



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**  
**POSGRADO EN ARTES VISUALES**

*CARGO CULTE*

La estética del culto de cargo en el contexto  
urbano posindustrial de la Ciudad de México

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

EDGAR CARLOS HERNÁNDEZ ROBLES

TUTOR: DR. AURELIANO SÁNCHEZ TEJEDA (FAD)  
SINODALES  
MTRO. ALFREDO RIVERA SANDOVAL (FAD)  
DRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO (FAD)  
MTRO. LUIS ERNESTO SERRANO FIGUEROA (FAD)  
DR. IVAN MEJÍA RODRÍGUEZ (UDLA)

CIUDAD DE MÉXICO, ABRIL DE 2017



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.







Edgar C. Hernández Robles

CARGO CULTE  
**CARGO CULTE**  
CARGO CULTE  
CARGO CULTE  
CARGO CULTE  
CARGO CULTE  
CARGO CULTE  
CARGO CULTE  
CARGO CULTE  
CARGO CULTE  
CARGO CULTE  
CARGO CULTE







.....

Esta tesis está dedicada:  
a ti Cecilia,  
por recordarme que nunca olvide  
voltear a ver el cielo y  
a ti Carlos,  
por enseñarme a buscar  
siempre las respuestas en los libros.  
Por su apoyo incondicional y confianza.



## AGRADECIMIENTOS

A todas las personas que directa e indirectamente han tenido incidencia en este proyecto, la influencia que tuvieron en el resultado final ha sido significativa. Si bien lleva mi nombre esta tesis, considero que *Cargo Culte* es un logro colectivo.

A Alina Suad por estar ahí, a la Mtra. Mónica Galván, a Luisa Fernanda, a Getzabeth (Sara), a la Mtra. Isabel Gómez por la puntual asesoría editorial, a la Mtra. Evangelina Buendía y a Ale Valenzuela, al equipo de biblioteca de la Antigua Academia de San Carlos, a mis alumnos y a el\_Paracaídas que me ayudó a sobrevivir todos los domingos.

A mis sinodales por sus críticas, comentarios, observaciones y compromiso con la educación de este país: el Dr. Iván Mejía, el Mtro. Alfredo Rivera, el Mtro. Luis Serrano y el Grupo de Investigación Acción Interdisciplinaria sobre Arte y Entorno de la FAD. Pero sobre todo agradezco a mi tutor el Dr. Aureliano Sánchez por los regaños, los consejos y el apoyo; y a la Dra. Blanca Gutiérrez por el Seminario de Arte Contemporáneo y sus palabras siempre tan certeras.

Al Culto al Pigmento Negro: Arely, Ruth, Alicia, Oscar, Rodrigo y a Carmen y La Caja.

A Violeta Chéret: por el salto de fe y el soltar, donde quiera que vayan tú y Pachi, siempre.

A Manuela D'Andrea: por Palomar, la *lingua franca*, el *work in progress* y la impermanencia. Por acompañarme en esta etapa, agradezco profundamente el impacto que has tenido en mi vida y ayudarme a saltar mi sombra.

A Gilda.





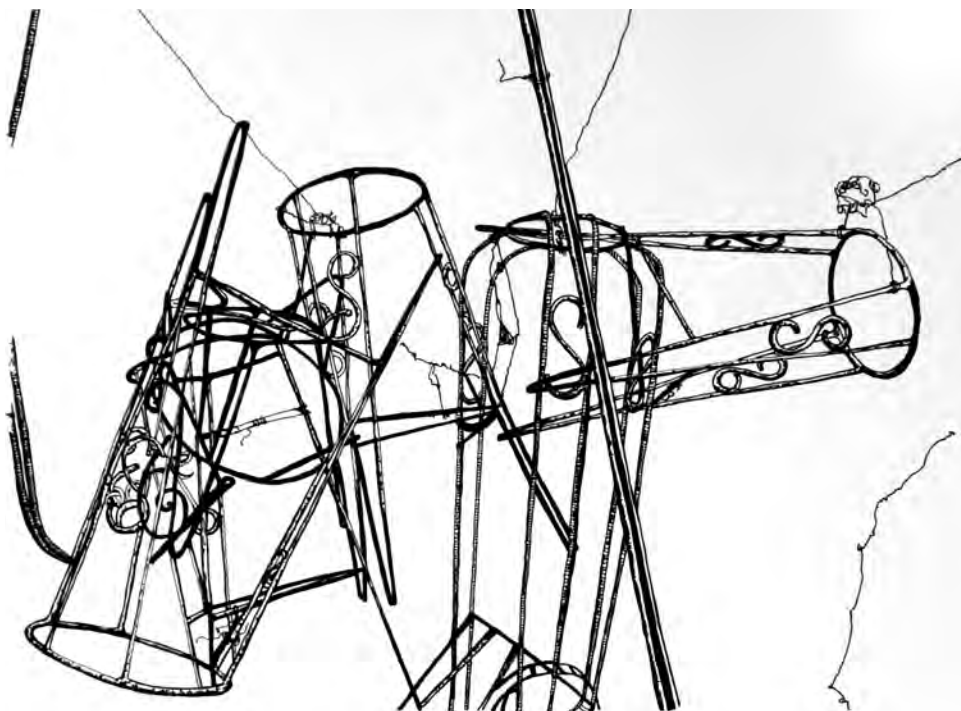
# Índice

<b>Introducción</b>	17
<b>1. <i>Cargo Culte</i></b>	
1.1 En el principio fue el mito	23
1.2 De lo simbólico en el mito	26
1.3 El ritual de lo habitual	30
1.4 <i>Bricoleurs</i>	33
1.5 Milenarismo	39
1.6 <i>Cargo cults</i>	41
1.7 La estética del <i>cargo</i>	48
1.8 El Mesías poscolonial	50
<b>2. <i>Ethos</i> barroco</b>	
2.1 Para una estética originaria	59
2.2 Primitivismos	63
2.3 De lo ritual en el arte	65
2.4 Fetiche	69
2.5 Chamán	73
2.6 <i>Ethos</i> barroco	78
<b>3. Tiempo de híbridos</b>	
3.1 La ciudad en el horizonte posindustrial	85
3.2 La ciudad del tiempo que nunca llega: Milenarismo	87
3.2 La ciudad del tiempo eterno: Melancolía	94
3.4 La ciudad del tiempo de híbridos: Mítica	105
3.5 La alegoría etnográfica	108
<b>4. El dibujo como dispositivo</b>	
4.1 El dibujo para la interpretación del mundo	113
4.2 La cartografía del conocimiento	116
4.3 El dibujo como comentario social	121
4.4 La construcción de ideología	124
4.5 El dibujo de medio tono	128

4.6 Procesual	130
4.7 El dibujo como dispositivo	135
<b>5. Deriva y desvío</b>	
5.1 De la investigación en artes	139
5.2 Deriva como estrategia	142
5.3 El desvío como práctica estética	147
5.4 Dispositivo y archivo	149
5.5 Caminar como acto político	152
<b>Conclusiones</b>	157
<b>Bibliografía</b>	165
<b>Lista de obra</b>	171







Edgar C. Hernández Robles, *FFV/219*, 2013, tinta china sobre papel, 36 x 48 cm.



## Introducción

Los hombres hacen su propia historia,  
pero no la hacen bajo circunstancias que escojan  
sino bajo aquellas con las que se enfrentan directamente,  
legadas y transmitidas por el pasado  
Karl Marx, *El 18 brumario de Luis Bonaparte*.

**E**n el número 219 de la calle Francisco Fernández Valentín, en el barrio Insurgentes de la ciudad de Durango, fue donde Carlos, mi abuelo paterno, instaló un pequeño taller en el patio al fondo de su casa. A pesar de las limitaciones que le imponía la silla de ruedas que usaba desde el día del accidente que había paralizado sus piernas, todos los días el “patio-taller” se poblaba de sus reparaciones, intervenciones y apropiaciones de objetos —un bricolaje de híbridos a medio armar, de herramientas y de chatarra. Sin embargo, justo en el muro de ese patio se encontraba también montada una serie de objetos a modo de catálogo, de colección, de amontonamiento y, a pesar del caos que imperaba en ese improvisado taller, el acomodo en el muro parecía tener un claro equilibrio, un orden y una proporción.

Aún sin entender el porqué, el recuerdo de esa instalación siguió reverberando en mi memoria hasta decantar en este texto y provocando —a partir de una serie de momentos, ideas e imágenes— una serie de preguntas: ¿Existe un mensaje subyacente al acomodo, a la acumulación y al amontonamiento de los objetos personales en el lugar de trabajo? ¿Se puede establecer un puente etnográfico y/o estético entre las expre-

siones escultórico-totémicas que acompañaron el “culto de cargo” de los pueblos de Oceanía Remota y las manifestaciones estéticas anónimas en la actual Ciudad de México? Y, por último: ¿Cómo, desde el dibujo, se puede construir un discurso que explique estos fenómenos?

...18...  
A lo largo de los años estos mismos cuestionamientos han llevado a la pregunta que pretende contestar esta investigación: ¿Existe una relación entre los ensamblajes anónimos callejeros utilizados a modo de apropiación del espacio público en la Ciudad de México y una estética de autoafirmación colectiva? Para responder esta pregunta, se ha planteado la reflexión desde la perspectiva de la antropología, de la estética, del arte y del dibujo, y cada rubro ha generado un nodo temático autónomo, estructurando metodológicamente la investigación desde una lógica horizontal y sin jerarquías.

En el primer nodo, *Cargo Culte*, se explica qué son los cultos de cargo, sus características, el contexto donde aparecieron, las manifestaciones estéticas que los acompañaron, así como las repercusiones políticas e identitarias que tuvieron en la población de Papúa Nueva Guinea y que sentaron las bases para su posterior independencia desde las perspectivas propuestas por Peter Worsley en *Al son de la trompeta final* y por Marvin Harris en *El culto fantasma*. Se revisan fenómenos sociales como el milenarismo —un elemento fundamental de los cultos de cargo— y el mito, haciendo particular hincapié en su importancia como lenguaje simbólico de orden social y en su función como elemento de cohesión colectiva desde

la visión antropológica de Levi-Strauss y su visión del *bricoleur* como vehículo del pensamiento mítico, y desde la perspectiva de Mircea Eliade para entender lo ritual y lo mítico como dispositivos para construir y aprehender el mundo.

En el segundo nodo, *Ethos Barroco*, se articula la idea del ritual como acción que estetiza el mito y que opera como manifestación artística. Asimismo, se plantea la idea de un arte originario y de cómo Occidente, en el contexto del “sistema-mundo”<sup>1</sup> moderno, volteó a ver a la producción ritual de las periferias y la clasificó como arte. Se reflexiona también sobre cómo el fetiche haya operado en Occidente como una visión exotizada de la Otredad, y sobre el papel del chamán como interprete que acompaña al mito y su relevancia en el mundo del arte, en particular con la figura de Joseph Beuys. En este contexto se plantea el concepto de “ethos barroco” propuesto por Bolívar Echeverría como un mecanismo de adaptación estética que los pueblos mestizos de América Latina desarrollaron ante la imposición de la modernidad y que sigue operando hasta nuestros días.

El tercer nodo, *Tiempo de Híbridos*, analiza la noción del *bricoleur* como creador anónimo-colectivo, fenómeno que Michael de Certeau relaciona con las artes de hacer y la creatividad de lo cotidiano. A través de la revisión de las ideas propuestas por Nestor García Canclini, se analiza la Ciudad

---

1 El planteamiento del “sistema-mundo” surge de una teoría historiográfica, geopolítica y geoeconómica de origen postmarxista según la cual el mundo se rige en base a mecanismos que redistribuyen los recursos desde la “periferia” al “centro” del imperio. En esta terminología el “centro” es el mundo desarrollado, industrializado y democrático –el primer mundo– y la “periferia” el mundo subdesarrollado, el tercer mundo, los países en vías de desarrollo.

de México en tres facetas paralelas y se identifica la ciudad posindustrial como el espacio idóneo para las manifestaciones estéticas anónimas de sus habitantes. Asimismo, se revisa el trabajo de Melquiades Herrera, máximo interprete contemporáneo de los fenómenos de la Ciudad de México como situaciones visuales urbanas. Se contemplan los conceptos de apropiación, emplazamiento y acumulación como estrategias alegóricas empleadas en el arte contemporáneo. Finalmente, se identifica como estas mismas estrategias, bajo la perspectiva propuesta por Bolívar Echeverría, son las mismas utilizadas por los bricoleurs anónimos en las calles de la Ciudad de México como manifestaciones de autoafirmación colectiva.

.20.

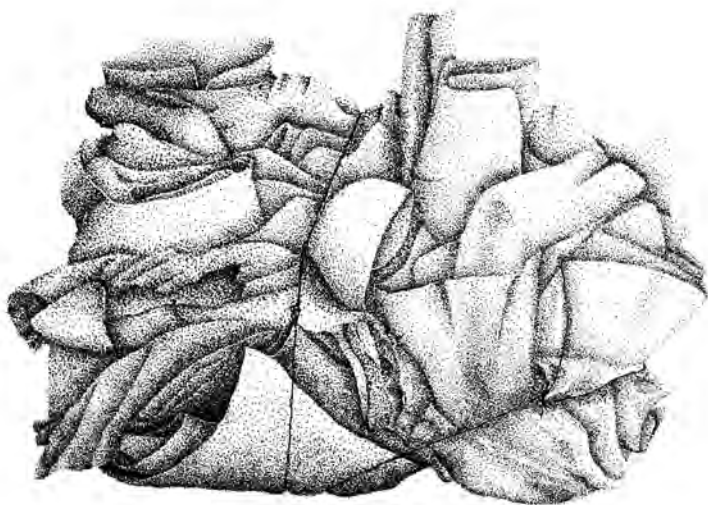
*Dibujo Dispositivo* es el cuarto nodo, en el cual se plantea el dibujo como una herramienta autónoma transdisciplinaria para la construcción del conocimiento, analizando su injerencia en la transmisión de ideas, su importancia en el Renacimiento, su trascendencia como vehículo para el comentario social y político de las masas, así como su uso para la construcción de ideología. También se contempla la posibilidad del dibujo como herramienta fundamental en el proceso de investigación artística. En este nodo se explica porque el dibujo de medio tono es el sistema de producción usado en el cuerpo de obra que acompaña esta investigación.

En el quinto nodo, *Deriva y Desvío*, se aborda de manera específica la producción artística del proyecto. Concebida a partir de un híbrido entre la investigación etnográfica y las estrategias utilizadas por la Internacional Situacionista, las

herramientas usadas para abordar el nodo de la investigación fueron la deriva y el *détournement*, prácticas fundamentales en mi producción artística desde hace varios años.

Esta investigación partió de la intención de entender un lenguaje, de interpretar una gramática visual que funciona en el entorno urbano como estrategia de apropiación y/o intervención del espacio público. Como sugiere James Clifford con su alegoría etnográfica, este proyecto contiene lecturas subyacentes al objeto de estudio, no sólo en el acercamiento de una problemática desde la investigación artística, cumpliendo con las expectativas de un texto académico y de alcances artísticos específicos, sino también en la trascendencia del objeto de estudio con la intención de explicar el contexto histórico contemporáneo, para entender mi realidad como productor visual, como investigador, como bricoleur y, al mismo tiempo, mi relación con esta ciudad como fenómeno estético.

Las reflexiones vertidas en las siguientes páginas dan forma a una idea que lleva ya varios años incubándose y al mismo tiempo son el registro de casi tres años de trabajo, reflexiones y experiencias. He aquí una pregunta abierta, un proceso en construcción, una botella lanzada al mar con un mensaje adentro, esperando ser encontrada.



19° 25'03.6" N 99°09'19.7" W

Fig. 1



# Cargo Culte

Et comme leur totem n'a jamais pu abattre  
A leurs pieds ni Boeing ni même D.C. quatre  
Ils rêvent de hijacks et d'accidents d'oiseaux.

Ces naufrageurs naïfs armés de sarbacanes  
Qui sacrifient ainsi au culte du cargo  
En soufflant vers l'azur et les avions.  
Serge Gainsbourg, *Cargo Culte*.

## En el principio fue el mito

Los elementos que integran cualquier civilización —sus costumbres, sus ideas, su producción material, su sistema de creencias, su organización política y sus manifestaciones artísticas— tienen una función específica y vital como parte de un todo. Esta unidad de elementos que configura las civilizaciones tiene su origen en el mito, en las narraciones que cuentan el origen, la aparición humana en la tierra y los acontecimientos que dieron forma a la construcción social y de identidad de la humanidad a partir de una concepción cíclica del tiempo.

En este primer nodo se reflexiona sobre la importancia del mito, su posibilidad como andamiaje para el ordenamiento del mundo, su cualidad como lenguaje abierto con múltiples interpretaciones y, de ahí, su posibilidad para perpetuar estructuras de poder, pero también para ser vehículo de emancipación para grupos sociales, como fue el caso de los mitos relacionados a los cultos de cargo en Papúa Nueva Guinea. Antes de adentrarse en la explicación de estos cultos y conocer su producción objetual estética, es fundamental plantear un marco histórico para entender el origen del mito, sus cua-



lidades simbólicas, colectivas y cíclicas como en el caso del mesianismo y del milenarismo. Asimismo, se explica el ritual como elemento fundamental del mito en su manifestación performática, pretexto para la producción objetual de carácter estético que eventualmente detonará la aparición del *bricoleur*, figura esencial de este texto.

La concepción de la humanidad como tal podría ser planteada en el preciso momento en el cual el primer grupo humano se percató que pertenecía a un lugar y que formaba parte del ambiente que le rodeaba. Ante semejante y abrumadora revelación, para la humanidad fue preciso explicar su existencia: entender y definir el mundo para que éste fuera abarcable conceptualmente. La creación de historias sobre el origen, sobre lo que hacía posible que la humanidad existiera, funcionó como el cimiento de esa estructura de pensamiento: el mito fue la primera narración que contó cómo fue concebida la existencia de toda la humanidad. En las palabras de Mircea Eliade: “El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos”.<sup>1</sup>

Sin embargo, el mito no está limitado a un sistema primitivo o elemental de pensamiento, ya que representa un horizonte tremendamente complejo de perspectivas y significaciones. Todavía hasta el siglo XIX, el pensamiento mítico era referido por las teorías positivistas como “la confusión de las ideas”.<sup>2</sup>

---

1 Mircea Eliade, *Aspectos del Mito*. 1ª ed., España: Paidós, 2000, p. 17.

2 Georges Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*. 1ª ed., España: TF Editores/ Museo Reina Sofía, 2010, p. 38.

Según el fundador de la sociología, el francés Augusto Comte, el positivismo encarna el estado último y más perfecto de la humanidad. Este enfoque, adoptado hasta hace no mucho tiempo, consideraba el mito una clara época de inmadurez racional, que sería superada con la aparición del logos, la voz de la razón, que brindaría al grupo social el momento de iluminación y de sentido de existencia. Esta visión, fundada en una perspectiva eurocéntrica eventualmente operará como elemento de dominación colonial, parte de una fundamentación cartesiana y lineal de la historia donde el único paradigma es la razón como única herramienta que permitirá a las culturas “inferiores” e “imperfectas” progresar a un estado óptimo de desarrollo.

En 1903 Émile Durkheim y Marcel Mauss publican *Sobre algunas formas primitivas de clasificación* donde clarifican que detrás de aquello que durante siglos había sido considerado un pensamiento primitivo de funcionamientos simples y elementales, en realidad operaban procesos mentales complejos.

De tal forma, resulta complicado establecer una definición única y actual para el mito que pueda englobar el significado literal del *mythos* griego y la resignificación aportada por el terreno de las ciencias sociales, en específico por la etnología y la sociología, que lograron concebir su significado lejos de la fantasía, sino más bien como aquello de una narración verdadera, sagrada y de un incalculable valor para la raza humana, ya que su origen (perdido en el tiempo) es el mismo para todos los demás mitos que eventualmente fundaron las religiones

y sociedades que actualmente conocemos. El estudio de las narraciones míticas es fundamental porque pueden funcionar como una genealogía de las sociedades occidentales. Los códigos morales y los sistemas de interacción de los grupos sociales que han precedido al sistema occidental conservan todavía rastros evidentes e importantes de los relatos iniciales y, sobre todo, la noción del relato compartido de todos los principios.

Según Bronislaw Malinowski —uno de los antropólogos más importantes del siglo XX— los mitos, más que como meros testimonios de un pasado, deben ser entendidos como herramientas para interpretar la sociedad y el individuo del presente.<sup>3</sup> Este principio plantea que la humanidad tiene la necesidad primordial y universal de otorgarle a los mitos el carácter de modelo para la propia conducta.

.26.

### **De lo simbólico en el mito**

Lo simbólico se refiere a algo que puede significar varias cosas a la vez y/o deja de ser lo que es para referir a conceptos escondidos o no perceptibles a simple vista. Todo símbolo contiene un código que puede ser interpretado sólo por aquellos iniciados en el lenguaje esotérico correspondiente. Así, en toda representación humana se encuentra una manifestación simbólica, ya que a todo le asignamos un signo o significado.

Para el antropólogo francés y fundador del estructuralismo Claude Lévi-Strauss, la entera cultura humana puede considerarse un complejo sistema de símbolos heredados desde la

---

3 Bronislaw Malinowski, *Estudio de psicología primitiva*. 1a ed., España: Altaya, 1995, p. 27.

fundación del mito, incluyendo el arte, el matrimonio, el sexo, la economía, etcétera. Así mismo, todos estos sistemas se encuentran interconectados entre sí, por lo cual separar cualquiera de estos elementos del entramado de significaciones y leerlo de manera aislada deteriora el mensaje global de una cultura. Todos estos elementos son los que tejen la trama de símbolos con los cuales se desarrolla la vida humana.

Es en el carácter simbólico del arte de cada cultura, en su capacidad de intentar demostrar algo que no está ahí y de la mano del contexto histórico para que sus prácticas rituales vayan modelando específicamente el significado de los símbolos hasta plantear una gramática que opera como un lenguaje colectivo.

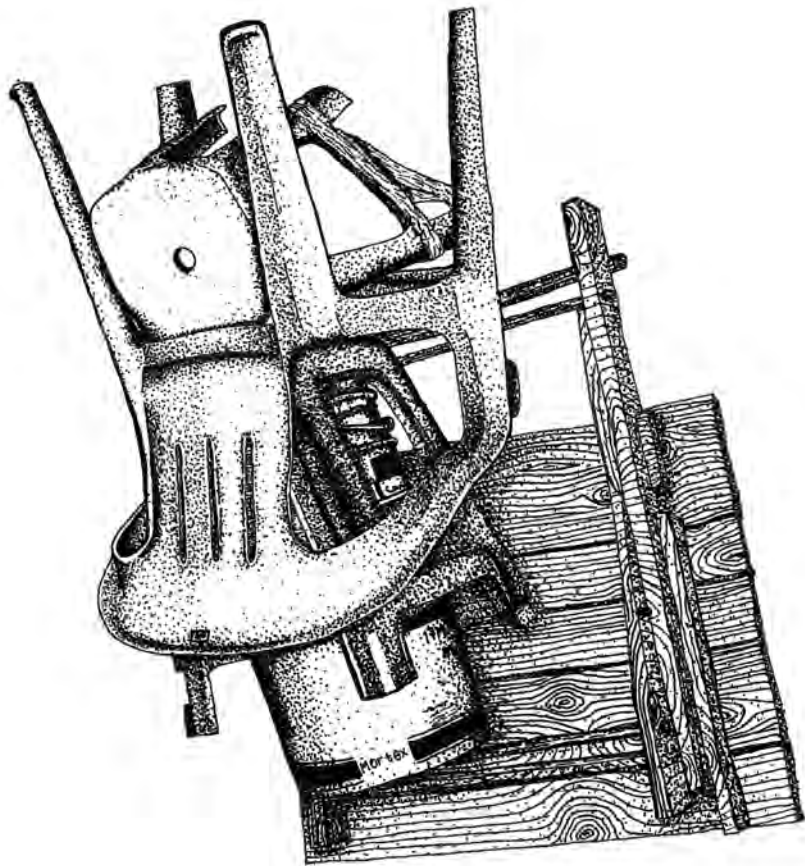
El arte, desde sus inicios se encuentra relacionado a los contextos litúrgicos y ha requerido para su interpretación de la antropología y de otras disciplinas como el psicoanálisis, que desde el estudio de los símbolos ha ayudado a comprender como es que las experiencias humanas localmente explicaron la aparición de la humanidad sobre la tierra, derivando en la creación de los mitos.

Tal es el caso, de Jacques Lacan, que desde el psicoanálisis estructuralista<sup>4</sup> planteaba tres dimensiones de lo psíquico: lo real, lo imaginario y lo simbólico. Éste último se inscribe dentro de la configuración misma del mito para poder explicarlo:

El orden simbólico se refiere, por decirlo de una manera simple, a la parte metafórica del mundo, al significado profundo detrás de

---

4 El estructuralismo es un enfoque de las ciencias humanas que creció hasta convertirse en uno de los métodos más utilizados para analizar el lenguaje, la cultura y la sociedad. Planteaba, desde un alejamiento de las perspectivas historicistas o subjetivistas, un intento de hallar una nueva orientación para la investigación de las ciencias humanas, en la segunda mitad del siglo XX.



19° 25'10.7" N 99°09'31.9" W

Fig. 2

una acción, al por qué de hacer esto o lo otro. En un ejemplo, una persona gusta de comer pescado todos los días porque eso le recuerda al amor y sensación de protección que tenía cuando era niño.<sup>5</sup>

De esta manera el mito, desde una esfera simbólica representada en una identidad colectiva, plantea un lenguaje anónimo, que carece de autoría y que le pertenece al grupo porque habla por la comunidad y para la comunidad. Este lenguaje, originalmente transmitido de manera oral de generación en generación como uno de los elementos esenciales de cualquier cultura, otorga al mito la posibilidad de transformarse, de no permanecer estático, de estar vivo. El mito no tiene una secuencia lógica continua: posee una estructura cíclica, no lineal, donde explica que de alguna manera todo, al final, volverá al origen. De tal forma, el significado básico del mito no está ligado a una secuencia específica de acontecimientos, sino a una serie de distintos momentos de la historia, siempre en la esfera de lo colectivo, con la conciencia de que el mundo es un mundo compartido. Por esta razón la socialización del mito fue fundamental para reiterarlo, transmitirlo y así lograr que todo siguiera en el orden original como cuando apareció por primera vez. De esta manera el mito se regenera permanentemente y así expresa, realza y codifica el esquema de creencias de una comunidad.

Néstor García Canclini en su libro *Imaginario Urbano* describe la noción “lacaniana” de lo simbólico como el conjunto de repertorios de símbolos con el cual una sociedad sis-

---

5 Lopez, Cecilia. *Las tres órdenes de Lacan: RSI*. [en línea]: <http://www.psicocanalisis-mexico.com/reflexiones/artmayo14A.html>

tematiza y legaliza las imágenes de sí misma, para generar un imaginario colectivo.<sup>6</sup> De tal forma, se puede plantear a las megalópolis modernas y a las sociedades urbanas como una suerte de lenguaje simbólico colectivo, donde el mito evolucionó como articulación de la cultura humana contemporánea.

### **El ritual de lo habitual**

El rito (del latín *ritus*, “uso religioso”) es el curso de una acción cargada de una significación repetitiva y formal que expresa más un significado que una operación técnica.<sup>7</sup> Lo ritual es un elemento fundamental del mito, es el orden que estructura el sistema de creencias de un grupo humano, desde las sociedades más avanzadas hasta las más arcaicas.

...30

Todo acto individual o colectivo que se mantiene fiel e invariable a la repetición de estos valores, aporta elementos que cimientan esta estructura. Sin embargo, no sólo la repetición desempeña un papel determinante en el rito, sino también el carácter simbólico o sobrenatural de ésta acción; es decir, un acto que simplemente se repita sin modificaciones, como por ejemplo barrer una banqueta, no pertenece al orden de lo ritual. En cambio, una persona que se persigna siempre al salir de casa como un acto de protección que invariablemente se repite por más personas durante generaciones, se puede acotar a esa categoría.

El mito es a la palabra lo que el rito es a la acción, así

---

6 Nestor García Canclini, *Imaginario Urbano*, 2ª ed., Argentina: Eudeba, 1999, p. 101.

7 Dieter Haller. *Atlas de etnología*, 1ª ed., España: Akal, 2011, p. 249.

que definir al primero como una extensión performática del segundo es quizás la intención de la explicación del mito. Y, aunque a primera instancia podríamos clasificar el rito como una actividad anquilosada y estéril que paulatinamente va perdiendo su valor original debido a su insistente reiteración, es en realidad un sistema autogestivo que por cada elemento que pierde agrega otro. El rito no es un sinsentido de repeticiones de fórmulas, sino más bien es la matriz generadora de la cultura y de la estructura social, la cual se logra especialmente en una fase intersticia donde se producen los rituales de iniciación, cuando actúan simultáneamente al mito y donde el sujeto iniciado sufre transformaciones definitivas para ser incluido en el sistema social.

De esta forma, el ritual de iniciación consiste en un grupo de pruebas, de saberes específicos que tendrán que ser probados a partir de la separación del individuo del resto de la comunidad. La iniciación consiste en el conocimiento y en la apropiación del relato que cuenta y constituye el origen del grupo, es decir, el ritual funciona como una alegoría o representación a pequeña escala del mito de origen, interpretado por el iniciado. En la mayoría de los casos el paso de esta etapa liminar se considera superada a través de la adopción de señales que reflejen la posesión del conocimiento, como tatuajes, laceraciones u orificios corporales, entre otros.

A partir de lo anterior se puede precisar que lo mítico y lo ritual fluyen paralelamente, que son simultáneos; el rito se fija en la estructura construida por el mito y eventualmente



te la hace más sólida y compleja. Como evidencia Campbell: “Siempre ha sido función primaria de la mitología y del rito suplir los símbolos que hacen avanzar el espíritu humano, a fin de contrarrestar aquellas otras fantasías humanas constantes que tienden a atarlo al pasado”.<sup>8</sup> Eventualmente el mito y el ritual se transforman en un sistema de pruebas personales que hacen del individuo un personaje digno de su comunidad, que al ser superadas permitirán que la mente del individuo rompa los límites que la circunscriben hacía una realización plena que trascenderá todas las formas, los símbolos y las experiencias hacia, un perfecto absoluto.

..32..

Así, el mito funciona dentro de un universo cosmomórfico de percepción, participando en el paisaje, pero imponiendo un patrón.<sup>9</sup> Sin embargo, con la aparición de la poesía, fundada en la tradición de la oralidad, que en un primer acercamiento abstracto se miró hacia el arte y la religión desde un mismo punto, ya que los poetas consideraban que los temas sagrados eran los más conocidos por casi todos los miembros de su sociedad y esto facilitaba la transmisión, la supervivencia y la permanencia en la comunidad de todos estos mensajes.

La referencia antropomorfa con la cual se describe a los dioses y su dualidad como fenómenos naturales, fungió como puente para acercar a los humanos al mito, así el poeta-narrador articuló un profundo sentido religioso a la narración.

De esta forma el mito también evolucionó elevando la

---

<sup>8</sup> Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, 1a ed., México: FCE, 1959, p. 18.

<sup>9</sup> James Clifford. *Person & Myth*, 1a ed., EEUU: University of California Press, 1982, p. 177.

sencillez de las primeras historias al nivel de un relato complejo y lleno de significaciones espirituales. Todos los sentimientos humanos y su relación con la naturaleza están referidos ahí, como conceptos fundamentales sobrevivientes que aparecerán frecuentemente en distintos tiempos y lugares, ya que los problemas que plantean son generales y eternos.

Cualquier manifestación sobre el mito era una clara alusión a un poder superior, que permitía apropiarse y conectarse con el todo. Así, los artistas comenzaron reproduciendo la cosmovisión del mito, no creando arbitrariamente, sino pretendiendo representar el camino logrado por un pueblo en pos de una espiritualidad significativa.

La agonía de romper las limitaciones personales es la agonía del crecimiento espiritual. El arte, la literatura, el mito y el culto, la filosofía y las disciplinas ascéticas son instrumentos que ayudan al individuo a pasar de sus horizontes limitados a esferas de realización siempre creciente.<sup>10</sup>

.....  
33

De cierta manera hicimos nuestro el mundo, al entender que fue creado; de esta forma el mito tendió otro puente con el arte conectando la creación divina con la creación plástica.

### ***Bricoleurs***

Hasta nuestros días es menester la interpretación del mito como algo fundamental para descifrar y comprender el mundo, y considerar el pensamiento mítico como “primitivo” o “salvaje” resulta esencialista. Aunque se crea que lo mítico

---

<sup>10</sup> Campbell. *Op.cit.*, p. 175.

pertenece al pasado, a lo fantástico, en realidad sigue presente en las sociedades más “avanzadas”, ya que se ha vuelto parte indisoluble de la humanidad y nos ha permitido codificar el mundo como lo conocemos ahora. Las sociedades “primitivas” (a las cuales de ahora en adelante me referiré como pueblos ágrafos)<sup>11</sup> y el concepto que considera que estos grupos humanos y su visión fantástica del origen desaparecerán en el momento en que estos pueblos alcancen un mayor nivel de desarrollo, es un claro ejemplo de la percepción colonialista que se conservó hacia estas sociedades.

Resulta fundamental la comprensión objetiva del origen de los mitos en las sociedades ágrafas para entender el desarrollo del pensamiento humano y como construyó nuestra realidad contemporánea. Durante siglos, según la visión etnocéntrica que insistía en la separación del pensamiento civilizado del primitivo y estaba basada en la visión dominante —el canon—, todo lo que se encontrara fuera, en la periferia de ése mundo, clásico, occidental, lógico, positivo y comprobable carecía de fundamento lógico. Sin embargo, el enfoque estructuralista de Levi-Strauss halló similitudes en las estructuras míticas de todas las culturas del mundo: los “mitemas”, que podían ser analizados de manera sincrónica y diacrónica, en el primer caso desde su contexto histórico, en el segundo considerando la evolución del mito dentro de la historia mis-

---

11 Levi-Strauss define lo ágrafo como un modo de pensar que parte del principio de que si no se comprende todo no se puede explicar nada, y pretende una comprensión general del universo, la cual al contradecir la manera de proceder del pensamiento científico, no plantea su inferioridad, simplemente su diferencia, en *Mito y significado*. 1a ed., Argentina: Alianza, 1986, p. 2.

ma del grupo.<sup>12</sup> Lévi-Strauss estudió las relaciones entre mitos de diversas sociedades tradicionales de América, encontrando que funcionaban según un patrón o modelo compartido con significados comunes o mitemas, que, como unidades fundamentales ensambladas entre sí, construyen el mito. Estos significados integran para él patrones narrativos relacionados por opuestos binarios que se encuentran presentes en todos los mitos de todas las culturas.

En estas relaciones Lévi-Strauss encuentra la estructura que subyace en el mito, que desde su origen tiende a establecer opuestos binarios y oposiciones valorativas (frío/calor, luz/oscuridad, bien/mal, cultura/naturaleza, vida/muerte, animal/humano) en la mente humana y que le ayudan a racionalizar los fenómenos como estructura de la respectiva sociedad, pero que también sirven de base para entender más claramente el mundo. El pensamiento mítico parece exponer las dicotomías y las mediaciones que acortan la distancia que existe entre el intelecto y lo incomprensible.

Otros sistemas de comprensión del mundo son válidos según Lévi-Strauss y para entender el pensamiento mítico que no es científico pero igual legítimo, el antropólogo francés concibió una suerte de ciencia primera que posteriormente definiría como *bricolage*.

Como el *bricolage* en el plano técnico, la reflexión mítica puede alcanzar, en el plano intelectual, resultados brillantes e imprevistos. Recíprocamente, a menudo se ha observado el carácter mitopoiético del *bricolage* ya sea en el plano del arte, llamado “bruto” o

---

12 Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, 1ª ed., España: Paidós, 1964, p. 232.

“ingenuo”; [...] El *bricoleur* es capaz de ejecutar un gran número de tareas diversificadas; pero, a diferencia del ingeniero, no subordina ninguna de ellas a la obtención de materias primas y de instrumentos concebidos y obtenidos a la medida de su proyecto. La regla de su juego es siempre la de arreglárselas con lo que uno tenga.<sup>13</sup>

Los medios con los cuales opera el *bricoleur* son siempre contingentes, parten de construcciones o destrucciones previas que se seleccionan y utilizan no desde un fin instrumental, sino desde una necesidad operativa, es decir porque “en algún momento tendrán que servir”. Este creador empírico construye a partir de conjuntos ya existentes, compuestos de materiales y herramientas. Así, la operación consiste en tomar objetos y establecer una suerte de diálogo con y entre ellos para posteriormente crear una taxonomía de aquello que se tiene en el momento, identificar cómo estos materiales pueden servir y ser herramientas para enfrentar, solucionar y crear nuevos conjuntos. Estos nuevos conjuntos, desde la perspectiva del *bricolage*, son contruidos desde los residuos y restos de otros acontecimientos. Levi-Strauss los define como *odds and ends*: testimonios fósiles de la historia de un individuo o de una sociedad.<sup>14</sup>

De cierta forma, el lenguaje del *bricoleur* refiere a una suerte de gramática visual donde no sólo se ejecuta, sino más bien se dialoga con los objetos y también se “habla” por medio de las cosas. El *bricoleur* siempre pone algo de sí mismo en el nuevo conjunto construido. Una relación parecida a la que refiere el surrealista André Breton con la idea de “azar-objetivo”, es

---

13 Claude Levi-Strauss, *El pensamiento salvaje*. 1a ed., México: FCE, 1964, p. 36.

14 *Idem*, p. 42.

decir aquella que supone la reconciliación momentánea entre el objeto y el espíritu, entre la naturaleza y la cultura.<sup>15</sup> Levi-Strauss plantea que el arte está inserto a la mitad del camino entre lo científico y el pensamiento mítico y que el artista es una suerte de *bricoleur* que con los medios que tiene a la mano confecciona objetos materiales que también se activan como objetos de conocimiento. “El sabio, como el *bricoleur*, están al acecho de mensajes, pero, para el *bricoleur*, se trata de mensajes en cierta manera pre-transmitidos y a los cuales colecciona.”<sup>16</sup>

En esta colección y acumulación de mensajes, palimpsesto de materiales/imágenes, los significados se escamotean en significantes y viceversa, de tal forma que los recursos siempre están en constante flujo y circulación, donde el pasado significa al presente y al nuevo conjunto construido se le han subvertido la intención inicial de los objetos que lo componen. Así, adquieren un nuevo sentido y se vuelven a construir sobre las ruinas de sí mismos en un ciclo permanente. De esta forma el *bricoleur* le da sentido al mundo.

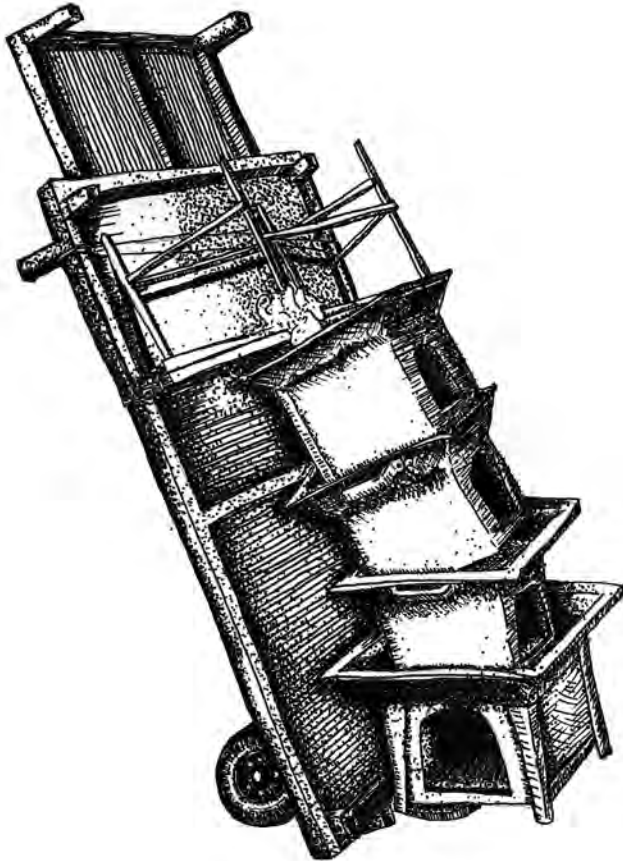
Por su parte, el pensamiento mítico no es solamente prisionero de acontecimientos y de experiencias que dispone y pre-dispone incansablemente para descubrirles un sentido; es también liberador, por la protesta que eleva contra el no-sentido, con el cual la ciencia se había resignado, al principio, a transigir.<sup>17</sup>

El pensamiento mítico permite al *bricoleur* inferir su propia identidad a partir de distintas experiencias vitales y míti-

15 Juan Malpartida, *André Breton*. [en línea] <http://www.letraslibres.com/mexico/andre-breton>

16 Levi-Strauss. *Op.cit.*, p. 40.

17 *Ibidem*, p. 43.



19° 23'33.4" N 99° 10'26.1" W

Fig. 3

co-rituales que le confieren una nueva posibilidad de identificación cultural. La reiteración cíclica del mundo a partir del rito, que sigue vigente en la mayoría de las sociedades contemporáneas tradicionales, permite la significación del mundo o, al menos, posibilita la afirmación colectiva de un grupo ante un panorama complejo y/o adverso.

### **Milenarismo**

En el horizonte del marco mítico ritual aparece un escenario particular que habla sobre la renovación periódica del mundo, del regreso al origen, donde todo será como era “antes”. Entendamos “milenarismo” como todos aquellos movimientos que están a la espera de la llegada del fin de milenio y de un estado permanente de bienaventuranza sobrenatural; los grupos milenaristas son aquellos que consideran que el orden actual de las cosas sufrirá un cambio drástico y repentino y que en este reordenamiento del mundo –que podrá ser de orden social, económico o cósmico y probablemente también será el resultado de una catástrofe o del enfrentamiento final del bien y del mal– aparecerá un nuevo orden, donde todo será paz y prosperidad. Es importante señalar que las sociedades milenaristas proclaman que la redención será terrena y colectiva, y la única forma de lograr el paraíso en la tierra será en donde todos sean beneficiados.

Aunque muchos de los grupos milenaristas que existen aún en la actualidad no esperan el transcurso exacto de mil años, con “milenio” se refieren a ese momento remoto en el cual llegará la salvación.



En su libro *En pos del milenio*, el historiador británico Norman Cohn explica cómo los grupos milenaristas plantean su salvación a partir de todas o estas características:

- a) colectiva: será disfrutada por los fieles como una colectividad
- b) terrestre: será realizada en esta tierra, y no en otro mundo
- c) inminente: vendrá pronto y súbitamente
- d) total: se transformará totalmente la vida en la tierra, la nueva vida no solo será mejor sino perfecta
- e) milagrosa: será realizada por, o con la ayuda de agentes sobrenaturales.<sup>18</sup>

...40

Según la socióloga estadounidense Catherine Wessinger existen dos tipos de milenarismos: el “catastrófico” o “apocalíptico” y el “progresista” o “utópico”. Los milenarismos que pertenecen al primer tipo, donde sus miembros esperan pronto el fin del mundo, habitualmente poseen un líder carismático y/o autoritario, tienen una visión dicotómica del mundo y ocasionalmente generan episodios de violencia. Estos generalmente se conforman con su suerte actual y buscan la salvación en la esperanza: es tan lejano el fin que parece que nunca llegará. El cristianismo ortodoxo, por ejemplo, pertenece a esta parcela del horizonte mítico ritual. Por otro lado, los milenarismos que pertenecen al segundo tipo confían que la llegada del milenio se dará en un momento lejano, creen en la fundación de una comunidad ideal, libre de conflictos y en un

---

18 Norman Cohn, *En pos del milenio. Revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*. 1ª ed. España: Alianza, 1981, p. 14.

estado permanente de abundancia.<sup>19</sup>

Para el sociólogo inglés Peter Worsley, el milenarismo fue la forma dominante de acción política en lugares como Papúa Nueva Guinea, donde el encuentro de civilizaciones que se hallaban en distintos momentos de desarrollo transformaron los ritos tradicionales en un movimiento nacionalista como respuesta a su situación colonial. Los *cargo cults* aparecidos en esta región pertenecen al segundo grupo arriba mencionado.

### ***Cargo cults***

Se denominan *cargo cults* o cultos de cargo a aquellos movimientos milenaristas que nacieron en las islas Fidji alrededor de 1890, a la espera de una gran canoa fantasma que traería a sus antepasados y el inicio de una nueva época. Sin embargo, los que atañen a este proyecto son aquellos que aparecieron específicamente durante la segunda mitad del siglo XX en la región de Oceanía Remota.

El nombre de Oceanía Remota se utiliza actualmente debido a que Melanesia, que significa Islas Negras (del griego *melas*, negro, y *nesos*, islas), un término cargado de una connotación colonial y racista. Éste nombre fue acuñado por el explorador francés Jules Dumont en 1832, así como también la división geográfica que incluía a las islas de Nueva Guinea, Salomón, Vanuatu y Nueva Caledonia. El archipiélago limita al sur con Australia, al este con las islas de Polinesia, al oeste con Indonesia y al norte con los atolones de coral de Micro-

---

<sup>19</sup> Peter Worsley, *Al son de la trompeta final*. 1ª ed. España: Siglo XXI. 1980, p. 6.

nesia, de los cuales el más conocido es el de Bikini, una ubicación estratégica en el extremo oriental del Pacífico. Siempre en constante asedio por las potencias para su explotación económica y con miras al establecimiento de bases militares, desde el siglo XIX portugueses, holandeses, alemanes y franceses se repartieron las islas para su control.

Nueva Guinea es la isla más grande de la región y la segunda más grande del mundo, y está dividida en una región septentrional y una meridional. La primera incluye el territorio de Papúa Occidental y las grandes islas de Nueva Bretaña, Nueva Irlanda y Buka, que fue antiguamente conocida como Nueva Guinea Alemana, ahora incorporada a Indonesia; en la parte meridional se encuentra el territorio de Papúa Nueva Guinea, cuya capital es Port Moresby.

..42..

Desde un punto de vista étnico y lingüístico, Nueva Guinea es quizás una de las zonas más diversas del planeta: sólo las lenguas papúes agrupan alrededor de 750 subgrupos lingüísticos, una multiplicidad de idiomas probablemente debida a la complicada orografía de la isla. Papúa Nueva Guinea fue un territorio dividido entre ingleses y alemanes hasta la Primera Guerra Mundial, posteriormente se convirtió en territorio administrado por Australia quien, aliada a los norteamericanos, compartió el archipiélago como base naval y aérea para la zona del Pacífico sur en la Segunda Guerra Mundial.

La relevancia geopolítica de Oceanía Remota no se ha limitado en ser una fuente importante para la obtención de azúcar y coco; la región cuenta con una significativa produc-



19° 25' 18.8" N | 99° 10' 12.8" W

Fig. 4

ción de oro desde hace dos siglos y en la actualidad es una de las principales exportadoras de níquel, cromo y cobalto del mundo. En los últimos doscientos años la economía local ha estado organizada alrededor del autoconsumo y del cultivo de tubérculos y, hasta la llegada de los colonos occidentales, se habían utilizado materiales propios del periodo neolítico: piedra, madera y concha. De tal suerte que la aparición del hombre blanco en esta región en el siglo XIX representó lo que en otros lugares del orbe: despojo de tierras, violencia, imposición religiosa y cultural, confrontación entre grupos nativos y una clara disminución en la población nativa, pero también un efecto devastador en la psique colectiva de los habitantes de las islas.

...44.

Durante la expansión colonial europea, la orbe convergió con sociedades que se encontraban en etapas de desarrollo tecnológico distintas a las propias. El inevitable intercambio material que tuvo lugar en Papúa Nueva Guinea al compartir los colonos los bienes del mundo industrializado con culturas que aún estaban en una suerte de neolítico tardío, trastocó de tal manera a los pueblos visitados que generó un culto dedicado a su regreso y al cargo, los productos que estos traían consigo. Además, provocó un híbrido social denominado “heterocronía”: un estado paradójico de lo viviente en el cual se combinan fases heterogéneas de desarrollo.

El impacto cultural que cobró la llegada de los occidentales en el Pacífico Sur fue “con tal concentración y con un efecto tan devastador que se pueden describir los resultados, de

modo justificable, como revolucionarios”<sup>20</sup> ya que fracturó los ritmos propios de grupos aislados que nunca antes habían sido contactados, generando un rompimiento con el sentido colectivo de identidad y dejando una huella indeleble en su subconsciente. No existen culturas puras o impolutas, pero cuando son laceradas de forma tan drástica, generalmente se daña la cohesión social del grupo. No fue sólo el contacto del mundo industrializado lo que impactó a las culturas nativas, sino también la religión.

Las incursiones hechas por los primeros evangelizadores que llegaron junto con españoles y portugueses a finales del siglo XIX derivaron en un sincretismo religioso que mezcló cristianismo y el mito local de Manamakeri (aquel cubierto por llagas/escamas), el primer hombre, un anciano que con el poder que le había otorgado “la estrella de la mañana” podía darle vida a cualquier objeto que dibujase en la arena. El mito narra que dibujó una doncella de la cual nacería su primogénito, un niño milagroso que sabía hablar desde su nacimiento. Mansren, como también se le conoce a Manamakeri, junto con su familia, será desterrado por los padres de la doncella y forzado a huir en una canoa hacia el mar. En esta odisea el dios se expone al fuego, elimina las llagas de su cuerpo, crea las islas y puebla el archipiélago.

Este mito está cargado de mensajes simbólicos: fertilidad, renacimiento, regreso y abundancia. Los misioneros católicos creyeron que gracias al mito de Mansren la evangelización de

---

20 Cyril Belshaw, “Island Administration in the South West Pacific” citado en Worsley, *Al son de la trompeta final*, p. 255.

los nativos podría ser más sencilla, ya que incluía los conceptos de “resurrección”, “inmaculada concepción” o “la segunda venida”; sin embargo, fue sólo después de varias décadas que los visitantes de las islas se percataron del impacto que tuvo la doctrina cristiana, en particular el Nuevo Testamento y la idea del regreso del Mesías en el pensamiento mítico local.

Ya en 1867 fue reportado el primer culto a Mansren en Papúa Nueva Guinea y durante los primeros años del siglo XX se identificaron cultos que anunciaban un gran cataclismo que acabaría con el mundo y provocaría el abandono de las islas por parte de los colonos europeos, que heredarían a los nativos todas sus propiedades. Ya que el fin estaba cerca, los líderes de los cultos incitaban a la población a dejar de pagar los impuestos locales a los colonizadores. Sin embargo, a pesar de la intervención de las autoridades a cargo de las islas, el germen de “la segunda venida” estaba ya inoculado en la población de la isla. Cuando los japoneses y norteamericanos desembarcaron por primera vez en las islas durante la Segunda Guerra Mundial, los nativos no tardaron en identificarlos como los heraldos del Apocalipsis.<sup>21</sup>

A cada momento, la máquina lanzaba al claro arroz, harina, hachas y bienes de todo tipo que caían violentamente a tierra. La población local permanecía sentada con temor y admiración, con los ojos abiertos de par en par ante la visión. Para ellos, el avión era un mensajero de los cielos que traía comida a los espíritus que habían sido abandonados. Algunos viejos nos decían por señas que estaban listos para partir con nosotros a nuestro mundo de arriba.<sup>22</sup>

---

21 Peter Worsley. *50 years Ago: Cargo Cults of Melanesia*. [en línea] <https://www.scientificamerican.com/article/1959-cargo-cults-melanesia/>

22 Worsley, Op.cit., p. 287.

Al regresar sucesivamente a las islas, los ejércitos de ambos países encontraron en las islas el mismo fenómeno: se habían establecido vigías que buscaban en el horizonte y que habían construido “pistas de aterrizaje”, “muelles” y “torres de control” con materiales locales. Pero los nativos no esperaban a cualquier barco o avión: esperaban aquel que trajera de regreso a Mansren, los espíritus de los antepasados y suficientes cantidades de *cargo* para distribuir entre la comunidad nativa. *Cargo* es una palabra que en Pidgin<sup>23</sup> refiere a los bienes de consumo humano, apropiada a los primeros colonizadores ibéricos.

Un profeta lo había vaticinado: la llegada de barcos y aviones era la señal de que el milenio ya estaba aquí, que el fin estaba cerca, que Mansren regresaría y sería el inicio de una nueva vida. Los ritos iniciáticos volverían al saber popular y los negros ya no serían distintos a los blancos. Esto provocó que los nativos sacrificaran todos sus animales —símbolos de estatus entre la comunidad—, para que aparecieran más “Grandes Cerdos” en el cielo, trajeran una mayor cantidad de alimentos, fuego y otras mercancías del mundo industrializado.

Durante la ocupación militar de las islas en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial, al ver que desde las “panzas” de los aviones aparecían hombres blancos con abundantes cantidades de alimentos y objetos, que se levantaban almacenes, que llegaban más “pájaros” gigantes, grandes embarcacio-

---

23 Pidgin: lengua simplificada, creada y usada por individuos de comunidades que no tienen una lengua común, ni conocen suficientemente alguna otra lengua para usarla entre ellos. Los pidgins han sido comunes a lo largo de la historia en situaciones como el comercio, donde los dos grupos hablan lenguas diferentes, o situaciones coloniales en que había mano de obra forzada (frecuentemente entre los esclavos de las colonias se usaban temporalmente pidgins).



nes y sistemas de comunicación, los habitantes de Papúa consideraron que fuera un aviso de la “Segunda Venida”. Incluso, al ver en el ejército norteamericano hombres negros –igual que ellos– viviendo en la misma prosperidad y compartiendo el beneficio del *cargo*, los nativos creyeron que fuera una señal inequívoca de las profecías.

Sin embargo, al terminar la guerra, un día los visitantes simplemente desaparecieron. Los Melanesios interpretaron la partida del ejército norteamericano y la desaparición del *cargo* como una señal del verdadero fin: al haberse reusado a compartir los beneficios del *cargo*, los nativos entendieron que los “blancos” no eran sus “antepasados” y que estos serían destruidos por el cataclismo en el último Día.

...48

Los miembros de los *cargo cults* pensaron también que el “secreto” del *cargo*, es decir el mensaje destinado a Mansren, había sido interceptado por los “blancos”, sólo de esta forma se podía explicar que ellos tuvieran todos los beneficios de una vida cómoda y sin esfuerzos. Se tendría que reactivar la comunicación con Mansren y para lograrlo deberían utilizar los mismos “métodos” que habían usado los “blancos” para atraer la abundancia.

### **La estética del *cargo***

En las islas de Oceanía Remota es común la creencia de que cualquier actividad humana –desde recolectar frutos, navegar en el mar o dar a luz– necesita asistencia divina, es decir, para lograr el ritual es imprescindible el factor humano junto a las

fuerzas superiores. La estrategia utilizada por los habitantes de Papúa para “acelerar” la profecía fue generando una estética muy específica de interpretación del mundo industrializado.

En la fascinante producción material que acompañó a *cargo cult* y de la cual existe muy poca documentación se generó un singular fenómeno estético de apropiación alegórica: los habitantes de las islas construyeron aquellos que entendían fuesen los medios por los cuales el *cargo* había llegado a las islas, de tal suerte que fabricando pistas de aterrizaje, torres de control, radios y aviones (sin saber lo que realmente eran) con los materiales y herramientas que tenían a la mano —truncos, basura, palmas, lianas, cocos, entre otros— pretendían traer de vuelta a Mansren y con él, al “secreto” del *cargo*: comida enlatada, las radios de transistores, motocicletas —las bondades del mundo industrializado— y todo aquello que el hombre blanco había extraído de las islas en forma de materia prima.

.....  
49



Fotograma del documental *Mondo Cane* [1962]

El escenario de la acción es una pista de aterrizaje en la jungla en lo alto de las montañas de Nueva Guinea junto a ella se encuentran hangares de techos de paja, una choza a modo de centro de comunicaciones y una torre de balizamiento hecha de bambú. En tierra hay un avión construido con palos y hojas. La pista de aterrizaje está guarnecida las veinticuatro horas del día por un grupo de nativos que llevan adornos en la nariz y brazaletes de conchas. Por la noche mantienen encendida una hoguera como baliza. Esperan la llegada de un vuelo importante: aviones cargo repletos de alimentos en conserva, ropas, radios portátiles, relojes de pulsera y motocicletas. Los aviones serán pilotados por antepasados que han vuelto a la vida. ¿Por qué se retrasan? Un hombre entra en la choza de la radio y da órdenes al micrófono de lata. El mensaje se transmite por una antena construida con cuerda y enredaderas: “¿Me recibes? Corto y cambio.”<sup>24</sup>

El fragmento anterior comprende un claro ejemplo de colisión entre dos culturas que están atravesando procesos históricos distintos, sociedades con diferencias tan diametralmente opuestas que ninguna comprende en su totalidad los símbolos y mensajes que la otra utiliza, y viceversa. Las manifestaciones estéticas ligadas a un pensamiento mítico, como aquellas de los *cargo cults*, son también parte de un lenguaje colectivo, anónimo y alegórico que intentaba significar un contexto adverso y complejo para una comunidad.

### **El Mesías poscolonial**

En su libro *Al son de la trompeta final*, Peter Worsley documenta los cargo cults de Oceanía Remota e identifica como, con la aparición de estos nuevos cultos, aparecía también un sentimiento de pérdida de identidad local, que a la postre funcionaría como un sistema de nacionalismo autóctono.

---

24 Marvin Harris, *Vacas, cerdos, guerras y brujas*. 3a ed., España: Alianza, 2011, p. 97.

Los habitantes de las islas creían que algún día el hombre blanco iba a compartir el *cargo* con ellos, así que las palabras de igualdad y justicia de las escrituras compartidas por los evangelizadores europeos se desmoronaban frente a la realidad de una escala social determinada por el color de piel donde los Melanesios eran, evidentemente, el nivel más bajo. El creciente malestar entre la población nativa, que desconocía de donde llegaba el *cargo* y que veía que los grupos blancos eran los que menos trabajaban y, sin embargo, recibían los mayores beneficios mientras los locales, tras jornadas exhaustivas, seguían obteniendo salarios lastimeros, provocó que eventualmente los miembros de los *cargo cults* creyeran que el hombre blanco fuera responsable de que el mensaje no llegara completo a los dioses: “ellos” estaban interceptando la señal, y era necesario eliminarlos.

.....  
51

La creencia se extendió como un incendio y las autoridades tuvieron que tomar fuertes medidas para suprimirla. Con el tiempo, se demostró que la mayoría de estos movimientos se habían tornado en una manifestación antiblanca y anticolonialista, a pesar de que fueran mucho menos frecuentes y difundidos de lo que se pensaba. Los *cargo cults* se volvieron una suerte de leyenda urbana que aparecía en documentales sobre lo extraño y lo bárbaro, como por ejemplo en el filme *Mondo Cane*.<sup>25</sup> Se comenzó a aplicar el nombre de *cargo cults* de manera despectiva, utilizándolo más bien para desacreditar y exotizar al Otro como “salvaje” e “irracional”, eventualmente

---

25 Cavara, P & Jacopetti, G. *Mondo Cane* (1962)

a los movimientos independentistas y sobre todo a los reclamos que la población hacía debido al trato que recibía y las condiciones de explotación y pobreza, ya que trabajaba bajo condiciones de esclavitud.

Aunque es cierto que los *cargo cults* estaban al principio estrechamente vinculados a ritos de fertilidad y al culto de los antepasados, se fueron transformando gradualmente en un movimiento nacionalista. Los aspectos aparentemente irracionales del culto eran, de hecho, síntomas de la creciente inseguridad de los habitantes de las islas y de su temor a un mundo donde las condiciones sociales y económicas cambiaban por la intrusión de un sistema que sólo explotaba los bienes locales aprovechando de la mano de obra local. Así, en sus últimas etapas, el culto llegó a representar un intento de los Melanesios de hacer frente a los gobiernos blancos y afirmar su independencia, eventualmente reconocida en 1973.

El mito de los *cargo cults* y las manifestaciones objetuales que lo acompañaban iban más allá de un delirio primitivo y de exotización del Otro, ya que en las capas subyacentes al culto yacían niveles muy complejos de significación, como lo señala Marvin Harris:

Lo que era difícil captar es que había un vínculo entre la riqueza de que gozaban australianos y americanos (sic) y el trabajo de los nativos. Sin una mano de obra barata y sin la expropiación de las tierras nativas, los poderes coloniales nunca se habrían vuelto tan ricos. Por lo tanto, en cierto sentido, los nativos tenían derecho a los productos de las naciones industrializadas aun cuando no pudieran pagarlos.<sup>26</sup>

---

26 Harris, *op.cit.*, p. 172.

Los *cargo cults* eventualmente se volvieron una suerte de organización política en las islas que operaba bajo la fachada de un culto religioso, proponía un quiebre con el pasado y un cisma con las viejas formas de organización, y rechazaba el antiguo régimen de ideas, pero sin proponer uno nuevo. Los Melanesios vivían en un estado de transición permanente, por lo cual sus formas de organización social se volvieron inestables y se encontraron en permanente estado de alerta. El entorno social conflictivo en el cual aparecieron los cultos –dominación cultural, explotación natural, destrucción de la cohesión social– detonó situaciones que condujeron a procesos de búsqueda de una identidad colectiva.

La retórica milenarista provee una adecuada motivación para los movimientos sociales porque socava la autoridad del orden social existente, reordena la noción colectiva del tiempo y sugiere una línea de acción frente a lo que el movimiento define como el mal. Ofrece tanto una definición del orden social como injusto, como una explicación de las razones de tal injusticia y una esperanza para el futuro cambio del estado de las cosas. Pueden constituirse, por lo tanto en una importante fuente de comportamiento orientado hacia el cambio social.<sup>27</sup>

.....  
53

Se han podido encontrar ciertas similitudes entre las manifestaciones de los *cargo cults* y otros grupos que han aparecido alrededor del mundo, ya que aquel que floreció en Oceanía Remota no fue el único. Estos son el reflejo de procesos históricos complejos donde la afirmación personal y colectiva es la única salida en un horizonte adverso y sin sentido.

---

27 Alejandro Frigerio, *Apocalipsis de papel: El milenio en los medios*. Ponencia presentada en el VI Congreso Nacional de Antropología Social. Mar del Plata, 13 al 16 de septiembre de 2000, p. 8.

Los cultos siempre dieron entrada a gente que se encontró decepcionada y oprimida por las características inherentes al momento histórico que vivía, sin embargo logró reconstruir el tejido social descompuestos y darle voz a clases menos favorecidas e incluso reunir clanes o tribus rivales en pos de un fin común, la emancipación.

Estas son algunas características del *cargo cult* que se pueden identificar en éste y otros fenómenos milenaristas alrededor del mundo y para los cuales el milenio es inminente:<sup>28</sup>

a) El milenarismo del culto al cargo es una clara manifestación del marco mítico ritual que habla del mundo y su permanente renovación.

..54..

b) El sincretismo entre los ritos locales y el cristianismo dejó una huella indeleble en estos grupos, tan es así, que varios especialistas<sup>29</sup> han encontrado paralelos con las tribus aparecidas en Palestina hace dos mil años.

c) Aunque aparentemente el culto se realiza hacia el cargo que portan los occidentales, eventualmente estos movimientos tornaron en un carácter nacionalista.

d) Cuando el culto aparece en movimientos sociales seculares, enfatizan la agencia colectiva para el cambio social, donde el sentido de urgencia en el cambio y sobre todo en contra del establishment.

---

28 Eliade, *Aspectos del mito*, p. 68.

29 Harris, *op.cit.*, p. 112.

Los *cargo cults* siguieron apareciendo frecuentemente en las islas de Papúa Nueva Guinea, en las Islas Salomón y en Vanuatu, y en todas ellas, la presencia del culto iba aunada a una fuerte presencia política de sus líderes y habitantes. De tal forma que se ha encontrado una relación entre aquellas islas donde los *cargo cults* efervescieron de manera significativa con las islas que lograron eventualmente su independencia de Australia en diciembre de 1973. En cierta manera los *cargo cults* representaron un etapa embrionaria para los movimientos indígenas de insurgencia ya que lograron unir a grupos y villas rivales a través de una voz común en el mito milenarista de la “Segunda Venida”.

Me atrevería a predecir que el nacionalismo embrionario representado por los *cargo cults* probablemente en un futuro se presente en maneras similares en la historia de otros países que de una agricultura de autoconsumo han pasado a participar en la economía global.<sup>30</sup>

.....  
55

No obstante la secularización del culto hacia manifestaciones políticas insurgentes, el *cargo cult* siguió operando en las islas pero ya diluido en la vida diaria de los Papúes y algunos de los rituales del cargo se siguieron celebrando. Sin embargo, la estética que acompañó al culto en forma de aviones, torres de control y pistas de aterrizaje (entre otras cosas), desapareció y sólo se conservan pocos registros.

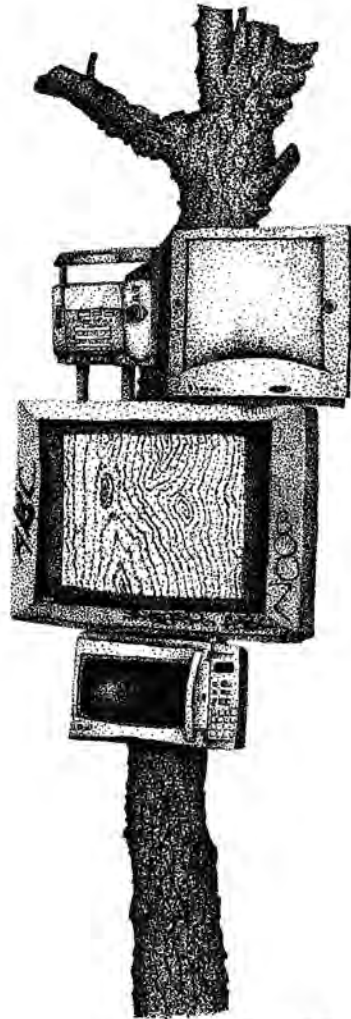
---

30 “I would predict that the embryonic nationalism represented by cargo cults is likely in future to take forms familiar in the history of other countries that have moved from subsistence agriculture to participation in the world economy”, Worsley, “50 years Ago: Cargo Cults of Melanesia” [en línea] <https://www.scientificamerican.com/article/1959-cargo-cults-melanesia/>



La manifestación ritual del mito generado por los grupos indígenas de las islas de Oceanía Remota permitió a sus habitantes apropiarse de un mensaje –representado por la presencia del mundo industrializado– y subvertirlo como un ejercicio de autoafirmación que devino en procesos de independencia ante las colonias. De la misma manera, el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría plantea que la “sobreestetización” de la vida cotidiana puede articular una estrategia de sobrevivencia, que en el caso de la población indígena y mestiza de América, operó como método de vida y le permitió sobrevivir al exterminio durante la Conquista en el siglo XVI.<sup>31</sup>

31 Bolívar Echeverría, *El Ethos Barroco y los indios*, [en línea] [http://www.flacoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1260220574.elethos\\_barroco\\_y\\_los\\_indios\\_0.pdf](http://www.flacoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1260220574.elethos_barroco_y_los_indios_0.pdf)



19° 25' 16.8" N 99° 10' 12.8" W

Fig. 5





## Ethos barroco

I don't care about this life, they say there'll be another one  
Defeatist attitude I know, will you be sorry when I've gone?  
Primitive painters are ships floating on an empty sea  
Gathering in galleries were stallions of imagery  
Felt, *Primitive Painters*

### Para una estética originaria

**R**esulta complicado establecer un código clasificatorio para una entidad que por su propio origen rehúye a ser delimitada bajo cualquier canon. Incluso desde su denominación entramos en terrenos intrincados. Llamar un arte “primitivo”, “tribal”, “etnológico” o “salvaje” resulta impreciso y no logra englobar la complejidad de sus significados sin que exista un sesgo etnocéntrico, despectivo o esencialista en su utilización. En este texto se utilizará el término arte originario, ya que cualquiera de sus posibles acepciones puede definir el objeto de estudio de este nodo. “Originario” refiere a algo que da origen, que es precursor, que procede de un lugar en específico, que es indígena de una región; de tal forma que se habla de una manifestación material que está conectada con los mitos de origen, con el lugar, las costumbres y la cosmovisión de un grupo definido, y que antecede a posteriores manifestaciones que podríamos denominar como artísticas (más adelante se ahondará sobre la diferencia entre los objetos de uso cotidiano y los que podrían ser contemplados como arte originario).

El primer dilema que aparece en este nodo es definir claramente los elementos que permiten identificar una estética

como originaria y plantearla desde una perspectiva decolonial;<sup>1</sup> acto seguido, demostrar las condiciones en las que el arte y el mito se encuentran imbricados, así como la figura del fetiche y del chamán articulan un lenguaje de interpretación del mundo todavía en nuestros días y en el arte de los últimos cincuenta años, como es el caso del artista alemán Joseph Beuys. Se hace reflexión de como las manifestaciones estéticas de los pueblos originarios fueron integradas al lenguaje artístico paralelamente a la aparición de las vanguardias en el arte. Sin embargo, el *quid* de este nodo es explicar como, desde la perspectiva de *ethos* histórico y en particular de *ethos* barroco elaborada por el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría, las manifestaciones estéticas anónimas de la ciudad pueden ser identificadas como una gramática visual de sobrevivencia identitaria en un horizonte adverso.

Se propone partir desde las siguientes preguntas: ¿Definir lo autóctono como algo estético y artístico es una suerte de validación de lo propio ante la mirada de Occidente? y, ¿Es necesario subir al pedestal de lo artístico un objeto que ya en sí posee significados intrínsecos y complejos que lo sustentan, sin necesidad de la justificación de la estética, la filosofía y la ciencia, que en cierta medida son disciplinas impuestas como sistemas normativos del saber y de regulación de la subjetividad?

Como principio operativo habrá que plantear la posibilidad de otro paradigma que no sea el discurso hegemónico del

---

1 La decolonialidad refiere a los procesos mediante los cuales quienes no aceptan ser dominados y controlados no solo trabajan para desprenderse de los preceptos que permanecen aún después de la colonia, sino también para construir organizaciones sociales, locales y planetarias no manejables ni controlables por la matriz colonial y sus subjetividades.

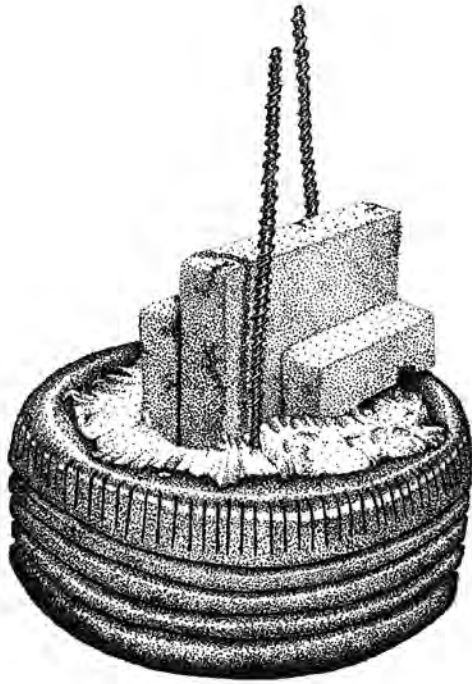
sistema-mundo; sin embargo, es necesario entender que la relación entre dos entidades –“una periferia” y “un centro”– es precisa para plantear otro modo de construir el conocimiento.

El concepto de estética, usado como lo entendemos en nuestros días, es relativamente reciente y aunque derive de la palabra griega *aisthetikos*, vocablo que refiere a lo sensible y a las sensaciones físicas, es sólo hasta 1750 cuando Alexander Baumgarten publica *Aesthetica* que el término es concebido como una disciplina autónoma que estudia la belleza, aun cuando no se ha contemplado su uso en otras lenguas europeas. Walter Mignolo señala que en este momento histórico se conjugan cambios radicales para el imaginario occidental que afectarán por completo al resto del mundo: <sup>2</sup> surge la aceptación de las “religiones del mundo” y comienza el estudio secularizado de éstas, desplazando la teología cristiana del control hegemónico; en Europa aparecen los estados nacionales que a la postre culminarían en la Ilustración; en 1776 se publica *La riqueza de las naciones* de Adam Smith donde se fundamenta el lenguaje de la economía política y se constituyen las bases del capitalismo como lo conocemos hasta nuestros días. Estos nuevos paradigmas del conocimiento marcarán la pauta de una nueva ola revolucionaria del saber que acompañará el discurso colonial y de expansión imperial de las potencias mundiales.

De esta manera se empieza a desarrollar un binomio entre razón y estética, que gesta un discurso secular y burgués que se distancia de la subjetividad religiosa establecida desde

---

<sup>2</sup> Walter Mignolo (prol.) en Zulma Palermo (ed.), *Arte y estética en la encrucijada decolonial*, 1ª ed., Argentina: Del Signo, 2009, p. 10.



19° 23'03.1" N 99° 11'07.8" W

Fig. 6

el Renacimiento por los países del sur de Europa. También los nacientes imperios utilizarán la estética como herramienta para jerarquizar todo lo que sea producido fuera del orbe, para establecer los criterios que determinarán la sensibilidad de otras civilizaciones y fundamentar la expansión colonial de los imperios a lugares menos “favorecidos” por la luz del conocimiento. En las palabras de Aníbal Quijano: “Durante el mismo periodo en el que la dominación colonial se afirmó a sí misma, comenzaba a entrar en vigor y a establecerse como paradigma universal en el conocimiento y en las relaciones jerárquicas entre la “humanidad racional” (Europa) y el resto del mundo, un complejo cultural con el nombre de racionalidad”.<sup>3</sup>

Así, aún bajo esta perspectiva racional y secular que influyó otras miradas, sentidos y conocimientos, las manifestaciones estéticas de los nuevos territorios colonizados no serán consideradas ni estéticas ni artísticas. Será hasta finales del siglo XIX que estas expresiones serán legitimadas e integradas a un discurso artístico, no obstante el carácter artístico en las manifestaciones del arte originario se encuentre inserto en sí mismo desde su significado.

.....  
63

### **Primitivismos**

Tiene apenas un siglo de que el arte originario fue reconocido como arte. El paradigma clásico consideró indigno todo lo que no hubiese surgido dentro de su cuna, así que todo lo producido por la periferia —Asia, África, Oceanía y América— era

---

<sup>3</sup> Anibal Quijano, “Colonialidad y modernidad – racionalidad”, p. 440, citado por Mignolo, W. En *Historias locales / diseños globales*, p. 122.



una manifestación etnológica que podía ser clasificada bajo el mismo rasero. Son los artistas de las primeras vanguardias –Gauguin, Matisse, Picasso, entre otros– que encontraron en el primitivismo la revelación que buscaban. En su lenguaje formal no naturalista, abstracto y de no representación literal estos artistas encontraron el lenguaje de la “escultura o de la pintura pura”. En él podían ser partícipes de un replanteamiento de la forma, acabar con lo viejo y empezar de cero. De esta forma se estetizó lo primitivo: los artistas “validados” por la academia –cubistas o expresionistas– comenzaron a visitar los museos etnológicos de Europa, todos buscando la antítesis del paradigma clásico renacentista. En las palabras de Estela Ocampo: “El primitivismo era, claramente, un polo contradictorio, a veces antagónico, de la tradición artística que los artistas vanguardistas habían heredado y en la que se habían formado”.<sup>4</sup>

Para principios de 1920 ya no existe un historiador del arte que no hable de arte primitivo. Y aunque coincidió históricamente con la aceptación de la teoría de la evolución de Darwin y la aparición del estructuralismo de Levi-Strauss, la mayoría de los artistas influenciados por lo “primitivo”, ven en él sólo una esencia formal y no reparan en las capas subyacentes de su significado.

Todavía a mediados del siglo XX no se alcanzaba a enten-

---

4 Estela Ocampo, *Primitivismo y arte primitivo* [en línea] [https://portal.upf.edu/documents/3192920/3201649/eo\\_primitivismo\\_arteprimitivo.pdf/fe430c2a-a39d-4bb8-a98e-97a5d-4dc12d2](https://portal.upf.edu/documents/3192920/3201649/eo_primitivismo_arteprimitivo.pdf/fe430c2a-a39d-4bb8-a98e-97a5d-4dc12d2)

der el arte originario sin un cierto sesgo de elementalidad, como evidencia John Dewey en su texto *El arte como experiencia* de 1934:

Supongamos, a modo de ejemplo, que un objeto bellamente hecho, cuya textura y proporciones son muy gratas a la percepción, se supone que es el producto de algún pueblo primitivo. Más tarde se descubren pruebas de que es un producto natural accidental. Como cosa externa, es ahora precisamente lo mismo que era antes. Sin embargo, inmediatamente deja de ser una obra de arte y se convierte en una “curiosidad” natural. Ahora pertenece a un museo de historia natural y no a un museo de arte. Y lo extraordinario es que la diferencia no es solamente obra de la clasificación intelectual, sino que se produce en la percepción apreciativa y de un modo directo. Se ve entonces que la experiencia estética está conectada de modo inherente a la experiencia de hacer.<sup>5</sup>

Bajo esta perspectiva, es fundamental plantear una estética de la decolonialidad, es decir, aquella que libere de las subjetividades del pensamiento colonialista a todas las manifestaciones estéticas humanas, sus procesos, su estudio y su entendimiento.

.....  
65

### **De lo ritual en el arte**

Habría que partir del entendido que cualquier grupo humano sin importar su estado u organización, goza del fenómeno del placer estético, sin importar el orden que se tenga de belleza. Éste es una condición intrínseca del ser humano, de tal forma que a cualquier manifestación humana se le puede conceder un mérito estético. El pintor expresionista abstracto Barnett Newman sostenía: “El primer hombre fue un artista [...] El habla es una protesta poética en vez de una exigencia de co-

---

<sup>5</sup> John Dewey, *El arte como experiencia*, 1ª ed., España: Paidós, 2008, p. 256.

municación, [...] el hombre, antes de crear el hacha, construyó primero un ídolo de barro antes de aprender a arrojarlo”.<sup>6</sup>

El arte ha cumplido la función de acompañar a la humanidad desde su origen, en el entramado que forman el mito y rito eventualmente se trasminó hasta formar las religiones y el ordenamiento de las sociedades. El arte y los mitos de un grupo humano están íntimamente ligados a la estructura de una narrativa oral, y es por esta razón que los podemos apreciar de manera más clara y directa en las sociedades ágrafas, ya que el conocimiento es heredado de voz en voz. La oralidad es la matriz desde donde se desprenden la fantasía, el ritmo, la música, los gestos y la danza –todos elementos generadores de una estética. En las palabras de Ocampo: “Lo estético está en el centro mismo de la manera de actuar del mito”.<sup>7</sup> O, ahora bien según Mikel Dufrenne:

El objeto estético no es un signo que nos remita a otra cosa más que a sí mismo. [...] ya que incluso antes las tentativas más extremas el objeto estético no renuncia nunca a significar. Mas, la significación no implica la imitación por el objeto representado de un objeto o un acontecimiento del mundo.<sup>8</sup>

El verdadero trasfondo de la forma artística reside en su universo trascendente, en su relación con lo mítico y lo ritual ya que todo el arte originario opera como una referencia a lo sobrenatural y lo hierofánico, remitiendo a la experiencia de

---

6 John Golding, *Caminos a lo absoluto*, 1ª ed., España: Turner, 2003, p. 192.

7 Estela Ocampo, *El fetiche en el museo*. 1ª ed., España: Alianza, 2011, p. 178.

8 Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la Experiencia Estética*. 1ª ed., España: Editorial Fernando Torres, 1982, p. 159.

lo sagrado y así traduciendo la concepción que tiene el artista del mundo, donde está conectado al cosmos y a la vida. La traducción de lo sobrenatural en un objeto y los momentos que acompañan a ese objeto de poder. Como apunta Eliade: “...insertarse en lo real, en lo sagrado, a través de los actos fisiológicos fundamentales que transforma en ceremonias”.<sup>9</sup>

Así la obra de arte se encuentra en este mundo de los objetos donde lo natural y lo cultural están delicadamente imbricados. Este objeto estético no niega a la naturaleza, ni de dónde viene, incluso se vuelve una extensión de ella y, en esta lógica y a la vista del artista originario, ya no es simplemente naturaleza. Y no se revelará concretamente a su creador hasta que la obra sea ejecutada, cuando la transformación de la naturaleza se vuelva interpretación, prestando sus volúmenes y colores. El signo artístico convierte al objeto cotidiano en religioso. Así una bolsa de corteza pintada y decorada por los aborígenes australianos se diferencia de una bolsa común gracias al trabajo extra que lleva su decoración. Para las sociedades ágrafas el arte está contenido en el significado mismo de la vida, es el origen y el motivo mismo de la cultura.

Asimismo, el artista originario pretende manifestar la verdad que se oculta en lo aparente del mundo cotidiano, apela a ese gran orden superior, a las fuerzas cósmicas que están en acción todo el tiempo, generando y regenerando el mito y el rito de manera conjunta. El arte originario nos conecta al mito porque lo recuerda, lo revive, lo mantiene presente en el

---

<sup>9</sup> Mircea Eliade, *Tratado de Historia de las religiones*. 1ª ed., México: Era, 1972, p. 41.

grupo. Y no reproduce, sino significa. Que camine por el sendero de la abstracción, no refiere a una carencia de contenido; siempre es símbolo.

Es probable que en una primera mirada, no sea posible codificar el mensaje, hasta ser iniciados en los temas míticos de la comunidad. Para entender el significado de las formas abstractas, para comprender la unidad del carácter conceptual con lo formal, es necesario profundizar en el entorno. Como en el mito se utilizan alegorías y códigos para contar la historia original de un pueblo, así en el arte originario pasa exactamente lo mismo. El rito y su funcionalidad dependen del acto estético y son indisolubles. De tal suerte, en las sociedades ágrafas el arte está contenido en cualquier objeto y es el signo artístico que diferencia a los objetos cotidianos de aquellos que forman parte del culto. Y así mismo está contenido el significado de la vida, su origen y el motivo para que exista.

Cabe aclarar que no es al objeto a lo que se le rinde culto, sino a la manifestación de lo sagrado que está implícito en su forma, color y material. Y aunque el artista originario no escoge la temática, ni es completamente libre para decidir el camino de su creación, tiene la entera responsabilidad de traducir el mito a toda la comunidad, con variaciones en proporción, composición y a través del perfeccionamiento de la técnica.

Dejando a un lado cualquier consideración estética reconocemos que en los casos en que se ha desarrollado una técnica perfecta, la conciencia que tiene el artista de haber vencido grandes dificultades, o en otras palabras, la satisfacción del virtuoso, es una fuente de legítimo placer.<sup>10</sup>

---

10 Franz Boas, *El arte primitivo*. 1ª ed., México: FCE, 1947, p. 31.

El proceso para llegar a la técnica perfecta se vuelve parte complementaria de la reactivación del mito y del héroe. El triunfo de lograr una pieza perfecta corresponde al triunfo del rito sobre las causas naturales y sobrenaturales; es así como el arte originario se refiere al mito, lo recuerda, lo revive y lo preserva vigente en la comunidad. Y así como el ritual es parte indisociable del mito, el rito es acompañado permanentemente por el fetiche y el chamán.

### **Fetiche**

Con fetiche se hace referencia a una figura, un objeto o una imagen al cual se atribuyen capacidades y poderes sobrenaturales que no le son propias y que pueden influir directamente en la vida de las personas que poseen estos objetos. El fetiche representa un área densa y compleja de interpretaciones y de significados que encarnan de manera concreta la relación de las sociedades con los objetos o con ciertos rituales.

El positivista Auguste Comte lo definía como “la noción primitiva del orden exterior no distinguida en absoluto de la materialidad de la vitalidad”,<sup>11</sup> atribuyendo a cuerpos exteriores una vida esencialmente paralela a la nuestra. En cierta forma el fetiche es un fósil viviente poscolonial que se presenta junto a varios conceptos que son fácilmente identificables desde el punto de vista occidental para definir lo “Otro”-como chamán, tabú, tribal-, que aducen todos a la reificación y perversión de lo salvaje: “En buena medida, podríamos afirmar

---

11 Auguste Comte, *Primeros ensayos*. 1ª ed., México: FCE, 1947, p. 123.

que el fetiche es el sitio de la cognición imperfecta y espuria, cifrada en una centenaria teología subvertida, que acompaña la inestabilidad de los conceptos del valor sexual, económico y estético, que precipitó la violenta interacción de economías y epistemologías desiguales que sigue siendo decisiva en todas y cada una de las fases de la economía-mundo del capitalismo en los últimos cinco siglos”.<sup>12</sup>

..70..

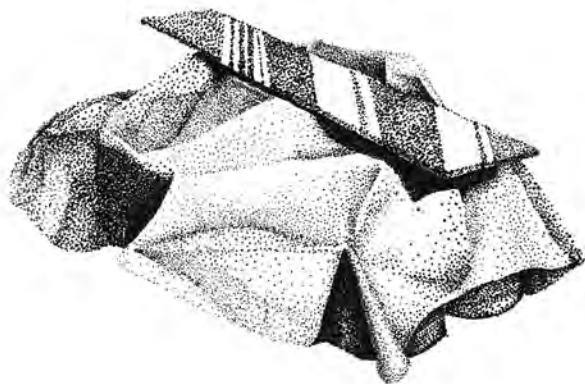
Sin embargo, el fetiche no es exclusivamente una “noción primitiva”, ya que todas las religiones de nuestra época conservan elementos que provienen de él. Tanto la vida ceremonial como el arte dependen indistintamente de la producción de objetos, y en la estética ritual, como hemos visto, es fundamental la parafernalia provista por el arte en el objeto. Incluso en el mito se narra el tipo de objeto ceremonial que debe participar en el ritual, su forma, su color, hasta su técnica de fabricación. “La capacidad de acción de los objetos estéticos en el ritual es un elemento clave de la religiosidad primitiva, hasta el punto de convertirse muchas veces su realización en el ritual mismo”.<sup>13</sup>

De esta manera el fetiche se vuelve un elemento fundamental de la cultura objetual de un grupo social, tanto que este concepto encarna de manera profunda, aún hasta nuestros días, la relación de la sociedad moderna con los objetos. Freud y Marx dan una noción moderna a la idea del fetiche, el primero como la representación de la libido y el deseo en

---

12 Mariana Botey y Cuahtémoc Medina, “En defensa del fetiche” en *El espectro rojo*. 1ª ed., España: CA2M, 2010, p. 9.

13 Ocampo, *op.cit.*, p. 193.



19° 23'17" N 99°10'46.7" W

Fig. 7



tanto objeto u órgano relevado a la calidad de símbolo y el segundo desde “el fetichismo de las mercancías” en *El Capital*.<sup>14</sup> Y, como ya hemos revisado, ya que los mitos de origen son los cimientos de la estructura social de nuestros tiempos, los ritos su proceso performático y el fetiche su producción material transfigurada, todos ellos -mito y rito- resultan ser signos sobrevivientes hasta nuestros días que, a partir de distintos códigos de significación, han permitido que el fetiche siga vivo como el punto focal de la sociedad mercantil.

.72.. El fetiche persiste como una figura de tensión en el horizonte del mundo globalizado, como un punto tangencial entre la idea materialista de los objetos como extensiones de lo humano y del mundo comprendido desde las necesidades de consumo inventadas por el capitalismo. En su producción mercantil el fetichismo se introduce en la práctica diaria, al fetichizar la mercancía, al personificarla y, a la vez, cosificar los productores de mercancías.<sup>15</sup>

A partir de esta premisa, se plantea la posibilidad de que las manifestaciones estéticas anónimas encontradas en la Ciudad de México sean objetos que a partir de su presencia en el espacio público son también extensiones de sus creadores y, al mismo tiempo, la personificación de la acumulación y deterioro de las mercancías producidas en el capitalismo voraz del recambio y de la obsolescencia programada. De tal forma que la estrategia ante el fetiche no es desde el objeto, sino desde el sujeto: es el

---

14 Karl Marx, *El capital*, 11ª ed., México: Siglo XXI, 2006, p. 87.

15 Ivan Frolov. *Diccionario de filosofía*, 1ª ed., URSS: Progreso, 1984, p. 166.

observador quien estetiza y, en última instancia, quien ejecuta la estrategia de creer enteramente en la manifestación material. Es aquí donde entra la figura del artista como intérprete o vehículo de interpretación de lo mundano y de lo imperceptible.

### **Chamán**

Derivado del tungús, el término *shaman* se refiere a aquellos sujetos especializados en técnicas mediante las cuales el mundo de los hombres se pone en contacto con el mundo de las fuerzas y de los seres sobrenaturales.<sup>16</sup> La manifestación de lo sagrado, el puente entre lo sobrenatural y lo humano se realiza a través de un vehículo. El chamán es el guía, quién conduce la misión de un pueblo o de una comunidad. Es también el canal por donde el mito se conserva y el ritual se perpetúa; la labor protoreligiosa del chamán es aquella de darle unidad al grupo.

Los chamanes están ligados íntimamente a los mitos. Ellos explican el relato sobrenatural sobre la epopeya de seres conectados a una esfera de significaciones cuyas acciones develan el patrón del comportamiento humano para las nuevas generaciones. La materialización del objeto estético durante el acto chamánico es un rito. Para la concreción de este rito es fundamental la participación de un puente entre los humanos y las fuerzas sobrenaturales y el acto estético incluido en la interpretación chamánica se inscribe, entonces, en un espacio sagrado, en un traductor del mito en arte.

Existe una figura en la historia del arte que logró plantear

---

<sup>16</sup> Haller, *op.cit.*, p. 245.

la transición de las prácticas artísticas del último siglo y al mismo tiempo abordar la figura del artista como transformador. Tal es el caso del artista alemán Joseph Beuys (1921-1986) quien construyó todo un personaje alrededor de sí mismo a partir de una mitología personal, volviéndose una suerte de chamán, aquél individuo del grupo que señala el camino.

Beuys construyó alrededor de sí mismo una aura mesiánica desde la cual pretendía reactivar las conexiones de una sociedad fragmentada. El proyecto artístico del alemán fue conducido a partir de dos ejes: por un lado “Proceso Paralelo”, su producción artística —objetos, esculturas, instalaciones, múltiples y acciones—, por el otro, varios proyectos de carácter extrainstitucional que Beuys reunió bajo el concepto de “Conferencia Permanente” y que incluían el debate y la discusión abierta a partir de dos de sus ideas guía, la teoría de Plástica Social y la noción de Arte Ampliado.

Ambas herederas de la tradición romántica europea, la primera presupone el pensamiento como material de una plástica primigenia y un sistema teórico intuitivo donde el lenguaje funciona como material para generar una comunicación intersubjetiva, es decir, una que construya sociedad. La segunda plantea la relación entre creatividad y trabajo humano. Creatividad = Capital fue la fórmula con la cual Beuys planteó el proyecto que liberaría al arte de su autonomía para insertarlo de lleno en la sociedad y configurar un nuevo orden social donde la propiedad privada fuese suprimida, así como el tra-

bajo alienado, la acumulación y el consumo.<sup>17</sup>

Desde este ensanchamiento del arte, Beuys pretendía integrar a todos los individuos como motores creativos de una sociedad; “Todo hombre es un artista” fue la máxima beuysiana catalizadora de un arte como mecanismo de agencia política que permite reconstruir el tejido social a partir de la acción no violenta de la sociedad civil. De esta manera pretendía extender el proceso creativo en todas las ramas de la vida, sobre todo en sus posibilidades pedagógicas incluyentes.

Con su sombrero, su chaleco y sus botas, Beuys construyó una imagen y un mito alrededor de sí mismo: asumió el rol del inmolado, del mártir inspirado en la tradición cristiana y fue el primero en hacer frente al tabú de la figura del héroe en un momento histórico de Alemania donde lo nacional y la identidad están velados por la culpa post Auschwitz. Así, pretende actuar como un sanador, un chamán que intentará llevar el poder de un arte curativo y regenerador a una sociedad que celebre la vida, el eros en todas sus dimensiones.

La utilización de ese personaje de chamán constituyó una etapa extraordinaria. Más adelante asumí este papel y, finalmente, he dado conferencias científicas al respecto. Por un lado, era, a veces, una especie de analista científico moderno y, por otro, en las acciones, tenía una existencia sintética de chamán. Esa estrategia se proponía crear en la gente una excitación para suscitar interrogaciones en vez de aportar una estructura completa y perfecta. Era algo así como un psicoanálisis que enseñara todos estos problemas de energía y de cultura.<sup>18</sup>

---

17 Blanca Gutiérrez Galindo, “Creatividad y democracia. Joseph Beuys y la crítica de la economía política”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXV, n. 103, 2013, p. 121.

18 Clara Bodenmann-Ritter, *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*. 1ª ed., España: Antonio Machado, 1995, p. 72

Un claro ejemplo del trabajo de Beuys como sanador o chamán lo encontramos en la acción *ILike America and America Likes Me* también conocida como *Coyote*, primera realizada en territorio americano por el artista. El 23 de mayo de 1974, a su llegada al aeropuerto John F. Kennedy de Nueva York, Beuys se hizo envolver en una manta de fieltro y fue llevado por una ambulancia a la galería René Block de la misma ciudad. Desde que descendió del avión y hasta que llegó al interior de la galería no vio, ni pisó directamente territorio estadounidense. Pasó una semana entera acompañado de un coyote, un bastón y una manta de fieltro en el interior de la galería. Al iniciar la *Aktion*, el coyote, un animal salvaje arrancado de su hábitat enfrentado a un hombre envuelto en una manta, le gruñe e incluso intentará desgarrar el fieltro con el que Beuys está tapado. Sin embargo, conforme fueron avanzando los días, coyote y hombre van acortando distancia, generando confianza a partir de los regalos que el artista hace al animal hasta terminar abrazados debajo de la manta de fieltro.<sup>19</sup>

El coyote es un canido endémico de América, un animal totémico para los grupos indígenas del norte del continente, el dios del destino según la mitología náhuatl, vehículo hierofánico para brujos y chamanes, un “nahual”. En las mitologías de aridoamérica el coyote es el único animal con cualidades antropomorfas, no sólo físicas sino también síquicas, y representa la naturaleza humana en el mundo animal. Beuys intentó reconstruir el vínculo entre lo animal y lo humano,

19 Robert Morgan, “¿Quién era Joseph Beuys?”, en *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. 1ª ed., España: Akal, 2003, p. 164.

asumiendo el rol de comunicador interespecies, de chamán de la tribu humana que se encuentra perdida y desconectada de su misión. Beuys intenta remontarse al momento mítico en que naturaleza y cultura se encontraban unidos y restituir el estado verdadero de lo humano y su relación con la vida. Pero no sólo era intención del artista alemán sanar las heridas de lo humano con lo natural, sino también la labor chamánica de Beuys implicaba la reestructuración de lo humano en lo social, en la agencia política.

Tal es el caso de la pieza de “Conferencia Permanente” *Bomba de miel en el lugar de trabajo*, que presenta en la Documenta VI de 1977, una instalación de tubos y bombas por donde circula miel mientras el artista platica con los asistentes a la exposición. En este caso no se trata sólo de una operación de plástica social mediante la charla, sino también de una manifestación para hacer del museo un espacio generador de comunidad y alejarlo de la esclerótica posición del cubo blanco.

La miel, como todos los materiales usados por Beuys, contiene una carga de significaciones muy complejas. Hace alusión a las abejas, usándolas como metáfora de la solidaridad, de la colaboración y del bien común antes del propio. La abeja se construye a sí misma, produce su mundo desde adentro (de cierta forma como Beuys); de manera análoga, la creatividad y el trabajo no alienado son el vehículo para una vida emancipada, donde el arte funciona como palanca para integrar a todas las personas como actores políticamente activos, que sean dueños de su destino en y con la comunidad,

donde todos al ser partícipes de las decisiones y del cambio, podrán verse a sí mismos como seres humanos útiles y efectivos. De cierta forma Beuys intentó ser un chamán que buscaba generar una alquimia social moderna.

### ***Ethos barroco***

A partir de la implementación de toda la maquinaria del mundo civilizado, la Colonia en América estableció como objetivo elemental la negación de todas las formas de vida, de producción y de manifestación de las culturas antecedentes a su arribo. Posteriormente, la modernidad europea edificó un sistema de autovalidación para las artes: el conocimiento fundamentado en el “gusto” y en el “alma”. El romanticismo enarboló como movimiento valores y principios que siguen sosteniendo la creación artística hasta nuestros días. La actividad artística sigue siendo dependiente del discurso externo, de los valores europeos, en base a los cuales las colonias están supeditadas a parámetros geopolíticos que necesitan ser comparados con el exterior para ser validados.

En *La clave barroca de la América Latina*, Bolívar Echeverría sostiene que el gran problema de la identidad en el mundo poscolonial es la lógica incompatible de la imposición de un sistema de vida en otro grupo humano en la modernidad capitalista.

El concepto de *ethos* se refiere a una configuración del comportamiento humano destinada a recomponer de modo tal el proceso de realización de una humanidad, que ésta adquiera la capacidad de atravesar por una situación histórica que la pone en un peligro radical. Un *ethos* es así la cristalización de una estrategia de supervivencia inventada espontáneamente por una comunidad; cristalización que se da

en la coincidencia entre un conjunto objetivo de usos y costumbres colectivas, por un lado, y un conjunto subjetivo de predisposiciones caracterológicas, sembradas en el individuo singular, por el otro.<sup>20</sup>

Echeverría propone cuatro tipos distintos de *ethos* a partir de dos variables, sus posibilidades de permitir o negar la contradicción del capitalismo y considerar su valor de uso como importante o no:

- *ethos* realista;
- *ethos* romántico;
- *ethos* clásico;
- *ethos* barroco.

El *ethos* realista propone una realidad única, incuestionable y completa. Es “perfecta” ya que demuestra la realidad tal como es, negando por completo el conflicto del capitalismo, sus injusticias e inequidades. Un ejemplo claro es el *American way of life* entendido como una suerte de absoluto, el mejor horizonte para que el ser humano pueda reunir sus satisfactores. A diferencia del realista, el *ethos* romántico reconoce el conflicto del capitalismo, al entender que la humanidad es la causa de todos los males y pretende restituir para sí el valor de uso que se encuentra en la naturaleza a partir de la subversión de los valores, es decir, la revolución. El mejor ejemplo es la creación de los estados nación, de la idea de patria.

El *ethos* clásico, como su nombre lo indica, está inspirado en el mundo griego y en la tragedia, específicamente. Como

---

20 Bolívar Echeverría, *La clave barroca de la América Latina*. Exposición en el Latein-Amerika Institut de la Freie Universität Año 2002, Berlín, p. 5.





19° 22'33.4" N 99°08'38.5" W

Fig. 8

en la tragedia griega los personajes conocen su destino y su inevitabilidad, éste *ethos* plantea conscientemente la contradicción del capitalismo pero sabe que no puede hacer nada para remediarla; sólo queda la resignación y el intento de corrección de los efectos del capitalismo, en forma de culpa de clase. “La importancia política de esta diferenciación de diversos *ethe* y, con ello, de diversas modernidades, reside en que países de la periferia tanto aparente como real no han de esperar la “modernización” ni apresurarse a correr tras ella para hacerse partícipes de los maravillosos aspectos de las relaciones capitalistas de producción”.<sup>21</sup>

El arte barroco aparece en un momento histórico trascendental para el mundo moderno, las colonias europeas en América Latina y la necesaria evangelización de estas tierras. Con la aparición del protestantismo y la pérdida de seguidores, a través de la experiencia sensorial el barroco aparece como la emoción absoluta: es lo ornamentado, lo extravagante y lo ceremonial o ritualista. El sincretismo religioso entre el catolicismo y las prácticas religiosas prehispánicas dieron como resultado una exagerada ornamentación, decoración y adorno del espacio.

El *ethos* barroco reconoce las contradicciones del capitalismo, no presenta una actitud pasiva ante ello, pero, a pesar de eso, sabe que tampoco podrá cambiar la realidad. No obstante, busca ser un principio de ordenamiento del mundo de la vida.<sup>22</sup> Es

---

21 Carissa García, *El cuádruple Ethos de Bolívar Echeverría*, [en línea] <http://www.analectica.org/articulos/garcia-ethos/>

22 Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, 2ª ed., México: Era, 2000, p. 48.

decir, busca la aceptación de la vida hasta en la muerte, encontrando aún en la realidad más abyecta la posibilidad de la vida.

De esta manera, en América Latina el *ethos* barroco funciona como una suerte de resistencia cultural, gestada desde el siglo XVII en las clases marginales de las ciudades mestizas de la colonia como una estrategia de supervivencia ante la devastación europea y, en cierta forma, en conexión con los principios milenaristas pasivos encontrados en Oceanía Remota y con sus cultos al cargo. La “decoración absoluta” de la cual habla Theodore Adorno refiriéndose al barroco y la traducción de este estilo en América funcionan como una representación, un totemismo que anuncia la resistencia a la destrucción de la propia visión del mundo.

...82...

Construir el mundo como teatro es la propuesta alternativa del *ethos* barroco frente al *ethos* realista, una propuesta que tiene en cuenta la necesidad de construir también una resistencia ante el dominio.

La actualidad de lo barroco no está, sin duda, en la capacidad de inspirar una alternativa radical de orden político a la modernidad capitalista que se debate actualmente en una crisis profunda; ella reside en cambio en la fuerza con que manifiesta, en el plano profundo de la vida cultural, la incongruencia de esta modernidad, la posibilidad y la urgencia de una modernidad alternativa. El *ethos* barroco, como los otros *ethes* modernos, consiste en una estrategia para hacer vivible algo que básicamente no lo es: la actualización capitalista de las posibilidades abiertas por la modernidad.<sup>23</sup>

---

23 *Ídem*. p. 15.

El *ethos* barroco aparece así como una suerte de *autopoiesis*,<sup>24</sup> de autogestión de la vida a partir de una expansión de la existencia, apegada a una manera de vivir en la que el *bricoleur* insiste en la vigencia y rescate de sus valores de uso y de su identificación como sujeto, por encima del trabajo y de las responsabilidades. Este *bricoleur* urbano no propone deponer el capitalismo u ofrecer resistencia a los procesos económicos y geopolíticos que se gestan en un orden superior; lo que busca es la visibilidad de sí mismo y de su existencia como un acto de apropiación del espacio público a partir de una manifestación estética callejera. Las estrategias elegidas por estos *bricoleurs* —la apropiación, el emplazamiento y la acumulación— son condicionadas por el momento histórico del cual forman parte y operan como una fetichización del sujeto reificado; es menester de esta investigación artística, a partir de la experiencia y observación de la ciudad, identificar y clasificar esos fenómenos e interpretarlos como una suerte de culto al *cargo* de una modernidad que no llega.

.....  
83

---

24 La autopoiesis aparece por primera vez en el trabajo de los biólogos chilenos Francisco Varela y Humberto Maturana y después aplicados a los fenómenos sociales por Niklas Luhmann para definir un sistema que se construye así mismo a partir de los elementos que lo componen.



19° 23'01.7" N 99° 10'50.2" W

Fig. 9



# Tiempo de híbridos

[...] era un gran tiempo de híbridos.

De salvajes y científicos,  
panzones que estaban tísicos / en la campechana mental,  
en la vil penetración cultural / en el agándalle transnacional,  
en lo oportuno norteño-imperial / en la desfachatez empresarial,  
en el despijor intelectual / en la vulgar falta de identidad.

Ro(ck)drígo González, *Tiempo de híbridos*.

## La ciudad en el horizonte posindustrial

**L**os Ángeles, noviembre de 2019. Bajo una espesa y tóxica lluvia en una ciudad cualquiera, ubicada en ningún lugar específico, Rick Deckard lee el periódico que contiene las mismas noticias que leyó el día anterior, y el día anterior a ése. Mientras espera que su plato de tallarines se enfríe, lo interrumpe abruptamente Gaff, un individuo de aspecto indefinido, parte latinoamericano y parte asiático, que habla en una interlingua entre el húngaro, el chino, el español y el esperanto. El idioma que usa no es un accidente, es un collage, como la metrópoli donde se desarrolla la película *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982): una ciudad aparentemente inabarcable, un paraíso posindustrial atiborrado de edificios retrofuturistas que semejan pagodas precolombinas.

.....  
85

Cables cruzándose cuales líneas de fuga de una perspectiva dislocada, transformadores chispeando a la espera de una catástrofe, agua estancada, luces neón y vapores. Ya no estamos en la Los Ángeles de *Blade Runner*. Esto no es un sueño distópico. Estamos en un no-lugar<sup>1</sup> por antonomasia: las

---

<sup>1</sup> Según Marc Augé, los “no-lugares” son lugares de situaciones inestables y tránsito ininterrumpido, donde los encuentros son casuales, infinitos, furtivos e inesperados. Son la suma de itiner-

afueras de una estación del metro de la Ciudad de México en el año 2015. Espacio público cedido a la apropiación, al fragmento, a la acumulación de un objeto detrás del otro, al emplazamiento. Un palimpsesto de símbolos, una yuxtaposición aparentemente carente de sentido, un momento estancado en el tiempo cuya estética depende completamente de su condición histórica.

En las siguientes páginas se plantea la ciudad como tres espacios –de hecho tres ciudades– que acontecen simultáneamente, y se explica cómo en sus calles se generan manifestaciones estéticas anónimas que utilizan estrategias propias de la alegoría para hablar de una visualidad contemporánea en respuesta a las posibilidades de un contexto histórico determinado y que operan como tácticas de apropiación del espacio público y de autoafirmación colectiva. En las palabras de Nestor García Canclini:

[...] ahora veamos cómo coexisten estas tres ciudades: la histórico territorial, la ciudad industria y la ciudad informacional o comunicacional. Ésta es la pregunta central de la multiculturalidad urbana en la actualidad. Vivimos la tensión entre tradiciones que todavía no se van (tradiciones barriales, de formas de organización y estilos de comunicación urbana) y una modernidad que no acaba de llegar a los países latinoamericanos, cuya precariedad no impide, sin embargo, que también lo posmoderno ya esté entre nosotros.<sup>2</sup>

Una ciudad se construye y se significa permanentemente a partir de sus espacios de conflicto, de todos los lugares

---

arios individuales donde los pasos se pierden, el encanto de todos los lugares de la casualidad y del encuentro, en donde se puede experimentar la posibilidad sostenida de la aventura.

2 García Canclini, *op.cit.*, p. 87.

donde coexisten sus habitantes y su población flotante, donde se desarrollan imágenes, relaciones y flujos. Estas dinámicas generan distintas y muy diversas formas de ciudadanía y, al mismo tiempo, manifiestan diferentes significaciones de lo público, que llevan a entender este último desde una perspectiva fragmentada y en permanente disputa.

A partir de los años ochenta, frente a una creciente inseguridad, el espacio público de la Ciudad de México vivió un subsecuente abandono por parte de las clases altas, mientras el estrato medio no encontró en él un lugar adecuado de cohesión social, prefiriendo los espacios comerciales. Debido a esto, las clases menos favorecidas económicamente, por una carencia de sitios públicos abiertos en los barrios populares, con el tiempo convirtieron el espacio público en un lugar de reivindicación identitaria. Es en los estratos populares, y cada vez menos en los de la clase media (por razones tan variadas como la movilidad social y las cuestiones aspiracionales inventadas por la publicidad), donde se generan estas reivindicaciones o, mejor dicho, apropiaciones del espacio público, manifestaciones claras de un sentido ornamental vernáculo, con un profundo pero quizás inadvertido cariz descolonial: aquel que para unos parece un culto a la ruina, se puede reivindicar como una estética del caos.

.....  
87

### **La ciudad del tiempo que nunca llega: Milenarismo**

El término de sociedades posindustriales fue acuñado por primera vez por John Kenneth Galbraith, Alain Touraine y Da-



niel Bell a finales de la década de los sesenta del siglo pasado para definir aquellas sociedades en las cuales, alcanzado un determinado grado de desarrollo, ciertos procesos de industrialización y privatización producían una transición que reestructuraba a la sociedad en su entereza hasta que la economía se dedicara a la transformación de servicios, de la información y del conocimiento. De esta forma, la economía posindustrial se va fundamentando en una economía de procesamiento de la información, desde la perspectiva de la relación venta-consumidor, dejando de lado la producción para enfocarse en la parte final del proceso productivo: la comercialización y la financiación de los productos finales.

Como menciona Daniel Bell en su libro *El advenimiento de la sociedad post-industrial*:

...88...

[...] la primera característica, y la más simple, de una sociedad post-industrial es la de que la mayoría de la fuerza de trabajo no se ocupa ya en la agricultura o en las fábricas sino en los servicios, que incluyen, residualmente, el comercio, las finanzas, el transporte, la sanidad, el recreo, la investigación, la educación y el gobierno.<sup>3</sup>

Y también:

La segunda manera de definir una sociedad post-industrial es por el cambio en la distribución de las ocupaciones; es decir, no sólo dónde trabajan las personas, sino el tipo de cosas que hacen. En buena medida, la ocupación es el determinante de clase y estratificación más importante de la sociedad.<sup>4</sup>

---

3 Daniel Bell, *El advenimiento de la sociedad post-industrial*, 1ª ed. España: Alianza, 2006, p.32.

4 *Ibid.*, p. 33.

Todas estas sociedades se caracterizan por una mayor y más directa intervención sobre el individuo, ya que poseen mayor capacidad para interponerse en los cambios y en el control del sistema de relaciones sociales, para actuar sobre las actitudes y las necesidades de las personas, ahora identificadas como consumidores. Bajo el lema “eres lo que tienes” las grandes transnacionales son las que dominan el contexto posnacional, donde intentan generar sentidos de pertenencia hacia las marcas, los objetos y las experiencias de consumo más que hacia una identidad colectiva o nacional.

De esta manera los patrones humanos se transforman en tendencias de consumo y los medios de comunicación ejercen un sistema de control, integración y manipulación sobre los grupos sociales que poco o nada pueden hacer ante tal estructura. En la sociedad posindustrial se generan condiciones de alienación más que de explotación, de tal forma que el individuo alienado es aquel que no ejerce resistencia a los cambios, ya que forma parte de un sistema de consumo que le otorga un lugar en la estructura social.

En su ensayo *El ciclo de la producción inmaterial* Maurizio Lazzarato comenta:

las condiciones de especulación de la información generan procesos de aspiración hacia los objetos de tal forma que antes de fabricarse, los productos deben estar ya vendidos y esta estrategia descansa sobre la producción y el consumo de información. Por lo cual son los bienes inmateriales los que se vuelven la punta de lanza de esta nueva encarnación del capitalismo.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Maurizio Lazzarato, “El ciclo de la producción inmaterial”, en *Brumaria 7 artes, máquinas y trabajo inmaterial*. 1ª ed., España: Brumaria, 2006, p. 56.

Y agrega:

Todas estas características de la economía posindustrial se ven acentuadas en la forma de la producción inmaterial propiamente dicha. La producción audiovisual, la moda, la producción de software, la gestión del territorio, etc., se ven definidas por la relación particular que mantiene la producción con su mercado y sus consumidores. El índice de audiencia y la producción audiovisual, la publicidad y sus blancos, son los ejemplos propios de la integración del consumo en la producción.<sup>6</sup>

Consecuentemente, si una sociedad es insertada al ritmo de consumo de la economía global sin haber plenamente madurado los procesos naturales de desarrollo para su posterior evolución, generará una “heterocronía”: una sociedad donde se alcanza un aparente desarrollo económico pleno pero con las mismas características de maduración propias de su proceso natural de crecimiento. Una sociedad aparentemente avanzada que pero aún no madura, que sin embargo existe en un estado de cambio constante y resignificación. Los procesos de apertura económica de los países en desarrollo para integrarse a paradigmas globales —que en la mayoría de los casos son forzados— a menudo terminan en situaciones de desigualdad económica y social que a la postre generan un descomposición de la cohesión social. Es en este limbo económico y social que podríamos plantear el contexto posindustrial de la Ciudad de México, donde la semilla de la posmodernidad sembrada en los años ochenta ya había echado raíces cuando llegó el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en 1994.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 57.

El TLCAN fue la gran promesa de un futuro brillante, moderno y poscivilizatorio; finalmente la redención del progreso traería las bondades del mundo moderno a México, que por fin era reconocido como un país de Norteamérica, como una nación de primer mundo. La posmodernidad en este país fue un terreno fértil para que se desarrollara una versión distinta a la de otros lugares: una “posmo-híbrida región 4” (área que cataloga a la zona al sur del Río Bravo en el discurso geopolítico del orden superior de las transnacionales del entretenimiento) que se ha reconfigurado según los parámetros marcados por el capitalismo en su última encarnación. De esta manera, después de 1994, México sufrió un cisma en el cual su población tuvo acceso a bienes de consumo que se podían encontrar en los países desarrollados pero estando aún inmerso en el subdesarrollo (definición que sigue siendo considerada errónea y controversial para muchos economistas) y en una clara e inequitativa distribución de la riqueza. La posesión de una mayor cantidad de bienes de consumo activó una aparente movilidad social para pertenecer a una nueva clase media, a una menos mestiza y más “blanca”.

Olivier Debroise señala en su ensayo *Posmodernismo: una parodia mexicana*: “La actitud posmoderna se reproduce en México, donde no sólo adquiere un carácter propio, sino que se enraíza paradójicamente en una tradición cultural”.<sup>7</sup> La implementación del TLCAN da el fortuito encuentro de condiciones arcaicas con un discurso moderno de progreso que

---

<sup>7</sup> Olivier Debroise, “Posmodernismo: una parodia mexicana”, en *La Jornada Semanal*, 2 de julio de 1988, p. 4.

resulta en una aparente actitud surrealista que se mimetiza exitosamente con el discurso posrevolucionario institucional de identidad de una sociedad supuestamente mestiza que aún no logra liberarse del peso mítico de su pasado para integrarse a un orden del “sistema-mundo”. La manifestación estética se plantea, en este contexto, como la adaptación o la neutralización del conflicto contra la imposición de un proyecto económico devastador de identidades.

92. Todavía hoy en día el carácter mítico-mesiánico de la llegada de la modernidad a este país sigue forjando la intención o la espera de un destino utópico. La promesa romántica impuesta con calzador de un lugar puro e inmaculado donde empezaría de nuevo la humanidad se tornó en México en un discurso milenarista, de salvación. Bajo esta perspectiva, se puede contemplar a la Ciudad de México como una ciudad milenarista, modelo a escala de una construcción nacional que sigue esperando un gran milagro: la gran modernidad que aún no llega y que, probablemente, nunca va a llegar.

La convergencia entre posmodernidad y sociedad posindustrial en la Ciudad de México fue claramente identificada por Melquiades Herrera (1949-2003), figura emblemática de la historia del arte de este país. Pionero del performance, miembro del No-Grupo, profesor en la Academia de San Carlos y coleccionista-acumulador, Herrera fue un estudioso de la cultura popular urbana mexicana, de los objetos comercializados en la economía informal, de las derivas y de la experiencia de la ciudad como fenómeno estético. En sus palabras: “No necesi-

tamos ir al museo si la realidad nos la ofrecen los mercados”.<sup>8</sup>

Su proyecto *Noticias del México Surrealista* es un claro ejemplo de cómo todos estos vértices operaron para generar una idea. Entre los años 1979 y 1989 Herrera recopiló cerca de cuarenta polaroids donde registró “situaciones visuales urbanas” bajo una estética de lo tosco y desarrolló un texto donde identificaba nuevas formas de encontrar la estética en las calles, interpretando la calle como un espacio de representación, como un lugar para los ejercicios diarios de relación y consumo del entorno. El artista planteó que estos fenómenos de gusto “chabacano” —como los bautizó— eran generados por la precariedad de medios en determinados sectores de la población o por la urgencia de revestir, apropiarse o distinguir determinado espacio u objeto del resto.<sup>9</sup>

Muchos de los objetos que coleccionó o fotografió Herrera operaban en una doble articulación: uno como evento estético y otro como posibilidad. Se trataba de objetos listos para ser utilizados según su función original pero también con la posibilidad de ser subvertidos por el usuario. Y es en la capacidad de acción y transformación, de integración con el espectador, que recae su potencial como objetos de cultura viva, que se transforma. En este contexto, Herrera funge como una suerte de chamán que interpreta el mundo y su lenguaje; se vuelve un vehículo de enlace entre los objetos y las personas, alguien que presenta y delega al observador la responsabilidad

---

8 Becerril, “Jarros de Aluminio” en el suplemento cultural *El Día de los Jóvenes*, *El Día*, citado por Sol Henaro, “Melquiades Herrera”. 1a ed., México: Alias, 2014, p. 18.

9 Henaro, *op.cit.*, p. 23.

de activar los objetos para nombrarlos, mientras él se limita a encontrarlos, registrarlos y clasificarlos.

De cierta forma los objetos clasificados y las situaciones registradas por Melquiades Herrera operan también como un reflejo del ser y hacer de un sector de la sociedad en la ciudad que se manifiesta por medio de la reconfiguración, la manipulación y el emplazamiento de los objetos como opción de persistencia de vida en un contexto. En la ciudad posindustrial aparecen soluciones vernáculas a problemas tecnológicos o de funcionalidad a partir de la acumulación de objetos que por su naturaleza no poseen un carácter de unicidad y que van formando parte del entorno urbano, como la instalación de una llanta, una tabla y una toalla ensamblados para tapar un registro o un bache en la calle: la normalización del caos.

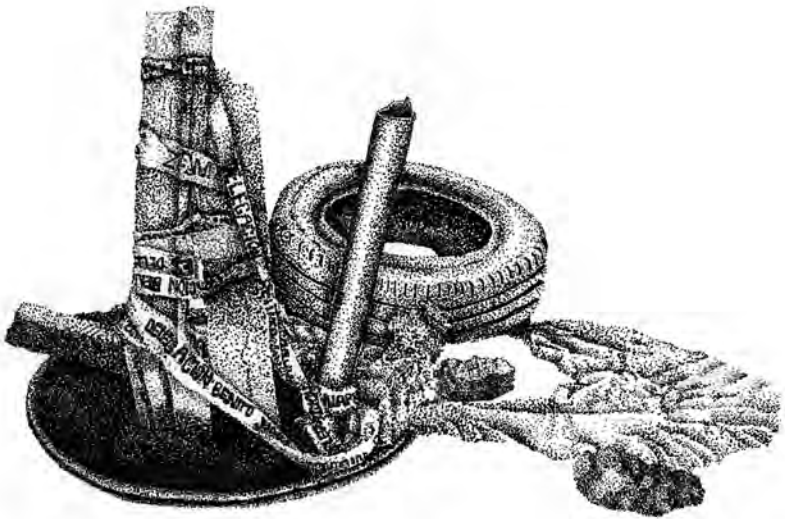
...94...

### **La ciudad del tiempo eterno: Melancolía**

En *Los rituales del caos* Carlos Monsiváis describe con estas palabras la Ciudad de México: “He aquí —presumiblemente— a la primera megalópolis que caerá víctima de su propia desmesura”.<sup>10</sup> Es en esta ciudad posmoderna, construida a partir de su propia destrucción sistemática y en permanente devastación, donde aparece la figura del hacedor de objetos, del progenitor de significados: *el bricoleur*. Este término hace referencia al individuo que acumula, coloca, apropia, amontona y transforma, usando la estrategia del desorden como método de habilidad práctica que opera fuera de un discurso regulador y

---

10 Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*. 2ª ed., México: Era, 2001, p. 19.



19° 23' 14.3" N 99° 10' 54.5" W

Fig. 10



funciona para intervenir el espacio público, reconfigurar un área de trabajo, acomodar herramientas en un taller, mover un puesto de jugos ambulante o cualquier otro lugar en la ciudad que no esté supeditado a una administración racional, lógica o corporativa del espacio y del trabajo.

Este *bricoleur*, o creador anónimo urbano, genera manifestaciones materiales en un cruce entre el trabajo y el ocio, uno como extensión del otro, y viceversa. Michael de Certeu refiere que el trabajador intercambia, o “escamotea”, el tiempo laboral con otro trabajo, libre, autogestionado, creativo y sin ganancias, y se las ingenia para inventar o modificar objetos con el fin último de expresar una habilidad que de cierta forma pueda darle la vuelta a la máquina productiva a la cual debe servir. De esta forma el trabajador genera un sentido de identidad en el espacio productivo, introduciendo tácticas populares en el orden racional capitalista:<sup>11</sup> una suerte de apropiación ludita del lugar de trabajo.<sup>12</sup>

La devaluación de los objetos, la pérdida de sus significados, el constante bombardeo de los medios y su creación de necesidades, determinan la experiencia individual en un horizonte donde la verticalización de las ciudades conduce hacia una pérdida del territorio, donde se diluyen los sentidos de pertenencia a un lugar con la subsecuente ruptura de las iden-

---

11 Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano*, 1ª ed., México: Universidad Iberoamericana, 1996, p. 31.

12 El ludismo fue un movimiento encabezado por artesanos ingleses en el siglo XIX, que protestaron entre los años 1811 y 1816 contra las nuevas máquinas que destruían el empleo. Los telares industriales, la máquina de hilar industrial y el telar industrial introducidos durante la Revolución Industrial amenazaban con reemplazar a los artesanos con trabajadores menos cualificados y que cobraban salarios más bajos, dejándoles sin trabajo.

tidades; una ciudad donde nada cambia y todo sigue igual: la posmodernidad y su condición melancólica.

La estricta inmanencia del barroco –su orientación mundana– condujo a la pérdida del sentido anticipatorio o utópico del tiempo histórico y desembocó en una experiencia del tiempo estática, casi concebible en términos espaciales. La disposición generalizada a la contemplación melancólica sustituyó el deseo de actuar y producir e incluso la idea misma de la práctica política.<sup>13</sup>

Walter Benjamin explica que bajo la idea barroca del conocimiento, a partir del proceso de acumulación y desde la mirada de la melancolía, los objetos se pueden volver alegóricos. Cuando la vida fluye fuera de ellos, entran en un estado inerte pero seguro, son incapaces de emanar cualquier significado o significación propia. Así, el artista alegórico los toma y los hace suyos.<sup>14</sup> Se trata de objetos fragmentados, yuxtapuestos, sin relación alguna entre ellos, objetos a los que se les han extraído ya los significados, a lo cuales se refería quizás Marcuse cuando hablaba de las “anti-formas contrarrevolucionarias”<sup>15</sup> como poemas consistentes en fragmentos ordinarios de prosa colocados en forma de verso y pinturas que sustituyen un todo consentidor, una distribución meramente técnica de partes y fragmentos. Sin embargo, aunque estas nuevas formas “abiertas” desconocen una racionalidad instrumentalista, siguen evocando una realidad, representada a partir de objetos

---

13 Buchloch Benjamin, “Procedimientos Alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo” en *Formalismo e historicidad. Modelos y Métodos en el arte del siglo XX*. 1ª ed., España: Akall, 2004, p. 89.

14 Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, 1ª ed., Reino Unido: Verso, 1988, p. 184.

15 Gregory Batock, “El arte al servicio de la izquierda” en *La idea como arte. Documentos sobre arte conceptual*. 1ª ed., España: Colección punto y línea, 1977, p. 26.

para crear un nuevo universo de significaciones espaciales.

El fragmento es la experiencia constante de la posmodernidad. Y es en esta experiencia que los objetos, transformados en mercancía, pierden completamente sus significantes y significados, y se encuentran a merced del *bricoleur*-alegorista que, en una suerte de procedimiento de montaje, utilizará todos los principios alegóricos propuestos por Craig Owens —la apropiación, el emplazamiento y la acumulación— para adueñarse de ellos.<sup>16</sup> “La mentalidad alegórica selecciona arbitrariamente a partir de un material vasto y desordenado que está a su disposición; trata de encajar los distintos elementos para hacerse una idea de si pueden o no combinarse. El resultado es impredecible, ya que no mantienen ninguna relación orgánica”.<sup>17</sup>

98

Owens en su texto *El impulso alegórico, hacia una teoría del postmodernismo* clasifica la figura de la alegoría y su relación con el arte contemporáneo y la posmodernidad a partir de tres vínculos: la apropiación, el emplazamiento y la acumulación. El alegorista no crea las imágenes, se las apropia. Las vacía del significado original y les añade un sentido propio. Este reproductor de imágenes usurpa y reconfigura los objetos, no pidiendo permiso.

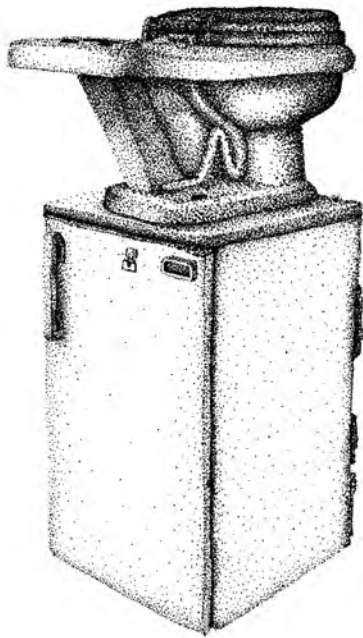
El significado alegórico añade otro significado a la imagen. Si añade, no obstante, lo hace sólo para sustituir: el significado alegórico suplanta a otro anterior; es un suplemento. Esta es la razón por la que se condena a la alegoría, pero es también la fuente de su significación teórica.<sup>18</sup>

---

16 *Ídem*, p. 31.

17 Benajmin, W. “Zentralpark”, p. 681, citado por Buchloch, en “Procedimientos Alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo”, p. 91.

18 Craig Owens, *El impulso alegórico, hacia una teoría del postmodernismo*, [en línea] <http://mdc.ulpgc>.



19° 26'25.4" N 99° 10'20.2" W

---

Fig. 11

En esta manipulación de contenidos se va perdiendo información sobre el origen mismo de la imagen, su significado se va deconstruyendo y el resultado es un mensaje que necesita ser descifrado por su carácter fragmentario, imperfecto, incompleto. Todos estos elementos tienen reflejo en la figura de la ruina, donde la alegoría encuentra su sentido más completo: “La alegoría ve que la existencia está bajo el signo de la ruptura y de la ruina, como el arte”.<sup>19</sup>

El emplazamiento, el segundo vínculo surgido del culto alegórico por la ruina, opera como expresión añadida a otra expresión, es una técnica y, a la vez, una percepción y un procedimiento: es la obra que parece ser una con el lugar en donde la encontramos, en la especificidad del sitio. Al ser instaladas en un lugar durante un periodo limitado, tanto el lugar como la obra entablan un diálogo, adquieren un sentido de impermanencia, apelan a lo efímero. Sin embargo, frecuentemente quedan a merced de la erosión y son abandonados, fundiéndose con el entorno en una suerte de tiempo capturado. En la ruina la historia se ha fundido con el entorno gracias al emplazamiento y la alegoría se plantea más allá de la belleza: en el deterioro y en la pérdida.

La obra de emplazamiento específico aspira a menudo a una monumentalidad prehistórica; Stonehenge y las líneas de Nazca se toman como prototipos. Su contenido es con frecuencia mítico, como el del Spiral Jetty, cuya forma derivó de un mito local de un remolino en el

fondo del Gran Lago Salado.<sup>20</sup>

La tercera estrategia alegórica es la acumulación: “En la literatura barroca es una práctica común la acumulación incesante de fragmentos, sin una idea estricta de un fin u objetivo, en la perpetua espera de un milagro”.<sup>21</sup> En la estructura alegórica un texto se lee a través de otro, no importa lo fragmentaria, intermitente o caótica que sea su relación. El paradigma de la obra alegórica es el palimpsesto: una estratificación de imágenes, signos y códigos, donde resulta difícil clasificar un inicio y un fin.

Es quizá bajo esta estrategia de acumulación de fragmentos que en la Ciudad de México se articulan manifestaciones estéticas milenaristas semejantes a las planteadas por los *cargo cults* de Oceanía Remota.

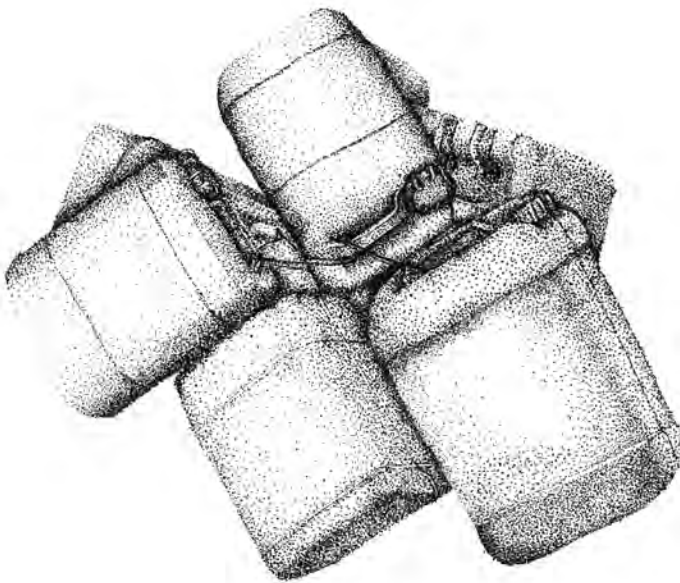
Las estrategias de la alegoría han sido claramente utilizadas en el arte contemporáneo, pero pocos artistas encarnan las características del bricoleur posmoderno de la Ciudad de México como Abraham Cruzvillegas y en particular su *work in progress* “Autoconstrucción”. Comisionado por el Center for the Contemporary Arts de Glasgow, en Escocia, en 2008.

Madera, alambre, cabello, cables, monedas, lana, heces de borrego, cartón y piedras, son objetos y materiales que Cruzvillegas encontró en su estancia y recorridos por las calles de Glasgow y con los cuales construyó una suerte de amalgama entre objetos producidos industrialmente y de materia or-

---

20 Owens, *op.cit.*, p. 34.

21 Benjamin, *op.cit.*, p. 178.



19° 25'56.4" N 99° 10'17.2" W

Fig. 12

gánica. Se trata de ensamblajes que proponen una reflexión en torno al encuentro entre los productos desechados por la sociedad de consumo, la putrefacción y el reciclaje, que lejos de intentar establecer un sistema de representación pretenden entablar diálogos de transformación entre cuatro posibles reinos de la materia –lo animal, lo mineral, lo vegetal y lo fabricado por la mano humana– y con quienes se enfrentan a la obra.

Todas las piezas que conforman este proyecto están inspiradas en la casa de los padres del artista en la Ciudad de México, construida en los predios de la Colonia Ajusco durante la década de los sesenta en un área no destinada a la edificación debido a su ubicación en una zona de suelo volcánico. La casa de los padres de Cruzvillegas era una construcción improvisada permanentemente en proceso de conclusión.

Los procesos de “Autoconstrucción” se refieren a la edificación de espacios a partir de la apropiación de sitios y la consecuente fabricación de objetos que puedan resolver las necesidades específicas para sobrevivir. Una suerte de loa al trabajo y al objeto encontrado en el horizonte de las sociedades posindustriales enfrentadas al mundo subdesarrollado. En este sentido, la acumulación de objetos contiene una resonancia política, más allá de un mero nivel escultórico, para apelar a la brecha económica entre clases sociales y a la experiencia humana a través de la colectividad; el resultado es un objeto que, ensamblado bajo estrategias que guían al constructivismo ruso y al minimalismo, compone objetos mundanos que se



vuelven una suerte de imbricación de lo que Marta Traba denominaba “áreas abiertas y cerradas” en su texto de 1973 *Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*.<sup>22</sup>

En una suerte de operación antropófaga, Cruzvillegas encuentra una estética que hace guiños a los *Povera*<sup>23</sup> y a la alemana Isa Genzken para plantear un lenguaje propio con una pertinencia local pero con una relevancia global. La intención política de este proyecto alude a las dinámicas de sobrevivencia que ponen en evidencia como la manifestación de la existencia de las singularidades ha sido reprimida a partir de la imposición sistemática de la homogeneidad. La autoconstrucción establece una filosofía de vida que, creando desde la nada, permite también construir una identidad propia. Aquí hace eco la idea beuysiana de Capital:Creatividad. En palabras del artista:

A través de mínimas transformaciones, sin anécdotas, sin narrativas y, tal vez, sin ninguna habilidad, mi obra es la prueba de que estoy vivo. En mi obra, la transformación de información, materiales y objetos compone también la inacabada construcción de mi propia identidad como una aproximación a la realidad a través de hechos.<sup>24</sup>

De la misma forma, el *bricoleur* anónimo urbano configura su propia identidad en el espacio público y/o de trabajo.

---

22 Con áreas abiertas Traba hace referencia a países como Argentina, Brasil y Chile, lugares abiertos a las referencias externas, con proyección internacional que no sincretizaban las tradiciones ancestrales con las vanguardias contemporáneas. Las áreas cerradas eran aquellas que se encontraban ligadas a sus tradiciones sin permitir la entrada de lo externo, países anacrónicos y arcaicos como Colombia, Perú, Bolivia, entre otros.

23 El grupo de artistas Povera fue denominado de esta manera por el curador Germano Celant por utilizar materiales efímeros, humildes y pobres de fácil obtención, como la tierra, hojas, piedras, placas de plomo, entre otros, que no necesitan ser transformados. Una característica clara del trabajo de los Povera es la importancia del paso del tiempo y la descomposición de los materiales.

24 Abraham Cruzvillegas, *Autoconstrucción*, texto de Sala, Museo Jumex, noviembre 2015 – febrero 2016.

## La ciudad del tiempo de híbridos: Mítica

Desde el origen de los tiempos, todo acto humano es la repetición mimética o la transcripción alegórica de otro acto; así la práctica cotidiana de la vida, es decir, la forma en la que los humanos diariamente enfrentamos la existencia a través del trabajo y del ocio, abre o deja espacios para que aparezca el simulacro de lo que pasa en el tiempo extraordinario, en el tiempo de la ruptura.<sup>25</sup>

Bolívar Echeverría propone la noción de que lo humano reconoce la temporalidad del mundo a partir de dos polos y su tensión: el tiempo de los momentos extraordinarios, donde se compone y recompone la forma singular de lo humano, el tiempo de ruptura donde reside la anulación de la identidad o de la plenitud absoluta —el ocio—, y los momentos ordinarios o cotidianos de la vida —la existencia rutinaria, alejada del paraíso— donde se dan los procesos de producción y el consumo de bienes: el trabajo. Así, la vida se vuelve un proceso comunicativo entre dos polos.

La existencia en ruptura que el *ethos* barroco reivindica como esencial para la humanización en la existencia rutinaria es la experiencia estética. La exagerada estetización de la vida cotidiana no debe ser vista como algo que no puede ser de otro modo, como un subproducto del fracaso, del mal gusto o del abandono. Es una construcción propia de la realidad, una gramática visual que pretende operar como una estrategia

---

<sup>25</sup> Bolívar Echeverría, “El *ethos* barroco y la estetización de la vida cotidiana” en *La modernidad de lo barroco*. 2ª ed., México: Era, 2000, p. 186.

propia y diferente para la construcción del espacio en el “sistema-mundo”. Consecuentemente, la experiencia de la vida en plenitud debe permitir que el individuo sea capaz de aprehender el momento rutinario en ruptura mediante el recurso de instrumentos, técnicas o dispositivos. Así la experiencia estética resulta indispensable para vivir la presencia cotidiana, lejos del ritual de lo estático y repetitivo de la vida alienada, como lo es en el horizonte posindustrial.

Se puede plantear lo cotidiano como experiencia estética e interpretar las manifestaciones escultóricas urbanas como parte de un capital simbólico a través de la visión del antropólogo francés Pierre Bourdieu, quien explica como el conocimiento cultural sirve como divisa para organizar la afirmación de la identidad, entender la cultura y alterar nuestras experiencias y las oportunidades disponibles, haciendo hincapié en la necesidad que los seres humanos tienen de justificar su existencia.

De allí la seducción que ejercen sobre los seres humanos los “ritos de institución” (“actos de magia performativa”), que aseguran su existencia como miembro ordinario o extraordinario de un determinado grupo, es decir esa “ficción social” que los hace “asumir la imagen o la esencia social que le es conferida bajo la forma de nombres, de títulos, de diplomas, de puestos o de honores”; y también los “actos de consagración”, “capaces de arrancar el sentimiento de la insignificancia y de la contingencia de una existencia sin necesidad, confiriéndole una función social conocida y reconocida.”<sup>26</sup>

Es necesario atribuir un nuevo sentido a este capital simbólico de la ciudad y percibirlo como un patrimonio colectivo,

---

26 Cesar Germaná, *Capital Simbólico*, [en línea] [http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/sociologia/1999\\_n12/art016.htm](http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/sociologia/1999_n12/art016.htm)

como hitos del excedente económico y del subdesarrollo en un momento heterocrónico, como manifestaciones estéticas que magnifican el ejercicio autoreflexivo de la cultura, de su necesidad de reflejar su posibilidad de existencia, como una ceremonia ritual de la vida en ruptura que subvierte y reconstruye el espacio público.

Bajo esta perspectiva la experiencia estética resulta indispensable para la vida cotidiana de la sociedad que la genera de manera espontánea para estetizar la existencia común y sobrevivir en el contexto adverso de la modernidad como milenarismo. Si el culto de cargo y sus manifestaciones mítico-rituales operaron para sobrevivir y entender una nueva realidad compleja y adversa para los grupos de Oceanía Remota, las estrategias alegóricas anónimas que registra esta investigación pueden ser interpretadas como un ritual para una sociedad posindustrial a la espera de una modernidad mesiánica. Sin embargo, la lectura de estas manifestaciones no pretende una vuelta atrás hacia las prácticas mítico-rituales de origen, sino su interpretación como vehículos de empoderamiento colectivo, como manifestaciones estéticas y canal de expresión de una cultura viva en un futuro incierto y adverso.

De la misma forma pretende plantear el bricoleur como un creador anónimo, un configurador del espacio que rompe lo monótono de la vida cotidiana en una evocación ritual-estética de manifestación de vida que, al liberarla en el espacio público, ya no pertenece a quien la crea, transformando la ciudad y el espacio en un lugar propio, político.

## La alegoría etnográfica

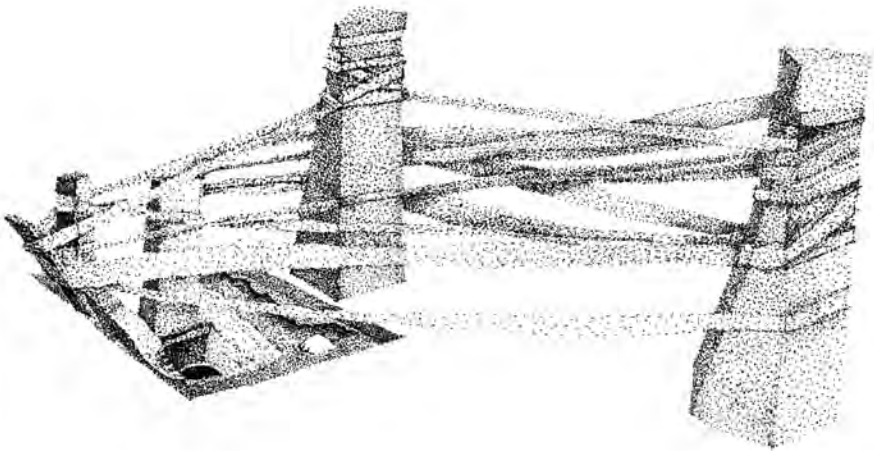
Pero, ¿por qué leer estos momentos de ruptura, esta alegorización del horizonte posindustrial como una manifestación estética de empoderamiento? La investigación artística detona posibilidades y activa conocimientos, y de la misma forma la condición alegórica -en el cruce entre la apropiación, el emplazamiento y la acumulación- despliega puertas de percepción estética y también permite entrecruzamiento de fronteras disciplinarias, en este caso, para articular la figura de la alegoría etnográfica.

108. En los párrafos anteriores se ha planteado como el montaje y la alegoría se activan como una crítica subyacente a la realidad histórica percibida. Pero, ¿cómo entender una realidad desde la supuesta objetividad que debería aportar la investigación artística? Cada ser humano representa una realidad particular local, entendida como una estructura de afectos en respuesta a la erosión, dispersión e implosión de la homogeneización de lo global.<sup>27</sup> El texto etnográfico permite articular un enunciado como interpretación de la realidad específica del artista visual como investigador/productor y simultáneamente como una respuesta al desolador panorama geopolítico que el artista enfrenta como individuo planteando la propia producción como una forma de sobrevivencia contextual.

El antropólogo estadounidense James Clifford explica en *Sobre la alegoría etnográfica* que para operar en los niveles de des-

---

27 Ana María Guasch, *Arte y globalización*. 1ª ed., Colombia: UNC, 2004, p. 29.



19° 26'01.3" N 99°07'52.3" W

Fig. 13

cripción cultural y de búsqueda de las manifestaciones humanas son necesarios los aspectos subjetivos de la investigación y del contexto histórico, de tal forma que siempre contendrán una (o varias) lectura paralela a aquella de la materia estudiada en turno. “Los textos etnográficos son inevitablemente alegóricos, y una aceptación seria de este hecho cambia las formas en que se pueden escribir y leer”.<sup>28</sup> El texto etnográfico, donde se superponen relatos uno sobre el otro, al traducir la experiencia en texto, es también un palimpsesto al igual que la alegoría. Así, al reconocer el carácter alegórico de estos textos se develan sus posibilidades éticas, sociológicas y políticas para posibilitar la recepción de esta tesis como proyecto artístico en tanto investigación en artes.

110.

En un contexto urbano como el de la Ciudad de México, donde cohabitan grupos culturales, étnicos y económicos tan diversos, disputando constantemente el espacio para ser y estar, es necesaria una perspectiva transcultural. Sin embargo, Clifford advierte de los riesgos del ejercicio etnográfico como un intento paternalista de salvación de culturas como fenómenos en peligro de extinción, cuando se asume que la otra sociedad es débil y necesita ser representada por un extranjero que la estetiza y comprende, fenómeno que el autor define como “pastoral etnográfico”, o lo que Hal Foster define en su texto *El artista como etnógrafo* como “el narcisismo del yo”.

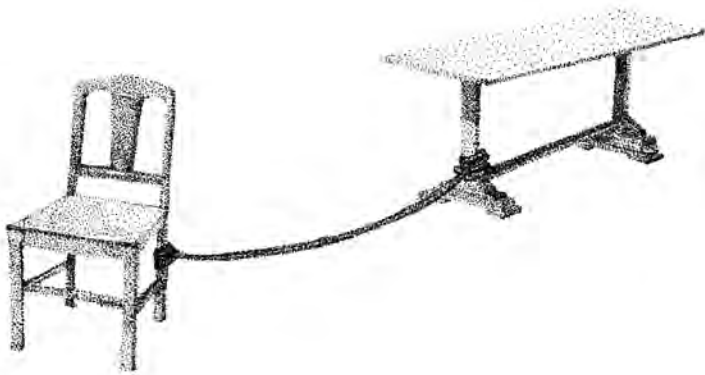
Al referir que un texto es alegórico se entiende que contiene más de un nivel de significación y, por consi-

---

28 James Clifford, “On ethnographic allegory” en *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. 1ª ed., EEUU: University of California Press, 1986, p. 99.

guiente, es susceptible a distintas lecturas e interpretaciones. Por lo tanto es importante señalar que se considera pertinente una distancia crítica que permita leer este texto no como la exotización de un fenómeno, sino como el diálogo con un espacio en un tiempo determinado y la forma en que los individuos establecen relaciones con los objetos.





19° 26'40.9" N 99°09'27.8" W

Fig. 14



## El dibujo como dispositivo

El dibujo es la primera manifestación visible del pensamiento,  
el punto para la transición de los poderes invisibles a las cosas visibles..

No es sólo una descripción del pensamiento.

Es también la incorporación de los sentidos,  
de la vista, del oído, del tacto y del balance.

Joseph Beuys

### El dibujo para la interpretación del mundo

**E**n los primeros tiempos la realidad fue construida por la humanidad de la misma manera que con los mitos de origen: a partir de la interpretación y de la apropiación de los fenómenos naturales que la rodeaban. Es en esta primera encarnación de la historia humana, en el paleolítico, que el dibujo se manifiesta como un sistema lingüístico, como un canal de mensajes de naturaleza mágica para explicar el Todo. A partir de la compleja operación de utilizar el dibujo como un conjunto de signos para acompañar al mito y su representación, lo ritual, los primeros grupos humanos generaron lo que eventualmente podríamos considerar como cultura.

De la vitalidad del rito y todo lo que formó parte de él —el fuego, la comida, el dibujo, la danza y los sonidos— se generaría la cosmovisión, la conexión de arte y vida para construir el mundo como ahora lo conocemos. En las palabras de Juan Acha: “El rito prefiguraba la *Gesamtkunstwerk* soñada por Richard Wagner. Para nosotros el rito constituye, un conjunto de actividades estéticas por esencia y excelencia”.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Juan Acha, *Teoría del dibujo: Su sociología y su estética*. 1ª ed., México: Coyoacán, 2009, p. 42.

Sin embargo, el dibujo estaba reservado para unos cuantos elegidos, divinizados por su capacidad sobrenatural de reproducir lo real y de aprehender estos fenómenos naturales. Al bisonte, poderosa bestia de la estepa que alimentaba a toda la comunidad, se le atribuían poderes sobrenaturales como si fuera una extensión misma de lo inabarcable y abrumador que podía ser la naturaleza. Al representarlo en el muro de una caverna, se podía lograr un encantamiento para cazarlo, poseerlo y domarlo. Este palimpsesto de imágenes permitía delimitar los lindes entre lo conocido y el agreste mundo exterior y, de esta forma, domar a la naturaleza. De tal forma el dibujo logró que lo sublime fuera aprehensible, se convirtió en un dispositivo para la representación de lo abarcable y de lo inabarcable, un vehículo para compartir conocimiento, él del origen mismo del mundo.

114.

En el neolítico se da la primera gran revolución cultural de la humanidad al comenzar el dibujo a operar como un dispositivo ordenador del mundo. Se considera el inicio de este periodo alrededor del año 10,000 a.C., cuando al final de la era glaciaria con el calentamiento de la tierra y el cambio en el clima, los primeros grupos sedentarios que practicaban la agricultura y la ganadería fundaron protocivilizaciones, primeras formas de agrupaciones humanas organizadas que poseían ejércitos, leyes, religión y comercio. Las expresiones estéticas que originalmente acompañaban a los rituales de origen en el neolítico fueron sutilmente liberándose, buscando su propio medio y gradualmente generaron manifestaciones como la cestería,

la alfarería, los textiles y la metalistería. El dibujo se insertó como un proceso que acompañaba la elaboración de dichos objetos con una función específica, una técnica.

Al extraer los objetos del ritual e incorporarlos a la vida diaria, su carácter mágico y sacro desvaneció para volverlos objetos mundanos. Este aspecto propició una mayor producción de los mismos y, gracias al excedente, apareció el comercio que permitió expandir su alcance a un mayor número de personas, difundiendo los mensajes que contenían las imágenes. Se creó, de esta forma, un sistema cultural de comunicación.<sup>2</sup> Siempre en las palabras de Acha: “En suma, [el dibujo] es un lenguaje o medio para producir imágenes al servicio de cualquier actividad humana.”<sup>3</sup>

Si anteriormente el dibujo se limitaba a ser un proceso de representación de la realidad, a partir de este momento comenzó a estetizar la vida diaria, a aportarle un significado, semantizando un momento estético que a la postre llevaría a un proceso de arteización de todas estas representaciones. El acto de dibujar o de representar dejó de funcionar como encantamiento para transformarse en la documentación de un evento real que posteriormente evolucionaría en una suerte de protoescritura en la encarnación del pictograma o en el jeroglífico. Así, el dibujo como técnica lingüística generó fenómenos culturales que transformaron por completo a la humanidad, primero en forma de

---

<sup>2</sup> *Ídem.*, p. 94.

<sup>3</sup> *Íbidem.*, p. 66.

escritura, luego bajo la forma de imágenes religiosas y por último en la pintura como fenómeno de pura contemplación.

Todas las culturas que dejaron un legado importante a la humanidad –China, los persas, los egipcios, Grecia y Roma, en América los olmecas, los incas y los mayas– a partir del dibujo crearon un lenguaje en el cual lo divino y lo idiomático eran el vehículo donde se alojaba el mensaje. Así la imagen adquirió una cualidad dicotómica: como escritura y como rito que permitiera tanto la lectura como el culto a la misma imagen. Sin embargo, será hasta el siglo XV cuando el dibujo aparecerá como sistema de pensamiento.

### **La cartografía del conocimiento**

116.

El dibujo cobró de nuevo importancia al terminar la Edad Media, época de transición que representa en cierta medida el despertar del pensamiento moderno, de lo racional y del humanismo en Occidente. Es en el Renacimiento donde ciencia, arte y filosofía orbitan hacia un mismo fin: la búsqueda de la verdad por encima de todas las cosas. Al mismo tiempo, los artistas de la época se confrontan con la imagen del cuerpo humano mirando al mundo clásico y en los lindes entre el arte y las ciencias naturales se empieza a generar una suerte de polinización cruzada de conocimiento y de auto-reconocimiento que enfatiza la espontaneidad de los estudios empíricos a partir de la observación directa de la naturaleza: la observación como búsqueda de “la” verdad.

En esta etapa el dibujo funge como la traducción de la

vista a una imagen de registro y posterior investigación. Tal es el caso de los estudios anatómicos de Leonardo Da Vinci, sólo para citar un ejemplo. El dibujo y la vista son medios para generar conocimiento. Durante este momento de la historia del arte occidental, se vuelve una prioridad para los artistas y científicos la representación visual del entorno, la necesidad de estudiarlo y llevarlo a otro lugar. Una suerte de emplazamiento o portabilidad del paisaje y, al mismo tiempo, la glorificación de la creación divina.

Tal es el caso de Albrecht Dürer, el artista alemán que en 1503 pinta *Gran tabla de césped*, en donde reproduce dientes de león marchitos, hierbas, pimpinelas y hojas de llantén en tamaño natural, algo nunca visto hasta ese momento en el arte. Nadie se había atrevido a pintar algo tan humilde y trivial. Dürer fundamentaría más tarde este nuevo interés por la naturaleza en su *Teoría de las proporciones*, donde explica: “La vida en la naturaleza nos enseña la verdad de las cosas”.<sup>4</sup>

117



Albrecht Dürer, *Gran tabla de césped*, 1503, acuarela, 41 x 31.5 cm.

4 John Berger, *Alberto Dürero*. 1ª ed., Alemania: Taschen, 2004, p. 6.

Gracias a este afán de conocer y saber más, comienza un lento pero claro proceso de división y clasificación del mundo, una suerte de fragmentación donde se contempla todo en partes y no como un Todo integrado. De esta manera surgen proyectos tremendamente ambiciosos que pretenden, como en el paleolítico, explicar el mundo, pero desde una perspectiva ni mágica ni ritual, sino comprobable y lógica.

El *Museo Cartaceo* (Museo de Papel) es una colección de más de 7,000 láminas que incluyen acuarelas, dibujos y grabados comisionados y recopilados en el siglo XVII por el mecenas y coleccionista romano Cassiano dal Pozz, miembro de la primera academia científica moderna, la *Accademia dei Lincei*, fundada a principios del siglo XVI y que incluía a Galileo entre sus miembros y que planteaba la observación como clave para entender los misterios de la naturaleza.

Esta magna obra es un signo de sus tiempos, ya que pretendía recopilar lo que se consideraba en ese momento como todo el conocimiento humano generado, a partir de una investigación de carácter empírico-científica donde el dibujo opera como vehículo para encontrar la verdad de las cosas.

Muy poco se sabe de los artistas a quien Cassiano comisionó la creación de esta magna obra; se sabe que entre ellos se encontraba Poussin, quien dibujaba directamente los especímenes tanto vivos como disecados en tamaño real. Sin embargo, el carácter hasta cierto punto anónimo del proyecto acompañaba el objetivo de tener un registro científico, claro y objetivo. Al haber documentado arte antiguo, arqueología, bo-

tánica, geología, ornitología, zoología y –lo que se volverá en una tendencia positivista– lo exótico y lo raro, el *Museo Cartaceo* representa uno de los intentos más significativos previo a la invención de la fotografía de aprehender todo el conocimiento humano conocido hasta la fecha de manera visual.

Hoy en día esta colección constituye una base de datos visual que provee una herramienta significativa para entender la cultura y el marco intelectual de ese periodo y sentó las bases del método científico, de la investigación y de la clasificación moderna del mundo. El *Museo Cartaceo* muestra cómo el dibujo más que cruzar los límites entre arte, ciencia y filosofía, funcionó como un dispositivo: una línea tangencial que roza todas estas disciplinas para crear un propio lenguaje alogámico, un punto convergente entre muchas disciplinas para generar una *lingua franca* que hablase por el conocimiento humano occidental.

.....  
119

El método de clasificación empleado por Cassiano fue de catalogar por tema, más que por artista, en un intento de reconstruir e identificar el objeto de estudio de cada dibujo y describir las circunstancias en las cuales fue hecha cada lámina, adelantándose a un proceso de documentación contemporánea. Sin embargo, la importancia de proyectos de este alcance es la intención última: darle al ser humano una imagen de sí mismo.

Otro momento histórico fundamental para comprender la relación entre dibujo y conocimiento es la Ilustración, durante el siglo XIV. Con la secularización de la ciencia se presenta un momento clave para la innovación tecnológica y aparecen nuevos instrumentos que permitían ver el mundo más allá de



la frontera de lo abarcable y extender la mirada humana. El microscopio fue el vehículo para conocer el interior de la vida, mientras el telescopio extendió la exploración hacia el exterior, amplió los horizontes, las intenciones y las posibilidades de expandir lo humano hacia todo el mundo. Así, la búsqueda de una verdad cartesiana comprobable para su posterior divulgación llevó a los artistas y a los científicos a buscar sistemas de dibujo que permitiesen simultáneamente representar de manera cada vez más real –valga la expresión– la realidad.

120. Casi trescientos años después de la aparición del *Museo Cartaceo*, en 1847 John Ruskin escribe *Modern Painters*, un tratado completo sobre el arte en el siglo XIX, donde explica porque el paisaje era la quintaesencia del arte moderno y porque William Turner era su más atinado exponente. No obstante, en sentido estricto, sus páginas no sean un manual de dibujo, el crítico inglés argumenta como el arte debería encargarse de la documentación precisa de la naturaleza y que el trabajo del artista debería ser observar la realidad del mundo, y no inventarla en un estudio. Su papel es reproducir lo que ha realmente visto, comprenderlo y representarlo en el lienzo, libre de cualquier regla de composición, una especie de razón intuitiva que no debe dirigir o controlar las delimitaciones humanas y la naturaleza. De esta forma dirige el contenido del libro hacia la idea de una nueva forma de ver y hacia una nueva relación entre naturaleza, arte y sociedad. Sería absurdo pretender que un manual teórico del dibujo de paisaje produjera una verdadera transformación del género pictórico; sin embargo, la recapitu-

lación y, sobre todo, la toma de conciencia de los cambios en la visión del artista moderno que plantea Ruskin en esta obra serán decisivos. Como lo puntualiza Simmons:

La imagen dibujada ha servido para completar la información oral o escrita. Las imágenes frecuentemente se mantienen en nuestra mente aún después de que las palabras se hayan desvanecido. Por esta razón los dibujos se han utilizado como un medio de comunicación, no sólo como ilustración y anuncio, también como comentario social.<sup>5</sup>

En el mismo siglo, aparecen nuevas formas de ver y representar no sólo en la pintura naturalista, sino también en la caricatura, una manifestación dibujística de bajo perfil que funcionaría también como un medio para compartir conocimiento, en específico acerca de la situación social de las emergentes clases surgidas después de la revolución industrial.

.....  
121

### **El dibujo como comentario social**

De los dibujos de Goya, a las estampas de Daumier, pasando por los grabados de Posada, los artistas han utilizado al dibujo para mostrar su visión crítica de la realidad frente a las costumbres de su época y la condición humana en general. Por su misma cualidad escurridiza, el dibujo es una disciplina reacia a ser clasificada, que a menudo no se toma en consideración como medio para compartir un mensaje y, sobre todo, como una herramienta de crítica al sistema. Sin embargo, muchos artistas han utilizado el dibujo para manifestar de forma expresa y cruda su visión personal del estado de las cosas.

---

5 Seymour Simmons, *Drawing. The Creative Process*, 1ª ed., EEUU: Prentice Hall Prints, 1986, p. 8.

De esta forma el siglo XVIII dio a luz a una de las manifestaciones artísticas más cercanas a una voz popular: la caricatura. Este nuevo género unió dos medios que habían ido desarrollándose independientemente el uno del otro: la estampa y el retrato. Uno de sus más importantes represen-



James Gillray, *The Plumb Pudding in Danger or State Epicures taking un petit souper*, 1805, grabado, 25,9 x 52,8 cm.

tantes es James Gillray y una de sus más famosas imágenes es *The Plumb Pudding in Danger or State Epicures taking un petit souper* (El budín de ciruela en peligro o Sibaritas de Estado tomando una pequeña cena), una sátira sobre la rivalidad entre Inglaterra y Francia durante las guerras napoleónicas, que muestra claramente el momento histórico que vivía Europa: la repartición del mundo occidental entre las dos orbes. Cada país es representado por sus líderes, el primer ministro inglés Pitt y el emperador francés Napoleón, y ambos son satirizados gracias al dibujo, siendo representados como personajes voraz-

ces y ridículamente ansiosos. Gillray era un dibujante veloz y un grabador preciso que lograba generar imágenes que eran publicadas con gran rapidez.<sup>6</sup> En nuestro contexto histórico parecería una caricatura más, pero en ese entonces fue un signo de la modernidad que avanzaba a toda velocidad por Europa y estableció un género que viajará velozmente por todo el continente para llegar a México a finales del mismo siglo.

Parte indisociable de la caricatura ha sido su compromiso con la representación grotesca de la realidad y la exageración de los personajes dibujados, tal como hace Daumier en muchas de sus obras. Algunos dibujos de esta categoría parecen limitarse a realizar una crónica muy cruda de los acontecimientos, tal como sucede en la serie de los “Desastres de la Guerra” de Goya, unos documentos que sólo se pueden equiparar, en la denuncia y contundencia, con las fotografías más dramáticas de los reporteros de la segunda guerra mundial.<sup>7</sup>

En México los dibujantes satíricos publicaron desde fines del siglo XIX a la primera década del siglo XX una serie de revistas satíricas de alto nivel como *La Orquesta*, *El Abuiçote*, *El Hijo del Abuiçote* y *El Colmillo Público*. En ellas el comentario social se hace patente, el dibujo funge como guía principal de su discurso y su arrojo político combina valor civil y refinamiento. Sin embargo, los caricaturistas nos son considerados artistas, ni exigen tal distinción. Son admiradores de Daumier

---

6 William Vaughan, “From Caricature to Cartoon” en *British Painting. The Golden Age from Hogarth to Turner*, 1ª ed., Reino Unido: Thames and Hudson, 1999, p. 140.

7 Juan José Gómez Molina, et al. *El Manual de dibujo. Estrategias de su enseñanza en el Siglo XX*. 1ª ed., España: Cátedra, 2001, p. 417.

y Grandville, quieren invocar los valores de la República francesa, se saben instrumentos de la secularización y de aquello que será —y que ya es en sus obras— el ánimo ciudadano. En este momento el arte es un discurso oficial, pertenece a la política, monopolizada por el dictador Porfirio Díaz, a quien se le desprecia. Y la mejor manera de distanciarse del sistema es generando algo que posea una fuerte carga estética pero que se deslinde del terreno de lo artístico oficialista.<sup>8</sup> Así el dibujo, y en particular la caricatura, en México se constituyó como un dispositivo de comunicación y empoderamiento que logró llegar a amplios sectores de la sociedad y asentó las bases para una práctica fundamental en la comunicación gráfica de este país y en sus procesos de reflexión social.

..124..

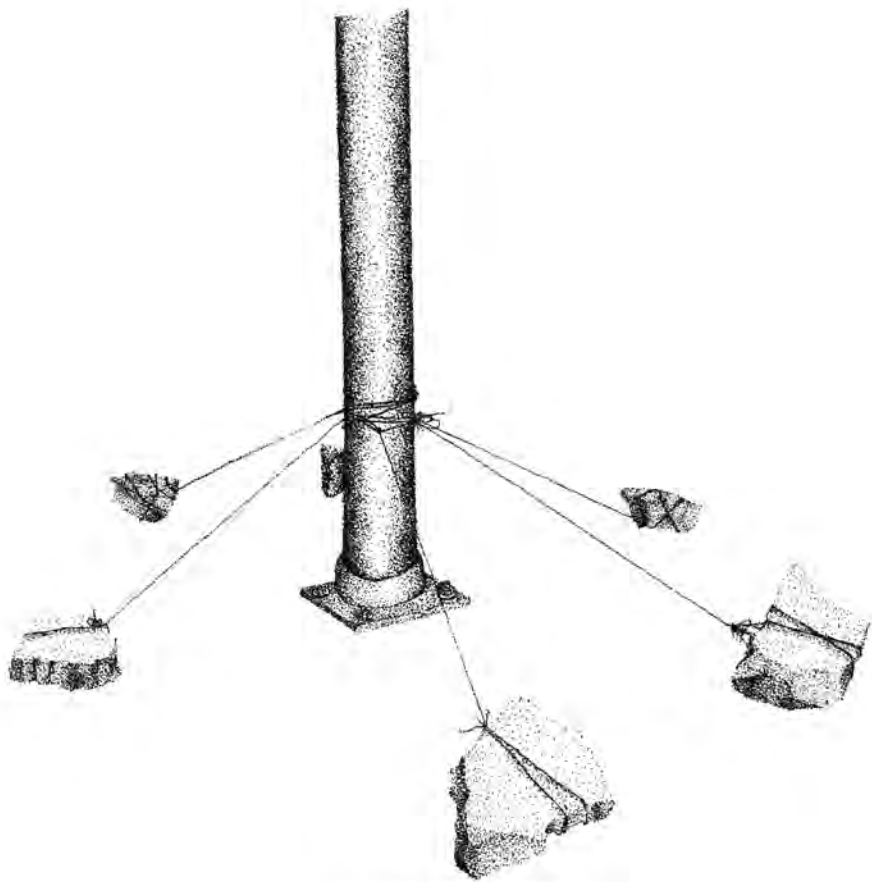
### **La construcción de ideología**

Desde una perspectiva mitológica, en las narraciones de origen la humanidad ha intentado explicarse el mundo a partir de recrear el mito, desde la piedra y el pigmento. La ilustración, en cambio, le dio a Occidente la licencia para recuperar el supuesto control perdido sobre la naturaleza, para domesticarla, para reclamar el usufructo de ella a partir de la tecnología, la técnica y la razón.

A pesar de que la investigación científica se había secularizado siglos atrás, la ciencia brindó una nueva suerte de fe, fundamentada en el método científico y en el progreso. Una vez logrado el control sobre el mundo en el periodo de expan-

---

<sup>8</sup> Carlos Monsiváis, “La toma del poder desde las imágenes” en *Estética socialista en México*. 1ª ed., México: Museo Carrillo Gil | INBA, 2003, p. 23.



19° 25'56.4" N 99°10'01.8" W

Fig. 15

sión de las colonias europeas el hombre occidental, de mano del conocimiento, comenzó a construir la idea de dominio y poder sobre el resto del globo y los territorios adquiridos. La naturaleza salvaje del nuevo mundo fue sistematizada y clasificada para lograr entenderla y controlarla. De esta forma aparecieron disciplinas como la taxonomía, la cartografía y la antropología, prácticas para la domesticación y homogeneización de la naturaleza recién “descubierta” y colonizada para su eventual dominación, explotación y posterior administración. Eventualmente, el dibujo científico se convirtió en una herramienta para traducir y codificar los nuevos territorios y, evidentemente, también sus habitantes: el Otro como curiosidad natural.

126.

Bajo esta perspectiva el dibujo opera como un dispositivo para la representación de un discurso de dominación que lentamente fue decantando en un lenguaje identitario que se perpetuó después de la colonia: el habitante originario de América como parte del paisaje y parte del recurso explotable.

[...] durante mucho tiempo los aspectos constitutivos de las visualizaciones e ilustraciones científicas se subestimaron dentro del proceso de la producción de conocimiento o la justificación de hechos científicos solo se consideraba servidores silencios. [...] Bruno Latour describe este proceso como inscripción para explicar la transformación de símbolos y entidades escasas o dispares en una imagen coherente y convincente, capaz de transmitir el contenido científico subyacente.<sup>9</sup>

---

9 Ingeborg Reichle, “Espejos de la ciencia: la generación de imágenes y la constitución del conocimiento científico”, en: *El mundo descrito*, 1a ed., Madrid: Ed. Pablo Llorca, 2008, p. 8.

Con el paso del tiempo, las ilustraciones científicas empezarán a acompañar a las ciencias naturales para visualizar teorías o relaciones, así como ejemplificar experimentos y sus resultados. Para los naturalistas las imágenes que acompañaron a las investigaciones científicas fueron sólo un recurso más, un elemento más de una multitud de factores que formaban parte de la complejidad de producción del conocimiento. Sin embargo, se agregaron a las ciencias y a sus discursos otras posibilidades del dibujo como formas complementarias al lenguaje: gráficas, diagramas, matrices y mapas. Representaciones de información y datos que traducían conceptos complejos para interpretar otros procesos.

El dibujo como sistema de comunicación visual logró madurar con la aparición de nuevas tecnologías y nuevos procesos de reproducción mecánica como la fotografía. Se pensó que harían desaparecer al dibujo como parte fundamental en la creación y difusión del conocimiento, pero en realidad le han aportado otras posibilidades como medio de representación de la realidad. Las posibilidades del dibujo sobre la fotografía en la investigación científica son varias: se pueden, por ejemplo, realizar simplificaciones precisas para comprender mejor las imágenes. Así mismo, la revisión de detalles y acercamientos que debido a la profundidad de campo se limitan en la fotografía, en el dibujo pueden realizarse minuciosamente y sin que pasen inadvertidos por el observador.

Otra limitación en la fotografía es su escala de reproducción, ya que conforme aumenta su tamaño, la nitidez de la



imagen puede quedar comprometida debido a la pérdida de información. Cuando se trata de fotografiar objetos planos a detalle, la fotografía puede resultar conveniente, pero en el caso de volúmenes tridimensionales, sólo parte del objeto puede estar enfocado, mientras que el resto del objeto se verá difuso debido a que se encuentra fuera del campo focal.

En la actualidad, el dibujo científico está subordinado al propósito de mostrar algo con mayor claridad de lo que podría expresarse con palabras. Por lo tanto debe ser lo suficientemente claro para que nada de la información incluida en la imagen sea librada a la imaginación del observador.<sup>10</sup>

### **El dibujo de medio tono**

128.

Además de las condicionantes propias del interés científico, deben ser consideradas también las limitaciones inherentes a los métodos de reproducción empleados en las publicaciones de los trabajos científicos. Sus métodos de reproducción abarcan dos categorías: la reproducción de dibujos de línea y la reproducción de dibujos de medios tonos. Esta investigación pretende enfocarse en la segunda.

Esta técnica, inventada para el grabado por Giulio Campagnola en los albores del siglo XVI y perfeccionada para la impresión en 1808 por William Talbot, consiste en tallar puntos sobre una superficie donde será aplicada posteriormente tinta para obtener una mayor o menor densidad de concentración. De esta forma, mientras más puntos se tallen, más tinta

---

10 Alfredo Cocucci, *El dibujo científico*, 1ª ed., Argentina: Sociedad Argentina de Botánica, 2000, p. 9.

se concentrará y el tono será más oscuro.

El medio tono es el proceso en el que, a partir de la acumulación específica de puntos sólidos de una tinta y de la variación de sus tamaños, se crea la ilusión de gradaciones de gris o color en una imagen. Un ejemplo claro es una imagen de periódico o un cómic: mirándola de cerca se puede ver que está compuesta de muchos puntos dispuestos de manera tal que al alejarnos componen los elementos de la imagen.

Este estilo ha sido ampliamente usado para producir sombreados en ilustraciones para publicaciones impresas a una sola tinta. Su reproducción mecánica se realiza por el método de “clise de trama”: láminas de cristal o acrílico donde se graba una retícula cuadrículada que se coloca entre la imagen original y el negativo. Esta operación resuelve ópticamente los medios tonos con numerosos puntos, de mayor o menor diámetro o espesor, según la intensidad del medio tono. Mientras más fina la trama, más nítida será la imagen resultante.

El proceso manual de esta técnica consiste, de la misma forma que en el grabado, en la aplicación de puntos a partir de la utilización de plumas técnicas (estilógrafos) con tinta sobre una superficie permeable. Debido al uso de puntos para cubrir superficies, éste puede ser un proceso sumamente lento; sin embargo, los resultados obtenidos suelen ser de un alto nivel de detalle. Casi cualquier objeto puede ser representado con esta técnica y puede ser descrita una infinidad de elementos, volúmenes y texturas; por esta misma razón es recurrentemente usada en procesos de investigación antropo-

lógica. Además, las posibilidades de reproducción pueden ser en distintos soportes –negativos, papeles, superficies rígidas– y en una variedad de tamaños. Sus múltiplos son mucho más baratos de producir y pueden ser hechos a una alta velocidad.

En el caso de las láminas que acompañan esta investigación, la estrategia se vincula más a la acción de dibujar que al propio dibujo.<sup>11</sup> El dibujo es entendido como proceso cognitivo, de merodeo, de acercamiento a un fenómeno y a una idea o un concepto a partir de una mirada cautelosa que pretende diseccionar el entorno, sus relaciones y sus procesos. El dibujo es planteado como una suerte de palimpsesto de ideas, procesos, fenómenos, experiencias, emociones, acciones y resultados. El dibujo de medio tono como una operación acumulativa y de repetición.

...130

## Procesual

El dibujo en todas sus posibilidades implica procesos altamente variables. Puede ser el primer paso para un proyecto de mayor envergadura o un simple garabateo sobre una hoja de papel al hablar por teléfono. Puede ser una gráfica, un diagrama para entender el uso de una herramienta o los esquemas utilizados por entrenadores deportivos para explicar una estrategia que implique ganar en un deporte o en una competición. El dibujo como proceso, es un fin en sí mismo.

El dibujo siempre ha servido al propósito de dar sentido al mundo que nos rodea y a los elementos que lo integran, me-

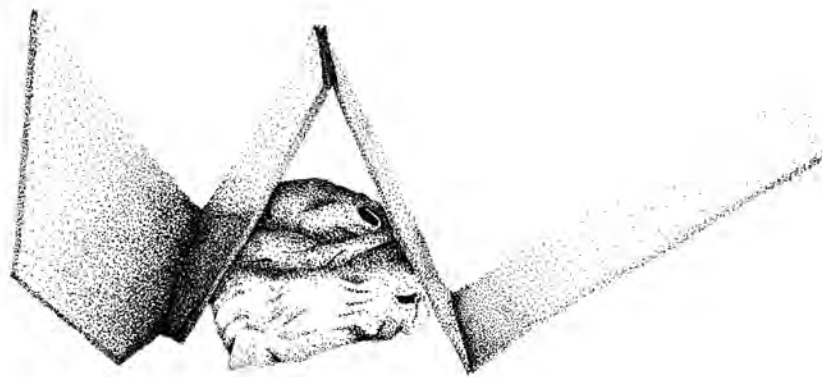
---

11 Juan José Gómez Molina(coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, 1ª ed., España: Catedra, 2012, p. 19.

diando nuestra condición de espectadores y participantes del entorno. De cierta forma, la asociación del dibujo y la experiencia del espacio fueron planteadas en el minimalismo como una estrategia ligada al proceso, instrumento fundamental en su fase de conceptualización pero también en la etapa posterior a su producción.

Tal es el caso de Richard Serra que conserva el dibujo como práctica fundamental de su proceso, pero revirtiendo su rol tradicional al dibujar sus esculturas después de estar concluidas, planteándolas como un problema formal. Así las reformula y analiza desde una nueva perspectiva, dejando a las fotografías el rol de simple documentación y divulgación. Los dibujos de Serra tienen la función de estetizar la experiencia física de las piezas *insitu* y ser el elemento desestabilizador del carácter agresivo e industrial de su escultura monumental.

Este proceso de dibujo inició durante el juicio que enfrentó con su obra *Tilted Arc*, instalada en la Federal Plaza de Nueva York y comisionada por el gobierno estadounidense con presupuesto federal. La escultura se construyó en un lugar donde se encuentran importantes oficinas gubernamentales como el FBI y la Corte de Inmigración, para mencionar algunos. El proyecto consistía en un muro curvo de 36.5 metros de largo por 3.5 metros de altura que, situado en el medio de la plaza, alteraba su circulación y experiencia, aspecto que generó una percepción negativa en los políticos y empleados de los edificios aledaños a la plaza que argumentaron que la estructura podía atraer ratas, graffiti y terroristas. Serra pretendía



19° 23'08.5" N 99° 10'37.5" W

Fig. 16

que el observador adquiriera conciencia de sí mismo y de la percepción del espacio de tal forma que el ciudadano común pudiera replantear su posición en el contexto y su relación con la estructura institucional.<sup>12</sup>

Serra perdió la batalla legal y la escultura fue desmantelada y destruida en 1989. La serie de bocetos que el artista realizó después de su montaje son, como los describe Yves-Alain Bois,<sup>13</sup> una suerte de duelo, una mirada sobria y objetiva hacia un proyecto que no podrá ser experimentado nunca más en tiempo o espacio real. Así, el dibujo opera también como una evocación, una memoria y un registro. De manera análoga, este proyecto aborda el registro de las manifestaciones estéticas anónimas en la ciudad como una evocación al emplazamiento que, en su carácter efímero, se apropia del espacio público, un dibujo que captura un proceso estético en un momento histórico preciso.

La investigación antropológica, entendida como aquella que se enfoca en el estudio del ser humano y de sus manifestaciones sociales y culturales, así como sus cuatro subdisciplinas (la antropología social, la física, la lingüística y la arqueología) necesitan la recolección precisa y controlada de información para su posterior interpretación y publicación. Resulta relevante para esta investigación el caso de la antropología social que se enfoca en los patrones de la vida diaria en una determi-

---

12 Ma. Ángeñes Layuno, *Richard Serra*, 1ª ed., España: Nerea, 2001, p. 78.

13 Yves Alan-Bois, *A Picturesque Stroll around Clara-Clara* [en línea] [https://crrcresearch.org/files-crrcresearch/File/bois84\\_459.pdf](https://crrcresearch.org/files-crrcresearch/File/bois84_459.pdf)

nada sociedad. La recopilación de la información obtenida a partir de la investigación de campo es denominada etnografía, disciplina que ofrece a la antropología posibilidades diferentes, como resultado o como proceso.

Desde sus inicios, el dibujo ha sido una herramienta fundamental en el proceso de investigación de campo de los antropólogos usada por parte de un artista encargado del registro de todo el viaje de estudio o por el mismo antropólogo que, eventualmente, aprendía a traducir su investigación en imágenes. Así, el dibujo funcionó como palanca para articular –y no describir– ideas, no obstante esto no implique necesariamente una polarización entre la imagen y el texto, ya que por sí solos, ninguno captura al mundo en su totalidad, pero funcionan como enganche para plantear un concepto: una relación entre el observador, la idea y la imagen.

En los últimos años la antropología visual, entendida como herramienta que analiza la realidad humana y fincada en el uso de imágenes como descripción, ha descartado el lápiz como herramienta de investigación y se ha enfocado más en el uso de la cámara. Sin embargo, es en el dibujo donde se encuentra el gesto de la observación que acompaña en tiempo real a la experiencia del investigador. James Clifford afirmaba que no era casualidad que la etnografía utilizara un lenguaje “grafocéntrico”, que debía regresar a la representación dibujística en la investigación para diluir y potenciar esa borrosa área que existe entre el texto y la imagen. Para ampliar, de esta

forma, un campo de lecturas, haciéndolo abierto y objetivo.<sup>14</sup>

La antropología opera en tiempo real, acoplándose a nuestros movimientos para transcribir la observación de lo que está pasando en el mundo y posteriormente interpretarlo. Estos conceptos necesitan encontrarse a partir de la transdisciplina y es aquí donde la investigación artística y el dibujo operan como una posibilidad. Las tres esquinas del triángulo antropológico –etnografía, comparación y contextualización– pueden ser conectadas a partir de una sola operación: el dibujo.

El dibujo es un modo de descripción que sigue unido a la observación. El ojo es llevado hacia la complejidad del mundo real, cediendo al sentido de sus formas, proporciones y texturas, pero por encima de todos de sus movimientos, de las dinámicas generadas en un mundo en transformación.

.....  
135

### **El dibujo como dispositivo**

El dibujo resulta un medio fundamental de comunicación simbólica: “el dibujo funciona como una herramienta de conceptualización paralela al lenguaje”,<sup>15</sup> como un dispositivo. Foucault definía el dispositivo como: “[...] estrategias de relaciones de fuerza sosteniendo tipos de saber, y sostenidas por ellos”. El filósofo Giorgio Agamben, a su vez, definiría al dispositivo como una “red” establecida entre elementos que varían de acuerdo a las circunstancias políticas y sociales de

---

14 Tim Ingold, “Drawing Together. Materials, Gestures, Lines” en *Experiments in Holism Theory and Practice in Contemporary Anthropology*. 1ª ed., Reino Unido: Blackwell Publishing, 2010, p. 193.

15 Deanna Petherbridge, *The Primacy of Drawing. Histories and theories of practice*. 1ª ed., EE.UU.: Yale University Press, 2010, p. 7.



cada lugar en cada época. Lo resume de forma general en tres puntos: primero, como un conjunto heterogéneo que incluye cualquier cosa –discursos, instituciones, edificios, leyes, etcétera–; segundo, como una herramienta que tiene una función estratégica concreta y forma parte de una relación de poder; tercero, como el resultado del entrecruzamiento de relaciones de poder y saber. De manera más concreta Agamben lo define de esta manera:

.!36.

[...] llamaré literalmente dispositivo cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. No solamente, por lo tanto, las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder es en cierto sentido evidente, sino también la lapicera, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los celulares y – por qué no - el lenguaje mismo, que muy bien pudiera ser el dispositivo más antiguo, el cual, hace ya muchos miles de años, un primate, probablemente incapaz de darse cuenta de las consecuencias que acarrearía, tuvo la inconsciencia de adoptar.<sup>16</sup>

En base a la explicación de Agamben se podría definir al dibujo como un sistema de pensamiento o una suerte de entidad epistemológica autónoma que puede operar como vehículo de indagación y de aprehensión de conceptos, para poner en tensión las relaciones de poder y generar posibilidades de empoderamiento. Al reconocer la búsqueda y la valoración de lo cotidiano, el dibujo se manifiesta como un vehículo de expresión, reflexión y proyección de lo humano; es en esencia la materialización del pensamiento.

---

16 Giorgio Agamben, *¿Qué es un dispositivo?*, [en línea] [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-01732011000200010&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732011000200010&lng=es&nrm=iso)

La actividad de dibujar facilita la pulsión misma que fundamenta lo humano, la necesidad de compartir a través de una comunicación visual nuestra experiencia física, emocional y espiritual del mundo.<sup>17</sup> En cualquier boceto podemos encontrar las cualidades mencionadas: el registro de una mente trabajando a través de ideas traducidas a trazos para generar composiciones específicas. Independientemente de que tengan un sentido artístico, las ideas transmitidas a través del dibujo intentan traducir el mundo. Así como en el Renacimiento el dibujo era la traducción de la vista, en la actualidad podemos entenderlo como un puente entre el sentido de la vista y el tacto, y es en ese intersticio donde sucede el proceso de producción estético-visual del dibujo y sus respectivos pasos: percepción, concepción, producción y recepción.

Dibujar es estar, dibujar es la superficie, es el trazo, el proceso de dibujar somos nosotros. Su portabilidad, elasticidad, economía de elementos y su carácter antiheroico y no monumental le dan una cualidad de acción como mediador, traductor e intérprete de lo que somos y de cómo recibimos el mundo. Así, el dibujo se articula como un lente para explorar las tensiones entre lo percibido objetivamente y lo expresado subjetivamente.

.....  
137

---

<sup>17</sup> Howard Riley, *Firing Practice: Drawing as Empowerment*, Journal of Visual Art Practice, Vol. 1, Núm. 3, Reino Unido: Intellect, 2002, p.150.



19° 22'49.4" N 99°09'57.8" W

Fig. 17



# Deriva y desvío

The artist is not a special kind of man,  
but every man is a special kind of artist.  
A.K. Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art*

## De la investigación en artes

**E**ste último apartado puntualiza la problemática que implicó el proceso de producción del cuerpo de trabajo en paralelo a la investigación artística y la búsqueda de un punto de equilibrio entre teoría y praxis, que resulta en una compleja relación de tensiones en la cual no se pretende que una esté supeditada a la otra, sino que estas establezcan una comunicación remitente. El objetivo de esta última parte es plantear cómo, desde la investigación artística, se puede producir una obra que no sólo vincule a la investigación como parte integral de un proyecto, sino sea también el registro de un proceso creativo que generó conocimiento.

.....  
139

El punto de partida del proyecto fueron los cuatro nodos temáticos propuestos que, desde cuatro posibilidades discursivas y horizontes disciplinarios distintos, pretenden abordar un objetivo específico, respondiendo —en las palabras de Chuz Martínez— “[...] a la necesidad de producir una ósmosis entre conocimientos de naturalezas muy distintas, y postula[r] la idea según la cual generar formas de significado comunicadas es la clave de descubrimientos futuros”.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Chuz Martínez, *Felicidad Clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística?*, [en línea] <http://issuu.com/piebbaa/docs/index-00/1?e=0>

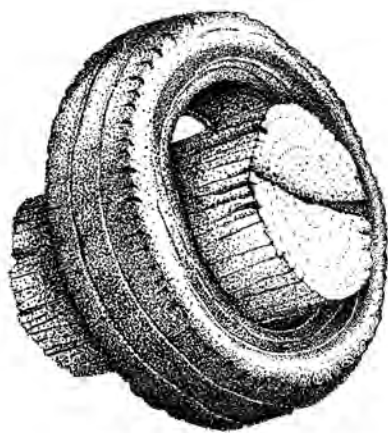
Resulta fundamental considerar el ejercicio que implica explicar la propia obra en tanto extensión de una investigación artística más como un ejercicio de posibilidades que un intento de comprobación del método científico desde un cuerpo de trabajo. En las palabras de Melquiades Herrera: “Mi cualidad de artista queda restringida a la de un investigador que sería científico sino fuera porque nos hemos preocupado por contribuir con la composición del encuadre para una más fácil lectura de los objetos”.<sup>2</sup>

140

Al igual que la investigación, la producción fue contemplada desde una perspectiva interdisciplinaria. En el primero nodo, *Cargo Culte*, se planteó un acercamiento al objeto de estudio desde las ciencias sociales, de tal suerte que fuera pensado hacia un giro etnográfico; *Ethos Barroco* recurre a la idea de una estética decolonial que tendría sus orígenes en el barroco como forma de sobrevivencia; *Tiempo de híbridos* analiza la posibilidad de una reverberación barroca en nuestros días y contempla cómo la alegoría —estrategia propia del barroco— opera como parte de una estética posmoderna de las artes visuales, de la misma forma que en las calles de la Ciudad de México funciona también como una posibilidad de autoafirmación colectiva; en el cuarto y último nodo *El dibujo como dispositivo* se plantea una reflexión sobre el dibujo como lenguaje decolonial e incluso emancipatorio: se piensa el dibujo como una entidad interdisciplinaria, autónoma y heurística que se proyecta como una suerte de *lingua franca*, un sistema ordenador del mundo: un dispositivo.

---

2 Sol Henaro. *Melquiades Herrera*. 1ª ed., México: Alias, 2014. p. 63.



19° 17'19.6" N 99°08'52.1" W

Fig. 18

De la misma forma la senda que trazó la investigación fue recorrida con la producción. La Ciudad de México fue abordada a partir de un trabajo híbrido que conjugando estrategias de la etnografía, del situacionismo y del dibujo, mapeó el espacio social para crear una cartografía de *assemblages* anónimos urbanos como cuerpo de obra. Así, la experiencia de la ciudad y el dibujo de medio tono son articulados para explicar desde una perspectiva artística y etnográfica un fenómeno estético urbano contemporáneo.

### **Deriva como estrategia**

El primer paso de la producción fue entender el contexto de la ciudad posindustrial. Durante la investigación se definió a la ciudad y sus posibilidades como un espacio simbólico y de conflicto, pero también generador de contexto. Una ciudad inmersa en lo que José Luis Brea definió un “efecto barroco”,<sup>3</sup> haciendo referencia más a la alegorización del barroco como momento histórico que a la repetición específica de un periodo cultural y artístico de la humanidad. La ciudad vista como espacio para la fragmentación, la fugacidad, la nostalgia, la multiplicidad y el consumo.

Por todos lados el barroco vuelve. Pero su forma específica resiste el forzamiento de analogías estrictas. Es otro barroco, otra economía –incluso– del retorno, regulada no ya por la repetición pura –ni siquiera la de la varianza– sino por el desvío, por el accidente, por la anomalía, por la fugitiva deriva.<sup>4</sup>

---

3 José Luis Brea, *Nuevas estrategias alegóricas*, 1ª ed., España: Tecnos, 1991, p. 39.

4 *Ídem*, p. 9.

Durante mucho tiempo la ciudad representó el lugar donde se “racionalizó” el entorno, un lugar seguro del salvaje exterior, donde el orden, la civilización y la funcionalidad orquestaban la vida moderna. Sin embargo, el orden devino “poder”, el entorno se fragmentó y, poco a poco, la ciudad se volvió un espacio social en conflicto, donde se generaron tensiones entre sus habitantes y ese “poder”, siendo pero al mismo tiempo también una posibilidad para la resistencia, la adaptación o el sometimiento a las formas de organizar el contexto físico. Así, la ciudad como entidad que se genera y “territorializa” a sí misma es activada a partir de la socialización en el espacio común y en la forma en la que los individuos se apropian del entorno y actualizan el espacio en flujo.

El caminar refleja la posibilidad de apropiarse del espacio en forma activa. Michel De Certeau sugiere: “El andar parece pues encontrar una primera definición como espacio de enunciación”.<sup>5</sup> Las últimas vanguardias artísticas –Dada y el surrealismo– encontraron en el andar una forma de enunciación en las calles y también darle a la ciudad el carácter de soporte, el lugar idóneo para plantear el binomio arte-vida, pero es con los Situacionistas que se llevaría “el caminar” hasta sus últimas consecuencias.

La Internacional Situacionista (IS) fue quizá la última vanguardia, heredera de Dada, de los surrealistas, del marxismo e hija de la Internacional Letrista; su gran aportación se encuentra lejos de sus manifestaciones objetuales, sino en sus

---

5 De Certeau, *op.cit.*, p. 110.



aportaciones teóricas. En su texto *El andar como práctica estética* el arquitecto Francesco Careri se refiere a los situacionistas y a la deriva como: “Situarse ‘fuera del arte’, el arte sin obras ni artistas y del talento personal, la búsqueda de un arte anónimo, colectivo y revolucionario, todo ello será recogido, junto a la práctica del andar”.<sup>6</sup>

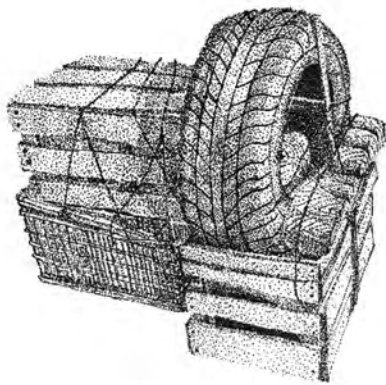
Bajo la idea de realizar el arte colectivo de nuestro tiempo, los situacionistas pretendían diluir la barrera entre arte y vida. En *Théorie de la dérivation*, escrito por su ideólogo principal Guy Debord en 1956, se asentaron las bases de una práctica para la apropiación de la ciudad desde el acto de caminar. Dos de las estrategias propuestas —la deriva y el *detournement* (desvío)— fundamentaron operaciones para subvertir los medios en situaciones que sirvieran para una transformación radical de la sociedad.

Debord proponía la teoría de la *dérivation* o deriva, como estrategia de subversión del ocio y el tiempo libre. La deriva consiste en un proceso de desplazamiento deliberadamente sin sentido, un vagabundeo delegado en cierta parte al azar, en otra a la intuición y a las condiciones imperantes de la ciudad, de sus flujos y de sus ambientes; representa la posibilidad de crear situaciones abiertas para perderse en la ciudad y en sus rincones menos visitados, y construir una psicogeografía, definida por el artista y miembro de la IS Asger Jorn como “la ciencia ficción del urbanismo”.<sup>7</sup>

---

6 Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*. 1ª ed., España: GG, 2009, p. 100.

7 Greil Marcus, *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. 1ª ed., España: Anagrama, 1993, p. 415.



19° 21'53.7" N 99°06'40.4" W

Fig. 19

La psicogeografía funciona como una epistemología del tiempo y del espacio cotidiano por que permite comprender los efectos específicos del entorno geográfico estructurado a partir de las emociones y del comportamiento de los individuos: la psicogeografía es la forma en que la deriva cartografía a la ciudad.

Para este proyecto se decidió activar la deriva como una suerte de trabajo de campo: desplazamientos aleatorios por la ciudad para levantar un mapeo psicogeográfico de manifestaciones estéticas urbanas. Si durante estos desplazamientos se encontraba algún fenómeno con las características revisadas en el tercer nodo, se realizaba el registro. La duración de la deriva era limitada a tres horas, prolongar estos periodos resultaba agotador debido a las distancias abarcadas. En ocasiones, los fenómenos se encontraban inesperadamente en el camino de regreso o en territorios conocidos.

En ciertas situaciones la deriva llevó a puntos de la ciudad donde el tránsito debía ser rápido y continuo debido a las condiciones específicas del lugar, es decir, un callejón poco iluminado, un barrio no conocido o verdaderos espacios de conflicto en los cuales incluso se vio cuestionada la propia integridad física. Tal es el caso de la pieza Cacamatzin 142 que implicó un asalto a mano armada. Por esta razón se decidió optar por un registro fotográfico de los hitos a partir de un dispositivo electrónico como el de una cámara en un teléfono celular. De esta manera, la operación en campo consistió en la identificación del objeto, su registro fotográfico, la captura de los datos del espacio geográfi-

co del registro, es decir de sus coordenadas, para su posterior representación a partir del dibujo en medio tono.

### **El desvío como práctica estética**

El *détournement* o desvío fue planteado por los Situacionistas como una práctica instrumental de apropiación y subversión de mensajes hegemónicos que consistía en una operación entre el collage y el ready made: seleccionar una imagen preexistente que guardase relación directa con los sistemas de control (en el caso de los Situacionistas *La sociedad del espectáculo*),<sup>8</sup> vaciarle el sentido original e intervenirla para agregarle otras significaciones y, con ello, extender su alcance y máxime si se lograba reinsertarla a los canales de distribución donde este tipo de mensajes circulaban.

Durante el proceso de investigación se revisaron textos antropológicos y etnográficos, en los cuales se encontró un estilo particular de ilustración: el dibujo de medio tono. Se decidió recurrir a esta técnica como desvío del dibujo utilizado en las investigaciones de campo de las ciencias sociales y biológicas, debido a que este tipo de representación pretende brindar un sentido de información visual “objetiva” y comprobable sobre un fenómeno específico. Se planteó la representación de estos “menhires posindustriales”, hitos en el espacio público, como una manifestación singular estética y se usó la técnica del medio tono buscando una imagen lo más fiel posible al

.....  
147

---

<sup>8</sup> Libro de teoría crítica publicado por Debord en 1967, donde se delata la peligrosa y unívoca relación que tienen los sistemas de comunicación con sus espectadores el bombardeo masivo de información por parte de la prensa, la publicidad, la pornografía, para instigar al consumo; los medios funcionan como una herramienta de control social. (Marcus, 1989, p. 111).

objeto estudiado, aislándolo del contexto inmediato que le rodea, a excepción de donde se encontrase soportado y con los elementos que lo componen, para evitar interpretaciones o lecturas dirigidas por el entorno adyacente.

Se planteó la idea de un dibujo que operase como maquinaria estética de desvío del lenguaje científico, pero instrumentado para evidenciar un objeto que quizá pasaría desapercibido debido a la normalización del caos en la ciudad. No se recurrió al registro fotográfico como salida, ya que la fotografía representa fenómenos capturados en un espacio-tiempo que ya no existe; en cambio, el dibujo fluye con el objeto, le confiere una cualidad ontológica al ser representado. El dibujo va construyendo el “menhir” como las capas de tinta —ese palimpsesto de pigmento negro— le van agregando capas de significación. Una experiencia estética personal a partir de un dibujo mecánico, aparentemente alienado, casi como un zumbido o un mantra.

.148.

La elección del dibujo como estrategia de producción también obedece a una perspectiva personal como artista visual. El dibujo posee un carácter sencillo, honesto, en gran medida debido a lo esencial de los elementos que lo componen, representa una síntesis de ideas y es una forma de proyección para el pensamiento humano. El dibujo es siempre consciente de la huella que deja a su paso, pero también conoce su poder en sólo ser un trazo en el aire: un trayecto en la ciudad.

En *Cargo Culte* el dibujo opera como pulsión y cada una de las 22 imágenes que componen esta serie, corresponde a una operación de total abandono, donde una pro-

longada e incesante percusión del papel, socava poco a poco el soporte en un automatismo acumulativo; esta acumulación de fragmentos incesante, casi obsesiva y sin una intención final es práctica común en la alegoría y en *Cargo Culte* es la estrategia de abordaje que, a partir de la concatenación de puntos, crea imágenes, pliegues y territorios.

Sol Lewitt planteaba que el concepto era lo más importante, que “es la máquina que hace el arte”<sup>9</sup> y lo contemplaba junto al dibujo como el tándem ideal para la producción artística, pero sobre todo como una extensión directa de la exploración del espacio. Es en el proceso del dibujo donde el proyecto se enfatiza como idea. Así, desde una perspectiva situacionista, se operó a partir de la deriva y del desvío para caminar la ciudad de la misma forma que el dibujo se desplaza como concepto en el soporte.

.....  
149

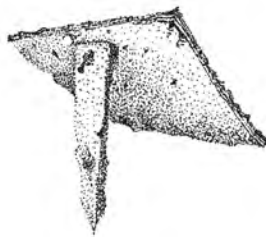
### **Dispositivo y archivo**

Las imágenes de la producción asociadas a la investigación buscan ser una taxonomía de “menhires” que a partir de un dibujo sin firma, de una reproducción mecánica que se pretende ausente de autoría, sea un archivo de ensamblajes anónimos urbanos.

Esta taxonomía es también una guía de viaje, ya que cada uno de los 22 dibujos contiene también las coordenadas del lugar donde fue encontrado el objeto. La inclusión de las coor-

---

<sup>9</sup> Sol Lewitt, “Paragraphs on Conceptual Art”, en *Conceptual Art. A Critical Anthology*, 1ª ed., E.E.UU: MIT, 1999.



19° 22'49.3" N 99°09'57.5" W

Fig. 20

denadas obedece a dos razones: la primera es la asignación de un número para catalogar cada uno de estos menhires posindustriales; la segunda es para ubicar cada uno de estos hitos en la Ciudad de México, asignándole un sitio específico a cada uno de estos emplazamientos ya que debido a la cualidad efímera de estos ensamblajes, muchos de ellos quizá ya no existan.

Cada uno de los dibujos aparece en su respectivo soporte junto con sus coordenadas, sin firma o alguna señal de autoría. La transcripción de su localización a través de coordenadas da piso al dibujo, le asigna una ubicación geográfica y un momento histórico en la ciudad como espacio mítico, ordenando la yuxtaposición de todos los objetos que componen la imagen. Son dibujos que no están pensados para la contemplación, sino para ser leídos como ideas, como mensajes. De la misma forma que Magritte con *Esto no es una pipa*, la operación consiste en tomar el grafismo y señalar la figura para que esta salga de sí misma, flote en un nuevo espacio de significación y se vuelva un concepto. Se pretende que quien vea las imágenes salga a buscar estos hitos, emprenda su propia deriva y se pierda en la ciudad.

El dibujo de medio tono permite su impresión en distintos sistemas de reproducción mecánica a bajo costo, así como en una amplia variedad de soportes y sustratos. La producción que acompaña a *Cargo Culte* está planteada tendrá salida a partir de carteles, postales, playeras, volantes, bolsas de tela y etiquetas adheribles. Todos estos medios se activan a partir de la ciudad como soporte; los carteles han sido pegados



en distintos puntos a partir de derivas, las postales enviadas aleatoriamente, los volantes repartidos en sitios públicos —se ha hecho de esta taxonomía una suerte de archivo público callejero. Así, la intención de esta suerte de anticampaña es que al encontrarla en distintos puntos de la ciudad, se “viralice” y que se vuelva una suerte de mito o imaginario colectivo.

### **Caminar como acto político**

El fin último del proyecto es generar un archivo usando el dibujo como dispositivo y propiciar la búsqueda de las posibilidades estéticas en la ciudad a partir de experimentarla caminando. Se busca que el lector de este texto construya sus propias interpretaciones sobre lo que se ve en las imágenes; sin embargo, la inclusión de las coordenadas sugiere al mismo tiempo una exploración. El objetivo es que estas imágenes se vuelvan un especie de mensaje en clave que sólo pueda ser descifrado al activar la ciudad y el espacio de flujo saliendo a buscar el objeto a partir de sus coordenadas.

Tomar las calles es imperativo; vivir la ciudad es un acto político. Perderse en sus calles debe ser una maniobra para trastocar la rutina y la repetición, para dejar de ser un mero observador, para participar con una actitud crítica, de agencia ciudadana. Bajo esta perspectiva caminar resulta una acción de afirmación colectiva. La alternativa a la alienación no es la fragmentación, la ruptura o lo discontinuo, condiciones inherentes de nuestro tiempo; es quizás en la posibilidad de lo fluido, del carácter procesual y colectivo del dibujo como

dispositivo que podamos trascender este momento histórico en el cual el ocio y el aburrimiento son las herramientas de control más eficaces del sistema. Tal cómo referiría Melquiades Herrera en *Noticias del México Surrealista*: “Hay que caminar cuando no se puede estar sin hacer nada”.<sup>10</sup>

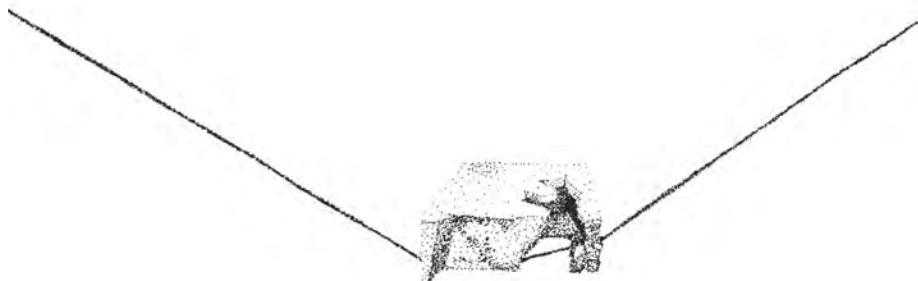
*Cargo Culte* propone caminar como un acto político definido, una fenomenología del objeto encontrado y una apropiación de la ciudad como posibilidad de subversión personal contra el tedio, la monotonía y la normalización del caos. Vivir la ciudad como un espacio etnográfico, estético, artístico: dibujístico. Salir a la calle conscientes para sentir el poder de estar aquí y ahora y cambiar el futuro inmediato a partir de la apropiación del presente. Comentaba el poeta y ensayista Gabriel Zaid refiriéndose al Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) que su función no consistía en actuar militarmente, sino en representarse a sí mismo como insurrección. “La victoria será para aquellos que sepan crear un desorden sin desearlo”.<sup>11</sup>

---

10 Hilario Becerril, “Trenes y accidentes” en el suplemento cultural *El Día de los Jóvenes*, *El Día*, citado por Henaro, Sol en: *Melquiades Herrera*, p. 19.

11 Marcus, op.cit., p. 423.





19° 25'03.6" N 99°09'10.7" W

Fig. 21



## Conclusiones

**L**os ecos del momento capturado en el taller de mi abuelo siguen percutiendo una parte de mi memoria y siguen siendo el núcleo de la pregunta que detonó el presente proyecto: ¿Existe un mensaje subyacente al acomodo, a la acumulación y al amontonamiento de los objetos personales en el lugar de trabajo? Esta pregunta se transformó en la hipótesis con la cual se pretendió establecer un puente etnográfico entre los pueblos de Oceanía Remota, los *cargo cults* y la condición posindustrial que rige las relaciones de los habitantes con la Ciudad de México; dos culturas heterocrónicas, es decir, dos sociedades con cambios claros en su condición histórica provocada por la intervención de factores distintos a los de su desarrollo cronológico y a sus procesos naturales de maduración, en estos casos, una sistema económico externo.

Todo hacer es conocer y todo conocer es hacer, así que este proyecto, fincado desde la idea de la investigación en artes, se volvió creación a partir de la inmersión en un caos de imágenes, ideas y procesos, poniéndolos en tensión para desde ahí crear una cartografía de mí mismo y de mi entorno inmediato. Por momentos el proyecto se volvió una deriva de notas, filmes, libros, objetos encontrados, música y experiencias personales para encontrar el lenguaje necesario para traducir toda esta información en un proyecto artístico.

El primer paso fue entender como los mitos y rituales son presencias vivas en todas las culturas y siguen funcionando como herramientas para explicar y ordenar el mundo. Sin embargo, para concebir el concepto total de los mitos de un pueblo, es necesaria la presencia de un vehículo como su producción plástica simbólica. De tal forma que para obtener una más fácil lectura de las manifestaciones estéticas callejeras, era imperante salir a la calle, enfrentarla, perderse y registrar los fenómenos encontrados (objetos + momentos = emplazamientos) que no terminan de ser algo ni tener un lugar definido.

158. A partir de un primer registro de esa producción plástica simbólica, se realizó un análisis de los objetos hechos por *bricoleurs* que subvierten el significado y, apropiándose de sus significantes, generan manifestaciones estéticas urbanas que plantean la posibilidad de una estética propia como una suerte de adaptación a las condiciones del contexto. Según lo explica Bolívar Echeverría, la clave de este lenguaje de adaptación está en el *ethos barroco*, interpretado como una temprana respuesta humana al espíritu del capitalismo, la representación de la realidad social y política de un grupo determinado que modifica su entorno como una representación auto-reflexiva de sí mismo y que tiene poco que ver con la visión de un *ethos* realista o puritano que es impuesta desde afuera.

La decisión de cómo reproducir los objetos en cuestión fue, quizás, la fase más compleja del proyecto. ¿Cómo, desde el dibujo, se podría construir un discurso que hablara de estos fenómenos de manera consecuente con la forma en que

se había abordado la investigación? Originalmente se planteó la salida del proyecto a través de un libro de artista / libro de viaje con el registro de las derivas realizadas alrededor de la ciudad y la recopilación de los objetos encontrados en los recorridos; sin embargo, durante la investigación irrumpieron dos variables que desviaron el camino: por un lado, la idea del dibujo desde una perspectiva heurística, un dispositivo que opera como una red, un sistema, una forma de explicar y vivir el mundo, de aprehenderlo –de la misma manera que opera el lenguaje; por el otro, la figura del *détournement* situacionista, el desvío como una forma de superación del arte y de su autonomía. Por esta razón, se determinó que la salida del proyecto fuera desde el dibujo en un formato de reproducción mecánica, ausente de autoría y lejos de los espacios oficiales del arte. Asimismo, la investigación se volvió el registro de un momento etnográfico y estético de una sociedad fragmentada testigo del fin de los grandes relatos históricos.

*Cargo Culte* entiende el dibujo como un sistema de transmisión de conocimiento para una cartografía de la ciudad y estos hitos como nodos que conectan y construyen trayectos, personas, lugares y trazos en un mapa. Líneas de tensión entre sujeto-objeto y su relación con una modernidad que nunca llega. De ahí la elección del dibujo de medio tono –aquel utilizado en la antropología y las ciencias– como un proceso alienante, cuasi mecánico, repetitivo, anónimo, fácilmente reproducible y a nada de ser una imagen técnica. Cada punto es la representación de un individuo que integra una masa crítica



a partir de la acumulación de múltiples singularidades, partículas elementales para una construcción colectiva en tanto signos de su tiempo.

El proyecto pretende pensar el dibujo como la convergencia de diferentes circunstancias y un vehículo ideal para la investigación en artes, explotar su potencial para la transmisión de conocimiento y entenderlo como una experiencia contemporánea, no obstante la estrategia de producción que acompaña a esta investigación sea completamente anacrónica. Sin embargo, el anacronismo funciona como una herramienta necesaria que permite construir procesos sin tener el contexto histórico como límite, interpretando a partir del pasado pero con la suficiente claridad para entenderlo en el presente y actuar en consecuencia hacia el mañana. Y, no obstante estas ideas no puedan ser codificadas, el paso del tiempo hará que decanten en posibilidades reales de cambio.

La conexión entre el culto al cargo de Oceanía Remota y las manifestaciones estéticas urbanas de la Ciudad de México se encuentra, quizás, en su mutuo carácter milenarista, en su construcción totémica como manifestación ritual para una autoafirmación colectiva. Así, la presente investigación no encuentra su fin último en el catálogo de hitos que la acompaña; por lo contrario, gira sobre la experiencia de la ciudad como fenómeno estético, no sólo en esta taxonomía de manifestaciones estéticas anónimas urbanas, sino también en la identificación de sus no-lugares como una heterocronía: identidades locales entendidas desde la idea de la apropiación del espacio

público como espacio político y lo político como la capacidad del ser humano de hacerse a sí mismo, cifrando su identidad a partir de una interpretación icónica/totémica.

El proyecto pretende que el lector encuentre en cada imagen una interrogante, salga a la calle, busque estos fenómenos urbanos, se pierda en el proceso, genere su propia experiencia estética de la ciudad y se vuelva un habitante agente de ésta; que presencie en ella su potencial simbólico, su reflexión como elemento del cuerpo social y se reconozca con la intención final de generar una transformación para que pueda cambiar la definición de sí mismo como individuo en lo colectivo. Buscar más allá de la narración objetual una clara forma de participación social.

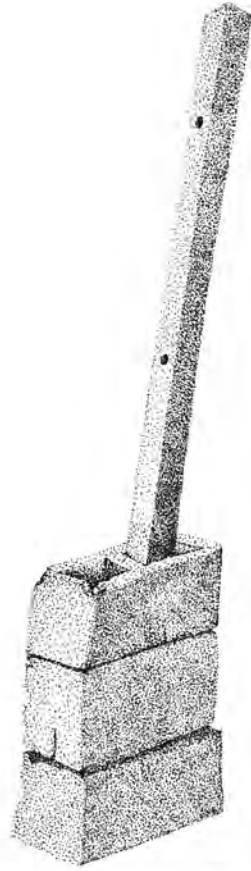
Quizá más que una actitud romántica y redentora de encontrar un fin práctico o humanista al arte, se persigue un elemento que incida directamente en la labor artística desde la mediación y la gestión, y que posibilite diluir las fronteras entre el arte y la vida con el fin de encontrar vehículos de identificación colectiva en un horizonte histórico que imposibilita la existencia afirmativa de cada individuo y su capacidad de agencia para la colaboración en el bien común, es decir la creación de ciudadanía que incida eventualmente en la reestructuración de la cohesión social tan desgastada por el contexto geopolítico que regula y limita las posibilidades de la sociedad contemporánea.

Se sabe que todo proyecto es perfectible y éste en particular sigue teniendo detalles por corregir e ideas por desarro-

llar. Los peligros que implica abrir puertas de conocimientos propician desembarcos en territorios inhóspitos de los cuales a veces es complicado escapar para regresar a los puertos de la investigación de donde se ha partido.

Los procesos paralelos de investigación que quedaron abiertos y presentan caminos posibles a transitar en el futuro implican conceptos como lo decolonial, el pensamiento periférico y los procesos horizontales de acción que puedan incidir en problemáticas locales desde el arte. De la misma forma, se pretende que desde *Cargo Culte* se tracen nuevas rutas para otras investigaciones que encuentren respuestas para, a su vez, generar preguntas más complejas. Se plantea la posibilidad que este proyecto funcione como precedente para evidenciar un fenómeno que pasa desapercibido en medio de la normalización del caos de la vida urbana, que permita voltear a ver el entorno que damos por sentado.





19° 24'57.7" N 99°09'18.5" W

Fig. 22



# Fuentes de referencia

## BIBLIOGRÁFICAS:

- ACHA**, Juan. *Teoría del dibujo: Su sociología y su estética*. 1ª ed., México: Coyoacán, 2009.
- ARDENNE**, Paul. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención de participación*. 1ª ed., España: CENDEAC, 2006.
- BACHELARD**, Gaston. *La poética del espacio*. 2ª ed., México: FCE, 1975.
- BARTHES**, Roland. *Mitologías*. 12ª ed., México: Siglo XXI Editores, 1999.
- BARTRA**, Roger. *La jaula de la melancolía*. 1ª ed., México: De bolsillo. 2005.
- BATOCK**, Gregory. *La idea como arte. Documentos sobre arte conceptual*. 1a ed., España: Colección punto y línea, 1977.
- BELL**, Daniel. *El advenimiento de la sociedad post-industrial*. 1ª ed., España: Alianza, 2006.
- BENJAMIN**, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. 1ª ed., Reino Unido: Verso, 1988.
- \_\_\_\_\_, Walter. *Libro de los pasajes*. 1ª ed., Traducción: Luis Fernández Castañeda, etal. 1ª ed., España: Akal, 2005.
- BENSAÏD**, Daniel. *Cambiar al mundo*. 1ª ed., España: Diario Público, 2010.
- BERGER**, John. *Alberto Durero*. 1ª ed., Alemania: Taschen. 2004.
- \_\_\_\_\_. *Sobre el dibujo*. 1a ed., España: Gustavo Gili, 2011.
- BEUYS**, Joseph. *Ensayos y entrevistas*. 1ª ed., España: Síntesis. 2006.
- BLUNT**, Wilfrid. *El Naturalista. Vida, viajes y obra de Carl von Linné*. 1ª ed., España: Ediciones del Serbal, 1971.
- BREA**, José Luis. *Nuevas estrategias alegóricas*. 1ª ed., España: Tecnos, 1991.
- BOAS**, Franz. *El arte primitivo*. 1a ed., México: FCE, 1947.
- BODENMANN-RITTER**, Clara. *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*. 1ª ed. España: Antonio Machado. 1995.
- BOTEY**, Mariana y **MEDINA**, Cuauhtémoc (co). *Estética y emancipación. Fantasma, fétiche, fantasmagoría*. 1ª ed., México: Siglo XXI. 2014.
- \_\_\_\_\_. *El espectro rojo*. 1ª ed., España: CA2M, 2010.
- BUCHLOCH**, Benjamin. *Formalismo e historicidad. Modelos y Métodos en el arte del siglo XX*. 1ª ed., España: AKAL, 2004.
- CAMPBELL**, Joseph. *El héroe de las mil caras*. 1ª ed., México: FCE, 1959.
- CARERI**, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. 1ª ed., España: GG, 2009.
- CAZENEVE**, Jean. *Sociología del rito*. 1ª ed., Argentina: Amorrortu, 1971.
- CAPEL**, Horacio. *Dibujar el mundo*. 1ª ed., España: Serbal, 2001.
- CLIFFORD**, James. *Person & Myth*, 1ª ed., EEUU: University of California Press, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. 1ª ed., EEUU: University of California Press, 1986.
- COCUCCI**, Alfredo. *Dibujo Científico*. 1ª ed., Argentina: Sociedad Argentina

de Botánica, 2000.

**COHN**, Norman. *En pos del milenio. Revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*. 1ª ed. España: Alianza, 1981.

**COLES**, Alex (ed.). *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*. 1ª ed., Reino Unido: Black Dog Publishing, 2000.

**CRUZVILLEGAS**, Abraham. *Round de sombra*. 1ª ed., México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.

**DE CERTAU**, Michel. *La invención de lo cotidiano*. 1ª ed., México: Universidad Iberoamericana, 1996.

**DEMOS**, T.J. *Return to Postcolony. Specters of Colonialism in Contemporary Art*. 1ª ed., Alemania: Sternberg Press, 2013.

**DEBROISE**, Olivier. *Posmodernismo: una parodia mexicana*. La Jornada Semanal, 2 de julio de 1988.

**DEWEY**, John. *El arte como experiencia*. 1ª ed., España: Paidós, 2008.

**DIDI-HUBERMAN**, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, 1ª ed., España TF Editores/Mueso Reina Sofía.

\_\_\_\_\_, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. 1ª ed., España: Abada, 2009.

**DUFRENNE**, Mikel. *Fenomenología de la Experiencia Estética*. Volumen I El Objeto Estético. 1ª ed. España: Editorial Fernando Torres, 1982.

**ECHEVERRÍA**, Bolívar. "Imágenes de la Blanquitud". En: *Sociedades icónicas: historia, ideología y cultura de la imagen*. 1ª ed., México: Siglo XXI, 2007.

\_\_\_\_\_, *La clave barroca de la América Latina*. Exposición en el Latein-Amerika Institut de la Freie Universität Año 2002. Berlín.

\_\_\_\_\_, *La modernidad de lo barroco*. 2ª ed., México: Era, 2000.

**ECO**, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. 1ª ed., España: Gedisa, 2001.

**ELIADE**, Mircea. *Aspectos del Mito*, 1ª ed., España: Paidós, 2000.

\_\_\_\_\_, *Tratado de Historia de las religiones*. 1ª ed., México: Era, 1972.

\_\_\_\_\_, *Imágenes y símbolos*. 1ª ed., España: Taurus, 1992.

**FERNÁNDEZ POLANCO**, Aurora. *Arte Povera*. 2ª ed., España: Nerea, 2003.

**FOSTER**, Hal. *El retorno de lo real*. 1ª ed., España: Akal, 2001.

**FROLOV**, I. *Diccionario de filosofía*. 1ª ed., URSS: Progreso, 1984.

**GARCÍA CANCLINI**, Nestor. *Imaginario urbanos*. 2ª ed., Argentina: Eudeba, 1999.

**GARCÍA**, Horacio y Lena. *La química en el arte*. 1ª ed., México: ADN/CONACULTA, 2007.

**GEERTZ**, Clifford. *La interpretación de las culturas*. 1ª ed., España: Gedisa, 2003.

**GOLDING**, John. *Caminos a lo absoluto*. 1ª ed., España: Turner, 2003.

**GÓMEZ** Molina, Juan José; **CABEZAS**, Lino y **BORDES**, Juan. *El Manual de dibujo. Estrategias de su enseñanza en el Siglo XX*. 1ª ed., España: Cátedra, 2001.

**GUASCH**, Ana María. *Arte y globalización*. 1ª ed., Colombia: UNC, 2004.

- GUTIÉRREZ GALINDO**, Blanca. “Creatividad y democracia. Joseph Beuys y la crítica de la economía política”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXV, n. 103, 2013.
- HALLER**, Dieter. *Atlas de etnología*. (Traducción de María Dolores Ábalos). 1ª ed., España: Akal, 2011.
- HARRIS**, Marvin. “El culto fantasma”. En: *Vacas, cerdos, guerras y brujas*. 3ª ed., España: Alianza, 2011.
- HENARO**, Sol. *Melquiades Herrera*. 1ª ed., México: Alias, 2014.
- HUXLEY**, Robert. *Los grandes naturalistas*. 1ª ed., Reino Unido: Thames and Hudson, 2007.
- INGOLD**, Tim. *Experiments in Holism Theory and Practice in Contemporary Anthropology*. 1ª ed., Reino Unido: Blackwell Publishing, 2010.
- KOVATZ**, Tania. *The Drawing Book*. 1ª ed., Reino Unido: Black Dog Publishing, 2007.
- LEVI-STRAUSS**, Claude. *Antropología Estructural*. 1ª ed., España: Paidós, 1987.
- \_\_\_\_\_, Claude. *El pensamiento salvaje*. 1ª ed., México: FCE, 1964.
- \_\_\_\_\_, Claude. *Lo crudo y lo cocido*. 1ª ed., México: FCE, 1968.
- \_\_\_\_\_, Claude. *Mito y significado*. 1ª ed., Argentina: Alianza, 1986.
- LEWITT**, Sol. Paragraphs on Conceptual Art. En: ALBERO, Alexandery STIMSON, Blake. *Conceptual Art. A Critical Anthology*. 1ª ed., E.E.U.U.: MIT, 1999.
- MALINOWSKI**, Bronislaw. *Estudio de psicología primitiva*. 1ª ed., Barcelona: Altaya, 1995.
- MARCUS**, Greil. *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Traducción de Damián Alou. 1ª ed., España: Anagrama, 1993.
- MARX**, Carl. *El capital*. Cap. 1 Apartado 4. 11ª ed., México: Siglo XXI, 2006.
- MAUSS**, Marcel. *Sociología y Antropología*. 1ª ed., España: Tecnos, 1979.
- MÁYNEZ**, Pilar. *Encantamiento y superstición. La función de los mitos en las sociedades antiguas*. 1ª ed., México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.
- MEDINA**, Cuauhtémoc. “La lección arquitectónica de Arnold Schwarzenegger”. En: KOCUR, Zoya. *Global Visual Cultures*. 1ª ed., Reino Unido: Blackwell Publishing, 2011.
- MIGNOLO**, Walter. *Historias locales/diseños globales*. 1ª ed., España: Akal, 2003.
- MONSIVAÍS**, Carlos. *Apocalipstick*. 1ª ed., México: Debate, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Los rituales del caos*. 2ª ed., México: Era, 2001.
- \_\_\_\_\_, “La toma del poder desde las imágenes”. En: *Estética socialista en México*. 1ª ed. México: Museo Carrillo Gil | INBA, 2003.
- MORGAN**, Robert. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, 1ª ed., España: Akal, 2003.
- OCAMPO**, Estela. *El fetiche en el museo*. 1ª ed., España: Alianza, 2011.
- PALERMO**, Zulma (ed.). *Arte y estética en la envejecida colonial*. 1ª ed., Argentina: Del Signo, 2009.



- PARRY**, John. *Europa y la expansión del mundo. 2a ed.*, México: FCE, 1975.
- PETHERBRIDGE**, Deanna. *The Primacy of Drawing. Histories and theories of practice.* 1ª ed., EE.UU: Yale University Press, 2010.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ**, Adolfo. *Sobre arte y revolución.* 1ª ed., México: Grijalbo, 1979.
- SÁNCHEZ**, Alma. *Intervención artística de la ciudad de México.* 1ª ed., México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.
- SAWDON**, Phil (ed). *Hyperdrawing: Beyond the Lines of Contemporary Drawing.* 1a ed., Reino Unido: Tauris Publishing, 2012.
- SCHMELKES**, Corina; **ELIZONDO** Schmelkes, Nora. *Manual para la presentación de anteproyecto e informes de investigación (tesis).* 3ª ed., México: Editorial Oxford University Press, 2010.
- SEBA**, Albertus. *Cabinet of Natural Curiosities.* 1ª ed., Alemania: Taschen, 2006.
- SIMMONS**, Seymour. *Drawing. The Creative Process.* 1ª ed., EEUU: Prentice Hall Prints, 1986.
- SMITHSON**, Robert. *Hotel Palenque.* 1ª ed., México: Alias, 2011.
- \_\_\_\_\_, *Selección de escritos.* Trad. María Orvañanos y Eva Quintana. 1a ed., México: Alias, 2009.
- TURNER**, Victor y **BRUNER**, Edward. *The Anthropology of Experience.* 1a ed., EEUU: University of Illinois Press, 1986.
- VAUGHAN**, William. *British Painting. The Golden Age from Hogarth to Turner.* 1ª ed., Reino Unido: Thames and Hudson, 1999.
- WORSLEY**, Peter. *Al son de la trompeta final.* 1ª ed., España: Siglo XXI, 1980.

#### ARTÍCULOS EN LÍNEA:

- AGAMBEN**, Giorgio. ¿Qué es un dispositivo?. *Sociológica* [en línea]. 2011, vol.26, n.73, pp.249-264. [Fecha de consulta: Abril de 2016] Disponible en: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-01732011000200010&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732011000200010&lng=es&nrm=iso)
- BOIS**, Yve-Alan. A Picturesque Stroll around Clara-Clara. *October* [en línea] 1984, vol. 29, verano: [Fecha de consulta: diciembre de 2015]. Disponible en: [https://crcresearch.org/files-crcresearch/File/bois84\\_459.pdf](https://crcresearch.org/files-crcresearch/File/bois84_459.pdf)
- ECHEVERRÍA**, Bolívar. El Ethos Barroco y los indios. *Revista de Filosofía Sophia* [en línea] 2008, n. 2, julio: [Fecha de consulta: Febrero de 2015]. Disponible en: [http://www.flacsoandes.edu.ec/sites/default/files/ago-ra/files/1260220574.elethos\\_barroco\\_y\\_los\\_indios\\_0.pdf](http://www.flacsoandes.edu.ec/sites/default/files/ago-ra/files/1260220574.elethos_barroco_y_los_indios_0.pdf)
- FRIGERIO**, Alejandro. Apocalipsis de papel: El milenio en los medios Ponencia presentada en el VI Congreso Nacional de Antropología Social [en línea] 2000, septiembre: [Fecha de consulta: 1 de junio de 2016]. Disponible en: <http://www>

equiponaya.com.ar/religion/XJornadas/pdf/8/8-Frigerio.PDF

**GARCÍA**, Carissa. El cuádruple Ethos de Bolívar Echeverría. *Analectica* [en línea]. 2015, julio: [Fecha de consulta: noviembre de 2015]. Disponible en: <http://www.analectica.org/articulos/garcia-ethos/>

**GERMANÁ**, César. Capital simbólico. *Revista de sociología* [en línea]. 1999, n. 12: [Fecha de consulta: septiembre de 2016]. Disponible en: [http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/sociologia/1999\\_n12/art016.htm](http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/sociologia/1999_n12/art016.htm)

**LAZZARATO**, Mauricio. El ciclo de la producción inmaterial. *Brumaria 7 artes, máquinas y trabajo inmaterial* [en línea]. 2006, diciembre: [Fecha de consulta: enero de 2016]. Disponible en: [https://www.academia.edu/4609026/Brumaria\\_7\\_arte\\_m%C3%A1quinas\\_trabajo\\_inmaterial?auto=download](https://www.academia.edu/4609026/Brumaria_7_arte_m%C3%A1quinas_trabajo_inmaterial?auto=download)

**LÓPEZ**, Cecilia. Las tres órdenes de Lacan: RSI. *Psicoanálisis México. Reflexiones* [en línea] 2013. Mayo: [Fecha de consulta: 6 de junio de 2016]. Disponible en: <http://www.psicoanalisis-mexico.com/reflexiones/art-mayo13A.html>

**MARTÍNEZ**, Chus. Felicidad Clandestina.¿Qué queremos decir con investigación artística? *Índex*. [en línea] 2010. Otoño: [Fecha de consulta: diciembre 2015]. Disponible en: <http://issuu.com/piebbaa/docs/index-00/1?e=0>

.....  
169

**MALPARTIDA**, Juan. André Breton. *Letras libres*. [en línea] 2001. n. 29, mayo: [Fecha de consulta: diciembre 2016]. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/mexico/andre-breton>

**OCAMPO**, Estela. Primitivismo y arte primitivo. *Nueva Revista* [en línea] 2002, n. 80, marzo - abril: [Fecha de consulta: junio de 2014]. Disponible en: [https://portal.upf.edu/documents/3192920/3201649/eo\\_primitivismo\\_arteprimitivo.pdf/fe430c2a-a39d-4bb8-a98c-97a5d4dc12d2](https://portal.upf.edu/documents/3192920/3201649/eo_primitivismo_arteprimitivo.pdf/fe430c2a-a39d-4bb8-a98c-97a5d4dc12d2)

**OWENS**, Craig. El impulso alegórico: hacia una teoría del postmodernismo. *Atlántica. Revista de las artes*. [en línea] 1991, n. 1, mayo: [Fecha de consulta: septiembre de 2015]. Disponible en: <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/atlantica/id/42>

**RILEY**, Howard. Firing Practice: Drawing as empowerment. *Journal of Visual Art Practice*. [en línea] 2002, n.3, Vol. 2: [Fecha de consulta: noviembre de 2015]. Disponible en: <http://www.tandfonline.com/toc/rjvp20/1/3>

**ROIG**, Arturo Andrés. Arte impuro y lenguaje. Bases teóricas e históricas para una estética motivacional. *Utopía y Praxis Latinoamericana* [en línea] 2004, n. 9 (enero-marzo): [Fecha de consulta: 28 de mayo de 2014]. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27992407>, ISSN 1315-5216.

**WORSLEY**, Peter. 50 years Ago: Cargo Cults of Melanesia. *Scientific American* [en línea] 2009, Mayo: [Fecha de consulta: 3 de mayo de 2016] Disponible en: <https://www.scientificamerican.com/article/1959-cargo-cults-melanesia/>

#### VIDEOGRÁFICAS:

**ART21**. *Vija Celmins. Art in the Twenty-First Century*. [Documental en línea] EEUU: PBS, 2003. Disponible en: <https://art21.org/artist/vija-celmins/>

**CAVARA**, Paolo & **JACOPETTI**, Gualtiero. *Mondo Cane*. [Documental] Italia: Cineriz, 1962.

**MEAD**, Derek. *Cuba's DIY Inventions from 30 Years of Isolation*. [Documental en línea] EEUU: Motherboard, 2012. Disponible en: <http://motherboard.vice.com/read/mbtv-the-technological-disobedience-of-ernesto-oroza>

..!70..

**MARKER**, Chris & **RESNAIS**, Alain. *Les Statues Meurent Aussi*. [Video] Francia: Tadié Cinéma, 1953.

**SCOTT**, Ridley. *Blade Runner*. [DVD] EEUU|Hong Kong|RU: Warner Brothers, 1982.



## Lista de obra

1. *Guanajuato 19*, 2016, tinta sobre papel, 28 x 21.5 cm.
2. *Córdoba 89*, 2013, tinta sobre papel, 28 x 21.5 cm.
3. *Louisiana 12*, 2013, tinta sobre papel, 28 x 21.5 cm.
4. *Sevilla 17*, 2013, tintansobre papel, 28 x 21.5 cm.
5. *Ehira 28*, 2013, tinta sobre papel, 28 x 21.5 cm.
6. *Giorgione 55*, 2014, tinta sobre papel, 28 x 21.5 cm.
7. *Georgia 169*, 2013, tinta sobre papel, 28 x 21.5 cm.
8. *Fdo. Montes de Oca 12*, 2015, tinta sobre papel, 28 x 21.5 cm.
9. *Maximínimo Ávila Camacho 11*, 2014, tinta sobre papel, 28 x 21.5 cm.
10. *Calle 21 136*, 2014, tinta sobre papel, 28 x 21.5 cm.
11. *Cacamatz'in 142*, 2013, tinta sobre papel, 28 x 21.5 cm.
12. *Cacamatz'in 144*, 2013, tinta sobre papel, 28 x 21.5 cm.
13. *Moneda 4*, 2016, tinta sobre papel, 28 x 21.5 cm.
14. *Sta. María la Ribera 69*, 2016, tinta sobre papel, 28 x 21.5 cm.
15. *Río Nazas 53*, 2016, tinta sobre papel, 28 x 21.5 cm.
16. *San Antonio 62*, 2015, tinta sobre papel, 28 x 21.5 cm.
17. *Nicolás San Juan 1147*, 2015, tinta sobre papel, 28 x 21.5 cm.
18. *Forestal 104*, 2015, tinta sobre papel, 28 x 21.5 cm.
19. *Agustín Yáñez 1801*, 2017, tinta sobre papel, 28 x 21.5 cm.
20. *Matías Romero 330*, 2017, tinta sobre papel, 28 x 21.5 cm.
21. *Dr. Martínez del Río 192*, 2017, tinta sobre papel, 28 x 21.5 cm.
22. *Frontera 173*, 2016, tinta sobre papel, 28 x 21.5 cm.

PELTRE  
2017