



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

POSGRADO ARTES VISUALES

LOS OBJETOS DE LA VIDA COTIDIANA: EL ESPACIO DOMÉSTICO COMO GRÁFICA CONTEMPORÁNEA.

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN ARTES VISUALES

Presenta

Julia Magdalena Caporal Gaytán

Director de tesis:

Mtro. Alejandro Pérez Cruz

México, D.F., 2012

UNAM
POSGRADO
Artes Visuales





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



Índice

Introducción.....	5
Capítulo 1 Los objetos como portadores de significados en la sociedad y en el arte contemporáneo	7
1.1. <i>El objeto, la historia de un deseo de utilidad</i>	7
1.2. <i>El objeto separado de su función original: objetos prefabricados y obras de arte</i>	10
1.3. <i>El lenguaje del objeto artístico contemporáneo</i>	21
Capítulo 2 La intimidad, proceso anecdótico de creación en el arte contemporáneo	35
2.1. <i>Espacios íntimos: el hogar</i>	36
2.2. <i>La socialización de lo íntimo: la colección, el objeto y el museo</i>	37
2.3. <i>Esculturas de objetos de uso doméstico</i>	48
2.4. <i>Intervención a la intimidad</i>	60
Capítulo 3 Ilusión de un objeto íntimo en la gráfica contemporánea	67
3.1. <i>La gráfica tradicional como objeto íntimo bidimensional</i>	70
3.2. <i>Ampliación del concepto de gráfica</i>	73
3.3. <i>La gráfica contemporánea, propuesta tridimensional</i>	79
3.4. <i>Intimidad a través de la ventana: la gráfica como objeto doméstico e instalación</i>	86
Conclusiones generales.....	95
Bibliografía.....	99



Introducción

Hace varios años tuve la oportunidad de experimentar con nuevas formas de aplicación y presentación de la gráfica en el Seminario-Taller del Libro Alternativo de la ENAP, UNAM, dirigido por el Dr. Daniel Manzano Águila. Para mi tesis de licenciatura hice un libro de artista que tenía por hojas un conjunto de abanicos de madera y papel arroz impreso con xilografía. Las imágenes impresas eran animales fantásticos y en conjunto formaban un bestiario. Años después, de manera inconsciente, volví a utilizar la gráfica para construir objetos personales como obra. En 2007 presenté la intervención gráfica que llevó por nombre *Objetos de identidad* y para ésta pieza elaboré tapetes, carpetas, papel tapiz y un biombo, entre otros objetos, para que se sumaran al resto de los muebles de la estancia de un departamento en un antiguo edificio del centro de Pachuca. Todos ellos llevaban impresos de la imagen de una huella digital como símbolo de identidad. Ambos proyectos son el antecedente directo de la presente investigación.

En las páginas siguientes plantearé un panorama que nos permita distinguir si es que existen relaciones entre el arte objetual y la gráfica contemporánea. De ser así, ¿cómo son éstas relaciones? ¿Qué transformaciones ha sufrido el grabado a partir de la aparición de prácticas más o menos recientes como la instalación y la intervención? Uno de los objetivos que persigo con este trabajo es trazar un posible camino que nos lleve de las prácticas objetuales en el arte moderno y contemporáneo hacia las formas de gráfica que se practican actualmente. Para ello se ha estructurado esta tesis en tres capítulos que parten desde un panorama general de los múltiples modos en que aparece en el arte la utilización de objetos prefabricados, hasta la consecuente ampliación del concepto de gráfica gracias a la fusión de ésta con otro tipo de prácticas como el *site-specific* o la apropiación entre otras.

Otro de los objetivos de mi tesis es hacer un razonamiento que permita comprender las relaciones, significados y disciplinas que se articulan en mi obra. En este sentido, el primer capítulo parte del análisis del concepto de *objeto* para posteriormente hacer un estudio de algunas obras representativas de arte objetual, así como las distintas prácticas y posibilidades en las que se utilizan diversos objetos prefabricados en el arte contemporáneo.

En el segundo capítulo, partiremos del término *intimidad* para posteriormente rastrear la forma en que algunos y algunas artistas trabajan a partir de éste concepto. Sin embargo, con el objetivo de ir delimitando el marco teórico, en este capítulo analizaremos en un principio sólo aquellas obras de carácter objetual que utilizan objetos o formas relacionadas con aquellos objetos de uso doméstico que están más vinculados con la intimidad, es decir, aquellos objetos que establecen una relación afectiva con su propietario. Más adelante observaremos algunas esculturas que guardan una relación con los conceptos tratados anteriormente: objeto, intimidad y arte objetual. La conjunción de estos elementos generan obras escultóricas que van más allá de las fronteras de lo que tradicionalmente se entendió por escultura.

Finalmente, en el tercer capítulo, nos centraremos de manera particular en la gráfica contemporánea para analizar a detalle algunas de mis obras, principalmente la instalación gráfica *Intimidad a través de la ventana* hecha para este proyecto. En este punto, considero importante el desarrollo de los dos capítulos previos ya que, de manera paralela a la situación de la escultura, es posible plantear un concepto ampliado de gráfica gracias a su relación e interacción con otras prácticas de la segunda mitad del siglo XX. Hacia el final trataré de conjuntar todos los conceptos abordados en los tres capítulos desde el análisis de mi obra, ya que quiero mostrar que en mi trabajo podemos encontrar la interacción entre arte objetual, escultura y gráfica. Además, observaremos que mis obras guardan una relación con la intimidad a partir de la construcción de objetos domésticos o de uso cotidiano y que debido a su hibridación con la escultura y la gráfica su funcionalidad queda cuestionada.

Quiero agradecer a la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo por todo el apoyo y las facilidades otorgadas para realizar mis estudios de maestría en la Universidad Nacional Autónoma de México. Especialmente a mi esposo, Miguel Ledezma, por todo el apoyo que me ha dado en este proyecto. Al Maestro Alejandro Pérez Cruz, a la Maestra Laura Alicia Cabrera, al Doctor Daniel Manzano Águila, a la Maestra María Eugenia Quintanilla y al Maestro Ricardo Pavel Ferrer. También quiero agradecer las asesorías impartidas por la Maestra Nunik Sauret durante el desarrollo de la obra *Intimidad a través de una ventana*.

Capítulo 1 Los objetos como portadores de significados en la sociedad y en el arte contemporáneo

1.1 El objeto, la historia de un deseo de utilidad

Para comenzar quiero aclarar que esta investigación está estructurada a partir de dos palabras o conceptos clave: *objeto* e *intimidad*. Ambos serán analizados desde la relación que la obra de arte guarda con ellos, en primer y segundo capítulos respectivamente. Posteriormente, en el tercer capítulo articularemos estos dos conceptos desde el terreno de la gráfica. El significado de la palabra *objeto*, según el diccionario de la real academia de la lengua española, es “todo lo que puede ser material de conocimiento o sensibilidad de parte del sujeto”¹. Como se puede apreciar, esta definición es muy general y propone una comprensión del objeto por oposición a un sujeto que lo observa. Las ciencias naturales, por ejemplo, se desarrollaron a partir de esta idea. *Sujeto* y *objeto* se convirtieron en una pareja de opuestos a partir de la cual científicos y filósofos estructuraban su forma de analizar y comprender el mundo. Dentro de este sentido general de la palabra *objeto*, se pueden incluir muchas cosas: cosas de la naturaleza y cosas hechas por el hombre. Por ejemplo: una piedra es un objeto y una escultura de piedra también lo es. Incluso también pueden ser cosas intangibles: los sueños, el lenguaje o la sociedad pueden devenir en objetos de estudio.

Una de las divisiones más conocidas de los objetos o cosas para, a su vez, tratar de definir a la obra de arte, la encontramos en *El origen de la obra de arte* de Martin Heidegger². Éste evita mencionar la palabra objeto, ya que su filosofía hace una crítica a la tradicional oposición *sujeto-objeto*, por ello prefiere utilizar la palabra *cosa*. A pesar de esto, considero que su análisis o división de las cosas nos puede servir como guía para comprender un poco lo que son los objetos que nos rodean. Para él las cosas se dividen en 1) “meras” cosas o cosas de la naturaleza; 2) en útiles; y 3) en obras de arte. Las primeras no tienen finalidad alguna, son espontáneas. Las segundas son elaboradas o confeccionadas por el ser humano con una finalidad utilitaria. Por último, las obras de arte, según Heidegger, también son confeccionadas por los humanos pero guardan algo de ese carácter autónomo y espontáneo de las cosas de la naturaleza.

¹ *Océano Uno, diccionario enciclopédico ilustrado*, Ed. Océano, 1994. No pongo el número de página ya que este diccionario no tiene las hojas numeradas.

² Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte” en *Arte y Poesía*, FCE, 1992, p. 37- 123.

Cabe mencionar que el análisis de la obra de arte que hace Heidegger está elaborado a partir obras con un formato convencional: esculturas, poesías, etc. Por ello, siguiendo una idea de arte tradicional, vincula a la obra con lo sensible y lo afectivo. Esta teoría funciona para estudiar una pintura de Van Gogh pero requiere de un esfuerzo más profundo de reflexión para aplicarla a estudios de obras que también son objetos útiles, como los *readymades*, los “objetos encontrados”, las instalaciones o las obras que utilizan objetos para crear situaciones en donde el espectador debe interactuar con ellos. Por lo anterior, tomamos de Heidegger sólo esta división de las cosas para aclarar que los objetos que nos interesan en esta investigación son sólo los objetos fabricados con una utilidad práctica. Incluso, delimitaremos aún más el tema de nuestra investigación, especificando que los objetos sobre los que nos centraremos aquí son los objetos que están hechos para ocupar el espacio doméstico y aquellos objetos que guardan una relación íntima y personal con su propietario. ¿Puede un objeto personal o íntimo ser a la vez una obra de arte?

Filósofos más cercanos a nuestra época, como Jean Baudrillard, estudian el objeto desde otro enfoque. Para Baudrillard, el objeto no sólo se articula socialmente desde la relación del *valor de uso* y el *valor de cambio*, sino también a partir de otro tipo de valores como el valor signo, y el valor simbólico. En la sociedad del capitalismo avanzado, la relación marxista del valor de cambio y el valor de uso ya no define las relaciones sociales de producción, ya que “una verdadera teoría de los objetos y del consumo se fundará no sobre una teoría de las necesidades y de su satisfacción, sino sobre una teoría de la prestación social y de la significación”³. Esto quiere decir que para Baudrillard los objetos sostienen un discurso en el que participamos, consciente o inconscientemente, todos los individuos. En otras palabras, esto quiere decir que adquirir, intercambiar o desechar un cierto objeto significa algo. También quiere decir que consumimos objetos no sólo por necesidad práctica sino por otras razones de significación social. La producción y reproducción de objetos útiles en nuestra sociedad de consumo ya no responde a la satisfacción de una necesidad vital, sino a un sistema de los objetos que se genera a partir de la simulación de necesidades. Por poner un ejemplo, no siempre adquirimos un abrigo por la necesidad de cubrirnos del frío, sino porque el que tenemos ya no está a la moda o ya no nos gusta. En palabras de Baudrillard, esto quiere decir que:

³ Jean Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, Siglo XXI, 2002, p. 2.

No se trata de objetos definidos según su función, o según las clases en las que podríamos subdividirlos para facilitar el análisis, sino de los procesos en virtud de los cuales las personas entran en relación con ellos y la sistemática de las conductas y de las relaciones humanas que resultan de ello.⁴

Desde esta perspectiva, las obras de arte también son distribuidas y pertenecen a este discurso objetual. Las magnitudes que ha adquirido el coleccionismo en décadas recientes, no sólo están fundadas en la función estética de las artes, sino que el coleccionista adquiere una obra principalmente por el valor simbólico de poder y estatus que, al poseerla, ésta le otorga ante la sociedad⁵. Es bien sabido que algunos coleccionistas, debido a su desconocimiento del arte contemporáneo, recurren a asesores que les sugieren qué piezas deben adquirir. En casos como este, tener una colección de objetos de arte, permite la simulación de un alto nivel de conocimiento cultural así como un refinado grado de sensibilidad artística que se proyecta hacia el resto de los individuos de la sociedad a través de la colección de obras de arte. Es por esto que la selección, adquisición y consumo de objetos forman también un lenguaje. En la *Crítica a la economía política del signo*, su autor expone que la clase media, al adquirir objetos que históricamente están vinculados a la realeza o a la clase alta (digamos una sala estilo Luis XV), busca aparentar su ascenso social, gesto que sólo refuerza su pertenencia a la clase a la que pertenece.

En otro texto del mismo autor que lleva por nombre *El sistema de los objetos*, se estudian con mayor detenimiento los objetos hechos para el espacio doméstico, planteando posibles significados incluso a partir del material desde el que están elaborados (madera, cristal, etc.). También se plantea que el diseño industrial de este tipo de objetos refuerza gestos pertenecientes a la clase alta, como el ocio, encontrando, por poner un ejemplo, en el control remoto un objeto-signo de poder. Este significado articula y sustenta la sociedad de consumo a la que pertenecemos.

De lo visto hasta aquí podríamos concluir que el concepto de objeto es algo complejo, y que separar o dividir los objetos de acuerdo a su *funcionalidad* (utilidad) o a su *no funcionalidad* (decorativos u obras de arte en un sentido tradicional) puede generar apreciaciones insuficientes del fenómeno de nuestra relación cotidiana con los objetos. Considero que éstos conllevan a una mezcla de elementos simbólicos, afectivos y prácticos;

⁴ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, 2004, p. 2.

⁵ Véase Jean Baudrillard, “La subasta de la obra de arte: intercambio /signo y valor suntuario” y “El gestual y la firma: semiurgia del arte contemporáneo” en *Crítica de la economía política del signo*, Siglo XXI, 2002, p. 108-137.

y el que sólo fijemos nuestra atención en un objeto utilitario desde la función para la que está hecho, no agota una serie de posibilidades desde las que podemos relacionarnos con éste. Por ello mi interés en aquellos objetos que nos rodean en la intimidad, que activan nuestra memoria y que provocan sensaciones que nos llevan a plantear nuestra identidad.

1.2 El objeto separado de su función original: objetos prefabricados y obras de arte

Por el momento, dejaremos para más adelante la relación entre objetos e intimidad, ya que antes de pasar a analizar detenidamente el espacio íntimo, así como a los artistas que trabajan en relación con los espacios privados y los objetos íntimos, es necesario revisar las prácticas artísticas que se han desarrollado a partir de su relación con el objeto prefabricado o utilitario.

Tanto el arte objetual como el arte conceptual prácticamente surgen con Marcel Duchamp a partir de su obra *Rueda de bicicleta* en 1913, aunque la pieza paradigmática de este tipo de obras es *Fuente* de 1917. La noción de lo que podía ser arte empezó a cambiar por la forma en que este artista liberó a los objetos de sus determinaciones de utilidad y consumo. La acción de Duchamp ha estado presente hasta nuestros días ya que el arte objetual o los *readymade*, nombre con el que fueron designadas estas obras por su autor, así como el arte conceptual han tenido una gran influencia en el mundo del arte, y a partir de entonces surgió el hecho de que no sólo pudiesen existir la pintura o la escultura tradicionales como formas de arte. Cuando los artistas de principios del siglo XX sintieron la necesidad de replantear lo que era históricamente entendido por pintura o escultura surgieron obras nunca antes vistas en la historia del arte. Los cubistas trabajaron con el collage y trataron de romper con las reglas ya establecidas, como el mimetismo, el manejo del color local, etc. En ese entonces los artistas de vanguardia empezaron a mezclar los materiales encontrados en las calles o en la cotidianidad, como son: trapos, latas, fotografías, partes de carros, notas, entre otros materiales, tratando de representar y presentar la realidad a través de la obra de arte.

Fig. 1 Marcel Duchamp, *Objet-Dard*, 1951.

Con estos cambios el arte sobrepasó sus propias limitaciones tradicionales ya que empezó a volver artísticos momentos de la vida diaria así como los objetos cotidianos que la gente usa. Una vez que “Duchamp libera a los objetos de sus determinaciones de utilidad y consumo”⁶, surge una especie de *fetichismo*, el cual hace que los objetos tengan, más allá de una utilidad y un peso funcional para la sociedad, un significado, otorgándoles un nuevo valor dentro de un sistema de relaciones, al que bien podríamos llamar lenguaje artístico, o en un marco más amplio, desde el análisis de Baudrillard, como parte de un sistema de los objetos que forman parte, a su vez, de una estructura de relaciones de significados y significantes que superan la idea de objetos simplemente utilitarios.

Duchamp retoma el objeto, sólo que ahora lo descontextualiza para darle un significado y una asociación nuevos, al situarlo en una galería donde pierde funcionalidad y se eleva a la categoría de obra de arte a través del juego o la articulación entre *objeto de estético* y *objeto de uso*.

Esto replanteó el problema de la técnica y la manufactura, ya que para la segunda mitad del siglo XX, en el nuevo realismo, en el neo dadaísmo y en el arte conceptual entre otros movimientos, ya no importaba el hecho de tener un conocimiento manual práctico, ni era necesario el proceso artesanal por el cual las obras de arte tradicionalmente llegaban a tomar forma; sino que con tan sólo tomar el objeto y sacarlo de su contexto se generaba una nueva obra, la cual alcanzaba una provocación artística contra el concepto y el objeto de un arte burgués.

⁶ Simón Marchan Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*, Akal, 2001, p. 161.

A partir de la utilización de objetos prefabricados en el arte surgen nuevos medios como el ensamblaje y la instalación entre otros, y cada uno con características específicas. En el caso del ensamblaje, éste se efectúa a base de la mezcla de objetos de desecho como vestidos, fotos, maderas, frases de papeles, etc. para realizar una obra de arte que va más allá de la pintura pura o convencional. Se puede decir que el resultado es un medio mezclado. Uno de los precursores fue el artista norteamericano Robert Rauschenberg, que es uno de los artistas con propuestas más influyentes para el arte de la segunda mitad del siglo XX.

El ensamblaje tiene sus orígenes en la antigua técnica del collage o fotomontaje dadaísta⁷. En este tipo de medios, la mezcla de imágenes y objetos heterogéneos interactúan para dar una visión crítica de una realidad caótica. El poder subversivo de los artistas dadaístas o de los constructivistas rusos, generó una nueva forma de crear imágenes que no tenía nada que ver con medios convencionales como lo era la pintura. Como resultado de estas primeras composiciones de fragmentos de imágenes diversas, la mezcla no sólo de impresos sino de objetos tridimensionales, proporcionó la versión escultórica del collage o fotomontaje: el ensamblaje.



Fig. 2 Rauschenberg, *Monograma*, combine painting, 1955-1959.

⁷ Para un estudio detallado sobre el fotomontaje véase a Dawn Ades, *Fotomontaje*, Editorial Gustavo Gili, 2002.

Pero para explicar con mayor claridad las características de este tipo de obras que utilizan objetos cotidianos o prefabricados, analicemos una obra en particular. La obra *Monograma* de Robert Rauschenberg (Fig. 2) elaborada entre 1955 y 1959. Esta pieza forma parte de la serie de obras llamadas *Combine Paintings* o pinturas combinadas. En ella, una mezcla de pintura, materiales y objetos se combinan para crear una obra que está a medio camino entre lo pictórico y lo escultórico, entre el arte y la vida; ya que como dijo alguna vez su autor "la pintura está relacionada con el arte y la vida. Ni lo uno ni lo otro se pueden hacer. (Yo intento actuar en el vacío entre los dos)"⁸. Esta obra, retoma mucho del trabajo de Marcel Duchamp pero además crea nuevos cuestionamientos a la pintura moderna. En primer lugar, es una crítica a la pintura y a la escultura como medios puros. Recordemos que poco antes de la aparición de esta pieza, movimientos como la escuela de Nueva York, se sustentaban en un ideal de pintura pura, es decir, no representativa y sin la mezcla de otros medios. La pintura debería de hablar por sí misma, es decir a partir del medio propio por el cual está constituida, la materialidad del pigmento y la bidimensionalidad del soporte⁹. La mezcla de medios en una misma obra fue algo característico de muchas piezas que se podrían insertar en lo que Danto entiende por arte contemporáneo. Pero también podríamos afirmar que esta obra va más allá de la simple mezcla de medios y disciplinas como podrían ser la escultura y la arquitectura, sino que retomando las palabras del autor, *Monograma* es una mezcla de arte y vida. Problema que fue ampliamente desarrollado en el arte de los años 60 y 70 con la obra de los artistas del grupo Fluxus o los happenings de Allan Kaprow, por poner sólo un par de ejemplos.

Otro aspecto destacable de *Monograma* es la herencia palpable de Duchamp al reutilizar objetos cotidianos para insertarlos dentro de la galería. El chivo y la llanta, al estar sobrepuestos sobre la composición bidimensional o soporte pictórico, adjudican nuevos significados a estos elementos, más allá de su relación dentro de nuestra cotidianeidad. Si imagináramos a finales del siglo XIX una obra que incluyese un chivo y una rueda, a pesar del estilo en el que pudiese estar hecho (expresionismo, postimpresionismo, etc.), el resultado sería la representación gráfica, escultórica o pictórica de un chivo. *La tensión entre presentación y representación en el arte del siglo XX se articula a partir de estas prácticas apropiacionistas*. Para muchos artistas ya no es necesario pintar o dibujar objetos o figuras si estos ya se pueden llevar física y literalmente al interior de la galería.

⁸ Citado en Sam Hunter, *Robert Rauschenberg*, Polígrafa, 1999, p.76.

⁹ A. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Cap. 1, p. 25-41.

Esto también libera al arte de las convenciones tradicionales que entendían al artista como alguien dotado de características o dones especiales que lo distinguían del resto de la sociedad. Como mencionaba anteriormente, en la actualidad ya no es indispensable que la manufactura en una obra de arte sea hecha por el autor. Esto quiere decir que el valor artístico de una obra ya no reside, al menos no necesariamente, en la habilidad manual del artista.

La última característica que quiero señalar de esta obra está más relacionada con mi propia producción gráfica¹⁰. Esta se refiere a la apropiación de imágenes que circulan cotidianamente. Rauschenberg es el primer artista que utilizó la técnica del transfer en el arte a través de su serie *Treinta y cuatro dibujos para el "Infierno" de Dante* (1958-1960). En aquel entonces las imágenes tomadas directamente de los periódicos eran transferidas al papel o tela con solvente y un instrumento duro, como la punta de un bolígrafo. Posteriormente, estas mismas imágenes fueron transferidas directamente a piedras litográficas, pudiendo obtener así reproducciones múltiples de sus composiciones. También son bastantes conocidas sus pinturas en donde la imagen fotográfica, generalmente apropiada, es impresa por medio de la técnica de la serigrafía. En *Monograma* aún no encontramos la presencia del transfer pero sí la del collage de imágenes y fragmentos de palabras en papeles impresos y encontrados. Es importante incluir aquí una observación hecha por Benjamin H. D. Buchloh, que al analizar la obra del pintor alemán Gerhard Richter explica la importancia de la *imagen encontrada* en relación con el *objeto encontrado* muy utilizado por los *artistas povera* y los neorrealistas (Arman, Klein, etc.). En estos últimos es palpable el legado del *ready-made*. Sin embargo, tanto en Richter como en Rauschenberg encontramos una sustitución del objeto *ready-made* por el *ready-made fotográfico*. Ambos adoptaron "el paradigma de la 'fotografía encontrada' por analogía (y en sustitución de) el 'objeto encontrado'"¹¹. En este sentido, a la luz de este punto se podría hacer una revaloración de todo el arte apropiacionista a partir de su relación con el *ready-made*, pero también de su relación con la gráfica contemporánea, ya que debido a su vinculación con nuevas herramientas y tecnologías, es un terreno fértil en varios artistas que re-utilizan imágenes tomadas de los medios masivos de comunicación.

¹⁰ Al final del capítulo 2 y en el capítulo 3 se explicará y analizará mi obra gráfica como parte práctica de este proyecto que, a su vez, está sustentada por la presente investigación teórica.

¹¹ H.D. Buchloh, *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, 2004, p.51

Pero si en la obra de Rauschenberg encontramos el *ready-made* entrelazado con otras técnicas como el collage y la pintura¹² otros artistas lo utilizan de forma más pura y subversiva para evidenciar y criticar las bases mismas del mundo del arte y las políticas culturales en que éste se sostiene. Al respecto podemos mencionar a dos artistas europeos de la segunda mitad del siglo XX: Piero Manzoni y Marcel Broodthaers.

Siguiendo una línea de crítica institucional al mundo del arte a partir del primer *readymade* de Duchamp, a principios del siglo XX, en 1961 *Manzoni* extendió el campo de la obra de arte del objeto al cuerpo. En un gesto irónico, similar al de Duchamp, este artista buscaba derrumbar las barreras que limitaban la noción de obra de arte tradicional. Son famosas las latas de *Mierda de artista*, firmadas y seriadas para su posterior venta al público. También son bastante conocidas sus *Esculturas vivientes* en donde el individuo "podía convertirse en obra de arte tan sólo con que su cuerpo fuese firmado por el artista"¹³. Acciones como esta exageran, con bastante sentido del humor, la base sobre la que se sustenta el mercado del arte en relación con las instituciones que consagran a cierto tipo de artistas. Así como Duchamp eleva a la categoría de obra de arte cualquier objeto cotidiano, Manzoni hace lo mismo con los seres humanos, dejándolos a medio camino entre obra de arte, objeto-mercancía y persona común.



Fig. 3 Piero Manzoni, *Base mágica*, 1961, madera (80 x 80 x 80 cms.).

¹² Aunque aquí sólo analizamos las *Combine paintings* o pinturas combinadas, es necesario aclarar que la obra de Rauschenberg es muy vasta y diversa. En sus obras de corte escultórico encontramos ensamblajes y la utilización de objetos de forma más pura, es decir, sin intervención alguna. Para un panorama más completo de la vida y obra de este artista se puede consultar Mary Lynn Kotz, *Rauschenberg. Art and life*, Harry N. Abrams Inc publishers, 2004.

¹³ Anna María Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza forma, 2000, p. 85.

En la obra *Base Mágica* (1961) de Manzoni, una base ordinaria de madera con la silueta de dos huellas o pisadas indica al espectador dónde debe colocar los pies al subirse a la base, al mismo tiempo que es consagrado como obra de arte. Este gesto simple, amplía los límites de la escultura a partir del *readymade*, pero lo lleva más allá al fusionarse con el arte del cuerpo.

Por otra parte, Marcel Broodthaers, sigue esta línea crítica hacia la institución en una serie de obras que amplían la noción original de *readymade* a partir de su relación con el museo y el objeto histórico. Inició su carrera artística como poeta para, posteriormente hacer una destacada trayectoria dentro de las artes visuales. Su primera obra de este tipo fue el vaciado en yeso sobre la edición completa de su último libro de poemas (*Pense Bête*) "de modo que literalmente *objetivó* el libro y *reificó* la poesía a favor de su valor expositivo"¹⁴ (Fig. 4).

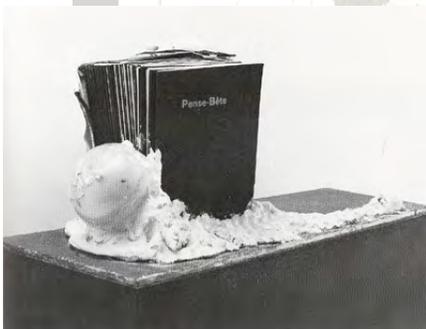


Fig. 4 Marcel Broodthaers, *Pense Bête*, 1964.

A pesar de la importancia de *Pense Bête*, como pieza precursora del libro objeto, el proyecto que nos interesa en este apartado de la obra de Broodthaers es el *Museo de Arte Moderno-Departamento des Aigles* (1968-1972). Este es "un museo ficticio, parodia a la vez de lo artístico y lo político que inauguró el artista en su propia casa en 1968"¹⁵. Tras nombrarse director de su propio museo, invitó al director del Museo de Mönchengladbach a inaugurar la institución en presencia de cierto número de invitados y amigos. "La instalación de la primera ficción museística de Broodthaers consistía en unos cuantos cajones de madera vacíos, de los que normalmente se usan para transportar cuadros valiosos, y una serie

¹⁴ H. D. Buchloh, *óp. cit.*, p. 31.

¹⁵ Guasch, *óp.cit.*, p. 192.

de tarjetas postales de pinturas del siglo XIX más o menos famosas colgadas por las paredes”¹⁶ (Fig. 5). Este tipo de obra, desde el punto de vista de Buchloh, invierte las jerarquías institucionales, ya que no sólo las obras reales son substituidas por objetos humildes, sino que el mismo director de la institución es substituido por el propio artista.



Fig. 5 Marcel Broodthaers, *Musée d'art modern, department des aigles, section xixème siècle*, 1969. Instalación en el hogar del artista en Bruselas.

La sección más famosa de este proyecto es la última parte, de 1972, con la exposición *El águila desde el oligoceno hasta hoy. Musée d'art moderne, Section des figures*, que es una recolección de piezas y objetos pertenecientes a museos y colecciones privadas que tienen como motivo principal la figura del águila. Esta redistribución de piezas en el interior de gabinetes, vitrinas y marcos está hecha para establecer una “lectura estructuralista de los signos culturales y emblemas de poder”¹⁷. Dichos objetos iban desde reliquias hasta logotipos de marcas publicitarias. Cada objeto iba acompañado de la leyenda “Esto no es una obra de arte” “combinando conceptos opuestos precedentes de Duchamp y Magritte: en primer lugar, la transformación de un objeto de la *realidad* cotidiana en *signo* (estético) por decreto y, en segundo lugar, la transformación del *signo*

¹⁶ H. D. Buchloh, *óp. cit.*, p. 33.

¹⁷ *Ídem.*

(las representaciones de la pintura) en sus elementos constitutivos reales, el significante pictórico y el significado pintado¹⁸. Este proyecto de Broodthaers es precursor de una larga serie de obras y artistas que cuestionan la posición de la institución museística como un instrumento más de poder por parte del Estado¹⁹, así como las relaciones entre historia y ficción.

Existe otra vertiente del objetualismo en el arte que se articula en el objeto de consumo y sus efectos en la cultura de masas. En la mayoría de los casos este objeto artístico se convierte en un objeto de consumo, como es el caso de la obra de Andy Warhol hasta la obra más reciente de Damien Hirst y Murakami. El *arte pop* norteamericano tuvo como artistas precursores a Jasper Johns y Robert Rauschenberg, quienes retomaron el recurso del *readymade* en su obra. Andy Warhol también posiciona su obra en los límites entre arte y vida, imprimiendo algunas obras que son mitad objetos de uso cotidiano y mitad objetos de arte. Nos referimos aquí a las series de bolsas de papel impresas con imágenes de latas de sopa Campbells que imprimió y firmó como ocasión especial para algunas de sus exhibiciones entre 1964 y 1966²⁰ (Fig. 6). Estas bolsas ponen en cuestión la obra de arte impresa al confrontarla con los objetos impresos de la cultura popular. En la obra de Warhol se efectúa una fusión entre alta cultura y cultura vernácula.



Fig. 6 Andy Warhol, *Lata de sopa Campbells (Tomate)*, serigrafía sobre bolsa de papel, 1966.

¹⁸ *Ídem*. Existe un texto de Michel Foucault que analiza las implicaciones semiológicas de la pintura *Esto no es una pipa* de René Magritte que es la obra a la que se refiere Broodthaers. Véase *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Anagrama, 2004.

¹⁹ Existe un estudio muy amplio al respecto. Véase James Putnam, *Art and Artifact. The museum as medium*, Thames and Hudson, 2001.

²⁰ Véase Feldman /Schellmann, *Andy Warhol prints. A catalogue Raisonné 1962-1987*, D.A.P., 2003.

En otro tipo de piezas como las *Cajas Brillo* hace la copia exacta de un objeto cotidiano pero esta vez con una función artística particular. Al llevar este tipo de objeto a la galería descontextualiza el sentido y la función del mismo. Con las *Cajas brillo* se pone en tela de juicio la sacralización de obra única, como la pintura, a favor de la producción múltiple de la misma obra, esto hace que la sociedad se sienta más cerca del arte, pero también enfatiza el poder consumista del mundo del arte al hacer de su obra un objeto de consumo en serie.



Fig. 7 Andy Warhol, *Cajas Campbells*, serigrafía sobre madera, 1964.

Posteriormente en la década de los años 80 hubo un grupo de artistas que fueron conocidos como los simulacionistas neobjetuales. Este tipo de artistas, representados por Jeff Koons y Haim Steinbach, “se sitúan en la frontera entre arte y comercio”²¹. La seducción del objeto de consumo y el deseo que despierta la obra de arte se articulan en obras tridimensionales, resultado de la fusión del minimalismo y el *readymade*. Recordemos que el minimalismo se caracterizó por la acumulación y seriación repetitiva de módulos en sus obras. Estos módulos generalmente estaban hechos de objetos prefabricados y utilizados para la construcción arquitectónica: placas de acero, aluminio o acrílico. En el caso de estos artistas los materiales en bruto utilizados por los minimalistas fueron substituidos por objetos de consumo como aspiradoras, balones de basquetbol, (en el caso de Koons) y montados sobre bases de formica (en el caso de Steinbach) o presentados dentro de vitrinas.

²¹ Guasch, *óp. cit.*, p. 394.



Fig. 8 Vista de una exposición de Jeff Koons en 1986.

La década de los 80's se caracterizó por un incremento favorable para el coleccionismo. Estos artistas, se aprovecharon de esta situación para "enfaticar, y en ningún caso criticar, el fetichismo de los bienes de consumo y analizar el papel de la mercancía en la sociedad contemporánea"²². En el caso de Jeff Koons, se añade una personalidad mediática que, a la manera del último Warhol, es una mezcla de fama y riqueza. Lo que simulan estos artistas no es el objeto sino el deseo que provoca el objeto de consumo, en una cercana relación con la idea de hiperrealismo planteada por Baudrillard²³. En el caso de la obra de Steinbach encontramos una lejana relación con Duchamp, sólo que en oposición a éste, las composiciones y acumulaciones de objetos están relacionados con un placer estético y con la estética de la sociedad de consumo de finales del siglo XX. Generalmente sus obras están compuestas por las relaciones de forma, color y ritmo que guardan los objetos metódicamente comprados y seleccionados del supermercado.

²² *Ibid.*, p. 398.

²³ Sobre simulacro véase Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Ed. Kairos, 2007.



Fig. 9 Obra de Haim Steinbach, 1986.

En la actualidad, el arte tiene una gran variedad de artistas que utilizan objetos prefabricados en una vasta red de posibilidades que van desde situaciones cercanas a la idea original del *readymade* hasta la generación de obras en donde el público puede usar estos objetos para activar una experiencia de intercambio social con el artista o con los demás visitantes a la obra o al museo. En el siguiente apartado, analizaremos algunas características y formas de la objetualidad en el arte contemporáneo.

1.3 El lenguaje del objeto artístico contemporáneo

En los últimos tres años se presentaron en nuestro país dos exposiciones temáticas a partir de la idea de *readymade*. La primera de ellas fue una reinterpretación de la *Colección Jumex* a través de una mirada no lineal o histórica del uso del *readymade* en el arte internacional del siglo XX, bajo la curaduría de Jessica Morgan. La exposición llevó por nombre *A unruly history of the ready made* y en ella se presentaban 100 piezas de artistas de reconocida trayectoria que iban desde Marcel Duchamp hasta Sherrie Levine. La exposición estuvo abierta al público de septiembre de 2008 a marzo de 2009. La otra exposición llevó por nombre *Hecho en casa. Una aproximación a las prácticas objetuales en el arte contemporáneo mexicano* y fue presentada al público en el Museo de Arte Moderno en la ciudad de México a finales de 2009 y también fue apoyada por la

Fundación Jumex entre otras instituciones. La curaduría fue realizada por Víctor Palacios, Josefa Ortega, Iñaki Herranz, Valentina Brenda Caro, Javier Espino, Mireida Velázquez, Luisa Barrios y Osvaldo Sánchez.

¿Qué puede significar este súbito interés por este tipo de obras objetuales en nuestro país? ¿Existirán intereses ocultos por detrás del sentido didáctico de ambas muestras? ¿A quién o a quiénes beneficia que las prácticas objetuales en el arte ocupen el lugar del arte oficial en nuestro país? ¿Al público, al artista, al coleccionista? Es un hecho históricamente comprobado que existe una complicidad entre diversos actores culturales: los museos, los coleccionistas, los críticos y los galeristas. Llama la atención que hace poco más diez años existía sólo de manera escasa en nuestro país una crítica especializada que pudiese comprender este tipo de obras²⁴, y existían mucho menos instituciones oficiales que dieran cabida a estos artistas, al menos a los más radicales (por aquellos tiempos llamados alternativos). En los 90's sólo existía el Museo de Arte Alternativo Ex Teresa y algunos espacios independientes administrados por los mismos artistas que se especializaban en mostrar este tipo de propuestas, destacando entre ellos *La Panadería*²⁵ y *La Quiñonera*. En el año 2000 se presentó por primera vez en nuestro país una amplia retrospectiva de la obra de Gabriel Orozco en el Museo Tamayo, cuando dicho artista reconocido por la crítica internacional todavía era desconocido en México. Unos años después, durante el sexenio del presidente Vicente Fox, Orozco fue comisionado oficialmente para elaborar una obra para la biblioteca monumental que se construyó en Buenavista. Para 2010 un grupo de artistas en torno a la Galería Kurimanzuto (Gabriel Orozco, Damián Ortega, Jonathan Hernández, Abraham Cruz Villegas, entre otros) conforman lo que podríamos llamar el arte representativo del arte contemporáneo mexicano a nivel nacional e internacional. Resulta irónico que en un país conservador como el nuestro el arte oficial mexicano a principios del siglo

²⁴ Para una revisión sobre la recepción crítica de este tipo obras véase la recopilación hemerográfica elaborada por el archivo de *Pinto mi raya* que lleva por nombre *La instalación y otro tipo de propuestas tridimensionales en el archivo de pinto mi raya*. En ella se pueden encontrar todo tipo de reseñas críticas publicadas en diarios a partir de 1991 hasta el año de 2002.

²⁵ Existe un libro de reciente publicación biográfica de *La panadería* que recopila la historia de este espacio que fomentó el desarrollo de la práctica artística contemporánea en nuestro país. Sus fundadores, Yoshua Okón y Miguel Calderón, hoy gozan de reconocido prestigio a nivel nacional e internacional por la calidad de su obra. Este libro se imprimió con fondos del CONACULTA y con la colaboración del Patronato de Arte Contemporáneo, la Colección Jumex y Taco Inn, cuyas colecciones tiene obras de artistas fundadores y colaboradores del proyecto de *La panadería*. Véase Yoshua Okón, *La panadería*. 1994-2002, Turner, 2005.

XXI tiene fincadas sus bases a partir de la noción de *readymade*. Por una parte, la Colección Jumex, al difundir y apoyar un tipo de arte que tiene el perfil de su propia colección, ratifica y consolida el valor de los objetos que posee²⁶. En segundo lugar, los artistas beneficiados por este tipo de coleccionistas, críticos y encargos oficiales reafirman una posición privilegiada frente al resto de las demás manifestaciones artísticas, corriendo el riesgo de crear una especie de monopolio artístico como al que llegaron los artistas muralistas el siglo anterior, perdiendo a su vez, el poder transgresor y propositivo que los caracterizó al inicio de sus trayectorias.

Por otro lado, tendremos que esperar el resultado de la recepción de este tipo de exposiciones por parte de nuestros artistas a mediano o largo plazo, ya sea como la oficialización de un estilo o como la ruptura o transgresión del arte oficial. Desde nuestro punto de vista, es necesario hacer una revisión histórica a la situación en otros países cuya asimilación y aceptación del arte objetual se dio desde hace varias décadas. Al respecto, existe un texto interesante que se hace las mismas cuestiones con las que iniciamos este apartado, pero a partir de un par de exposiciones presentadas en los Estados Unidos el siglo pasado. El nombre de este ensayo lleva por nombre *Ready-made, objet-trouvé, ideè recue*, su autor es el crítico de arte alemán Benjamin H.D. Buchloh²⁷ y fue redactado para la presentación de una exposición colectiva en 1985 en Boston donde participaron Cindy Sherman, Laurie Simmons, Allan Mc Collum y Peter Nagy entre otros. Buchloh desarrolla su texto a partir de la evaluación de una exposición previa en esa misma ciudad pero 20 años antes. La exposición se llamó *As found* y fue organizada por Sue Thurman y Ulfert Wilke para el Institute of Contemporary Art (ICA) en 1966. Desde el punto de vista de Buchloh, esta muestra redescubrió las ideas implícitas en los *readymades* de Duchamp, sin embargo estas fueron puestas en práctica de manera literal, repetitiva. En esta exposición fueron invitados artistas de varias generaciones y corrientes a seleccionar objetos que pudiesen ser designados obras de arte, entre ellos artistas que eran reconocidos por su trabajo en disciplinas tradicionales como Frank Stella y Robert Motherwell. Además, se abrió una sección en donde el público podía proponer sus propias piezas. Desde el punto de vista de Buchloh:

²⁶ Tal y como lo vimos en el apartado 1.1 cuando hablamos de la teoría de los objetos de Baudrillard.

²⁷ H.D. Buchloh, *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, 2004, p.152-166

De la misma manera que es necesario analizar las dinámicas que contribuyen o determinan la omisión, la represión o la falsificación de un paradigma en un contexto estético, es igualmente importante comprender qué fuerzas y circunstancias motivan el (re) descubrimiento de dicha estructura paradigmática y las transformaciones que tienen lugar en el proceso de recepción retardado.²⁸

Es importante tener en cuenta esta observación y equipararla a la situación actual que vivimos. Sin embargo, también es viable tomar en cuenta los aportes que generan este tipo de trabajos curatoriales. La exposición *Hecho en casa*, presentada en el Museo de Arte Moderno está dividida en siete secciones que plantean siete distintas prácticas en las que es utilizado el objeto prefabricado en el arte actual. Fuera de los intereses armados por detrás de esta muestra, consideramos que este planteamiento curatorial puede ser útil para analizar y entender las características actuales del arte objetual, así como las estrategias y valores estéticos que lo sustentan. Las siete formas de la práctica objetual que plantea esta muestra son las siguientes: a) *El readymade*; b) El objeto como forma, la forma como escultura; c) El objeto encontrado; d) Ensamblajes; e) El objeto documentado como gesto escultórico; f) La objetualización del espacio; y g) Procesos: el objeto como vehículo, el objeto como testigo.

A continuación, detallaremos brevemente las características de cada una de éstas, ya que será de ayuda para el desarrollo y comprensión de los siguientes capítulos del presente texto. Cabe aclarar que algunas de las obras que a continuación se comentan, pueden pertenecer a más de una de estas categorías. Parte de esta información fue tomada del tríptico de la exposición publicado por el Museo de arte Moderno²⁹, y alterna ilustraciones de obras de artistas nacionales e internacionales. En éste los artistas mexicanos no parecen figurar como precursores o creadores de ninguna de estas secciones, sino que sólo se integran en ellas de manera extemporánea, siguiendo estilos y corrientes desarrolladas y explotadas anteriormente por otros artistas extranjeros.

a) *El readymade*

Como ya mencionamos anteriormente éste fue creado por Marcel Duchamp a partir de 1913 y se conforma a partir de dos momentos determinantes que son: “la extracción del contexto habitual mediante el gesto electivo y la manera de presentación, lo que supone a su vez un

²⁸ H.D. Buchloh, *óp. cit.*, p. 155.

²⁹ MAM, Equipo curatorial, *Hecho en casa. Una aproximación a las prácticas objetuales en el arte contemporáneo mexicano*, México, 2009.

reconocimiento de la expansión específica del objeto cotidiano y de su virtualidad semántica polivalente, en sí mismo y en el marco de su realidad sociológica" (Marchán, 2001,168). Este tipo de obras dan prioridad a la *transmisión de una idea por encima del aspecto estético o "retiniano" característico de la obras de arte*. La naturaleza de estas piezas es crítica, de acuerdo al tríptico de la exposición *Hecho en casa*, "el *ready-made* es una idea, un gesto crítico en donde el objeto seleccionado funge sólo como vehículo y no como fin". De manera ambigua, este apartado está ilustrado en el tríptico por dos obras, el famoso urinario o *Fuente* de Duchamp y un ensamble del artista mexicano Edgar Orlaineta que remite de manera más directa a las esculturas hechas a partir de ensambles de Picasso que a la obra de Duchamp (véanse figuras 10 y 11). La relación entre el paradigma Duchampiano y la obra de Orlaineta es confusa, ya que no queda claro por qué este ensamble es un *readymade* ya que recordemos que en la misma exposición había una sección para los ensambles. Si bien la pieza, *Sin título (toro)* entabla un diálogo directo con la obra de Picasso, también existe una relación con la obra de Sherrie Levine titulada *Fountain (after Marcel Duchamp A. P.)* de 1991 (ver fig. 12) en la que su autora se *apropia* de la forma de esta obra de Duchamp para hacer una escultura cromada. La obra de Levine no es un *readymade*, es una escultura. Así mismo, la obra de Orlaineta no es una escultura de bronce como la obra original de Picasso, es un ensamble. Sin embargo, ¿qué es aquello que cuestiona la obra de Edgar Orlaineta? ¿Dónde está el impulso crítico original del *readymade* al que hacen referencia los curadores de esta exposición en esta pieza, si el *readymade* después de casi 100 años es una práctica institucionalizada? ¿Cuáles son los elementos que hacen que *Sin título (Toro)* sea catalogado por los curadores de *Hecho en Casa* como un *readymade*? Sin duda las respuestas a estas preguntas son difíciles y es difícil contextualizar esta pieza sin los referentes necesarios, por lo que para algunos asistentes a esta exposición la pieza bien pudo haber pasado por un refrito.

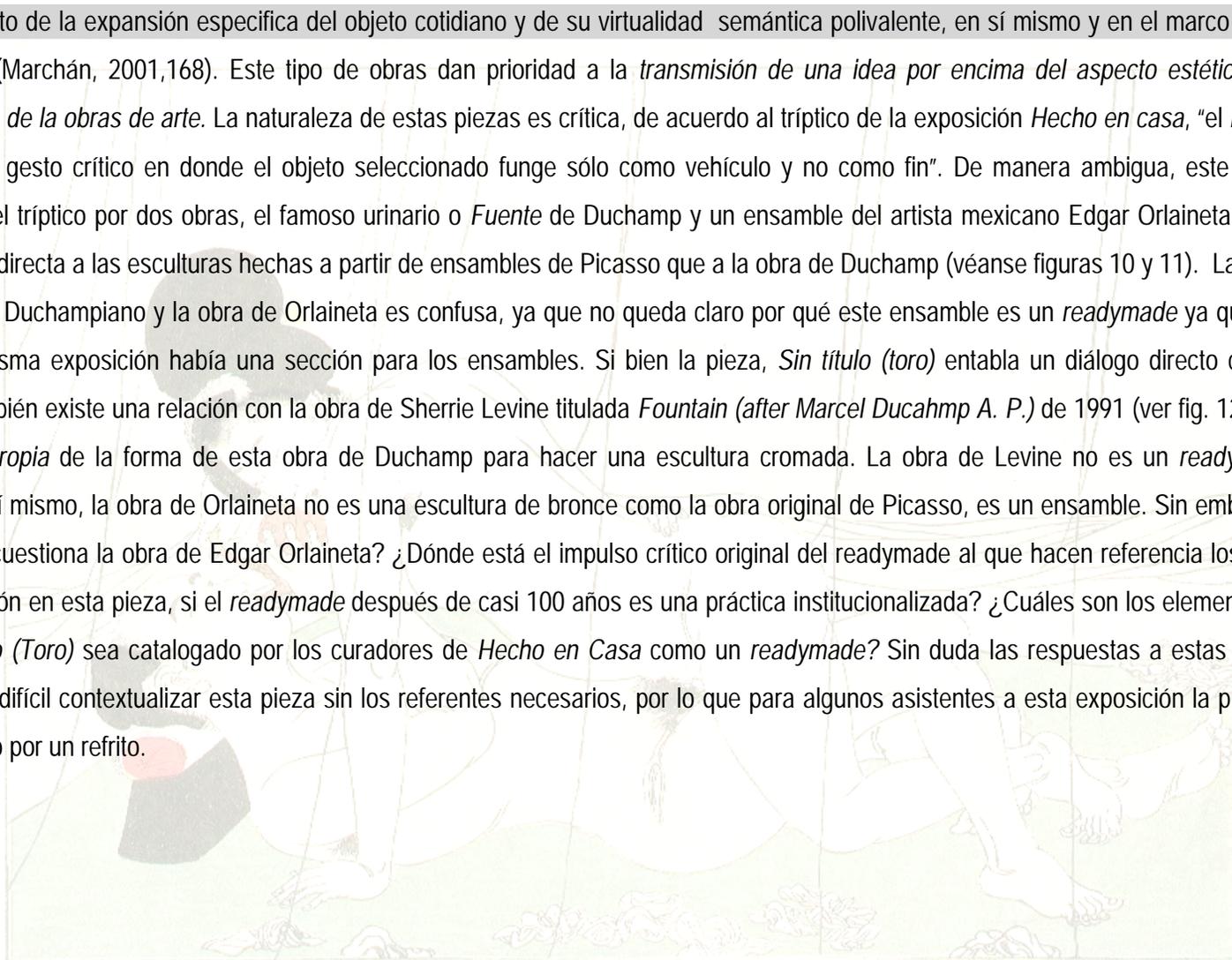




Fig. 10 Pablo Picasso, *Cabeza de toro*, bronce, 1943.



Fig. 11 Edgar Orlaineta, *Sin título (toro)*, 2007.



Fig. 12 Sherrie Levine, *Fountain (after Marcel Duchamp A. P.)* 1991.



Fig. 13 Duchamp, *Fuente*, 1917.

b) El objeto como forma escultórica

Esta es una práctica bastante común, aunque vista de cerca es la postura opuesta al planteamiento original de Duchamp. Éste recalcó en varias entrevistas que su elección y posterior elevación a categoría de obra de arte de un objeto cotidiano no tenía fines estéticos o contemplativos. Esto quiere decir que, a diferencia de una escultura tradicional, el urinario no está sobre el pedestal del museo para que admiremos su forma, color o textura, sino que es el medio para la transmisión de una idea. Quienes atribuyen en la lectura de sus *readymades* análisis formalistas plantean una comprensión errónea de este tipo de obras o al menos totalmente opuesta a la intencionalidad original del autor. Décadas después algunos artistas, como es el caso de Haim Steinbach (Fig. 9), realizan una fusión entre escultura y *readymade* al ampliar la noción tradicional del concepto de escultura al abandonar la manufactura o calidad artesanal de la escultura y al revertir la intencionalidad antiformalista del *readymade*.

c) El objeto encontrado (*objet trouvé*)

En este tipo de recurso el artista trabaja a partir de una constante búsqueda objetual más allá de su estudio. Funciona con las mismas bases del *readymade* pero generalmente termina siendo presentado de dos formas principales: la acumulación y el ensamblaje. El objeto encontrado fue utilizado principalmente por los artistas del arte *povera* y del neorealismo francés. Desde el punto de vista de la curaduría de la exposición *Hecho en casa* el objeto encontrado amplía “el espectro de idea de ‘objeto’ al incorporar residuos y materia orgánica”, como es el caso de la obra de algunos artistas *povera*. Por poner un par de ejemplos, en la obra *Sin título* (1968) de Giovanni Anselmo un par de bloques de concreto oprimen una lechuga dando a la obra una cualidad efímera y contingente (Fig. 14). Por otra parte, la obra de Jannis Kounellis titulada *Sin título. Doce caballos vivos* (Fig. 15) que fue montada en la Galería L’Attico en Roma el año de 1969, presentando, como su nombre lo indica, doce caballos vivos al interior de la galería. Esta pieza lleva un paso más allá la idea original de *readymade* y del espacio expositivo al insertar a estos animales en un “espacio que pertenece al dominio de mostrar el ‘hacer’ y no al del ‘vivir’ la realidad”³⁰.

³⁰ Guasch, *óp. cit.*, p. 136.

Fig. 14 Giovanni Anselmo, *Sin título*, 1968Fig. 15 Kounellis, *Sin título. Doce caballos vivos*, 1969

El otro recurso, la acumulación, es más característico de los neorrealistas, destacando principalmente el artista francés Arman. "La acumulación es una modalidad 'objetual', próxima al 'assemblage', en la que los objetos de uso igual o de distinta naturaleza son amontonados en una disposición en relieve o son coleccionados en cajones y cofrecillos de plexiglás"³¹.

d) Ensamblajes

Recordemos que esta práctica ya fue abordada con detenimiento anteriormente cuando analizamos la obra de Rauschenberg, sin embargo, de manera breve, citaremos la definición de ensamblaje que aparece en el tríptico de la exposición *Hecho en casa*:

En estas composiciones el artista une, recicla o yuxtapone diversos objetos, técnicas y/o materiales que portan una fuerte dosis de significados asociativos y referentes iconográficos. Pueden incluir prendas de vestir, fragmentos de máquinas, fotografías, palabras impresas, elementos arquitectónicos, pigmentos, luces eléctricas, etc.

³¹ Marchan Fiz, *óp. cit.*, p. 167.

e) El objeto documentado

En esta sección de la misma exposición que llevaba por nombre “El objeto documentado como gesto escultórico” se podían apreciar fotografías generalmente de gran formato de piezas de corte performativo en donde la utilización de objetos prefabricados ocupaba un valor determinante. Este tipo de práctica fue muy usada por los artistas conceptuales, ya que debido a la naturaleza efímera de sus obras, generalmente tenían que recurrir a un registro fotográfico o de video para poder documentar y difundir dichas obras. Generalmente es confuso determinar qué tipo de fotografías son sólo de registro o documentación y cuáles de ellas tienen una preocupación de corte formalista. Lo que sí es un hecho es que este tipo de práctica sigue bastante vigente y aún genera temas de discusión en la teoría del arte y en los estudios acerca de la fotografía, como es el texto *Documentos confundidos: fotografía y arte conceptual* de Robert Morgan. Un ejemplo de este tipo de piezas es *Inert gas Series, Helium* (Fig.16) elaborada por el artista conceptual Robert Barry. En ella el autor realizó una acción que consistió en la liberación de helio en el desierto de Mojave, California el 5 de marzo de 1969. Esta pieza forma parte de una serie de fotografías y declaraciones que prueban que se liberó una determinada cantidad de gas en la atmósfera cierto día y hora específicos. Desde el punto de vista de Morgan, esta obra tiene más que ver con la escultura que con la fotografía, “o más exactamente, sobre una ampliación del concepto de escultura como masa desmaterializada, volumen de energía invisible, expansión molecular de ese volumen, declaración sobre la relatividad y relación contextual de todas las formas materiales con su entorno”³².



Fig. 16 Robert Barry, *Inert gas Series, Helium*, 1969

³² Robert C. Morgan, “Documentos confundidos: Fotografía y arte conceptual” en *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, Akal, p. 123.

La versión más conocida acerca de este tipo de práctica en nuestro país podría estar bien representada por Gabriel Orozco. Un ejemplo es la obra *Piedra que cede* del año de 1992. Esta es una pieza compleja en donde se encuentran distintas disciplinas como la escultura, el arte procesual y la fotografía. *Piedra que cede* es una gran bola de plastilina con el peso del autor, posteriormente ésta es rodada por las calles de la ciudad acumulando sobre su superficie tierra, polvo y demás objetos tirados en el pavimento. Este objeto escultórico maleable nunca tiene una forma definida ni acabada, es una obra en constante proceso de transformación³³. Su presentación al público tiene dos formatos: la esfera de plastilina presentada en el interior de la galería con los residuos recogidos durante su andar; y fotografías de registro en donde se representa a la piedra sobre el pavimento de la calle. Éstas últimas son generalmente difundidas en libros y revistas; ambos formatos son el resultado de una acción que enfatiza la importancia del proceso escultórico.



Fig. 17 Gabriel Orozco, *Piedra que cede*, 1992

f) La objetualización del espacio

Esta categoría se refiere a estudio de las relaciones de los objetos con el espacio circundante. Su práctica se remonta al menos a la primera mitad del siglo XX, con algunas instalaciones dadaístas, constructivistas y surrealistas que rompieron la convención tradicional de ordenar y presentar una

³³ Sobre este tipo de piezas que nunca son concebidas como un objeto acabado e inalterado véase Briony Fer, *“The scatter: sculpture as leftover”* en *Part object part sculpture*, The Pennsylvania state university press, 2005, p. 222-233.

exposición. En el tríptico *Hecho en casa*, al que nos hemos venido refiriendo, se presenta como una pieza clave de este tipo de obras la aportación de Kurt Schwitters con *Merzbau* (Fig. 18). Esta pieza compuesta por objetos y ensambles se apropia e interviene el espacio que la contiene, creciendo desmesuradamente hasta fusionarse y transformar la arquitectura misma. Parecería lógico pensar que el siguiente paso de las prácticas objetuales como la acumulación y el ensamblaje sería la relación de dos o más objetos dentro de la galería, incluyendo, al mismo tiempo, al espacio en el que son presentados como parte del significado de la obra. A partir de la segunda mitad del siglo XX a la fecha, gran cantidad de artistas han generado una prolífica cantidad de obras que son designadas como instalaciones y/o ambientaciones.



Fig. 18 Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1923

Con el tiempo, la instalación ha devenido en un género de las artes visuales tan practicado como la pintura o la escultura tradicionales. A continuación transcribiremos las definiciones de *instalación* y *ambientación* tal y como aparecen en el tríptico *Hecho en casa*, ya que estos son los dos tipos de prácticas que caracterizan a la categoría de la *objetualización del espacio*.

Instalación. Forma artística multidisciplinaria y de ubicación específica que hace énfasis en la experiencia total más que en la apreciación de objetos. La instalación reúne un conjunto de elementos organizados en un espacio dado. Este género puede incluir pintura, escultura, objetos encontrados, *performance*, sonido, fotografía y/o video.

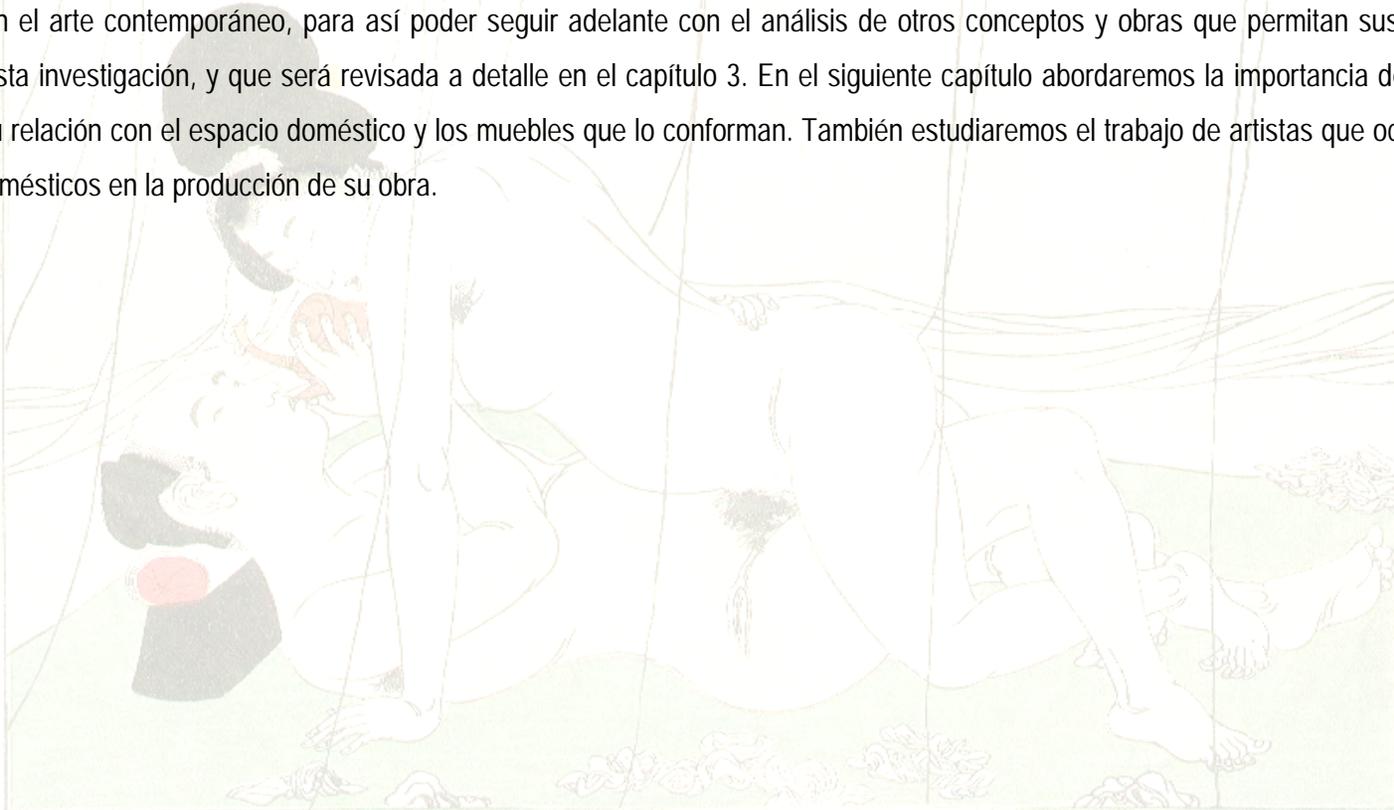
Ambientación. Obra que se despliega en la totalidad de un espacio dado y que exige al espectador introducirse, recorrerla y experimentar sensaciones táctiles y auditivas: una revelación del espacio sensible.

g) Procesos: el objeto como vehículo o como testigo

La última de estas prácticas o categorías propuestas por el equipo curatorial del MAM es la que está vinculada de manera directa con el arte procesual. Este tipo de piezas no contemplan una obra acabada, estática, permanente o inmutable al paso del tiempo. Generalmente son de naturaleza efímera y el objeto final no es lo que se persigue sino que el valor está en el proceso mismo de hacer la obra. En muchos casos se requiere de documentación fotográfica o de video. El factor del tiempo es parte crucial en este tipo de obras. Inclusive, los ejemplos que mencionamos anteriormente, al referirnos al objeto documentado, pueden ajustarse también a esta categoría. Tanto la obra de Barry como la de Orozco tienen como elemento activo su paso por el tiempo para la construcción conceptual de la obra. Otra pieza representativa es la que propone el equipo curatorial de la exposición. Su autor es el mexicano José Dávila y su obra se titula *Ejercicios de lo imposible* (2007). En el museo se presentaban un políptico de dibujos lineales sobre hojas de una libreta común y la respectiva documentación sobre el proceso por el que fueron hechos estos dibujos. Por medio de fotografías o videos se nos permite observar que la "mano del artista" ha sido substituida por un globo inflado con helio. Amarrado a la cuerda del globo pende un marcador cuyos movimientos dependen del azaroso movimiento del globo que flota. Estos movimientos son registrados por los trazos que el marcador va dejando sobre las hojas de libreta, mismas que el autor va cambiando constantemente. Como mencionamos anteriormente, los dibujos en sí no permiten la apreciación de la obra en su totalidad, para ello es necesaria la documentación que nos permite conocer el *proceso* de producción.

De todo lo que hemos visto hasta aquí podemos concluir que los objetos, más allá de su función utilitaria, pertenecen a un sistema complejo de signos que se articula en nuestra relación cotidiana con ellos. El arte, es un terreno en el que se cuestiona, deconstruye y reorganiza este sistema objetual de significantes y significados. En este capítulo buscamos crear un panorama amplio acerca de las prácticas objetuales en el arte moderno y contemporáneo, y creemos que es importante para todo artista visual tener en consideración este amplio abanico de posibilidades. También

consideramos que es necesario comprender los orígenes y el sentido de este tipo de prácticas para, a partir de ello, plantear la producción de proyectos artísticos como discursos que busquen dar seguimiento o generar una ruptura con este tipo de obras de corte objetual. También es importante aclarar que la división de las diversas estrategias utilizadas por los artistas en relación al arte objetual es sólo una propuesta que se tomó para analizar este fenómeno, sin embargo estamos conscientes de que existen otro tipo de analogías y estudios importantes en torno a este fenómeno artístico. En lo que se refiere a la presente investigación, era necesario examinar con detenimiento la importancia del objeto en la sociedad y en el arte contemporáneo, para así poder seguir adelante con el análisis de otros conceptos y obras que permitan sustentar la parte práctica de esta investigación, y que será revisada a detalle en el capítulo 3. En el siguiente capítulo abordaremos la importancia del concepto de intimidad y su relación con el espacio doméstico y los muebles que lo conforman. También estudiaremos el trabajo de artistas que ocupan este tipo de objetos domésticos en la producción de su obra.





Capítulo 2 La intimidad, proceso anecdótico de creación en el arte contemporáneo

La segunda palabra clave que guía esta investigación es *intimidad*. En el diccionario, el significado de la palabra *íntimo* es el siguiente: "más interior o interno. Se aplica al lugar acogedor y tranquilo"³⁴. A partir de esta definición, podríamos entender por objeto íntimo aquel que el sujeto utiliza para conformar este "lugar acogedor o tranquilo", como los muebles y demás objetos que ocupan el interior de nuestros hogares. También podríamos mencionar otro tipo de objetos que a pesar de guardar una relación íntima, personal y afectiva con su propietario, además pueden transportarse fuera de ese espacio privado como fotografías, pequeñas cajas, etc.

Otro significado que se le da a la palabra intimidad es:

Intimidad es la parte interior que solamente cada uno conoce en sí mismo. Es el máximo grado de inmanencia, es decir, aquello que se almacena en el interior. Lo íntimo está protegido por sentimientos del pudor.³⁵

El origen del término íntimo viene de *intimus*, que es un superlativo latino que significa "lo más interior". En un aspecto más amplio, la intimidad corresponde al ámbito psicológico e incommensurable del individuo, ya que comprende su personalidad, sus valores morales y religiosos, sus tendencias sexuales y amorosas así como sus orientaciones ideológicas. Así es como el investigador Eduardo P. Jiménez afirma que "lo privado es, entonces, aquello restringido, dominio de unos pocos, referido a lo doméstico y familiar y consagrado en el "derecho a la privacidad", mientras que lo íntimo es lo que corresponde al ámbito personal y psicológico, las creencias y la moral de la persona"³⁶.

Nuestra intimidad se conforma a partir de nuestras costumbres personales, familiares, sociales, etc. Ésta se puede ver reflejada en nuestros objetos personales y en aquellos que guardan una relación cercana y cotidiana dentro de nuestro hogar. La intimidad también está asociada al cuerpo, a los sentimientos de pudor y vergüenza, en muchos casos suscitados por la religión que tiene en la sexualidad un escenario privilegiado

³⁴ *Océano Uno, diccionario enciclopédico ilustrado*, Ed. Océano, 1994. No pongo el número de página ya que este diccionario no tiene las hojas numeradas.

³⁵ Publicado en *Derecho a la intimidad* por Brenda Sanamé Toribio. <http://www.monografias.com/trabajos65/derecho-intimidad/derecho-intimidad.shtml?monosearch>

³⁶ *Ídem*.

para ejercer su poder, control y represión. Este es un aspecto que también ha motivado a numerosos artistas para tratar este fenómeno dentro de su obra. La fuerte relación que guardan ciertos objetos domésticos con lo más íntimo de una persona ha servido como un recurso, bastante útil, en el trabajo de algunas artistas contemporáneas, tales como Mona Hatoum, Louis Bourgeois, Sarah Lucas y Rachel Whiteread entre otras. En este capítulo abordaremos las relaciones entre los objetos y la intimidad, así como algunos aspectos de estas relaciones vistas desde el ámbito del arte.

2.1 Espacios íntimos: el hogar

El espacio íntimo es algo indispensable para todo ser humano. La importancia del hogar para nuestra experiencia en el mundo ha sido estudiada desde un punto de vista fenomenológico por Gastón Bachelard³⁷. Para él, el mejor espacio íntimo que el ser humano puede habitar es la casa. En el hogar o en la habitación de una casa, el ser humano resguarda los recuerdos más personales, pero también se pueden habilitar aquí esos medios de comunicación entre los hombres de pensamiento y sus recuerdos; y es a partir del lenguaje (poesía, imagen, etc.) donde se inicia un juego entre lo privado y lo público.

La casa como espacio particular es utilizada por la gente para crear un espacio con estilo propio. Pero en el caso particular de los poetas, físicos, filósofos, pintores grabadores, cineastas, críticos, entre otros, se le da un enfoque peculiar a este espacio íntimo. Cada individuo, de los que analiza Bachelard en su texto *La poética del espacio*, percibe su espacio como algo muy personal y regularmente se refieren a él en un lenguaje poético, como es el caso de Baudelaire: él dice que el auténtico valor de la intimidad del hogar sucede cuando el invierno ataca la casa, ya que éste no permite abandonar el calor que se vive en el interior del hogar durante esa estación del año y, por lo tanto, la casa se convierte en un espacio fértil para la imaginación, lo cual hace que se intensifique el valor íntimo y que los recuerdos, nuestros recuerdos personales, se conviertan en medios de comunicación entre hombre y pensamiento. Bachelard pone como ejemplo a Rilke, este nos trasmite en su obra ese sentimiento, esa calidez que la

³⁷ Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, Argentina, FCE, 2000.

casa nos puede reflejar en esa época del año principalmente, todo se torna en un espacio cálido y nos dice que “la casa y el universo no son simplemente dos espacios yuxtapuestos, se hacen uno mismo”³⁸.

Por otra parte, el silencio en una casa nos puede hacer verla como blanca y pulcra, y por qué no decir pura, donde quizá se puede respirar un ambiente más pasivo, en cambio una casa coloreada nos trasmite ruido como si se tratara de un espacio sonoro en donde cada espacio empieza a tener vida propia. Esos timbres visuales que el color nos trasmite hacen que una casa vibre. La casa como espacio se empieza a transformar más significativamente a partir de ser habitada por los años, ya que hay una gran manifestación de intimidad en el espacio habitado, es donde todo empieza a tener vida propia y cada cosa que integre ese hogar adquiere un valor distintivo. El hombre necesita seguridad y cobijo, y esto se lo da el calor del hogar, ya que muchas veces es donde éste se siente protegido de todo lo que pase en el exterior.

La casa funciona también como instrumento de reflexión y análisis, ya que el individuo requiere de un espacio en donde pueda meditar, analizar y concretizar todos los proyectos que quisiera llevar a cabo. En este sentido, el estudio es parte significativa para la creatividad, aunque algunas personas tendrán sus lugares favoritos para la meditación como la comodidad de un sofá o la tranquilidad de la recámara. Esto en el arte es importante ya que el artista está deseoso de estos espacios, vivencias, recuerdos y objetos, ya que cada uno de estos elementos se impregnan de esta intimidad y pueden ser utilizados para la creación de una obra. Imagino que la casa del grabador está hecha de estampas donde la luz entra por todas partes sin dejar lugar alguno, recorriendo cada espacio y dándole un peso emocional importante y significativo. Por ello, en el siguiente apartado analizaremos algunas obras o colecciones de objetos en donde lo íntimo es socializado y transformado en lenguaje.

2.2. La socialización de lo íntimo: la colección, el objeto y el museo

Los objetos que se exhiben en los museos (no sólo museos de arte) tienen una amplia gama de posibilidades, convenciones y recursos museográficos dependiendo del tipo de exposición del que se trate. En los orígenes de estas instituciones destacan los famosos *Wunderkammer*,

³⁸ *Ibid.*, p. 27.

gabinetes de antigüedades europeos de los siglos dieciséis al dieciocho, que se presentaban en habitaciones de coleccionistas a través del ordenamiento y yuxtaposición de objetos diversos. Estos incluían fósiles de animales y vegetales exóticos, así como algunos fragmentos minerales. Existía un principal interés por fenómenos y objetos bizarros que remitían a la fantasía y al mundo mítico. Este tipo de gabinetes carecía de rigor científico, sin embargo, fueron un preámbulo para posteriores instituciones tales como los museos de antropología y de historia natural entre otros. Este tipo de gabinetes y su consecuente disposición de objetos coleccionados, desde el punto de vista de James Putnam³⁹, guardan una relación cercana con algunos artistas surrealistas que tenían la inusual costumbre de acumular objetos dispares. Por poner un ejemplo, Andre Bretón guardaba en su colección “una raíz de mandrágora en forma de una persona, animales embalsamados, conchas, objetos etnográficos de África y Oceanía, piedras y huesos grabados, y un espejo que multiplicaba la imagen”⁴⁰. Bajo este principio originado por los *Wunderkammer* se llevaba a cabo la posibilidad de mezclar y fusionar esta extravagante acumulación de objetos y elementos diversos como una resistencia a la clasificación racional, especializada y científica. A partir del siglo anterior pudimos ser testigos de la faceta del *artista como coleccionista* y la posterior transformación de estas colecciones personales en obras de arte mediante el bricolage de objetos íntimos y objetos encontrados.

Un objeto que caracterizó a estos gabinetes de curiosidades fue *la vitrina*, ya que permitía el ordenamiento y la exhibición de estas colecciones. A la fecha, ésta sigue formando parte del mobiliario de muchos hogares ya que en mayor o menor medida, todos acumulamos y coleccionamos objetos a los que atribuimos algún valor personal. Las vitrinas también pasaron a formar parte del dispositivo museográfico de algunos museos y colecciones públicas. Así, este mueble cumple una función de almacenamiento y exhibición de objetos y colecciones, ya sea en espacios íntimos o en espacios públicos. Podemos ver a la vitrina como un puente entre lo público y lo privado, a través de ésta, se establece una posibilidad a la apertura, a la mirada del otro, a la socialización de lo íntimo. Además, los objetos que estas contienen cuando son presentadas en instituciones museísticas, adquieren de inmediato una jerarquización y sacralización que los eleva por encima del resto de los objetos que nos rodean cotidianamente.

³⁹ James Putnam, *Art and artifact. The museum as medium*, New York, Thames and Hudson, 2001, p. 8-31.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 12. La traducción es mía.



Fig. 19 Gabinete de curiosidades del médico y coleccionista danés Olw Worm (1588-1655).

Volviendo a las acumulaciones de objetos de artistas y su posterior exhibición como obra, encontramos la reflexión sobre las prácticas discursivas del museo y el sistema de archivo que fue un recurso muy explotado por los artistas conceptuales. En este sentido, lo que daba unidad a este tipo de obras era el contenedor de los objetos: cajones, vitrinas, capelos, y archiveros se volvieron objetos recurrentes en el arte de las últimas décadas. La solemnidad del discurso institucionalizado del museo, así como su poder de nomenclatura, valoración y jerarquización de los objetos que en él se exponen, así como su supuesta relación con lo verdadero, lo auténtico y en algunos casos con lo científico, permitieron a los artistas insertar, de manera irónica, colecciones de objetos, en algunos casos objetos de desecho, que carecían de rigor científico y de toda lógica. Como ejemplos podemos mencionar los *Fluxkits* y los maletines, cajas y estuches de acrílico llenados con piedras, postales y todo tipo de objetos variados colectados y/o elaborados por George Maciunas en colaboración con artistas del grupo *Fluxus*. Este tipo de obras rompen el papel contemplativo del espectador al verse forzado a interactuar con la obra, al tener que abrir los cajones, leer los textos o intercambiar el orden de los objetos. Los *Fluxkits* y demás obras que son presentadas en cajones o cajas que pueden ser manipuladas por los espectadores establecen una relación más íntima con la obra apelando a una relación intersubjetiva más directa. En este sentido existen numerosos ejemplos de obras que desde una esfera



Fig. 21 Robert Rauschenberg. *Sin título (Scatole personali)* de 1952.

Una pieza bastante peculiar es la obra *Museum of Drawers* (Museo de cajones) de Herbert Distel elaborada entre los años de 1970 a 1977 (fig. 22). Esta obra funciona como un pequeño museo en miniatura que a su vez es expuesto dentro de un museo real⁴². Al igual que Marcel Broodthaers, el autor asumió las actividades de los funcionarios del museo invitando a artistas a formar parte de su museo personal de miniaturas, que es un mueble de 183 centímetros de alto por 42 centímetros de ancho y 42 centímetros de profundidad. Éste gabinete está conformado por una serie de cajones como galerías con un total de 500 espacios para almacenar pequeñas obras de artistas muy conocidos como Pablo Picasso, hasta artistas menos representativos. Esta cajonera-museo utiliza el recurso del mueble como táctica expositiva. Así mismo, la relación familiar que tenemos con la manipulación de cajones en nuestro espacio doméstico facilita una empatía con la obra, a diferencia de la frialdad de las grandes galerías de los Museos que se encuentran en las ciudades con gran tradición cultural.

⁴² La obra pertenece a la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Fig. 22 Herbert Distel, *Museum of drawers*, 1970-77.

En la transición entre el artista que colecciona y el artista que organiza y archiva surge la faceta del *artista como curador*. Según Putnam, esta práctica tuvo su origen en 1969 cuando el Museo de Arte de la Escuela de Diseño de *Rhode Island*, invitó a Andy Warhol hacer la curaduría de una exposición con los propios objetos de la colección del museo. La exhibición se llamó "*Raid the Icebox*"⁴³ y fue idea de John y Dominique de Menil cuya intención era ofrecer al público una inesperada y poco familiar organización de los tesoros que guardaba el museo y que por lo regular eran inaccesibles al público en general. Warhol seleccionó grupos completos de objetos que encontró en el almacén, entre ellos una gran colección de zapatos y sombrillas en el interior de un gran gabinete con forma de armario.

⁴³ Putnam, *óp. cit.*, p. 18.



Fig. 23 Vista de la exposición *Raid the Icebox* curada por Warhol en 1970.

Un ejemplo más conocido pero posterior a *Ride the Icebox* es *Minando al museo* de Fred Wilson. En 1992 llevó a cabo una reorganización de los objetos de la colección del Museo Histórico de Maryland en Baltimore sacando objetos del almacén y disponiéndolos junto a otros que ya se encontraban en exhibición. Las combinaciones de objetos develan la historia oculta que la institución trata de borrar de la memoria colectiva a partir de la supuesta objetividad discursiva del museo y del cubo blanco de la galería. Entre objetos de metal de gran calidad artesanal, como copas y vasijas repujadas, reposaban unas esposas utilizadas para encadenar a los esclavos. Este objeto burdo de metal contrastaba con la belleza de los objetos domésticos que le rodeaban, objetos sin duda, pertenecientes a una familia aristocrática. Esta inusual relación de *trabajos de metal* (título de la obra) articulaba una serie de significados y relaciones de una realidad que los afroamericanos tienen muy presente, y que Wilson pone en manifiesto al usar “tanto los objetos de exposición como los otros que normalmente no se ven para destacar el modo en que la ‘otredad’ se ha representado o reprimido, en presentaciones institucionales del último siglo”⁴⁴. El pasado de esclavitud al que fueron sometidas varias generaciones y la tradición racista que perdura hasta el presente en los Estados Unidos se pone en tela de juicio a través de la obra de Fred Wilson.

⁴⁴ Peter Osborne, *Arte Conceptual*, Phaidon, 2006, p. 180.

Por último queremos mencionar otro paradigma en la noción de artista de la segunda mitad del siglo XX que se vincula con esta investigación: *el artista como etnógrafo*, que desde el punto de vista de Hal Foster, es cuando el artista, en una relación lejana con *el autor como productor* de Walter Benjamin, asume una preocupación que substituye la apropiación de los medios tecnológicos (Benjamin) por la preocupación de la alteridad y de la identidad cultural de los oprimidos, las etnias y las minorías⁴⁵. Al igual que el paradigma del artista como curador que la mayoría de las veces forma parte de un mecenazgo institucional, el artista como etnógrafo, corre el riesgo de caer en un mecenazgo ideológico producida por la “supuesta escisión en la identidad entre el autor y el trabajador o el artista y el otro, pero puede surgir también de la misma identificación [...] asumida para superar esta escisión”⁴⁶. Como es sabido, la subjetividad de quien observa influye en la percepción del fenómeno que observa, en este sentido, este tipo de obras pueden estar conformadas por lecturas excesivamente parciales o pretensiosas. A pesar del análisis cauteloso que hace Foster del artista etnógrafo, debemos reconocer que también existen obras importantes que replantean nuestra noción de arte y nos invitan, a partir de la confrontación con el otro, a echar una mirada hacia nuestro interior y a replantearnos la pregunta sobre quiénes somos en realidad, cosa muy distinta de aquello que creemos ser. Desde este paradigma quiero analizar dos obras en las que existe una fusión entre el concepto de intimidad, presentado a partir de la recolección o inventario de objetos de uso doméstico que han sido utilizados por personas anónimas (recordemos que los readymades de Duchamp eran objetos nuevos seleccionados y llevados casi directamente de la tienda a la galería), y la apropiación de estrategias arqueológicas y su posterior presentación museográfica. El primer autor es *Mark Dion*, y la obra lleva por nombre *Tate Thames Dig*. Fue elaborada entre los años 1999 y 2000. La obra consistió en dos fases: la primera fue *un proceso arqueológico* (Fig. 24) y la segunda se trató de su *presentación museográfica*⁴⁷ (Fig. 25). Para esta obra, Dion reunió una cantidad de voluntarios que con ayuda de maquinaria extrajeron materia de dos bancos de arena cercanos a la Galería Tate de Londres. Durante un largo periodo, el artista y los ayudantes clasificaron y ordenaron de forma exhaustiva los objetos encontrados. Para la segunda parte del proyecto, se produjo una vitrina a manera de los antiguos gabinetes de curiosidades y

⁴⁵ Véase Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, 2001. Cap. 6, “El artista como Etnógrafo”, p. 175-208.

⁴⁶ *Ibid.*, p.178. En términos generales, Hal Foster tiene sus reservas acerca de la efectividad de este modelo de artista y su incidencia sobre la sociedad, sin embargo, se reconoce la intensa influencia que tiene este modelo en una gran cantidad de artistas que trabajan actualmente desde el terreno de la identidad cultural, la antropología y la etnología.

⁴⁷ Putnam, *óp. cit.*, p. 40

en él se incluyeron los objetos clasificados anteriormente. Este mueble fue expuesto en la Galería Tate en el año 2000. Esta pieza compleja nos remite a una antropología contemporánea y nos invita a imaginar sobre cómo se podrían ver los restos de nuestra época dentro de algunos siglos: objetos de desecho como botellas, botones piezas, de metal entre otros conforman un reflejo de nuestra sociedad contemporánea y del lugar que ocupamos dentro de ella.



Fig. 24 Mark Dion, *Tate Thames Dig*. Primera etapa: proceso arqueológico.

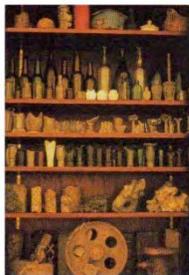


Fig. 25 Mark Dion, *Tate Thames Dig*. Segunda etapa: presentación museográfica.

Otra pieza de elaboración aparentemente menos compleja pero de corte similar a la anterior es *Inventario de objetos pertenecientes a una joven mujer de Charleston* de 1992, elaborada por *Christian Boltansky*. En la galería, sobre unas bases de madera que funcionaban a manera de pedestal se acumularon un conjunto de objetos domésticos: un sillón, una mesa, platos, una pintura, un pequeño refrigerador, etc. Cada objeto tenía a su lado, y sobre la base de madera, una cédula con su nombre y un número; todo el conjunto estaba separado del espectador por una serie de postes y cadenas para señalar que estos objetos no debían ser tocados. La pieza pertenece a una serie de inventarios presentados en distintos formatos: vitrinas, series fotográficas o, como en este caso, la disposición física y ordenada en el interior del museo de todos los objetos encontrados en el hogar de personas que ya fallecieron. La conexión nostálgica con este tipo de obras se establece a partir de la interrelación con objetos de uso doméstico que, de una manera u otra, nos brindan información de aquella persona que en algún momento fue su propietaria y nos permiten establecer un vínculo con su espacio íntimo. Por otra parte, la actividad del artista se plantea aquí como la de un investigador que analiza los hallazgos con un rigor cuasi-científico a través de un inventario que contiene información que debe ser decodificada. Objetos utilitarios sin una cualidad estética particular, ya que la única relación que guardan entre sí es que fueron separados de su propietaria para ser presentados a través de un formato expositivo que permite hacer un estudio artístico-antropológico. Este tipo de piezas trabajan a partir de la ausencia, y se relacionan con conceptos como identidad, historia y memoria, una estrategia recurrente en la obra de Boltansky. Sin embargo, la relación que establece el espectador con esa persona desaparecida, en esta ocasión no se efectúa a partir de la imagen fotográfica (como en las obras más conocidas de este artista), sino a través de una mirada antropológica hacia el tipo de objetos que ocupaban cotidianamente su espacio íntimo⁴⁸.

Hasta aquí, hemos tratado de analizar la existencia de una relación continua entre lo privado y lo público a través de la institucionalización y presentación pública y artística de colecciones o grupos de objetos domésticos y personales. Desde la costumbre de atesorar piezas que guardan un valor personal o íntimo hasta la construcción de contenedores (vitrinas, gabinetes, cajas y cajones) que utilizamos para conservarlos para nuestro propio deleite o para mostrarlos a los demás. La delgada línea que separa el espacio íntimo del espacio público es transgredida constantemente, al menos desde algunas prácticas del arte contemporáneo. También hemos tratado de mostrar la aparición de tres paradigmas de

⁴⁸ Véase Didier Semin, "*Boltansky: From the impossible life to the exemplary life*" en *Christian Boltansky*, Phaidon, 2001.

artistas que jugaron un papel importante en el arte del siglo anterior y que aún parecen tener vigencia o influencia en la actualidad: el artista coleccionista, el artista como curador y el artista como etnógrafo. Sin embargo, dejaremos a un lado este tipo de prácticas que utilizan el "museo como medio" para ocuparnos a continuación de algunas obras tridimensionales que fueron creadas por la interrelación o mimesis de objetos de uso doméstico.

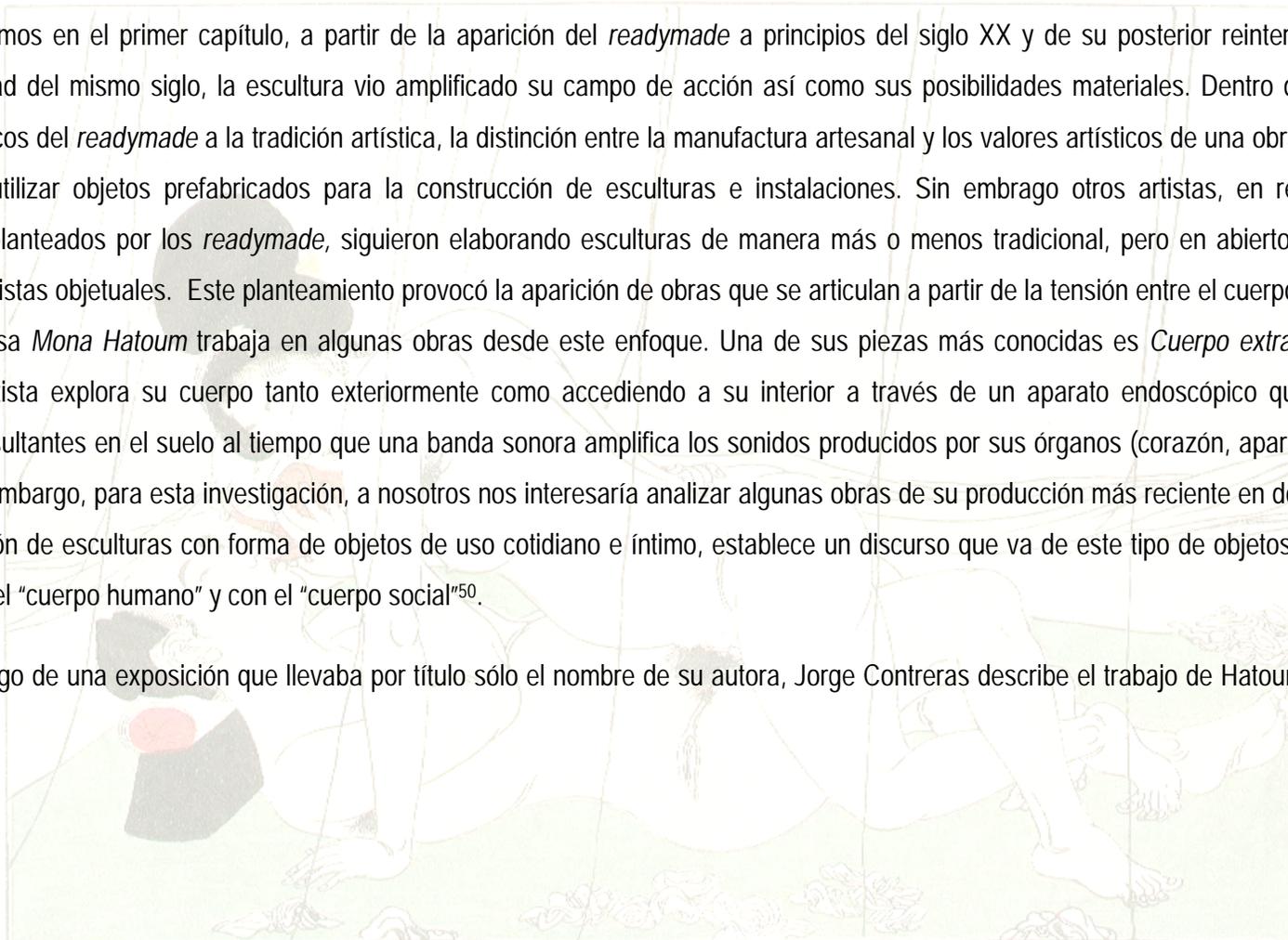


Fig. 26 Christian Boltansky, *Inventario de objetos pertenecientes a una joven mujer de Charleston*, 1992.

2.3 Esculturas de objetos de uso doméstico

Como ya vimos en el primer capítulo, a partir de la aparición del *readymade* a principios del siglo XX y de su posterior reinterpretación en la segunda mitad del mismo siglo, la escultura vio amplificado su campo de acción así como sus posibilidades materiales. Dentro de los múltiples sentidos críticos del *readymade* a la tradición artística, la distinción entre la manufactura artesanal y los valores artísticos de una obra, permitieron a los artistas utilizar objetos prefabricados para la construcción de esculturas e instalaciones. Sin embargo otros artistas, en relación con los parámetros planteados por los *readymade*, siguieron elaborando esculturas de manera más o menos tradicional, pero en abierto diálogo con el trabajo de artistas objetuales. Este planteamiento provocó la aparición de obras que se articulan a partir de la tensión entre el cuerpo y el objeto. La artista libanesa *Mona Hatoum* trabaja en algunas obras desde este enfoque. Una de sus piezas más conocidas es *Cuerpo extraño* de 1994 en donde "la artista explora su cuerpo tanto exteriormente como accediendo a su interior a través de un aparato endoscópico que proyecta las imágenes resultantes en el suelo al tiempo que una banda sonora amplifica los sonidos producidos por sus órganos (corazón, aparato respiratorio, etc.)"⁴⁹. Sin embargo, para esta investigación, a nosotros nos interesaría analizar algunas obras de su producción más reciente en donde a partir de la construcción de esculturas con forma de objetos de uso cotidiano e íntimo, establece un discurso que va de este tipo de objetos a su inherente relación con el "cuerpo humano" y con el "cuerpo social"⁵⁰.

En el catálogo de una exposición que llevaba por título sólo el nombre de su autora, Jorge Contreras describe el trabajo de Hatoum de la manera siguiente:



⁴⁹ Anna María Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza forma, 2000, p. 552.

⁵⁰ *Ídem.*, por decirlo con términos de Anna María Guasch.

Las piezas y la actitud de Hatoum, muestran que eventualmente un gesto estético nos propone reflexionar sobre esta construcción sinuosa que es la comprensión. Sobre la trama de la cotidianidad, su obra nos brinda la posibilidad de intuir una armonía inesperada, de romper un orden supuesto y de fortalecer el deseo de vivir recordándonos que la experiencia estética no es algo extraño a las acciones cotidianas.⁵¹

Esta muestra que se presentó en el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca en 2003 y estaba conformada por un conjunto de obras sobre papel y una serie de esculturas con forma de objetos cotidianos pero hechos con materiales o formas inusuales, privándolos de su utilidad habitual. Muchas de las esculturas de Mona Hatoum establecen su discurso y su empatía con el espectador a partir de la utilización de referencias al hogar pero desde esculturas o instalaciones que transgreden nuestra relación habitual con estos objetos. Sus obras son formas reconocibles, una hamaca, un sombrero o un rayador de queso, pero tienen uno o varios elementos que les impiden cumplir su función habitual. Más allá de estar en el interior de la galería, ya sea por sus proporciones, por sus materiales o por su disposición generan una nueva relación con los objetos representados. En sus esculturas, Hatoum deconstruye nuestros objetos más habituales generando una presencia en donde éstos se vuelven contra nosotros, se vuelven amenazantes, forzándonos a replantear la relación y uso habitual que tenemos con nuestros objetos más personales. Tal es el caso de la *Cortadora de mármol* (2002) que es una cortadora de verduras de un tamaño mayor al habitual, y que por su proporción desmesurada, al tener una escala humana, ésta le proporciona “un aire de instrumento de tortura”⁵². En otro tipo de piezas también nos encontramos con el crecimiento desmesurado del objeto hasta tornarse peligroso y agreste. Como la serie de piezas que presentó en su exposición *The grater divide* en 2002, en donde Hatoum deconstruyó un rayador de queso y verduras para crear esculturas que a partir de un planteamiento lúdico generan nuevas posibles relaciones con este objeto doméstico (fig. 28).

⁵¹ Jorge Contreras, *Mona Hatoum*, Oaxaca, MACO, 2003, p. 13.

⁵² Petra Löffler en *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Italia, Taschen, 2002, p. 191.



Fig. 27 Mona Hatoum, *Cortadora de Marmol*, 2002.



Fig. 27 Mona Hatoum, Obras de la exhibición *The grater divide*, 2002.

Hablar de dimensiones pequeñas o grandes nos lleva a plantear aquí el concepto de “escala aberrante”, término acuñado por Michael Lafferty⁵³. Desde el punto de vista de este crítico, los artistas al recrear imágenes miméticas en escala diferente a lo real establecen una relación contradictoria y desconcertante entre sus obras y el espectador. Esta práctica funciona a partir de la fusión de dos elementos: el hiperrealismo y la representación de objetos o sujetos a escala mayor o menor del original. La escala aberrante se puede apreciar en esculturas o en pinturas, sin embargo, según Lafferty, en pinturas sólo funciona en piezas de gran formato como en la obra de Jenny Saville. Este recurso, afirma Lafferty, es característico en el trabajo de muchos artistas muy actuales, de hecho, en su ensayo analiza este concepto en relación con algunos integrantes del grupo *Young British Artist* (YBA). En estas piezas se “exagera la aplicación de la escala en obras de arte para sorprendernos y hacer que nos preguntemos por nuestra relación con el mundo de un modo que [...] se identifica con una importante función del arte”⁵⁴. El elemento de la *mímesis* es crucial para la escala aberrante. Como es sabido, el origen de este término es muy antiguo y juega un papel muy importante para la teoría e historia del arte. Recordemos que para Platón la *mímesis* o imitación de la realidad no era vista como un aspecto positivo ya que se alejaba del mundo ideal y para él “el arte no cambia nada y sólo produce imitaciones que no tienen otra función que la de ser como imágenes o reflejos”⁵⁵. Sin embargo, a pesar de esta visión limitada de la *mímesis*, otros filósofos como Aristóteles veían un aspecto positivo y creativo en esta práctica, y así lo confirma la historia del arte mismo. En la actualidad parece sorprendente que la práctica mimética siga siendo utilizada con éxito por algunos artistas, sin embargo, las variantes, como es el caso de la escala aberrante, nos permiten observar que estos artistas van más allá de la práctica artesanal y efectista que generalmente es bien recibida por el mercado del arte. Cuando “el objeto parece real pero la escala es errónea” nos genera una indecisión, una desestabilización que nos saca de nuestras referencias habituales, y nos obliga a replantearnos nuestra relación habitual y pasiva con nuestro entorno.

⁵³ Michael Lafferty, “La escala aberrante y el dilema de Eurípides” en *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, España, A. Machado Libros, 2005, p. 93- 107.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 99.

Pero volviendo a la obra de Mona Hatoum, su trabajo no se limita a utilizar el recurso de la escala aberrante. También construye esculturas que plantean tensiones a partir de la relación de elementos o materiales contradictorios o absurdos, como en su obra *Descanso asegurado* de 2001 en donde se podía observar una hamaca colgada entre dos columnas en el interior del Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca. Esta hamaca aparentemente no planteaba contradicción alguna con su título, sin embargo, en una mirada más de cerca, el espectador podía darse cuenta que la hamaca no estaba hecha de hilo sino de un conjunto entretejido de ligas de hule. Por la corta distancia a la que se encontraba suspendida del piso, utilizar esta hamaca haría que su usuario terminara recostado literalmente en el suelo, ya que la elasticidad de esta hamaca no permitiría que alguien quedase suspendido. Así, este objeto está estructurado a partir de una contradicción, ya que su valor de uso queda cancelado al no permitir el descanso y confort, por lo tanto el objeto doméstico deviene en objeto escultórico. Esta estrategia de fusionar o deconstruir objetos que generan tensión a partir de elementos contrarios o absurdos se sustenta en una larga tradición surrealista.

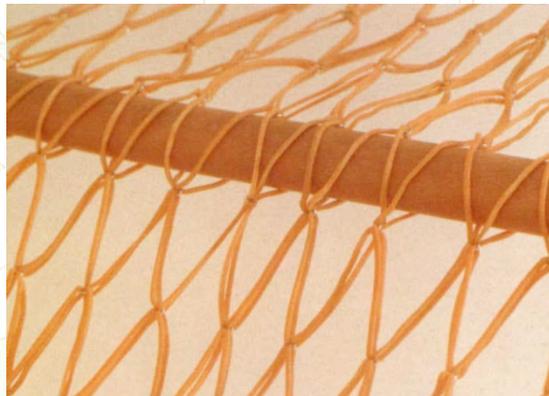


Fig. 28 Mona Hatoum, *Descanso asegurado*, 2001.

Otra artista contemporánea que quiero mencionar aquí es la inglesa *Rachel Whiteread* quien trabaja con técnicas que tienen una tradición muy antigua. Pertenece al grupo Young British Artist pero a diferencia del exhibicionismo y la exagerada provocación en la que caen varios artistas de

este grupo (Damien Hirst, Sarah Lucas, Tracey Emin, entre otros) su trabajo es más sutil y poético. Sus obras surgen a partir de una estrecha relación con objetos de uso cotidiano e íntimo así como con el espacio que los rodea. Estas esculturas a escala natural plantean un enfoque objetual distinto a los autores que hemos venido mencionando anteriormente ya que el objeto en sí no está representado sino, a la inversa, lo que se materializa es el espacio vacío que contienen o el espacio circundante a ellos. En este sentido los objetos son utilizados como molde para hacer vaciados en yeso, concreto o resina, entre otros materiales. El resultado es una escultura en negativo que funciona a partir de la ausencia del objeto que sirvió de molde. La sobriedad de la obra de esta artista provoca un efecto poético que se articula a través de la relación conceptual entre memoria, vacío e intimidad, ya que los objetos seleccionados ya tienen una historia previa en relación con su usuario original.

Desde la última década del siglo anterior, en una cercana relación con lo arquitectónico, elaboró una serie de obras monumentales que son grandes bloques de yeso o cemento sacados del espacio interior de casas o habitaciones a punto de ser derrumbadas. Por ejemplo en su obra *Ghost* (fantasma) hizo del interior de una pequeña casa próxima a ser derribada el molde del espacio interno, dando como resultado una pieza de gran presencia escultórica que le valió el reconocimiento mundial, ya que con esta obra se hizo acreedora al premio Turner en 1993. Otra obra importante es *House* del mismo año, que es otro gran bloque escultórico que fue sacado de una casa victoriana de 3 pisos emplazada en un barrio de Londres y que fue usada como molde antes de ser destruida. La monumentalidad y hermetismo de *House* produjo la inquietud y el descontento de los vecinos, que tras un largo proceso, finalmente lograron que esta pieza fuese demolida. A pesar de ello, muchos críticos coinciden en la fuerte empatía que estas esculturas establecen con el espectador al referirse a los recuerdos y experiencias vividas en el interior de estos espacios habitacionales, hoy hechos escultura. Para Enrique Castaños lo más valioso del trabajo de Whiteread es "la presencia constante de los recuerdos, pues en todas sus obras lo que en realidad late como un palpitar auténtico y autobiográfico son recuerdos y añoranzas de su infancia y adolescencia, aquellos lugares en los que transcurrió su vida, a pesar de que a veces la autora quiera también rememorar vidas de otros, o

hacernos reflexionar sobre la existencia silenciosa de los objetos, bien sea una puerta, una bañera o un colchón⁵⁶. Para María Gainza estas obras son "como el reverso de un guante. Con técnicas antiquísimas puestas al día, Whiteread moldea no el objeto en sí sino el vacío interior"⁵⁷.



Fig. 29 Rachel Whiteread, *Room 101*, 2003.



Fig. 30 Rachel Whiteread, *House*, 1993.

⁵⁶ Enrique Castaños Alés, *Aprehender el vacío y los recuerdos*, publicado originalmente en el diario *Sur* de Málaga el 15 de junio de 2007. <http://www.telefonica.net/web2/enriquecastanos/whiteread.htm>

⁵⁷ Maróa Gainza, *Rachel Whiteread*, publicado en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1601-2005-06-09.html>

En otra categoría de la obra de esta artista encontramos vaciados elaborados a partir de otros objetos domésticos que de igual forma remiten al hogar. Las relaciones entre objeto doméstico y obra de arte se redefinen a partir del proceso escultórico. En estrecha relación con otros artistas citados anteriormente como Hatoum o Boltansky (fig. 26), obras como *Sin título (Torso rosa)* de 1991 (fig. 34) establecen una conexión entre el cuerpo y el objeto pero mediante la ausencia de ambos. El torso rosa es un vaciado en yeso de dentista del interior de una bolsa de hule para agua caliente, su relación biomórfica le da el título. También son muy conocidas las instalaciones de bloques de colores de resina translúcida elaborados a partir del espacio inferior de sillas y mesas, como *Sixteen spaces* de 1995 en donde son alineados, en una evocación minimalista, un grupo de dieciséis piezas de colores que evocan en la imaginación del espectador un grupo de sillas en el interior de la galería. Aquí encontramos una vez más la referencia al hogar y a esos espacios con los que tenemos contacto habitual pero que sin embargo nos pasan desapercibidos, Whiteread nos invita a hacer un replanteamiento sobre los lugares en los que nos desplazamos habitualmente.



Fig. 31 Rachel Whiteread, *Sixteen spaces*, 1995.

Una obra de elaboración más reciente es *Enbankment* (Dique) de 2005. Esta enorme instalación originalmente presentada en la Sala de Turbinas en la Tate Modern de Londres está conformada por miles de módulos blancos de distintos tamaños que son el resultado de vaciados del interior de cajas. Para Whiteread es claro el significativo valor funcional de las cajas, que nos permiten a su vez acumular y atesorar objetos y cosas que nos

permiten recordar. Para Mariano de Blas, la intencionalidad de Rachel al producir esta multitud de moldes de cajas blancas es “que sean fantasmas del espacio interior, impresiones positivas del espacio negativo. Para preservar su cualidad de contenedores, de cajas, los ha producido en polietileno translucido que revelan las incidencias de su interior. Al mismo tiempo, al reproducirlos por miles pierden su cualidad de objetos preciosos”⁵⁸. Una vista general de *Enbankment* nos permite apreciar un enorme laberinto de pirámides, estructuras de bloques blancos, a las que el espectador debe de ir sorteando para atravesar el espacio de la Sala de Turbinas. Para de Blas, atravesar este “lugar” provoca una experiencia significativa en el espectador gracias a nuestra relación habitual con las cajas y nuestra intimidad⁵⁹:

Desde luego la experiencia que se tiene en el ‘Embankment’ es de una inquietante belleza, una elegancia formal que se empaña con la emoción al conocer el origen de las cajas. Es entonces cuando aparece una cierta melancolía, y es que todos tenemos de alguna manera una vieja caja llena de recuerdos que algún día será la memoria sin recuerdos de otros.⁶⁰



Fig. 32 Rachel Whiteread, *Enbankment*, 2005.

⁵⁸ Mario de Blas Ortega, *Rachel Whiteread, memoria sin recuerdo*, publicado en <http://www.arteshoy.com/mis20060505-1.html>

⁵⁹ Recordemos el análisis que hicimos anteriormente en 2.1 sobre la visión que tiene Bachelar de las cajas y cajones y del espacio interior de éstas.

⁶⁰ Mario de Blas Ortega, *óp. cit.* (El documento no tiene hojas numeradas).

Fig. 33 Rachel Whiteread, Sin título (*Tina amarilla*), 1996.Fig. 34 Rachel Whiteread, Sin título (*Torso Rosa*), 1991.

Por último, en este apartado analizaremos un par de obras de *Sarah Lucas*, también integrante del grupo YBA. En su obra existe un replanteamiento del *readymade* para establecer un discurso que a través de la exageración, subraya la estructura machista de nuestra sociedad. Las *Bunny girls* son un conjunto de esculturas elaboradas a partir de 1997 con materiales u objetos de uso doméstico, en este caso, sillas y medias. A medio camino entre la escultura y el *readymade*, estas piezas fusionan la figura humana con una silla. Los hombros de lo que podría ser un cuerpo femenino son, a su vez los hombros de la silla o el respaldo; un par de medias rellenas forman la parte inferior de un cuerpo femenino, y otro par de medias con menos volumen evocan lo que podrían ser unas orejas de conejo (una vaga relación con las famosas conejitas de *Playboy*). Lucas explica que llegar a esta síntesis le tomó varios años⁶¹, ya que su primera utilización de las medias de nylon formó parte de su obra *Octopus* de 1993. En ella relleno las medias con periódico para evocar una forma de un pulpo. A partir de entonces se percató que las medias por sí mismas eran un objeto muy sexi. Esta idea, a pesar de regresar eventualmente a su producción, no encontró una solución formal satisfactoria hasta su participación en la exposición *The law* en 1997, y poco tiempo después produjo una instalación con varias *Bunny girls* y una mesa de billar para jugar *pool* en *Bunny gets snookered* en ese mismo año. Desde el punto de vista de Matthew Collins, las piernas abiertas de las *Bunny* hacen que el espectador fije su mirada en medio de estas piernas de nylon, dando un significado sexual a estas esculturas. La forma fálica de los "tacos" de billar y la mesa con *hoyos* refuerzan el sentido sexual de esta obra desde un punto de vista masculino (ya que las salas de billar, dice Collins, son el

⁶¹ Matthew Collins, *Sarah Lucas*, Londres, Tate publishing, 2002, p 88-93.

espacio masculino por tradición). Formalmente, las siete u ocho *Bunnys* guardaban una relación cromática con las bolas de billar, ya que cada una de estas esculturas tenía puestas un par de medias de color relacionadas con los colores de las bolas sobre la mesa: negro, azul, rojo, etc.



Fig. 35 Sarah Lucas, *Bunny*, 1997.



Fig. 36 Sarah Lucas, *Bunny gets snookered*, 1997.

En una charla con Sarah Lucas, Matthew Collins indaga en el origen iconográfico de estas piezas. En primera instancia las vincula con las mesas-escultura antropomorfas de Allen Jones, en donde figuras femeninas de rodillas o en diversas posturas funcionan como mesa. Sin embargo, la relación visual más directa es con las pinturas de mujeres que pintó Picasso entre 1920 y 1930. A estas mujeres, cuya fisonomía ha sido deconstruida hasta dar forma a figuras con rasgos exagerados, se les dotó de una sexualidad salvaje o animal, como es el caso de *Gran desnudo en un sofá rojo* de 1929. Para Lucas, salvo el reconocimiento de la gran capacidad creativa e imaginación de Picasso, no existe un referente directo con su trabajo, ya que como explicamos anteriormente, *Bunny* es una obra que es el resultado de su propio proceso creativo a través de varios años.



Fig. 37 Pablo Picasso, *Gran desnudo en un sofá rojo*, 1929.

Como hemos visto hasta aquí, las relaciones entre el ready-made y la escultura han generado una gran cantidad de piezas tridimensionales que van desde esculturas en gran formato, pasando por instalaciones, hasta piezas de arte público como *House* de Rachel Whiterread. Podríamos seguir enumerando ejemplos de obras con características similares, sin embargo, consideramos que ya hemos desarrollado un conjunto suficiente de explicaciones para poder hablar, ya de manera más concreta, sobre algunas obras de mi autoría que sirvieron de preámbulo a esta investigación.

2.4 Intervención a la intimidad

En 1998 Tracey Emin expuso *My Bed* (Mi cama) para competir por el premio Turner. Esta pieza está compuesta por la cama de la artista incluyendo las "sábanas sucias, tampones y preservativos usados, paquetes de cigarrillos, una botella vacía de vodka y otros objetos que atestiguan noches de alcohol y de amor. Ella misma ha descrito cómo tuvo una especie de visión y decidió convertir en obra de arte su propia cama -al igual que hizo Marcel Duchamp con su famoso urinario- después de varias noches interminables de borrachera"⁶². En el trabajo de Emin "se entrelazan continuamente las esferas individual y universal, íntima y pública"⁶³. De igual manera para Raimar Stange la obra *House* de Whiteread (a la que nos referimos en el apartado anterior. Fig. 30), al desprender y destruir el techo y las paredes de la casa original para mostrar los interiores, aunque fuese en forma de un bloque de cemento, "subvertía el tópico de 'la seguridad de las cuatro paredes de casa' y se socavaba la idea reconfortante de 'mi casa es mi guarida' con la exposición pública del interior privado"⁶⁴. Si observamos con detenimiento podemos encontrar que en ambas obras existe una tensión entre el espacio público y el espacio privado o íntimo. Sin embargo cada una está articulada desde una estrategia distinta. *My bed* es la exposición pública de lo íntimo fuera de su contexto habitual, es decir, en el interior de una galería o museo. Como ya mencionamos anteriormente, esta obra guarda una estrecha relación con la obra de Duchamp, sin embargo, a diferencia de los *readymades* de éste, los objetos presentados en *My bed* tienen un significado estrechamente vinculado con las vivencias de su autor y usuario, es decir, tienen una fuerte carga subjetiva y existencial. El espectador accede a la obra como un voyeur a quien se le permite asomarse a la intimidad del otro. En cambio, *House* es una obra de arte público y sitio específico. En la obra de Whiteread la intimidad ha sido intervenida directamente, en su "lugar" único. La escultura guarda algo de esa casa que fue destruida, petrifica el espacio por el que transitaron y vivieron sus habitantes. En *My bed* el objeto va al museo, en *House* la práctica escultórica va al espacio privado y lo transgrede haciéndolo público.

⁶² EFE-Edimburgo, publicado por Diario el país el 12/08/2008.

http://www.elpais.com/articulo/cultura/Tracey/Emin/genio/solo/provocadora/vocacional/elpepucul/20080812elpepucul_5/Tes

⁶³ Raimar Stange en *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Italia, Taschen, 2002, p. 120.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 553.

Fig. 35 Tracey Emin, *My bed*, 1998.

En este punto me gustaría analizar una obra que elaboré en 2007 y que es un antecedente directo de la presente investigación. La pieza se llamó *Objetos de identidad* y formó parte de un proyecto colectivo que llevó por nombre *Privado/Público: intervenciones en casas del centro de Pachuca*⁶⁵. Éste se centraba en algunos conceptos que hemos venido desarrollando en este apartado, tales como el entrelazamiento entre las esferas pública y privada. Durante seis semanas consecutivas se inauguró cada viernes una intervención a un lugar específico de alguna casa que estuviese ubicada en el centro de la ciudad. El espacio mismo donde se hacía la instalación debía formar parte del contenido de la obra. Esto quiere decir que una de las reglas principales del proyecto no era vaciar cuartos o salas de departamentos para convertirlos en galerías y colgar cuadros de manera convencional, sino que el reto era hacer una obra que se situara sobre la delgada línea que separa lo público de lo privado. Cada artista se hizo cargo de elaborar una intervención de manera individual, pero entre todos nos hicimos cargo del resto de las actividades que demanda hacer una exposición formal: difusión, diseño y venta de catálogos por cada intervención, brindis, montaje, etc. La respuesta del público a este proyecto fue favorable y los habitantes de estas casas permitimos que fuese transgredida nuestra intimidad por algunos días al abrir las puertas a conocidos y extraños.

⁶⁵ En este proyecto participaron los artistas Miguel Ledezma, Carmen Razo, Enrique Garnica, Enrique Santoyo, Ana mayoral y Julia Caporal.



Fig. 36 Julia Caporal. Catálogo de la 3ra intervención del proyecto *Privado/Público*, 2007.

El hogar que yo intervine fue un departamento ubicado en un edificio muy antiguo cuyos habitantes eran estudiantes de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Hidalgo. Como mencioné anteriormente, mi obra llevó por nombre *Objetos de identidad* (figs. 37-42). En ella buscaba analizar las relaciones entre los objetos domésticos y el papel que juegan en la formación de nuestra identidad a través de la memoria. Este espacio doméstico a intervenir me remontó a mi infancia y recordé algunos objetos de uso cotidiano que eran muy comunes hace algunas décadas. También elegí un elemento que fuese ligado a la identidad de manera natural: *la huella digital*. Para hacer esta obra me llevé a la tarea de hacer tres cosas: primero construí algunos objetos domésticos tales como una carpeta, un tapete, un biombo, fundas para sillones, papel tapiz y cuadros alusivos a momentos familiares o íntimos como retratos de bodas, entre otros elementos. Después estos objetos construidos por mí fueron intervenidos o impresos con la imagen de una huella digital. Estas impresiones generalmente se hicieron con la técnica de Xilografía a partir de placas de madera de tamaños diversos. Finalmente, se tapizó un muro con la impresión de grandes huellas digitales y mis objetos fueron puestos en la sala del departamento, sumándose a los que ya había, como los sillones, el comedor y la mesa de centro. El resultado de esta intervención cambió el aspecto de ese hogar, evocando una decoración más antigua y acorde a la época del edificio en donde estaba el departamento. Para el día de la inauguración se ambientó el lugar con música que seleccioné a partir de recordar algunas canciones que le gustaban a los adultos de mi familia cuando yo era niña. Estas huellas digitales impresas sobre las paredes, los muebles y todo tipo de objetos que construí o intervine para esta

instalación, funcionaban como un gesto de apropiación, en donde mi identidad (representada por huellas digitales) se fusionaba con la identidad propia de los objetos antiguos y del espacio íntimo en donde éstos estaban dispuestos.

Objetos de identidad fue una obra que me obligó a replantearme muchas preguntas con respecto a mi obra. Por una parte me brindó la posibilidad de dirigir mi obra gráfica hacia el arte público, pero también me planteó las limitantes de la bidimensionalidad de la gráfica convencional. En este sentido, hacer piezas gráficas con cualidades objetuales parecía ser la ruta a seguir en mi proceso creativo. ¿Puede una obra gráfica ser tridimensional? ¿En nuestra vida diaria existe una relación inseparable entre el objeto impreso y su forma: cortinas, colchas, muebles, ropa? Abordaremos este tipo de cuestiones en el siguiente capítulo, en donde conoceremos algunas obras de gráfica contemporánea que se fusionan con instalaciones o piezas tridimensionales y en donde, posteriormente, analizaremos la obra reciente que elaboré como parte de este proyecto de investigación teórico-práctico.

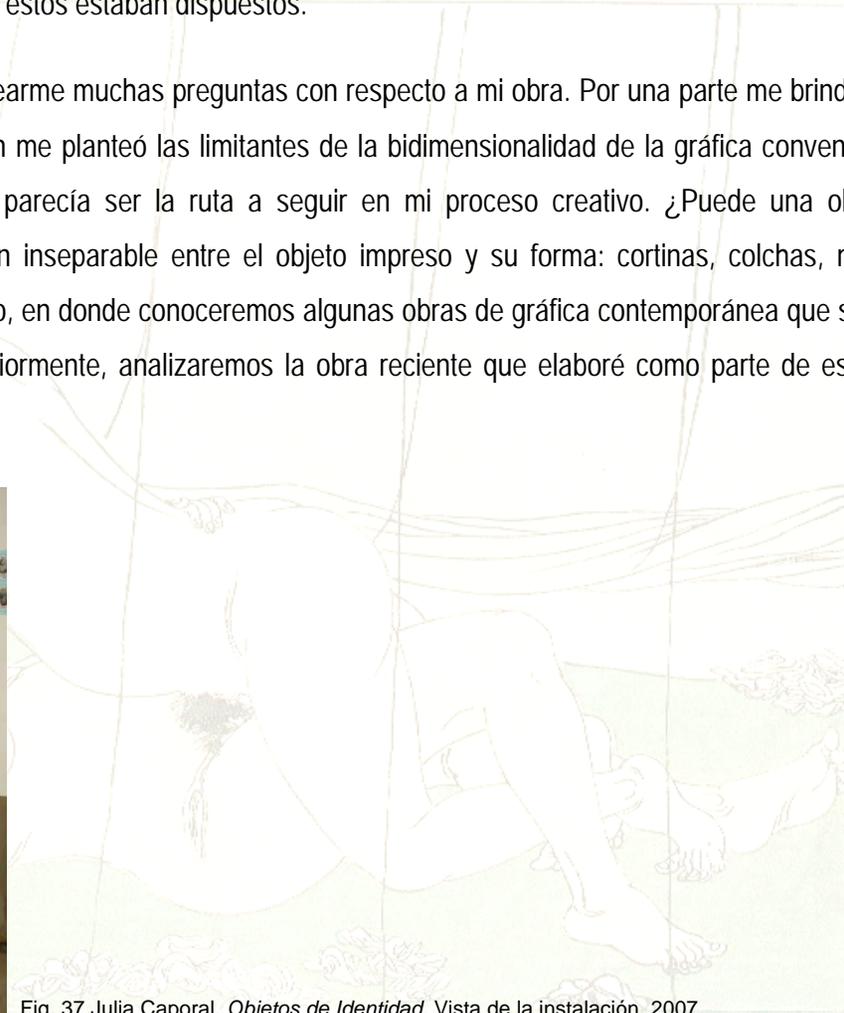


Fig. 37 Julia Caporal, *Objetos de Identidad*. Vista de la instalación, 2007.



Fig. 38 Julia Caporal, *Objetos de Identidad*. Vista de la instalación, 2007.



Fig. 39 Julia Caporal, *Objetos de Identidad*. Vista de la instalación, 2007.

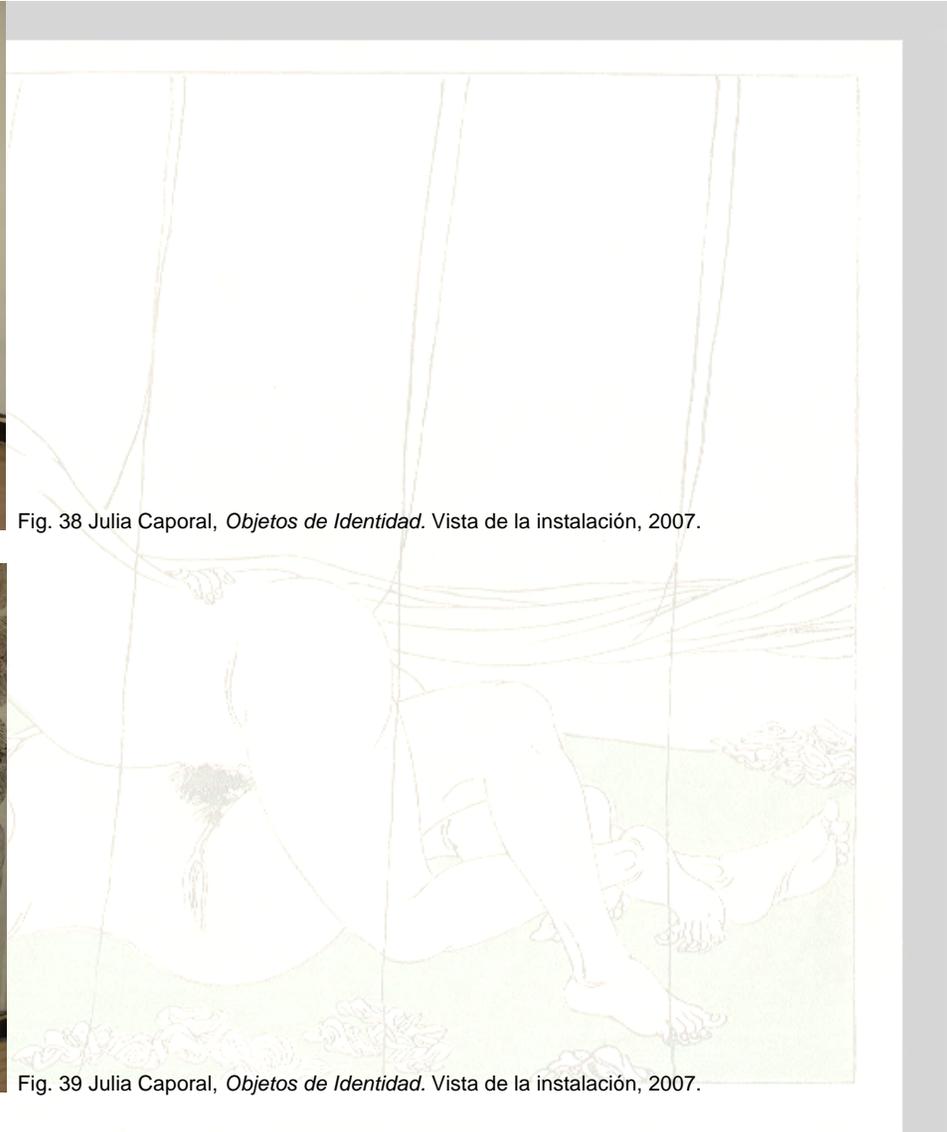




Fig. 40 Julia Caporal, *Objetos de Identidad*. Vista de la instalación, 2007.



Fig. 41 Inauguración de la intervención *Objetos de Identidad*, 2007.

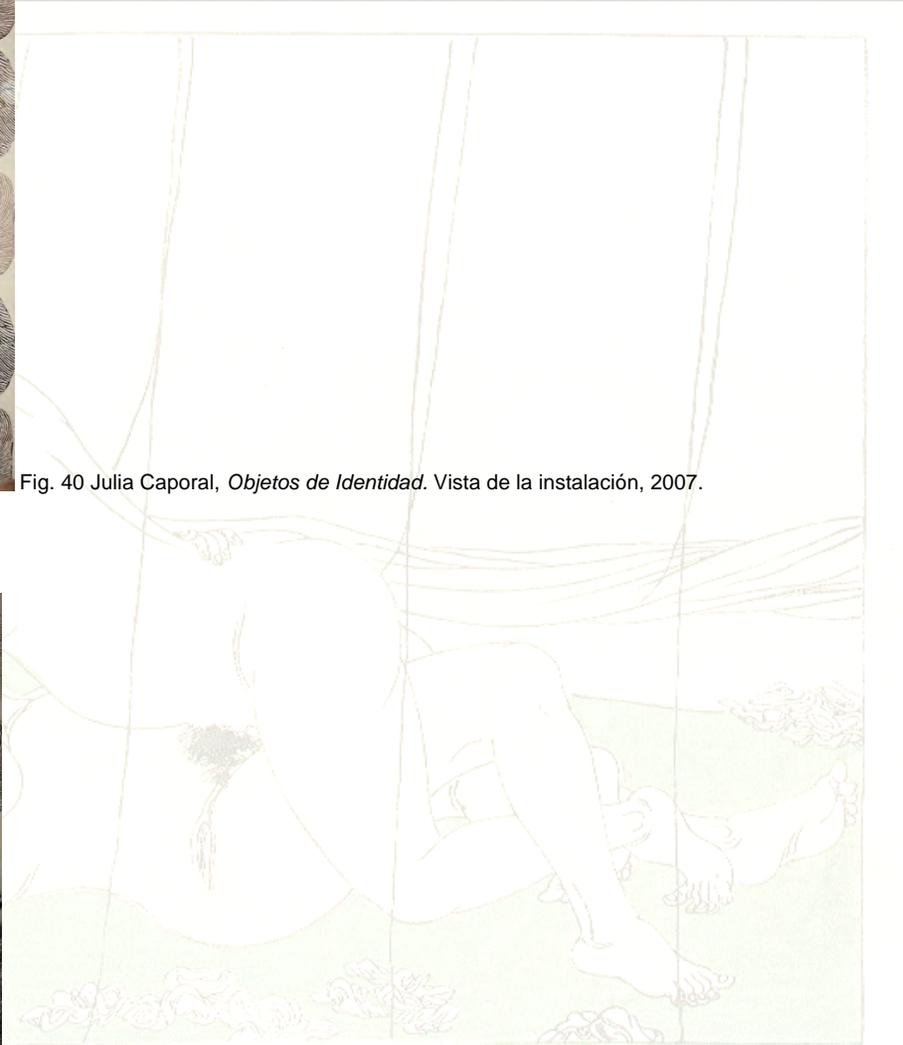




Fig. 42 Inauguración de la intervención *Objetos de Identidad*, 2007.



Capítulo 3 Ilusión de un objeto íntimo en la gráfica contemporánea

En el primer capítulo analizamos la importancia del *readymade* en el arte del siglo XX, así como las distintas prácticas y posibilidades del arte objetual. Posteriormente, en el capítulo dos explicamos la importancia del concepto de intimidad para la obra de algunos y algunas artistas visuales. Además, a partir de la obra de Mona Hatoum, Rachel Whiteread y Sarah Lucas analizamos el desarrollo que sufrió la escultura a partir de su relación con el arte objetual, ampliando los límites de lo que tradicionalmente era entendido como escultura. En este capítulo nos centraremos en obras gráficas de creación reciente que a partir de su forma tridimensional acentúan su carácter objetual e íntimo. Dentro de este último tipo de obras podríamos ubicar mi instalación *Intimidad a través de una ventana* (figs. 61,62 y 63) que elaboré durante el año 2009 y que abordaré en este capítulo.

Creo que la gráfica debe de rebasar límites, esto es, no debe ser sólo bidimensional. Por eso la llevo hacia las formas cotidianas, para que así el objeto y la imagen se fusionen y sean una sola cosa, un mismo discurso. Para mí, en un grabado también influye el tipo de papel en el que está impreso, así como el marco que lo protege. Es decir, una obra gráfica, también es un objeto entre otros objetos.

Los objetos que retomo de la cotidianidad son aquellos que están presentes dentro del hogar, ya que son especiales para nosotros porque conforman nuestra privacidad, nuestros espacios íntimos. En el mundo existe una cantidad innumerable de salas, comedores y recámaras, sin embargo, sólo nos identificamos con algunas de ellas, con aquellos espacios en donde hemos estado solos o hemos coexistido con personas que nos han acompañado o acompañan en nuestra vida. En este habitar, los objetos que se encuentran en nuestro entorno son parte significativa en nuestro paso por el mundo. Todos tenemos algún objeto que valoramos o que atesoramos porque nos acompañó en algún momento significativo de nuestra vida. Nuestra memoria y nuestra intimidad son inimaginables sin la presencia de objetos: nuestra prenda de ropa favorita, nuestra computadora, una mochila o el sofá de nuestra sala; al paso del tiempo, estos se convierten en imágenes que se proyectan en nuestros recuerdos.

Habitualmente, cuando hablamos de intimidad la relacionamos con individualidad. Esto es correcto, pero el tipo de intimidad que me interesa abordar en mi obra no está vinculada con la soledad. Para mí, la intimidad implica también comunidad. Un espacio privado no necesariamente es un espacio para estar solo. Cuando observo mis objetos íntimos, personales, me doy cuenta de que la mayoría de ellos son objetos compartidos. En mi habitación, la cama, la almohada y las cobijas no sólo son los objetos que me acompañan, que integran mi espacio privado, también le pertenecen a mi pareja. La cama en donde duermo no es mi cama, es nuestra cama. Nuestra privacidad la construimos juntos.

Es por ello que para esta investigación trabajé a partir de los objetos que tengo más cercanos, pero que a la vez son los más significativos para muchas personas. Una almohada, una cortina o un comedor son cosas reconocibles, pero cuando están en un espacio ajeno parecerían ser frías y ajenas. Mi intención en las piezas de esta investigación, fue hacer formas reconocibles pero también formas cálidas. La gráfica me permitió hacerlo.

Mi formación en la xilografía y la historia del grabado me llevaron hacia los grabados eróticos orientales. Ellos conjugan mi gusto por la estampa y por la representación de la intimidad: Hokusai, Hiroshige y Utamaro son ejemplos de una obra gráfica variada, que transita desde la representación del paisaje oriental hasta la representación de imágenes de interiores e imágenes eróticas. Aunque en este proyecto prácticamente no utilicé la xilografía, decidí trabajar a partir de la apropiación de imágenes *Ukiyo-e* para ser estampadas principalmente en serigrafía. Las imágenes eróticas que usé me gustan por la línea y por su dibujo sintético, las cuales me parecen muy sutiles pero, a la vez, fuertes visualmente, ya que la soltura que tienen esas xilografías no permite que sean agresivas.

Siento que el desnudo no se debe de ver con lujuria sino que debemos dejarnos llevar por la sutileza que va más allá de un desnudo. La intimidad no es únicamente lo que se produce carnalmente, sino que la intimidad se puede percibir en los objetos o en las cosas que nos rodean de una manera sutil en puntos estratégicos dentro de una casa. Eso es lo que yo trato de mostrar con mi obra.

Uno de los objetos sobre los cuales trabajé fueron almohadas, ya que tienden a dar tranquilidad y descanso. Otro objeto es la cortina, éste es muy importante para mí ya que delimita el espacio, divide el interior del exterior y vuelve el hogar totalmente íntimo y privado, o permite una relación con

el exterior dependiendo de su transparencia o repliegue. Este objeto realiza un juego muy importante en mi obra, como veremos a continuación, en donde el espectador participa desde el lugar donde esté ubicado. Éste se hace consciente de que puede ser un observador pero que al mismo tiempo puede ser observado. Lo que delimita la cortina en un hogar es el espacio íntimo, lo cierra y lo abre, ya que envuelve y hace que el espacio sea más acogedor. La colcha también la retomé porque metafóricamente cobija y guarda un conjunto de emociones y sentimientos que el ser humano experimenta en la cama: descanso, placer, confortabilidad. Pero este objeto también invita a que el ser humano se desnude y se entregue a esa pasión, pasión que envuelve a un todo. Por último el comedor, para mí, es el centro de la casa ya que es donde nos reunimos los seres humanos a degustar o simplemente a charlar. El comedor es el espacio más íntimo pero a la vez es el más público, es donde no se guarda nada, en la mesa siempre se está dispuesto a escuchar a los demás y a ser escuchado.

Para mí, todos los objetos de los cuales hablo en esta investigación conforman la intimidad. Pretendo, a través de mi obra, hacer hablar a los objetos por ellos mismos. Mis objetos involucran lo sentimental y lo afectivo, el resguardo, invitan a sentirse seguro y, porque no, también involucran la sexualidad y el erotismo.

Cuando trabajo estas piezas con materiales no convencionales para la elaboración de objetos (ya que están realizadas en papeles diversos y en materiales comestibles), trato de realizar una mimesis para que el espectador se identifique con sus formas habituales y cuando imprimo la imagen erótica a estos objetos lo hago para darles más calidez y un significado erótico, para que proyecten intimidad y pasión. El conjunto de estos objetos de papel son presentados en una instalación en donde se pretende mostrar lo íntimo, lo que es privado, pero que ahora se ha vuelto público por medio del arte.

El erotismo que manejo es velado, sutil y armónico. No me interesa tratar el tema de la intimidad de forma obvia o grotesca. Traté de ser acorde a la belleza de los grabados ukiyo-e, ya que a pesar de ser reinterpretados desde técnicas de impresión más reciente, como la serigrafía y la impresión digital guarde esta relación sutil con la forma sintética del desnudo japonés. Considero que cubrir parcialmente la visibilidad del

espectador le genera más curiosidad y de esta manera se engancha a la obra como un voyeurista. Se establece una relación entre ver y ser observado.

En las siguientes páginas desarrollaré con detenimiento el trabajo de algunos artistas gráficos para articularlo con los diversos elementos que dieron forma a la obra que elaboré específicamente para esta investigación y que, como ya mencioné, tiene por nombre *Intimidad a través de una ventana*.

3.1. La gráfica tradicional como objeto íntimo bidimensional.

La facultad de reproducción múltiple que distingue a la gráfica hizo de ésta un objeto de bajo costo y fácil adquisición. Muchas de las primeras xilografías que conocemos son reproducciones o interpretaciones gráficas de pinturas o temas pictóricos populares. Gracias a estos grabados, fue posible trasladar este tipo de imágenes hacia la intimidad del hogar. Por otra parte, la aparición de la imprenta y la producción de libros en serie también dieron cabida al grabado entre sus páginas. En este sentido, desde sus inicios la gráfica guarda una relación muy íntima con sus propietarios, al menos este es el caso de las *Ukiyo-e* o “estampas del mundo que fluye”, que son “láminas de la pintura de género que estaban de moda durante la época de *Tokugawa*”⁶⁶. Estos grabados japoneses aparecieron en el siglo XVII en la ciudad de Edo; algunos de ellos son muy famosos como la *Ola en alta mar en Kanagawa* de Hokusai o la serie de *100 vistas de lugares famosos de Edo* elaborada por Utawaga Hiroshige, donde destacan el *Jardín de los ciruelos en Kameido* y el *Puente Ohashi, chubasco repentino cerca de Atake* del cual Van Gogh hizo una versión en pintura en 1887 (30 años después de que Hiroshige hiciera el original). Estas xilografías en color son muy elaboradas, ya que algunas de ellas están conformadas hasta por diez tintas. Al ser económicos, estos grabados tenían una amplia demanda, por lo que los artistas japoneses ofrecían a sus compradores una gran cantidad de motivos: “escenas de la vida cotidiana de Edo, vistas diversas de lugares famosos, escenas históricas, paisajes,

⁶⁶ Gabriele Fahr-Becker, *Grabados japoneses*, Múnich, Taschen, 2007, p. 193.

estampas de flores y animales en las diferentes estaciones del año y a distintas horas del día, o escenas eróticas⁶⁷. Fahr-Becker subraya que las escenas sobre las casas públicas y las estampas de cortesanas y *geishas*, así como los cuadros de mujeres hermosas designados con el término de *bijin-ga* eran los que tenían más demanda. Esto refuerza nuestra proposición del valor íntimo del grabado ya que, principalmente este tipo de imágenes eran adquiridas para ser disfrutadas en privado. Cabe destacar que no sólo existen este tipo de temas eróticos en la iconografía oriental sino también en la mayoría de las culturas, a pesar de ello, cuando hablamos de gráfica y erotismo los Ukiyo-e son una referencia obligada⁶⁸.



Fig. 43 Hiroshige, Puente Ohashi, chubasco repentino cerca de Atake, 1857.

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 7.

⁶⁸ Quiero señalar que la referencia al grabado erótico japonés en este capítulo es importante por la relación que guardan estas imágenes con las piezas que conforman mi instalación *Intimidación a través de una ventana*, que será analizada en el apartado 3.4.

Otro formato común en que se ofrecían los *Ukiyo-e* eróticos era en forma de libros. Entre los siglos XVII y XIX se produjeron una gran cantidad de este tipo de imágenes y objetos. Sus autores más destacados son Kunisada II, Hokusai Shunga, Utamaro y Kuniyoshi, así como las escuelas de Utawa y Edo. Este tipo de objetos son muy bellos y aún circulan en el mercado de antigüedades. Siguiendo esta tradición de grabado erótico hasta la actualidad podríamos rastrear dos líneas muy distintas, por una parte, en el mercado popular masivo, encontramos las revistas de manga erótico japonés así como las versiones en dibujos animados. Por otra parte, desde la esfera de las artes gráficas artísticas, tenemos los *libros de artista*, principalmente aquellos que son únicos y de manufactura artesanal; nos referimos aquí a aquellas piezas cuya elaborada factura y calidad de los materiales parecen guardar un eco de aquellos antiguos libros japoneses compuestos por xilografías a color⁶⁹.

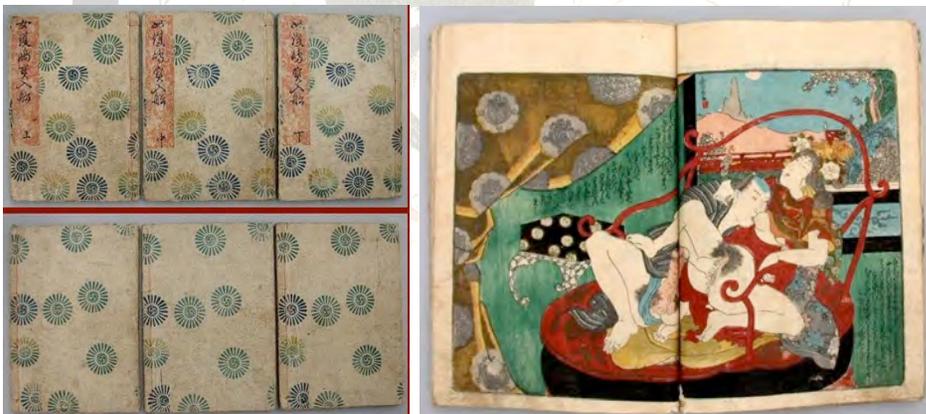


Fig. 44 Libro erótico de grabados *Ukiyo-e* atribuido a Shunga, alrededor de 1850.

El carácter íntimo de estos grabados, ya sea sobre los muros, en carpetas o en las páginas de un libro es un antecedente de la obra que estoy elaborando actualmente. *En este apartado tratamos de hacer evidente que la imagen impresa también guarda algo de esa relación personal y privada con su propietario, al igual que con otro tipo de objetos domésticos.*

⁶⁹ Sobre los libros de artista existen bastantes textos especializados, sin embargo, quiero destacar aquí la considerable cantidad de investigaciones, obras y tesis hechas por los académicos y alumnos del Seminario-Taller del Libro Alternativo de la ENAP, UNAM, dirigido por el Dr. Daniel Manzano Águila desde 1993. Estas tesis pueden ser consultadas en la Biblioteca Central de la UNAM.

3.2. Ampliación del concepto de gráfica.

Durante los primeros años del siglo XXI, debido a la gran diversidad de formas y medios en las artes visuales, surgieron (y siguen apareciendo) publicaciones monográficas por disciplinas. Libros como *Vitamin P: new perspectives in painting* y *Sculpture Today*⁷⁰ dieron pauta a publicaciones especializadas que ofrecen un panorama sobre la producción actual dentro de los medios más tradicionales de las artes visuales como la escultura, el dibujo y la pintura. Por otra parte, en la gráfica actual se percibe una preocupación por el papel que ésta juega dentro del arte contemporáneo, por poner un ejemplo, en *Un ensayo sobre el grabado (a principios del siglo XXI)*, Juan Martínez Moro⁷¹ trata de extender el concepto de *grabado* hasta abarcar las manifestaciones y técnicas más recientes de la gráfica que utilizan prácticas relacionadas con los movimientos más destacados de la segunda mitad del siglo XX (como la apropiación, el pastiche y la hibridación de medios). A pesar de ello, debemos reconocer que la gráfica no es el problema central en el que se ocupan la mayoría de los teóricos de arte contemporáneo. ¿A qué podría deberse esto? Dentro del círculo de artistas y teóricos especializados en gráfica aún se percibe un debate articulado por la tensión entre la tradición y el enfrentamiento con las nuevas tecnologías. Recordemos que de manera paralela, en la fotografía también se tenía (y aún se tiene) cierta desconfianza hacia la fotografía digital, argumentando que en la manipulación manual de la cámara así como en la impresión artesanal reside el valor artístico de la fotografía. De una forma acelerada, tanto en la práctica como en la teoría fotográfica, este recelo se ha ido superando y hoy en día la mayor parte de las fotografías que se hacen, artísticas o no, son elaboradas con medios digitales.

En lo que se refiere a la tendencia por hacer publicaciones monográficas que ofrecen una mirada general del arte actual, la gráfica no es la excepción, ya que encontramos varios textos⁷² que analizan esta disciplina desde una perspectiva más amplia. En estas publicaciones queda claro que para poder aproximarnos hacia un estudio profundo es necesario ampliar nuestra noción de lo que entendemos por la palabra *gráfica* dentro de

⁷⁰ Ambos textos publicados por *Phaidon press*.

⁷¹ Juan Martínez Moro, *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*, México, UNAM, 2008.

⁷² Podríamos destacar: Gill Saunders y Rose Miles, *Prints now. Directions and definitions*, Londres, V&A publications, 2006; Deborah Wye, *Thinking print: books to billboards, 1980-95*, Nueva York, MOMA, 1996; Deborah Wye y Wendy Weitman, *Eye on Europe. Prints, books & multiples/1960 to now*, Nueva York, MOMA, 2006; Richard Noyce, *Printmaking at the edge. 45 artists:16 countries: a new perspective*, Londres, A& C Black publishers, 2006.

las artes visuales. Historiadores y críticos como Deborah Wye y Gill Saunders manejan un concepto bastante extenso y flexible para este medio. En esta investigación nos apegaremos a la subdivisión que hacen Rosie Miles y Saunders para analizar un conjunto variado de obras que integran la colección del *Victoria and Albert Museum* en su texto *Prints now*. Este libro se divide en varios capítulos que van más allá de las técnicas tradicionales como la xilografía, el aguafuerte o la litografía, incluyendo piezas que, si nos limitáramos a una noción convencional del concepto de gráfica, quedarían excluidas de esta disciplina.

Prints now se subdivide en varios capítulos referentes a diversas prácticas, destacan:

- a) *Nuevos medios*: aquellas prácticas de la gráfica que utilizan medios digitales incluyendo sofisticados *softwares* con inteligencia artificial. Este tipo de imágenes pueden ser impresas o no, su presentación en el monitor ya les da por sí mismas una presencia gráfica. Además, las nuevas tecnologías ofrecen una gran cantidad de posibilidades para la salida de estas imágenes, desde la impresión digital en grandes dimensiones, hasta la impresión en soportes de vinil que permiten hacer cajas de luz. Entre los artistas que ilustran esta categoría encontramos a Richard Hamilton, Julian Opie, Peter Halley y Cecilia Mandrile.
- b) *Viejos Medios hechos nuevos*: se refiere a disciplinas tradicionales (desde el papel hecho a mano y el gofrado hasta la serigrafía) que en su fusión con prácticas más o menos recientes, como el process art y el arte conceptual entre otros, revitalizan este tipo de medios. Miles y Saunders incluyen en esta categoría el trabajo de Anya Gallacio, Sonya Boyce y Lee Wagstaff.
- c) *Impresos en 3-D*: son aquellas obras impresas que en su forma final adquieren características escultóricas u objetuales. Algunas obras de Sarah Lucas, Faisal Abdu'Allah, Lyne Allen y Marilene Oliver son gráficas tridimensionales.
- d) *Impresos encontrados y apropiados*: la reutilización de imágenes impresas para la conformación de nuevas estampas o la intervención directa a carteles, libros u otros objetos impresos. Georgia Russell, Cornelia Parker y Jarbes López representan esta categoría.
- e) *Nuevas narrativas*: se incluyen aquí aquellos autores vinculados con la visión multiculturalista. Artistas de países periféricos como Australia o Cuba son incluidos aquí: María Magdalena Campos-Pons y Peter Narbarlambarl.

- f) *Impresos para Site-specific*: como el nombre lo indica, son obras gráficas hechas específicamente para un lugar. El sitio donde es montada la obra forma parte intrínseca del contenido de la obra. En este rubro se presenta la obra de artistas muy interesantes como Richard Woods y Thomas Kilpper.
- g) *Impresos como arte público*: desde las calcomanías pegadas por artistas del *street art* como Banksy hasta enormes espectaculares como algunas obras de Félix González-Torres. También se incluyen aquí, todo tipo proyectos que elaboran objetos efímeros impresos hechos por artistas tales como vasos desechables y bolsas de plástico (Franco B y Jeremy Deller).
- h) *Múltiples*: estos son objetos artísticos tridimensionales elaborados en serie. No necesariamente son objetos gráficos, Joseph Beuys fue uno de sus precursores en obras como los trajes de fieltro o series de postales y carteles. En la actualidad algunos son encargados por la iniciativa privada, como la revista *Parkett* que encargo pequeñas piezas tridimensionales a artistas, como Katharina Fritsch y Rebeca Horn, para incluirlos como obsequios coleccionables en cada número de la revista. De manera individual utilizan este recurso Felix González-Torres en sus famosas Torres de impresos en offset y Murakami con sus pequeñas figuras de plástico en serie que integran su proyecto *Flat Museum*.



Fig. 45 Marilène Oliver, *Radiant*, Impresión digital / acrílico, 2006.

También quisiera destacar aquí el trabajo de investigación vinculado a la gráfica de Deborah Wye. Con diez años de distancia, Wye fue curadora de dos exposiciones en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en donde se aplicó un análisis sobre el papel de la gráfica actual a través de la colección del Museo. En *Thinking Print. Books to billboards*, 1980-95, Wye presentó un amplio abanico de obras gráficas: desde el neo expresionismo alemán hasta piezas de Kiki Smith, Jenny Holzer y Barbara Krueger. Posteriormente, en 2006, en asociación con Wendy Weitman presentó la muestra *Eye on Europe. Prints, books & multiples/1960 to now*. En esta ocasión sólo se ocuparon las obras impresas de la colección elaboradas por europeos. El catálogo de esta exposición es completo y analiza el panorama de la gráfica desde su transformación a partir de las nuevas prácticas de los años 60 en Europa, hasta la obra de artistas más actuales. También se revisa de manera general el papel que ocupan los concursos y bienales en ese continente. Desde esta perspectiva se pudieron apreciar juntas en una misma exposición obras de Joseph Beuys, Dieter Rot y Damien Hirst entre otros. Los formatos también eran muy variados: libros de artista, tapiz, calcomanías y xilografías en gran formato como las de Christiane Baumgartner.



Fig. 46 Obras de Barbara Krueger en diversos objetos impresos pertenecientes a la colección del MoMA de NY.

Como podemos observar, este tipo de colecciones incluyen obras que no necesariamente cumplen con la bidimensionalidad, los materiales y los soportes de la gráfica convencional. Desafortunadamente en nuestro país la mayoría de las instituciones culturales que organizan concursos

nacionales especializados en gráfica y que otorgan premios de adquisición para conformar colecciones públicas, limitan en sus reglas a la utilización de técnicas tradicionales como la xilografía, el huecogrado y la litografía. Sin embargo, esporádicamente han surgido algunas bienales que invitan a los artistas a replantear el papel de la gráfica. Por citar sólo dos ejemplos, en 2006 la *Bienal Nacional Rufino Tamayo* por primera vez cambió la pintura por la gráfica y en su emisión XII se convocaron artistas que trabajaran en dibujo y grabado de una manera innovadora. La respuesta de los creadores fue favorable ya que se recibieron 1535 obras de 632 artistas de las cuales fueron seleccionadas sólo 50 obras. El Jurado estuvo conformado por Raquel Tibol, Teresa del Conde, Gustavo Monroy, Alma Ruiz e Itala Schmelz. Ramón Almela pone en cuestión la selección final que conformó la exposición⁷³ ya que desde su punto de vista la selección no fue arriesgada y se escogieron piezas bastante convencionales que no llenaban las expectativas de la convocatoria. Entre los artistas premiados estaban Carlos Gutiérrez con una xilografía de gran formato sobre tela, Teresa Velázquez con un dibujo a carbón y tinta, y Francisco Larios con una pieza de gráfica digital. Cabe mencionar que en las siguientes emisiones esta bienal volvió a la disciplina que la ha caracterizado desde sus inicios: la pintura.



Fig. 47 Carlos Gutiérrez, *Muy gallito, muy gallito*. Premio de adquisición en la XII Bienal Rufino Tamayo, 2006.

⁷³ Ramón Almela, *XII Bienal Rufino Tamayo. Modelos formales de representación*, en *Réplica 21*, 06/09/2006. Texto descargado de http://www.replica21.com/archivo/articulos/a_b/349_almela_grafica.html

Por otra parte, en 2009 el Museo de la Estampa del Estado de México y la Universidad Autónoma del Estado de México convocaron al Salón Nacional de Gráfica en el Estado de México. La convocatoria estaba abierta a cualquier temática pero enfatizaba que este salón sería un “espacio de reflexión sobre el arte gráfico, su validez en las poéticas contemporáneas, así como un espacio para la discusión sobre las características del medio”. En el jurado estuvieron Betsabeé Romero, Luis Ricaurte y Octavio Fernández quienes decidieron finalmente seleccionar el trabajo de 12 artistas. “Posteriormente hubo un trabajo directo entre el jurado y los artistas seleccionados, invitándolos (en la mayoría de los casos), a expandir sus propuestas gráficas bajo un proyecto curatorial”⁷⁴. Los resultados de esta exposición, como en cualquier concurso de este tipo, fueron controversiales, sin embargo la exposición mostró piezas que no es común ver en otro tipo de concursos de gráfica ya que se incluyeron intervenciones efímeras impresas directamente sobre los muros del museo, instalaciones y piezas tridimensionales.



Fig. 48 Román Marín, *Ice cream*, Salón Nal. de Gráfica, 2009.

⁷⁴ Verónica Consuelo en el texto de presentación del catálogo del *Salón Nacional de gráfica en el estado de México*, Museo de la Estampa del estado de México, septiembre de 2009.

Hasta aquí podemos concluir que en México al igual que en otras partes del mundo, existe una gran cantidad de artistas que trabajan con este concepto ampliado de gráfica al que nos referimos anteriormente. La práctica y la reflexión sobre el medio permiten la creación de obras que vienen a refrescar el trabajo de los artistas gráficos, permitiendo así la diversificación de sus propuestas. De la subdivisión de la gráfica presentada en este apartado, a continuación veremos con más detenimiento a la gráfica 3-D, ya que dentro de este rubro se insertan algunas piezas que elaboré para esta investigación.

3.3. La gráfica contemporánea, propuesta tridimensional.

Más allá del papel impreso dentro de un marco y colgado en la pared, si observamos con atención nos daremos cuenta de que vivimos rodeados por objetos impresos: platos, vasos, libros, muebles, ropa y cortinas en el interior de nuestro hogar; en la calle: anuncios espectaculares, carteles y hasta edificios y autobuses con propaganda. La mayor parte de los objetos impresos que nos rodean no son elaborados con intenciones artísticas, esto quiere decir que la mayoría son patrones decorativos o imágenes para difusión o propaganda. Sin embargo, esto no quiere decir que estas imágenes carezcan de interés para nosotros, incluso para algunos artistas son fuentes de inspiración. En el arte contemporáneo existen varios artistas que trabajan con una noción de gráfica ampliada hasta salir del formato bidimensional. En el texto *Prints now*, Saunders y Wye creen que las nuevas tecnologías (así como nuevas ideas) han liberado a la gráfica de los confines del portafolio para ser incorporada dentro de la escultura, y las instalaciones así como dentro de otros formatos tridimensionales⁷⁵.

Algunos de estos artistas manufacturan objetos impresos de papel reforzando el significado de sus piezas. Ellen Bell, por ejemplo, tiene una serie de obras muy interesantes elaboradas con papel impreso (algunas veces tomados directamente de revistas) para conformar zapatos, ropa interior, vestidos, y blusas que son presentadas en la galería colgadas de un gancho de ropa, llegando a conforma instalaciones por acumulación (fig. 49). Estas esculturas de papel son de una escala menor a la original, en algunos casos parecieran ropa de niña. Sin embargo, el material del que están hechas confronta al espectador con la forma de un objeto común desposeído de su funcionalidad.

⁷⁵ Gill Saunders y Deborah Wye, *óp. cit.*, p. 42.



Fig. 49 Obra gráfica de Ellen Bell.

También encontramos algunas obras de gráfica tridimensional en la producción de dos artistas que analizamos en el capítulo anterior y cuyos trabajos más conocidos pertenecen a la escultura. El primero de ellos es un conjunto de 12 pasteles de frutas que llevaban impresas imágenes fotográficas de las primeras obras representativas de Sarah Lucas (fig. 50). Estas obras fueron hechas en 2001 con una edición de 25 copias e impresos con una tinta comestible a base de azúcar. El resultado de la fusión entre gráfica, escultura y arte comestible (*eat art*) generó un tipo de obras que le permitieron a Lucas celebrar una fiesta de té donde se partieron y consumieron estos pasteles por los invitados. Paradójicamente, los coleccionistas que adquirieron el resto de estos pasteles no dudaron en buscar la conservación de éstos en vitrinas⁷⁶.



Fig. 50 Sarah Lucas, 12 pasteles de frutas impresos, 2001.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 48.

El siguiente ejemplo es de Rachel Whiteread y también fue posible gracias a la utilización de nuevas tecnologías. *Secondhand* es una pequeña escultura hecha por medio de la estereolitografía, en donde se diseña digitalmente una forma que después es esculpida por un láser sobre un aglomerado de nylon. Aunque esta herramienta es principalmente usada por diseñadores industriales, Whiteread la empleó para hacer una edición de 400 piezas en donde, desde el terreno del arte, se subraya la importancia de los muebles de segunda mano que muchas veces son puestos a circular en el mercado (fig. 51). Esta pieza puede ser vista desde todos sus ángulos.



Fig. 51 Rachel Whiteread, *Secondhand*, estereolitografía, 2004.

En cuanto a mi obra, durante los años 2009 y 2010 elaboré y presenté la pieza *Camino a la pasión* con la técnica de serigrafía sobre lino, hilo de lana y objetos comestibles. Ésta forma parte de la serie *Intimidad a través de la ventana*, de la cual hablaremos detenidamente en el siguiente apartado. La obra es un camino de mesa impreso que mide 5 metros de largo para presentarse en el interior de una galería. Sobre él se ponen objetos comestibles invitando al público a probarlos o llevarlos consigo. *Camino a la intimidad* se presentó por primera vez en 2009 en la exposición colectiva *Orgasmo*, en la *Casa Talavera* de la Ciudad de México, posteriormente, en 2010 se presentó con algunas modificaciones en el Estado de Hidalgo dentro de la muestra colectiva *Medios y posibilidades en el arte contemporáneo*. De acuerdo a la línea conceptual que unificaba la exposición *Orgasmo*, seleccioné para esta pieza algunas imágenes de xilografías eróticas *Ukiyo-e* del siglo XIX (fig. 52). Posteriormente les hice

algunos ajustes para que pudiesen ser impresas en serigrafía sobre un lienzo de lino que mide cinco metros de largo por 60 centímetros de ancho. Después de impresa la tela de lino, se tejió toda la orilla con hilo de lana. En la primera versión o montaje de esta pieza, el camino de mesa colgaba verticalmente de un muro de la galería y parte de éste se extendía hasta el piso. Sobre él reposaba un recipiente de cristal rojo con chocolates rellenos de cereza y los asistentes podían tomar los que desearan. En la segunda versión presentada en 2010 en la Casa de la Cultura de Real del Monte, Hidalgo, el camino de mesa iba acompañado de una vajilla roja elaborada con pasta comestible. En esta ocasión, el camino de mesa colgaba del muro y se extendía por el piso igual que la vez anterior, sin embargo, los platos y vasos reposaban sobre la tela impresa extendiéndose fuera de ella, a lo largo y ancho del piso de la galería. Los platos y vasos de pasta también podían ser tomados por los espectadores para consumirlos o llevarlos consigo.



Fig. 52 Xilografía *Ukiyo-e* atribuida a Shunga, siglo XIX.

De alguna manera encuentro una relación de mi obra *Camino a la Pasión* con los ejemplos de gráfica 3-D que analizamos anteriormente. En primer lugar quiero remitir a la manufactura artesanal de la obra de Ellen Bell (fig. 49) en donde, a diferencia de las obras de Lucas y Whiteread, la utilización de la tecnología de punta no aparece en su trabajo. En mi obra es muy importante el modo en el que es confeccionada cada pieza, ya que el tipo de procesos artesanales utilizados remiten al hogar y al tipo de objetos que conforman nuestro espacio familiar o íntimo: carpetas, caminos de mesa, tapetes, lámparas, fundas de almohadas, etc. Por otra parte, la referencia hacia la intimidad a través del espacio que habitamos

de forma privada y la utilización del mobiliario de uso doméstico u otros objetos personales es desarrollada en la obra de Whiteread (fig. 51). De igual manera, considero que en mi obra, la transformación de este tipo de objetos y la elaboración de formas reconocibles se articulan en mi discurso visual vinculado con la intimidad.



Fig. 53 Julia Caporal, *Camino a la pasión*, 1ª versión, 2009.



Fig. 54 Julia Caporal, *Camino a la pasión*, 2ª versión, 2010.



Por último, los pasteles impresos de Sarah Lucas invitan a la participación estableciendo una interacción distinta con el público (fig. 50). Este tipo de obras comestibles son efímeras, sin embargo, también existen obras que se destruyen o consumen pero que pueden ser vueltas a recrear infinitas veces. Este es el caso de algunas de las obras más representativas de Félix González-Torres, por ejemplo, en su famosa obra *Sin título (para un hombre en uniforme)*, una montaña de paletas con envolturas metálicas de colores de la bandera de Estados Unidos es puesta sobre el piso y recargada sobre los muros de la galería. Los espectadores o usuarios pueden llevar consigo los dulces que quieran y la pieza se va desintegrando conforme transcurre la exposición. A pesar de ello, otra pila de dulces puede ser expuesta en la siguiente muestra ya que el propietario de la obra tiene la autorización del autor para recrear la obra todas las veces que sea expuesta. La intersubjetividad que propone esta pieza es representativa de la *estética relacional*⁷⁷ planteada por Nicolás Bourriaud para describir una práctica recurrente en el arte de los años noventa del siglo anterior. Para él, estos artistas no presentan formas acabadas o definitivas ya que sus obras o los objetos que las conforman no son para ser contemplados sino para ser utilizados. El elemento principal es la experiencia intersubjetiva que se produce en los espectadores. Uno de los artistas favoritos de Bourriaud es Rirkrit Tiravanija por sus obras en donde la obra está conformada por instrumentos de cocina dentro de la galería en donde el autor invita a los visitantes, ofreciéndoles un espacio para comer y charlar. En mi obra *Camino a la pasión* me interesa que el espectador no sólo contemple la obra, sino que también se llevé algo de ella. En esta pieza, la intimidad se plantea desde el aspecto de la pareja; de la interacción entre dos cuerpos y no desde la soledad. Muchos de los objetos personales o íntimos que más atesoramos guardan una historia compartida. En esta obra quise compartir algo con los demás, ya que a través de comer un chocolate, probar o guardar un plato o vaso comestible busco provocar una experiencia agradable en el espectador que va más allá de la mirada. Al igual que las obras de González-Torres, *Camino a la pasión* puede ser reelaborada cada vez que se presenta, no tiene una forma o composición definitiva y puede ser renovada una y otra vez, la reacción e interacción del espectador ante la pieza es parte de la obra.

⁷⁷ Nicolás Bourriaud, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.



Fig. 55 Félix González-Torres, *Sin título (para un hombre con uniforme)*.

En *Camino a la pasión* se establecieron algunos elementos que serían una constante para el resto de la serie *Intimidad a través de una ventana*. Las imágenes eróticas impresas en esta obra fueron el motivo impreso en el resto de las obras, algunas veces con la técnica de transferencia y otras con la técnica de serigrafía. Además, en algunas también utilicé la técnica de la xilografía con algunos patrones de plantas. Otra de las constantes fue la impresión sobre papel japonés y nepalés que posteriormente fue montado sobre tela delgada permitiendo el manejo y dándole resistencia al material. El tejido con gancho en materiales orgánicos como el hilo de ixtle o de lana también fue utilizado para la conformación de objetos gráficos similares a los que nos acompañan en nuestra vida íntima, sólo que despojados de su utilidad habitual. A continuación analizaremos mi obra *Intimidad a través de una ventana*, que a pesar de estar directamente relacionada con esta categoría de gráfica tridimensional su forma final es una instalación conformada por varias piezas gráficas. Antes de pasar a lo siguiente, quisiera concluir que al igual que las relaciones entre *readymade* y escultura generaron un replanteamiento de esta última⁷⁸, en el caso de la gráfica también se produjo un fenómeno similar. En este apartado pudimos ver cómo las relaciones entre la gráfica y la escultura generan un tipo de piezas de mayor complejidad. En el caso de mi obra se puede observar una fusión entre gráfica, *readymade* y escultura.

⁷⁸ Como lo vimos en el apartado 2.3.

3.4. Intimidad a través de la ventana: la gráfica como objeto doméstico e instalación.

Durante los años 2009 y 2010 elaboré y presenté las piezas que conforman *Intimidad a través de una ventana*⁷⁹. Como mencioné anteriormente, la primera de ellas fue *Camino a la pasión*. Posteriormente produje más obras con la forma de objetos de uso doméstico pero despojados de su funcionalidad habitual debido al material con el que estaban hechos o por una alteración a su escala real. Simultáneamente hice una cortina, un par de sillas, una mesa, una colcha, una lámpara, un tapete y algunos cuadros. Todos ellos de papel con impresiones en serigrafía, siligrafía y/o transfer. La calidad del papel es muy importante para mí, ya que quería que mis objetos tuviesen una sensación de ligereza y transparencia, enfatizando la delicadeza de cada pieza, por ello utilicé el papel japonés *Hosui* así como otros tipos de papel nepalés. Para dar resistencia y flexibilidad al papel estos fueron pegados sobre una tela muy delgada después de ser impresos. Además de no alterar la textura del papel, también se facilitaba el manejo del material al ser unido con las partes que llevaban tejido en materiales orgánicos como lana e ixtle (fig. 56).



Fig. 56 Procedimiento de unión entre papel y tejido después de pegar el papel impreso a un soporte de tela.

Las sillas y la mesa, a diferencia del resto de las piezas, fueron elaboradas en papel *foamboard*, un material grueso comúnmente utilizado para hacer maquetas. Este material fue impreso en serigrafía a cinco tintas. Su forma es el resultado de la ampliación a escala de pequeños muebles de juguete para ensamblar. Además, a cada silla se le fabricó un cojín hecho de papel nepalés impreso. Cabe recordar que, salvo en la cobija (fig. 56),

⁷⁹ La producción de estas obras se llevó a cabo gracias al apoyo de la beca FOECAH 2009 en la categoría de Creadores, en el Estado de Hidalgo.

los motivos impresos recurrentes en todas las piezas fueron tomados de las imágenes eróticas japonesas del siglo XIX (fig. 52). Este comedor de papel está integrado por varias partes que se ensamblan, permitiendo hacer una obra gráfica tridimensional (fig.57-59).



Fig. 57 Procedimiento de armado del comedor de papel.



Fig. 58 Vistas del Comedor de papel.



Fig. 59 Detalle de la mesa de papel y de las impresiones en serigrafía.

Otra pieza de elaboración compleja fue la *cortina* de poco más de dos metros cuadrados. Fue hecha con papel nepalés, hilo de ixtle e impresiones en serigrafía con tinta color oro. Las imágenes eróticas impresas permiten establecer una relación visual y de contenido con el resto de las obras, permitiendo integrarlas para su exhibición en una sola pieza, o por separado de forma individual. Esto quiere decir que la acumulación de todas las piezas que conforman *Intimidad a través de una ventana* en un mismo espacio permite construir una instalación. A diferencia de una exposición convencional de gráfica, fotografía o pintura, la lectura que se ofrece no es lineal, es decir, el espectador no inicia un recorrido que lo lleva de una obra a la siguiente, sino que su acumulación, por analogía, remite hacia una unidad que representa la calidez del hogar. A pesar de la diferencia de forma entre una pieza y otra, el espectador puede ver una obra de grandes dimensiones compuesta por varios elementos, tal y como cualquier otra instalación conformada por objetos varios en el interior de un museo. Después de la primera impresión, el espectador puede ir observando con detenimiento cada pieza por separado, sin embargo, la repetición de motivos similares entre un objeto y otro funciona como hilo conductor de toda la obra.



Fig. 60 Vistas de la cortina de papel e ixtle.

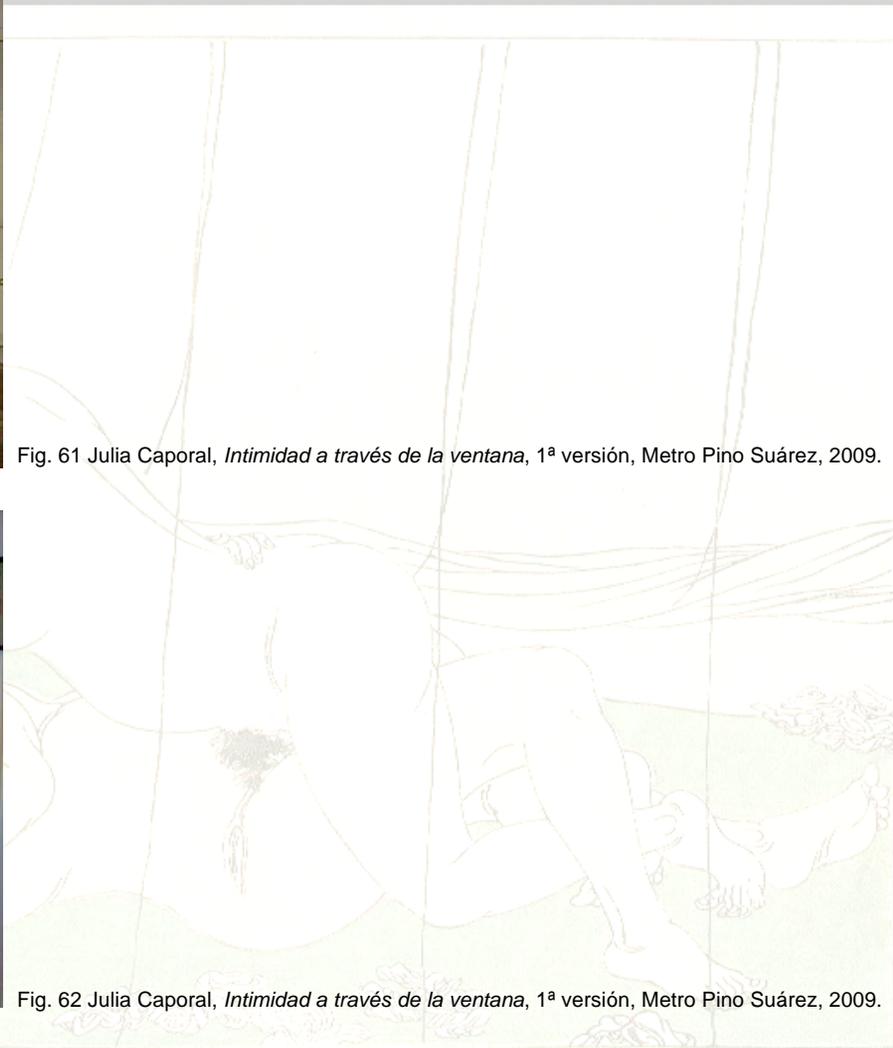
Al igual que en mi obra *Camino a la pasión* (figs. 53 y 54), *Intimidad a través de la ventana* presentada como conjunto ofrece la posibilidad de tener una forma o composición distinta cada vez que es montada. Esta flexibilidad permite que se adapte al espacio en donde se presenta. Durante 2009 fue expuesta en dos espacios muy distintos como parte del proyecto *Hecho en Hidalgo: 15 artistas, 15 proyectos* organizado por la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Durante el mes de noviembre se presentó en las vitrinas del Metro Pino Suárez y en diciembre en *La Casa Galería*, ambos espacios en la Ciudad de México. En el Metro, cada participante ocupó una vitrina de 5 metros de largo por 2.20 de alto. Las piezas que yo elaboré ya estaban calculadas para ocupar ese espacio y mi intención era invitar al transeúnte a detenerse y mirar a través del cristal como un *voyeur* que se asoma a la intimidad de un hogar que no es el suyo. Para ello también elaboré una red de papel y tejido que, al ser colgada al frente de la vitrina, ocultaba parcialmente el resto de mis objetos. En esta ocasión *Intimidad a través de la ventana* estaba integrada por una cortina, dos cuadros sobre el muro, dos tapetes, una mesa, dos sillas con cojines, una lámpara y una red (figs. 61 y 62).



Fig. 61 Julia Caporal, *Intimidad a través de la ventana*, 1ª versión, Metro Pino Suárez, 2009.



Fig. 62 Julia Caporal, *Intimidad a través de la ventana*, 1ª versión, Metro Pino Suárez, 2009.



Para *La Casa Galería*, en Tlalpan, a pesar de estar conformada por casi los mismos elementos, la obra lucía diferente debido a que la relación que guardaba con el espacio en esta ocasión era distinta. Este lugar es una casa en Santa Úrsula cuyos habitantes la utilizan como galería. En este lugar se hacen eventos culturales como *Pandemia* en 2009, que incluía actividades de música, instalación y performance. Cada que se monta una exposición los muebles de esta casa son retirados para que las habitaciones, estancias y pasillos sirvan como galería. El lugar en donde fueron montados mis objetos funcionó bastante bien ya que era un pequeño espacio con una ventana, dos pequeños muros de un metro aproximadamente, un techo de ladrillos ligeramente arqueado y un foco. Todos los elementos que fueron presentados en el Metro se volvieron a usar salvo la red de papel e hilo. *Intimidad a través de la ventana* se podía observar desde dos lugares distintos, desde el patio de la casa, en donde, tal y como el título de la obra lo indica, el espectador podía mirar a través del cristal y la cortina sólo parcialmente algunos objetos de la instalación. Desde el interior, la obra se podía ver muy de cerca, ya sin la barrera física que se imponía a través del cristal. Considero que mi obra creaba una tensión con el espacio-galería, ya que a pesar de que la casa había sido despojada temporal e intencionalmente de su función real, es decir, ser habitada y amueblada, mis objetos de papel no permitían al público deshacerse de la idea de que ese espacio, al menos por un momento, no era un hogar sino un espacio público.



Fig. 63 Julia Caporal, *Intimidad a través de la ventana*, 2ª versión, en *La Casa Galería*, 2009.

Así, después de dos montajes, la misma obra se apreciaba de maneras distintas: en el Metro, la vitrina le daba a los objetos el aspecto de haber sido sacados de su contexto habitual, como si fueran el fragmento de un hogar que se exhibe museográficamente para subrayar sus características históricas o antropológicas. En *La Casa Galería* la obra adquiría un aspecto más íntimo, sin embargo, en un diálogo con el espacio que la contenía, los objetos aparecían a la vez como muebles y como objetos artísticos. Eran formas reconocibles, pero de manera extraña, eran formas despojadas de su utilidad, ya que la fragilidad de estos muebles de papel impedía que fuesen usados para sentarse a charlar o comer.



Fig. 64 Julia Caporal, *Lámpara*, transferencia y xilografía sobre papel nepalés e hilo de algodón, 2009.



Fig. 66 Julia Caporal, *Red*, transferencia y xilografía sobre papel nepalés e hilo de algodón, 2009.



Fig. 67 Julia Caporal, *La Pasión 1 y 2*, impresión digital, marco y cristal, 2009.

La posibilidad de combinación de mis objetos gráficos permite una multiplicidad de composiciones distintas, así como la exhibición individual de cada uno de ellos. De hecho existen algunas piezas que no fueron presentadas como parte de la instalación *Intimidad a través de la ventana*. Un ejemplo de ello es la obra *Díptico "Pasión para dos"* elaborada en 2010 (fig. 68). Estos dos cojines fueron impresos en xilografía y serigrafía sobre papel nepalés. La técnica es la misma de las obras anteriores pero a esta se añadió encaje y relleno para almohadas. En esta obra, una vez más

existe la fusión entre una forma conocida y un material frágil. Considero que en esta obra se logró un mayor realismo ya que hasta que se observa de cerca, uno puede apreciar que las almohadas están hechas de papel y no de tela. Esta pieza plantea la posibilidad, a futuro, de ser combinada con otros objetos de papel que tengan la forma de aquellos que se encuentran en una habitación, sin embargo, esta es una de las líneas a seguir o posibilidades de producción a futuro que resultaron de esta investigación. Incluso, surgen preguntas que podrían ser desarrolladas en un proyecto posterior: ¿Es posible suplantar los muebles de un hogar en su totalidad por objetos de papel impreso y no funcional como los que se elaboraron para esta investigación? ¿Cuál sería el espacio ideal para la presentación de todos estos objetos, una galería o una casa? ¿Cuáles serían las relaciones que surgirían entre espacio público y espacio privado? Algunas de estas respuestas ya han sido planteadas en el presente proyecto, sin embargo, queda la inquietud de seguir sumando piezas para generar una instalación de mayores dimensiones. Lo que sí me queda claro es que la fusión de la gráfica con otros medios como la escultura y la instalación permite enriquecer técnicas muy antiguas como la xilografía o la litografía. La gráfica tridimensional es un recurso practicado por muchos artistas de todo el mundo y es una de las múltiples manifestaciones que están refrescando el panorama actual del grabado y de las imágenes artísticas impresas en general.



Fig. 68 Julia Caporal, Díptico "*Pasión para dos*", xilografía y serigrafía / papel nepalés, encaje y relleno para almohada, 2010.

Conclusiones generales

A lo largo de la presente investigación utilizamos dos conceptos clave como guía: *objeto e intimidad*; sin embargo, tratamos de enfocarnos en la relación que guardan estos términos con el arte moderno y contemporáneo. En este sentido, de acuerdo a los objetivos planteados al inicio, en el primer capítulo analizamos la inclusión en la galería de los objetos prefabricados a partir del *readymade*. Debido a la gran cantidad de estudios que ya existen sobre este tema tratamos de profundizar en las múltiples formas de arte objetual que se presentaron a lo largo del siglo XX hasta nuestros días. Más que una historia lineal planteada por ejemplos ya clásicos, nos interesaba estudiar las características de diversas obras que usaron objetos prefabricados como medio. La mayoría de estas obras hacen un planteamiento crítico hacia la institución y el mundo del arte, desde los primeros *readymade* de Duchamp hasta el museo ficticio de Marcel Broodthaers. En la actualidad, usar objetos de uso doméstico en la producción de obras plantea varias posibilidades, nosotros utilizamos uno de varios modelos, el planteado por el equipo curatorial del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México para la exposición colectiva *Hecho en Casa*, en donde se hizo una revisión del arte objetual en nuestro país. Como vimos anteriormente, este proyecto curatorial se dividió en: a) *el readymade*; b) el objeto como forma, la forma como escultura; c) el objeto encontrado; d) ensamblajes; e) el objeto documentado como gesto escultórico; f) la objetualización del espacio; y g) procesos: el objeto como vehículo, el objeto como testigo. Como vimos, estas prácticas objetuales se conservan vigentes, incluso se planteó la cuestión de si es que podemos considerar este tipo de obras como el arte oficial en nuestro país gracias al apoyo de coleccionistas e iniciativa privada como la colección Jumex. Si esto es así, ¿cuáles son los intereses ocultos detrás de ello? ¿Quiénes son los beneficiados y cómo afecta esto a la producción de nuestros artistas?

A pesar de lo anterior, en el segundo capítulo observamos que la asimilación y aceptación de las prácticas objetuales en el arte, lejos de afectar o estancar a las disciplinas tradicionales, las enriquece; tal es el caso de la escultura. Desde la relación con la intimidad y los objetos domésticos que generan un ambiente de confianza y tranquilidad en nuestros hogares, algunos y algunas artistas trabajan desde una noción ampliada de lo que es la escultura. Algunas relaciones entre arte objetual y escultura han dado como resultado piezas realistas de grandes dimensiones, algo que Michael

Lafferty nombró como *escala aberrante*. Una estrategia utilizada por artistas como Mona Hatoum para generar un shock en los espectadores al ver objetos o formas hiperrealistas pero hechas a una mayor o menor escala del original. También existen esculturas que en relación directa con los objetos que amueblan nuestros hogares entablan una nueva relación con el espacio vacío en torno a ellos, tal es el caso de la obra de Rachel Whiteread. Con vínculos más cercanos al *readymade* Sarah Lucas y Tracey Emin hacen esculturas e instalaciones a partir de objetos de uso muy personal e íntimo.

Este entrecruzamiento de medios en el arte contemporáneo no ha sido la excepción para la gráfica contemporánea, ya que encontramos que algunos teóricos y curadores plantean un concepto ampliado de gráfica o grabado. Para analizar este fenómeno retomamos el planteamiento de Miles y Saunders en donde, a las técnicas ya tradicionales de la gráfica como la xilografía y el huecograbado, se suma una nueva división de esta disciplina: nuevos medios; viejos medios hechos nuevos, impresos en 3-D; impresos encontrados y apropiados; nuevas narrativas; impresos para *site-specific*; impresos como arte público; y múltiples.

Es precisamente en las categorías de impresos 3-D e impresos para *site-specific* en donde ubico mi obra. En mi intervención *Objetos de identidad* (2007) trabajé una obra gráfica de grandes dimensiones para un sitio específico. Los elementos que la conformaron tenían la cualidad de ser a la vez objetos impresos y piezas tridimensionales, muy cercanas a los objetos que usamos cotidianamente en nuestros hogares. Esto me dio la pauta para realizar un conjunto de piezas gráficas tridimensionales que finalmente conformaron la instalación *Intimidad a través de la ventana* (2009), obra que analizamos a detalle en el tercer capítulo. Al igual que en la escultura, la gráfica se vio afectada por el desarrollo de las prácticas objetuales, dando como resultado piezas híbridas que se sitúan a medio camino entre la escultura, la instalación y la gráfica. Estas obras crean un panorama interesante para la gráfica actual, ya que su desarrollo va más allá de la noción convencional, revitalizando aquellas técnicas tradicionales en las que nuestros artistas nacionales se han distinguido por su gran calidad. En este sentido, considero que la presente investigación arrojó resultados satisfactorios de acuerdo a los objetivos planteados. En lo personal, aún quedan muchas obras por hacer teniendo este proyecto como antecedente.

Desde el terreno de la práctica parecen ser inagotables las posibilidades de seguir generando nuevas obras de gráfica tridimensional y es en este sentido hacia donde pienso dirigir mis futuros proyectos de producción.





Bibliografía

- ADES, Dawn, *Fotomontaje*, Madrid, Ed. Gustavo Gili, 2002.
- BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, Argentina, FCE, 2000.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean, *Crítica a la economía política del signo*, 14ª edición, Siglo XXI, 2005 [1974].
—*Cultura y simulacro*, 2ª edición, Kairos, Barcelona, 1978 [2002] 17ª ed., Siglo XXI, 2003 [1968].
—*El sistema de los objetos*, 17ª edición, Siglo XXI, 2003 [1968].
- BOURRIAUD, Nicolás, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006
- BUSKIRK, Martha, *The contingent object of contemporary art*, Londres. The mit press, 2005 [2003].
- COLLINS, Matthew, *Sarah Lucas*, Londres, Tate publishing, 2002
- CONTRERAS, Jorge, *Mona Hatoum*, Oaxaca, MACO, 2003.
- DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999 [1997].
—*La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós, 2002 [1981].
—«Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo» en *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, España, Antonio Machado Libros, 2005.
- DELEUZE, Gilles y Michel Foucault, *Teatrum philosophicum seguido de Repetición y Diferencia*, Barcelona, Anagrama, 1995 [1969].
- FAHR-BECKER, Gabriele, *Grabados japoneses*, München, Taschen, 2007.

- FELDMAN /SCHELLMANN, *Andy Warhol prints. A catalogue Raissoné 1962-1987*, E.U.A., D.A.P, 2003.
- FOUCAULT, Michel, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 2004 [1973].
- GUASCH, Anna María, *El arte último del siglo XX Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Forma, 2000 [2001].
- H.D. BUCHLOH, Benjamin, *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, 2004
- HEIDEGGER, Martin, "El origen de la obra de arte" en, *Arte y Poesía*. FCE, 1992 [1958].
- HUNTER, Sam, *Robert Rauschenberg*, España, Ed. Polígrafa, 1999.
- JAMESON, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Buenos Aires, Paidós, 1991 [1984].
- FOSTER, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, Madrid, Akal/Arte Contemporáneo, 2001.
- LYNN, Kotz, Mary, *Rauschenberg. Art and life*, E.U.A., Harry N. Abrams Inc publishers, 2004.
- MARCHÁN Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*, 8ª edición, Madrid, Akal, 2001 [1972].
- MEZQUITA, Ivo (coord.), *Diálogos impertinentes. SITAC V*, México, Patronato de Arte Contemporáneo, 2006.
- MOLESWORTH, Helen, *Part object part sculpture*, Pittsburg, The Pennsylvania state university press, 2005.
- MORGAN, Robert C., *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, Madrid, Akal, 2003.
- MARTÍNEZ Moro, Juan, *Un ensayo sobre el grabado (a principios del siglo XXI)*, México, UNAM, 2008.
- NOYCE, Richard, *Printmaking at the edge. 45 artists:16 countries: a new perspective*, Londres, A& C Black publishers, 2006.
- OKÓN, Yoshua, *La panadería, 1994-2002*, México, Turner, 2005.
- OSBORNE, Peter, *Arte Conceptual*, Londres, Phaidon Press, 2006.

PUTNAM, James, *Art and Artifact. The museum as medium*, Londres, Thames and Hudson, 2001.

SAUNDERS, Gill y Rosie Miles, *Prints now directions and definitions*, New York, V&A Publications, 2006.

SEMIN, Didier, *Christian Boltansky*, Londres, Phaidon press, 2001.

SUDENBURG, Erika (coord.), *Space, site, intervention. Situating installation art*, E.U.A., University of Minnesota, 2000.

V.V. A.A., *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, España, A. Machado Libros, 2005

V.V. A.A., *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Italia, Taschen, 2002.

WYE, Deborah, *Thinking Print : Books to Billboards, 1980-95*. New York, The Museum of Modern Art New York, Harry N. Abrams, Inc, 1996.

WYE, Deborah y Wendy Weitman, *Eye on Europe, prints, books & multiples /1960 to now*, New York, The Museum of Art New York, 2006.

