espacio propuesto por algunas de las vanguardias de principios del siglo XX. Si ambos movimientos, tanto el posmodernismo como el vanguardismo, resultan emparentables (al menos a primera vista) es debido a que en ambos casos los distingue la necesidad de rompimiento o rechazo abrupto con sus predecesores. Las diferencias pueden ser muchas, con respecto a la concreción o congruencia expresadas en su desaire, pues mientras la vanguardia tiene una marcada “sensatez” (asumida por los propios vanguardistas, sus historiadores y sus apologistas nostálgicos) atribuida a su fractura contra la cultura finisecular del siglo XIX; el posmodernismo por el contrario, tiene polemistas que lo consideran retrógrado y neoconservador por la asimilación distraída que hace de los medios de comunicación y la cultura de masas, y otros que ven en sus proclamas los estertores de la propia vanguardia.

Sin embargo, para aclarar la situación es necesario conocer cuáles fueron las nociones que en cuanto a la creación de imágenes asumieron los movimientos vanguardistas. Resulta particularmente útil, para la clarificación de la descontextualización, sea de imágenes o de ideas y por ende de la propia estrategia apropiacionista contemporánea, estar al tanto de las proclamas que en cuanto a pintura o imagen tuvieron el dadaísmo y el surrealismo.

El dadaísmo, de acuerdo con Ades Down:

Esencialmente, fue un estado mental que debido a la guerra paso del descontento al disgusto. Este disgusto estuvo dirigido contra una sociedad responsable de la pérdida aterradora de la guerra, y contra un arte y una filosofía que parecían tan

identificados con el racionalismo burgués que eran incapaces de dar a luz formas nuevas por medio de las cuales se pudiera canalizar cualquier clase de protesta.³⁷

Según Dawn, el dadaísmo es, en primer lugar, una sensación de malestar, una incomodidad derivada del siempre decepcionante final de una guerra, que en tiempos del dadaísmo será la Primera Guerra Mundial o conocida en su época como La Gran Guerra. En segundo lugar, está implícita la sugerencia de Dawn sobre la afrenta que el dadaísmo significa para el racionalismo burgués, y derivado de este la modernización, el capitalismo, el positivismo o evolucionismo de filiaciones progresistas y el cientificismo. De acuerdo con el comentario, la afrenta dadaísta estiba sobre “un arte y una filosofía” relacionadas con el racionalismo que resultaban asfixiantes ante otras alternativas, en este punto, la conjunción entre arte y filosofía racionalistas es una indicación a lo que podríamos llamar geometría euclidiana, composición escenificada o perspectiva, tan paradigmática en la creación de pinturas desde su descubrimiento en el siglo XVI.

Para el dadaísmo, en cuanto a la representación de imágenes a través de la perspectiva y con ella toda la cultura burguesa del arte autónomo, la crítica, el gusto, etc., eran opresivas a “nuevas” formas o experimentaciones. Si en la guerra la propia humanidad había fracasado frente a los ideales humanistas nacidos del Renacimiento, los esquemas compositivos del arte y del lenguaje también habrían fracasado, o en última instancia debieron desgastarse. Además, conviene no olvidar que la modernización o modernizaciones impulsadas desde la industria a través de la economía, habían permitido la invención de máquinas que resultaban, al mismo tiempo, fascinantes e infaustas como la locomotora, el cinematógrafo, el automóvil, la fotografía y hasta las máquinas de escribir. Inventos que en su momento, robaban atención al gran Arte o desafiaban el gusto culterano promovido por el siglo XIX.

Sin embargo, al igual que otras vanguardias el dadaísmo cayó en la tentación del futuro, pues el hecho de que escribieran manifiestos meta-referenciales sobre la teleología de pedir “nada” o asumirse “nada” (<<Dadá solo no huele: es nada, nada, nada. >> Frase

³⁷ Ades Dawn, *El dadaísmo y el surrealismo*, México, Labor, 1997. p. 12.

del *Manifeste cannibale dada* de Francis Picabia) es suficiente para deducir una autorreflexión o conciencia dentro de una periodicidad que —paradójicamente— repudiaban. El propio Dawn advierte, en su estudio sobre el dadaísmo y el surrealismo, el impulso generador y sediento de novedad o improvisación del dadaísmo en “dar a luz formas nuevas”. Si el dadaísmo despreciaba con ira o burla la cultura racional burguesa que en parte era responsable de la periodicidad de la historia y de la historia del arte en general como progreso escalonado, la noción de futuro presente en su autodefinición (como conciencia de sí o de existencia) y en su malestar por la incapacidad de sorpresa o renovación es síntoma de su complicidad con el propio historicismo positivo.

Pese a lo anterior, estas no son sus paradojas más acusadas. El hecho de que Ades Down o Stanley Rubin Williams, entre otros, publiquen en fechas recientes, libros sobre el dadaísmo³⁸ y estos queden a su vez clasificados en la estantería de “Arte” por las bibliotecas o librerías, sólo evidencia otro contrasentido en la vanguardia dadaísta, que pretendía tirar por la borda al “Gran Arte”. El propio Dawn es consciente de este absurdo:

El Dadá fue una expresión de frustración y de furia. Pero, después de todo, los dadaístas eran pintores y poetas y subsistían en un estado de completa ironía, pidiendo el colapso de una sociedad y de un arte de los cuales ellos mismos dependían de muchas maneras; y la sociedad se mostró masoquistamente interesada en abrazar el dadaísmo y pagar algunos pocos céntimos por sus obras con el propósito de convertirlas también en Arte con mayúsculas.³⁹

Si el dadaísmo clamaba por la disolución de la tradición petulante que la cultura finisecular del siglo XIX había llevado al extremo, algún tipo de “justicia dadaísta” podría “descontextualizar”, por ejemplo, los libros actualmente publicados sobre dadaísmo en otras clasificaciones bibliotecarias, o condenarlos al olvido, puesto que, después de todo, ellos mismos deseaban escapar del Arte. Esta fantasiosa radicalización de la paradoja sirve

³⁸ El libro de Ades Down así como el de Stanley Rubin William, este último titulado *Dada, Surrealism and their heritage*, sobre dadaísmo, se encuentran catalogados en las bibliotecas de la UNAM como N6494.D3A34 y N6490.R8 respectivamente, ambas clasificaciones contenidas en la catalogación de “Arte”.

³⁹ *Op. Cit.* p.4.

de ejemplo para resaltar, el ya de por sí destacado revés del dadaísmo expresado por Dawn: los propios pintores y poetas creadores del dadaísmo clamaban por la desintegración del *estatus quo* que, precisamente, les daba “autoridad” para enunciar dicho rechazo, además de eso, la sociedad aceptó, y continúa reconociendo, que el anti-arte de los dadaístas es algún tipo de arte (como lo demuestra el propio libro de Dawn).

Para ejemplificar lo anterior con obras de los propios dadaístas podemos citar la conocida mofa realizada al cuadro de Leonardo Da Vinci titulado *La Gioconda*. Se trata de la obra de Marcel Duchamp titulada *L.H.O.O.Q.* (figura 2.38) de 1919, y que consiste en la reproducción en un cromo del cuadro de Da Vinci, en cuya superficie fueron pintados unos bigotes con lápiz sobre la cara de la Mona Lisa.



Figura 2.38. Marcel Duchamp. *L.H.O.O.Q.* 1919
Reproducción del cuadro de Da Vinci alterado con lápiz.

La intervención a la imagen del célebre cuadro de la cultura burguesa es, al mismo tiempo, una burla hacia la sacralización del Arte. Existe una cita textual, que no permite confusiones, al cuadro de Da Vinci. En esta imagen el desprecio por la tradición es manifiesto, existe una broma visual que “atentaría” sobre el celeberrimo y popular cuadro de la tradición pictórica, algo que buscaba alterar o desconcertar tanto a la crítica como al espectador de dicha obra.

Sin embargo, pese a que se trata de la alteración sobre una reproducción mecánica de una obra (y no la obra en sí misma) tiene una marcada diferencia con la estrategia Apropiacionista, divergencia y maniobra que veremos más adelante, pero podemos adelantar que mientras *L.H.O.O.Q* es una obra vanguardista de 1919 donde los medios de reproducción no estaban tan sofisticados ni mucho menos se pensaba que llegarían a masificarse, la estrategia apropiacionista es naturalmente resultado de esa especialización fotomecánica, lo que significa que, ahora mismo, la estrategia posmoderna de la apropiación podría parodiar no ya la obra de Da Vinci, sino la de Duchamp. Lo que sí representó una confrontación y despunte es el “insulto” que esta obra personificó para la tradición académica.

Con respecto a la fuga o anhelos de revertir, con acciones desconcertantes, la lógica “tan razonada” de la tradición artística finisecular, el dadaísmo propuso irrumpir lo que ellos consideraban el “anquilosado” hábito del gusto estético con objetos o procedimientos artísticos que escapaban a esa costumbre formada en el “buen” y “mal” gusto, quienes no los reconocerían, como la construcción de collages con desperdicios de madera, papel, etc., o la proposición de presentar objetos cotidianos como piezas “indudablemente” artísticas, tales obras llamadas *readymades* por Duchamp (figura 2.39).



Figura 2.39. Marcel Duchamp. *Bicycle Wheel*. Original de 1913 perdido. Replica 1915. Rueda de bicicleta ensamblada en un banco ordinario. Dos objetos de contextos ajenos que generan una sensación de desconcierto, pero que pese a eso, no evitaron caer en la tradición del Arte.

Con estos objetos, los dadaístas además de confrontar la costumbre afianzada por el gusto en el arte, plantearon una provocación a la lógica. El desafío consistió en mezclar el entendimiento rutinario de la estética, educada por la tradición, y presentar objetos y elementos de una obra en forma descontextualizada. En el ejemplo anterior, la rueda ingrávida desmembrada de la estructura de una bicicleta, como sería la asociación común, y el mueble o banco, que mutuamente no se corresponden bajo ningún campo semántico rígido o tradicional (una bicicleta-medio de transporte y un banco-sillería) conforman en su conjunto la tergiversación del entendimiento (al menos en primera instancia).

Este recurso, sobre el que volveremos más adelante, podríamos considerarlo uno de los aportes al ideario vanguardista. La continuidad y la fundamentación de esta táctica fue retomada por los surrealistas, quienes enfundaron la idea en argumentos clínicos, como fue la influencia de las teorías del psicoanálisis sobre su movimiento, y una directriz o finalidad: escapar de la lógica impuesta por el lenguaje a través del automatismo, una ventana hacia el inconsciente, a la ilógica, sobre todo la que, exenta de dudas, se presenta en los sueños.

El surrealismo surge como una clarificación del propio dadaísmo. Debido a su ímpetu iconoclasta, cínico y desesperanzador el movimiento dadaísta fue ante todo, un arrebato o llamarada incendiaria. Dada presentó conflictos intestinos que terminaron por disolver a sus integrantes, quienes poco a poco migraron hacia la constitución del surrealismo. Según el propio Ades Dawn, en la conformación del surrealismo fue determinante la exposición de collages de Max Ernst proyectada en 1920, que finalmente se realizó en 1921⁴⁰. En dicha exposición, de acuerdo con el autor, André Breton escribió una nota introductoria en la que destacaba la habilidad constructora o de ensamblaje en los collages de Ernst, que a diferencia del dadaísmo, creaban la ilusión de dos realidades distantes conjugadas sin disonancia.

Esta ausencia de estridencia o discordancia sobre elementos tradicionalmente alejados fue utilizada como intento por escapar de la lógica, y en cuestión de imagen la aspiración de los surrealistas. Las imágenes debían evocar la “ilógica coordinada, ilusoria

⁴⁰ Datos tomados del citado libro en *Op. Cit.* p. 31.

o crédula” que presentan los sueños. Dicha finalidad, era la técnica sobre la que descansaba su argumento contra la razón asfixiante; pues el deseo de fuga al mundo onírico u homologación con los sueños y el automatismo como ventana hacia el inconsciente, asumido como irracional, fueron los que en realidad, cimentaban su afrenta a la opresiva razón. En palabras de Down: “Escena(s) en la que el espectador, privado de un punto de referencia, se encuentre desorientado”⁴¹

La vanguardia surrealista fue un movimiento principalmente de corte literario. Sus estrategias para romper con la lógica racional estuvieron mucho más enfocadas al léxico. Debido a esto, nociones como automatismo o asociación libre tuvieron mucho mayor sentido, como tácticas de creación, en las palabras que en las imágenes, sobre todo con respecto a la práctica de la pintura. Así, mientras la escritura pudo desenvolverse con soltura en base al automatismo y con eso generar asociaciones verbales que revelaron ilógicas comunes al sueño, la pintura y concretamente la técnica al óleo practicada por los surrealistas, necesita cierta pericia y estudio para crear la sensación visual de realidad, tal como la de un sueño.

Sin embargo, a nivel visual, encontramos una diferencia que el mismo Breton ya celebraba en Ernst: la capacidad del surrealismo de “homologar” los elementos provenientes de realidades distantes, como si se tratara de un emparejamiento o restauración, a diferencia del dadaísmo que desmembró imágenes para generar otras, donde no existió “restauración de la superficie” sino evidencia de collage o empalme.

Sobre lo anterior, sirve de ejemplo la siguiente serie de imágenes (figura 2.40). Se trata de dos cuadros, el de la izquierda un collage dadaísta de Raoul Hausmann titulado *El crítico de arte*. En el segundo, una fotografía surrealista de Man Ray intervenida por el autor que lleva por título *El violín de Ingres*. Fieles a su tradición vanguardista, ambas hacen mofa de la cultura del gran Arte, por un lado Hausmann y su personaje “esquizofrénico” que representa la visión grotesca de un crítico (asumimos que de arte) y

⁴¹ *Op. Cit.* p. 32.

por otro, Man Ray haciendo referencia ambigua entre homenaje y parodia a los cuadros de Ingres (en cuyo título no cabe la menor duda).

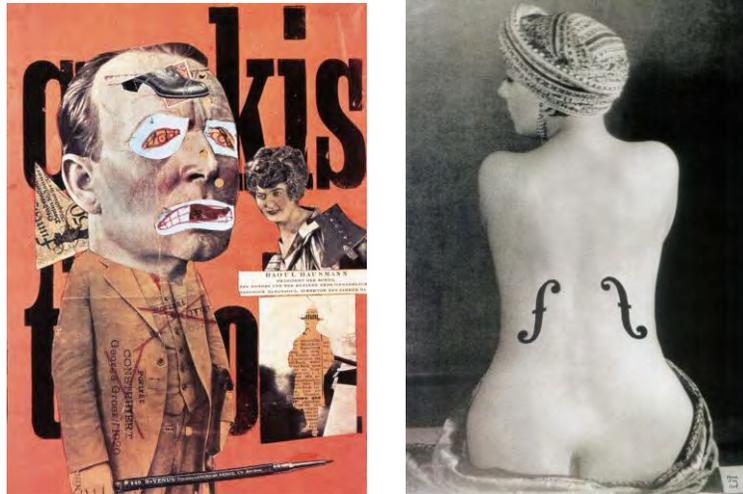


Figura 2.40. Imagen de la izquierda: Raoul Hausmann. *El crítico de arte*. Collage. 1919/1920. Imagen de la derecha: Man Ray. *El violín de Ingres*. 1924. Fotografía retocada con lápiz y tinta.

En la imagen dadaísta la fragmentación, rotura o descomposición de otras imágenes para conformar una nueva es muy clara. Los contornos de las imágenes, aun cuando evidencian cuidado y esmero en el recorte, siguen estando sobre expuestos, añadidos o insertados. Mientras que la fotografía de Man Ray es homogénea en su atmósfera, podríamos incluso pensar que las notas o “efes” en la espalda de la modelo son su tatuaje o que pertenecen a su piel. En ambos casos, se trata de imágenes que descontextualizan o desafían la lógica, pero particularmente la lógica concreta del siglo XIX, los ambientes “realistas” que desde el renacimiento, pasando por barroco, el neoclásico, el naturalismo y hasta por los impresionistas, estos últimos la conservan por muy acelerada que sea su pincelada.

Esta diferencia técnica es a su vez una divergencia ontológica o de existencia. Si la imagen dadaísta es “impulsiva”, incluso a nivel compositivo, como lo demuestra el “micro desgarré” de los elementos del collage y su disposición dislocada, descompuesta, agreste o sórdida, es precisamente porque el dadaísmo fue una expresión de frustración y de furia, un ímpetu que duró poco tiempo. En la tersura aparente de la imagen de Man Ray, la

dislocación está resanada por una atmósfera que otorga cierta homogeneidad onírica; en un sueño, cualquiera podría tener forma de violín o violonchelo y no por eso parecer extraño. El surrealismo buscaba una vía novedosa en las artes, buscar una alternativa requiere tiempo y concentración, lo mismo que “resanar” una imagen.

Los ejemplos revisados corresponden a propuestas vanguardistas europeas de principios de siglo. Ambas, expresaron su intención por la innovación, por asumirse como camino o vía hacia el futuro en las artes y sobre todo, ambas usaron la tecnología fotoreproductiva de su tiempo, porque su utilización, asestaba todavía más, la estocada mortal que deseaban propinarle a la tradición del gusto y el Arte como institución. Así, mientras que el siglo XIX podía ignorar, ya sea porque no se habían popularizado o porque la tradición no indicaba su inclusión, las imágenes generadas por los daguerrotipos, la fotografía, el cinescopio, o el cinematógrafo, la vanguardia las incorporó a sus propuestas porque vislumbraba, no sin cierta dosis de utopismo, que la tecnología era redentora contra la agotada cultura finisecular. Vanguardia y tecnología estuvieron unidas porque ambas creyeron en el futuro y por ende, tienen lazos con la historia lineal.

Pero ¿qué es en realidad lo que diferencia las imágenes dadaístas y surrealistas con las propuestas por el posmodernismo? Básicamente, las diferencias son sutiles pero contundentes. Para esclarecer dicho entramado de semejanzas y discrepancias el ensayo escrito por Andras Huyssen titulado *En busca de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años 70* será de gran utilidad. En primer lugar, Huyseen explica que existe una confusión entre los términos modernismo y vanguardia sobre todo en la historiografía estadounidense. La confusión, terminó por enredar más el asunto, pues además de lo desigual en ambos términos, es conveniente notar que tanto Estados Unidos como en Europa, tienen diferencias medulares con relación a la periodización del modernismo y de la vanguardia.

El modernismo finisecular, del que también hemos hablado con anterioridad en esta tesis⁴², tiene como características que:

(...)el arte y la literatura conservaron su autonomía tradicional [...] (además) el modo tradicional en el que [...] eran elaborados, difundidos y recibidos nunca fue desafiado por el modernismo [...] su misión era salvaguardar la pureza del arte culto frente a las embestidas de la urbanización, la masificación, la modernización tecnológica, en una palabra de la cultura de masas moderna⁴³.

Gracias al comentario, podemos notar que el modernismo es un movimiento de arruine u caso (recordemos el clima típicamente decadentista asumido por los modernistas), ciertamente el “salvaguardar la pureza del arte de la cultura de masas” significó existir en una parte del ambiente que aún no era del todo moderna. El drama del modernismo fue precisamente la aplicación de la modernización sobre entornos aun tradicionales, por eso fue dicotómico y no incitó a la ruptura, más bien la padeció, estuvo desgarrándose.

Sin embargo, por mucho que su “dramatismo” sea en pro del arte no significa que su movimiento fuera reivindicatorio del “arte en la vida”, al contrario, pretendían cerrar aún más el círculo artístico y alejarlo de la populosidad, lo que implica sacar al arte de la vida cotidiana.

Por el contrario, la vanguardia de acuerdo con Huyssen: “intentó subvertir la autonomía del arte, su artificial separación con la vida, y su institucionalización como <<arte culto>>”, lo que se percibía como un aspecto relacionado directamente con las necesidades de legitimación de las formas de sociedad burguesa del siglo XIX”.⁴⁴ La vanguardia pretendió reintegrar el arte a la vida porque en el fondo se corresponde a una postura política de reivindicación social o popular, que consecuentemente le discutió a la burguesía su monopolio político, evidenciado en su selectivo programa cultural o artístico.

⁴² Véase apartado 2.1 de esta tesis, en particular las páginas 42-47, donde se refiere que tanto el *modernismo* como la *vanguardia* son movimientos diferenciados. Aquí, dicha diferencia tiene que ver con que el modernismo es una postura ambivalente frente a la modernización y la tecnología, a las que mira con recelo y expectativas; mientras que la vanguardia acepta con entusiasmo la tecnología y la modernización precisamente porque ofrece, según ellos, una alternativa fiable frente a la anquilosada tradición.

⁴³ Andras Huyssen, “En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70” en Josep Pico, *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988, p. 145.

⁴⁴ *Idem*.

Sin embargo, mientras el modernismo es dicotómico y se angustia con el presente, el vanguardismo, en su programa reivindicatorio, asume el futuro y la tecnología en la periodización de la historia lineal, a la que no ve amenazante.

Conforme a lo anterior, podemos notar una diferencia sustancial entre modernismo y vanguardismo. Además, los países que tuvieron tradición marcadamente modernista también generaron una acentuada práctica vanguardista, entre ellos varias naciones europeas y hasta latinoamericanas como México, pues aquí el estridentismo se encargó de clamar “¡viva el mole de guajolote!” en abierta provocación a la cultura aburguesada, emparentada con la oligarquía porfirista del antiguo régimen, en plenos años posrevolucionarios. Así, notamos que existe una correlación entre modernismo y vanguardismo donde uno es la profusa afrenta por los excesos del otro.

Si de acuerdo a lo anterior, concluimos decisivo no enmarañar modernismo y vanguardia, pese a eso, según Huyssen, “Los críticos norteamericanos en especial, tendieron a utilizar los términos vanguardismo y modernismo indistintamente”⁴⁵. Esta indiscriminación de ambos vocablos por los norteamericanos, además de atribuible a su pragmatismo, también puede deberse a que mientras en Europa se bombardeaban las naciones en medio de la horrorosa Primera Guerra Mundial y de allí se originaban los malestares separatistas e incendiarios de las vanguardias, Estados Unidos ni quedó destruido a causa de explosiones, ni tenía necesidad de movimientos artísticos cismáticos tan acusados como los europeos, pues apenas se estaba formando su cultura artística y por tanto burguesa.

Pero, ¿cómo incide o en qué incumbe esto al posmodernismo? También le es decisivo, y del mismo modo que los términos vanguardia y modernismo, la conceptualización del posmodernismo tiene variantes tanto para Estados Unidos como para Europa principalmente (incluso para los países latinoamericanos).

⁴⁵ Josep Pico, *op.cit.* p 144.

Siguiendo a Huyssen en esta oposición: “Una diferencia capital entre Estados Unidos y Europa en los años 60 es que los escritores, artistas e intelectuales europeos eran entonces mucho más conscientes de la cooptación creciente de todo el arte modernista y vanguardista por la industria de la cultura.”⁴⁶ Lo anterior significa que, en primera instancia, existe diferencia entre las visiones de posmodernismo de Europa y los Estados Unidos, esta diferencia estiba en la experiencia que la vanguardia dejó como legado.

Para empezar, el autor menciona la presencia o existencia de una “industria de la cultura” en los sesenta, que es típicamente posmoderna, la cual “coopta”, engulle o toma para sí lo que, al fin industria, considera vendible. Esto significa que, la industria o empresa capitalista del posmodernismo estaba apropiándose de dos culturas o movimientos que fueron en sus momentos críticos, incisivos o en cierto sentido “parricidas” (pues modernismo y vanguardia heredan la capacidad crítica de la razón, que también nació de la modernidad capitalista y burguesa) del propio sistema capitalista. Esto convierte al posmodernismo en indolente o cínico frente a la crítica, sí, pero al mismo tiempo evidencia que se encuentra sumergido en el capitalismo y la modernización, de modos que ni el modernismo ni el vanguardismo estuvieron, ni imaginaron, o si lo hicieron, fue siempre a expensas de que algo los “salvaría” de tal situación (una revolución, el superhombre, el socialismo, la urbanización racional, la tecnología, la ciencia, etc.).

Consideremos entonces que el posmodernismo no es una elección, es una circunstancia, una “determinante o dominante cultural” (Jameson) o una “condición” (Lyotard). De acuerdo con la cita, Europa era mucho más consiente de esa tergiversación de la vanguardia que los Estados Unidos. Esto se debe a que, mientras Europa estaba devastada y desesperanzada por los turbadores resultados de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos vivía momentos menos calamitosos (incluso que después de la Primera Guerra). Así, mientras que para Europa la desesperanza y desánimo permeaban y liquidaban los vanguardismos, Estados Unidos florecía intelectual y económicamente, para ellos posmoderno significaba expectativa feliz, sin vanguardias de por medio (y por tanto sin ideas rígidas del futuro).

⁴⁶Josep Pico, *op.cit.* p 147.

Estados Unidos, desde los años cuarenta, al término de la Segunda Guerra, comenzó a construir aceleradamente un imaginario identitario, en cuyas imágenes estaban el *Country*, el *Western*, el *American way of life* o *American dream*, *USA army*, la tecnología, el capitalismo rampante (y dicho sea de paso, rapaz), la familia nuclear, la televisión, *Disneyland*, *Hollywood*, etc. Sin embargo, tal celeridad en la formación de dicho estilo de vida, no exento de fantasía, aunado a los abusos en el capitalismo y la modernización generaron que, en los años sesenta, ese “sueño americano” fuera cuestionado.

Llegados a este punto, los americanos experimentaron entonces, ya sean los estertores de la vanguardia europea o su propio movimiento que se familiarizaba con el de las vanguardias (según se vea), pues de la misma forma que éstas, el descontento juvenil americano pugnaba por deshacer un conglomerado cultural en el que ya no se sentían incluidos o representados. Surgen entonces “contraculturas” como el rock, la psicodelia, la revolución sexual, la cultura hippy, los movimientos por los derechos civiles de afroamericanos, los pacifistas, etc. Por mucho que puedan asemejarse estos movimientos con la vanguardia, no habrá que perder de vista que ellos están dentro de esa determinante cultural o circunstancia modernizante y tecnológica, sin precedente, del posmodernismo.

Tener presente la condición posmoderna en estos movimientos es vital, pues a diferencia de los modernistas y los vanguardistas, quienes podían optar en cierto sentido por entrar o salir de la modernización (así como atribularse o celebrarla), en la posmodernidad esa opción esta reducida al mínimo: viven lejos de los reductos naturales o de las insipiencias de la urbanización, los posmodernos están, sin muchas alterativas, imbuidos o influidos por las consecuencias de la modernización sin fin, en casi cualquier aspecto de la vida. Al respecto Huyssen nos dice:

El primer vanguardismo se enfrentaba con la industria de la cultura en su etapa inicial, mientras que el posmodernismo tuvo que vérselas con una cultura de los medios de comunicación totalmente desarrollada, tanto tecnológica como económicamente...[...] en comparación con los principios del siglo XX, el impacto

de lo nuevo era mucho más difícil de mantener, quizás incluso imposible de mantener.⁴⁷

La vanguardia es corresponsable, junto con las ideas de razón y progreso o de historia lineal y ascendente, de la irrupción de las “novedades” como criterio estético (y por tanto ético) prioritario. En su afán por no reiterarse, primero buscaron atender contra la tradición finisecular, luego enfrentarse entre ellas mismas (como los embates que el propio dadaísmo le propinaba al cubismo al mofarse de sus imágenes de “guitarras”), y finalmente arrojarse ante la “novedosa” tecnología de su tiempo; a diferencia del posmodernismo que, al igual que el modernismo, puede padecerla y denunciar sus abusos o fascinarse ciegamente.

Esta diferencia entre vanguardismo y posmodernismo en el uso de la tecnología es capital. Huyssen también identifica esta colaboración y nos dice: “...la vanguardia histórica tiene momentos que muestran con que profundidad está implicado el propio vanguardismo en la tradición occidental de crecimiento y progreso.”⁴⁸ Si el posmodernismo descrea en el progreso y del futuro, es precisamente porque duda que tenga una finalidad concreta, duda también que su avance sea un bien común a todos los que habitamos la tierra (por eso tiene tendencia hacia la descentralización) y por ello, también reniega de la vanguardia, porque conoce de sus lazos con el progreso y la tecnología que, en parte, fue responsable de la apocalíptica segunda guerra mundial y la bomba atómica, como es responsable también de la cultura mediática e informatizada de la posguerra.

Y finalmente: ¿en que influye todo esto con la producción de la imagen posmoderna? En mucho, como veremos más adelante. En primer lugar desconoce la paradójica “tradición” de la innovación, por lo que no considera inoportuna la copia o la simulación. Los collages dadaístas eran ensambles confeccionados con recortes, fotos, tipografías de palabras, etc., eran únicos (entendido aquí como piezas únicas, no sacadas desde una matriz) y realizados con material digamos, de “su tiempo”, la pátina ambarina

⁴⁷ Josep Pico, *op.cit.* p 151.

⁴⁸ Josep Pico, *op.cit.* p 157.

que esos collages han adquirido con el paso de las décadas no pertenece a su composición visual. El posmodernismo, con sus herramientas de transcripción fotomecánica (foto, video, escáner) y con software de edición especializado, puede imitar o remedar el “estilo viejo” o esa pátina ambarina en las imágenes, incluso generar collages que imitan ese “paso del tiempo”. Ni siquiera puede sentir culpabilidad por recolectar las imágenes de la vanguardia dadaísta y vender libros sobre “arte dadaísta” con reproducciones en alta definición de sus collages.

Por otra parte, estos mismos medios informatizados inundan la cotidianidad al grado de llegar a “suplirla”. La siguiente imagen (figura 2.41) corresponde a una captura de pantalla de un programa informático de realidad virtual. En la escena, podemos reconocer la simulación de un muro, edificios, de un automóvil o camión, la vialidad o carretera, personas, paisaje y sin ser excesivamente meticulosos, el cielo, la línea de horizonte, etc. Todos estos elementos están generados a través de software, no son creados o manufacturados (en el sentido más literal de la palabra, el de la fabricación manual) como sí lo están los cuadros dadaístas o los surrealistas.



Figura 2.41. Tamiko Thiel/Teresa Reuter. *Muro virtual*. Captura de pantalla. 2008.

Simulación de la realidad, de un hecho histórico particular, el episodio alemán del muro de Berlín.

En la realidad virtual, la recreación de un hecho del pasado es completamente corriente, a pesar de que se encuentra descontextualizado de nuestro tiempo. A diferencia del proyecto surrealista o dadaísta, que manufacturaban sus “irrealidades”, la virtualización se crea y se percibe a través de máquinas.

La técnica de la realidad virtual tiene todas las aspiraciones surrealistas: automatismo, irrealidad que parece lógica, tersura y comunión en la atmósfera de las imágenes, en ambientes o juegos virtuales más lúdicos incluso podemos encontrar recreaciones totalmente surreales como paisajes inexistentes o espaciales, elementos que pertenecen a diferentes contextos, objetos inertes que cobran vida o hablan, etc. Sin embargo, los surrealistas habrían preferido manufacturar sus imágenes o poesías desde sus propias manos, y generar productos únicos. A diferencia de la realidad virtual, que se crea a partir de una serie de bits informáticos, donde la participación manual es mínima (si acaso, podemos considerar el cliqueo del mouse como única intervención manual) y el nivel de reproductividad es altísimo. Es verdad que en ambos interviene una mente humana, pero incluso la virtualización podría generarse aleatoriamente sin muchos intermediarios humanos, como en los comandos de los reproductores de música MP3 que seleccionan la melodía o la repiten sin fin.

En suma, este es parte del drama posmoderno, el segundo y drástico desplazamiento de la naturaleza, ante la cual la propia modernización de fines del XIX y principios de XX ya había perpetrado. Modernizaciones con las que la vanguardia se sentía identificada, pues eran novedosas, masivas, expansivas, populares y servían con fines políticos. Las modernizaciones informáticas también tienen esas características, sólo que al mismo tiempo muestran dos caras. Estos “progresos” informáticos son más obvios con respecto a su ambivalencia, la cual, con un poco de atención, es evidente. Escandalizan y afligen a lo que queda de la cultura modernista, irritan a los reductos vanguardistas (porque, en su lógica de culto a la novedad estarían “ya vistos” y según ellos, no tienen intenciones revolucionarias) y sirven a los posmodernos para exponer las complejas dicotomías (desesperanza-expectativa, liberación-opresión, humanidad-maquinismo, totalitarismo informático-interconexión mundial) del progreso, la razón o ciencia, y el futuro.

2.4.2 El pastiche

El arte posmoderno tiene características difusas sí, pero tiene otras que son reconocibles. Sobre todo, porque están emparentadas con los fenómenos de la contemporaneidad. Específicamente los que tienen que ver con la disolución de la individualidad; y su liga con el debilitamiento del estilo, los que se vinculan con el rechazo a la historia lineal, con el descrédito al progreso; fundamentalmente las ideas que se trasplantaron a las artes en forma de valoración de las novedades y finalmente, las que se relacionan con el culto a la imagen y la apariencia alentada también por la tecnología de reproductividad de imágenes: como las computadoras, la fotografía digital, etc.

Para Frederic Jameson, el arte posmoderno tiende a la “superficialidad”; sentido con el que se entiende la “trasparencia” u “obviedad” del objeto. El ente, imagen o entidad física, en lugar de ser representado, es extraído de la cotidianidad para colocarlo en el museo casi tal cual. Así, como venimos explicando, se fueron debilitando los estilos o individualidad. El arte también entra en una atmósfera que vive “constantemente” un “presente”. Desprovisto de historia; de aquellos relatos, tan típicamente modernos, de linealidad y futuro. El arte que antecedió al posmoderno se convierte en un catálogo de clásicos, en función de ser utilizados con diversos fines, pues tanto es negada la operatividad moderna, entusiasmada por el futuro, como el futuro mismo.

Como también hemos dicho, el debilitamiento de las vanguardias, después de la Segunda Guerra Mundial, ha generado un clima contemporáneo que, sobre todo, es escéptico de las utopías estéticas de innovación. Esta suspicacia, conjugada con la superficialidad y avivada por una afición por las apariencias ha generado la práctica del denominado pastiche:

quizás la expresión más representativa de la estética posterior a la Segunda Guerra Mundial. En términos concretos esta manifestación implica la imitación de un estilo, la apropiación de un elemento presente en una obra ajena —al modo de una cita textual— o, incluso, aunque no necesariamente, la copia exacta de una creación

ajena. El pastiche constituye, tal como lo establece Frederic Jameson, una especie de <parodia vacía>, un gesto imitador de expresión estética de la <cultura de la apariencia>⁴⁹

A partir de esta definición, podemos extraer las generalidades del pastiche. Una práctica que imita o parodia sin sátira o sin contenido crítico explícito —como sí ocurría durante el modernismo— además, se permite la extracción de fragmentos o detalles que no sólo pertenecen a otro (que no es el autor del pastiche) sino que también, son parte de un todo que el pastiche —y su practicante—, pueden o no citar en toda su dimensión. Sobra decir que esta práctica es ilimitada en cantidad y número dentro de una misma obra y uso de estilos.

Ejemplos de lo anterior podemos encontrarlos en imágenes creadas como material artístico ex profeso o en artículos de consumo popular. Las siguientes imágenes, pertenecen al libro o catálogo que acompaña al disco *OK Computer*, del grupo musical inglés *Radiohead* (figura 2.41 y 2.42). En la primera de ellas, portada oficial del disco, notamos que se encuentran agregados pedazos o fragmentos de otras imágenes, como las de unas nubes, un prado, una vialidad, etc. Sobre de ellas y/o junto a ellas, están otras imágenes que parecen superponerse con otras, a su vez. Este conjunto contiene tipografías, propias de la edición comercial de un CD musical por parte de una disquera, como también, otras indeterminadas y ambiguas. En conjunto, esta imagen está elaborada a partir de distintas imágenes y amalgamadas todas, en otra.

⁴⁹ <http://cazermint.com/html/Estética/Artes Plásticas/Posmodernidad.htm> versión impresa, página consultada el día: 26/11/2008.



Figura 2.41. Portada del disco de Radiohead, *OK Computer*. 1997.

Imagen realizada a partir de pedazos de otras diferentes que sirve de portada a un disco de música comercial.



Figura 2.42. Interior del librito del disco de Radiohead, *OK Computer*. 1997.

Imagen relacionada con la definición de pastiche por la unión de diversas imágenes.

La otra imagen (figura 2.42), pertenece al interior del librito que acompaña al CD. También en ella encontramos fragmentos de otras imágenes que se amalgaman en una nueva. Inclusive, logramos identificar iconografías como: la que parece ser la de un cristo o personaje redentor, una fotografía familiar, una cruz prohibitiva, algunas señaléticas confusas y el fragmento de un texto. En ambos casos, la aglomeración de estas imágenes podemos concebirlas con relación a la definición de pastiche.

Los ejemplos anteriores corresponden a imágenes de un disco musical pero, también el pastiche lo hallamos en diferentes tipos de referencias. La siguiente (figura 2.43), pertenece a un singular libro de insólita correspondencia elaborado por el escritor e ilustrador Nick Bantock. El libro se titula *The Golden Mean. In Wich The Extraordinary*

Correspondence of Griffin & Sabine Concludes. El libro está compuesto por diversas tarjetas postales y textos en inglés que hacen referencia a correspondencias, junto con sus sobres.

En la imagen que hemos seleccionado, el fenómeno del pastiche es evidente en los fragmentos que componen la imagen y que pertenecen a diferentes iconografías y estilos. Así, podemos identificar un tren antiguo, el esqueleto difuso de un ave o reptil, dibujos de animales míticos o fantásticos, un insecto alado y bajo el fondo, que se encuentra enturbiado por colores y estarcidos, están otras imágenes que se deslavan y se pierden entre conglomerados de pintura y recortes. Con todo esto y delimitado con claridad, se encuentra una calcomanía con geometrías amarillas y rojas con las palabras “Fun City” en una tipografía en un estilo como del “viejo oeste” o el de los carteles de circo del siglo XIX.

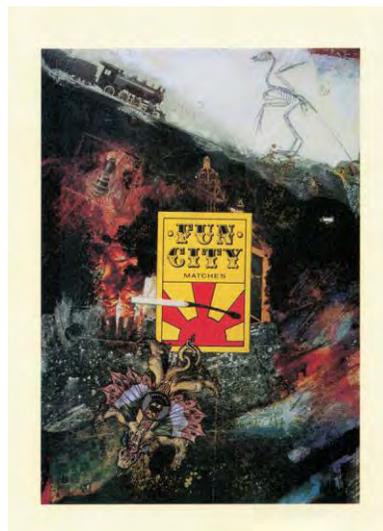


Figura 2.43. Nick Bantock. Imagen extraída del libro: *The Golden Mean*. Editado en 1993.

Fragmento del libro que, a partir de la sustracción de imágenes de iconografías diversas, genera una nueva.

Práctica emparentada con la apropiación y el pastiche posmodernos.

Los ejemplos anteriores podrían desestimar las cualidades originales y favorecer el uso ecléctico de la imagen, gracias a ello destaca entonces otra de las características del pastiche: su condición “impersonal”; formalmente debida a su constitución a través de fragmentos de procedencia ecléctica y al uso de la fotografía. Esta particularidad, se contrapone con la aspiración moderna por el estilo personal, anhelo enclavado en la expresión individual y original, propia de la modernidad burguesa.

Para Jameson, este final “del estilo como algo único y personal, [y] el fin de la pincelada individual y distintiva [están] (simbolizados por la incipiente primacía de la reproducción mecánica) [...]... los productos culturales de la época posmoderna flotan libremente y son impersonales”,⁵⁰

Sin embargo, el arte contemporáneo tiene cierta indolencia frente al estilo, debido no sólo a su descrédito por las novedades y la suspicacia por las rupturas y el futuro. Gran parte de la indiferencia frente al estilo, se debe también a una crisis de la historicidad avivada por la aparición, cada vez más sofisticada, de imágenes y medios de reproducción mecánica que han convertido a la historia⁵¹, pero sobre todo, a la genealogía del tránsito moderno, en un catálogo o archivo de imágenes fotográficas, filmicas o videográficas, extraordinariamente nítidas y que, conforme se especializan las tecnologías, se hacen más diáfanas, lo que aumenta notablemente su connotación seductora.

El maridaje entre el debilitamiento de los estilos y la ultra especialización de la tecnología de reproducción de la imagen, ha caracterizado la práctica del pastiche en relación con el arte contemporáneo, como una “simulación” o “simulacro”. Una copia, que

⁵⁰ Frederic Jameson. *Op. cit.* p. 36. Entre paréntesis en la fuente original.

⁵¹ A partir de aquí, salvo cuando se indique lo contrario, el término “la historia” se refiere a la disciplina histórica, materia de los historiadores. Lo que puede llamarse la investigación histórica que recupera el movimiento global de la sociedad (véase Carlos Pereira (et.al) *¿Historia para qué?* México, siglo XXI, 2010, pag. 24) o “el estudio del movimiento de la sociedad” (Pereira). Esta aclaración es necesaria para no confundir las palabras “narrativa” o “cuento” (que a veces puede ser considerado el motivo de una pintura) y la ciencia histórica puesta en entredicho en el periodo contemporáneo. Para efectos de esta tesis y de la explicación del uso de la historia que la práctica del pastiche supone, conviene revisar, en el libro antes mencionado, el capítulo escrito por el historiador mexicano Luis Gonzáles titulado “De la múltiple utilización de la historia”. En dicho texto, Gonzales nos propone cuatro tipos de disciplinas históricas o ciencias de la historia, entre ellas la *antiquaria*, la *crítica*, la de *bronce* y la *científica* o estadística. La práctica del pastiche puede considerarse del tipo *antiquaria*. De acuerdo con Gonzáles, quien aclara que no existen prácticas puras de estas historias, la historia antiquaria sería la que siente “placer” o nostalgia por tiempos extintos, no busca relaciones de causalidad, ni explicar fenómenos, “se entretiene en acumular sucesos de la mudable vida humana” es también un “relato con pretensión artística”. Independientemente de la polémica y hasta hostilidad que desata este tipo de historia en el ambiente académico de los historiadores, Gonzáles atinadamente nos recuerda que la historia antiquaria o placera está más emparentada con los medios de comunicación masiva: “...no se puede negar que los escaparates de las librerías, los puestos de periódicos, las series televisivas, los cines, y demás tretas de comercio y comunicación venden historia antiquaria a pasto, en cantidades industriales.”(véase Luis Gonzáles, “De la múltiple utilización de la historia” en Pereira, *op.cit.*, pag.59). Es innegable el parecido de la historia antiquaria con la práctica del pastiche contemporáneo, como también es notable su afinidad o complicidad con la mercadotecnia, la industria de la cultura, y los medios de reproducción, posmodernos, según Gonzáles este tipo de historia es “una droga muy gustada”.

puede o no tener referentes en la vida cotidiana, en los estilos del pasado y sobre todo, en la historia. La situación de “flotar libremente” como lo define Jameson, se debe a la ruptura con la periodicidad del relato histórico —típicamente moderno— y que esta fractura, ha generado la convergencia y convivencia de imágenes, estilos, historias, con procedencia diversa y ecléctica dentro del arte.

El carácter de copia, de imitación, o simulación, aunado a la tendencia impersonal de la tecnología fotomecánica definen al pastiche como:

(una) parodia, la imitación de un estilo peculiar o único, idiosincrásico; es una máscara lingüística, hablar un lenguaje muerto; pero es una práctica neutral de esta mímica, no posee las segundas intenciones de la parodia; amputado su impulso satírico, carece de risa y de la convicción de que, junto a la lengua anormal que hemos tomado prestada por el momento, todavía existe una sana normalidad lingüística. El pastiche es, entonces, una parodia vacía, una estatua ciega [...] ⁵²

Esta definición resalta cierto carácter mudo o inofensivo del pastiche como parodia frente a una normatividad. En este sentido, la normatividad o “normalidad lingüística” a la que se refiere Jameson, está encuadrada dentro de los relatos modernos, son las pautas o criterios que los estilos modernos formulaban. La práctica de la parodia, de la ironía y de la sátira, en aquellos contextos modernos, les otorgaba esas “segundas intenciones”. Propósitos duales, que el pastiche, por lo general, no pretende, pues dentro de la diversidad y multiplicidad de lenguajes, de modos, y conductas, propios de la contemporaneidad, han complicado, por no decir que han desvanecido, la tarea de localizar una “norma lingüística” fidedigna a partir de la cual componer una parodia.

No obstante, como nos dirá el mismo Jameson, el carácter de “pastiche” no es del todo incompatible con la ironía o la sátira, como veremos más adelante. Por lo pronto, sabemos que el pastiche, como práctica contemporánea, tiene como características la mixtura de estilos pasados, la fascinación por la imagen como superficie, una afición

⁵² Frederic Jameson. *Op. cit.* p. 38.

nostálgica y la conjunción de la tecnología de reproducción de imágenes con la imitación o “simulación”.

El simulacro, la nostalgia ecléctica e historicista y la fascinación por la imagen fotográfica podemos encontrarlas en ejemplos del arte contemporáneo y en artículos de comercialización cultural, ya que otra característica que participa en este contexto o ambiente del pastiche contemporáneo es que: “Los productores de la cultura sólo pueden dirigirse ya al pasado: la imitación de estilos muertos, el discurso a través de las máscaras y las voces almacenadas en un museo imaginario de una cultura que hoy es global”.⁵³ Lo que implica una propensión o tendencia a convertir la historia en un espectáculo cultural mediático con posibilidades lucrativas.

La siguiente serie de imágenes (Figura 2.44) corresponden al empastado o caja de un libro con temática ferroviaria. La obra lleva por título *La edad de oro del viaje en tren* y fue publicado en 2007. Patrick Poivre d’Arvor es el escritor y editor, un viajero aficionado al tren quien, a través de fotografías de archivos históricos y las imágenes de sus propios viajes, confeccionó un libro con narrativa visual cronológica (que inicia a finales del siglo XIX y concluye a principios del XXI) con la reproducción de boletos, carteles, afiches, fotografías, mapas, etc., tratando de hilvanar y construir una estética cronológica de la nostalgia por el viaje en tren —temática y preocupación evidente desde el título de la obra.

⁵³ Frederic Jameson. *Op. cit.* p. 39.



Figura 2.44. Serie de imágenes de la caja que contiene el libro: *La edad de oro del viaje en tren*.

Editado en 2007.

La caja que envuelve, de forma alternativa, a este libro, es un pastiche o simulación que imita con nitidez y detalle, gracias a la tecnología de reproducción de imágenes, la apariencia y texturas de una maleta de viajero.

Cabe señalar que, por mucho que el viajero haya transitado por las compañías ferroviarias que en el libro se mencionan, resulta poco probable que el autor haya viajado desde 1881 (fecha de la primera descripción visual) al año 2000 (fecha de la última crónica). Lo anterior, quiere decir que Poivre d'Arvor, tuvo que recurrir a imágenes de archivos, crónicas de viajeros decimonónicos e imágenes contemporáneas de los lugares citados, debilitando con ello el concepto de estilo personal, lo que no resulta una novedad, pues el prólogo del libro así lo refiere. El producto, como discurso visual, es un pastiche que aglomera imágenes de trenes, paseantes, tipografías y propagandas de tiempos antiguos y momentos contemporáneos en lugares como: el *Toy Train* de la India, el *Orient-Express* en Asia, el *California Zephyr*, entre otros.

Algunas de las características del pastiche, aplicadas a este ejemplo, están en la sustracción de imágenes de procedencia ecléctica y diversa través de la historia del tren, la conjunción de textos literarios de antiguos viajeros con los comentarios del autor, la extracción de imágenes de archivos como: los boletos o tickets, las propagandas antiguas, registros añejos de equipajes, mapas, etc. Todas estas imágenes, se encuentran reproducidas

con una alta definición, resultado de la utilización de tecnologías digitales de reproducción. La nostalgia historicista, la contemplación mediática de la historia como un espectáculo y las brillantes imágenes de las que habla Jameson, se hacen evidentes en este libro.

Además, en este libro, existe cierta condición de “simulacro” o copia, que también resulta particular, pues la caja en la que está contenido, y que sirve como empastado alternativo, es la imitación de una maleta de viaje. El estampado o tapiz, imita o remeda la imagen iconográfica de la maleta de un viajero mundial: una caja con asas de piel, con refuerzos y remaches de metal como protección en las esquinas y decorada con calcomanías de lugares visitados como hoteles, restaurantes y atractivos turísticos. Cada uno de los detalles que identifican a este tapiz como los remaches, los tornillos, los brillos o destellos metálicos, la textura granulada y el deterioro de los adhesivos, esta reproducida con sorprendente nitidez.

Esta reproducción, y su empleo como imitación o motivo estético, están logrados gracias a las tecnologías de reproducción y manipulación de imágenes, y que debido a su especialización dentro del periodo posmoderno, posibilitan la reproducción brillante o lustrosa de las texturas procedentes de otra maleta, supuestamente, original —que bien puede ser sólo un cliché atribuido a los viajeros, y que la posmodernidad, ha remedado como un estilo original, para hacer con ella un simulacro.

El libro de Poivre d'Arvor, deja clara su postura, en general, como artículo de contemplación. La obra es un producto cultural posmoderno con características del pastiche de temática histórica, con evidente nostalgia, que simula o imita la “fachada” o apariencia de una maleta de viajero. Su “transparencia” u orientación general hacia la contemplación descriptiva o estética podrían desactivar su potencial irónico o de parodia crítica. En este libro, la mudez o la práctica neutra del pastiche puede ser palpable, pues está diseñado para saciar una curiosidad nostálgica y un gusto por las imágenes históricas, gracias a su compendio documental, y podríamos no encontrar huellas de ironía en el.

El ejemplo anterior, pretende crear una atmósfera nostálgica, que gracias a las imágenes transparentes y nítidas, nos hacen creer en la posibilidad de rehacer un pasado ya extinto y asomarse a su posible reconstitución. Cabe señalar que, de acuerdo con Jameson, “esta nostalgia es incompatible con la auténtica historicidad”, lo que significa que, gran parte de estos pastiches historicistas sólo convierten en un espectáculo a la historia y no son la historia en sí. Esta diferencia se es importante ya que:

(...) esta contradicción impulsa a la actitud nostálgica hacia una inventiva formal compleja e interesante [...] que no tiene que ver con una representación anticuada de un contenido histórico, sino que (enfoca) el pasado mediante la connotación estilística, transmitiendo la “antigüedad” mediante las lustrosas cualidades de la imagen.⁵⁴

De acuerdo con lo anterior, esta actitud que deriva del pastiche, por un lado, no es la historia en sí; como tampoco implicaría su posible representación fidedigna. Y por otro, tampoco exige un compromiso frente al tema histórico en sí mismo. Lo sugerente en muchos de estos pastiches históricos es la conjunción de la tecnología nítida de la imagen con el “estilo antiguo” imitado, fascinación o gusto recurrente para el posmodernismo.

No obstante, las prácticas emparentadas con el pastiche también pueden contener la ironía, la sátira o crítica, sin restar con ello connotación estilística o imitación de estilos históricos con la fusión simultánea de los medios posmodernos. De esta mezcla, ambos elementos consiguen salir complementados, pues la posmodernidad, ávida de imágenes y sedienta de sugerencias estilísticas, puede relajar sus criterios estéticos y recibir imágenes con algún contenido turbulento, y en cuanto a las posturas divergentes, obtienen valerse de los lenguajes del pasado y del uso de la tecnología actual.

Un ejemplo de esto, es la obra en soporte digital de Margaret Eicher del 2007 titulada *Génesis* (figura 2.45). Se trata de un collage realizado con un software que imita, visualmente, los procesos de fabricación del tapiz. La obra tiene referencias estilísticas en

⁵⁴ ⁵⁴ Frederic Jameson. *Op. cit.* p. 40

el tapiz barroco y en los lenguajes de la pintura clásica o tradicional. Los elementos del pastiche están presentes en el uso de la connotación estilística de los decorados que enmarcan la imagen principal, así como los motivos decorativos adicionales, tales como, una sirena con atavíos contemporáneos y la serie de animales marinos que rodean al marco. La composición centrada y ligeramente simétrica, además de la escenificación narrativa de la imagen, pertenecen también al lenguaje de la pintura, posterior a la invención de la perspectiva.



Figura 2.45. Margaret Eicher. *Génesis*.

Tapiz. Imagen digital. 280 x 350 cm. 2007.

Imagen con citas y referencias al lenguaje plástico de la pintura tradicional, realizado en un software digital.

Un pastiche que incluye también motivos críticos e irónicos.

Resulta notoria su correspondencia con los lenguajes del pasado, mismos con los que el arte contemporáneo puede ya no sentirse comprometido, sin embargo, el hecho de que la imagen sea producto de una manipulación digital, aunado a la iconografía contemporánea que emplea; que podemos ver en la representación de un despegue espacial, al estilo de la NASA, y con los bañistas que parecen “apacibles” turistas de la sociedad del ocio, dotan a la imagen con las características propias del pastiche. La obra de Eicher, toma lenguajes y formas del pasado; a manera de paráfrasis o apropiaciones del estilo citado, y

los traslada al tiempo actual, gracias al uso de un medio o “material” —en el sentido que para la tradición plástica tiene la palabra— actual e imperante, como lo es la computadora y el arte digital hecho en ella.

Pero, en otro matiz del análisis, que no sea sólo técnico o compositivo, la imagen también contiene una carga crítica que recae en el contraste, digamos indigesto, del despegue espacial; con su propensión a los accidentes explosivos, aunados a la polución de los combustibles, conjunto que se antoja alegórico del progreso, frente a la representación escenográfica de los apacibles, pero también homogéneos, turistas, que parecen ignorar, o confiar, en el itinerario desarrollista. Indiferencia que no es ajena a cierta parte del mundo contemporáneo.

Probablemente, podrían no ser producto de la casualidad las citas o paráfrasis “apropiacionistas” y el uso de un software o medio digital, realizadas por Eicher, situación que la enlazaría con otra práctica del arte contemporáneo que se vale del pasado, y sobre todo de la historia del arte, para realizar críticas o desplazar la mirada del “objeto” artístico hacia el “marco institucional” de la cultura que presenta ese objeto, llamada “apropiación”.

La tendencia hacia el eclecticismo, sobre todo historicista, el debilitamiento de los estilos personales; ambas características que implican una afrenta al paradigma moderno de la innovación y el gusto animoso por la recopilación y sustracción de imágenes con ayuda de los novedosos, y cada vez más sofisticados, medios de reproducción fotográfica, conjugados con una visión, ya sea muda o inerte, ante la temporalidad histórica; o por el contrario, con una postura irónica y contrastada, son características propias del pastiche. Sin embargo, los ejemplos anteriores sirven como preámbulo para introducirnos en la práctica de la apropiación, que tanto comparte características y filiaciones del pastiche, como también puede resultar más incendiario que éste, propensiones o desatientos que pertenecen al contexto contemporáneo.

2.4.3 La apropiación.

La apropiación posmoderna comparte características propias del pastiche contemporáneo, muchas de ellas, se deben a que ambas, se encuentran rodeadas de las tecnologías de preproducción y distribución de la imagen, de la sociedad tardo capitalista, del descrédito del arte contemporáneo por las filiaciones modernas como: el estilo, la originalidad, la innovación y la representación. Ambas prácticas, tanto el pastiche como la apropiación, tienen una propensión por la recopilación de imágenes; sobre todo de aquellas que son reproducción de otras, o que han pasado por un proceso de transcripción fotomecánica.

Para la crítica de arte mexicana Teresa del Conde: “Las apropiaciones (son un acto o acción deliberada), equivalen casi a copias de la fuente, y por lo común, son realizadas en otra técnica, aunque esto no es requisito *sine qua non*.”⁵⁵ Esto significa que las apropiaciones consisten básicamente, en calcos, repeticiones, o dúplicas de una fuente original; elaboradas regularmente en otra técnica plástica; como de la pintura a la fotografía, de la pintura al grabado, etc. Esta autora, también nos dice que “Las apropiaciones se diferencian de las citas o glosas en que presentan la fuente tal cual es, sin modificar ni complicar mayormente la morfología...”⁵⁶ Además de ser reproducciones, las apropiaciones suelen no distorsionar demasiado la estructura compositiva de la fuente original, podemos pensar que, lo hacen a fin de facilitar el reconocimiento de su nexo con el original.

Las siguientes imágenes sirven de ejemplo para ilustrar esta característica elemental de la práctica de la apropiación. La primera de ellas (Figura 2.46) es una impresión o estampa que, consecuentemente con la definición de Del Conde, replica o copia el famoso cuadro de Jacques-Louis David titulado *Marat asesinado*, sin alterar, sustancialmente, la disposición o composición de los elementos del cuadro original (puede tomarse como

⁵⁵ Teresa del Conde (et. al.), *Encuentros de la historia del arte en el arte contemporáneo mexicano*. CONACULTA-MAM, México, 1992, p.17.

⁵⁶ *Idem*.

referencia el citado cuadro de David en otro apartado de la tesis en la figura 2.2); a grado tal, que parece literalmente una copia en offset que preserva casi las mismas gradaciones de tono que tendría la original, sólo que virada a la escala de grises. Salvo por el añadido orgánico de una mariposa disecada y la reducción en las dimensiones, con respecto a la de David, es la misma imagen.



Figura 2.46. Jannis Kounellis. *Sin título*. 1975. Litografía en offset y collage. 57x42 cm.
Apropiación del cuadro de David realizado con otra técnica.

Otro ejemplo de la manipulación disimulada o de la poca alteración de las imágenes apropiadas con respecto a sus originales, es la siguiente transcripción de la famosa obra del pintor español Diego Velázquez de 1656, titulada *Las meninas*; que el mismo Pablo Picasso, en su tiempo, también realizó variaciones y apropiaciones del cuadro. La imagen (Figura 2.47), corresponde al montaje estrafalario y mórbido de la apropiación fotográfica realizada por Joel-Peter Witkin en el año de 1987, a la obra de Velázquez, en ella también hay citas o alusiones a Picasso, como la figura amorfa de la derecha, que parece emigrada del *Guernica* (incluso la lámpara del fondo, tiene una radiación con referencias al citado cuadro de Picasso).



2.47. Joel-Peter Witkin. Las Meninas. 1987.

Apropiación fotográfica del cuadro de Diego Velázquez.

En ambas transcripciones; tanto la de Kounellis, como la de Witkin, las modificaciones a los esquemas compositivos son disimuladas, lo que permite su atinado reconocimiento (aun sin ver los títulos de las obras, y siempre y cuando se conozcan, aunque sea por fotografías de libros, los originales). Otra característica que las vincula, y sobre todo las inscribe, dentro de la definición de apropiación, propuesta por Del Conde, es que ambas se encuentran elaboradas con técnicas diferentes a los óleos originales; sus réplicas están realizadas en offset y fotografía, respectivamente.

Resulta particularmente notorio que ambas réplicas se encuentren, en estos dos casos, realizadas con técnicas que derivan de la especialización en la reproducción de imágenes, surgida a partir del periodo posmoderno, como son la fotografía y los procesos en los que interviene el offset o la litografía. Lo anterior, se debe a que la práctica de la apropiación se inscribe dentro de la crisis de la historicidad y el debilitamiento de los estilos que expusimos con anterioridad, aunados con la tecnología fotomecánica; que en la década de los ochenta del siglo XX originó, en Estados Unidos, principalmente en Nueva York, el surgimiento de un modo o estrategia artística a la que se le denominó *Apropiation Art* o apropiacionismo.

La aparición de la estrategia de la apropiación en el arte contemporáneo se dio como alternativa al surgimiento del neoexpresionismo estadounidense de finales de los años setenta. Mientras que el neoexpresionismo exaltaba y se autocomplacía con el culto a la individualidad estilística en la pintura, otros teóricos, como Douglas Crimp, alertaban sobre un papel preponderante de los *media* y la conversión de la sociedad en un espectáculo, gracias a la proliferación de imágenes. En consecuencia, Crimp, de acuerdo con Ana María Guasch, organizó una exposición a finales de los setentas que resultó paradigmática para las artes contemporáneas, y sobre todo las apropiacionistas, denominada *Pictures*, en la que:

(...)invitó a participar a artistas que en ningún caso trabajaban con imágenes originales de la realidad o fruto de la imaginación, sino con imágenes apropiadas directamente de otras imágenes que reflejaban el mundo circundante con el que, consecuentemente, mantenían un tenso diálogo de significaciones. [...] eliminaban el significado primigenio de fotografías publicitarias, de tomas televisivas o cinematográficas e incluso de imágenes procedentes de la propia historia del arte para otorgarles uno absolutamente nuevo.⁵⁷

Independientemente de las obras y de los participantes en la exposición; muchos de los cuales son hoy, multicitados y consagrados, como Sherrie Levine, Richard Prince o Troy Brauntuch, entre otros, conviene destacar algunas de las particularidades estratégicas en la exposición *Pictures*. Para Guasch, la exposición de Crimp, tuvo como directrices el trabajo con imágenes que no fueron representaciones; como las que surgen de la imaginación o de modelos de la “realidad”, tácticas apreciadas por la modernidad. La exposición consistió en hacer “presentaciones” de imágenes que ya existían; y que además, inundaban el mundo circundante, como las procedentes de la publicidad, la televisión, los filmes, el video, la fotografía, etc. Dentro de este desbordamiento de imágenes, estuvieron también incluidas la iconografía de la historia del arte, convertida asimismo, en espectáculo.

⁵⁷ Ana María Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a los multicultural*. Alianza forma, Madrid, 2000, p. 342.

Por consiguiente, y en términos parciales, las características de la apropiación son: la copia o transcripción de una fuente original, sin modificar estructuralmente su composición, a fin de que permanezca identificable (debido a que se trata de una cita) con una técnica plástica distinta. La procedencia de las imágenes no debe pertenecer a la “representación;” como la imaginación o la denominada “realidad”, el origen de las imágenes se sitúa en la reproducción a partir de otras imágenes que son iconográficas; como las imágenes de la televisión, las de los filmes o de la publicidad, y la historia del arte.

Pese a que resulta muy probable la ausencia en la exposición *Pictures*, de las imágenes del Taller de Documentación visual (TDV), del posgrado en Artes Visuales de la UNAM, podemos encontrar las características apropiacionistas de la transcripción o cita, el uso de técnicas fotomecánicas y sobre todo, el empleo irónico de imágenes de la historia del arte en algunos de sus trabajos realizados en la década de los noventas.

La siguiente imagen (figura 2.48) se relaciona con el diseño de un cartel sobre la prevención de enfermedades de transmisión sexual, específicamente del VIH, realizado por el TDV en la década de los noventas en México. La imagen principal del cartel corresponde a una reproducción del autorretrato del pintor mexicano David Alfaro Siqueiros. En la fuente original, la imagen de Siqueiros sólo empuña la mano de forma determinante, sin embargo, la apropiación del TDV incluyó, en la imagen del puño del pintor, un par de empaques de preservativos o condones; útiles en la lucha contra la propagación del SIDA.



2.48. Taller de Documentación Visual de la UNAM.
Fotomontaje de la apropiación del autorretrato de David A. Siqueiros,
como parte de la lucha contra el VIH.

La técnica empleada para la realización de este cartel es el fotomontaje, con imágenes nítidas y diáfanas tanto del cuadro, como del empaque de los condones. Situación que se aproxima a las prácticas apropiacionistas, pues el diseño no fue distorsionado, sustancialmente, así como la composición y los colores de las imágenes originales (el cuadro y los empaques). Resulta evidente la claridad visual o naturalidad de la cita o “invocación” a Siqueiros; famoso entre otras cosas, por su determinismo y posición férrea en sus posturas políticas, así como la nitidez en las etiquetas de los condones. En un ejercicio de especulación, podemos darle una lectura relativa a la resistente y vehemente lucha contra el VIH en la década de los noventa por parte de algunas agrupaciones.

Independientemente de los significados que podríamos atribuir a dicho fotomontaje; que van desde la lucha combativa por la salud, pasando por el mero hecho de la cita nacional para una campaña sanitaria internacional y otras más, es significativo que la imagen del TDV posea varias lecturas derivadas de las imágenes que la componen. Este debilitamiento de la dialéctica entre significado y significante es también una característica más del arte apropiacionista contemporáneo.

La conformación de una nueva imagen de significados diversos se debe a que, de acuerdo con Ana María Guasch, parte fundamental de las bases del arte posmoderno estiban en ver la “obra” (concepto unidireccional, lineal o sólido del arte moderno) como: “Un texto (o una imagen) (que) debe entenderse, pues, como un tejido polisémico de

códigos donde lo mas importante no es el acto creativo, único, original e irrepetible, sino las acciones <menos ampulosas y grandilocuentes> de seleccionar, escoger y combinar.”⁵⁸

Lo anterior significa que, el arte contemporáneo tiene una postura flexible y preferente para la recopilación, ensamblaje, selección y combinación de elementos, que tienen como finalidad la composición de un “texto”, lo que antes llamaríamos obra. Estas tácticas conforman una estrategia que se vale de la foto-reproducción, de la copia, y de la transcripción de lo “ya hecho”, para aglutinar diversidad de significados a través de los juegos del lenguaje, el collage, el pastiche, el montaje, la cita, la parodia, la apropiación, etc. Con ello, la inventiva, el estilo individual o autoría, e incluso la unidireccionalidad y determinismo de los discursos modernos o vanguardistas, quedan atenuados o rebajados.

En otro ejemplo, extraído también de la producción del TDV, son muy notorios la cita o apropiación, la traducción de un medio o técnica a otra; gracias al uso de la fotografía, y los juegos del lenguaje, así como la selección, recopilación y combinación de elementos. La siguiente imagen (Figura 2.49) surge de la misma preocupación del TDV por la propagación del virus del VIH.



2.49. Taller de Documentación Visual de la UNAM.
Fotomontaje de la apropiación del *ready made* de Duchamp,
con textos como juegos de palabras

⁵⁸ Ana María Guasch, *op.cit.* p.382.

La imagen de fondo corresponde a una fotografía, muy parecida al resultado de las cianotipias, del *ready made*, convertido en icono para la historia del arte, de *La Fuente* o urinario de Marcel Duchamp; imagen que también pertenece al idiolecto de los iconoclastas, los estudiosos y los asiduos al arte. La reproducción fotográfica del *ready made* está acompañada de dos oraciones o palabras. La primera de ellas, hace referencia a un dicho o refrán popular mexicano de insinuaciones jocosas, abusivas, y burlonas: “*De tu arte a mi arte, prefiero mi-arte*”, un juego de palabras o albur entre “mi arte” y la deformación de la palabra “miarte”, como acción o efecto de orinar algo o a alguien. La connotación general del refrán implica, la preferencia de hacer nuestra voluntad o blandir un artilugio en favor nuestro, que en el de otra persona —a quien hemos aplicado el refrán. También aquí, las referencias al lenguaje del arte y a la precaución que tomaríamos frente a los otros; sobre todo con relación al VIH, preocupación del TDV, están estrechamente ligadas. La segunda palabra, es la continuación o respuesta alternativa al inconcluso refrán del diseño del cartel. La compasiva o recíproca respuesta es, del mismo modo que el refrán, un juego de palabras; inserto también en las referencias, tanto del lenguaje del arte, como en el de la salud, y que consiste en: “*...prefiero: arte-sano*” con una composición tipográfica alusiva a la letra S, de la palabra SIDA.

Podríamos encontrar en el cartel, no sólo estas, sino otras relaciones lúdicas del lenguaje y de la imagen con relación a la sexualidad, el género, o la preferencia sexual, pero, en general, este ejemplo evidenciaría los entramados de significados y las estrategias de la apropiación puestos en juego. Estas referencias y metalenguajes, tanto del arte como del idioma, son sistemas lúdicos característicos de la posmodernidad y de la apropiación, que, al igual que el pastiche en su versión crítica o irónica, también recopilan citas, ideas abstractas, alegorías o imágenes para conformar otras, con ayuda de la reproducción de imágenes.

La apertura del espectro de significados a través de la combinación, selección, y presentación, convenientes a las prácticas posmodernas apropiacionistas, disparan o desenfocan la atención del espectador o espectadores de la “obra”, ahora llamado “texto”,

de sí mismo; como entidad matérica o plástica, a sus marcos o esferas sociales, políticas, institucionales, económicas o culturales que, desde el estudio sistemático del fenómeno estético y del museo como consagración institucional; ambos momentos históricos particularmente modernos, han rodeado a la historia del arte moderno; arte progresista y con tendencia a la universalización histórica.

De acuerdo con Juan Martín Prada:

(...) la práctica apropiacionista posmoderna no puede ser entendida simplemente como una frívola y acrítica estética referencial e historicista...[...] No es el concepto de transmisión de las imágenes, estilos y pautas estéticas a través del tiempo el que opera aquí sino, sobre todo, el de su reubicación contextual.⁵⁹

Para Juan Martín Prada, la práctica apropiacionista del arte contemporáneo tiene poco que ver con las resucitaciones ansiosas de cánones historicistas, presuntamente legítimos, o de sentimientos nostálgicos; desarmados o inermes del sentido crítico para con “el relato histórico”, que aparecieron en la historia del arte, de muchas y muy diversas maneras (como en cierta forma lo fueron el neoclasicismo, la arquitectura ecléctica del siglo XIX; y el rescate de estilos diferidos como en el neorrománico, el neogótico, entre otros). A diferencia de estas dislocaciones históricas (con tendencia a la práctica del pastiche mudo), acríticas de la periodicidad histórica moderna, la invocación o exhumación estilística referencial de la apropiación crítica posmoderna, busca remover o agitar, intentando detonar pensamientos, que cuestionen la institucionalización del arte y de la cultura.

En consecuencia, otro componente esencial de la práctica apropiacionista posmoderna y crítica es “...un desplazamiento de la recepción tradicional de las obras de arte hacia el ámbito de lo político.”⁶⁰

⁵⁹ Juan Martín Prada, *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la Posmodernidad*. Ed. Fundamentos, Madrid, 2001. p.1.

⁶⁰ *Op.cit.* p.2.

Transferir la atención o recepción del arte al terreno de lo político incluye también, mover los significados y lecturas a los terrenos sociales, culturales, económicos o institucionales. La cita, la apropiación, la copia, cumplen la finalidad de señalar las relaciones sistémicas con las que las instituciones del arte han “manoseado”, “digerido” o narrado el discurso de una pintura, un diseño, una fotografía o cualquier entidad estética a través del tiempo. Las citas entonces, son atajos con los que los apropiacionistas llaman a los espectadores a desplazarse, del análisis formal (o compositivo), a la observación y exploración supraestructural. Así, las citas además de ser abreviaciones, se convierten también, en signos o íconos susceptibles a varios exámenes, entre ellos el iconológico, el lingüístico, el antropológico, entre otros. Juan Martín Prada llama a esto “Una crítica, obviamente, orientada no a averiguar verdad histórica o estética alguna, sino a investigar los intereses políticos y económicos a los que esta sirve”⁶¹

Un ejemplo que —irónicamente— se ha convertido en un clásico de la apropiación es el “célebre” cuadro, para la cultura occidental moderna, de Leonardo Da Vinci, titulado la “*Gioconda*”, independientemente de la cascada de referencias, mitos, ensoñaciones, ficciones, entre otras seducciones creativas que han rodeado a la imagen, la pintura (o mejor dicho, su reproducción en imagen) ha sido afanosamente sometida a la apropiación. Ejemplo temprano de ello, es el duplicado que alude a los sistemas de reproducción en cuatricromía, propios de la industria editorial, de Andy Warhol (Figura 2.50). Esta imagen, no pretendió clasificarse como novedad, ni aspiró a descubrir alguna en el cuadro de Da Vinci. Mas bien, por el contrario, evidenció el espectro de cuatro colores (mas el negro), necesarios para su reproducción impresa, y por lo tanto masiva, de la imagen; en plena efervescencia por su exposición en Nueva York en 1963. La alusión al contexto de la reproducción de la imagen y la organización de espectáculos o show culturales (como bien pudo ser la exposición de la Mona Lisa, fuera del museo Louvre) fueron temas que necesariamente se vinculan con lo político.

⁶¹ *Idem.*



2.50. Andy Warhol. *Mona Lisa*. 1963.

Tinta serigráfica y pintura de polímero sobre tela.

Transcripción o apropiación, realizada por Warhol, al famoso cuadro de Da Vinci.

Otro ejemplo de “tejido polisémico de códigos”, de “selección” y “combinación” de elementos, relacionados con el apropiacionismo descrito por Guasch, y del desplazamiento político o crítico propuesto por Prada, son las prácticas denominadas *Game Mods* (videojuegos modificados) o apropiaciones de páginas web oficiales llevadas a cabo por el arte digital; propuestas que consisten en la alteración o copia estratégica de videojuegos o *web sites* a los que se supe, con contenidos diferentes, y sobre todo, polémicos, con respecto a los originales; muchos de los cuales conllevan una crítica sobrentendida.

La siguiente imagen consiste en la modificación jocosa de un videojuego originalmente pensado para la consola *Nintendo* llamado *Hogans's Alley* (cabe señalar que, muchos de estos juegos, se encuentran disponibles como archivos de descarga en la web para un emulador, lo que facilita todavía más, su alteración a través de la programación). En el juego original de *Nintendo*, la pericia consistía en disparar, con un dispositivo *joystick* o pistola de sensor láser incluida, a veces, con la consola, a una serie de bandidos o maleantes para acumular puntos. En la versión alterada del *Game Mod*, realizada por Cory Arcangel en 2002, titulada: *I shot Andy Warhol* (Figura 2.51), los sujetos a los que se les dispara son: Juan Pablo II, Andy Warhol y un rapero estadounidense. *El Game Mod*, se

desarrolla en la misma consola y con el dispositivo, en forma de pistola, que los distribuidos por *Nintendo* en la década de los ochentas.



Figura 2.51. Cory Arcangel. *I shot Andy Warhol*. 2002.

Software, ordenador, pantalla. Medidas variables.

Dinámica de arte digital emparentada con la apropiación y los sistemas polisémicos del texto.

En este ejemplo, las actividades de selección y combinación de elementos polisémicos los encontramos, desde la elección del soporte; un videojuego, violento sí, pero simple, cuyo objetivo consiste en disparar con certeza para acumular puntos. En el uso de la consola o soporte del video, como estructura física, original. Y sobre todo, en la presentación de los individuos a quienes se debe disparar; un protagonista político y religioso con pretendido poder omnipresente y redentor (desde tiempos históricos), un producto de la industria musical pop estadounidense, y además, significativamente, un personaje del arte contemporáneo que, tempranamente, realizó críticas a la sociedad del espectáculo y capitalista. El juego de significados resulta estimulante y diverso, queda manifiesto que el desplazamiento político podría comenzar, desde la interacción del espectador, pasando por las diversas lecturas que logremos establecer frente a la acción de disparar (que también podría remitirnos al título de la canción *I shot the sheriff* del activista

y músico Bob Marley), hasta el fusilamiento virtual de personajes difuntos, pero iconográficos, como Andy Warhol, o desde 2005, Juan Pablo II.

En cuanto a la apropiación, si consideramos lo apuntado por Del Conde, como una acción deliberada y de copia, el uso de un software que no modifica el esquema del juego esta preservando su “composición” original, lo que significa que Cory Arcángel, se apropió del videojuego en sí, del soporte del videojuego; la consola y los dispositivos. De acuerdo con las reflexiones de Ana María Guash y Douglas Crimp, el juego modificado de Cory, se apropió principalmente de la imagen o interfaz ya existente del juego, así como de la imagen de Andy Warhol y Juan Pablo II (probablemente convertidos en pixeles). Finalmente, es notorio el desplazamiento político, o quizás, podríamos llamarlo cierta crítica social o cultural, en el uso del medio digital y en la cita de los personajes políticos a quienes se somete al paredón virtual; contenido crítico en la práctica apropiacionista propuesto por Juan Martín Prada.

En resumen, podemos decir que la apropiación crítica es una práctica o estrategia que tuvo sus inicios en la década de los ochenta, convirtiéndose en un movimiento artístico que, independientemente de que una parte fue absorbido por el sistema museográfico, le debe mucho a la aparición de las tecnologías fotomecánicas; con quienes mantiene una tensa relación de beneficio / crítica. Como estrategia, surge en medio de la proliferación de las imágenes y el espectáculo como industria, y principalmente, debido a esto, se sirve de la crítica para trasladar los significados a las esferas políticas o culturales utilizando como atajos o llamadas, los iconos o signos distribuidos, masificados y sugerentes de la historia en general; situación que relaciona a la apropiación terminantemente con la crisis de historicidad del periodo posmoderno.

Capítulo III

Análisis iconográfico de la serie: “*Apuntes para una ciudad moderna*” con el método de Erwin Panofsky.

Los futuros no realizados son sólo ramas del pasado: ramas secas

Italo Calvino en “Ciudades invisibles”

*As logic stand you couldn't meet a man
who's from the future...
but logic broke as he appeared he spoke
about the future.
“We're not gonna make it” He explained how
the end will come...*

Flaming Lips

El siguiente capítulo consiste en el análisis iconográfico de la serie de trabajos que conforman el proyecto: *Apuntes para una ciudad moderna*, obra que se encuentra elaborada por grabados en diversas técnicas de estampación gráfica como: xilografía, grabado en linóleo, punta seca, grabado en buril sobre lámina de cobre y zinc. Así como recursos plásticos procedentes de la fotografía digital, el transfer, sellos, collage, encuadernado, el *packaging*, y la pintura.

El método de análisis aplicado a la obra se fundamenta en el propuesto por el teórico Erwin Panofsky. Autor de diversos libros, entre ellos el titulado: *Estudios sobre iconología* donde plantea el método de análisis iconográfico. Dicho método, consiste en el estudio de las obras de arte a través de la relación que guardan la forma y el contenido, correlación que a su vez está inserta en un periodo histórico determinado que influye en la conformación del estilo o el modo de producción artística y en el creador de las obras.

El método sugerido por Panofsky —y utilizado en este capítulo— se divide en tres momentos o periodos. En términos generales, el primero, consiste en el reconocimiento de elementos formales dentro de una obra; el segundo, la identificación de acciones, historias

o alegorías; y el tercero, la determinación o enunciación del contenido simbólico o conceptual de la obra.

3.1 El método iconográfico de Erwin Panofsky.

Erwin Panofsky nació en marzo de 1892 en Hannover, estudió en Alemania, fue profesor de la Universidad de Hamburgo, dedicó gran parte de su vida al estudio de la historia del arte, murió en EUA en 1968. Fue discípulo de otro reconocido teórico de la iconología llamado Aby Warburg, de quien tomó las bases para conformar sus estudios iconográficos y plantear así su método iconográfico.

Con el método iconográfico de Erwin Panofsky es posible realizar el análisis de las obras de arte desde el punto de vista de la correlación entre forma y contenido, así como del ambiente o momento histórico que las enmarca. El análisis se enriquece gracias al conocimiento de las fuentes literarias, artísticas, históricas, visuales, etc., que el autor de determinada obra conocía o de las que lo influían. Por lo tanto, el método de Panofsky permite amalgamar diversidad de fuentes o documentos que expliquen el significado de una obra. De igual forma, posibilita la conexión entre motivos artísticos, formas, alegorías, referencias, influencias, etc., con diferentes elementos y obras, en conjunto, que pertenecen a un autor en específico, pero también con su entorno.

Gracias a la estructuración tripartita del método, en una sucesión de pasos deductiva, que veremos más adelante, es posible ir formando, con la posibilidad de comprobarse, conjeturas o juicios; incluso de índole filosófica, histórica o simbólica, sobre el significado de una obra, que van más allá que cierta insustancialidad poco satisfactoria de los análisis exclusivamente formales, descriptivos o estilísticos y técnicos de otras metodologías.

La iconología de Panofsky se divide en tres lapsos: el primero, *El contenido temático natural o primario*, las formas puras; el segundo, *El contenido secundario o*

convencional, los temas o conceptos; y el tercero, *El significado intrínseco o contenido*, síntesis de los pasos anteriores. A continuación se detallan estas etapas o niveles del método.

De acuerdo con Panofsky, *El contenido temático o natural*:

Se percibe por la identificación de *formas* puras [...] reconocidas así como portadoras de *significados primarios o naturales*, puede ser llamado el mundo de los *motivos* artísticos. Una enumeración de estos motivos sería una descripción *pre-iconográfica* de la obra de arte⁶².

Siguiendo la cita de Panofsky, quien escribe sobre su propio método, podemos notar que, el primer paso en el análisis iconográfico consiste en el reconocimiento de las formas o motivos que participan en una obra. A esta identificación, que se basa en la experiencia directa con la obra y la enunciación descriptiva de las formas en ella representadas, la denomina “descripción pre-iconográfica”. La denominación de cualidad descriptiva se debe a la tarea de reconocimiento, catalogación básica y expresión o declaración de los elementos percibidos en una obra. La enumeración de estos elementos, durante este paso, conduce al análisis iconográfico en forma, probablemente, esta etapa es designada como previa debida a cierta pericia básica en la descripción que no compromete, del todo, nuestro juicio o especulación conceptual en la obra.

Así, una descripción pre-iconográfica que gravite sobre los motivos artísticos puede incluir la enumeración de elementos reconocibles tales como: animales, seres humanos, plantas, minerales, objetos, etc.

El segundo nivel, el del *Contenido secundario*, consiste en corresponder las descripciones pre-iconográficas (o las formas puras) con las acciones que se producen, también como imágenes, en la obra. Panofsky nos dice sobre este paso: “...Relacionamos

⁶² Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*. Alianza editorial, Madrid, 1972, p.15. En cursivas desde la fuente original.

los *motivos* artísticos y las combinaciones de *motivos* artísticos (*composiciones*) con *temas* o *conceptos*. [...] La identificación de tales *imágenes*, *historias* y *alegorías* constituye el campo de la Iconografía...⁶³”

De acuerdo con Panofsky, una vez identificados los motivos artísticos presentes en una obra, es necesario vincularlos con los conceptos o abstracciones que posiblemente están depositados en ellas y también, reconocer los temas expresados por dichos motivos. La nivelación ente formas y conceptos, así como la aparición de actividades con carácter de abstracción o análisis; como bien puede ser las conjeturas que se desprendan para encontrar la relación de los motivos con los temas, son tareas que requieren cierta especialización conceptual, cualidad que difiere de la descripción o proceso pre-iconográfico. Para lograr aproximaciones mucho más veraces o claras de las relaciones entre formas y conceptos es indispensable tener al menos, cierto conocimiento de la historia, la representación, las personificaciones o las metáforas con las que se han contenido o representado diversos temas a través del tiempo.

Finalmente, entrelazada a las etapas anteriores, pero apuntalándose como una tarea mucho más especializada, correspondida por la síntesis de los análisis previos, está la determinación del *Significado Intrínseco* o *Contenido*. La metodología de Panofsky tipifica este paso como “El descubrimiento y la interpretación de [...] valores <simbólicos>”⁶⁴. Esto significa que, una vez realizada la descripción o enumeración de los motivos en una obra, efectuada la relación ente estos motivos a través de su vínculo con temas, acciones, alegorías, anécdotas, etc., el proceso de conjugación de ambas debe detonar o promover una interpretación general de la obra que la familiarice con valores simbólicos, de corte más universal o por lo menos generales; que pueden ser filosóficos, históricos o conceptuales. La decantación de los pasos anteriores deriva en la síntesis del último nivel del análisis, llamado propiamente Iconológico.

⁶³ *Op. Cit.* p. 16. En cursivas y paréntesis en la fuente original.

⁶⁴ *Op. Cit.* p.18

Estos tres lapsos, y en general la metodología de Panofsky, ven a “...la obra de arte como un todo. [...] (y) se mezclan ente sí en un proceso orgánico e indivisible.”⁶⁵ El sincretismo armónico propuesto por el propio iconólogo dota al método de cierta continuidad y tranquilidad que, sin dejar de ser metódicas y escrupulosas; como lo demuestran las definiciones puntuales de Panofsky sobre su método, permiten que los textos o resultados de los análisis se compacten y se entretrejan con amabilidad. Lo anterior, propicia o facilita la transcripción, desglose e interpretación diáfana o coherente de los conceptos (motivos, temas, alegorías, historias y exégesis) con los que estemos explicando una obra (sin el riesgo que supone el estilo de escritura de un “recetario”, en un discurso no solicitado como tal). Continuidad que incluso, puede o no esconder el andamiaje metodológico sobre el análisis de una producción estética.

3.2 Análisis iconográfico de la serie: “*Apuntes para una ciudad moderna.*”

Al principio de este capítulo se encuentra como epígrafe el fragmento de la letra de una canción de la banda estadounidense *Flaming Lips*. La melodía citada lleva por título “All we have is now”, y entre sus estrofas, sugiere la incapacidad de prever con afinada lógica el futuro y nos recuerda que, lo único que en realidad tenemos es el aquí y el ahora: “We’re not gonna make it [...] All we have is now...”

La sugerencia, en cuanto a las escasas probabilidades de lograr estar “adelantado”, y “afianzado”, en el futuro, así como el recuerdo del tiempo presente como instantánea más próxima, de forma indirecta, nos habla del pasado. Esto, es quizás un ciclo apasionado que se repite: pretensión o aficiones de posesión del futuro, incapacidad o naturaleza estable, desde su incontinencia, del presente y la periodicidad en la dialéctica de ambos, depositada en el pasado. Constantemente, creemos ver el futuro en el pasado desde el presente, hasta que llegó el tiempo “moderno” a fracturar el ciclo, a prometernos violentamente el futuro (a veces, sin solicitarlo o necesitarlo), a seducirnos con la

⁶⁵ *Op. Cit.* p. 26.

perfección del porvenir, casi siempre impregnado de ciencias y máquinas, de números y eficiencia (promesas que en algunos casos, tampoco eran necesarias ni realistas).

Presente, pasado y futuro como juego de conceptos o de periodicidad hilarante y nostálgica, así como de chocantes contrastes, serán el entramado o entretejido de la forma y contenido en la serie *Apuntes para una ciudad moderna*. Donde las fronteras entre presente, pasado y futuro aspiran, a fuerza de recursos estéticos, a fundirse o bien, a caer en un indigesto caos. Que, por un lado, como invocación al “futuro moderno”, llamado a través de imágenes de tecnologías y medios de comunicación, y particularmente de los edificios de la Arquitectura del Movimiento Moderno, debería recordarnos las propensiones, a veces fantasiosas, de la modernidad más científica, acética e ingenieril, (ciencia, orden y progreso que inevitablemente tienen una faceta con propensión a las sensaciones terroríficas). Y por otro, con la saturación o disgregación de elementos decorativos, sensoriales, (cuando no sensuales), barroquizantes, especialmente en los formatos “plurimorfos” o confusos; presencia, casi obvia, de los recursos artísticos posmodernos, así como de los discursos que, también propensos al desconcierto, han cuestionado la aspiración calcificante y sólida de la modernidad (discrepancias llamadas posmodernas, que tampoco están exentas de polémica, disfuncionalidad o incluso, totalización, como por ejemplo, la llamada economía global o la tecnocracia). Así, la serie *Apuntes para una ciudad moderna* cruza discursos y técnicas artísticas modernas con discursos y técnicas artísticas posmodernas o contemporáneas.

El proyecto *Apuntes para una ciudad moderna* consta de una serie de trabajos principales o carpetas gráficas y otros secundarios; que básicamente comprenden las estampas, grabados o unidades gráficas con los que se conformaron los portafolios o carpetas principales. Estas unidades o estampas, si bien no corresponden en sentido estricto, a la proporción de las gráficas expandidas, si son elementos relevantes en el desarrollo de la propuesta y en el proceso creativo, por tanto, pueden participar del análisis iconográfico.

Las siguientes imágenes corresponden a los portafolios o carpetas de grafica expandida del proyecto (figuras: 3.1, 3.2, 3.3, 3.4).



Figura 3.1. Adriana Armenta Alvarado.

Serie: *"Apuntes para una ciudad moderna"*.

Tira de cartón plegable, empastada.

Grabados en punta seca, buril/zinc y cobre, serigrafía, sellos, esténcil, recorte de papel y collage.

2010.



Figura 3.2. Adriana Armenta Alvarado.

Serie: “*Apuntes para una ciudad moderna*”.

Tira de cartón plegable, empastada. Grabados en xilografía, linóleo. Acrílico, sellos, esténcil, recorte de papel y collage.

2010.

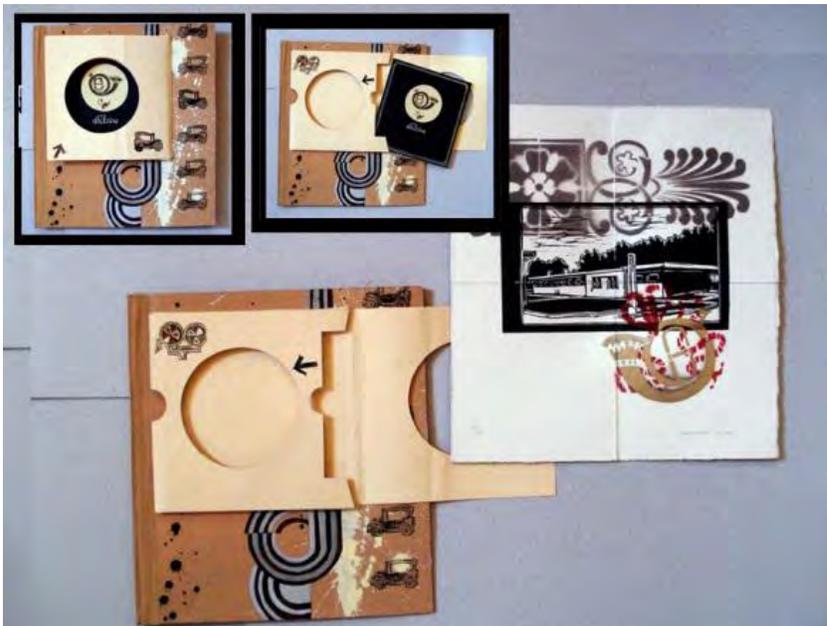






Figura. 3.4. Adriana Armenta Alvarado.

Serie: “*Apuntes para una ciudad moderna*”.

Tira de cartón plegable, empastada. Grabados en xilografía, linóleo. Acrílico, sellos, esténcil, recorte de papel y collage.

2010.

← *Página anterior:*

Figura. 3.3. Adriana Armenta Alvarado.

Serie: “*Apuntes para una ciudad moderna*”.

Tira de cartón plegable, empastada.

Grabados en xilografía, linóleo. Acrílico, sellos, esténcil, recorte de papel y collage.

2010.

Las imágenes son una selección de fotografías, con vistas o ángulos, que intentan registrar, en la medida de lo posible, la proporción así como la espacialidad atractiva de las obras. Así, inferimos entonces, que debido a que se trata de carpetas, cajas o envoltorios, algunas partes de las piezas permanecerán ocultas a la mirada fotográfica, no así a la manipulación real de la pieza.

Dicho lo anterior, en las imágenes, así como en las piezas, podemos advertir que se trata de tiras de papel o cartón plegadas, ensambladas y adheridas a otros tipos de pliegos para conformar la estructura y apariencia de libro o cartera. Cuyos forros son: grabados, papeles plisados, pastas duras de cartón, etc. Al interior de estos portafolios se encuentran otros documentos o estuches doblados que contienen estampas y sobres a modo de *pop-up*.

En estos “libros” o “carpetas”, a través de sus páginas o caras, están estampados con dos tipos de imágenes: el primero, son ornamentos o motivos decorativos con características de estilos históricos o historicistas como el victoriano, el modernista, el *Art-Déco*, entre otros más eclécticos o nubarrados como: manchas, escurrimientos, geometrías imprecisas, estarcidos, rayones, etc. El segundo tipo: imágenes de edificios, de ciudades, escenarios urbanos, rascacielos, máquinas; cámaras fotográficas, tipográficas, satélites o naves espaciales, antenas, radios, tecnología digital, íconos computacionales como el de USB, los códigos de barras o de videojuegos, pertenecientes al imaginario o cultura tecnológica postindustrial.

La gama cromática general de las piezas corresponde a tonos neutros: marrones, ocre, amarillos, grises; producto de las tonalidades naturales de los papeles, muchos de los cuales son de material de reciclaje como: el mina-gris, cartoncillo, Kraf. Coloración que también tienen algunos papeles tradicionales para el grabado, por ejemplo el *Guarro Súper Alfa* o el papel *Liberón Biblos* utilizados de igual forma en esta serie. Otro tipo de papel presente en la obra, y que también tiene referencias al tapiz neutro, de tipo decorativo, son los papeles estampados con volutas, hélices o dibujos. Finalmente, otro color muy presente en la serie será el negro. Resultado de las impresiones con la tinta, característica del grabado o de la gráfica, de intensidad renegrida.

Sin embargo, conviene aclarar también, que a pesar de que los papeles empleados para construir la pieza son de colores naturalmente pajizos, otras partes de las tiras están pintadas exprofeso, con pintura acrílica, para emparejar o mejor dicho, imitar o simular la apariencia de tonalidades desvanecidas o amarillentas. De igual forma, se hallan también estampas o detalles cromáticos realizados con serigrafía, estarcidos o pinturas acrílicas que reproducen las tonalidades que adquieren los objetos viejos, con el paso y deterioro del tiempo; una especie de pátina sepia o ambarina desteñida.

En cuanto a los formatos, marcos o formas, existe una dialéctica peculiar. Mientras algunas imágenes están delimitadas tajantemente, como en las representaciones de los edificios, otras se expanden o tienen límites ingravidos; parecen flotar en el espacio compositivo, e incluso, invaden las demás demarcaciones o áreas. Sin embargo, podemos hallar una constante que reproduce encuadres, ya sea cuadrados o rectangulares, y gráficos mixtilíneos, con tendencia a la voluptuosidad o explosividad laberíntica.

En esta descripción, finalmente podemos enumerar las técnicas gráficas o artísticas en la elaboración de las imágenes de la serie. En general, resaltan las técnicas pictóricas y gráficas. Estas últimas son, acaso, las más reconocibles o evidentes. Por un lado, las hay tradicionales, como la xilografía sobre madera, especialmente la caoba, el grabado en buril sobre plancha de metal, el linóleo y la punta seca sobre placas de acrílico. Otro tipo de recursos de estampación gráfica, de carácter más contemporáneo son: la serigrafía sobre bastidor de nylon, los sellos desbastados directamente de una plaquita de goma, el transfer de fotocopia con origen en una foto-reproducción, la escritura tipográfica de una máquina de escribir, el estencil o plantilla con aerosol de esmalte acrílico, estampas auto-adheribles, entre otros.

Con respecto al contenido temático de las piezas, es claro un juego delirante, en el sentido de la enredada posibilidad de comunión entre futuro y pasado (del tiempo lineal moderno); vistos desde algún momento del presente, que a su vez, ha abandonado el

epicentro temporal. Juego entre modernidad y tradición, justo cuando se han perdido las cualidades que los identificaban cabalmente a ambos.

Esta recreación, está evidenciada en primer lugar por las técnicas del grabado híbridadas y los motivos temáticos en los que se decantan. Por ejemplo, los edificios que aparecen en las estampas, son reproducciones de imágenes fotográficas de esos inmuebles muy próximas a su contexto original, realizados con una técnica tradicional del grabado.

Estos edificios, pertenecen al catálogo de la Arquitectura del Movimiento Moderno en México, particularmente en la capital, sobre todo la vanguardista que va de 1920 a 1950. Esta arquitectura recibió influencia del movimiento moderno a nivel mundial, cuyas proclamas versaron en el rechazo a la tradición historicista y académica de la arquitectura ecléctica y decorativa de finales del siglo XIX. Buscaron resolver las necesidades “modernas” en un contexto de colectividad y socialización, además reivindicaban y exhortaban la utilización de materiales producto de las novedosas y también “modernas” industrias. A estos materiales y sus técnicas de empleo, para no variar, se les denominó también “modernas”: el concreto armado en las estructuras, las grandes cortinas de vidrio, la incursión del espacio exterior en el interior a través de la transparencia del vidrio, la luz eléctrica, las herramientas automáticas y estandarizadas, la creación de géneros arquitectónicos novedosos en concordancia con las nuevas actividades y tecnologías como los aeropuertos, los estacionamientos o espacios que consideraron al automóvil, las vialidades, etc.

Otros géneros arquitectónicos que gozaron de buena fama redentora fueron los hospitales o clínicas. Espacios dedicados a una de las proclamas modernas más compelidas: la ciencia, con ella y gracias a ella, la esperanza por el progreso y el orden, cuando no del ascetismo. El advenimiento en el estudio científico, metódico y racional, de la salud, en medio de la angustia colectiva por enfermedades como la tuberculosis, la poliomielitis, o la influenza, probablemente hizo de estos edificios, en su expectante tridimensión, la conformación de un imaginario que los emparentaba con la modernidad más próspera y feliz, a pesar de que exista la dicotomía entre el hospital como “templo” de la salud o la muerte.

Las estampas de la serie *Apuntes para una ciudad moderna* no se apropian del edificio en sí, como bien puede ser con una intervención contemporánea en los inmuebles, como espacios físicos o lugares. La serie hace uso del recurso posmoderno de la Apropiación, e incluso existe cierta cita a la estrategia en sí, pues las reproducciones realizadas en grabado, tienen su origen en fotografías que fueron tomadas muy próximas al contexto histórico de los edificios, pero no proceden directamente de las impresiones análogas de las fotografías (probablemente archivadas o bajo resguardo celoso en alguna colección) sino de reproducciones de aquellas imágenes, extraídas de libros o publicaciones que, con afán de divulgación y con cierta dosis de nostalgia involuntaria, convierten en espectáculo a la historia, y de paso a estos edificios.

Las estampas entonces, son una “cita” a las expectativas modernas en términos de ciencia, progreso y orden. Evidenciadas de forma palpable en la arquitectura, como disciplina artística eminentemente social e histórica. Pero además, debido a la procedencia de la referencia de la imagen, esta contiene los abusos modernos de la representación y el anhelo de actualidad y supuesto realismo, que han devenido en la conversión de la historia en un show, en la cultura de la imagen y la apariencia posmodernas. De ahí el carácter de impronta cuadrada en las imágenes de arquitectura, como si pertenecieran a un portarretrato; son la copia de una fotografía ya muy reproducida.

Si la naturaleza de esa fotografía es la masificación editorial, resultaría poco menos que inútil su copia, sobre todo con una técnica de reproducción que, a lado de las tecnologías fotomecánicas contemporáneas, resulta laboriosa. Aquí hace su aparición la tensión entre tradición y modernidad. Mientras la imagen ilustra la modernidad apasionada del Movimiento Moderno en arquitectura, y su copia o estampa evidencia la cultura de la reproducción masificada (y en cierto sentido, irreal y distante, pues se trata de la historia convertida en imagen y por tanto en espectáculo), la técnica habla de la tradición, en su acepción más añosa para el grabado, visto desde la óptica de la neográfica contemporánea o la gráfica digital. La técnica en la que está resuelta la estampa es el grabado en linóleo, técnica básica y asociada —como fama artística— a la tradición del grabado, incluso como elemento revolucionario, combativo y moderno (como en la gráfica de los años treinta en

México). La estampa cita la modernidad entusiasta del orden, a la posmodernidad y su propensión al pastiche nostálgico y asume la paradoja de la tradición: el tema o la anécdota no puede ser otro que la inutilidad de las novedades, que terminarán por ser lo “viejo” revestido de un supuesta “invención” o bien, una invención que se reitera (“no hay nada nuevo bajo el sol”). El propio funcionalismo arquitectónico citado en la serie fue desplazado por el “envejecimiento de lo novedoso”.

La aparición de la arquitectura moderna, apela por ser símbolo que representa el momento histórico, y se desprende del tema de las ideas de la modernidad: el movimiento, la razón y el progreso. Sin embargo, por si acaso la metáfora permaneciera hermética solo a la espera del conocimiento del contexto de la arquitectura moderna, la desestimación de las novedades como tema o del “no hay nada nuevo bajo el sol” pretende ser más evidente en grabados como los siguientes (figuras 3.5 y 3.6). Aquí, está la representación de tecnologías —que en una suerte de “intemporalidad desconcertante”— se les llama desde hace mucho “actuales”, como por ejemplo, las cámaras fotográficas, las de video, o los teléfonos. En las estampas, son usados como íconos de lo actual y lo moderno (que en la periodicidad obsesiva de la modernidad lineal incluye la entelequia del futuro), pero representados como pastiche nostálgico, con elementos decorativos que remiten al pasado.



Figuras 3.5 y 3.6. Adriana Armenta Alvarado.

Grabados en relieve sobre papel de algodón.

2010/2011.

Dos grabados donde el motivo principal son las tecnologías de la imagen.

O de forma aún más incompatible, la estampa de la imagen de una cámara de video filmación (la cámara también “graba” video), en una técnica de grabado asociada a la tradición más formalista de la gráfica: la xilografía, madera al hilo, talla en caoba, que conserva de manera meticulosa las vetas de la madera (figura 3.7)

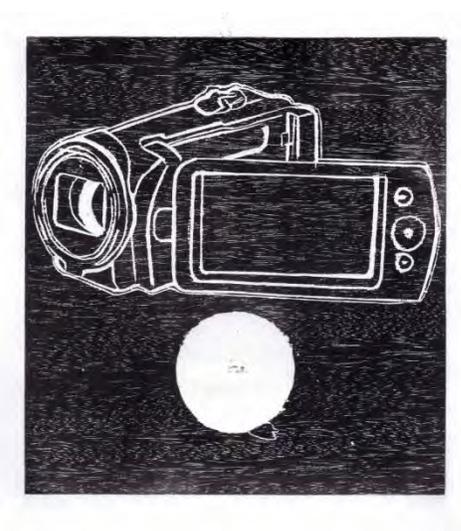


Figura 3.7. Adriana Armenta Alvarado.

Video cámara.

Xilografía, madera al hilo, placa de caoba.

2011.

Estampa de temática posmoderna realizado en una técnica tradicional del grabado.

“El grabado es sobre una cámara que graba video”.

La cámara videográfica digital “graba” imágenes a través de un sistema de sensores informáticos, convirtiendo, en general, a las imágenes, en ceros y unos por la computadora (el famoso sistema binario, de *off/on*) y el grabado en relieve imprime gracias a un sistema de sustracción/adición, blanco/negro, sobre la placa: resulta irresistible la asociación con un método también, binario. Así, tradición y modernidad siguen ofreciendo el tema de “lo viejo convertido en nuevo” o que lo ultra-novedoso de hoy (en la dinámica lineal moderna, posmoderna y sobre-moderna), pasará a la historia, como arcaico y penosamente obsoleto.

Esta relación incomoda entre lo actual, representado con técnicas de grabado que la propia “actualidad” considera arcaicas, tiene también correspondencia a la inversa. Esto es,

las técnicas de representación neográficas o propensas a la “actualidad”, como el transfer o el estencil de aerosol, son depositarias de la representación de símbolos decorativos o gramaticalidades ornamentales que provienen del pasado. Por ejemplo, en la Figura 3.3 podemos ver una carpeta plegadiza que se contrae como acordeón o códice. En las caras estampadas de la pieza, reconocemos algunos motivos intencionalmente ornamentales que “acompañan” o lucen el espacio compositivo en el que también, están otras iconografías. Específicamente, las decoraciones que enmarcan la caja o radio del centro, en forma de C y la que parece portada de libro antiguo, que se encuentra junto. Estos motivos ornamentales pertenecen a los “abecedarios” o manuales decorativos con los que se ilustraban libros desde el renacimiento, que pasaron también al barroco, e incluso fueron adaptados por el simbolismo y el modernismo. En términos generales, pertenecen al catálogo del pasado, el posmodernismo estético también se ha servido de ellos en su afán de sugerencias estilísticas, derivadas de su afición por la imagen. En la serie, aparecen acompañando a las iconografías modernas de los edificios, la radio y los sistemas de telecomunicaciones, sin embargo, su impronta gráfica está resuelta por el transfer de fotocopia, que a su vez, procede de una imagen fotomecánica reproducida desde un libro, vía un escáner.

El pasado aquí, es reproducido por una técnica contemporánea, que imita, como pastiche historicista, la apariencia de un estilo viejo. Este fenómeno también podemos verlo en la figura 3.1, allí una de las estampas que conforman el empastado, imita la apariencia de una postal deteriorada por el supuesto paso del tiempo. El recurso puede pasar desapercibido y perderse en la jungla de referencias estilísticas. Pero con detenimiento, notamos que la estampa es remedo en imagen de los elementos de una postal, resuelta con la serigrafía, técnica contemporánea, en tanto que usa materiales sintéticos que van desde la maya de tela de nylon, pasando por el rasero de goma y rematando con las tintas para imprimir.

Aquí la lectura es a la inversa: las novedades tienen propensión al vacío y a la futilidad (en el tiempo apresurado y desechable de la modernidad) y necesitan de lo viejo, de lo clásico, de lo pre-moderno, con la esperanza de obtener contenido. Idea que reforzaría la banalidad de las novedades. Sin embargo, también encontramos iconografías actuales transferidas a la neográfica. Como en la imagen de una radio o caja transmisora del ejemplo

anterior. Cuando esto ocurre, podemos pensar que se trata de una tautología o pleonasma, que en parte tiene fundamento, visto como redundancia. Pero, en la lógica de las “novedades que se reiteran” o de la cultura de la inmediatez de la posmodernidad, así como del tiempo visto en línea recta con dirección al futuro que pondera la destitución urgente de la tradición, el pleonasma cobrará sentido, pues significa que aquellas novedades terminarán por ser obsoletas, cumpliendo así con la temática general de la obra.

La iconografía de la obra parece querer dejar clara su postura de presentación de imágenes que tiene que ver con el maquinismo; y de algún modo, también con la ciencia, la tecnología y la economía. Podemos ver edificios verticales, asociados a la modernidad urbana o la conformación de ciudades. Identificamos también las imágenes icónicas de los grandes “hijos pródigos” de la modernidad mediática y maquinista: como los aviones, el automóvil, la máquina de escribir, la radio, el cine, la fotografía. Así como los emisarios arrogantes de la modernización posmoderna como: los satélites, las antenas de telecomunicaciones, los videojuegos, y los terrores posmodernos por la posibilidad de una guerra dantesca (como en la imagen de dos sujetos con máscaras de gas, junto a unas pistolas). Todo lo anterior, pertenece al campo semántico del supuesto progreso.

La estructura que contiene a esas iconografías del progreso es de naturaleza frágil, reciclada, temporal e incluso biodegradable: el papel. Aquí, debemos referirnos a la cantidad y calidad del papel utilizado en la elaboración de la pieza. La apariencia amarillenta o ambarina de la serie se debe principalmente a dos factores. Por un lado, la imitación expreso de apariencias añejas con pintura. Y por otro, al uso real de papeles cuya resistencia al deterioro o al uso es precaria. Las piezas son frágiles, en función de su estructura. Quebradizas o rompibles bajo el propósito de su desarreglo intencional. Lo anterior, contrasta con el catálogo del imaginario desarrollista depositado en esa estructura: la aspiración de solides y contingencia del progreso moderno expresado en máquinas, edificios y tecnología. Quizás significa que el progreso finalmente está cimentado o descansa en la frágil estructura de la modernidad misma (recordemos la frase “*Todo lo sólido se desvanece en el aire*”): la crítica constante, la desintegración de lo anterior, suscitan la “transitoriedad perpetua” de la modernidad: su fundamento más paradójico es

“pasar constantemente de moda” para subsistir. Cualquier cosa construida por la modernidad es frágil.

La gama de colores pajiza o amarillenta son una cita del pasado, de la historia y de lo antiguo. Los motivos iconográficos son referencias de los idearios de futuro del periodo moderno, las decoraciones son atajos que regresan constantemente al pretérito, también a la belleza, a la tradición y a los sentidos. Frente al maquinismo propuesto por los heraldos del futuro en los edificios, máquinas, ciencia y tecnología, con tendencia al ascetismo y la sobriedad, están los laberintos sugestivos de las volutas y adornos de filiaciones sensuales, atractivas y llamativas.

La estandarización moderna y contemporánea hizo de esos adornos vacuidades innecesarias, cuando no estorbosas. Y en su ambivalencia, también las ha convertido en delicias estéticas que invitan y festejan la sensualidad de los sentidos, celebran el horror vacuo y el miedo al puritanismo del orden. Son legados de la descentralización, de la pluralidad, del eclecticismo, del neobarroco (o del franco paraíso fiscal del desorden). Esto expresa, una vez más, el carácter dualista de la pieza: donde las dicotomías pasado/futuro y ascetismo/sensualismo, conviven con la intención exacerbada de encontrar comunión o abandonarse al caos donde todo coexiste; refugio unitario que existía antes de la escisión moderna.

El misticismo de las temporalidades pre-modernas o no modernas permitía la interacción de tiempos que para la racionalidad moderna son incompatibles, inconmensurables, o simple y sencillamente no demostrables a través de fundamentos racionales. La modernidad desdobló el atado compacto del tiempo unitario y lo acotó en una línea recta, así lo imaginó, paradójicamente, para explicar el futuro, el progreso, el trabajo y la economía, en nombre de la ciencia. En función de eso, existe una centralidad que coordina la ordenanza del tiempo lineal, así como una sucesión de hechos que deben procurar no reiterarse (con obviedad) y mucho menos, estancarse. Si esto ocurre, siempre existe una dosis de revolución o movimiento, modernización o desarrollo económico y tecnológico que, a costa de lo que sea, perpetuará el sistema. Así es como funciona la

modernidad occidental capitalista. La modernidad tiene la consigna desesperada de mantener el centro, ya sea de índole simbólica, cultural, económica, estética, científica, etc.

La serie *Apuntes para una ciudad moderna* está circunscrita en el periodo contemporáneo y está llena de resabios posmodernos. Al manipular o maniobrar la pieza, notamos la ausencia de un eje o pauta cardinal preponderante. A pesar de nuestra tradición occidental de lecto-escritura en orden de izquierda-derecha; que guía voluntaria o involuntariamente la lectura o asimilación de los escenarios, algunas partes de la serie rompen con esa horizontalidad determinada. Encontramos, como en la figura 3.1, que la relación arriba-abajo se debilita con la aparición de páginas de “cabeza” de las que no queda claro cuál debiera ser la referencia normativa, incluso desconocemos cual es, en realidad, la dirección acertada.

Otro tipo de desconocimiento de la centralidad, presente en demás elementos del proyecto, podemos encontrarlos en la descarga ramificada o laberíntica de recortes y sobres de papel, como el de las figuras 3.3, que a capricho, nos invitan a manipular y acomodar las estampas que embonan en los sobres, sin la culpabilidad o infracción que representaría la aleatoriedad en el acomodo de las páginas de un libro, una revista o un periódico; “personajes” modernos de la cultura de masas y reproducible. Esta divergencia en los formatos y verticalidades corrobora la desatención y la propensión a escapar del tiempo lineal moderno. Que en sus ejemplos más afables, dio paso a la novela y al cine, pero en sus ejemplares más siniestros, es responsable del desarrollismo, del positivismo, del evolucionismo y del relato de la historia del arte occidental como sucesión de innovaciones supuestamente geniales.

Como si no fuese suficiente la ruptura con el tiempo lineal, en las composiciones o los formatos, existe también cierto descuido de los parámetros del arte moderno, como son: la fidelidad a la realidad, una calidad descriptiva que estiba y se fundamenta en la inventiva e imaginación individual, así como la pureza en la técnica artística. De este modo, no hay una fidelidad a la realidad, pues a pesar de su carácter de imitación o remedo, no intenta presentar o glosar algo que existe en la llamada realidad. La historia o estilo histórico que

duplica, francamente, quizás ni existe, pues la serie es una aglomeración de estilos e iconografías de diversas épocas, un pastiche historicista. Esta condición de pastiche elude también el estilo personal o inventiva individual, a pesar de que la serie se unifica con relación a la apariencia *vintage* que la compone, su conformación es resultado de la selección y combinación de elementos que, para adjudicarse aún más el drama del tiempo posmoderno, son iconografías procedentes de imágenes que han pasado por un proceso de foto-reproducción, como la fotografía, el escáner, el video, la televisión, el cine, internet, las fotocopias y exageraciones particulares como las de fotos de fotografías reproducidas en libros. Pocos elementos son inventados, casi todos tienen ya una imagen existente que las precedió.

Con relación a la pureza o integridad de la técnica que favorecieron las temáticas modernas, sobre todo modernistas, comprometidas con su entorno euclidiano, donde la elaboración de una imagen perseguía afanosamente representar a la supuesta realidad escenificada, o hacer apología de las innovaciones; como en el caso de la gráfica vanguardista, se tuvo propensión por la claridad en la técnica: un grabado o dibujo era realizado casi siempre en una sola técnica y la fotografía auxiliaba en representación de lo real e inmediato y salvo en algunas manifestaciones artísticas como el cine, el teatro, la arquitectura y otras, la hibridación de técnicas no fue una prioridad, mucho menos como recurso artístico en sí mismo.

La serie *Apuntes para una ciudad moderna*, representa una aglomeración de técnicas y formatos que van desde la papelería 3D, al libro, pasando por la estampa en su más tradicional conformación. En términos generales, no es un grabado; aunque está conformado por estampas e impresiones de grabados. Tampoco es un libro, pues de éste solo toma la apariencia. De igual forma, no es una estampa neográfica como tal, pues a pesar de que mezcla recursos del grabado contemporáneo como el aerosol y el transfer, tiene ramificaciones espaciales que desbordan a la estampa, incluso a la neográfica. Es, a lo mucho, una *gráfica expandida*, aunque quizás el “terrorífico” e indeterminado vocablo “híbrido” la defina con mayor exactitud.

En cuanto a su contenido simbólico, el delirante juego de referencias entre pasado y futuro, así como la incapacidad de llegar al futuro, sobre todo el moderno, dilata los territorios de estos tiempos y los funde en la serie *Apuntes para una ciudad moderna*.

El lirismo ingenuo o feliz en su título es quizás la premonición ante la imposibilidad e inutilidad de llegar al futuro, de proyectar el futuro con orgullo incuestionable. Los *apuntes* son notas o improntas, como en el dibujo o en el grabado, bocetos inacabados. La *ciudad* es ya una metáfora de la modernidad misma, pues tiene su origen en estos sitios. Y la propensión a llamarla “*moderna*”, luego del examen de lo moderno, en términos de la posmodernidad, sigue dotándola del carácter discutible, utópico o irrealizable (*ruinas para una modernidad siempre imperfecta*). Casi como las aspiraciones truncadas, envueltas en conspiraciones y fracasos de los edificios modernos, a los que hace referencia la serie: tampoco ellos escaparon de la “vuelta de tuerca” que significó el advenimiento de la globalización o la economía global, que consecuente con su origen en la escisión moderna, y fiel a las innovaciones, aún sigue prometiéndonos la esperanza de un futuro mejor, a costa del presente, como lo demuestra la tecnología digital, la biomedicina, la robótica, etc. Muy a pesar de las horrendas calamidades de la razón llevada a grados superlativos de eficiencia.

La naturaleza de la serie *Apuntes para una ciudad moderna* es trágica (drama de la sutura o restauración imposible del tiempo orgánico fracturado por la modernidad), como trágica es quizás la motivación para crearla (incapacidad de escapar de la direccionalidad violenta y arrobada del futuro científico: del progreso).

Es nostalgia por el pasado (como motivación desesperada e inalcanzable) que esconde cierta inquietud por el discurso determinista del progreso (constantemente probado como ambivalente y mediocre) del que, parece no haber opción: a no ser el regreso; alternativa impráctica e irrealizable, luego de haber conocido, nacido y vivido, en el tiempo moderno, bajo su dominio. Tragedia que quizás comparte frontera con el drama fáustico de la conciencia y la razón autónomas.

CONCLUSIONES:

*“Se que no podemos escapar
y que estamos condenados al <<desarrollo>>:
hagamos menos inhumana esa condena.”*

Octavio Paz

El arte contemporáneo, desde el punto de vista plástico, es un territorio inestable. La expansión y diversificación de recursos estéticos convierte al arte posmoderno en un sistema rico en posibilidades técnicas como lo demuestra el uso de software, hardware, productos y procesos industrializados, la inclusión de la cotidianidad, etc. La hibridación o mezcla entre técnicas tradicionales y actuales se ha convertido en la referencia o punto de partida para el inicio del arte posmoderno. La gráfica como técnica, ha podido adaptar ampliamente los recursos visuales de los sistemas de impresión masivos, como la fotografía, la fotocopia, las imágenes escaneadas, entre otras, con la ya conocida fama o posibilidad masiva de técnicas como la xilografía, el grabado en linóleo, la litografía, o la serigrafía.

Sin embargo, quizá la gráfica se siente cómoda con la inclusión de técnicas contemporáneas porque en su origen la seriación o reproducción en masa –primero medida y dosificada en las estampas de la edad media, luego frenética en la modernidad e incommensurable y delirante en la posmodernidad– es afín a la modernidad y la industrialización. A través de estas páginas, hemos visto que la posmodernidad es un concepto que aunque esquivo, no debe separarse de pensamiento moderno, pues por mucho que abdique sobre varios de sus fundamentos, paradójica o deliberadamente continua repitiéndolos.

Con respecto a la modernidad, es innegable su ambivalencia. Quizás ahora, queda claro que sus defensores deben tener una dosis alta de vehemencia para arrobarse sus preceptos y justificar sus desatinos sociales, tecnológicos, éticos, ecológicos etc., (que muchas veces son obvios). Con relación a sus detractores, también tienen implícita una

desestima o beligerancia que pondera la desesperanza o la futilidad de cualquier resistencia. Pero, ambas posturas representan las visiones radicalizadas del contraste moderno. En medio de las dos actitudes y atravesándolas a conveniencia, se encuentra el arte posmoderno, emparentado con el *Pop-Art*. La estrategia o estrategias desarrolladas por este tipo de estética conjugan el pensamiento crítico de la modernidad más animosa –incluido el gusto pertinaz por el análisis y la razón– y la amplitud de posibilidades que, nos guste o no, ofrece el mercado postindustrial.

Esto último no necesariamente es una condena, pues por mucho que despreciemos el mercado o el entorno mercantilizado, informatizado y burocratizado, el vínculo crítico que mantiene el *Pop-Art* (heredado del pensamiento moderno) permite emitir juicios o críticas si se desea ácidas o punzantes, contra la sociedad contemporánea o al arte en general a través de los recursos técnicos posmodernos.

De lo anterior, se deduce que las estrategias como el pastiche y la apropiación son recursos que, si bien tienen origen en la década de los ochenta, su actualidad, pero sobre todo, sus potenciales críticos y creativos cobran sentido (o lo recobra según se vea) en momentos como el que vivimos ahora, pues la posibilidad de reproducir imágenes o de copiarlas con fidelidad y nitidez seductora resultan asombrosas. Aunque, es inevitable regresar al pensamiento dualista del modernismo sobre este asunto; pues mientras la copia o reproducción diáfana y lustrosa de una imagen tiene implicaciones éticas sobre la “realidad” o la “verdad” que derivan en usos nocivos de las herramientas fotomecánicas (como los debates sobre el material gráfico en Internet o redes sociales), también resulta una ventana hacia la democratización del arte, la estética, o del conocimiento.

Abonando al surgimiento de la tecnología y la cultura visual que “impone” o “propone” el ámbito digital, resulta que las herramientas fotomecánicas son herederas del grabado (o en última instancia, algo así como sus “hijas”) pues de éste heredan la necesidad de actualidad y realismo tan preciados para la gráfica moderna. También, son vástagos de la necesidad de reproducción o masificación, que sobre esto, la gráfica digital o los procesos con los que se relaciona (plotter, xerografía, electrografía, fotocopadoras, escáneres, offset,

etc.) desbordan las intenciones de inmediatez o prontitud que demandó, en su tiempo, la necesidad de imágenes del grabado modernista.

En este orden de ideas, está ya muy próximo el lenguaje audiovisual o multimedia, derivado de la especialización en la producción de la imagen como: en computadoras, procesadores, sensores de captación de imagen en cámaras de video o fotográficas, además de la capacidad de almacenamiento en memorias virtuales; por otra parte la recolección de imágenes fijas preexistentes como: archivos fotográficos, documentos históricos, retratos, etc. Ambos aportes, han generado una cultura visual hecha de fragmentos o “citas” provenientes de otras imágenes como podemos notar en anuncios televisivos, clips de video, películas, animaciones, etc. También emparentados con el pastiche y la apropiación.

Lo anterior, es resultado de las imperiosas, desesperadas y sobrevaloradas ideas de inmediatez, revolución tecnológica, novedad y progreso. Lo que nos demuestra una vez más, que la modernidad no ha terminado del todo y que la posmodernidad, merece un examen mucho más juicioso que verse no sólo en su estima o desestima. El intrincado concepto de posmodernidad o “sociedad del espectáculo” tiene implicaciones serias sobre el uso de la imagen, la tecnología, el maquinismo, la virtualización, la automatización, la economía global, el capitalismo, las bases de datos y la información, entre otras. Asuntos que no son ajenos a las artes visuales.

En cuanto a la propuesta plástica *Apuntes para una ciudad moderna*, las reflexiones tanto teóricas como prácticas (en la ejecución del grabado) orientaron la producción final hacia gráficas expandidas. Las piezas, son hibridaciones resultado del uso de materiales diversos como telas, cartones, papeles e impresiones en transfer, serigrafía y xilografía/caoba para producir carpetas o portafolios gráficos con la imitación de estilos antiguos. Las referencias o iconografías que provenían de los edificios modernos, poco a poco fueron derivando en referencias a la tecnología de imagen digital, como en las siguientes imágenes:



Adriana Armenta Alvarado
iPhone & video.
 Sobre de papel. Xilografía/caoba y serigrafía.
 2011



Adriana Armenta Alvarado
 De la serie "*Apuntes para una ciudad moderna*".
 Mixta. Portafolio o carpeta con grabados.
 Xilografía/caoba, transfer y serigrafía.
 2011.



Adriana Armenta Alvarado.
Old Apple.
Portafolio o carpeta. Xilografía/caoba y serigrafía.
2011.



Adriana Armenta Alvarado.
sin título
Sobre de papel con serigrafía. Xilografía/caoba.
2011

En estas piezas se encuentra sintetizada una serie de conceptos que la reflexión en el desarrollo de la tesis fue posibilitando. Estas reflexiones pasan por nociones sobre la organización del tiempo moderno y posmoderno, la situación o asunto de la “novedad” como categoría estética paradigmática, cavilaciones sobre el objeto mecánico y la informatización y asimismo, sobre la necesidad de unicidad o de retorno a pensamientos más holísticos, antes que administrativos, eficientistas o centrados en resultados. Todas estas ideas además de vincularse directamente con el arte, se corresponden con el ideario del programa moderno y modernizante, además claro, del rechazo o cuestionamiento reflexivo al que invita la posmodernidad crítica.

Sobre el tiempo, las obras plantean un revés o “absurdo”. Por un lado reconocemos los emisarios o heraldos de la tecnología contemporánea: una cámara de video, un teléfono celular tipo *iphone*, el logotipo de la marca *Apple*, una radio antigua, etc. El soporte, donde se encuentran estas iconografías, tiene la apariencia de un “objeto viejo”, como de relicario u álbum de recuerdos. El tiempo en este revés a veces jocoso u absurdo, a veces dramático o nostálgico, nos recuerda la crudeza y la entelequia en lo que queda de la modernidad: estos tristes objetos tan reverenciados como “actuales”, y por tanto del “futuro”, pasaran patéticamente de moda, perderán su gloria inicial, serán suplantados por otros. Además, la cita histórica, presente en las tonalidades sepia, nos recuerda que este fenómeno ha pasado en otras ocasiones, se repite reiteradamente. El patetismo de su repetición no sólo está en la constante, sino en la cantidad de veces con las que nos dejamos engañar por estos artefactos (como la radio en su momento).

La bobería no radica tanto en la repetición del fenómeno (aunque también), sino en la disposición pueril y desmemoriada con la que aceptamos que pase. ¿En qué momento llegará el “futuro” promovido por la vanguardia de la tecnología? La respuesta es simple: nunca (y si acaso llegó alguna vez, se desperdició o pudrió sin haberlo disfrutado ni distribuido equitativamente). No sólo porque no es posible calcular el futuro (además claro, de lo nocivo que ha resultado pensarlo en demasía o ignorarlo groseramente), sino porque de “llegar” se acabaría el negocio de la venta de artículos que promueven la supuesta comodidad que dio origen al acelerado desarrollo tecnológico. A la “realidad” convendría

estudiarla en varias dimensiones, la material, la ideológica o de las ideas, y el todo unitario que genera la fantasía, las aspiraciones, las proyecciones, las acciones, las omisiones, etc. Y sobre este tema ¿Cuánto más nos va a prometer comodidad? (o ¿cuánto más vamos a dejar que nos la prometan?) ¿En términos reales, cuanta comodidad tenemos a cambio de otras tantas incomodidades? Consideramos que estas preguntas no bastan una tesis para contestarlas, son en realidad preguntas con origen, si se quiere, filosófico, y su respuesta necesita reflexiones más profundas.

Por lo pronto, la práctica neográfica así como la salida plástica de la obra, pero sobre todo la reflexión abordada en la redacción de la tesis, son claras sobre la necesidad imperiosa de meditación sobre la vanguardia tecnológica. La alternativa propuesta por el posmodernismo para abandonar o fugarse de la periodización progresista, a través del remedo del pasado y la copia o calca exacta de obras del pasado, lejos de ser una disertación desabrida o sosa sobre la “repetición” o incluso sobre la ingenuidad de la “autoría” (y la consideramos cándida porque, en medio de herramientas tan virulentas para la reproducción como la fotografía digital o el internet, existen apasionados debates sobre los tipos de castigos o reprimendas que deben pagar aquellos que descargan contenidos del internet; ¿no acaso varias de las proclamas más compelidas de la industria tecnológica son la *comodidad*, la *facilidad* e *intercomunicación* que “garantiza” la tecnología para la entelequia del “futuro”?) es una estrategia que desafiante, aprovecha la facilidad de la recepción de la imagen para provocar reacción.

El tratamiento o presentación del pasado, que gracias a la nitidez de la imagen es proclive a convertirlo en show, es una oportunidad o invitación al examen o análisis de las maneras con las que Estados, naciones, empresas, instituciones, o la propia “inocente” cotidianidad, nos han contado los hechos históricos. Es verdad que en esa exploración o escrutinio pueden diluirse o fragmentarse los discursos que considerábamos (o queríamos considerarlos) sólidos y estables. Pero también, son posibles otras tantas alternativas, una de ellas es que descubramos o develemos situaciones sorprendidas (y no tanto) sobre nuestra actualidad, y otra, es que tropecemos con esos hallazgos, los meditemos y asimilemos, además de re-construir aquello que sometimos al análisis. La “cultura retro” podría no ser

sólo un show, y aun si lo fuera, entonces, es proclive también al análisis de la situación actual, las citas del pasado igualmente pueden ser una invitación al estudio de la historia.

Bibliografía consultada:

BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México, Editorial Siglo XXI, 2008.

COMPAGNON, Antoine, *Las cinco paradojas de la modernidad*. México, Siglo XXI, 2010.

DAWN, Ades, *El dadaísmo y el surrealismo*, México, Labor, 1997.

DANTO, Artur C, *Después del fin del arte*. Madrid, Cátedra, 1997.

DEL CONDE, Teresa (et. al.), *Encuentros de la historia del arte en el arte contemporáneo mexicano*. México, CONACULTA-MAM, 1992.

DE ANDA Alanís, Enrique X, *La arquitectura de la Revolución Mexicana: corrientes y estilos de la década de los veinte*. México, UNAM-IIE, 2008.

GUASCH, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a los multicultural*. Madrid, Alianza forma, 2000.

FAJARDO, Carlos, *Estética y sensibilidades posmodernas. Estudio de sus nuevos conceptos y categorías*. México, ITESO-UIA, 2005.

JAMESON, Frederic, *Teoría de la posmodernidad*. Madrid, Trotta, 2001.

JUANES, Jorge, *Pop Art y sociedad del espectáculo*. México, ENAP-UNAM, 2009.

MARTINEZ, Patricia, *El palacio de hierro. Arranque de la modernidad arquitectónica en la ciudad de México*. México, UNAM-IIE, 2005.

PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza editorial, 1972.

PAZ, Octavio, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. México, Seix Barral, 1987.

PEREIRA, Carlos (et.al), *¿Historia para qué?* México, siglo XXI, 22° impresión, 2010.

PÉREZ CRUZ, Alejandro, *El espectáculo de la imagen, cuaderno de apuntes. Aplicaciones teórico prácticas de la gráfica actual en la obra personal*. Tesis de Maestría en Artes Visuales, México, UNAM, 2009.

PICO, Josep, *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988.

PRADA, Juan Martín, *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la Posmodernidad*. Ed. Fundamentos, Madrid, 2001. (Versión Digital)

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. México, FCE, 1996.

_____, “Radiografía del posmodernismo.” en *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, México, UNAM, marzo de 1991, Vol. 3 num.12.

TALLER DE DOCUMENTACION VISUAL. “Posiciones ante la posmodernidad” en *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, México, UNAM, marzo de 1991, Vol. 3 num.12.

VILLALVAZO de la Torre, Javier Alejandro. *Altepemoxtli. Una visión electrográfica de la Ciudad de México: Libro de artista*. Tesis de Maestría en Artes Visuales, México, UNAM, 2009.

Bibliografía de apoyo:

ARIAS Montes, Víctor, *Juan O’Gorman. Arquitectura escolar 1932*, Méxco, UNAM-UAM, 2005.

BERDECIO, Roberto & Appelbaum Stanley, *Posada’s popular mexican prints*, New York, Dover, 1972.

DALLAL, Alberto (ed.), *El futuro: XXXI Coloquio Internacional de Historia del arte*, México, UNAM-IIE, 2010.

DE ANDA Alanís, Enrique, *Una mirada a la arquitectura mexicana del siglo (diez ensayos)*. México, CONACULTA, 2005.

_____, *Historia de la arquitectura mexicana*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2008.

DE ANDA Alanís, Enrique X y Lizárraga Salvador (eds.). *Cultura Arquitectónica de la modernidad mexicana: antología de textos 1922-1963*, México, UNAM-IIE, 2010.

DÍAZ, Esther. *Posmodernidad*, Buenos Aires, Biblos, 3º edición, 2005.

FUENTES, Elizabeth y Laura Corona (Coord.), *Las nuevas tecnologías y su inserción en la plástica tradicional: primer simposio del Posgrado en Artes Visuales*, México, UNAM, 2007.

JAMESON, Frederic, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1984.

_____, *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo*. Buenos Aires, Manantial, 1999.

LIESER, Wolf, *Arte digital*, s/l, Tanem Verlag GmbH, 2009.

LIPPARD, Lucy R, *El pop art*, Barcelona, Destino, 1993.

MARIA Montaner, Josep, *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1993.

MARTÍNEZ Moro, Juan, *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*, México, UNAM-ENAP, 2008.

NOELLE, Louise y Cruz Gonzáles Franco, Lourdes, *Una ciudad imaginaria. Arquitectura mexicana de los siglos XIX y XX en fotografías de Luis Márquez*, México, UNAM-IIE-CONACULTA, 2000.

PINONCELLY, Salvador, *José Villagrán García protagonista de la arquitectura mexicana del siglo XX*, México, CONACULTA, 2004.

RAMÍREZ, Fausto, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, UNAM-IIE, 2008.

RIEMSCHEIDER, Burkhard y Uta Grosenick, *Arte de hoy*, Madrid, Taschen, 2002.

VARGAS Salguero, Ramón, *José Villagrán García*, México, UNAM, 2005.

Hemerografía:

Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, UNAM, marzo de 1991, Vol. 3 num.12.

Fuentes electrónicas:

[http://cazermint.com/html/Estética/Artes Plásticas/Posmodernidad.htm](http://cazermint.com/html/Estética/Artes_Plásticas/Posmodernidad.htm) versión impresa, página consultada el día: 26/11/2008.

PRADA, Juan Martín, *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la Posmodernidad*. Ed. Fundamentos, Madrid, 2001. (Versión Digital)