

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Escuela Nacional de Artes Plásticas



Construcción del autoconocimiento. En pro de una exploración del yo artístico a partir de las categorías espacio tiempo.

TESIS

Que para obtener el título de: Licenciada en Artes Visuales.

Presenta: Abril Montserrat Martínez Serrano.

Director de Tesis: Maestro Alfredo Rivera Sandoval.

México, D.F. 2013



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.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Escuela Nacional de Artes Plásticas



Construcción del autoconocimiento. En pro de una exploración del yo artístico a partir de las categorías espacio tiempo.

TESIS

Que para obtener el título de: Licenciada en Artes Visuales.

Presenta: Abril Montserrat Martínez Serrano.

Director de Tesis: Maestro Alfredo Rivera Sandoval.

México, D.F. 2013

Por toda la paciencia y apoyo de mis padres, el oído incondicional y ojo atento de mi querido Fran, y por último a todos mis amigos que siempre me brindaron sabios consejos.

Gracias.

Más de una vez he tratado, como todos mis amigos, de encerrarme en un sistema para predicar en él a mis anchas, pero un sistema es una suerte de condenación que incita a una abjuración perpetua; se hace entonces necesario inventar constantemente otro sistema, y esta fatiga se convierte en un castigo cruel. Condenado a la incesante humillación de una nueva conversión, he optado por una gran solución. Para liberarme del horror de estas apostasías filosóficas, me he resignado orgullosamente a la modestia: me contento con sentir; he dado en buscar refugio en una nueva ingenuidad.

Baudelaire.

Índice

Introducción

1	Técnica – develación [<i>alétheia</i>]-mundo circundante.....	13
1.1	Análisis de conceptos fundamentales en el arte según Kant y Hegel.....	15
1.2	Origen de los conceptos.....	21
1.3	Resolución del proceso de develación a partir de la técnica.....	25
1.4	Sobre la construcción de la realidad artística.....	33
2	Postura ante el arte actual.....	39
2.1	Breve historia del arte en México (1910-1990).....	41
2.2	Introspección y extrospección.....	49
2.3	El arte “institucionalizado” como problema fundamental de la investigación.....	53
2.4	Sobre la ambigüedad en el arte contemporáneo.....	59
2.5	El aura en el arte contemporáneo.....	63
2.6	El espectador en el proceso y el juicio reflexivo.....	65
3	La obra como reflexión.....	71
3.1	Proceso de la obra.....	73
3.3	Conclusiones.....	91

Bibliografía.

Introducción

La necesidad general del arte es, pues, lo racional, o sea, el hecho de que el hombre ha de elevar a la conciencia espiritual el mundo interior y el exterior, como un objeto en el que él reconoce su propia mismidad.
G.W.F. Hegel¹

Lamentablemente tal como menciona Pablo Helguera en su Manual de Estilo de Arte Contemporáneo²; saliendo de la carrera de Artes Visuales y, bajo los criterios estrictamente académicos, la universidad sólo nos deja conocimientos “ambiguos”. En lo relacionado al arte, los argumentos expuestos a lo largo del proceso creativo quedan indeterminados, al estar inmersos en una “burbuja de seguridad” que es la escuela; al salir de ésta se cae en cuenta que se pecó de ingenuo, pues en la búsqueda de un estilo propio uno se “ensimisma”, así al salir de la carrera lo aprendido no es suficiente para poder entrar en el mercado del arte que pide ir forzosamente bajo su tendencia.

No hay una manera de enseñar a ser artista más que la propia búsqueda en cada sujeto por la verdad y su intento por hacerlo patente. La escuela sólo puede brindar cultura y técnica manual; quizá será pertinente el preguntar ¿Por qué y para qué se produce el arte? Así en este trabajo se intentará responder estas preguntas desde un sentido muy personal, sin la pretensión de generalizar en las respuestas.

Con la propuesta anterior se comenzó esta tesis, sin embargo, después de dieciséis años de preparación académica, había formado una necesidad de aprobación de un superior; por mi cuenta sólo creaba laberintos, por lo que me di a la tarea de tomar dos semestres en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM como oyente, en la carrera de Historia en la clase de “Temas selectos de historia del arte” con el maestro Daniel Vargas Parra; dicha clase me hizo ver el arte no desde el arte sino desde un todo general, en donde se vio el arte como parte fundacional del conocimiento general humano y no sólo desde lo estético.

Para responder al ¿por qué y para qué se produce el arte? que es lo que se intentará en la presente tesis, primero se ha de puntualizar que a lo largo de ésta misma se defiende la idea de que el arte es conocimiento, y es importante aclarar que en este trabajo se entiende que todo conocimiento parte de la experiencia. Parafraseando a

1 Hegel G.W.F. Lecciones de Estética Volumen 1. Argentina: Península, 1989 p. 34.

2 Helguera, Pablo. Manual de Estilo de Arte contemporáneo. California: Tumbona, 2005.

Immanuel Kant³, la experiencia consta de tres síntesis: la *aprehensión*, la *asociación (reproducción)* y el *reconocimiento de los fenómenos*. La síntesis de la aprehensión, es: la unidad del psiquismo que divide una intuición en el tiempo, a través, de una sucesión de impresiones para que pueda ser asimilada; la síntesis de asociación (reproducción) es la unidad a partir de la constante de las impresiones y regula los fenómenos en sí mismos; y el reconocimiento de los fenómenos es: *la percepción de la conciencia empírica de la identidad*.

Estas síntesis son la forma a través de la cual se conoce el mundo, la que tiene mayor relevancia para el trabajo aquí escrito es la síntesis de asociación es decir, la imaginación. Pero Kant entendía la imaginación desde dos ángulos, desde el productivo es decir *a priori* y trascendental en donde “La imaginación tiene que reducir a una sola imagen la diversidad de la intuición.”⁴ Y otra reproductiva, es decir, empírica, en cuanto experiencia, esto presupone la reproductibilidad de los fenómenos, a partir del esfuerzo del sujeto por reproducir lo que en cierta forma ya fue conocido.

La sensibilidad y el entendimiento tienen que interrelacionarse a través de la función trascendental de la imaginación para generar objetos de conocimiento empírico y la experiencia en sí.

Así en el proceso artístico son necesarias ambas formas de la imaginación, una como inherente a la experiencia y otra parecida a lo que se conoce como fantasía, para conocer el mundo y reproducir este conocimiento.

Además, la fantasía posibilita el elevar y exponer el conocimiento a través de los sentimientos, esto implica un conocimiento sensible consciente de sí mismo y como tal, capaz de liberar de construcciones ideológicas y sociales de la época.

Desde el inicio de este trabajo, lo que se intentó fue profundizar en mi propia consciencia del arte, lo que llevó a una consciencia del mundo, en específico del mundo del arte en México, o al menos *el más cercano a mí por ser el respaldado institucionalmente*, para con estas bases poder reproducir mi sentir.

En un inicio se hizo un desglose de conceptos Kantianos y Hegelianos necesarios para ahondar posteriormente en la estética contemporánea, términos tales como la

3 Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. España: Taurus, 1993.

4 *Ibíd.*, p. 101.

sensibilidad (diferenciándola de la sensación), la intuición y el entendimiento, dichos conceptos son el eje central de la problematización del proceso creativo artístico.

Se decidió partir del idealismo alemán porque además de colocar las piezas clave para el estudio de la estética, manifiestan la unidad entre el arte y la belleza como dadora de conocimiento a partir de lo sensible. Esta es la premisa principal que sostiene la tesis en relación al abandono actual de lo sensible en el arte institucionalizado.

Para sustentar esta premisa el segundo capítulo aborda el “cómo” se llega mediante la creación a una develación dividiéndola en tres partes y en tres tiempos. El primer tiempo que sería el de la prefiguración, seguido por la configuración para finalizar en la re-figuración, a partir de la técnica, la *alétheia* y el mundo circundante.

Llegado a este punto se maneja como característica principal del arte su estatus como “ruptura” la cual posibilita un cambio en el espectador, por ende una creación no sólo de la obra formal sino desde la consciencia del sujeto.

Todo eso a su vez se tiene que ver reflejado en el arte contemporáneo en México, como evidentemente éste es inmenso, se decidió tratar sólo el arte más reconocido institucionalmente, la postura en este trabajo consiste en que este arte es digerido por el sistema, y por ende no está siendo consciente de su propio ser al existir en el cotidiano capitalista.

La tercer arista del triángulo que forman el proceso creativo y el mundo del arte es la del espectador, pues lo que se busca es una comunicación y para que ésta exista el receptor tiene que poder hacer uso de la reflexión para sentir y entender la obra.

Una cosa es la experiencia y pensamiento que se describen y analizan en la presente tesis y, otra muy diferente, el cómo han sido asimiladas para la producción de la obra gráfica final. Ya que la obra en sí misma no busca hacer una crítica o una ovación al mercado del arte, sino sólo tener consciencia de éste y de todos los demás factores que intervienen en su construcción: la historia del arte, la crítica del arte o el sistema económico-social desde un mapeo general.

A partir de esta conciencia partí del dibujo, una habilidad que considero, más que una técnica artística un impulso natural del humano “The impulse to draw is as natural as the impulse to talk...”⁵ que además conlleva no sólo delinear sobre una superficie, sino la rutina de observar, no sólo a partir de la vista, sino de la experiencia

5 Nicolaïdes, Kimon. The natural way to draw. Boston: Houghton Mifflin Company, 1964, p. XII.

acumulada de los otros cuatro sentidos. Si a este dibujo de primera intención le añades la fantasía como catalizador de las sensaciones y los sentimientos, siendo consciente de ti mismo en primera instancia y del mundo en segunda, espero poder lograr en el espectador el interés suficiente para que sienta y entienda más de lo que la propia obra muestra.

Para terminar, no busco en esta tesis construir un modo de crear, estático e intransigente, sino al contrario, fomentar un proceso de conocimiento a partir del sentir.

1 Técnica – develación [alétheia]-mundo circundante.



Francisco de Goya y Lucientes. Disparate cruel de la serie disparates. Aguafuerte, aguatinta y bruñidor sobre papel, 1815-1819.

Para una concepción del arte, que no se explique a partir de su propia identidad, sino desde sus posibilidades, más allá del mero adorno, se parte de la idea de que a través de ésta se puede llegar al conocimiento entendiéndolo como una conciencia de uno mismo y del mundo.

En el siguiente capítulo se hace un desglose por fases de cómo el arte genera conocimiento, y más que esto verdades.

1.1 Análisis de conceptos fundamentales en el arte según Kant y Hegel.



Leonardo Da Vinci, Detalle de estudio de proporciones, 1490. Tomado del libro Leonardo Da Vinci. Arte y Ciencia, España: Folio, 2007.

Para Kant sólo podemos conocer el entorno a partir de la *intuición* que es "... el modo por medio del cual el conocimiento se refiere inmediatamente a dichos objetos..."⁶ que nos son dados, es decir que nos afectan de alguna manera, a esta capacidad receptiva la llama *sensibilidad*, la cual es la única que suministra intuiciones.

La sensibilidad como la capacidad de recibir representaciones a partir: o del *psiquismo puro* (espacio y tiempo) o de la *sensación*, es decir, la capacidad de los sentidos, el efecto que produce sobre el sujeto y su capacidad de representación, en otras palabras por el afecto que produce el objeto. Gracias a este contraste la sensibilidad puede ser *a priori* (previa a la experiencia) ya que no radica en la reacción que produzca un objeto sobre el sujeto, y *a posteriori* (posterior a la experiencia).

6 Kant, Immanuel. Crítica de la razón pura. España: Taurus, 1993, p. 42.

Por ejemplo la experiencia de estar frente a la escultura de “El David” de Miguel Ángel, la sensibilidad como psiquismo *a priori* dice que está frente a mí y mientras la rodeo su estructura visual cambia, pues este maneja las categorías anteriores a la experiencia (espacio-temporales). La sensación me produce una atracción por ésta, unida a un interés, placer o displacer; esto sería una *intuición empírica*; otro ejemplo de intuiciones *apriori* son aquellas que se basan en reglas universales tales como las de las matemáticas que si bien, no parten como tales de conocimientos dados de la experiencia y por ende son *a priori*, las leyes en las cuales se fundamentan en algún momento partieron de esta, a diferencia de las intuiciones puras que son necesarias para todas las demás ya que estas tienen lugar en la forma misma de pensar y sentir.

Asimismo divide el conocimiento en dos troncos: la sensibilidad, en donde los objetos nos son dados y el *entendimiento* donde son pensados. Divide en tres partes la representación sistemática de la facultad de pensar: la del *entendimiento* que es la facultad del conocimiento de lo general (conceptos); en segundo lugar el *Juicio* que es la capacidad de *subsumir lo particular* en lo general (se refiere exclusivamente al sujeto, no produce por sí mismo ningún concepto ni objeto) y por último la *razón* la facultad de la *determinación* de lo particular por medio de lo general (las ideas).⁷

El Juicio escribe Kant: “...no es la mera facultad de subsumir lo particular bajo lo general (cuyo concepto nos es dado), sino también, a la inversa, la facultad de encontrar lo general para lo particular.”⁸ Es decir que a través del Juicio podemos sistematizar la experiencia que tenemos de la naturaleza, y conocer así su unidad.

Para Kant el arte se distingue de la naturaleza por su hacer y su efecto, en otras palabras, porque es obra de un sujeto, y es una producción que se hace sólo por medio de la libertad, por la voluntad que pone razón a la actividad del artista. Cuando tiene como intención inmediata el sentimiento de placer lo llama *arte estético*. “Éste es: o *arte agradable* o *arte bello*. Es el primero cuando el fin es que el placer acompañe las representaciones como meras sensaciones; es el segundo cuando el fin es que el placer acompañe las representaciones como modo de conocimiento.”⁹

Al ser un modo de conocimiento el *arte bello* no puede nacer de la mera sensación,

7 Kant, Immanuel. Primera introducción a la crítica del Juicio. España: La balsa de Medusa, 1987, p. 31.

8 *Ibíd.*, p. 44.

9 Kant, Immanuel. Crítica del juicio: volumen 1. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1914, p. 234.

sino de la reflexión y tiene por medida el Juicio reflexionante es decir:

...la mera facultad de reflexionar sobre una representación dada según un cierto principio, para llegar a un concepto hecho posible por aquella [...] Sin embargo *reflexionar* es comparar y combinar representaciones dadas, bien con otras, bien con su facultad de conocimiento, en relación con un concepto hecho posible por ellas.¹⁰

En el arte bello tiene que existir un juicio estético de reflexión donde:

...la sensación que se produce es la que realiza en el sujeto el juego armónico de ambas facultades del conocimiento del Juicio, a saber, la imaginación y el entendimiento, al ayudarse mutuamente en la representación dada, la facultad de aprehensión de aquella y la facultad de presentación de éste.¹¹

El principio que determina lo estético no es el del placer o el displacer, éste más bien descansa en una regla de las facultades meramente subjetivas válidas sólo a sí mismas, basadas en el sentimiento. En un sentimiento de satisfacción que nace en el mero juicio sin conceptos sobre formas, el cual, se hace regla.

A su vez Kant en la Crítica del Juicio, afirma que para existir un juicio estético, el sujeto tiene que estar enteramente “desinteresado”¹², se tiene que encontrar en una situación donde no haya un deseo o apetito por la cosa, donde exista un verdadero juego de nuestras facultades cognoscitivas: el entendimiento, la sensibilidad y la razón.

Evidentemente “desinteresado” no se refiere a que exista un desinterés por la obra; sino que su juicio no se vea interferido por intereses personales como lo son los juicios morales. Aunque claro, estos intereses existen en el juicio estético reflexivo, es necesario que el sujeto logre omitir los más posibles de éstos, para así poder llegar a lo que Kant llama “sentido común”¹³ establecido como la condición necesaria de la comunicabilidad universal de lo bello que comparten los hombres, ya que en todos los hombres son análogas las condiciones subjetivas.

El sujeto en sociedad según el autor: “También espera y exige cada uno que los

10 Kant, Immanuel. Primera introducción a la crítica del Juicio. España: La balsa de Medusa, 1987, p. 49.

11 Ibíd., p. 74

12 Copleston, Frederick. Historia de la Filosofía Volumen VI de Wolff a Kant. España: Ariel, 1981.

13 Kant entiende el sentido común como la sensación comunitaria en general.

demás tengan consideración a la universal comunicación, como sí, por decirlo así, hubiera un contrato primitivo, dictado por la humanidad misma.”¹⁴ Esta universal comunicabilidad de un placer a través del desinterés del sujeto es la mera intuición empírica a priori que teóricamente *le permite al juicio ser universal a partir de la reflexión*.

Kant partía del razonamiento de que había un orden preestablecido y desconocido de la naturaleza del cual nos falta una ley, este razonamiento nos ayuda a entender a la naturaleza como un todo general del cual partir para llegar a lo particular. De la convicción de que al ordenar por medio del entendimiento y la razón, el hombre podía llegar a ser libre, con esto se da un salto en el pensamiento filosófico de su época, donde los objetos ya no son los que designan al sujeto, sino el sujeto es quien los designa.

El juicio estético reflexivo se encuentra dentro de la intuición empírica *a priori*; y gracias a esto encuentra su universalidad. En otras palabras, nos habla de un orden preestablecido, dicho orden se muestra gracias a las condiciones espacio temporales, que nosotros podemos conocer sólo a partir de la intuición pura, mediante las formas puras de la intuición sensible, es decir: el espacio y el tiempo, y de la satisfacción de la facultad de juzgar, sin que en el juicio se cree interés alguno, por lo cual al dictar el juicio “libre” se retrae lo más personal del ser, para ser partícipe de la universalidad, es decir, lo común en todos nosotros se magnifica mientras lo individual y específico de cada sujeto se retrae.

En su crítica nos habla de un solo proceso que involucra el juicio del espectador y el del artista; el juicio estético reflexivo que tiene que hacer el artista para pasar de la naturaleza a la obra y el juicio que realiza el espectador para aun sabiendo que no es naturaleza encontrar la belleza en la obra, donde el agrado se halla al encontrar generalidades de lo particular, o particularidades en lo general, es decir, en el conocimiento de la naturaleza, tanto si se hace juicio de ésta como de la obra artística. Por ende el artista para Kant es más un concededor que un productor.

La verdadera fuerza del arte se encuentra en que no parte de conceptos ni genera conceptos, su intención inmediata es el sentimiento de placer como modo de conocimiento y es justamente en esta premisa en la que Hegel basa la crítica al arte de su tiempo en su filosofía.

14 Kant, Immanuel. Crítica del juicio: volumen 1. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1914, pp. 220-221.

Hegel a diferencia de Kant menciona que la belleza artística es superior a la natural, por ello su estética se confina al campo del arte, donde la ve como el espíritu mismo, podemos leer en su obra lo siguiente: "...la belleza es nacida y renacida del espíritu..."¹⁵ es decir, no se sabe de manera innata, sino mediante un proceso de conciencia, con esto rechaza la intuición empírica *a priori* kantiana, sometiéndola a un proceso dialéctico.

Pero entendiendo que el espíritu lo abarca todo en sí, al ver que Hegel dice: "... cualquier cosa bella sólo es auténticamente bella como partícipe de esto superior y engendrada por ello..."¹⁶ se entiende que hace referencia a la universalidad comunicativa, al juicio reflexivo donde a partir de un todo conceptual podemos conocer lo particular.

Lo bello es partícipe del espíritu porque el hombre puede serlo de la conciencia del espíritu; en cambio la naturaleza se queda como un reflejo imperfecto. La belleza artística por ser obra del hombre se vuelve partícipe del espíritu. No es sólo que el hombre tenga un juicio estético universal, sino que requiere hacer conciencia de éste.

Es en el *Volumen 1 de la Estética* en donde se asienta que: "...la situación general de nuestro presente [su presente s. XIX] no es propicia para el arte..."¹⁷ lo cual no refiere a una supuesta muerte del arte ni mucho menos, sino que las condiciones de intuición empíricas de la mera receptibilidad han quedado caducas tras el intelectualismo de la época.

Escribe esto desde el supuesto de que la formación de la vida actual ha impuesto la necesidad de regular lo particular de acuerdo a las leyes, los deberes, derechos y máximas generales como razón de sus determinaciones, pero en el arte es necesario mantener el equilibrio de lo general con lo sensible. Para después afirmar que:

...incluso el artista de oficio, por una parte, se ve inducido e inficionado por su entorno reflexivo, por la costumbre generalizada de la reflexión y del juicio artístico que le mueven a poner en sus trabajos más pensamientos que en tiempos anteriores.¹⁸

Con lo cual, al añadir más razonamientos pierde sus facultades como arte, para

15 G.W.F. Hegel. Lecciones de Estética Volumen 1. Argentina: Península, 1989, p. 10.

16 *Ibíd.*

17 *Ibíd.*, p. 17.

18 *Ibíd.*

comportarse como la ciencia que parte del entendimiento, volviéndose hacia lo sombrío.

Pues "...el arte no sólo tiene a su disposición el reino entero de las configuraciones naturales [...] sino que, además la imaginación creadora es capaz de entregarse a sus propias producciones inagotables."¹⁹

Argumenta al respecto de los artistas, que al estar inmersos en esta costumbre de la reflexión, de esta formación mental donde "...su voluntad y decisión no son capaces de proporcionarse una educación especial o de alejarse de las circunstancias de la vida, construyéndose una soledad artificial que sustituya la pérdida."²⁰ El arte de sus días acaba con lo infinito del imaginario para simplificarlo en el concepto y en una vida trágica. Por lo cual pierde su destino supremo: la verdad.

Hegel coloca así una franja entre las bellas artes anteriores a su época, trascendentales según la estética Kantiana y sus artes contemporáneas, que parten de condiciones históricas, lo que significa que *el artista ya no es afectado por los objetos en una intuición empírica sino que es afectado desde reglas derivadas de una intelectualización previa que subyugan la experiencia misma del sujeto.*

Lo que hace Hegel es situar el juicio estético de su época ya no como una intuición pura, sino de carácter histórico y dogmático, la condición del arte primariamente es una "obra creada" y después es en su condición de "fenómeno", así la sitúa dentro de un contexto socio-histórico, además de que su estudio se enfoca al sujeto creador y experto; se pierde la idea de belleza como placentera en el sujeto, en equilibrio con el entendimiento. Que a su vez generaba entendimiento mediante la sensación en el sujeto. Lo bello ya no existe en su época, cambió a lo entendible.

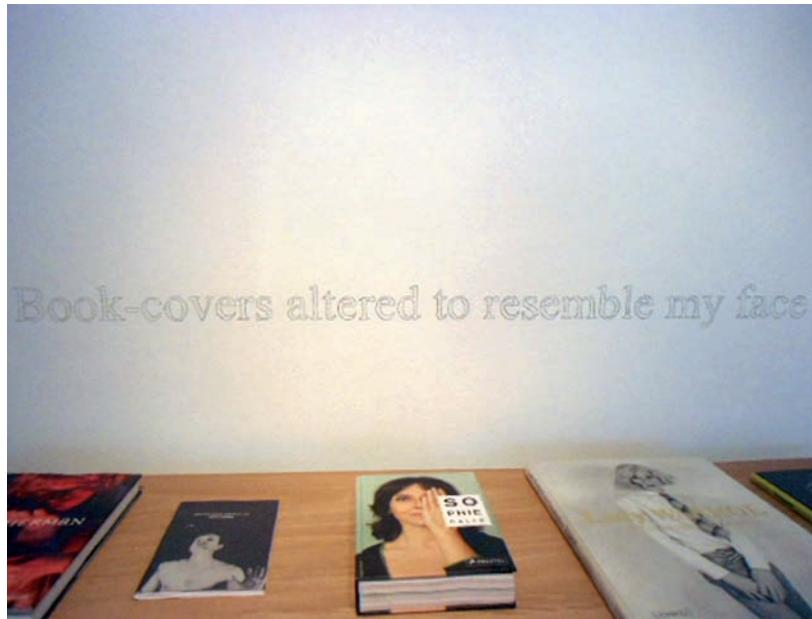
En la época de Kant "Coincidió la verdad sensible de la obra con la expectativa cultural y valor al de la belleza."²¹ En cambio en la época de Hegel al partir de conceptos ya dados y cada vez más intelectualizados la obra se desconectó de la sensibilidad del espectador.

19 Ibíd., p. 12.

20 Ibíd., p. 19.

21 Valdivia, Benjamín. Los objetos meta-artísticos y otros ensayos sobre la sensibilidad contemporánea. Zacatecas: Azafrán y Cinabrio, 2007, p. 16.

1.2 Origen de los conceptos.



Isaac Muñoz. Book covers altered to resemble my face. Instalación. Dibujo sobre pared, libros acerca de diferentes artistas y mueble de madera, 2010.

“En el libro primero de los *Metafísicos* (980, A. sqq.) Aristóteles señala una serie ascendente de tipos de conocimiento que parte del conocimiento sensible, pasa por lo *experimental* o empírico, sigue ascendiendo por el *técnico*, llega al conocimiento *científico* para terminar con la *sabiduría*.”²²

Ningún conocimiento niega al otro, al contrario constituyen una base para llegar a la sabiduría; lo que les da a estos la forma ascendente es la especialización, donde el arte no hace uso de la ciencia mas es constitutiva para la sabiduría pues es técnica.

La técnica del griego, τέχνη [*tékhnē*] “arte, técnica” se entendía en la antigua Grecia como: un orden con fines de utilidad²³. Pero la radical importancia de este orden está en la facultad del ser humano quien a partir de la materia logra cambiar su forma y fin natural creando así un artífice que antes no “existía” trayéndolo a la vista, es decir dando un orden a las cosas para cumplir con una utilidad específica.

22 García Bacca, Juan. La Poética. Introducción filosófica a la poética. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. XIII.

23 *Ibíd.* XIV.

Martin Heidegger en su revisión de la técnica aristotélica escribe que ésta es el traer-ahí-adelante, donde lo oculto se des-oculta, donde además *tékhne* no sólo era asignada al hacer y saber hacer del obrero manual, sino también para el arte, la cual "...saca de lo oculto algo que no se produce a sí mismo y todavía no se halla ahí delante..."²⁴ lo que se entiende con esto es que el artista genera lo artificial, lo que está alejado del orden natural, y lo genera a partir de una técnica, mediante la mimesis,²⁵ dándole un nuevo ser transformándolo en artístico. Mostrando la cosa en otro.

La técnica des-oculta, quita el velo que antes cubría a la cosa para mostrarla tal cual es, la devela, la palabra que los griegos tenían para esto es ἀλήθεια [*alétheia*] "...los romanos lo tradujeron (veritas). Nosotros decimos verdad, y habitualmente la entendemos como corrección del representar."²⁶

La *técnica artística* es la práctica de traer adelante lo que no está, a través de la mimesis de lo natural generando así un conocimiento. Su importancia radica en que esta des-ocultación nos muestra la esencia de las cosas, nos deja conocerlas.

Pero esta develación sólo se puede practicar en el *instante presente* ya que sólo podemos percibir con certeza a través de nuestros sentidos en el presente, mas no por ello dejamos de ser afectados por los conocimientos, hábitos, o prejuicios anteriores, es ahí donde acontece la verdad en la simultaneidad de los sentidos del sujeto frente a la cosa y su entorno, sólo en el instante se es consciente de su estar, a diferencia, del ahora en el cual no se es consciente de sí mismo al estar inmerso en su hacer cotidiano. Pues sólo podemos conocer en simultaneidad con la sustancia de la cosa y es ahí cuando existe la *alétheia*.

Siguiendo con Heidegger, el conocer el mundo no se puede limitar a la mera descripción de la cosa, se tiene que conocer a partir del fenómeno. La naturaleza, al estar dentro del mundo, imposibilita el conocerlo partir de ésta. Tampoco se puede entender desde el mismo mundo, pues el hombre al existir en éste, no puede definirlo como algo externo. Se puede conocer a las cosas del mundo pero el mundo nos es inaccesible.

24 Heidegger, Martin. La pregunta por la técnica, Conferencias y artículos. Barcelona: Serbal, 1994, p. 12.

25 Una imitación pero para entender la mimesis artística es necesario entenderla como una imitación creadora de lo natural.

26 *Ibíd.*, p. 13.

Partiendo de diferentes concepciones de mundo, que tienen su fundamento en su obra “Ser y Tiempo”²⁷ se mencionan cuatro: la primera como la totalidad de las cosas, la segunda como el ser de todas las cosas, como su esencia en forma abstracta, la tercera “...como aquello ‘en que’ un ‘ser ahí’²⁸ fáctico, en cuanto es este ‘ser ahí’, ‘vive’. ‘Mundo’ tiene aquí una significación pre-ontológica existencial. Aquí encontramos nuevamente diversas posibilidades; mundo mienta el mundo ‘público’ de ‘nosotros’ o el mundo circundante ‘peculiar’ y más cercano (doméstico)...”²⁹ por último como la idea *a priori* que designa la mundanidad. En este trabajo partiremos del mundo en la tercera concepción es decir: como aquello en que un sujeto vive, donde hay dos posibilidades: el mundo “público” de nosotros o el mundo “peculiar” y más cercano. Así a partir de un sujeto consciente se conoce su mundo circundante y éste es al que hacemos referencia. Donde sólo podemos conocer el mundo a partir de lo que nos rodea sensiblemente, y donde tenemos consciencia de nosotros.

27 Heidegger, Martin, Ser y tiempo. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.

28 Hombre, el ahí del ser.

29 *Ibíd.*, p. 78.

1.3 Resolución del proceso de develación a partir de la técnica.



Doris Salcedo. Plegaria muda. Instalación. Madera, tierra y pasto, 2011.

Sólo a partir de la observación del mundo circundante podemos apropiarnos mediante la abstracción³⁰ de la verdad y sólo a través de la práctica de esta verdad podemos comprobarla.

En la antigüedad se habían distinguido dos tipos de vida humana, el *homo faber* (hombre herrero, carpintero o que fabrica) que realizaba una actividad técnico-productiva y el *homo sapiens* (hombre que piensa) que realizaba una actividad de reflexión contemplativa, mas en los tiempos de las tradiciones relativas a los siete sabios³¹ la distinción pasó a ser un lazo recíproco. Así "...durante todo el siglo V y la edad de la cultura sofisticada, el significado de *techné* equivale al de *epistémé*..."³² pues la búsqueda de medios y formas para economizar trabajo traía a la práctica conocimiento no sólo aplicado, sino del mundo circundante del que partía la idea; tal como se puede ver en casi cualquier avance científico.

30 En esta investigación utilizaremos la noción aristotélica de abstracción la cual entenderemos como aquella operación mental por la que separamos la forma (o esencia) de la materia, en una sustancia dada, lo que nos permite formar conceptos y tener un conocimiento cabal de su esencia.

31 Título dado por la tradición griega a siete antiguos sabios griegos (alrededor del 620 al 550 a. C.).

32 Mondolfo, Rodolfo. Verum Factum. Desde antes de Vico hasta Marx. Argentina: Siglo XXI Editores, 1971, p. 13.

La técnica es un develar de lo circundante pues, como menciona Rodolfo Mondolfo en "Verum Factum": "...todo lo manifiesto y lo conocido son los procesos de la técnica, que los hombres mismos realizan y que, por consiguiente, conocen verdaderamente, justamente en cuanto los realizan."³³ Es decir no se puede conocer algo que no se ha hecho, sólo mediante la experiencia esto se logra, incluso sin una experiencia previa de circunstancias similares no es posible un juicio de valor.

Cuando se hace, se conoce, como los juegos preparan a los niños hacia la etapa adulta, mediante la experiencia acumulada nace el conocimiento, y mediante esta experiencia se puede abstraer del mundo un fin determinado. Pero en el arte, no se ve otro fin que el de sentir y conocer, esto sólo puede existir a partir de una *racionalización y una producción en un ciclo de entendimiento del mundo al experimentarlo el artista*, el Renacimiento fue la época donde el arte persiguió el estudio de la naturaleza como objeto principal, el arte unida a la ciencia para lograr un mismo resultado.

En una revisión vastísima en la historia de la crítica del arte llevada a cabo por el crítico e historiador de arte Lionello Venturi³⁴ escribe: "Leonardo considera el dibujo «no sólo una ciencia, sino algo divino» [...] El pintor debe dirigirse «mediante el dibujo a dar forma visible a la intención y al concepto elaborados anteriormente por su imaginación»."³⁵ Con ello, según la interpretación de Venturi, Leonardo ve en el dibujo la técnica más inmediata de plasmar sus intuiciones y pensamientos.

El dibujo aún ahora es heurístico, el niño o la niña dibujan antes de escribir, la misma escritura es un dibujo abstracto quitado de la fantasía, el dibujo es un acto creador implicado en todas las actividades humanas y lo esencial en éste es que proporciona un lenguaje sensible, una libertad individual para expresar y explorar desde lo sensible, como ocio y recreación y es en ésta donde se crea algo nuevo y no se limita al ámbito artístico, todos pueden crear y el dibujo por ende es un lenguaje común. El dibujo en la creación desde lo sensible siempre tendrá un papel primario como parte del proceso o fin mismo.

La ciencia, dice Leonardo Da Vinci en el tratado de la pintura (1913); es una segunda creación [segunda creación porque parte de la materia naturalmente creada en donde su fin es cambiado y 'recreado' con un nuevo ser] elaborada por el discurso; la pintura es una segunda creación

33 Ibid., p. 15.

34 Venturi, Lionello. Historia de la crítica del arte. España: Gustavo Gili, 1982.

35 Ibid., p. 92.

hecha con la fantasía.³⁶

Una fantasía exacta según Leonardo Da Vinci pues: "...debe obedecer a las leyes que gobiernan la constitución de las formas naturales, si es que quiere ser un medio de comunicación entre la imaginación del artista y la de su público."³⁷ De esta manera conjeturo que si se parte de una arbitrariedad desenfrenada de su fantasía y no desde lo sensible del mundo circundante, se trunca la obra final al perderse en lo fantasioso. El artista tiene que potencializar su develación mediante lo sensible del mundo y su fantasía, con esto no me refiero a limitarse a lo naturalista sino a partir del mundo.

Retomando a Hegel, este concibe que: "La fantasía artísticamente productiva es la fantasía de un gran espíritu y ánimo, es el concebir y engendrar representaciones y formas, las cuales encarnan en forma imaginativa y sensible, enteramente determinada, los intereses más profundos y universales del hombre".³⁸ A través de la fantasía no sólo se multiplican las posibilidades de la obra, además se profundizan los intereses más elevados del sujeto y de su tiempo.

Los artistas que parten de la fantasía para elevar sus creaciones partiendo de los intereses más profundos del humano, son aquellos que logran conmover al espectador, por ejemplo la exposición de Doris Salcedo "Plegaria Muda", que estuvo en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) del nueve de abril al catorce de agosto del 2011. Tuve la oportunidad de ver la obra y a la artista, ya que actualmente muchos museos de arte en México fomentan una relación entre el artista y el espectador, para hacer la visita al museo lo más dinámica posible, en lo que pareciera una búsqueda de cubrir la necesidad del espectador por entender algo que la obra no dice por sí sola, y fue justamente en el MUAC donde pude escuchar una conversación alrededor de esta exposición entre Doris Salcedo y José Luis Barrios.

Con lo que vi y escuché en la exposición ya mencionada quiero mostrar cómo en un arte no naturalista ni representativo se puede llegar a un conocimiento mediante una obra (de arte) a partir de la fantasía, donde partiendo del mundo que rodea al

36 Mondolfo, Rodolfo. Verum Factum. Desde antes de Vico hasta Marx. Argentina: Siglo XXI Editores, 1971, p. 32.

37 Ibíd., p. 33.

38 Hegel G.W.F. Lecciones de Estética Volumen 1. Argentina: Península, 1989, p. 42.

artista se engendra una representación, es decir, se crea una metáfora, en este caso de uno de los mayores intereses del hombre: la muerte y el duelo que ésta conlleva.

Doris Salcedo es una de las artistas contemporáneas más importantes en la escena actual colombiana, la obra que presentó en su exposición, consistía en noventa y seis mesas colocadas a menos de un metro de distancia una de otra, en una sala de proporciones enormes, esta obra era considerada una “escultura-instalación” elaborada a partir de madera, tierra, cemento y pasto. Las mesas de madera de tamaño aproximado a setenta centímetros por metro con noventa (el tamaño de un ataúd estándar), puestas en parejas una sobre otra de manera invertida unidas por una estructura de tierra que permite el crecimiento de pasto sin razón de orden con unos pequeños retoños de pasto saliendo por aquí y por allá a lo largo.

Una imagen que me pareció de gran interés, es decir, que *creó una inclinación en mi ánimo hacia la obra*, me atrajo por lo extraño de la intervención y a la vez lo cotidiano de sus materiales, donde como en un laberinto recorres la sala buscando algo diferente en cada mesa, algo que te aclarara lo que estás viendo. Tuve oportunidad de verla en dos ocasiones y en la segunda el pasto había crecido y sus puntas eran secas.

La obra presentada sin ser descriptiva, basta con una pequeña nota a la entrada: “instalación que se convierte en un punto de encuentro donde el silencio de la víctima, el silencio del artista y el del espectador se unen en la contemplación” para encontrar la metáfora. Pues justamente estas mesas son una metáfora del duelo partiendo de la pregunta: ¿quién merece ser llorado?

Una metáfora que encierra todo un contexto cultural de Colombia, pues como dijo la artista:

...parto de un evento local, pero creo que en su conjunto revela la naturaleza de duelo represado (reprimido) o no elaborado que caracteriza este tipo de conflictos (refiriéndose a un evento colombiano ocurrido entre 2003 y el 2009 donde mil quinientos jóvenes de zonas marginales fueron asesinados por el ejército sin motivo aparente). En ellos, la muerte violenta es reducida a una total insignificancia, forma parte de una realidad reprimida y silenciada durante largo tiempo.³⁹

En mi visita a dicha obra, la nota curatorial no era más que una investigación de los hechos y una recopilación de lo que la propia artista decía, en esta obra no hubo

39 Doris Salcedo. Conferencia *Plegaria Muda*, MUAC, abril 2011.

explicaciones no pedidas que enturbiaran mi experiencia, que intentaran resguardar la posible insignificancia de la obra, pues la artista tenía claro el ¿por qué?, el ¿para qué? y el ¿de dónde nacía su obra? Una obra que no era una mera ilustración de una crítica, sino una revisión desde ella misma a partir de su entorno y presentado con un nuevo ser, era algo que antes no existía, que incita al espectador a una reflexión.

En su obra el placer de lo bello no se encuentra en lo atractivo, sino en el detalle, en el exquisito cuidado que se tuvo desde su planeación hasta su elaboración y montaje y en la grandiosidad de la escena, pues a partir de esto, como espectador se reconoce a modo de algo único, lo cual genera un interés que motiva a conocerlo.

La metáfora, término acuñado por Aristóteles como aquella "...transferencia del nombre de una cosa a otra..."⁴⁰ mediante la abstracción de la cosa para formar una nueva estructura que nos devela una parte del ser de ésta, es la herramienta del artista que le permite dar un nuevo ser a la cosa. Si pensamos en que todo el conocimiento humano nació del propio humano, de su entorno, sus sentidos y sus conocimientos previos, justamente partiendo de metáforas de lo circundante ya que estos se convierten posteriormente a un lenguaje; es muy fácil ver que al pasar por el 'instrumento' del pensamiento, éste lo modeló y alteró la *verdad*. *Cada sujeto es conocedor de una verdad determinada por su tiempo y espacio histórico*.

Durante todo este trabajo se entiende el término de verdad como lo entendía Heidegger desde la base etimológica *alétheia*, es decir como des-velar en el sentido de descubrir, el autor entendía la verdad partiendo de un principio de identidad en el que la esencia de ésta se encuentra en la comprobación de un juicio dado con su objeto. La esencia de la verdad a diferencia de lo que creía Aristóteles, no se halla en la concordancia del juicio con su objeto, sino en la comprobación de identidad del juicio y el objeto.

En el arte, la verdad se encuentra en la acción misma de experimentar primero desde la experiencia del artista y posteriormente desde la del espectador; cuando el sujeto tiene un acercamiento a la cosa, sale de sus actividades cotidianas que no le permiten hacer consciencia y por un instante descubre la esencia de la cosa que le generó interés, a partir de esto el artista puede plasmar su des-ocultación con la suficiente verosimilitud es decir credibilidad para generar en el espectador interés.

40 Aristóteles. *La Poética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 33 (1457B).

Siguiendo este proceso podemos llegar a lo que Hegel llamó “consciencia natural”, ésta, mediante la “voluntad” de la “astucia de la razón” del espíritu nos lleva a lo “absoluto”, entendiéndolo como un todo integral del ser; los sujetos no podemos llegar a este sino mediante esta consciencia natural y su proceso dialéctico, en el cual hay un enfrentamiento de una tesis, una antítesis y como resultado, una síntesis. Es decir, ésta nos guía hacia el “absoluto” en un proceso dialéctico y así el sujeto histórico sólo puede especular el todo integral del ser.⁴¹

Es necesario tener claro que el conocimiento es del sujeto, por lo cual no puede ser verdadero, pues partimos de que todo lo que consideramos verdad sólo se queda en la superficie.

Si todo el conocimiento parte del sujeto, se tiene que entender que la única forma de conocer es a partir de la experiencia como el movimiento dialéctico de la conciencia sobre sí misma, en un proceso de duda determinante que es, en palabras de Hegel la “...penetración consciente en la no verdad del saber que se manifiesta...”⁴² donde a partir de esta duda se reflexiona y se encuentra con una certeza de uno mismo, pues al conocer lo otro sólo se sabe que es lo otro porque no eres tú y en ese momento se tiene certeza de lo que no se es, luego entonces de lo que se es.

Así, *sólo a partir de una reflexión de lo sensible* se puede conocer, o dicho en palabras de Hegel: “...la realidad auténtica sólo puede encontrarse más allá de la inmediatez de la sensación de los objetos externos [...donde...] el arte arranca la apariencia y el engaño de este mundo ‘malo, caduco’, para dar una nueva realidad, nacida del espíritu, al contenido verdadero de las apariciones...”⁴³. Entendemos con lo anterior que sólo el arte al estar plenamente consciente de esta subjetividad conoce el mundo y a sí mismo como partícipe de la consciencia del espíritu.

Los artistas crean obras verosímiles partiendo de la imposibilidad de llegar a la verdad y la generan a partir de la fantasía para elevarla a la consciencia del espíritu desde lo “circundante” en un proceso dialéctico que, inevitablemente lleva al “absoluto”.

Martin Heidegger aborda este mismo problema dividiéndolo en dos variantes de lo que entendemos a manera de realidad, en el primer caso la tierra determinándola

41 Hegel nos habla de las nociones aquí citadas en el prólogo de: La Fenomenología del espíritu. España: Fondo de Cultura Económica, 1985.

42 G.W.F. Hegel. La Fenomenología del espíritu. España: Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 54.

43 G.W.F. Hegel. Lecciones de Estética Volumen 1. Argentina: Península, 1989, p. 15.

como: “Lo que aquí significa la palabra dista mucho de la representación de un depósito de materia, como también de la representación astronómica del planeta. La tierra es donde el nacer hace a todo lo naciente volver, como tal, a albergarse. En el nacer es la tierra como lo que alberga.”⁴⁴ Es decir como la que cobija la existencia. Por otro lado el mundo, lo cual define como algo inmaterial y construido: “El mundo se mundaniza y es mas existente que lo aprehensible y lo perceptible, donde nos creemos en casa. Nunca es el mundo un objeto ante nosotros que se puede mirar.”⁴⁵

Para la obra es necesario una consagración que de gloria, la cual se da cuando la obra se coloca en una colección o una exposición que la establece, en Heidegger: “A la consagración pertenece la glorificación como apreciación de la dignidad y el esplendor del dios [...] En el destello de este esplendor brilla, es decir, se ilumina aquello que llamamos mundo.”⁴⁶ A través de esta consagración el mundo de la obra puede ser mostrado al espectador.

El mundo de la obra es el de la *ruptura*⁴⁷, es decir, el de la transfiguración del antes al después a través de la lucha entre el pensar construido en una sociedad que establece al sujeto sus creencias ya sean científicas, religiosas o políticas (su “mundo”) y lo anterior al proceso metafórico del hombre, anterior también a su posterior asimilación (la “tierra”) es decir da un nuevo acercamiento a la “tierra”. La obra de arte expone a la tierra para que aparezca como tal, *lo artificial enfrentado y develando a lo natural*, en este enfrentamiento se tiene consciencia de lo descubierto y es posible fijar en la forma. Así la obra establece un mundo en sí misma.

Al romper el “mundo” de su tiempo con el “mundo de la obra” el sujeto conoce lo otro por lo cual, citando a Heidegger: “...únicamente en la contemplación, la obra se da en su ‘ser-creada’ como real; es decir, ahora haciéndose presente en su carácter de obra...”⁴⁸ en esta contemplación se encuentra el saber y por ello sólo puede ser fecunda en su contexto, cuando se proyecta a un grupo humano histórico.

Ahora se puede hablar de otro mundo, no el circundante sino el mundo que crea la obra artística que no puede pertenecer al circúndate porque justamente busca una ruptura con éste, pero que inevitablemente en su asimilación forma parte de lo

44 Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 64.

45 *Ibíd.*, p. 67.

46 *Ibíd.*, p. 66.

47 Término que retomo de Paul Ricoeur.

48 *Ibíd.*, p. 89.

circundante, de lo cual Heidegger explica: "...cada vez se abrió un mundo nuevo y esencial. Hubo de instalarse la patencia del ente⁴⁹ mediante la fijación de la verdad en la forma del ente mismo. Aconteció la desocultación del ente. Se puso en operación y quien lo puso fue el arte."⁵⁰ Entendemos con lo anterior que, cuando la obra es creada, lo que se hace es evidenciar este proceso develatorio al confrontar aquello que se cree y la cosa, a partir del entendimiento y los sentidos.

49 La patencia del ente entendida como la manera en que se hace evidente la existencia de la cosa.

50 *Ibíd.*, p. 100.

1.4 Sobre la construcción de la realidad artística.



Joaquín Sorolla y Bastida. Mujer con mantilla negra. Óleo sobre tabla, 1912.

El mundo de la ruptura dentro del arte sólo existe en la “interpretación” que tiene el sujeto del mundo. El sujeto al interpretar el mundo lo hace desde una multiplicidad de sentidos de lo posible en un espacio y tiempo determinado, y genera una unidad condicionante de esta multiplicidad, básicamente es la forma como el sujeto vive su cotidianidad.

Esta unidad de sentido, es decir, su cotidianidad es lo que hace viable la construcción de lo real dentro de su mundo, en un estado no de reflexión sino de acción, donde no se es consciente sino de lo que le acontece en ese momento, lo que para el sujeto es real, es justamente aquello que cumple con su condición de unidad de sentido, aquello que puede entender, porque en su educación y experiencia lo ha entendido y vivido. Esta unidad permite al sujeto pensar y actuar sin una permanente incertidumbre de lo que es real y lo que no.

Pongamos como ejemplo la siguiente anécdota:

Durante un curso de fotografía impartido en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guanajuato (del cual fui partícipe por un semestre) se nos pidió un proyecto final; una de mis compañeras de origen español decidió hacerlo a partir de lo curioso e incomprensible que le resultaban distintas actividades, sus fotografías eran una prueba para sus futuros espectadores y compatriotas, ya que esa sorpresa que ella veía, no existía para los mexicanos, para nosotros es completamente normal ver a unos niños jugando en la calle sin vigilancia o albañiles tallando piedras; justo ese tipo de actividades fueron las que plasmó en sus fotografías. Para ella estas actividades eran casi irreales al no tener una experiencia similar en su vida y resultaba casi un enfrentarse con otro “tiempo social” desde un primer al de un tercer mundo.

Esta unidad de sentido se limita al mundo material, a las cosas que sirven para un fin claro, en el confiar de este *útil* se deja de hacer consciencia de éste y por tanto no es puesto en duda. Así el hombre construye su realidad a partir de la confianza que tiene de ésta y sólo en un quiebre es necesaria una reconstrucción de su realidad. Poniendo otro ejemplo, si se llega cada día a una casa y por la ventana de la habitación se alcanza a ver siempre la misma montaña, no se le presta más atención a ésta de la que se le pone a unos zapatos, pero si un día se llega y no esta la montaña, y se busca alrededor y no se encuentran indicios de ésta, la pregunta natural es: ¿en realidad existió tal montaña? pues rompe con la lógica interna de lo que se cree.

Ahora bien ¿cómo es posible articular diferentes unidades de sentido si el lenguaje descriptivo que es el lenguaje de diario está encerrado en esta materialidad? Tiene que ser a través del arte pues es capaz de dar sentido a los aspectos, cualidades y valores de la realidad a los que el lenguaje descriptivo no tiene acceso, es sólo a través de la metáfora artística que se puede comprender lo inmaterial.

Se ha dicho que la metáfora es la “...transferencia del nombre de una cosa a otra...” así H₂O sería una metáfora del agua, pero en el proceso de la metáfora artística no sólo existe esta transferencia de nombre, sino también lo brinda de un nuevo ser, así Doris Salcedo le da un nuevo nombre al duelo, y además lo presenta con un nuevo ser el cual rompe la cotidianidad del espectador al reflexionar más allá de la propia instalación.

Según Paul Ricoeur en “Tiempo y Narración” la esencia de este proceso se encuentra en la mimesis artística, o mejor dicho en los tres momentos de la mimesis.⁵¹

Es en la mimesis I donde el artista al unir lo práctico a lo imaginario hace referencia al “antes” de la composición poética, es decir se ve al artista como sujeto histórico, su educación e ideología. En la mimesis II se encuentra el acto de la creación, el “ahora” y la función de ruptura, aquí la ruptura *es el modo como el presente toma posesión desde el rechazo a lo anterior a partir de la creación*. En la mimesis III está el encuentro de la obra con el espectador, el “después” en el cual la obra despliega un mundo que el espectador hace suyo “...este mundo es un mundo cultural...”⁵²

Así en esta teoría la obra artística parte de una prefiguración (en el campo práctico), hacia una configuración (en la obra), y termina en una re-figuración (en la recepción de la obra) que a su vez se convierte en prefiguración al ser asimilado.

No sólo parte de la acción creadora, sino de la experiencia que le precede y la que le sucede. “*Seguimos, pues, el paso de un tiempo prefigurado a otro refigurado por la mediación de uno configurado.*”⁵³

Utilizando estos momentos de la mimesis podemos dilucidar que hay un primer tiempo en la mimesis I que es el tiempo de su creación, su momento histórico particular, un segundo tiempo que es el interno de la obra el cual se da en el instante, y por último el tiempo del espectador como sujeto histórico.

La ruptura de la que se hizo mención se da precisamente *en una búsqueda persistente de dar sentido a cosas que en su tiempo no lo tienen*, así pues, a través de la multiplicidad de sentidos que existen en el artista, se crea una unidad de sentido imposible hasta su creación, y que sólo es posible en una interpretación, en un “como sí”. Por ende este “como sí” sólo puede crear una ruptura en la unidad de sentido del espectador que comparte su propio espacio y tiempo, es decir, la experiencia estética del espectador será transformada cuando verdaderamente exista un quiebre con lo que creía, y esto sólo se puede alcanzar plenamente cuando la obra es innovadora. Pues es ahí cuando el sujeto se confronta con la obra y duda de sus creencias. *El arte más reciente nos tiene que causar extrañamiento, nos tiene que ser ajeno, pues justamente en esto radica el develamiento.*

51 La mimesis artística que entiendo como una imitación creativa.

52 Ricoeur, Paul. Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico. Argentina: Siglo XXI Editores, 2004, p. 112.

53 *Ibíd.*, p. 115.

La obra artística tras este choque con el espectador se vuelve parte de la propia experiencia de éste, reconfigura la visión que el espectador tiene del mundo.

Al respecto, uno de los artistas contemporáneos más reconocidos internacionalmente, del cual personalmente no he podido experimentar su obra, pero sí la oportunidad de leerlo es Richard Serra, en sus obras monumentales, a partir de piezas curvas en su mayoría de acero, logra generar nuevos espacios que chocan con los habituales, de lo cual él nos dice: “Trabajo con problemas tectónicos y espaciales. No puedo predecir la forma en que la gente va a reaccionar, sentir o experimentar. Solo les presento una posibilidad y un potencial.”⁵⁴ Una posibilidad que difiere de los estándares del entorno cotidiano, curvas gigantes de metal sin un soporte evidente que producen en el espectador sentimientos desde la inseguridad traducido en molestia, a impacto, o asombro. Sus obras al estar expuestas fuera del museo ponen de manifiesto nuevas posibilidades del propio material, que al mismo tiempo *exponen la rigidez de la arquitectura alrededor.*

Esta posibilidad que tiene la obra de romper la unidad de sentido del espectador y generar una nueva, existe gracias al entendimiento del artista por el valor de la experiencia: “Pienso que lo que el arte hace es despertar en nosotros la necesidad de sentir. Si no hay sensación no hay experiencia. Puedes salir a la calle cada día y olvidas todo lo que has visto porque, a no ser que haya algo que afecte tus sentimientos, no se produce la emoción.”⁵⁵ Este interés es lo que hace que una obra y la verdad que con ella acontece, permanezca.

Mientras la experiencia se está dando, la obra se vuelve arte puesto que devela, muestra su ser y se vuelve parte de la realidad del espectador. Una vez que se ha visto, la impresión es imborrable por lo cual ya no se podrá volver a vivir la experiencia sino en el recuerdo desde lo que ya configuró la obra. Así en el cubismo, que para los espectadores de su época eran obras desagradables, lo cual era la condición de posibilidad para la ruptura, en la actualidad, al ya estar asimilado en la sociedad, lo que se ve, es arte y es apreciado por todo lo que en un origen era rechazado, sin generar ruptura sino más bien reconocimiento.

Esta experiencia se tiene que entender dentro de una objetividad que se constituye en la intersubjetividad. Es decir, que sólo podemos entender lo objetivo, referente del objeto en sí mismo visto desde el sujeto, donde la mayor objetividad se encuentra

54 Jarque, Fietta. Dibujar con Acero, Richard Serra. En <http://elpais.com/diario/2011/05/28/>.

55 Ibíd.

en una validez para todo sujeto, es decir una intersubjetividad.

Los sujetos que compartimos un mismo espacio-tiempo conformamos esta intersubjetividad, el sujeto lo es gracias a su conexión con los otros sujetos simultáneos, pues sólo en la simultaneidad existe una afectación que se hace evidente únicamente en el presente y puede revelarse en el recuerdo. El sujeto sólo se puede reconocer como sujeto en las vivencias ocurridas en el presente, al mismo tiempo que sólo se puede reconocer una obra como arte con la objetividad intersubjetiva del público en el presente.

Es conveniente para nuestra investigación el confiar en la sentencia de Martín Heidegger: “La peculiar realidad de la obra sólo llega, a ser fecunda donde la obra se contempla en la verdad que acontece por ella...”⁵⁶ así la obra artística sólo existe en el presente del sujeto.

56 Heidegger, Martin. Arte y poesía. México: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 91.

2. Postura ante el arte actual.



Vicente Razo. Museo Salinas. Instalación. Juguetes y playeras varias, 1996.

Lo que se ha intentado, es esclarecer el proceso artístico a partir de concepciones filosóficas, pero es claro que no se puede conocer el proceso sólo desde el pasado, por lo tanto, este segundo capítulo posicionará estas ideaciones en la *producción artística del presente mexicano con mayor respaldo institucional y aquellos que siguen las tendencias marcadas por la institución*. Esto se eligió así por la experiencia que he tenido de asistir constantemente a museos o galerías esperando saber cuál es el sentido primordial de las obras ahí expuestas, no intentando entenderlas, sino en todo caso sentirlas y que esto me llevara a conocerlas desde mi propio pensar; en la mayoría de los casos no fue así, en cambio me di cuenta que cada vez que veía una exposición de arte contemporáneo me hallaba fuera de contexto, y no podía exclamar más que un: “se ve interesante la investigación” o un “no le veo sentido”.

El arte al que refiero cuyos representantes podrían ser: Gabriel Orozco, Teresa Margolles, Betsabee Romero entre otros representantes de México en distintas Bienales y expuestos por los museos más importantes del país, tienen ciertas cualidades o carencias que me gustaría exaltar. En su mayoría son accesibles al público en museos, pero censurados desde lo sensible, muchas veces es leído en

lugar de ser experimentado; en las galerías y espacios más “emergentes” el ver las obras no es tan viable por el marco económico-social en que vivimos y es difícil de conectarse (como espectador) con la obra, al tratarse de piezas que muchas veces atañen mas a conceptos que a sensaciones, por lo cual al no conocer el concepto se censura un juicio.

2.1 Breve historia del arte en México (1910-1990)



José Clemente Orozco. Indias, de la serie los Teúles. Piroxilina sobre masonite, 1947.

A principios de siglo XX es la época cuando se puede ver el primer movimiento nacionalista, típicamente “mexicano”.

En palabras de Jorge Alberto Manrique “...es una vieja tradición mexicana que el principal promotor y primer mecenas en terrenos artísticos sea el gobierno...”⁵⁷ y esta tradición tiene como una de sus bases el periodo muralista. En 1923 comenzó el movimiento nacionalista que explotó el arte popular y buscó definir una identidad nacional, esto le abrió a la pintura mexicana las puertas para un “lugar en el mundo”, así hasta mediados del siglo XX los “tres grandes del muralismo”⁵⁸ dominaron la escena artística del país.

57 Manrique, Jorge Alberto. Una visión del arte y de la historia. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 77.

58 Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco.

José Vasconcelos como secretario de Instrucción Pública⁵⁹ fue quien les abrió las puertas de los edificios públicos a los muralistas para realizar sus obras. El Estado quiso unificar al país con una ideología de lo mexicano a partir de los murales, sin preocuparle las posturas reaccionarias de los artistas, de lo cual Manrique escribió: "...México era, para orgullo de propios y quizá admiración de extraños, el país de los murales del 'Renacimiento mexicano', como tanto se dijo a boca llena [...] Después llegaría hasta ser una moda y lugar común asegurar que no había una escuela mexicana [de pintura]."⁶⁰ Hasta mediados de los cincuenta se siguió creando el mismo arte sin reflexionar en el entorno cambiante de un México posrevolucionario.⁶¹ Los artistas jóvenes empezaron a luchar contra este arte estancado, "Estaban juntos en tanto que negaban algo, más que en tanto que trataban de afirmar otra cosa."⁶²

En el "arte de ruptura" los artistas jóvenes de esa época de pronto sintieron un complejo de atraso en comparación con las vanguardias europeas, se creó una necesidad de volverse hacia fuera, "La prisa de estar al día no les da tiempo para pensar en sus cosas no les da tiempo de hacer sus cosas, de reflexionar sobre su propia pintura. Corren desafortunadamente pero (Dios los perdone) siempre llegan tarde."⁶³ Esta cortina de nopal⁶⁴ hizo de los jóvenes de mediados de los cincuenta, una fuerza que se negó a seguir la corriente aceptada por el Estado a pesar de que con esto se estaban negando al apoyo gubernamental. Con todas las implicaciones históricas que tuvo este movimiento según palabras de José Luis Barrios: "...no pasó de ser un movimiento que se dio al interior de las cúpulas de poder político y social del país..."⁶⁵ y sólo a través del apoyo de la nueva burguesía liberal.

Este arte ya no se alimentaba de su mundo circundante, sino de un miedo al atraso, contradiciendo lo que en Aristóteles se lee sobre el conocimiento artístico, el cual se generaba mediante una técnica que potencializaba su visión mediante la exaltación de lo bello y lo ideal, en contraposición a lo lastimero del mundo que los rodea, así el espectador podría apreciar la obra; lo inalcanzable, lo imposible y lo ideal

59 Lo que es ahora la Secretaría de Educación Pública (SEP).

60 *Ibíd.*, p. 37.

61 Existió una contracorriente de artistas que se apartaron de la escuela mexicana de pintura como Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Pedro Coronel y Juan Soriano.

62 *Ibíd.*, p. 43.

63 *Ibíd.*, p. 49.

64 Término acuñado por José Luis Cuevas refiriéndose a la barrera que impuso el nacionalismo en la pintura de México.

65 Benítez Dueñas, Issa Ma. (Coordinadora). Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000) Tomo IV. México: Arte e Imagen, 2004, p. 146.

junto con lo mísero, lo posible, lo que acontecía, para que en el enfrentamiento se lograra un punto medio y el espectador experimentara la obra desde sus límites y sus ideales. En el arte de ruptura fue más importante confrontar la tradición artística inmediatamente anterior, sin importar con esto que la belleza o los ideales de una época se perdieran.

El nuevo apoyo de la burguesía liberal a falta de un respaldo gubernamental supuso, como dijo José Luis Barrios, la apertura de espacios nuevos y privados, ajenos al cobijo y yugo del Estado tales como las galerías, las cuales reclutaron a nuevos artistas que no tuvieron ni teorías ni tendencias poéticas que los ligaran, en todo caso esfuerzos individuales.

A su vez en Europa todas las vanguardias pasaron por un proceso de negación y afirmación constante, cada nuevo movimiento atacaba al anterior con la crítica que legitimaba o rechazaba al movimiento, Benjamín Valdivia dijo al respecto de esto: “Adaptados al habito de la crítica, los artistas comienzan a darle preferencia a las ideaciones...”⁶⁶. Se entiende que los artistas combatieron la crítica con más crítica, haciendo un discurso teórico más sólido en términos críticos para confrontar a estos críticos, esto hizo que la obra misma se volviera crítica de lo anterior, creando así un laberinto de conceptos que sólo terminaron recorriendo el experto del arte (crítico, artista, coleccionista, curador) y el creador.

Como menciona Abraham Cruzvillegas, en movimientos cuya “...finalidad era la manifestación de la subjetividad en respuesta a sus propios sentimientos, materiales y medios, en busca de una identidad propia e independiente...”⁶⁷ donde no sólo la crítica y sus categorías estéticas sobre el rol del artista, sino también los vínculos con las instituciones como el museo y la galería se volvieron parte del discurso artístico, lo que en el arte conceptual desembocó en un rechazo al objeto de consumo, buscando un “arte directo” en el cual la acción directa conduciría a un cambio en la sociedad sin mediación de una institución.

El auge del arte conceptual llegó a finales de los sesentas a México, en pleno movimiento estudiantil, inundando con los ideales de crítica al objeto y ataque a la institución a una sociedad artística que lo asimiló hacia la propaganda política, la

66 Valdivia, Benjamín. Los objetos meta-artísticos y otros ensayos sobre la sensibilidad contemporánea. Zacatecas: Azafrán y Cinabrio, 2007, p. 41.

67 Cruzvillegas, Abraham. Round de sombra. México: CONACULTA, 2006, pp. 85-86.

pérdida del objeto aurático y de la institución a cambio de un soporte político y masivo, efímero y textual. Se salió de la galería a las calles “...arte como comunicación y proyecto social...”⁶⁸ El Salón Independiente⁶⁹ (1968) fue una muestra de estos espacios creados para la exposición artística fuera de la institución.

La “generación de los grupos” como Tepito Arte Acá (1968) Taller de Arte y Comunicación (1974) y el No-Grupo (1977)⁷⁰ en los que cabían desde restos del arte conceptual, hasta arte correo, pasando por crítica institucional y performance entre muchas otras actividades “alternativas” que al paso de los años empezaron a ser una convención hasta su paulatina legitimación, la cual fue una de las razones que hizo que su discurso perdiera fuerza frente a una nueva generación.

Ya en los ochenta hay una intención por parte de los artistas en México por la recuperación de la imagen y el objeto artístico, se utilizan de nuevo el soporte tradicional y el alternativo (*performance, happening, etc.*) y es en este momento donde los artistas empiezan a servirse del estado, de espacios privados como también de espacios tomados, seguía existiendo una oposición al sistema tradicional del arte creando así uno efímero, conservando muchas veces objetos artísticos producto de la acciones, *performance* o creaciones efímeras para su posterior venta.

Se hace una conciencia de autogestión para la producción y difusión artística con más congruencia en el hacer un “arte alternativo” sin el apoyo oficial, ya no sólo tomar los espacios, sino hacerlos. En estos momentos (finales de los ochenta) empiezan a aparecer espacios dedicados a la curaduría, la investigación teórica y la crítica del arte ante la falta de espacios públicos consolidados (Universidades, Museos) que hablasen del arte que sucedía fuera de sus espacios.

Se creó todo un sistema económico alrededor del arte que supliera al anterior, sustentado por el Gobierno, se dejó de buscar un carácter nacionalista para buscar uno de consumo dirigido a un mercado internacional, en palabras de José Luis Barrios “...se trata de artistas que asumen imaginarios nacidos de los *mass media*, que trabajan con nuevas tecnologías: cine, video, etcétera. La búsqueda

68 Benítez Dueñas, Issa Ma. (Coordinadora). Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000) Tomo IV. México: Arte e Imagen, 2004, p. 146.

69 Sala de exposiciones fundado por artistas que deseaban exponer sin el patrocinio del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

70 Entre otras agrupaciones: Proceso Pentágono, Tetraedro, SUMA, Germinal, Mira, Marco, Taller de investigación Plástica y Taller de Arte e Ideología.

de una presencia internacional como vía de legitimación de sus discursos”⁷¹ Hay un desencanto generalizado por los problemas del país que dieron pie a un arte simulado, el cual ya no partía del mundo que rodeaba al artista sino de las tendencias artísticas más novedosas, de aquello que puede generar un mayor interés a un posible coleccionista, Abraham Cruzvillegas artista visual expone:

En México se dio casi por default un vínculo inexpugnable entre posmodernidad y neomexicanismo. Lo que los críticos querían indicar señalando una ‘diferencia’ cultural en la obra de esos artistas en realidad enfatizó aún más su dependencia de recursos formales y conceptuales internacionalistas heredados, copiados o transferidos acríticamente al contexto local. Las referencias eran por ejemplo, la transvanguardia italiana, el neoexpresionismo alemán y la pintura llamada posmoderna norteamericana.⁷²

Con el neomexicanismo se buscó regresar a lo “mexicano” mediante una glorificación de lo exótico, con emblemas tales como Frida Kahlo o la virgen de Guadalupe en lo que parece a distancia un recurso mercadotécnico de vender el estereotipo de lo mexicano.

A principios de los noventa empieza la era de la movilidad artística, del artista viajero. Hubo un tránsito constante de creadores foráneos tales como Francis Alÿs y Oswaldo Sánchez o Silvia Gruner y Gabriel Orozco de los nacionales que se fueron. Fue también en esa época cuando se promovió el término curador el cual se empezó a escuchar desde finales de los ochenta en nuestro país, cuya labor en palabras de Abraham Cruzvillegas es: “...una plataforma de ideas sobre la que operan fenómenos tales como una exposición, una conferencia, un libro, un catálogo de obra, el diseño de museografía, la ejecución de una pieza, o todo junto, en forma de sistema de conocimiento...”⁷³ Incluyendo por supuesto el aspecto comercial de un proyecto.

En el arte posterior a los noventa los artistas se volvieron más hacia la exploración del acercamiento con el espectador, con la característica de *hacerlo desde teorías más que de sensaciones*; aunque hay varias corrientes a las que se volvieron, que vagamente se describen como: una obra mayormente autobiográfica que indaga dentro de una exploración personal y generalmente experimental, o la contraria,

71 Ibíd., p. 165.

72 Cruzvillegas, Abraham. Round de sombra. México: CONACULTA, 2006, p. 131.

73 Ibíd., p. 20.

la cual busca posicionarse en el mercado a partir de recursos conocidos. Es en la búsqueda del acercamiento al espectador por su complejidad en la que me centraré.



En el origen del pensamiento occidental existen dos grandes ramas de pensamiento, el idealista y el materialista, cuyos padres son, en el primero Platón y en el segundo Aristóteles. Es sabido que Platón quería desterrar a los artistas por engañar con meras apariencias, en cambio, Aristóteles veía en estos una fuente de conocimiento, de purificación.

Según el filósofo francés Jacques Rancière las teorías teatrales, que posteriormente fueron asimiladas por el campo plástico, y que buscan este cambio en el espectador son de ascendencia platónica, ya que se parte de la creencia de que los objetos artísticos mantienen al espectador en la ignorancia:

Hace falta un teatro sin espectadores, en donde los concurrentes aprendan en lugar de quedar seducidos por las imágenes, en el que se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos [...] hay que arrancar al espectador del embrutecimiento del espectador fascinado por la apariencia y ganado por la empatía que lo obliga a identificarse con las personas de la escena. Se le mostrará entonces un espectáculo extraño, inusual, un enigma del que debe buscar sentido. Se le forzará de ese modo a intercambiar la posición del espectador pasivo por la de investigador o experimentador científico que observa los fenómenos e indaga las causas.⁷⁴

Parece ser que esto describe los llamados objetos de ansiedad, es decir, objetos en el que el espectador tiene que discernir si lo que ve ¿es arte o no?, como los podemos ver en mucha de la obra de Gabriel Orozco, quien busca una individualización del espectador más que una aceptación de la masa, la apropiación de momentos de belleza encontrados por un individuo que busca el desacuerdo como modo de producción, nos obliga como espectador a buscar significados ocultos, una asociación creativa que justifique el valor adquisitivo de la obra, así en la obra expuesta en la Bienal de Venecia (Caja de zapatos vacía, 1993) cada espectador actuó distinto al enfrentarse a una caja, pareciendo reafirmar la frase: "Todas las familias felices se parecen entre sí; las infelices son desgraciadas en su propia manera."⁷⁵, en este caso todas las obras bellas producen la misma sensación de placer y dejan al espectador inmóvil, en cambio las desagradables a primera vista

74 Jacques, Rancière. El espectador emancipado. España: El lago ediciones, 2010, pp. 11-12.

75 León Tolstoi en Ana Karenina.

son las que provocan en el espectador una actividad.

Siguiendo con el desarrollo expuesto por Rancière lo anterior sólo es una línea de salida, existe otra en donde más que alejarse del espectador (al agredirlo con algo que no espera) busca un acercamiento:

El espectador debe ser sustraído a la posición del observador que examina con toda tranquilidad el espectáculo que se le propone. Debe ser despojado de este ilusorio dominio, arrastrado al círculo mágico de la acción teatral en el que intercambiará el privilegio del observador racional por aquél que consiste en estar en posesión de sus plenas energías vitales.⁷⁶

Situamos aquí entonces al “arte relacional”, el cual busca que el espectador sea co-creador, socio o cómplice de la obra, en ambas corrientes el arte es un medio para llevar al espectador a la consciencia de su situación social, que lo impulse a la acción.

Nicolas Bourriaud en la “Estética relacional”⁷⁷ nos propone un discurso teórico del arte “de los noventa” explicándolo desde una búsqueda de contacto humano, el arte como medio de relacionar personas creando modos de acción dentro de lo real del mundo: “La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado...”⁷⁸ es decir, el arte intenta favorecer un intercambio humano diferente al de la vida común, insertándose en la vida social en forma de amalgama informática del entorno mundial; así Nicolas Bourriaud expresa: “El arte sólo se define ahora como un lugar de importación de métodos y de conceptos, una zona de hibridaciones...”⁷⁹

Pero en esta apertura hacia la hibridación muchas veces se ha dejado de lado la sofisticación de las formas propio del lenguaje del arte, por usar el lenguaje de otras disciplinas.

En el caso de Amor Muñoz que ha sido dos veces becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)⁸⁰ en su exposición en el Laboratorio Arte Alameda (Esquemáticos Gráficas expandidas funcionales, 2011) utiliza el bordado y circuitos

76 Ibíd., p.. 12.

77 Bourriaud, Nicolas. Estética Relacional. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.

78 Ibíd., p. 14.

79 Ibíd., p. 128.

80 En el programa “Jóvenes Creadores”

electrónicos donde confronta: “dos sistemas de producción: el manual y el seriado”⁸¹. Pero esta posible metáfora a partir de una serie de lienzos bordados (con materiales eléctricos) con los que el espectador puede interactuar, se pierde justamente en el proceso lúdico que la misma obra impone, que uno asocia más a un museo interactivo infantil en el cual se aprende el funcionamiento de las cosas a través de la interacción con las mismas, en este caso los sensores.

Con la pieza “Esquemático 2: Alcoholímetro” que a grandes rasgos es un sensor de alcohol en el cual el sujeto se coloca gel a base de alcohol y una sirena se activa o “Esquemático 3: Sensor de Audio o control de voz” que mediante un aplauso se puede encender o apagar un aparato eléctrico; la correspondencia de la obra con su supuesta metáfora, si bien existe es tan pequeña que no termina por cuajar.

81 Karla Jasso, nota curatorial de la exposición.

2.2 Introspección y extrospección.



Abraham Cruzvillegas. Flebitis. Arte objeto. Zapatos y peras de boxeador, 1995.

Actualmente en un mundo interconectado mediante la tecnología en el cual las distancias se han acortado radicalmente, el mundo se ha hecho más “pequeño”, el mundo del artista pasó de ser “circundante” a “público”, ya no necesita estar en un lugar determinado para que le afecte lo sucedido. Pareciera que esto hizo al artista más consciente de su individualidad y que dejara a un lado el espacio en donde vive. En otras palabras dejó de interesarse por su entorno para darle más importancia a su interior.

Si entendemos al arte como un proceso histórico en constante reafirmación, se puede ver cómo este sentimiento del artista por su interior es permanente, el cual se define en este trabajo como *introspección*, también llamada: percepción interna del sujeto y del lado contrario se encuentra la *extrospección*⁸² o la observación del sujeto del mundo.

Lo que aquí llamamos desarrollo artístico se puede dividir ahora en dos amplias ramas: se comenzará por el designado como extrospección que es aquel que nace a partir de “preocupaciones de masividad” es decir se busca un acercamiento

82 Esta palabra es un galicismo que actualmente no está en la Real Academia de la Lengua.

a las masas y un entendimiento teóricamente universal, por ejemplo el arte de adoctrinamiento judeo-cristiano, el pop art, o el muralismo.

En cambio el arte introspectivo es aquel que predominantemente parte de sí mismo, de su historia y su propia existencia, algunos ejemplos de este arte serían el expresionismo, el dadaísmo y el arte conceptual, este arte no busca una aceptación masiva sino más bien una reafirmación interna.

Este proceso de oposición entre estas dos líneas comienza a partir de la tradición artística que se ve enfrentada a una vanguardia que sigue fines contrarios al de ésta; esta vanguardia sigue su camino hasta asentarse en el gusto y la asimilación del público y se convierte en una nueva tradición artística. Cuando esto sucede el proceso vuelve a comenzar, pero no regresa al inicio sino avanza cada vez hacia nuevos descubrimientos, hacia nuevos lenguajes y formas.

Para profundizar en este proceso no se tiene que partir de la tradición, sino de la vanguardia que nace a partir de un “sentimiento social” generalizado, por eso, al hablar de una obra de arte no se puede deslindar del momento histórico donde se produjo, de la irritación del momento, sus tecnologías y sus creencias.

El arte contemporáneo como lo hemos descrito hasta aquí, corresponde a la línea introspectiva del arte; no es la primera ni la última vez que un movimiento artístico busca una reafirmación interna de su existencia, que se revela de lo que consideran un arte sin mayor contenido que el gusto popular. En el caso del arte contemporáneo en México inmediatamente posterior al neomexicanismo hubo una discrepancia con el modo de producirlo, pues la obra presentada en museos y galerías, la mayoría de las veces al seguir tendencias internacionales, dirigía el foco del espectador a entender y no a sentir la obra, y aun así, muchas veces, no eran entendidas ni por los propios conocedores nacionales, otras tantas no se sostienen ya que si bien buscan un “despertar” del espectador, lo fundamentan en teorías más que en experiencias, en el caso de México se busca seguir una tendencia internacional dejando de lado lo propio del país.

Con lo anterior damos cuenta que el espectador es orillado a un discurso establecido por una institución, si bien algunos de los artistas de esta generación han sido alabados por la crítica internacional, difícilmente ofrecieron al público nacional una posibilidad de ruptura, ya que partieron de lo cotidiano mexicano como metáfora dirigida a un público extranjero.

Unos zapatos con peras para boxear que simulan unas piernas inflamadas (Flebitis,1995) por no dejar de mencionar las obras expuestas bajo el título (Autodestrucción 2, 2013) en donde los desechos de la remodelación del artista fueron convertidos en arte-objeto, al colocar unas rueditas a un pedazo de muro, ideados por Abraham Cruzvillegas; o la temática alrededor del coche y la llanta manejada por la artista Betsabeé Romero (Enramadas en fuga, 2004) o (Atrapadas al vuelo, 2010), que si bien tienen un contenido real, ya sea de crítica o reflexión, al no generar más que expectación por lo extravagante, en lugar de un interés más allá de lo cotidiano y obvio de las piezas. Se desvía la posibilidad de reflexión por parte del espectador.

La tradición artística del momento se fue desligando de la tradición social, el lenguaje común que parte de un sentimiento de aquello que pasa en una sociedad, si bien está reflejado en el arte, ya no se muestra como el objeto en sí, pues en el proceso dialéctico fue cambiando esta concepción, cada artista “ofrece su propia manera de ver y de sentir.”⁸³ Mediante metáforas se devela su mundo circundante, esto también facilitó la ausencia de la reflexión por parte del creador al tener como escudo la subjetividad de sus obras.

Por otra parte, hay artistas avalados por la institución que son capaces de generar obras que se sostengan, pero ante la voracidad del medio se ven obligados a producir por producir, a generar suficiente materia prima para su galería, su próxima exposición, el próximo concurso en puerta y para compradores de ocasión, no niego que haya arte contemporáneo importante y de mucho valor produciéndose, sino que el arte más reconocido y financiado por el gobierno e instituciones privadas es ya *un arte digerido por el sistema que nos muestra por ende lo que el sistema permite* y al estar digerido la ruptura se cierra.

En los rápidos informáticos en los cuales estamos acostumbrados a navegar, la falta de producción de un artista nos es inaceptable, por lo que muchas veces aceptamos obras que no se sostienen con tal de saber qué es lo más nuevo, lo que marca la pauta, es decir por la avidez de novedad de la sociedad actual; el arte no está fuera del cuadro económico, sino que responde a una ley de ganancia.

•

Al mismo tiempo el reinante sentimiento social capitalista se puede simplificar en una pérdida de las relaciones humanas fuera de lugares de consumo, lo pensamos
83 Venturi, Lionello. Historia de la crítica del arte. España: Gustavo Gili, 1982, p. 258.

todo a partir de las pérdidas o ganancias que nos generara tal o cual decisión: ir por un café, comprar ropa, realizar pagos, dependiendo de tu producción económica es tu valor dentro de la sociedad. Por esto para Nicolas Bourriaud: “El artista se focaliza entonces, cada vez más claramente, en las relaciones que su trabajo va a crear en público, o en la invención de modelos sociales.”⁸⁴ Que salgan de los establecidos dictatorialmente por el sistema.

Pero en muchos casos lo que nos muestran estas obras son las relaciones existentes en el “mundo interno” del artista, como mera evidencia, y en otras ocasiones como crítica, en los primeros a veces las obras terminan siendo tan íntimas que parecen lo que coloquialmente llaman “bromas locales” y en el caso de las segundas en la mayoría de los casos las denuncias al sistema son las mismas que ya conocemos.

Uno de los casos en donde se puede ver reflejada este tipo de crítica, es con Minerva Cuevas y su activismo-artístico anticapitalista, en su obra al rededor de “Del Monte” toma logotipos de la empresa para criticar los problemas de salud pública y ambiental que causa la compañía, por la explotación de tierras y manos guatemaltecas para sus procesos, pero su obra (imágenes tipo espectaculares publicitarios con el logo Del Monte acompañado con la leyenda “*pure murder*”) expuesta en galerías y museos, no tiene un impacto real ya que parte de una información ya digerida y aceptada desde tiempo atrás por los espectadores y consumidores.

La obra se vuelve entendimiento seco y limitado, un simple reflejo del discurso. No nos dice más que las creencias del autor y la institución que lo respalda.

Se han destruido las anteriores categorías, formas de crear y de ver el arte, a lo largo de una transgresión constante, ya no sólo en el terreno del arte, sino del entorno, llegando a buscar un impacto que parece lograrse mediante lo que no se ha visto, que sorprenda, llame la atención o cause expectación, cuya categoría podría ser lo superfluo, según palabras de Benjamín Valdivia.

84 Ibíd. p. 31.

2.3 El arte “institucionalizado” como problema fundamental de la investigación.

El arte ha muerto. Sus movimientos actuales no reflejan la menor vitalidad; muestran las agónicas convulsiones que preceden a la muerte; no son más que las mecánicas acciones reflejas de un cadáver sometido a una fuerza galvánica.

Danto, Arthur “El final del arte”, en *El Paseante*⁸⁵



Marianna Dellkamp. Muñeca, 40 años de la serie Antropología del cuerpo moderno. Impresión digital a color, 1999. Del sitio: http://www.mariannadellekamp.com/htm/obra/antropologia/dellekamp_antrop12.htm, 25/19/2013

Muy dramática la premisa de Danto y para explicar cómo pudo llegar a tal razonamiento de que el arte había muerto, comenzó desde una especulación histórica, para después expresar su posición de que el arte ya es post-histórico a partir de la sentencia de Hegel sobre la plasmación más elevada del arte, que había llegado prácticamente a su fin como etapa histórica. Pues como ya había dicho, hubo un desequilibrio entre el entendimiento y el sentimiento.

85 Danto, Arthur C. El final del arte. En: *El paseante*, 1995 (22-23), pp. 30-54.

Según Danto en el arte anterior al impresionismo, en las llamadas “obras maestras” se clasificaba como proceso para medir un avance el mimetismo que llegaba a lo virtuoso en una técnica artesanal.

Pero con la invención de la fotografía como imagen reflejo de lo natural que posibilitó al cine como imagen del movimiento, el arte tuvo que dejar a un lado el virtuosismo técnico, el “progreso” perceptivo que se había podido indicar en esos años dejó de ser significativo. Así a partir de 1906 aproximadamente, era más que evidente, que “...se necesitaba con urgencia una nueva teoría...”⁸⁶

Una teoría en la que los pintores más que representar, expresaban, más que una imitación de la realidad se basaban en sus sentimientos.

En el arte posterior a 1906 los artistas expresaban sentimientos mediante la transgresión de la técnica artesanal anterior: “...los objetos se hicieron cada vez menos reconocibles y acabaron desapareciendo por completo en el expresionismo abstracto...”⁸⁷ que implicaba una referencia generalmente a sentimientos no objetuales como la alegría o la depresión.

Cada artista creaba por así decirlo, un nuevo lenguaje mediante metáforas de los sentimientos que buscaban expresar, este subjetivismo en la creación de las obras llevó a la necesidad de conocer al artista y su vida, para de este modo lograr entender la obra.

Todos los movimientos artísticos demandaban en palabras de Danto un tipo de “...interpretación teórica que cada vez se adecuaba menos al lenguaje y la psicología de las emociones...”⁸⁸ de donde se originaron; se empezó por buscar obras de “edición limitada” y, a crearse con este fin, movimientos artísticos cada vez más efímeros que buscaban lo “nuevo” y una vez que era aceptado ante la institución que dicta el mercado del arte se volvía una marca personal de por vida. Estas vanguardias al ser introspectivas y auto-reafirmantes se volvían hacia la incompreensión de una mayoría, se espera del espectador un juicio estético reflexivo aunado a un conocimiento de conceptos de la historia del arte.

Danto fue el primero en expresar el término “mundo del arte” donde está introducido tanto el espectador, la obra y el artista como el mercado económico en el cual

86 Danto, Arthur. El final del arte. en El Paseante, 1995, núm. 22-23, p. 21.

87 *Ibíd.*, p. 23.

88 *Ibíd.*, p. 28.

existe. Aunque el artista no lo acepte o no lo tenga presente, trabaja al servicio de determinados intereses de clases sociales, no tiene una autonomía sino sólo la alternativa de decidir hacia donde dirigir su obra.

Cuando el artista hace conciencia de la necesidad de tomar una postura hacia la cual dirigir su producción reconoce su libertad para crear lo que quiera. Pero al ponerse de parte de una clase social (cosa inevitable) acaba entonces su autonomía para ser parte de una lucha de clases.

No existe la autonomía como tal en el artista, como no la existe en ningún sujeto, pues inevitablemente vive siendo afectado por su entorno social, político y económico, pero en el caso artístico el tener la pretensión de una mera búsqueda personal es negar lo obvio. El artista puede ignorar el mercado que lo rodea y ser manejado por éste de igual manera, o hacer conciencia de éste y tomar una postura, que no sólo sería de él, sino de toda una corriente social, mientras más consciente sea el artista de su entorno su obra tendrá mayor sentido.

Un sentido que además tiene que ser perceptible para el espectador, como menciona Walter Benjamin: “Una obra que presente la tendencia correcta debe necesariamente poseer toda otra calidad [...] sólo puede ser acertada cuando es también literalmente acertada.”⁸⁹ Es necesario tener claro, tanto la razón por la cual se está haciendo la obra, es decir la tendencia, como también el cómo se va a presentar y si va a lograr el impacto esperado en el público esperado, en otras palabras la calidad adecuada.

En mucho del arte actual respaldado institucionalmente en México existe un cambio de calidad, otra manera de hacer las cosas, hay una mayor cercanía, no sólo en los motivos de las obras sino en la misma realización; en este acercamiento, me parece hay un desinterés por el objeto artístico, una pérdida de competitividad técnica dentro de la obra, la cual a mi juicio es necesaria para poder experimentar un Juicio estético y no caer a lo áspero del concepto.

El artista al buscar una mayor cercanía con el espectador con el fin de provocarlo a la acción, muchas veces incita en este la reacción contraria, es decir, un rechazo al arte. En las visitas a museos contemporáneos que he podido hacer, principalmente en la Ciudad de México, el público que no es especialista, que es generalmente el público “acarreado” (mandado por algún profesor o amigos) recorre la obra para tomarse fotografías, para tener un registro de que estuvo ahí, se sorprende en el

89 Walter, Benjamin. El autor como productor. Ponencia del 27 de abril de 1934, p. 2.

momento, se divierte si la obra lo permite y eso es todo, en general no hay una reflexión del por qué de la obra y en ningún caso es por ignorancia, sino porque en la mayoría de las veces no tienen algún referente común con ésta.

Los creadores parten de la idea de que ellos ven lo que los otros no; pareciera que en la altivez del artista se quieren enseñar puntualmente las ideas y conceptos que han aprendido y que juzgan como reveladoras, ya sea por la necesidad de buscar un cambio o de ser entendidos, la paradoja es que muchas veces en lugar de atraer al espectador lo rechazan, en lugar de sacar el arte de la institución a la vida cotidiana lo encarcelan en el concepto.

El arte ya no se limita a una obra pictórica, escultórica o lírica, esto implica la necesidad de tener un mayor campo de conocimiento y el riesgo de ya no ver tu mundo circundante por no perder toda la información que está disponible, para no atrasarse, el artista deja de experimentar y se vuelve a lo ya dicho en un frenesí de “estar al día”. Aquí el reto del artista: hablar de él y de su obra sin necesidad de un intermediario que tergiverse lo dicho.

Lo que pesa y afecta muchas veces ya no es la obra de arte, lo que se alaba es la ocurrencia de mezclar este concepto con tal movimiento artístico o técnica novedosa, muchos artistas contemporáneos (los más comerciales generalmente) parecieran abogados que se dedican a buscar huecos en la ley, los cuales le permitan hacer un camino hacia objetivos, estos autores buscan huecos dentro de discursos ya hechos para utilizarlos en sus obras, decir lo ya dicho en otras palabras o mejor dicho con otros recursos.

Muchas de las técnicas artísticas contemporáneas como lo son el *performance*, el *happening*, las instalaciones o las intervenciones, al no buscar permanecer, generaron un nuevo tipo de legitimación a partir de los que estuvieron ahí y posteriormente a partir de la exposición del registro de la acción.

Si como se había dicho, la obra artística sólo puede ser experimentada en el presente en que se hace, también es cierto que en estas acciones al perder el objeto aurático y “reponerlo” con un registro, el artista tiene que comprometerse con éste y cómo será visto y leído. Pasar de ser pintor, escultor o músico a periodista y cronista. Pero esto no implica que deje de ser artista sino que tiene que haber responsabilidad en el artista para que su obra genere un impacto real en el espectador, no sólo hacer la obra para los presentes durante la acción, sino para los posteriores lectores y exigir

ese derecho a la institución que expone el registro.

Ante la producción de obras presenciales para sólo un minúsculo número de sujetos, desafanándose el artista de profundizar en la experiencia creada a partir de sus propias palabras, es lógico que la institución requirió saber con exactitud qué es lo que compraba, lo que exponía, y como le servía o no a sus propósitos mercantiles y políticos, por ende fue necesaria la creación de un agente que regulara la comunicación entre la obra de arte y la institución, el artista y el coleccionista, es decir el curador.

Pero este existe por un requerimiento de la institución, si partimos de una igualdad de intelectos entre el artista y el espectador no hay necesidad de una explicación o justificación de una obra; retomando a Rancière.

Por todas partes hay puntos de partida, cruces y nudos que nos permiten aprender algo nuevo si recusamos, en primer lugar, la distancia radical, en segundo lugar, la distribución de los roles y, en tercero, las fronteras entre los territorios. No tenemos que transformar a los espectadores en actores ni a los ignorantes en doctos. Lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que pone en práctica el ignorante y la actividad propia del espectador. Todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia.⁹⁰

En obras en las cuales se simplifican al punto de convertirse en una ilustración de los hechos, la experiencia del espectador se resume a una mera asimilación de información, éste no conoce más de lo que el artista quería mostrar, se vuelve entendimiento seco.

En varias propuestas actuales en el arte contemporáneo, se critica a la sociedad mexicana por la gran violencia que existe en ella, en esta crítica generalmente se parte de la exposición de registros de la violencia misma, muchas veces utilizando la idea de violencia como un objeto “tabú” que al ser expuesto surge como lo innovador, así en la obra expuesta en el MUAC (Recuerdo de Ciudad Juárez, 2011) que consiste en una serie de postales con la frase anteriormente citada impresa sobre fotografías de prendas de mujeres asesinadas

del archivo del Departamento de Identificación Criminal y Medicina Legal Z. N. / Procuraduría General de Justicia del Estado de Chihuahua de la serie “¡Visite Ciudad Juárez!” de la artista Ambra Polidori, en una crítica por los 17 años ininterrumpidos

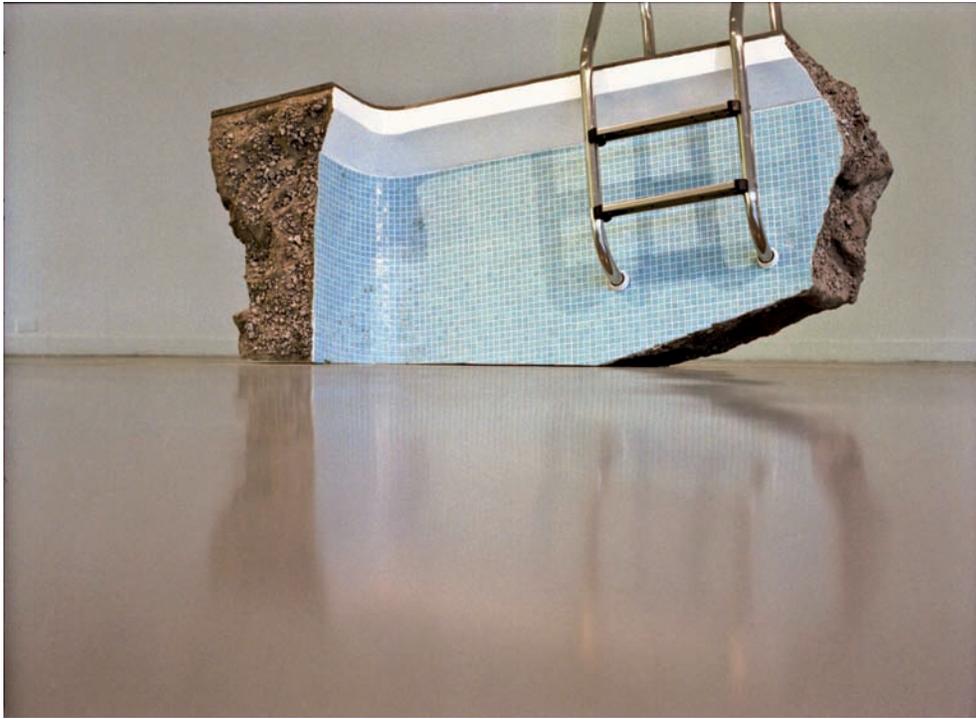
90 Jacques, Rancière. El espectador emancipado. España: El lago ediciones, 2010, p. 23.

de asesinatos de niñas y mujeres de Ciudad Juárez, Chihuahua, se solicita al espectador a mandar estas postales al Gobierno de Ciudad Juárez como protesta y denuncia por los feminicidios y la impunidad. En las cuales se da a las masas como consumo: la violencia, en un “abastecer [de] un aparato de producción sin transformarlo...”⁹¹ Las postales no tienen el impacto necesario para generar una acción en una sociedad insensibilizada con el periódico amarillista de cada mañana, las noticias en la televisión de cada noche o los mismos crímenes violentos que han sufrido; la imagen de la violencia se ha vuelto tan cotidiana que ha dejado de afectar al espectador que toma la postal como recuerdo y no como herramienta, tal vez la obra está dirigida más hacia la vista extranjera que la nacional.

La obra de Picasso titulada (El Guernica, 1937) me parece uno de los más claros ejemplos de lo que la crítica dentro del arte puede llegar a impactar, por lo cual no intento expresar que la crítica de este sea incompatible, sino la falta de herramientas visuales que muchas veces se hace patente en las producciones artísticas que hacen de la obra sólo un reflejo de la crítica, nos muestran las condiciones del espacio social sin sofisticarlas mediante el filtro artístico, al utilizar los mismos medios informáticos utilizados por los medios masivos de comunicación como recursos formales.

91 Walter, Benjamin. El autor como productor. Ponencia presentada en el Instituto para el estudio del fascismo. París, 27 de abril de 1934, p. 12.

2.4 Sobre la ambigüedad en el arte contemporáneo.



SofiaTaboas. Dorso (escalera). Instalación para sitio específico. Escalera, azulejo y cemento, 2011. Fotografía: Gustavo Lozano.

Para generar nuevos conocimientos ya sean críticos o meramente reflexivos el creador parte de la idea de mundanidad, formada por referentes de lo que es útil, a partir de nuestro ser. Las cosas son respecto a sujetos, por lo cual al ver un objeto necesariamente existe un referente de lo ya conocido, la misma obra es entendida por el espectador a partir de referentes personales que definen su juicio estético.

La idea de lo que es la “mundanidad” se construye en cada sujeto a partir de sus referentes, los cuales nos construyen un mundo de lo cotidiano, en ésta idea construida de nuestro mundo no hay una reflexión sobre nuestros actos en el constante devenir de nuestras acciones. Esta forma de ser de lo cotidiano Martin Heidegger lo desglosó en tres estados que son: las *habladurías*, la *avidez de novedad* y la *ambigüedad*⁹², las cuales integran la unidad que conforma el *ser* de lo cotidiano, es decir el cómo existe el humano cotidianamente.

92 Heidegger, Martin. Ser y tiempo. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.

Se puede ver este mismo *ser cotidiano manifestado en el microcosmos del arte contemporáneo*, ya que al estar inmerso en la cotidianidad, deja a un lado la reflexión y el acercamiento a la cosa que se supone el arte permite.

Heidegger define las habladurías de la siguiente manera: “Lo hablado por el habla traza círculos cada vez más anchos y toma un carácter de autoridad. La cosa es así porque así se dice...”⁹³ Claramente veo a los curadores, los críticos y los historiadores del arte (la institución) como productores de habladurías, diciendo constantemente el cómo se tiene que ver el arte. Al final se “entiende” la obra sin una apropiación de ésta, sin realmente sentirla.

A la curiosidad o avidez de novedad “...no le importa ser llevada por la admiración a la incomprensión, sino que se cura de saber, pero simplemente para tener sabido...” Siempre busca lo que sigue sin detenerse a ver lo presente, esta avidez se localiza en los mercaderes del arte (galerías, coleccionistas...) que requieren de estar un “paso adelante” para poder manejar el mercado del arte a su conveniencia.

Por último, la ambigüedad que no es otra cosa que el no saber lo que se conoce o no; ahí vive el espectador del arte contemporáneo, que termina de ver una exposición sin entender, ni conocer en realidad lo que se vio.

En éste vivir cotidiano no se puede llegar a conocer nada, ni a uno mismo, ni el mundo que lo rodea; el artista contemporáneo sólo existe como ser de la cotidianidad, ya no comprende ni encuentra las cosas inmerso en un sistema económico-social que se desenvuelve en la cotidianidad.

Pongamos por ejemplo a Sofía Táboas a quien tuve oportunidad de escuchar sobre su participación en la exposición colectiva “Antes de la resaca, una fracción de los noventa” en el Foro abierto que presentó el MUAC el catorce de septiembre del 2011.

Según sus palabras, ve el material, es decir, los elementos tangibles de la realidad, como una colección de lugares, así en su obra al señalar los materiales, hace hincapié de cómo se percibe por medio de estos una interacción con el sitio.

Ahora bien, en el discurso curatorial del Museo Carrillo Gil, en el cual estuvo una retrospectiva de Sofía Táboas por sus más de 15 años de trayectoria con una serie de esculturas que intervenían la sala (en un ambiente que parecía posterior a una

93 *Ibíd.*, p. 188.

explosión ocurrida al interior de una piscina) donde se presentaron las partes de una piscina *deconstruida* alrededor de la sala, durante las fechas del 2 de febrero al 15 de mayo del 2011 nos dice:

Sofía Táboas ha creado una muy personal idea de escultura. Practicando un minimalismo devoto, y centrada en el uso de materiales explícitamente artificiales o literalmente orgánicos, reduce el gasto en el discurso, a favor de la experiencia sensible.

Su trabajo siempre logra emanar cierta mística y espiritualidad. Las superficies vibrantes que se extienden en el espacio expositivo son arrebatos de sensualidad y a la vez ejemplo de cordura conceptual. Sus obras tienen un guiño nihilista, de broma o engaño visual. Esta artista trabaja la desmaterialización en la escultura. Fascinada por los materiales que exceden la necesidad y el uso de su objetualidad, prácticamente nos entrega cuentas de vidrio a cambio de oro: un simulacro o “apantallamiento”, en el lugar de la experiencia: ¿es ó solamente se parece?, se parece y por eso llama, pero no es.

Ítala Schmelz
Curadora

Haciendo el análisis de estas dos ilustraciones tanto de la artista como de la curadora, quisiera explicar cómo se manejan la ambigüedad y las habladorías.

En primer lugar nos hablan de un interés meramente personal de Sofía Táboas por un área específica, en este caso el material y como es percibido; donde se vuelve a ver esta inalcanzable subjetividad artística que si bien es parte del lenguaje propio de cada artista no produce el interés necesario para que el sujeto pase de espectador a investigador o traductor.

En el discurso curatorial, nos dice además, que es un interés históricamente artístico, pues es una práctica minimalista de materiales: “...explícitamente artificiales o literalmente orgánicos...” donde a partir de la historia del arte justifica la estética que maneja Sofía sin dar más argumento que sus propios conocimientos, a los que el espectador tiene que confiar en ese momento, estoy partiendo sólo de aquello que se vio en la exposición, pues lo que interesa es la experiencia, en este caso la del espectador con la obra.

Siguiendo con percepciones de gusto personal donde Ítala Schmelz (curadora) dice: “...son arrebatos de sensualidad y a la vez ejemplo de cordura conceptual.” En rebuscada redacción que no se termina de entender y que no dice nada de tan

ambigua la frase, terminamos leyendo lo que la curadora ve en la obra, en una obra que como espectador es complicado poder sentir y mucho menos entender, experimentándola en ambigüedad y habladurías; irónicamente expresado en el discurso curatorial ya que según este las piezas favorecen la experiencia sensible.

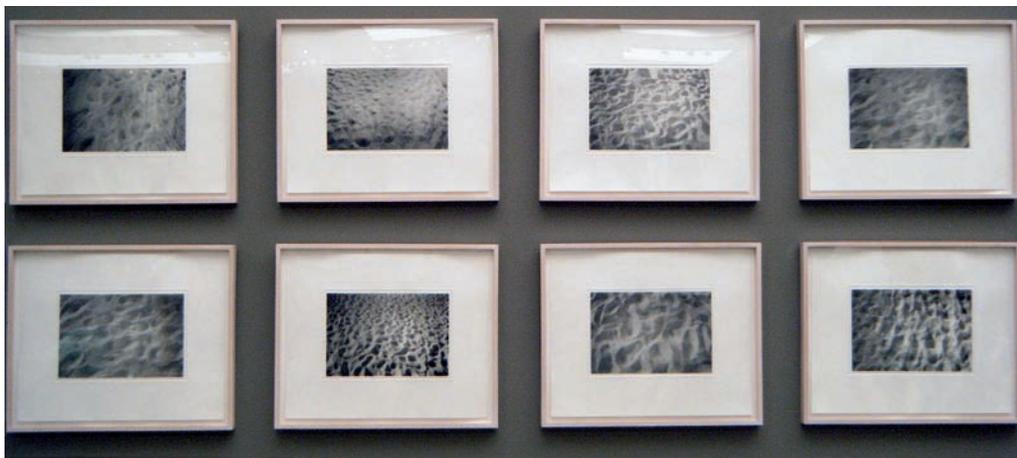
Pero ¿qué sentido tiene una experiencia sensible de algo que no presenta mayor mérito que el de descontextualizar el material de una alberca a una galería de museo?

La descontextualización originalmente era una crítica a los métodos artísticos de principios del siglo XX, la idea de dignificar objetos cotidianos de esta manera, era originalmente un desafío chocante para la distinción hasta entonces aceptada entre lo que se consideraba arte en oposición a lo que no era arte, en la cual se seguía buscando un perfeccionamiento técnico de la representación artística de la naturaleza.

Por parte de sus detractores este arte no tenía una consciencia del “mundo del arte” existente sino tan sólo una búsqueda por lo “bello”, el desafío encabezado por Marcel Duchamp, estaba no sólo en la mera producción de la obra, sino en que tenía que existir un fundamento intelectual: arte dominado por la mente y no por la retina a través de la burla hacia este perfeccionamiento técnico, mediante piezas técnicamente perfectas salidas de la producción masiva de la vida cotidiana, creando una obra por elección del artista más que por su habilidad.

Más en mi visita a su retrospectiva en el Museo de Arte “Carrillo Gil”, lo que vi fueron diferentes partes de una piscina, desde el cemento hasta las escaleras pasando por los mosaicos típicos de ésta, de proporciones reales, arrancadas y colocadas después en una sala de museo. La descontextualización no me hizo darle otro significado a los pedazos de alberca, no los percibí de ninguna manera, más que la de asombro por su descontextualización, me pregunté ¿por qué estaban ahí?, ¿cómo lo habrían traído? y ¿por qué albercas?, preguntas meramente técnicas que nos alejan del arte como develación.

2.5 El aura en el arte contemporáneo.



Felix Gonzalez-Torres. Untitled (Sand). Portafolio de 8 fotograbados en papel Somerset satinado, 1993-1994.

En el arte contemporáneo se perdió (en muchos casos) lo que Walter Benjamin denominó aura de la obra, es decir su existencia irrepetible o en sus palabras: la facultad única de la obra ya que “Incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra...”⁹⁴ su autenticidad.

El aura es una manifestación del objeto en una lejanía irrepetible, en la que se es consciente como espectador de lo otro y se puede entender lo propio en una dialéctica simple. Pero con el capitalismo, según Walter Benjamín, hay una constante necesidad de consumo de “...apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aun en copia, en reproducción.”⁹⁵

Cuando la obra es reproducida mediante herramientas que nos proporcionan una calidad técnica muy superior a una reproducción manual y con un menor esfuerzo como en el caso de la fotografía, la autenticidad de una obra de arte que parte de su origen (la cual puede ser transmitida como tradición y por otro lado como testimonio histórico) en la reproducción pierde su origen al descontextualizar su aquí y su ahora, esto también sucede en las acciones artísticas que pierden su origen en la exposición del mero registro.

94 Walter, Benjamin. La obra de arte en su época de reproducción técnica. México: Ítaca, 2003, p. 42.

95 *Ibíd.* p. 48.

En la época de la reproductibilidad técnica se busca una presencia masiva en lugar de una presencia irrepetible. *En el arte actual hay un interés de exhibición más que de conocimiento, se busca un consumo que asegure su existencia.*

Pero a esta reproducción técnica se ha añadido otro detonante al arte contemporáneo respaldado por la institución, se ha vuelto un “bien común”, al alcance de todos en la reproducción pero inalcanzable en el original. Hay una cercanía “física” con la obra en la web, folletos, espectaculares; pero no existe una reflexión. *La obra reproducida se vuelve cotidiana entre la infinitud de imágenes que nos rodean día a día.*

La obra artística no puede partir de lo habitual y perderse en lo habitual, tiene que romper con ello para poder mostrar su ¿qué es? a través de su técnica develatoria del mundo; esta misma ruptura es necesaria para que el espectador no sólo la vea, sino que la perciba en búsqueda de una verdad que como tal permanece.

Una percepción que parte de lo sensible entendiéndola como lo inmediato a nuestros sentidos, como una forma de conocimiento que parte de la sensibilidad del artista e impacta en el espectador de manera sensible sin interlocución de un discurso posterior.

2.6 El espectador en el proceso y el juicio reflexivo.



SEMEFO (Arturo Angulo Gallardo, Carlos López Orozco, Teresa Margolles y Juan Pernaz). Mineralización esteril, Escultura en metal, vidrio y ceniza humana, 1997.

Si en la contemplación la obra se vuelve arte, es inevitable hablar del cómo se contempla una obra; retomando la postura de Kant, esta contemplación es uno de los requisitos para el juicio estético aunado al desinterés, el cual entiendo como un esfuerzo consciente del sujeto por ver la obra ya no como un objeto cualquiera sino como arte, es decir, *la belleza no parte del objeto sino del espectador que está predispuesto a mirarlo desinteresadamente y logra sentir mediante la reflexión placer o displacer.*

Este desinterés lo es desde un esfuerzo de alejarse de los juicios previos, abriendo así un horizonte para lo ajeno; el desinterés es en todo caso el interés por lo *otro*, es decir, todo aquello que es extraño al sujeto, sin limitarse a lo propio. Actualmente considero que el desinterés en el sentido kantiano ya no existe como tal en gran parte del arte más comercial; ahora lo podemos entender como lo “políticamente correcto” pues no es un verdadero alejamiento de las experiencias de vida, sino una regla de conducta que permite entenderlo, mas no necesariamente sentirlo.

Teresa Margolles y su provocación a través del tabú hacia la muerte y la violencia, deja atrás la metáfora para reemplazarla por lo escatológico, agrediendo al espectador

como forma de relación, entonces cuando el espectador se enfrenta a una de sus obras ya sea joyería hecha con vidrios rotos y recolectados posteriormente a una balacera (¿De qué más vamos a hablar?, 2009), o las joyas que fueron decomisadas a narcotraficantes (Ajuste de cuentas 13, 2009), o las telas expuestas como supuestos sudarios de gente asesinada víctima de la delincuencia organizada (Encobijados, 2009) -en este caso hablo en primera persona, pues no puedo saber lo que los demás puedan sentir, pero confío que soy un espectador bastante ordinario.- Mi primer sensación fue de sorpresa por lo que tenía a un palmo de mí (restos de muerte), luego un deseo de alejarme propio de la naturaleza humana, y después actuó mi sentido de lo políticamente correcto, de pensar más allá de mis instintos básicos, partiendo de la cuestión: por algo lo hizo; así me permití reflexionar acerca de lo que tenía frente a mí. Si bien entiendo que quiere evidenciar la violencia después de un corto tiempo, lo único que sus piezas me provocaron fue desagrado.

Siendo que la obra de Margolles se ve claramente inclinada hacia el “Teatro de la Crueldad”, la artista sistematiza su producción alrededor de la violencia, específicamente del crimen organizado en la frontera de México con Estados Unidos de América, dejando a un lado todas las demás pasiones humanas.

Al ver la obra de Margolles, veo una agresión que si bien me impacta, no lo hace más que el periódico del puesto de la esquina, al respecto con la agresión que muchos artistas utilizan como medio, Rancièrre menciona:

...la pérdida de sus ilusiones (conduce) a los artistas a aumentar la presión sobre los espectadores: tal vez ellos sepan lo que hay que hacer, siempre y cuando la performance los arranque de su actitud pasiva y los transforme en participantes activos de un mundo común [...] Incluso si el dramaturgo o el director de teatro no saben lo que quieren que haga el espectador, sí que saben al menos una cosa: saben que debe hacer algo, franquear el abismo que separa la actividad de la pasividad.⁹⁶

Pero este aumento de presión, y la búsqueda permanente de ofender al espectador para generar en este una reacción, se queda corto si se siguen utilizando objetos cotidianos sin una verdadera consciencia artística desde lo sensible. En este caso se dejó de lado por completo la fantasía, no hay una “actividad espiritual que realice la síntesis de las experiencias de los sentidos.”⁹⁷

96 Rancièrre, Jacques. El espectador emancipado. España: El lago ediciones, 2010, p. 18.

97 Venturi, Lionello. Historia de la crítica del arte. España: Gustavo Gili, 1982, p. 23.

En general, se puede hablar del arte contemporáneo en México, al menos el respaldado institucionalmente, como un arte hostil hacia el espectador, ya sea a través de una producción sobre-intelectualizada con un abandono de la técnica artesanal con la creencia de volver al espectador un investigador; a partir de críticas constantes del país en el que se vive, con registros de lo cotidiano; o por espacios creados para interactuar con el público en los que en la mayoría de los casos al espectador se le dan instrucciones de lo que hará, pero ninguna explicación del ¿por qué lo hará? sino hasta después de la revisión de los resultados del “experimento” artístico.

Lo más preocupante de este sistema creativo en México⁹⁸, es que afecta directamente al arte que emerge, ya que este arte depende de las instituciones que le brindan financiamiento, mediante concursos, bienales o becas, en las que antes de producir la obra es necesario tener un proyecto, mismo que estas instituciones aceptan o rechazan, pareciera que lo que se busca es teorizar la obra antes incluso de su creación. *Los artistas cedieron su papel de producción creadora a uno de producción práctica, del arte al artífice.*

Desde sus orígenes el arte siempre ha servido a una clase social dominante que financia su producción, así el arte no cumplía los caprichos de un artista, sino los intereses religiosos o políticos de una sociedad. Pero en la mayoría del arte contemporáneo hay una diferencia que radica en una pérdida de la belleza entendida como placer. Este placer se infiere como la semejanza con la naturaleza, con lo sublime y magnánimo de aquello de lo que no es posible apropiarse, en concreto, la lejanía permanente de lo ininteligible; dado que el arte nos permite afianzar una parte de esta lejanía, lo cual nos posibilita conocerla, que a su vez provoca lo placentero de la misma.

La pérdida de belleza no es algo nuevo en la historia del arte, a lo largo de ésta ha habido incidentes semejantes, dependiendo del contexto histórico donde se encuentre la obra artística como se mostró en el Medievo, de lo cual Lionello Venturi escribe acerca de este arte concebido en función de Dios: “el artista, habiendo perdido todo control del arte, podía verter libremente todas sus fantasías.”⁹⁹ Esto hizo que dejara a un lado a la naturaleza para ser más introspectivo. A su vez

98 Sin duda hay muchos otros artistas que no siguen estos patrones como podríamos mencionar a Mónica Castillo, Javier Marín o Pablo Helguera, como otros también que se van más hacia la fantasía pura como Lucia Maya o Jorge Marín.

99 *Ibíd.*, p.71.

en el arte neoclásico hubo un desfase de la creación con su mundo circundante: “La aversión para con la propia época y la fe en el arte grecorromano sugieren a los artistas un distanciamiento de la vida contemporánea que fue para ellos casi fatal.”¹⁰⁰ Por lo tanto, la pérdida de belleza del arte, o en otras palabras el interés que tiene que despertar una obra en el espectador para romper sus configuraciones cotidianas y reconfigurarlas, para hacer consciente al espectador de “lo otro”, tienen que estar en equilibrio: la sensibilidad del artista, la fantasía y la naturaleza de su contexto histórico. Si tal cosa es el caso, todo se resume a la técnica artística para asir el mundo que rodea al artista.

En el caso particular del arte más polémico en México, del que en su mayoría he partido, nace de una superficialidad sensible, pues aunque evidentemente hay una investigación artística, no parte desde la experiencia sensible del artista, sino desde lo que alguien más dijo, desde las habladorías que forman la ‘postura’ del artista desde lo leído, más no desde lo sentido.

- En el arte emergente se logra ver esta preocupación por la experiencia artística, pero mientras el artista se consolida ésta se pierde.
- La institución gobierna al arte al punto de destruirlo.

Se puede mostrar a partir de una retrospectiva de Martha Pacheco en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México (Excluidos y acallados, 2013) en la que se pudo ver desde sus obras de estudiante hasta las más actuales; lo interesante son los distintos manejos que va desarrollando la artista: en sus obras alrededor de la locura de finales de los ochenta se puede sentir el desconcierto desde el encuadre del propio cuadro, el manejo del gesto marcadísimo en los pacientes y apenas esbozado en los trabajadores del hospital psiquiátrico, y el trabajar en carbón sobre papel, le otorga un dramatismo propio de la gráfica.

Por el contrario, sus obras más recientes que giran en torno a la muerte a pesar de ser de un contenido más explícito pierden fuerza, en general las fotografías de las que se basa son frías y distantes, como las que tomaría un forense sin pretensiones artísticas, el hecho de su posterior copia a partir del dibujo no le brinda en general ni fantasía ni sentimiento. La técnica artística se ve subsumida por la técnica artesanal, ¿qué fue lo que distanció las dos series?. Dado que es sabido que Martha ha tenido problemas psiquiátricos se puede suponer que su incursión a este tema es más sensible y parte de la experiencia, por el contrario, lo relacionado a la muerte, parece

100 Ibid., p. 142.

una temática buscada más por una necesidad de impactar, de generar controversia. El sistema de lo controversial absorbe al de la experiencia.

En una sociedad mediatizada, donde la información difícilmente se asienta como conocimiento, con una mirada efímera en la que los períodos de atención son cada vez más cortos y la imagen se ha vuelto tan cotidiana que dejamos de verla: por lo cual, pedirle una atención especial al espectador y un esfuerzo de ver la obra contemplativamente parece una burla. Pero esta contemplación se puede dar en cuanto que la obra parta de un conocimiento del mundo circundante, al mismo tiempo que parta del creador como especie, es decir en su conciencia como humano; al respecto, la siguiente cita de “La Poética” de Aristóteles:

...aunque los objetos mismos resulten penosos de ver nos deleitamos en contemplar en el arte las representaciones más realistas de ellos, las formas, por ejemplo, de los animales más repulsivos y los cuerpos muertos. La explicación se encuentra en un hecho concreto: aprender algo es el mayor de los placeres no sólo para el filósofo, sino también para el resto de la humanidad, por pequeña que sea su aptitud para ello; la razón del deleite que produce observar un cuadro es que al mismo tiempo se aprende, se reúne el sentido de las cosas, es decir, que el hombre es de este o aquel modo; pues si no hubiéramos visto el objeto antes, el propio placer no radicaría en el cuadro como una imitación de éste, sino que se debería a la ejecución o al colorido o a alguna causa semejante.¹⁰¹

El espectador tiene que sentir cierta satisfacción por la obra para generar el interés necesario, asimismo lograr desdoblarse y encontrar el ¿por qué? de ésta. Este agrado se encuentra en *el placer de aprender algo nuevo* que el artista hizo patente, al mismo tiempo que encuentra una nueva unidad de sentido para su realidad. Esto, se podría decir, es independiente de lo que el artista en principio haya querido expresar, pero necesita de un referente común desde lo sensible, para poder tener una conexión con el espectador, para que esta “verdad” tenga sentido en él mismo.

A su vez, para que el espectador pueda realizar este juicio estético, tiene que esforzarse por “entender” la obra dejando a un lado la mayor cantidad de prejuicios que le sean posibles. Cada espectador verá algo diferente, se crearán unidades de sentido distintas pero partiendo de una misma obra.

Ahora bien, ¿cómo lograr este agrado en el espectador al mismo tiempo que se intenta una ruptura de lo cotidiano? Precisamente en la anterior cita de Aristóteles,

101 Aristóteles. *La Poética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 5 (1448b).

puedo encontrar una posible respuesta, pues partimos del agrado que nos genera el aprender algo, el encontrar un sentido diferente de las cosas produce un placer genuinamente humano. Diferente al agrado que nos causaría la obra que parte de un estereotipo de lo bello, lo cual formaría parte de la tradición y por ende no generaría una ruptura.

Es decir, la obra tiene que partir de la experiencia del artista que, mediante la fantasía y el entendimiento forman metáforas de lo antes intangible. Este mostrar lo que antes no era visible es lo que rompe con nuestro lenguaje cotidiano, el conocer lo develado genera un placer que interesa al espectador y así en realidad hay una comunicación con éste. Por esto que los sentidos tienen que estar en equilibrio con el entendimiento. Los sentidos hacen conocer la naturaleza en el instante mientras el entendimiento permite conocer el mundo en la reflexión.

3. La obra como reflexión.

En la investigación artística, lo que tiene un valor importante es la reflexión de la acción. La investigación dentro de la creación, la creación de la pieza antes del discurso, lo que el arte puede aportar son formas de abordar un enunciado que muchas veces no es tan claro.

Mónica Castillo¹⁰²



Abril Martínez. Pajarera. Transferencia sobre papel de algodón, 2010.

102 Expresado en el MUAC dentro del espacio: Foro abierto “Antes de la Resaca, una fracción de los noventa.” el catorse de septiembre del 2011.

El término Arte Contemporáneo en México es ambiguo, puesto que remite a la pregunta ¿contemporáneo con respecto a qué?. Algunos historiadores lo dictan desde el arte producido en 1945 y muchos críticos de arte desde 1960¹⁰³. En esta investigación, se parte de la idea que lo contemporáneo es lo posterior a los años noventa. Pero lo que concierne realmente es aquello que se define como: “arte ultra-contemporáneo”, lo que está ocurriendo ahora y que es posible experimentar reflexivamente, esto es el arte expuesto en museos de Arte Contemporáneo en la Ciudad de México, después del 2007 para con esto tener un verdadero juicio de lo que se experimentó de manera inmediata y no sólo de lo que se ha podido ver en revistas o páginas web.

El arte actual como tal, tiene que romper estructuras para mostrarse como “lo otro” y así encontrar su ser, pero en el arte de hoy no se busca esta negación al definirla como lo otro sino una afirmación por lo diferente, es decir una variación de la misma cosa sin una verdadera consciencia de lo circundante en este frenesí de buscar lo nuevo.

En este trabajo se quiso llegar a una postura personal de lo que es el arte, pero para que ésta no quede esbozada en la crítica, desde un inicio se planteó que esta tesis tuviese una intención reflexiva, en los primeros dos capítulos dirigida hacia la teoría y en este último hacia el dibujo, con lo cual el tercer capítulo está destinado a la exploración de mi producción artística.

103 Sylvia Navarrete dentro de la mesa de debate del Coloquio Internacional Territorios del arte contemporáneo III El arte y la estética en el cambio de siglo, 08 de octubre del 2012.

3.1 Proceso de la obra.



Abril Martínez. Diles que no me maten. Técnica mixta, 2012.

Durante mis estudios de licenciatura, pasé de estar en el taller de escultura, al de grabado, pintura, proyectos interdisciplinarios, fotografía y animación, todo esto por una necesidad de encontrar un modo de producción, conocer mi “estilo” y definir mis ideales. Con esta tesis, sobra decir que aún sigo en esa búsqueda, pero que tengo un par de certezas de hacia dónde voy; en primer lugar, que el dibujo es la herramienta que más se acerca a mis necesidades, al ser una forma de conocimiento casi inmediata, que se puede desarrollar dependiendo del sujeto a niveles expresivos y reflexivos sin necesidad de una técnica “adecuada”, pues a lo largo de la vida toda persona ha tenido un acercamiento a éste, ya sea como manera de recreación siendo niños o distracción o resolución de problemas en una vida adulta; en el dibujo se puede encontrar un lenguaje cercano para explicar lo inexplicable al alcance de un papel y una pluma, lápiz o plumón lo cual permite un acercamiento de una manera más intuitiva y menos académica en la resolución de la obra.

La segunda de las certezas, es que para la realización de la obra es necesario partir de la experiencia del sujeto creador y no de un concepto, es decir, en equilibrio de lo sensible y lo entendible. Por tanto, es ineludible hacer la aclaración de lo que

es un concepto, por lo cual se decidió argumentarlo a partir de los pensamientos abarcados en “¿Qué es la filosofía?”.¹⁰⁴

Deleuze y Guattari hacen una exposición de los modos de conocimiento referentes a la filosofía (*concepto*), a la ciencia (*prospecto*), y al arte (*percepto y afecto*), los que me atañen son el concepto y el precepto y afecto, con lo cual describiré el primero en palabras de los autores: “El concepto es autorreferencial, se plantea a sí mismo y platea su objeto al mismo tiempo que es creado.”¹⁰⁵ Son *personajes conceptuales* creados como expresión del acontecimiento más no la esencia o la cosa y sólo pueden ser sacados por la filosofía.

Todo concepto tiene más de una acepción y tiene que estar circunspecto a un universo que lo explique, además, de que cada concepto remite a un problema, por esto cada concepto posee una historia que parte no sólo del problema al que remite, sino en la mayoría de los casos de los componentes procedentes de otros conceptos. Asimismo, cada concepto se bifurca sobre otros.

“El concepto es evidentemente conocimiento, pero conocimiento de uno mismo y de lo que se conoce, es el acontecimiento puro, que no se confunde con el estado de las cosas en el que se encarna.”¹⁰⁶ A través del concepto se generan planos que problematizan un acontecimiento, que al ser pensado puede extraer el objeto del problema, los conceptos delimitan la experiencia misma y se consideran como ideas nuevas que nos acercan a un mayor conocimiento.

El concepto parte del entendimiento, por ende, parte del pensar los objetos, a diferencia del arte que parte de la sensación, es decir, de la experiencia misma de sentirlos. “Se pinta, se esculpe, se compone, se escribe con sensaciones. Se pinta, se esculpe, se compone, se escriben sensaciones.”¹⁰⁷ Erige monumentos, en palabras de Deleuze y Guattari, que son lo único que el mundo conserva: “Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un *bloque de sensaciones, es decir, un compuesto de perceptos y afectos.*”¹⁰⁸

Los perceptos nacen de la capacidad creadora de producir un mundo distinto al real a partir de las percepciones, con esto forman parte del compuesto de sensaciones;

104 Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 2005.

105 *Ibíd.*, pp. 27-28.

106 *Ibíd.*, p. 37.

107 *Ibíd.*, p. 167.

108 *Ibíd.*, p. 164.

*el afecto nace de la facultad de potencializar un fondo capaz de disolver formas, es decir, exponer los sentimientos a un nivel tan profundo a partir de lo vivido que llegue a ser ajeno a la misma vivencia, tan potente en sí, que dejes de ver la forma o la materia de la obra, te liberes de prejuicios y la sientas, inventando afectos desconocidos o mal conocidos en un devenir de sus figuras, en términos de los autores: "...son estos seres de sensación quienes ponen de manifiesto la relación del artista con el público, la relación de las obras de un mismo artista o incluso una eventual afinidad de artistas entre sí."*¹⁰⁹

El artista eleva las percepciones y las afecciones vividas, las cuales devienen en un acontecimiento virtual al cual le confiere un cuerpo y un universo que permanece como monumento; Deleuze Y Guattari, expusieron esto como constitución del arte:

El artista crea bloques de perceptos y afectos, pero la única ley de creación consiste en que el compuesto se sostenga por sí mismo [...] Sostenerse en pie por sí mismo no es tener un arriba y un abajo, no es estar derecho (pues hasta las casas se tambalean y se inclinan), sino únicamente es el acto mediante el cual el compuesto de sensaciones creado se conserva a sí mismo.¹¹⁰

Por tanto, lo que define la obra de arte es la permanencia a través de las sensaciones, el develamiento mismo de la obra de arte se da en el plano de la sensación del mundo circundante, no en acontecimientos y vivencias como tales, sino en un devenir, en un proceso que mueve al artista más allá de su existencia hacia el conocimiento.

Habiendo expuesto lo anterior se puede inferir que el proceso artístico es un cúmulo de sensaciones que, en la reflexión a partir de la experiencia, no genera conceptos, sino perceptos y afecciones, donde la opinión del artista cobra fuerza gracias a *la imaginación en equilibrio con el sentimiento y el entendimiento, en el que la imaginación es un acto consciente de liberarse de la subjetividad, de reglas universales y devenir*. Por tanto, en la siguiente producción artística he decidido dividir los procesos creativos que llevan de la *nada a la obra* para profundizar sobre la producción; la cual será explicada en un primer momento por bocetos dibujísticos entendiéndolos como ensayos hasta llegar a la obra misma.

a) Afecto.

La búsqueda de la esencia de mi obra partió de una búsqueda personal y después

109 Ibíd., p. 177.

110 Ibíd., p. 165.

del mundo que me rodea, esto es México entre el 2012 y el 2013.

En mi situación personal, vivo un período de desempleo, casi generacional y me atrevería a decir qué nacional, en una crisis económica en la que hay personas preparadas, pero no el trabajo suficiente, así, hay que trabajar de lo que se pueda y no necesariamente de lo que se sabe hacer. La afección que esto me produce la llamo *angustia*, la cual concibo como esa incertidumbre de lo que pasará, el temor a lo desconocido. En la actualidad, vivir sin un sustento económico estable te mantiene sobreviviendo día a día sin ninguna seguridad del mañana. Pero esta situación no podría limitarse al desempleo, sino a la incertidumbre como única certeza, es decir, la angustia que sufren algunas personas por no tener un futuro claro, por luchar en el presente, pero sin saber hacia dónde se va.

En la producción de la obra no se busca el mero hecho de mostrar la angustia, sino de mostrar a las personas que viven angustiadas, mostrar el dolor, el enojo, la resignación o todos aquellos sentimientos que atacan a las personas de una sociedad, que cada vez se enfrenta más hacia la desesperanza. Lograr mostrar desde lo íntimo no sólo para conseguir un impacto en quien lo vea, sino una reflexión de la condición humana y de lo otro, pues al reconocer lo que no eres, también reconoces tu propia experiencia dentro del mismo espacio.

b) Percepto.

Teniendo planteado el afecto en la angustia el motivo de la obra tiene que ser: el ser humano en su “dolor”; a partir del retrato, no un retrato tradicional, en donde se busque un mimetismo, ni en un “encuadre” de medio plano, ya que lo que me interesa es el sentimiento, que si bien se puede encontrar en el lenguaje corporal, encuentra su mayor exposición en el rostro, así entonces los retratos sólo serán rostros, en primer y único plano, rostros desalineados y recortados del resto de su cuerpo y manejo de la imagen, si bien naturalista también será gestual.

c) Técnica.

El objeto artístico por si mismo conlleva la forma en que el espectador reaccionará, es decir, que el objeto como tal lleva sobre sus hombros el aura artística que es necesaria para un interés en el espectador y una posible reflexión por parte de éste, sin el objeto artístico esta reflexión existe, pero sólo para un grupo limitado y, se conserva (la acción artística) sólo en cuanto recuerdo, es decir, censura mediante el recuerdo del curador o fotógrafo que posteriormente reformulará el evento.

Una obra, por la necesidad que tiene de ser creada necesita de una técnica artística no sólo develatoria, sino también de manufactura, que para los intereses de este proyecto tiene que permitir mostrar lo más inmediato del encuentro con el sujeto-modelo, con el propósito de apaciguar los filtros de las mismas experiencias formativas, la idea es sentir antes que pensar, en la acción misma del dibujo de primera intención, el pensar lo subyugo al hacer.

Con esta idea comencé una serie de bocetos, entendiéndolos como en el método de Best Maugard en donde cada trabajo es correcto “...ya que todo dibujo sería al mismo tiempo una práctica y un resultado.”¹¹¹ El cual pasó de ser una línea gestual agresiva como en el caso de los primeros autorretratos en los que trabaje, los cuales no cuentan con la suficiente solidez que le provoque al espectador el reflexionar más allá de lo que se ve (en mi apreciación al menos). En una segunda serie de bocetos partí de la mancha y el lenguaje escrito con la intención de que la obra se pudiese ver y leer, sentir y pensar; las manchas discontinuas fueron con la intención de crear la sensación de aquél movimiento que representara el no tener un futuro establecido, de un camino al cual seguir que los delinee y por último, las palabras que se utilizaron fueron recortes extraídos de periódicos y utilizadas a manera de collage las cuales a mi percepción, eran la principal razón de angustia como en el retrato “Diles que no me maten”, en alusión a “El llano en llamas”.¹¹²

Estos retratos se volvieron, a mi percepción, más legibles que sensibles, yo misma censuré la sensación del retratado en una búsqueda por hacer entender su angustia en el momento de decidir la frase que lo definiría, la angustia no es un problema a resolver y con el paso de los retratos me di cuenta que al intentar poner el “problema” en la obra, sólo lo simplificaba.

Así, se empezó una revisión de las obras de arte que me generaban una sensación tan grande como la que quería mostrar, no con la intención de partir de estos, sino de conocer distintas soluciones hacia la sensación, distintos modos de producción y exponer así mi visión. Pasé de Goya y “Los desastres de la guerra” a Lucian Freud y sus retratos empastados y figurativos para después ir a Marlene Dumas y Elizabeth Peyton.

Así, llegué a lo que consideré la técnica adecuada para que la producción dejase de ser boceto y se volviese obra, la cual parte del gesto en una línea suelta que,

111 Barrios, José Luis; Cordero Reiman, Karen. Grafías en torno a la historia del arte del siglo XX. México: Universidad Iberoamericana, 1998, p. 56.

112 Recopilación de cuentos de Juan Rulfo.

con el repasar de la tinta crea profundidades y salientes, evitando utilizar la línea de contorno para así representar la angustia como algo que se pudiese tocar, partir desde la sensibilidad inmediata de lo que se ve y se siente, buscando mantener al margen mi subjetividad en pro de un mayor acercamiento a lo otro. Este acercamiento tiene que representar la angustia; esta incertidumbre, tiene a su vez dos momentos: el primer momento es el del miedo a un futuro sin certezas y el un segundo momento es el enojo por las circunstancias que llevaron al sujeto a la angustia.

De este modo, la línea gestual representará (en una serie de cinco dibujos) el enojo del que se ha hecho mención, y para el miedo, se han de utilizar capas de manchas para integrar la forma, no habrá una línea clara que delimite el retrato a pesar de ser naturalista; se parte de la mancha para llegar a la figura. Asimismo decidí personalizar cada obra con el nombre del sujeto retratado, para hacer hincapié en que son personas reales y por ende las emociones existen o existieron.



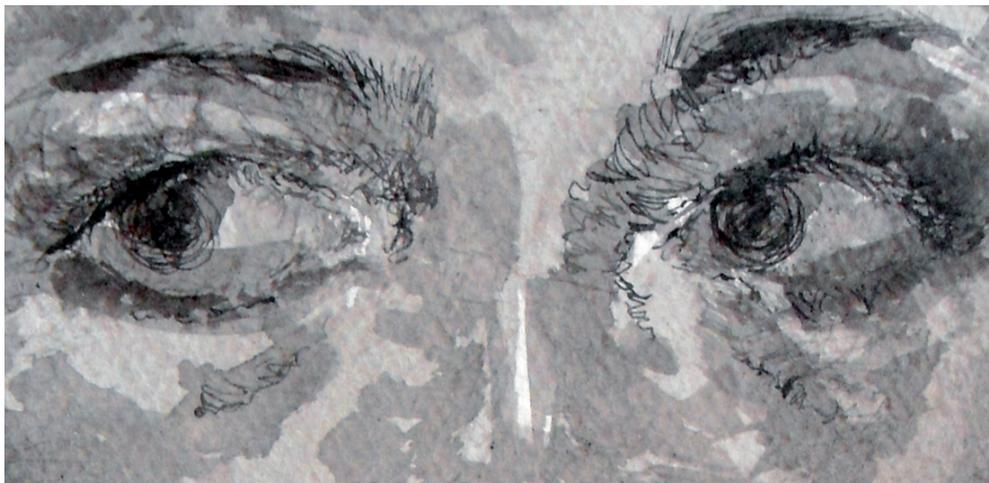
Yazmín. Tinta china sobre papel de algodón, 2012.

d) Procesual.

El verdadero génesis del proceso artístico se encuentra en la experiencia tangible y razonable de la cosa que se busca develar. Al encontrar aquello que es “imperceptible” para los otros habrá que experimentarlo y “comprobar” su grado de *verdad*. Así aquello que el artista siente al experimentarlo se concreta a tal nivel que es posible que el otro lo pueda sentir mediante una valoración del gesto, la línea y la expresión, los cuales considero como caracteres intrínsecos de la obra.

La intención es fomentar una reflexión hacia la angustia, no sólo desde mis vivencias, sino también a partir de la experiencia de cada sujeto angustiado al que pueda observar y retratar; utilizando la angustia no sólo como un medio para llegar al espectador a partir de la empatía, sino para reconocer en los otros una situación existente en nuestro entorno y en nuestro interior.

Desde el principio proyecté la necesidad de una serie de dibujos que le diesen peso y solidez a los retratos gestuales, el primer retrato que consideré como obra fue el “Autorretrato #5” en el cual se buscó no sólo aquello que me angustia, sino también la manera de representarlo desde lo más íntimo. En este dibujo dispuse tiempo y tranquilidad, dos cosas que posteriormente me daría cuenta carecieron las siguientes obras, hecho que no premedité por lo cual éste maneja una técnica más acorde a la intención original de la serie.



Detalle Autorretrato 05. Tinta china sobre papel de algodón, enero 2013.

Para el segundo retrato, decidí acercarme a una mujer que vive cerca de mi casa la

cual desde que recuerdo, ha tenido una vida más que difícil, ya que no cuenta con estudios y actualmente se gana la vida aseando casas y vendiendo ropa, cada vez que la veo me remite a una angustia por la falta de estabilidad en su entorno, creo que en este caso decidí retratarla, más que por la angustia interna de Beatriz (la modelo) por la angustia que ella me produce.

El dibujo no tiene grandes contrastes y es más “suave” en el manejo de las manchas que el anterior, al observar a Beatriz, pude sentir una resignación por el futuro y por sus circunstancias actuales, una angustia que, intuyo, después de ser vivida cotidianamente se vuelve familiar, el retrato fue en mi casa (por decisión de Beatriz) y no se prestó mucho al dialogo ya que ella estaba nerviosa, además, iba acompañada de su hija de catorse años, por lo cual el preguntarle si estaba angustiada me pareció, podría llegar a la grosería ya que, el hecho de que posara para mí se planteó como un favor.

Al terminar el retrato me agradeció y le tomo una foto al dibujo, se despidió muy cortésmente y se fue.

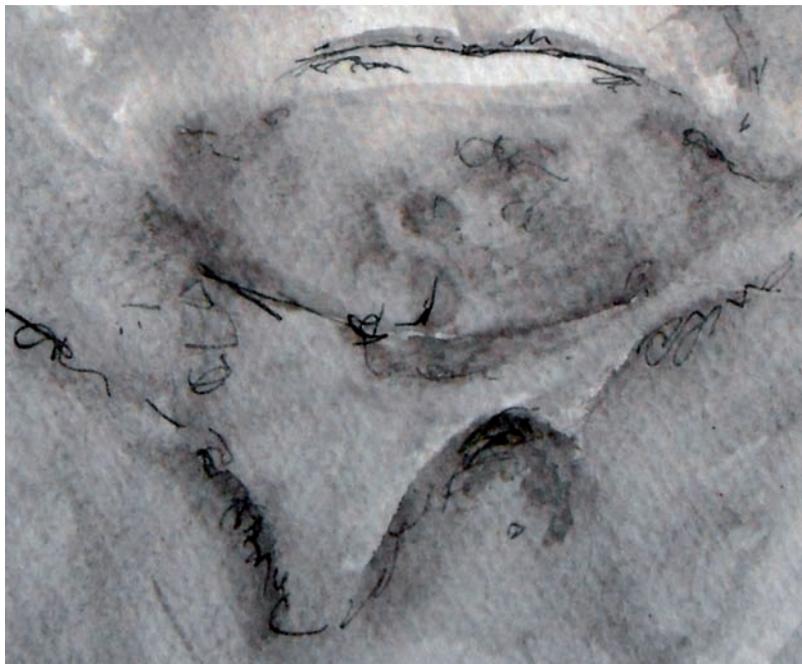


Detalle Beatriz. Tinta china sobre papel de algodón, febrero 2013.

En el segundo retrato me encontraba caminando en búsqueda de un sujeto a quien

retratar y me encontré con “Juana”, a partir de este momento, al ser completos extraños, el dialogo se vio limitado a solicitarle unos minutos de su tiempo para hacer el retrato, sin siquiera tener la confianza para preguntar su nombre pero teniendo la necesidad de darles un nombre propio a los retratos, para brindarles un carácter real yo misma les atribuí un nuevo nombre, mientras más común mejor. Así “Juana” primero me respondió con un tajante no al retrato, pues no era posible con las “fachas” que traía, pero al explicarle que era dibujo y que no se iba a parecer accedió algo renuente.

Al retratarla, me di cuenta que esta mujer (vendedora de esquites a las afueras de un mercado), más que angustiada se encontraba cansada, parecía que no se preocupaba tanto por el futuro, como por el presente, por sobrevivir día a día. Con esto veo que es necesario el buscar a las personas en el preciso instante de incertidumbre, ya que por “salud mental”, las personas hacen al lado esta angustia para así convertirla en cansancio. Pero al mismo tiempo reconozco que esto tendría que formar parte de un nuevo proyecto, por lo cual el trabajo actual me sirve como una obra de acercamiento y reconocimiento.



Detalle Juana. Tinta china sobre papel de algodón, febrero 2013.

Con el fin de aprovechar al máximo este acercamiento, pensé en un lugar donde normalmente he visto a personas “necesitadas” solicitando apoyo, así llegue al centro histórico de la Ciudad de México, y al caminar por las afueras de la Catedral Metropolitana, me encuentro con que los “mendigos” no me producen una sensación como tal de angustia, pareciera que actuaran, que fingieran para producir lástima o en algunos de los casos, que lo disfrutaran. Pero entre toda la gente me encontré con “José”, un hombre que se dedica a vender caramelos y cigarros en el Zócalo capitalino, serio y muy amable, sentado en contra esquina a la Catedral a la espera de un cliente. En el rostro de “José” pude apreciar el cansancio acumulado de décadas de trabajo, y hacia el ocaso de su vida, una búsqueda por sobrevivir a base de unos cuantos pesos al día; esto sólo es algo que puedo intuir, más no tengo la certeza de que su vida sea así. En un diálogo entre desconocidos y frente a una clara incomodidad por parte de “José”, me puse a pensar que para llegar a la angustia de otro *ser*, hay que generar una gran cercanía con la persona, además de mucha confianza para que ésta muestre su sentir.



Detalle José. Tinta china sobre papel de algodón, marzo 2013.

Por último, pensando ya en cómo resolver una nueva serie a partir de la experiencia de los retratos, más que en concluir la actual serie, me encontré caminando en el metro, con el rostro preocupado de un hombre, entre la multitud de gente fue difícil acercarme para hablarle, así que me limité a tomarle una fotografía. Utilicé la fotografía por dos razones, la primera por la incomodidad que suscitaría el retratarlo en el metro con todo el tránsito de personas que conlleva, el segundo porque me di cuenta en los anteriores retratos que, de cualquier manera el estar frente a ellos no me garantizaba que me mostraran la angustia, pues al ser algo tan personal y yo una persona extraña, optaban por mostrarme, por así decirlo “su mejor cara” y por último porque en mi cabeza comenzaba a rondar la idea de que estaba abandonando la fantasía en una necesidad de la mera sensación inmediata. Así “Raúl” nació de una imagen estática, ya que percibía un profundo pensamiento, una apariencia enojada o preocupada de años. Con éste terminé una serie de 5 retratos, donde la técnica utilizada en el primer autorretrato se ve alterada significativamente para volverse mancha principalmente, esto por la necesidad de una mayor velocidad en el trazo.



Detalle Raúl. Tinta china sobre papel de algodón, marzo 2013.

Con el trabajo hecho, pude ver que la manera de acercarme a mi interés inicial no fue la mejor, pues no tuve un verdadero acercamiento con la angustia ajena, por el contrario lo tuve con los restos de ésta, es decir, el cansancio, la tristeza y el miedo. Sin embargo, aprendí a partir de esta experiencia, que el contacto humano

en la actualidad (al menos en la Ciudad de México), entre extraños es una relación insegura, que crea en los retratados una cierta incomodidad en vez de una apertura. Es evidente que es necesario otro acercamiento que permita además, un mayor énfasis en la fantasía.

Esta consideración a pesar de lo que piense, tendrá que ser hecha por los espectadores, pues la obra sólo se puede afirmar o negar como arte en el momento de la experiencia sensible de cada espectador. En un choque con el espectador que logre romper su unidad de sentido y con ello la reconstruya. El siguiente paso será entonces, exponer.



Autorretrato 05. Tinta china sobre papel de algodón, enero 2013.



Beatriz. Tinta china sobre papel de algodón, febrero 2013.



Juana. Tinta china sobre papel de algodón, febrero 2013.



José. Tinta china sobre papel de algodón, marzo 2013.



Raúl. Tinta china sobre papel de algodón, marzo 2013.

3.2 Conclusiones.

En esta búsqueda de horizonte para mi producción artística, pude darme cuenta que las exposiciones de arte contemporáneo más reconocidas ahora son más un taller de lectura, en donde sin los conocimientos artísticos más recientes no se puede tener un juicio estético reflexivo. Inicié escribiendo con la intención de culpar por esto a la curaduría, que sobre interpreta y encajona todo a su marco teórico, pero esto es así porque el artista en alguna medida lo ha permitido.

Así, en el tercer capítulo de esta investigación se intentó retomar el quehacer artístico que es anterior al abandono del proceso, que fundamentalmente construye al artista, en este trabajo lo hemos definido como: técnica develatoria, pero sería ingenuo creer que este abandono surgió por un mero desinterés del artista cuando por el contrario, éste ocurrió por varias razones, como la historia del arte que se arrastra desde el s. XVII y XIX que delimitó el “modo correcto” de interpretar el arte o las dificultades que el vivir del arte implican, el “Incurrir en la desgracia ante los poderosos equivale a la renuncia, y renunciar al trabajo es renunciar al salario. Renunciar a la gloria de los poderosos significa frecuentemente renunciar a la gloria en general. Para todo ello se necesita mucho valor”¹¹³.

La falta de dinero para sobrevivir y la falta de espacios de exposición con suficiente difusión para ser realmente sustentables, son el impedimento que limita al creador, la obra que produce nunca llega a volverse arte a falta de un público que la valide (generalmente los únicos que ven estas exposiciones, son amigos, colegas y familiares). El no poder producir por falta de recursos y de espacios de exposición hacen que el artista emergente decline hacia las tradiciones culturales de la época.

En este camino de sumisión hacia una supervivencia, es necesario buscar una solución, tal vez como menciona Bertolt Brecht, esta solución está en el engaño de lo que realmente es la obra, para alcanzar una comercialización que la valide al mismo tiempo que alimente al artista, ya que “Hay una infinidad de astucias posibles para engañar a un Estado receloso [...] importa emplear la astucia para difundir la verdad.”¹¹⁴ Una que permita la existencia, y más importante, la transmisión de una verdad que se hizo patente gracias a la ruptura con los mismos que la financian. No

113 Brecht, Bertolt. Las cinco dificultades para decir la verdad. España: Boletín del Seminario de Derecho Político de la Universidad de Salamanca, 1963.

114 Ibíd.

hacer de mártir mostrando algo que ya se sabe sino ir más allá e introducirlo en el mundo cotidiano es la mayor dificultad.

Este texto de Brecht escrito en 1934, me mostró que esta guerra entre los que ilustran y los que generan verdades para dominar un mercado artístico que los muestre y legitime, se ha llevado y se seguirá llevando a cabo por años y años. A lo que podemos aspirar será a ganar batallas, con esto además es más sencillo entender cómo la historia del arte no sigue una línea cronológica de un progreso o un retroceso ya que, no es cuestión del tiempo donde vive el artista, sino del grado de consciencia que genere, es así responsabilidad del artista pensar más allá de su tiempo y espacio, saber de historia, filosofía y ciencia a la vez. Poder ser conmovido por su presente para formar parte de la construcción de un mayor conocimiento de su futuro.

Haciendo hincapié en lo anterior tengo que proseguir con el proceso de la producción artística, ya que es tan importante lograr exponer los logros alcanzados como el entender en alguna medida la experiencia que el sujeto espectador tendrá de estos.

La recepción del experto en una obra de arte no es más correcta que la del inexperto, por el contrario, aquellos que sean contemporáneos con la realización de la obra artística y logran desligarse de sus prejuicios más inmediatos, podrán experimentar con mayor fuerza una ruptura con las creencias inherentes a su persona, no es necesario estar inmerso en el mundo artístico, sólo si el artista no parte de un concepto; pues al no ser conocido previamente por el espectador volverá ininteligible a la obra, lo cual haría de lado la experiencia sensible inmediata.

No es que el discurso reduzca la obra, esto nunca pasará siempre y cuando el artista rompa con unidades de sentido de su entorno y así genere nuevo conocimiento desde la fantasía, mas si éste parte de una unidad ya configurada, de lo que ya se conoce, la obra desde su origen ya está reducida.

El arte tiene que insertarse en un mundo el cual busca encajonar los conocimientos y cobijar sólo a aquellos que le son de utilidad, así la tarea del artista será la de romper esta caja para así poder conocer.

En mucho de lo expuesto en México ya sea por la búsqueda de impacto o por que el artista tiene un concepto muy claro de lo que quiere expresar, si bien se parte de objetos cotidianos, la fantasía se ve subsumida ante el entendimiento, por así decirlo, pierde la universalidad de elevarse al absoluto.

Para muchas tendencias actuales, el fin justo es la cercanía a punto de fusión entre el arte y la vida, defendiendo lo innecesario de la institución e intentando transgredir desde lo cotidiano, pero en muchas ocasiones se concentran tanto en el sentido “político” que de por sí ya está implícito, que se deja del lado la experiencia sensible y la fantasía, *ya no se busca generar belleza sino subvertir*. Lo que parece que no se entiende es que la fortaleza del arte consiste en subvertir a partir de la experiencia sensible y del interés que esta genera, va más allá de una manifestación o una marcha política, esta tiene que buscar y no sólo demostrar lo que se piensa, hacer conciencia mediante la emoción.

La obra a diferencia de las marchas de protesta o movimientos sociales, no tiene el límite de un “público” cautivo que la celebre, puede emocionar y conmover del mismo modo a niños, adultos, ancianos, políticos, curas, etc.

No quiero expresar con lo anterior que el arte no se interesa por lo político, pero hay que tener claro que, por mucho que se quiera formar parte de lo alternativo, el sistema seguirá adoptándolo o desechándolo. Se utiliza la propia cultura como medida de clasificación social. Como el que sabe y el que no, esta “cultura-valor”¹¹⁵ uno de los tres sentidos en los que Guattari entiende la cultura, además está la “cultura-alma” y “la cultura-mercancía” es en la función de éstas, lo que permite utilizar la cultura como modo de control.

Sino se tiene la educación con la que cuentan los creadores y miembros de la cultura, la apreciación de las obras estará sesgada por la falta de referentes y de experiencia frente a la obra misma, no es la misma sensibilidad la de un sujeto expuesto al arte desde niño, que la del sujeto expuesto a la televisión. “La cultura no es sólo una transmisión de información cultural, una transmisión de sistemas de modelización, es también una manera que tienen las élites capitalistas de exponer lo que yo llamaría un mercado general de poder.”¹¹⁶

Si al espectador no le gusta o no entiende el arte contemporáneo se le critica por su falta de gusto, de cultura e incluso de sensibilidad, se obliga al espectador a ser un conocedor, a ver arte constante e indefinidamente para “educar el ojo” y formar un gusto, y esto casi sin excepción convierte al espectador en un tirano que clasifica lo bueno de lo malo, lo bello de lo feo, *mientras más vemos el arte desde el arte*,

115 Guattari, Félix; Rolnik, Suely. Micropolítica. Cartografías del deseo. España: Traficantes de sueños, 2006, p. 30.

116 *Ibíd.*, p. 33.

más nos alejamos de la propia sensibilidad. Ya que el mismo mundo del arte está inmerso en el sistema capitalista y por ende debe poder ser encasillado.

El arte en su esencia de liberador de configuraciones dadas, o mejor dicho, de constructor de nuevas figuraciones parafraseando a Guattari, tiene que captar los elementos de la situación y construir sus propias referencias sin depender constantemente con el poder global.

Las radios libres, la objeción al sistema de representación política, el cuestionamiento de la vida cotidiana, las reacciones del rechazo al trabajo en la forma actual, son virus que contaminan el cuerpo social en relación con el consumo, con la producción, con el ocio, con los medios de comunicación, con la cultura, etc.¹¹⁷

El creer que la producción, al ser creada bajo una convicción “apolítica” no forma parte de un discurso político del sistema, es una ingenuidad, pero mediante la creación artística consciente de su poder político, se puede trastocar al interior mismo del sistema.

De ahí el valor de que el arte se alimenta de lo cotidiano, desde sus afecciones cotidianas, es una corresponsabilidad del artista y el espectador.

Desapegarse como artista de la idea de obra “preciosa” o “liberadora” que iluminará al mundo y apegarse al proceso consciente de romper con lo aprendido y con esto liberar al espectador de la carga de entender exactamente un único contenido de la obra, Rancière refiere sobre esto de la siguiente manera: “No es la transmisión del saber o del espíritu del artista al espectador. Es esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión en lo idéntico, toda identidad de la causa y el efecto.”¹¹⁸

No hay que olvidarse que la reconfiguración siempre se da desde el espectador, pero parte asimismo de una reconfiguración previa del artista, cada reconfiguración es individual, independiente la una de la otra en un círculo virtuoso de apropiaciones y cambios de lo “cotidiano del individuo” a la “ruptura artística” y de vuelta a lo cotidiano.

117 Ibid., p. 62.

118 Rancière, Jacques. El espectador emancipado. España: El lago ediciones, 2010, p. 20-21.

En este círculo virtuoso es donde encuentro el verdadero ser del arte, al menos en lo que a mi futura producción se refiere. Al respecto, quisiera terminar con una anécdota familiar para ejemplificar lo que este trabajo significó:

A la pregunta constante que le hacía a mi padre sobre el ¿por qué decidió estudiar teología?, ya que yo entendía que la teología era únicamente el estudio de las religiones, él me respondía lo siguiente: “la belleza de la teología es que cada sujeto puede crear a su propio Dios”, y, si se piensa que tan sólo en el país debe haber cientos de concepciones de la idea de Dios, donde por ejemplo el Dios de los Testigos de Jehová es muy distinto al de los católicos, o incluso dentro de la misma biblia el Dios del antiguo testamento es otro que el del nuevo testamento.

La construcción de dogmas alrededor de un tema te impide cuestionarlo, lo cual lleva a un estancamiento de las ideas, así al igual que la idea de Dios, el cual cada creyente puede tener y configurar independientemente, donde Dios es lo que uno quiere e imagina que sea, la idea de lo que es el arte se cierra a su propio estado de confort, si se hace consciencia de esto se vuelve evidente que el arte parte de la subjetividad de cada individuo al crear algo, de cada sujeto al experimentar algo; en mi caso, esta tesis me ayudo a aclarar la idea que tengo sobre el arte, sin remitirme a la idea de una corriente, un esteta o un crítico del arte; la tesis fue el esfuerzo consciente de no solo repetir lo que ya se sabe, sino profundizar más allá, partir de mi entorno, de mis conocimientos previos y mediante un pensamiento crítico proponer un modo de crear, un modo de experimentar.

También fue una herramienta que me enseñó lo mucho que desconozco, lo mucho que me interesa conocer y el abismo que hay entre la teoría y la práctica, me motivo a seguir produciendo hasta que las obras que produzca se sostengan sin necesidad de un trabajo de investigación, esa sería la gran conclusión: hay que ver la obra como consciencia del mundo, después si se quiere, escribir a partir de esta.

Bibliografía

- Adorno, Th. W. Teoría estética. Obra completa 7. Madrid: Akal, 2007.
- Adorno, Th. W. Impromptus. Barcelona: Laia, 1985.
- Agamben, Giorgio. Profanaciones. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- Agamben, Giorgio. Hombre sin contenido. Buenos Aires: Altera, 2003.
- Antóni, Marí. Euforion: Espíritu y naturaleza del genio. Madrid: Tecnos, 1989.
- Aristóteles. La Poética. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Barrios, José Luis; Cordero Reiman, Karen. Grafías en torno a la historia del arte del siglo XX. México: Universidad Iberoamericana, 1998.
- Benítez Dueñas, Issa Ma. (Coordinadora). Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000) Tomo IV. México: Arte e Imagen, 2004.
- Brecht, Bertolt. Las cinco dificultades para decir la verdad. España: Boletín del Seminario de Derecho Político de la Universidad de Salamanca, 1963
- Bourriaud, Nicolas. Estética relacional. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- Copleston, Frederick. Historia de la Filosofía Volumen VI de Wolff a Kant. España: Ariel, 1981.
- Cruzvillegas, Abraham. Round de sombra. México: CONACULTA, 2006.
- Danto, Arthur C. Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- Danto, Arthur C. Transfiguración del lugar común. Argentina: Paidós, 2009.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. ¿Qué es la filosofía? Barcelona: Anagrama, 2005.
- Gaos, José. Introducción a “El ser y tiempo” de Martin Heidegger. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Gombrich, Ernst. Aby Warburg. Una biografía intelectual. Madrid: Alianza, 1992.
- Guattari, Félix; Rolnik, Suely. Micropolítica. Cartografías del deseo. España:

Traficantes de sueños, 2006.

Hegel G.W.F. La Fenomenología del espíritu. España: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Hegel G.W.F. Lecciones de Estética Volumen 1. Argentina: Península, 1989.

Heidegger, Martin. Ser y tiempo. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.

Heidegger, Martin. La pregunta por la técnica, Conferencias y artículos. Barcelona: Serbal, 1994.

Heidegger, Martin. Arte y poesía. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Helguera, Pablo. Manual de Estilo de Arte contemporáneo. California: Tumbona, 2005.

Kant, Immanuel. Crítica del juicio: volumen 1. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1914.

Kant, Immanuel. Crítica de la razón pura. España: Taurus, 1993.

Kant, Immanuel. Primera introducción a la crítica del Juicio. España: La balsa de Medusa, 1987.

Krauss, R. E. Los papeles de Picasso. Barcelona: Gedisa, 1999.

Manrique, Jorge Alberto. Una visión del arte y de la historia. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

Mondolfo, Rodolfo. Verum Factum. Desde antes de Vico hasta Marx. Argentina: Siglo XXI Editores, 1971.

Nicolaïdes, Kimon. The natural way to draw. Boston: Houghton Mifflin Company, 1964.

Nietzsche, Friedrich. Genealogía de la moral. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

Pedretti, Carlo. Leonardo Da Vinci. Arte y ciencia. España: Folio, 2007.

Rancière, Jacques. El espectador emancipado. España: El lago ediciones, 2010.

Ricoeur, Paul. Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico. Argentina: Siglo XXI Editores, 2004.

Valdivia, Benjamín. Los objetos meta-artísticos y otros ensayos sobre la sensibilidad contemporánea. Zacatecas: Azafrán y Cinabrio, 2007.

Venturi, Lionello. Historia de la crítica del arte. España: Gustavo Gili, 1982.

Walter, Benjamin. La obra de arte en su época de reproducción técnica. México: Ítaca, 2003.

Sitios en internet.

http://www.muac.unam.mx/webpage/ver_exposicion.php?id_exposicion=30;
06/05/2013.

[http://somamexico.org/retrospectiva-sofia-taboas-en-el-macg/;](http://somamexico.org/retrospectiva-sofia-taboas-en-el-macg/) 06/05/2013.

[http://www.conaculta.gob.mx/museos-virtuales/museo-arte-carrillo-gil/superficies-limite/#!prettyPhoto\[gallery1\]/7/;](http://www.conaculta.gob.mx/museos-virtuales/museo-arte-carrillo-gil/superficies-limite/#!prettyPhoto[gallery1]/7/) 26/06/2013.

[http://www.museodeartecarrillogil.com/ex_sofia.php;](http://www.museodeartecarrillogil.com/ex_sofia.php) 26/06/2013.

[http://www.flickr.com/photos/lozanogustavo/5426114847/sizes/o/in/set-72157626282576149/;](http://www.flickr.com/photos/lozanogustavo/5426114847/sizes/o/in/set-72157626282576149/) 26/06/2013.

Jarque, Fietta. Dibujar con Acero, Richard Serra. En [http://elpais.com/diario/2011/05/28/;](http://elpais.com/diario/2011/05/28/) 28/05/2011.

[http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/EI%20autor%20como%20productor.pdf;](http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/EI%20autor%20como%20productor.pdf)
28/05/2013.

<http://www.ugr.es/~zink/pensa/Danto1984.pdf> 28/05/2013