



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

Please, trespass the line! / Por favor, ¡Traspase la línea!
Accionar con la barrera de precepto del espacio institucional.

TESIS

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

PRESENTA:

Rebeca Torres Orozco

Dra. Alfia Leiva del Valle	Directora de tesis (FAD)
Dr. Francisco Javier Tous Olagorta	Vocal (FAD)
Dr. Horacio Castrejón Galván	Secretario (FAD)
Mtro. Juan Manuel Marentes Cruz	Primer suplente (FAD)
Mtro. Darío Alberto Meléndez Manzano	Segundo suplente (FAD)

Ciudad de México, Agosto, 2017.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Please, trespass the line! / Por favor, ¡Traspase la línea!

Accionar con la barrera de precepto
del espacio institucional.

LAP. Rebeca Torres Orozco



F A D

**FACULTAD
DE ARTES
Y DISEÑO**

UNAM

Fotografía y Diseño de portada:
Torres, R. (2014) *Crunch*. Fotografía. Archivo personal.

REBECA TORRES OROZCO

Please, trespass the line! / Por favor, ;Traspase la línea!

Accionar con la barrera de precepto del espacio institucional.



F A D

**FACULTAD
DE ARTES
Y DISEÑO**

AGRADECIMIENTOS:

Para la realización de este documento fue de suma importancia el apoyo de la Universidad Nacional Autónoma de México que a través de la FAD fue otorgado semestre a semestre durante la maestría.

Agradezco a la Dra. Alfia Leiva del Valle por su infinita confianza. Fue de gran satisfacción estar bajo su tutela y recibir su paciente y candorosa guía. Gracias a ella la investigación pudo encontrar armoniosamente su cauce.

A mis hermanos y muy especialmente a mi madre Malena, por su incondicional apoyo y fuerte empuje.

A Karla Rebolledo por el soporte y las horas de retroalimentación.

Para Julián

Please, trespass the line! / Por favor, ¡Traspase la línea!
Accionar con la barrera de precepto del espacio institucional.

INTRODUCCIÓN	11
I.- ARTE Y AGRESIÓN	25
I.I.-Atracar al otro en el ejercicio artístico	37
I.II.-Museo, el “No-lugar” para sanar la herida de la experiencia estética.....	43
II.-ARTE PARTICIPATIVO DESDE OTROS ARTISTAS	59
II.I.-Jean Tinguely + Felix González Torres. El desmembramiento poético de la obra.....	68
II.II.-Rirkrit Tiravanija / Ernesto Neto. ¿La participación puede ser asertiva desde la institución?.....	78
II.III.-Breve revisión de Arte Participativo en el pensamiento latinoamericano. Artistas y Colectivos.....	87
III.-PLEASE! TRESPASS THE LINE / ¡POR FAVOR!, TRASPASE LA LÍNEA	105
III.I.- Cualidades escultóricas de los objetos de consumo.....	107
III.II.- Descripción de experiencias: ¡Por Favor! Traspase la línea, Melting eme, Crunch, Piñata.....	109
III.III.-Interacción del participante y en el ejercicio artístico.....	124
CONCLUSIONES	127
GLOSARIO	135
BIBLIOGRAFÍA	141



En este texto que para obtener el grado de Maestra en Artes Plásticas desarrollaré en tres capítulos las inquietudes y experiencias que me llevaron a cuestionar y hasta cierto punto, entender las restricciones museográficas de los museos como instituciones que exhiben arte, sus límites experienciales y modos de accionar ante los usuarios; así como también desglosaré un breve trabajo de campo acerca de las reacciones de los usuarios de useos, recintos culturales y espacios públicos ante el concepto de la prohibición.

En el primer capítulo se analizarán los conceptos que me ayudaron a construir el porqué de mis inquietudes ante las prohibiciones en los Museos, así como los autores que apoyaron dicha construcción y clarificación conceptual en lo que respecta a temas que tiene que ver con el desarrollo de la agresión como herramienta para el aprendizaje.

En el segundo capítulo expongo los trabajos de algunos artistas que han manejado los conceptos de *arte participativo* y la Apropiación como un intento expansivo de territorialidad (desbordamiento) en sus producciones, así como una breve reseña de mi experiencia personal ante dichas exposiciones; las cuales, he tenido la fortuna de vivir y cuestionar de primera mano.

En el apartado del tercer capítulo se desarrolla el proyecto que llevé a cabo para la obtención del grado, las indagaciones plásticas que ejecuté en la Academia de San Carlos, su narración experiencial, encuentros y desencuentros además de un apartado donde expongo las conclusiones de la investigación, así como un glosario de palabras y conceptos que se explican puntualmente solo para efectos de contexto y finalmente la bibliografía que consulté y a la que pueden acudir en caso de tener dudas sobre algún tópico.

Para introducirnos en la materia contaré que durante la universidad tomé cursos con profesores ortodoxos y no ortodoxos, de los cuales, aprendí mucho afortunadamente. Mis profesores de mayor edad me brindaron el bagaje de su praxis como docentes, sus experiencias durante sus oficios y los conocimientos de sus indagaciones plásticas individuales; a su vez, mis profesores más flexibles inyectaron energía y curiosidad en mis propias exploraciones estéticas. Todos ellos organizaban su cátedra en la forma que su temperamento lo indicaba, situación que a fin de cuentas, empapaba su legado y su experiencia, de manera singular para trasladarlo al campo del aprendizaje y al ámbito de lo personal. En pocas palabras, mis maestros me enseñaron lo que vivieron, así que aprendí que las experiencias que he conseguido, forman parte del conocimiento que puedo transmitir.

Hago referencia a lo anterior porque para llevar a cabo un proceso de aprendizaje de lo general a lo particular, siempre comienzo desmembrando metafóricamente (y algunas veces físicamente) aquello de lo que quiero aprender, y de esta manera, encontrar o sustraer el conocimiento que necesito de ello. Desarmar objetos es un legado que mi padre heredó a mí y a todos mis hermanos desde que éramos muy pequeños; arreglar aparatos tanto mecánicos como eléctricos, es una afición que no he abandonado desde la adolescencia, y que incluso, me ha hecho ahorrar tanto dinero como perderlo.

La curiosidad por averiguar cómo funcionan los objetos es muy similar a la inquietud por tratar de entender los modos de actuar de las personas y eso me ha conducido a cuestionar el funcionamiento de las situaciones; en esa inquietud, me percaté de cómo se articula un comportamiento. Este se produce en respuesta a una serie de circunstancias determinadas por la arquitectura del espacio y la interacción con los otros. A su vez, un conjunto de comportamientos engranan un contexto, y eso es a lo que vagamente le llamamos situación; por ende, ciertos lugares ya tienen una manera de funcionar determinada y ofrecen la pauta para que sólo una clase de cosas sucedan ahí; quizá por eso, también nombramos a los espacios como contenedores y a las maneras de actuar les decimos modos de aparecer. Al estudiar Artes Plásticas, tuve una gran curiosidad por estudiar un tipo particular de contenedores de las artes: los museos.

En el año de 2009, al salir de la Universidad y llena de deseos de relacionarme con más gente del medio del arte, me acerqué al museo más importante construido en el Estado de Guanajuato en la primera década del siglo XXI: el Museo de Arte e Historia de Guanajuato (MAHG). El MAHG forma parte del FORUM CULTURAL GUANAJUATO ubicado en la ciudad de León, y ha sido dirigido exitosamente por Amelia Chávez

desde su apertura en 2008 a la fecha. En ese sitio, conocí personas maravillosas como Carlos Rodríguez, quien junto con su equipo de Coordinación de Exposiciones, se dedicaron a custodiar los acervos históricos más importantes del Estado de Guanajuato; sin embargo, cuando laboré ahí, me percaté de que a pesar de comprender en su totalidad la necesidad y el valor de las labores de un museo, mis inquietudes plásticas personales iban en sentido un tanto opuesto al de la necesidad primordial de estos recintos: la conservación.

Mis intereses profesionales con regularidad han estado inclinados hacia el aprendizaje y la docencia; para ello, me he valido de herramientas que al principio consideraba informales: el desmenuzamiento antes mencionado, desarmar un objeto o ser incisiva al tratar de encontrar la raíz de las cosas; pero, luego me di cuenta de la gran utilidad que esas herramientas brindan al campo de la investigación y de la experimentación. Entonces, es así como juego con los conceptos que descubrí que me interesan: la destrucción para obtener conocimiento y el conocimiento para comprender la conservación en función de la historia y el documento. Puede sonar descabellado, pero el arte es frecuentemente un oxímoron que niega lo que afirma.

La conservación como cualidad de los objetos no era un concepto imperante en mi horizonte; sin embargo, la revaloración de su importancia vio la luz en el momento de colaborar con el MAHG. Todo comenzó cuando llegó a las bodegas del museo, un cargamento de pinturas de la *Colección Banamex*. Ese día cambió mi panorama acerca de cómo el arte podría ser. Para empezar, rompí con la idea de ser una productora de arte al estilo romántico, ya que esta actividad no es la única cosa que puede ser o hacer una persona dedicada al arte, y entendí que la musa creadora no llegaría a mí por medio de una iluminación divina sino que para conseguirla, se requiere un gran trabajo de investigación

y gran perseveración en la experimentación, para aparcar una producción plástica congruente; también me di cuenta que no sólo con ver un objeto de arte surgen esas explosiones mágicas cerebrales que llamamos entendimiento.

Ahora bien, es importante aclarar cuál es la concepción de arte en éste proyecto; una de sus cualidades indiscutibles es su subjetividad, ya que la percepción humana puede ver o detectar arte en momentos y espacios diferentes y eso cambia de persona a persona, influye el contexto de vida y la formación de cada individuo. Desde mi percepción, el arte puede consistir en crear algo nuevo que no existía en la naturaleza o generar una experiencia nueva con algo que ya existe; esta creación modifica la concepción existencial y filosófica del ser humano ya que trabaja ambivalentemente con las emociones y la razón reflejando valores tanto positivos como negativos de una época.

Gracias al requerimiento de realizar un dictamen físico de las piezas a su arribo al MAHG por cuestiones de trámites de la aseguradora, tuve la oportunidad de tocar con guantes especiales cada una de esas espléndidas pinturas que ostentaban siglos de antigüedad. Pude ver los acabados de los marcos y los detalles de la madera, las texturas de los trazos, sentir los pequeños bultos de pintura acumulados en los lienzos, las imperfecciones, la pudrición de las telas y el deterioro de la pintura. En ese momento me concebí como una persona muy afortunada, mientras imaginaba a los autores de esas obras pintando bajo la oscuridad de la noche o bajo el resplandor del día. Todo eso se transmitía a través de la historia física de las piezas, pero sólo pude descifrarlo gracias a una vida entera de formación en las artes. Pensé también en que llegaría el momento de colgar las pinturas sobre una mampara o un muro artificial para mostrarlas majestuosamente en la sala del museo; entonces, surgió el temor de que alguna pieza resultara más pesa-

da de lo que los muros pudieran soportar, debido a que esas obras en específico, por su antigüedad tienen una madera sumamente maciza, y los formatos son grandes: ¿y si se destruyera? ¿Y si algún impertinente tuviese la mala suerte de tropezar y estropear algo, o simplemente lo tocase por accidente arruinando siglos de experiencias contenidas en éste objeto? —Pensé— ¡No, Jamás! De ser así, mucha gente ya no podría apreciar la maravilla de esta pintura y la historia que ahora puedo ver; moriría con este objeto. Historia a la que definitivamente no todos tendrían la fortuna de acceder por completo, pues para quienes pudieron apreciar la exposición pictórica en el museo desde la rayita roja, únicamente consiguieron ver una introducción parca de lo que eran generosos pedazos de historia.

Esta experiencia me hizo lanzar varias cuestiones al aire, entre ellas, el repensar la importancia de la conservación de objetos como un medio de difusión y de preservación de discursos para la trascendencia del arte, su contexto histórico y político, contrapuesto a la destrucción que en este proyecto, es concebida como la manera que tiene un discurso de evolucionarse a sí mismo, permitiéndose encontrar su propio canal de acción y difusión que, aunque más efímero, resulta ser más potente en la mente humana, valiéndose de la temporalidad para morir y renacer cada vez, y así, diversificar los canales de comunicación.

Me cuestioné también la pertinencia de contener un discurso artístico en la institución, donde los objetos y los artistas son protagonistas de una muestra. En el museo y debido a las restricciones museográficas que son habituales en este tipo de recintos, el público, tradicionalmente percibe de manera unidireccional los objetos de arte; es decir, sólo puede al instante, observarlos de manera controlada, sin tocarlos o transgredirlos más allá de la sola vista; lo cual, en primera instancia, limita el canal de comunicación entre persona-objeto artístico, propi-

ciendo experiencias endebles a los sentidos y aunque la institución es la encargada de dictaminar y determinar límites como primer estímulo, no es la única en hacerlo, también la norma biopolítica es un arquetipo fuerte que actúa desde el interior de los usuarios de museos. Como mencioné anteriormente, dentro del museo, las restricciones museográficas son las que se encargan de delimitar el espacio aurático de una pieza artística; con ello me refiero a que ese espacio, se eleva más allá de lo alcanzable, encriptando el discurso que esa pieza lleva consigo.

Después de la experiencia museográfica con el acervo Banamex, dudé que de ahí en adelante me bastaría ir a un museo solamente a ver. Desde entonces, cuando asisto a un museo mis manos cosquillean y estoy muy atenta para escabullirme del custodio de las salas.

Por esa inquietud, el proyecto: *Please, trespass the line! / Por favor, ¡Traspase la línea! Accionar con la barrera de precepto del espacio institucional*, investiga las maneras en cómo se presentan los objetos de arte en un museo o recinto cultural y estudia también, la manera en cómo afectan o actúan éstas estrategias en la percepción del visitante.

En esencia esta tesis explorará las nociones de prohibición y con una serie de intervenciones artísticas propongo alterar transitoriamente el espacio institucional para colocar sobre la mesa la alternativa del entero consumo de una pieza, y así, liberar la posibilidad de resignificar aunque sea temporalmente, una institución artística y las restricciones que le acompañan, ya que a ellas es a quienes las personas acuden para buscar la noción de valor o de sentido de las cosas.

Al trabajar desde una institución, es posible ofrecer la oportunidad de comenzar a cambiar la idea de origen e instauración de validez, con la finalidad de lanzar una invitación abierta a propiciar cambios de per-

cepción en la vida cotidiana. Si las Instituciones les devuelven a las personas la responsabilidad de construir sus propias nociones de significado, de pertinencia o de valor, entonces es posible reforzar sus nociones de identidad. Un museo contiene la noción de sentido del arte, entonces es ahí donde podríamos acudir para señalar la emancipación del espectador, el cual no debería ir a una exposición para ser instruido; sino para dotar de sentido lo que ve y lo que experimenta.

Para que las intervenciones accionen de uno o de otro modo, incluyo fuertes dosis de coerción y transgresión que después de todo, son el pan de cada día en los espacios expositivos: “No tocar”, “No traspasar la línea”.

Desde hace más de medio siglo, en el mundo de las prácticas artísticas se ha indagado sobre las diferentes formas de exponer un ejercicio artístico. El cómo mostrar, determina la mayoría de las veces el buen recibimiento o una vuelta de espalda a la práctica artística, ya que el canal comunicativo cuando es asertivo e incisivo, propicia tanto la apropiación de las imágenes como el cuestionamiento de las experiencias o conceptos planteados. Siempre he pensado que en un museo, sólo se tienen tres segundos para captar al visitante, cautivarlo o propulsarlo a la salida. La Intervención es para este caso, una de las estrategias más apropiadas para el quehacer de mostrar, porque ofrece la posibilidad de que el asistente sea quien determine lo que sucede en la experiencia estética, aportando su propia percepción y acción. Autores como Foucault y Canclini, han abordado en sus textos la idea en la cual los modos de aparecer de las obras de arte en las Instituciones, determinan la pertinencia o la razón de ser de estas dentro del espacio. Por un lado, la biopolítica del museo puede referirse según M. Foucault, a la conciencia física de prohibición que el visitante impone a su cuerpo al entrar a un museo o galería para contener su sudoración y determinar

a conciencia las trayectorias del movimiento de su cuerpo. Por otro lado, N.G Canclini señaló que estos ejercicios biopolíticos de control y poder diseminados a través de las normas museográficas en su afán de operar la gobernabilidad de una institución, entorpecen la prosperidad del conflicto abierto del arte (narración del estallido, contradicciones, desemejanzas, incompatibilidades) e incluso, menciona que es el conflicto abierto, una de las pocas diferencias que posiblemente le quedan al arte en relación con los medios masivos de comunicación.

El espacio institucional, por su naturaleza inclinada hacia la conservación, la clasificación y la exhibición, carece de apertura para la consumición de una obra de arte; con esto, me refiero a que no es posible tocar, probar, acercarse, despedazar o desmembrar una obra y si lo pensamos detenidamente, contradictoriamente el arte es un “lugar” para pensar y reflexionar.

Las condiciones restrictivas que un museo ofrece, generan una agresión y no un canal de comunicación; por lo tanto, el espectador no acude a un recinto tal para disipar su necesidad de sentido, sino a recibir una ya digerida y un tanto percurrida noción de significación (No-Lugar, M Augé). Pero para aquellos a los que no les satisface recibir la píldora de lo ya dicho y quienes buscan más allá de sus entrañas para encontrar un motivo, cualquiera que este sea, encontrarse con un objeto o contexto aurático (a manera de W. Benjamin, el aura como aquello inalcanzable, más que incomprensible) suscita por lo tanto, frustración en los interesados en entender y apatía en los que comenzaban a mostrar curiosidad por eso que contiene el museo llamado “arte”, generando así, excedentes de energía que no se gastan en el trabajo de la disertación. Es decir, al no existir un desarrollo productivo de las inquietudes que el arte promueve, al no tener un proceso mental, un proceso sensible que dé salida al deseo de entender el arte, se produ-

ce lo que G. Bataille llama dilapidación de la energía, que consiste en un estancamiento de derroche de fuerzas, generando como residuos fundamentales, brotes de violencia y sentimientos de oposición ante la prohibición de exudar esa energía. ¿No es acaso la función convencional del arte disminuir los brotes de violencia? ¿Es posible que la violencia o mejor dicho la agresividad, abra el camino hacia aprendizajes más duraderos y experiencias estéticas reflexivas? ¿Dónde encuentra el arte el cobijo para el proceso simbólico del disenso, donde se puede convertir la energía agresiva en energía para el conocimiento? Así mismo, Bataille propone que para reconducir la energía dilapidada es preciso destruirla, exudarla, eliminarla. Sin embargo, esa destrucción aunque no es deseable, resulta preferible ante los residuos que la frustración a cambio de la prohibición presenta.

Aunque no existe una respuesta única ante la agresión, para analizarla desde una perspectiva psicológica, utilicé en esta investigación a dos autores que manejan perspectivas desde corrientes diferentes y los cuales acuñaron sus propios conceptos de agresión que sirve para aprender: Melanie Klein en Psicoanálisis, con el término *escisión* y Leonard Berkowits en Conductismo, con el concepto *agresión instrumental*. Trasladando los aportes de estos autores a este texto, construyo la comprensión de cómo accionan en lo general, las dinámicas de percepción estética dentro de la instituciones culturales y en cuáles de estas, el proceso cognitivo logra permanecer por más tiempo. A pesar de que quisiera generar un manual de respuestas, por la misma condición artística es imposible generar una respuesta única y abordaré los resultados obtenidos desde mi propia experiencia.

Abordaré también el concepto que Torres i Prat llamó género pastoral, mismo que se designa para aquellos grupos de personas que ejercen la norma sin cuestionar el camino al que esta conduce. El concepto de

Torres i Prat se presenta de manera muy frecuente en la apatía y en la obediencia política como residuo de la operatividad de la cultura de masas; además, influye en la reticencia a las responsabilidades civiles e interviene en la construcción de las relaciones sociales. Por ello Guy Debord, en su libro *La sociedad del espectáculo*, aboga por un arte que no produzca objetos para el consumo, sino un arte que produzca acciones que reparen los vínculos sociales. El museo con su función clasificatoria y de conservación, no propone con certeza, en la actualidad, herramienta alguna para resanar la herida entre esos vínculos. Tanto Torres i Prat como Debord, arrojan datos importantes de lo que sucede alrededor del proceso consuntivo de la vida cotidiana, mismo que determina a cierto nivel, los modos de ser y de estar y afectan también en la manera de consumir arte. En otras palabras, nuestras decisiones de consumo y de acción determinadas multifactorialmente por la política, la historia, la geografía, entre otras áreas, pueden moldear el espacio público, lugar donde utópicamente describe Nicolás Borriaud en su libro *Estética Relacional*, deberían generarse modos para el llamado “volver a estar juntos” por medio de estrategias como la participación, a referencia de la sanación de la herida social que el aislamiento del consumo inconsciente desemboca; sin embargo, según J. Ranciere (quien habla de la participación como una estrategia idealizada de la reconexión de vínculos sociales), no es suficiente generar participación con el espectador para lograr emanciparlo de la educación de los discursos digeridos, sino que es necesario que el participante consiga señalar la crítica que hay en las interrelaciones que está llevando a cabo, y eso no tiene que suceder en un museo, sino en la vida política de las personas.

A partir de estas reflexiones, desde mi trinchera como investigadora y generadora de indagaciones plásticas, intenté posibilitar un dialogo entre las interacciones del arte participativo y las posibilidades del canal comunicativo dentro de la Institución usando tanto sus potencias

como sus debilidades. Hay algo que me mueve a trabajar en la transformación progresiva de las instituciones existentes, utilizando ideas cuyo atrevimiento se relaciona con la imaginación del artista, pero también con cuestiones que van más allá de una simple propuesta de reunión sin sentido; es decir, que a la vez, ese proceso busca atravesar, poner en predicamento y cuestionar la misma pertinencia de la existencia del arte dentro de un espacio institucional, haciendo que (y repito) el espacio consiga aunque sea de manera momentánea, resignificarse con la ayuda de sus propios usuarios.

Invaldar la trascendencia del museo por medio de ejercicios que funcionan como *Caballos de Troya* (es decir, prácticas aparentemente agradables que luego presentan graves consecuencias); no es la tarea principal de este proyecto. Sino más bien, la tarea es en sí, usar las propuestas para señalar la caducidad del arte dentro del museo por medio de la invalidación del ejercicio que se presenta a sí mismo como arte y se ofrece para su destrucción. De este modo, se busca evidenciar algunas de las deficiencias de la búsqueda-encuentro de sentido en el espacio Institucional al explorar una exposición. Aun teniendo bien claro que las características cognitivas de un museo no son las mismas que en la calle, la práctica arroja muestras de que es posible generar diálogos extensos en espacios cerrados mediante ciertas dinámicas relacionales bien estructuradas. En el caso de este proyecto, la participación fue posible, aún en el estira y afloja de las restricciones y permisos institucionales y de la mano de destellos de coerción en las dinámicas de participación —Imposible no tocar—, orden que va en sentido opuesto a la dinámica de coerción que ejerce el museo: —No tocar—.

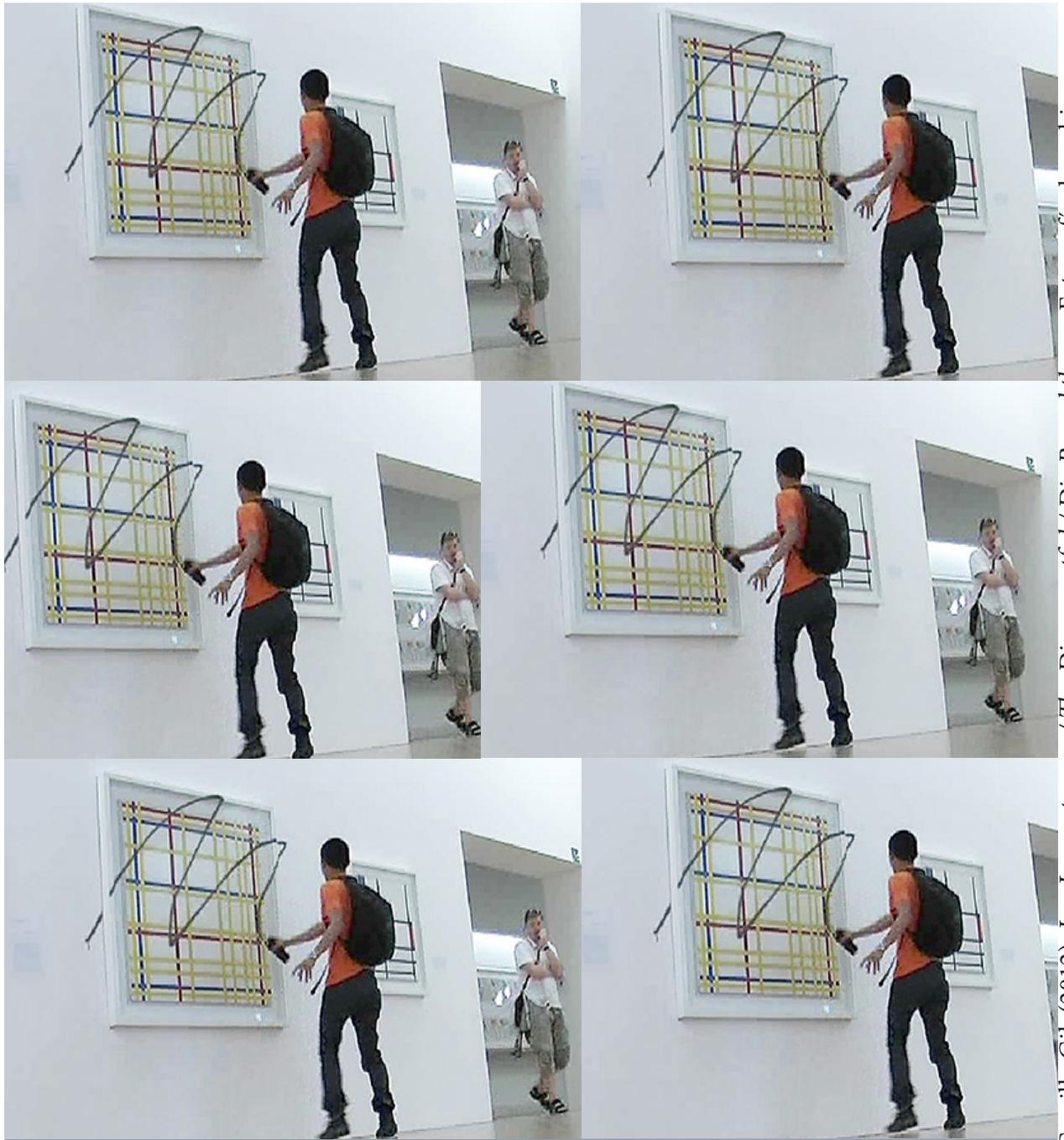
Para las dinámicas en este documento planteadas, no fue necesario descartar las cualidades efímeras de los ejercicios; al contrario, la tem-

poralidad de los objetos propuestos en este proyecto, resultó un detonador de la fragilidad de significación en el espacio institucional.

El trabajo de Investigación: *Please, trespass the line! / Por favor ;Traspase la línea! Accionar con la barrera de precepto del espacio institucional*, es un conjunto de exploraciones artísticas acerca de las dinámicas de arte participativo dentro del espacio institucional con respecto a varias inquietudes, las cuales van dirigidas a cuestionar el sistema de valores en el circuito del arte. Con la descripción de éstos ejercicios, intento formar antes que nada, una declaración de principios o statement de mi producción personal.

Se ha de mencionar que al final de la siguiente investigación, se presenta un glosario, en el cual, se especifica el manejo de algunos conceptos remarcados en el cuerpo del texto, con la finalidad de comprender de la mejor manera, el sentido de la palabra en el contexto de la siguiente investigación.

Rebeca Torres Orozco, Abril 2015



I.-ARTE Y AGRESIÓN

Museo de Arte Carrillo Gil. (2012). *Los Irrespetuosos / The Disrespectful / Die Respektlosen*. Fotografía de archivo.

Recuperado de <http://museodeartecarrillogil.com>

No son muchos textos los que abordan la agresión relacionada con el aprendizaje, hay algunas referencias de textos pedagógicos como el de Ulisses Araujo titulado *El aprendizaje basado en problemas*, en el que se aborda el conflicto en escenarios reales como una oportunidad para aprender. En la investigación coordinada por Araujo, se estudiaron diversos casos durante más de cuarenta años en universidades alrededor del mundo y, después de generosas pesquisas de información, se descubrió que a menudo una dificultad requiere para su resolución distintas maneras de reinventarse y/o reinventar el contexto en el que se encuentra esa dificultad. En su mayoría, el éxito está determinado por la adaptación de la situación en cuestión a las nuevas exigencias tanto de la sociedad, como la cultura y la ciencia que, en conjunto, definen la complejidad del nuevo estilo de vida que ofrecen tanto las tecnologías de información y las tecnologías de comunicación como el internet y las redes sociales que se derivan de ellas (Araujo, 2008, p. 26).

Plataformas virtuales como *Facebook*, *Twitter*, *Youtube* y *Wikipedia* por mencionar algunas de las más populares, son redes que diseminan cientos de bits de material didáctico y educativo a cada segundo de consulta sin discriminación. No con ello quiere decir que el conocimiento que obtenemos de esas redes es preciso y objetivo, sino más bien, es diverso y múltiple. Características como estas, permiten que el bagaje obtenido de ellas sea constantemente mutable e incierto. Prepararse para vivir en este siglo XXI implica formular interrogantes de manera constante, así como buscar información para responder esas preguntas.

Las redes sociales y plataformas web mencionadas, son las herramientas que al momento se usan de manera constante por estar al alcance de un gran número de personas. Al indagar por información para obtener respuestas, y a partir de la frustración de no obtener una solución única, tanto se plantea un problema nuevo como se aprenden nuevas soluciones, por lo tanto, la diversificación de caminos posibles para llegar a una respuesta implica obtener conocimiento y aprendizaje.

Algo que resulta sumamente valioso de este proceso de indagación o de búsqueda de información, es la experiencia que detona nuevas interrogantes. Caminos como el de la autogestión de conocimientos, proveen autonomía y responsabilidad por el aprendizaje a través de la identificación de obstáculos; lo cual, abre la puerta para poner en discusión la pertinencia de casi todas las cosas. En este caso, examinamos la pertinencia y el nuevo significado del museo como recinto cultural identitario, así como sus estrategias para mostrar tema que nos compete en esta investigación.

El museo es un contenedor, y en él, se deposita la responsabilidad de promover, fomentar y difundir el sistema aurático que el arte institucional comprende. Con la responsabilidad del museo, me refiero a que las situaciones que se generen dentro del espacio, son y serán reflejo de los estímulos que la sociedad actual ofrece. Los estímulos auráticos del arte, así como las características del espacio expositivo, únicamente depende de la sensibilidad que el espectador muestre ante una obra, ya sea que este espectador se enfrente a obras clásicas o a piezas de arte contemporáneo. Néstor García Canclini en gran variedad de escritos acerca de la actividad del museo, menciona que de seguir por los caminos tradiciona-

les del mostrar, este último, está destinado a desaparecer lentamente. La oferta de sus funciones, en ocasiones, no resultan atractivas para la nueva cultura de masas que pide, a cada instante, una novedad garantizada; es decir, que el público está sediento de sentido y, cuando este lo pide, lo solicita ya probado, enfrascando la experiencia estética en el círculo vicioso del desencuentro, porque es precisamente un sentido digerido el que no construye, aporta poco y no es en sí sentido. Bien sabemos que los museos sufren una constante crisis debido a sus presupuestos limitados y al rápido agotamiento de sus recursos.

Canclini afirma que:

“...el ciclo de los museos y su somnolencia o elitismo y las pretensiones de democratizarlos, pasa a otra etapa ante los nuevos modos de crear, reproducir, descargar y ver” (García, 2012, p.16). Y se refiere acertadamente a que la vida cotidiana y su flujo de información, van más rápido que la posibilidad del museo de ofrecer contenidos; sin embargo, hay instituciones que a raíz de esto, han buscado convertirse en centros de experimentación intercultural, diversificando sus actividades, dando mantenimiento y estructura a sus colecciones. No podemos dejar de mencionar estos esfuerzos que en gran medida son apoyados por personas que dedican tiempo de vida a echar a andar las riendas del museo y, en México muchas veces, lo hacen sin recibir una remuneración justa por dicho trabajo.

A pesar de todo ello, considero que la labor del museo no ha terminado aún y aunque ser una institución pedagógica no es su única misión, en la actualidad observamos que sus alcances son básicamente esos. En mi experiencia personal, el museo aporta su muy valioso granito de arena en la sensibilización de la población; empero, ya que ha conseguido sensibilizar, no logra darle cauce a la energía

que por ende subyace; en cambio, contiene la curiosidad no sabiendo qué hacer con ella. Luego, el espectador, aunque no siempre se atreve a explorar el capricho de sus inquietudes (por fortuna), sí sabe qué hacer con su descontento e inconformidad ante el sistema encriptado del museo. Algunas veces ese espectador desemboca su desagrado en apatía, mientras que en otros casos menos afortunados donde la noción de límites está claramente disuelta por problemas psiquiátricos, sucede lo que Darío Gamboni narró puntualmente en su libro *La Destrucción del Arte*:

—En abril de 1982, un joven de 29 años llamado Josef Kleer, entró en la Nationalgalerie de Berlín y atacó la obra de Barnett Newman, quien teme al rojo, amarillo y azul IV. Mientras el museo estaba cerrado debido a la desinstalación de una exposición, el joven entró, cogió una de las barras de plástico que rodeaban la obra como protección y la golpeó. Seguidamente, le asestó un puñetazo y luego escupió sobre el centro. Entonces colgó sobre el cuadro agredido una serie de documentos, entre ellos una nota que decía: “cualquiera que todavía no lo haya entendido ha de pagar por ello” y otra nota que apuntaba: “Autor: Josef Kleer. Precio: a determinar, Action Artist”. Kleer confesó rápidamente su crimen y dio sus razones. El cuadro era una ofensa y un agravio al pueblo alemán porque se destinaron fondos públicos para su compra. Esta información había salido previamente en los periódicos creando una gran expectación mediática. La adquisición había sido considerada por el museo como un ícono de la libertad artística alemana del siglo XX, y después de este asalto, el director del museo maldijo la excesiva publicidad que él mismo había propagado a raíz de la compra de la obra. Por otra parte, Kleer afirmó su miedo hacia la obra, lo que llevó a un análisis psicológico de

su conducta. El agresor padecía de síndrome maníaco depresivo, y sus estados de euforia y depresión continuos eran conocidos por su familia y sus allegados. La primera vez que había contemplado la obra de Newman, le preguntó a un vigilante de sala sobre la obra y este le había dicho que como costó tres millones de marcos seguro debía ser arte. Kleer comparó la obra con la doctrina anicónica de la adoración del becerro de oro. Pero en vez de adorar a un ícono de oro, consideró la obra de Newman como un ícono del dinero que impedía a la gente vivir y decidir libremente (Kleer había vivido muchos años en una comuna). El dinero era el responsable de establecer el orden absoluto de los valores y la obra de Newman los encarnaba de forma caótica. Definió su acción como un **happening**; una forma de completar el mensaje de la obra con sus notas y sus huellas de agresión en forma de disconformidad. En una carta que envió al museo unos meses más tarde, Kleer llamó al cuadro una “obra maestra fisiopatológica” — (Gamboni, 2014, p.15)

Con la descripción anterior, no cabe duda alguna sobre el poder que ostentan las imágenes para representar prototipos, ideologías, credos y sentimientos ligados con el deseo y la posesión de la imagen; sin embargo la agresión física al arte responde a desviaciones psicológicas; pero la relación tan estrecha con la imagen que algunos individuos desarrollan, funciona a un nivel diferente en el que el deseo de poseer la imagen implica una destrucción (sin tener que ser un desviado), pudiendo suceder con cualquier persona (he ahí la pregnancia de la publicidad). Es entonces, la ausencia o exacerbación de ideologías y referentes socioculturales claros, lo que motiva un ataque basado en la incomprensión o en la no aceptación de un lenguaje artístico; por ello, los diferentes pensamientos

convergen en que el arte es un espejo de la sociedad, y los agresores, atacan al patrimonio que la representa porque no están de acuerdo con ella, ni consigo mismos (Yoldi-Gozgow, 2009).

Para esta investigación, y con el fin de comprender más acerca de la psique de la agresión, elegí a dos autores que seguramente la comunidad psicoanalítica y conductista no me permitirían unir; pero como esta tesis es de arte y no de psicología, me daré el lujo de hermanar a **Melanie Kleine** (observadora de la clínica en psicoanálisis) y a **Leonard Berkowits** (quien realizó los experimentos más sobresalientes de la clínica conductista con respecto al comportamiento agresivo). El objetivo es obtener de ellos algunos vínculos de la agresión con el aprendizaje en el ser humano, así como observar el modo en que esta información se puede usar a favor de desmembrar y comprender un ejercicio de **arte participativo**; el cual, conocemos como un conjunto de prácticas artísticas que plantean como finalidad las relaciones sociales y humanas, en lugar de la producción de objetos en un espacio artístico privado. El arte relacional crea y problematiza las relaciones, en lugar de concentrarse en los objetos artísticos, buscando crear una “utopía de la proximidad” (Bourriaud, 2008, p. 57). Para esto, se vale de estrategias, disciplinas y espacios ajenos al campo del arte. Así mismo, lo relacional cuestiona la unicidad y la autoridad del artista en la producción de la verdad artística. Es decir, el reemplazo de la “obra de arte” por prácticas, tácticas y dispositivos que giran en torno a un acontecimiento.

Tal como se puede expresar en los términos de Foucault: La participación es un suceso, no una decisión, un tratado, un reino o una batalla, sino una relación de fuerzas que se invierte, un poder confiscado, un vocabulario retomado y que se

vuelve contra sus utilizadores, algo distinto que aparece en una escena (Focault, 1992, p. 79). Es la dotación de transgresión lo que hace diferente al arte participativo o relacional del *happening*. El arte participativo surge como oposición a los estandartes del arte moderno, que a saber, son la figura del autor individual, la obra de arte como objeto de inmaculada creación en los espacios naturalizados para el arte como el museo o la galería y aunque estos han buscado incansablemente la participación a la manera de Focault, ambos han sido naturalizados, uno para la muestra de documentos y la otra para la venta de estos.

En cierta medida, todo arte es relacional ya que cualquier manifestación artística parte de la base de la relación ente el autor, la obra de arte y el público. Bourriaud identifica en el arte relacional una respuesta a la sociedad del capitalismo tardío, en la cual, existe algo que el autor denomina “*las autopistas de comunicación*”, que significa que la sociedad se restringe a trayectos únicos diseñados para garantizar un consumo sin pérdidas. De esta manera, la sociedad circula por el ansia de consumo constante, generando un sujeto-consumidor **fungible**, perceptivo de agresión, el cual interactúa dentro de un espacio de relaciones estandarizado y fetichizado. Como resistencia a este paradigma, la intención última del arte relacional es transformar este espacio de desfile y compra-venta, en un espacio político donde los seres humanos se conviertan en ciudadanos y ejerzan su pensamiento crítico.

Es posible que hablar de agresión en el arte resulte un poco osado para las mentes más conservadoras. Un discurso como este no tardaría en ser invalidado por Avelina Lésper, crítica de arte y escritora del libro *El fraude del Arte Contemporáneo*, quien ferreamente defiende la producción de objetos de arte realizados a la

vieja escuela; es decir, con técnicas que fundaron las prácticas de las Bellas Artes como la pintura al fresco, la escultura en piedra o mármol y la pintura al óleo. Rechaza también las nuevas prácticas artísticas como el *performance* y la difusión de arte en las redes sociales, mismas que a ella le brindaron popularidad. Académica e institucionalmente, el arte es popularmente concebido para personas como Avelina Lésper, como una panacea o remedio “curalotodo” que nada tiene que ver con actos provocativos o destrucción; sin embargo, quisiera aportar de manera personal, la experiencia enriquecedora que el término agresión ha brindado tanto a la producción personal como a la manera de enfrentar al mundo.

La agresión ha formado parte de lo que soy desde que tengo memoria. Cabe presumir que han sido un poco más de tres décadas hasta el momento, impregnadas de evocaciones y aprehensiones. Tengo recuerdos de experiencias agresivas desde una infancia muy temprana, que puedo tomar como destellos de lucidez y aprendizaje. Sólo como contexto, agregaré que mi recuerdo visual más antiguo es el del foco de la habitación de mi madre, el cual veía subir y bajar al ritmo de un arrullo cuando me amamantaba. A ello lo acompaña otro recuerdo sensorial de apretar fuertemente con las encías un tejido redondo, grande y esponjado; seguido de esa acción, una represora mano me apartaba la cabeza de mi tarea de desprender ese tejido. Mi madre recuerda también cómo padecía adolorida por mis pequeñas mandíbulas cuando me alimentaba. Con la generación de esa experiencia agresiva, me vino el primer aprendizaje de la vida: para evitar oscurecer la visión con la palma de la mano represora, no intentar desprender el tejido que da jugo, a fin de evitar sentir aire estomacal. Supongo que lo aprendí muy bien. Mi madre comenzó el destete hasta que me salieron los primeros dientes de leche; ella siempre fue una gran proveedora. Según Melanie Klein, esos apren-

dizajes nunca se olvidan, pueden ser apoyos o a su vez, pueden volcarse en contra de quien los posee en caso de no conseguir el equilibrio entre estímulos de castigo y de recompensa; que es la teoría que ella ostentó para los aprendizajes de la infancia temprana.

Melanie Klein, es quien muestra los estudios más completos acerca de cómo se construye el pensamiento en la niñez. Examinó la conducta agresiva en el ser humano desde los primeros días de su nacimiento, explicando que a partir del primer contacto con la madre, se genera un proceso muy importante llamado **escisión**, el cual, permite al Yo emerger del caos y ordenar sus experiencias en estímulos de privación y de gratificación; esto, con el fin de propiciar personalidades bien integradas. Hay aspectos de la escisión que persisten hasta la madurez y que tienen mucha importancia en la formación de personalidades. Por ejemplo, la capacidad para prestar atención o la habilidad de suspender la propia emoción con el propósito de formar un juicio intelectual, son comportamientos que se asientan en el ser humano gracias a la escisión y a su manera de accionar a través del procedimiento estímulo-respuesta. El proceso de escisión es lo que más tarde abre el camino del comportamiento para la manifestación de la agresión, la culpa por poseer tales sentimientos y al final, la represión que contiene a la agresión y a la culpa (Klein, 1976, p. 65).

La caída de dientes, las rodillas raspadas, las escapadas de casa, las peleas con los hermanos y con los padres, las reprimendas, las bromas pesadas, las frustraciones laborales y los desamores, forman parte del bagaje infinito de recuerdos que orgullosamente poseo. Puedo decir sin duda, que a pesar de que fueron momentos dolorosos, estas han sido las experiencias más generosas de mi vida y no

quitaría ninguna de su tiempo y de su lugar, ya que cada una de esas vivencias ha forjado lo que soy y gracias a ellas esculpí un carácter fuerte de resistencia a la frustración y con él, una tremenda coraza que amortiza todo golpe sentimental y a la vez, domina desde adentro todo brote de ternura. Para entender más ampliamente esa cuestión de los modos de ser, presentarse ante el mundo y accionar en el entorno para luego saber cómo trasladarlos a mi producción artística, los textos de psicología a los que me aproximé fueron de gran ayuda.

A partir del recuento de memorias como las que señalé anteriormente, me di cuenta que aquellos recuerdos que llevan intrínseca una parte agresiva, son más vívidos y más lúcidos, convergiendo en aprendizajes más duraderos. Klein describe la agresión como un sentimiento innato en el humano, ligado íntimamente al placer, la gratificación y la fascinación por el desahogo. La agresión desempeña un papel muy importante en la lucha por la existencia; tal como revela Hanna Segal en su libro *Introducción al pensamiento de Melanie Klein*:

...los instintos de autopreservación y de amor exigen cierta mezcla de agresión para lograr sus fines, o sea, que el elemento agresivo es esencial para su funcionamiento. De igual manera, para sostener esa agresión se requiere de necesidades insatisfechas que originan sensaciones similares al despojo (Segal, 2003, p. 89).

El museo es también un dador de experiencias enriquecedoras, llenas de aprendizajes violentos o agresivos alrededor del arte. Podríamos decir que en cuanto a la experiencia estética, también existe un pecho bueno que prodiga afectos y pasiones, así como un pecho represor que las racionaliza o bien, despoja de ellas por medio de las restricciones museográficas que funcionan en favor de la con-

servación. Como ya hemos mencionado antes, son las prohibiciones delectadas por las características del espacio institucional que muestra objetos consagrados a la permanencia (a contra-natura; ya que todo objeto o ser vivo debería tener el derecho a destruirse de manera natural), las que aportan la agresividad a una muestra artística al detonar la necesidad de poseer una experiencia y no ofrecerle cauce. No podría asegurar a ciencia cierta que el arte debiera ser totalmente abordable, tocable, transgredible etcétera; por lo menos, lo que sí considero es que mi producción personal debe hacer o intentar hacer algo al respecto.

I.I-ATRACAR AL OTRO CON EL EJERCICIO ARTÍSTICO

Es el museo una institución generadora de agresión al contener el disfrute sensorial completo que el arte (en caso de las artes plásticas, que es lo que me compete) puede idealmente ofrecer, a este disfrute le llamamos **experiencia estética**. En la práctica de la vida cotidiana, sabemos gracias a lo anterior, que lo que nutre de manera certera nuestras conciencias son precisamente esos estímulos agresivos que el museo proporciona al visitante. Tomando en cuenta que vivimos ante un flujo de autoconocimiento, a veces precario, que no se detiene ante la necesidad de sentido ¿cómo se puede generar un ambiente propicio para hacer consciente el hecho de que llevamos agresión dentro del ser, y que ella puede ser usada en nuestro favor? Leonard Berkowits dentro de sus estudios experimentales, demostró que existe un tipo de agresión útil: **la agresión instrumental**; que no tiene que ver con actos violentos precisamente, sino que sirve para otros fines, tales como la obtención de conocimiento a través de estímulos “agresivos”. Menciona que si la agresión está bien conducida, puede generar beneficios, entre estos, la **catarsis**.

Los experimentos conductuales realizados por Berkowits, en los que se daban descargas eléctricas a personas para probar sus niveles de respuesta etológica, arrojaron datos muy interesantes sobre el comportamiento humano en dinámicas, tales como el castigo y el compromiso e incluso, las dinámicas incluían castigos por parte de los testados hacia un tercero. Estos experimentos fueron dirigidos para averiguar cómo funciona la agresión en el comportamiento y los tipos que existen de esta en los seres humanos. Las pruebas mostraron que hay respuestas más inmediatas del individuo cuando hay un castigo de por medio y en el caso de experimentos con un tercero al que se le propinaba castigo con descarga eléctrica, la respuesta fue más suave cuando la tercera persona podía ver de frente a su castigador; sin embargo, las respuestas conductuales a las descargas eléctricas sólo reflejaron el funcionamiento dependiente de las prohibiciones al castigo. *El conductismo* (corriente a la que pertenecen éstos estudios), no se caracterizó por tomar en cuenta las necesidades humanas, sino más bien, por sus esfuerzos para entender comportamientos, entonces ¿qué sucedía con las percepciones de los testados al recibir y dar las descargas? Su condicionamiento a la prohibición les ayudó a aprender cómo actuar ante una situación determinada; sin embargo, no les dotó de herramientas para liberarse de esos sentimientos, o mejor dicho, para obtener una catarsis. Aún cuando se registraba placer por parte del testado al dar un castigo, este no se mostraba liberado. De ahí, que de no ser canalizada de manera adecuada, la agresión puede desembocar en actos violentos por la acumulación desmedida de energía. (Berkowits, 1996, p. 115).

Según Georges Bataille, hay una manera muy rápida para llegar a la agresión, que en su punto más álgido, se refleja en las guerras; dicha manera es conteniendo la fuerza excedente o la energía que no se gasta en un trabajo físico o intelec-

tual; es decir, que no se gasta en una catarsis. Para evitar llegar a un cúmulo de ese tipo, Bataille sugiere valerse de gastos o intercambios de energía llamados **Potlatch** en los cuales, la mejor manera de obtener una catarsis es por medio de la pérdida; es decir, perder para ganar, siendo esto, una gran contradicción que los pueblos aborígenes de diferentes partes del mundo han llevado a cabo a lo largo de la historia. Culturas como la Kwakiutl del pacífico norte de América, que se caracterizaron por poseer una riqueza cultural asentada en la representación tanto de máscaras como de objetos consagrados a los espíritus de la naturaleza, usaban el intercambio Potlach generalmente para demostrar su alto nivel de propiedades incluso en momentos de carestía, esto con la finalidad de conservar su poderío. El intercambio florecía tanto en ambientes amables como hostiles con la premisa de demostrar el poder, con lo que se da incluso cuando esta entrega implique perder algo. Psicoanalíticamente, en formas inconscientes, los dones regalados simbolizan la excreción (liberación) que está ligada a la muerte según el erotismo y el sadismo. El simbolismo excremental en las culturas autóctonas, designa como “basura” a los regalos que se depositan a los pies de un jefe rival. Solamente por la pérdida están unidos a la riqueza, a la gloria y al honor. La idea de los aborígenes kwakiutl es, que lo que se pierde en bienes, dones o en perdón, se gana en honor y eso para ellos, representa una riqueza más fuerte. Para la idea que sugiere Bataille, de realizar intercambios Potlach y así lograr deshacerse de los excedentes de la energía agresiva, implica drenar el cúmulo ofrendándolo a un gasto improductivo y en ese tipo de gastos entra el arte (Bataille, 2009, p. 175)

Los gastos improductivos son concebidos generalmente como desorden, los cuales, en términos de energía, se les llama **entropía**. Para dar un ejemplo que clarifique la Entropía en este proyecto, podemos usar la biología: observamos los

procesos de la cadena trófica o alimenticia y en la medida en que se va subiendo de nivel, es decir, en la medida en que se alimentan unos seres de otros, se tiene menos control sobre la energía química potencial que sirve para generar trabajo, ya que esta se ha ido transformando en calor que se disipa en el ambiente en forma de desorden de partículas. Por esto, se dice que todo sistema biológico tiende a la entropía (desorden), la cual forma parte de los procesos irreversibles; es decir, forma parte de los procesos que ocupan un lugar en el tiempo sin poder volver atrás. Procesos como estos son la descomposición radioactiva, la fricción, la viscosidad que modera el movimiento de un fluido, entre otros. Así, todos hemos visto caer un plato y hacerse añicos contra el suelo, conjeturando que, lo que antes estaba ordenado en una única pieza de cerámica, se convierte ahora en una multitud de fragmentos desordenados; siendo eso un proceso irreversible, una secuencia temporal adecuada. En contraparte, nunca hemos visto la recomposición de un plato a partir de sus fragmentos de manera espontánea, a esto se le llama proceso reversible y no existe dentro de la entropía. En resumen, se puede establecer la evolución natural del orden al desorden o en términos científicos, la natural tendencia del universo a aumentar su entropía.

A pesar de que poseemos una idea intuitiva acerca de lo que significa el orden y el desorden, desconocemos que el paso de una situación a otra implica, de forma indefectible, el final de todo movimiento, la muerte del universo. Así pues, en este proyecto se busca señalar el desorden de la incomprensión o el rechazo al arte por medio de la propuesta de su destrucción; misma que sirve para otorgar un orden natural. El Potlach es una petición a grito abierto de desgaste de Entropía para disipar el desorden de energía contenida o violenta por medio del arte. Ordenar implica un movimiento de fuerzas contrarias que piden por ocupar

un lugar. Ese espacio como papel en blanco, posee la oportunidad de llenarse de nuevas energías, formas de relacionarse y modos de aparecer. Los **No-Lugares** por el contrario, niegan estas necesidades, fomentando la confusión de las partes que necesitan relacionarse, nublando las identidades y disolviendo la historia para decaer en esos sitios donde los destellos de agresión carecen de comprensión, disipando el conocimiento que se podría sustraer de ella. Partiendo de la descripción de Marc Augé, un “No-Lugar objetivo es un espacio de circulación, comunicación y consumo que no expresa identidad o relación con la historia”. Digamos que el Museo posee las características de un No-lugar cuando sus reglas de operación son más importantes que las obras o los usuarios de los museos; cuando el que asiste no fue inspirado o atrapado por la muestra. Posiblemente lo anterior puede ser percibido como una conclusión personal; sin embargo autores como García Canclini señalan la pertinencia de la constante revisión de las políticas del mostrar de los museos precisamente para evitar caer en el letargo o la falta de comunicación con el visitante.

Moral y éticamente, los medios punitivos en los designados No-Lugares pueden resultar inadmisibles; pero, en la praxis y de manera convencional, todos los seres humanos respondemos a comportamientos que tenemos registrados en nuestra base genética y los reforzamos con comportamientos aprendidos. Es decir, todo ser humano reacciona mejor y es más comprometido con alguna situación, si de por medio hay una sanción que le indique a qué clase de comportamientos debe apegarse y, dependiendo de la respuesta, ya sea aceptación o rechazo de la punición, se puede medir el grado de compromiso o atención del sujeto.

La responsabilidad de obtención de sentido, por supuesto se encuentra en quien observa, y es éste el único que determina la utilidad o función de las sensaciones o estímulos que detona una pieza artística. Conectando las dos ideas anteriores, no es común que un ejercicio escultórico le propine una paliza metafórica a quien lo está experimentando; de hecho, este no es el único objetivo de las piezas que se realizaron en este proyecto, sino que se buscó desactivar el espacio como lugar de contemplación para brindarle al sujeto en el espacio, la oportunidad de reactivar el lugar, de modo que se brindara la oportunidad de tomar decisiones, poniendo en jaque la **barrera de precepto** y valiéndose del registro de sus referencias e impulsos para accionar o no en el ejercicio (Groys, 2005, p. 209).

Psicológicamente, los experimentos de Berkowits y Milgram, son muy parecidos a los ejercicios planteados en Please! Trespass the line / ¡Por favor! Traspase la línea porque funcionan como estrategia para forzar respuestas en el observador (paciente o conejillo de indias) con la situación agresiva que se le plantea a resolver. En la muestra, se buscaron las mismas circunstancias coercitivas de los experimentos de Berkowits. Cabe aclarar que estos ejercicios artísticos se ejecutaron con la intención de sacar de la comodidad y la facilidad discursiva que ofrece el sólo ver del espectador en el recinto. Estas características como evitar la evasión o la confrontación forzada y según lo que le concierne a este proyecto, son sólo algunas de las que propician la inmersión del espectador en una actitud alienante, que por ende, engendra sujetos carentes de pensamientos críticos y los aleja de su derecho de ejercer las funciones apremiantes de un ciudadano (Moser, 1992, p. 99-230).

I.II- MUSEO, EL NO-LUGAR PARA SANAR LA HERIDA DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA.

Es muy posible que la carencia o herida del museo, tenga que ver con que la producción artística ha sido llevada a un punto de creación de fetiches al capricho del creador, del curador, de los mecenas o de la institución que ostenta dicha producción; la cual, evita ubicar o enfocar sus planteamientos en el plano de las cosas terrenales que suceden en la vida de las personas. Es decir, que el **aura** aleja en el museo a esos objetos fetiche de las experiencias habituales que se repiten en el mundo tangible, y por otro lado, los acerca al mundo comercial donde se puede adquirir a bajo costo una litografía que reproduzca alguna pintura famosa.

W. Benjamin planteó en su libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, que eliminar el aura de un objeto consiste en reproducirlo para cuestionar la ambigüedad de su originalidad y su función como objeto de arte (Benjamin, 2013, p. 63). Lo que me resulta difícil comprender acerca del término aura, es que a pesar de que su evolución no se ha detenido desde el estallido de la Revolución Industrial, su dominio con la aparición de los medios y de los dispositivos virtuales de comunicación, se ha potencializado, produciendo objetos para veneración, aún con mayor frecuencia; pero, a diferencia del siglo XIX donde la originalidad era concebida como un don de la genialidad, el aura contemporánea se desvanece en un suspiro de días, de semanas y cuando mucho de meses en que aparece una novedad más avasallante que la anterior. Podríamos decir que el aura se ha convertido en un concepto mutante que se regenera con cada copia de archivos, con cada documento que se cuelga en la red o con cada objeto que se reproduce, y de este modo, al adquirir esos objetos, les conferimos apegos que los dotan de poder, volviendo a ser originales para cada persona que los posee. En el mundo actual, al apego anterior podríamos llamarle Marca, tal como cualquier producto posee. En el mundo del arte, es probable que el aura

responda a una gama amplia de necesidades, entre ellas, una muy potente que es la económica donde el mercado se encarga de publicitar esta percepción con el fin de transmitir un valor, la mayoría de las veces, materialmente injustificable para acreditar los movimientos financieros que existen a través del arte.

Es innegable que al visitar un museo con piezas reconocidas, se produzca un erizamiento de la piel. Pues bien, esto fue otra de mis experiencias: cuando era adolescente y comenzaba a estar interesada más a profundidad por el arte, solía visitar cada espacio cultural de mi localidad en busca de indicios que me dieran idea de lo que podía yo hacer en el futuro. Visitaba la Casa de la Cultura de León, el Teatro Doblado, la Hemeroteca de la Ex-cárcel de Mujeres, y la biblioteca contigua a ésta (edificio que ahora ostenta sin gran protagonismo el Museo de las Identidades Leonesas); visitaba también el Museo de la Ciudad de León, eventualmente el atrio del Teatro María Grever donde colocaban trabajos amateurs de creadores de la ciudad, y también la Galería Jesús Gallardo (lugar que entre mis *rankings* de ese entonces, tenía muy buena reputación por siempre estar prolijo y muy bien documentado) donde una vez tuve una experiencia estética asombrosa durante algunos segundos. Ese día hacía mi recorrido vespertino a modo de “visita de los siete altares”, y al llegar a la mencionada galería subí por la escalera. En ese momento me percate de un inmenso marco dorado que contenía la pintura de *Las Meninas de Diego Velázquez*, el pintor español. Puedo recordar que tropecé al ver la obra y parpadeaba constantemente tratando de enfocar. Conocía la pintura por libros, pero nunca imaginé que una pieza de tal magnitud, pudiera estar en la sala de ese recinto y, no por menospreciar esa galería, sino porque imaginé lo costoso que sería llevar una pieza así a la ciudad de León y — ¡vamos! —, León siendo territorio industrial, no se caracterizaba en estas épocas de finales de los 90’s por gastar grandes presupuestos del cabildo en exposiciones artísticas. Pues bien, sin más rodeos, al ver la obra con ojos atónitos y vista nublada caminé hacia la ficha técnica de factura modesta y leí entre

letras que se movían: *Reproducción del original. Museo del Prado*. Aun siendo una reproducción para exhibición fuera de España, la pintura tiene un gran valor por ser un objeto que se presta para acercar la magnificencia de la técnica pictórica al alcance de más personas que no pueden viajar al Museo del Prado.

Acerca de la pintura puedo decir que la factura lucía ya carcomida y el acabado era sumamente brillante debido a un exceso de barniz; parecía como si la copia estuviera más deteriorada que la original. Esos detalles me hicieron dudar de la “originalidad” de la obra incluso antes de leer la ficha técnica, pero al corroborar que no era el cuadro pintado de la mano del famoso artista, mi vista logró orientarse y un ideal en mi mente se destruyó de inmediato; ¿Qué cambió? ¿Acaso no es lo mismo ver pinceladas de pintores comisionados que siguen el mismo patrón de líneas, perspectivas y trazos para imitar una obra de arte, que ver el trabajo de Velázquez? Sin duda toda esa tarde me pregunté lo mismo. Mi comportamiento respondió al orden condicionado del aura institucional que indica venerar un objeto que fue tocado por un sabio que plasmaba la genialidad en el material.

No puedo decir que ahora apreciaría la obra como un original; sin embargo, estoy segura que al día de hoy, apreciaría más esa copia por el esfuerzo de gestión, de logística y de presupuesto que implicó para llevar *Las Meninas de Diego Velázquez* a mi ciudad natal. La copia igual mostraba una magnífica perspectiva y el uso del espacio en los planos era igualmente asombroso, de la misma manera mostraba once personajes en un espacio frontal limitado pero muy bien resuelto, con una gama cromática muy similar y el mismo tamaño; una obra estupenda de diseño que en su momento no aprecié del todo por tener en la cabeza la idea de genialidad del autor: el aura.

Muchos años después, con los pies en El Museo del Prado y frente a la pintura original de *Las Meninas*, la experiencia no fue mejor. Intentar ver la pintura detrás

de un grupo de veinticinco japoneses, varios jubilados estadounidenses, y otro tanto de adolescentes españoles no brindó una mejor visión de la obra maestra. No importaron las pinceladas, ni la perspectiva, ni la maestría para pintar tantas personas distribuidas en un espacio vertical. Lo único que percibí fue el ruido de cientos y cientos de visitantes en flujo incesante por las salas, aunado a un fuerte grito constante de los custodios: ¡No se pueden tomar fotografías! Entonces entendí que no habría un espacio personal para percibir la obra y tampoco existiría una experiencia estética favorable y fue cuando decidí marcharme sin terminar de recorrer uno de los museos más importantes del mundo por su extensa colección de obras maestras; así, sin más. Comprendí también que este ímpetu económico por sostener este museo en particular, propicia el acceso a más personas de las que el recinto puede atender con su personal e instalaciones, generando una experiencia de restricción sumamente enajenada. Un contenedor de arte, sin arte.

Trasladando el término aura a la vorágine económica, pareciera que los elementos que el diseño y la publicidad ofrecen al mercado de masas, han logrado ser mucho más propositivos e incisivos que el arte a la hora de influir en el comportamiento de las personas que los consumen. Esto quizá se deba a que estas disciplinas se han dedicado, en su labor de producción e investigación, a incorporar las necesidades sensibles del receptor, esas disciplinas necesitan del consumidor para existir. Las prácticas artísticas, tienen más de cincuenta años intentando demostrar que su público le interesa, involucrándolo, permitiéndole participar, ejerciendo acciones para reestablecer los vínculos sociales, concientizándolo o generando más cuestionamientos, y a pesar de estos esfuerzos las nuevas formas del llamado arte emancipatorio, relacional o participativo, presentan procesos incipientes de asentamiento en la institución; más adelante describiré algunas otras experiencias para explicar esta aseveración.

¿Qué sucedería si el arte se ocupara de igual manera de sus consumidores? Esta preocupación puede lucir aparentemente banal, no obstante, estos cuestionamientos son imperantes al determinar la manera de vivir de las personas, ya que la cultura es la que forja (o no) sus identidades. El museo en su afán por proveerle al visitante un objeto para que pueda recordar su experiencia de la visita, le ofrece en la tienda de souvenirs una taza para el café, un imán para el refrigerador, separadores, playeras, objetos varios con imágenes de la muestra etcétera. Todo este proceso llamado *merchandasing* sirve para aumentar la rentabilidad de las exposiciones promoviendo de manera activa la compra de productos relacionados con la exposición; pero, ¿es acaso por medio de un objeto souvenir que el visitante debería llevarse un recuerdo consigo? ¿Por qué no pensar en el ideal de que el visitante se lleve una experiencia legítima de lo que vio y/o experimentó en el museo? Es posible que lo anterior sea un área de oportunidad para los espacios de Servicios Educativos en los museos, que, a pesar de sus arduas labores, siguen exigiendo nuevas estrategias para la aproximación a sus exposiciones.

Banksy, artista que se volvió popular por mostrar una crítica afilada en su trabajo de grafiti en las calles, se introdujo en los principales museos del mundo como cualquier visitante pero disfrazado. Su objetivo era colocar sus propios cuadros, los cuales consistían en imágenes de obras clásicas pero con intervenciones gráficas hechas por él para potenciar los significados, tanto visuales como los implícitos por estar dentro de un museo. En la siguiente imagen se ve una pintura paisajista del siglo XIX con un grafiti en color rosado superpuesto, con las palabras: *Exit through the gift shop*, las cuales lanzan la crítica hacia la dinámica de visita a museos en los que, debido a la inexistencia de una experiencia estética genuina, el visitante busca la salida hacia la tienda de regalos para consolidar, por medio de un objeto fetichizado, la visita al espacio museístico.



Con su modo de operar transgresor, el artista colocó de manera clandestina, pinturas clásicas intervenidas con grafiti para detonar cuestionamientos importantes acerca de la validéz del arte dentro de recintos institucionales como el MoMA o la Tate Modern Gallery.

Bristol Museum and Art Gallery. (2009). *Exit trough the gift shop en Banksy versus Bristol Museum*. Fotografía de la intervención. Recuperado de: <https://www.bristolmuseums.org.uk>

Un ejemplo de por qué las personas gestan apegos a los objetos del mercado de masas es el hecho de que desean que lo que ven, tocan o prueban, les provoque alguna sensación de bienestar o de satisfacción, aunque sea momentáneamente, algo que estimule las fibras sensibles del cuerpo y del pensamiento, resanando la herida que en algún momento se generó de ese apego; es decir, los apegos a los objetos se originan en una situación traumática (o situación no resuelta ni anímica, ni mentalmente) para la cual, el objeto sirve como paliativo al dolor de ese trauma. Este deseo de subsanar la o las heridas (traumas) está latente en el hecho de consumir, y el *marketing* lo sabe muy bien, ya que logra preservar este sentimiento con estrategias persuasivas y sumamente penetrantes en la mente humana.

Sin hablar de juicios de valor, sin mencionar que es lo que está bien o mal a la hora de consumir, se pueden observar de manera general, dos tipos de consumidores: Los primeros, aquellos que respondiendo al *género pastoral* descrito por Torres i Prat como “las manadas de borregos que se pueden dirigir con facilidad” no recapacitan sobre lo que consumen (Torres i Prat, 2005, p.24) y los segundos, que son los consumidores exigentes, quienes observan lo que se ponen, lo que se aplican en la piel, lo que se llevan a la boca y lo que usan en su entorno. Esas demandas conscientes de los consumidores, influyen radicalmente en su contexto inmediato, pero lo más importante es que tales demandas influyen en su contexto político, ayudando a esas personas a tomar decisiones y por supuesto, estas últimas, trascienden en acciones o en la resolución de problemas; por lo tanto, se disuelve el trauma, y el objeto que se usaba para subsanar la herida, ya no es necesario.

Ejemplo de ello es el caso de la cadena de comidas rápidas McDonald’s que cerró sus puertas en el año 2002 en Bolivia, debido a que su limitado consumo no generaba las ganancias que los accionistas esperaban. Además, el pueblo boliviano

calificó el producto como poco nutritivo y carente de tradición. Mientras que a principios de la década de los 80's, el éxito y la propagación de esas mismas cadenas se debió a que el estilo de vida posmoderno estaba en boga, cercano a las inquietudes de la nueva generación que deseaba ir un paso adelante y llegar al futuro con rapidez, sin detenerse en aquello que había rendido frutos en el pasado.

McDonald's no funcionó en Bolivia, lugar donde la gente permanece cercana a la tierra y de ella puede obtener sus beneficios. En ese entonces, los habitantes de ese país demostraron con sus razones, que su manera de elegir y de consumir, podía darle un giro radical a la economía. En otras palabras, las personas que dotan de consciencia cada cosa que consumen, ya sea de modo objetual, comprando algo o bien de manera ideológica al aprender alguna cosa, consiguen proyectar sus necesidades en cuestionamientos, preguntándose ¿para qué necesito esto? Dirigiendo sus energías al cambio de una situación, o simplemente para conseguir la transformación de la ideología que envuelve a esos objetos de consumo y a esos aprendizajes. Es muy útil probar y consumir algo para saber si vamos a adscribirnos a su ideología; ya que de lo más sublime hasta lo más abyecto todas estas cosas proponen maneras de ser y estilos de vida. A pesar de todo ello, la cadena McDonal's volvió a apostar por dicho país a principios de 2015; sólo el tiempo dirá de qué modo se desarrollará la empresa en ésta ocasión. Por razones como estas, el producto resultado de esta investigación, debió mostrarse en una galería, museo o espacio institucional, ya que son estos los lugares que principalmente cuestiona. La creación plástica contemporánea, en sus expresiones tales como: la pintura, la escultura, el grabado, etcétera; pero en menor medida el arte objeto, la instalación y la fotografía, se han convertido en ejercicios fatuos (aunque no en general, pero sucede frecuentemente), ornamentales, egoístas y unidireccionales que no involucran regularmente al sujeto o sujetos, para quienes están supuestamente dirigidos tales ejercicios.

Un objeto de consumo habitual no está empapado del aura que el arte suele tener, sino que es algo que está al alcance las mayorías y que puede ser comprado o consumido conceptualmente con dinero o mediante el escrutinio de sus elementos; desestructurando sus partes introspectivamente y dando la posibilidad de apropiárselo y transgredirlo más allá de la vista, con la ayuda de los sentidos, tocando, probando, destruyendo. De esa manera, se consume por completo o bien, se rechaza su consumo. Es curioso que eso suceda con un producto del mercado cuando Walter Benjamin asegura, que es esta manera de reproducción y apropiación la que puede aproximar el arte a las masas y que así, es probable que ese auditorio ejercite la conciencia de obtener el objeto metafísico del arte.

En el consumo, la materialidad de un objeto ofrece la facultad de descomponerlo o disgregarlo para conseguir conocimiento. En el arte, al reproducir un objeto que regularmente es creación única, al volverlo renovable, perdiendo así su aura, podría restarle tal vez por completo, el estigma que lo convierte en sagrado, como las cosas que no se pueden tocar y que permanecen fetichizadas. Otro autor, Georges Bataille, menciona que el objeto se torna en fetiche debido a la manera en que es percibido en un contexto porque posee la cualidad de ser usado para alguna función, pero a la vez, sus formas o su concepción le dan la oportunidad de ser usado para algo más, aunque a veces, esa función no sea muy clara. La concepción de los fetiches tiene que ver con la energía que es utilizada para crearlos y luego, para mostrarlos o utilizarlos, a esto le llamamos economía de la energía (Bataille, 2005, p. 123).

La manera en cómo se gasta la energía para la producción de un objeto puede generar un excedente; es decir, para realizar cualquier trabajo se requiere de cierta cantidad de energía que se gasta en el cumplimiento de dicha práctica; sin embargo, siempre se genera más energía de la necesaria, la cual se derrocha inútilmente. No obstante, ese exceso tiene la posibilidad de abrir el campo estrecho

de los límites de lo útil, presionando el botón para iniciar el verdadero mecanismo que mueve al mundo: la búsqueda de la exuberancia, la riqueza. Los excedentes de energía son concebidos por el autor como abundancia de recursos, insisto, aunque no se sepa para qué serán usados. Bataille al respecto asegura que los objetos vistos de esa manera funcionan como paliativos de la incomodidad que generan las prohibiciones de la vida a las que tan a menudo nos enfrentamos. Según la visión de Marx, la energía de trabajo que no se elimina (entropía), es el plus que torna el arte en fetiche y que la mayoría teme desacralizar por el miedo a enfrentarse a algo que no comprenden del todo y de comprenderlo, se perdería o desaparecería; posiblemente ese es el miedo a las prohibiciones: no tener guía o no ver el norte; es decir, la pérdida de sentido. Las prohibiciones excluyen comportamientos pero permiten otros, ofreciendo guías de comportamiento y patrones de conducta, generando zonas de confort. Esta es una breve explicación que nos muestra la visión del trabajo artístico considerado fetiche, porque el hecho de generarlo requiere una energía “especial”.

Cuando la vida transcurre en un flujo de actividades constante, diseminándose en el tiempo sólo para reintegrarse al mismo flujo y continuar así con la interminable rutina, sucede que el ser humano promedio busca entretenerse, salir de ese flujo y descubrir un nuevo significado que dote a su vida de refrescante variedad. Acude a la Institución (No-lugares), puede ser un parque de diversiones, un centro de convenciones, asiste al centro comercial, al supermercado, va al banco a pagar sus cuentas o bien, va a un museo. La noción de sentido interpretada como la búsqueda de la explicación de las cosas o de la vida misma, es un tema con mucha potencia, el cual nos hace entender por qué resulta más sencillo buscar estas nociones en las instituciones contenedoras de sentido por antonomasia como el museo, que ya tiene significados y maneras de entender determinadas para cada cultura, establecidas durante el paso del tiempo y desde hace más de dos siglos.

Cuando el espacio Institucional se consolida, cuando ya ha organizado todo el saber y las actividades que le competen, este, ha jerarquizado el conocimiento, lo ha archivado, delimitado y dotado de aura, haciendo que la experiencia que debería proporcionar sentido a ese conocimiento pierda vigencia, empolvando lo que una vez se dedicó a conservar. Ese es el caso de las Instituciones que proliferaron después de que la edad moderna quiso, con su promesa de bienestar a futuro (Lyotard, 1989, p.32), crear contenedores especializados para estudiar las situaciones que inundan la vida: la política, la economía y la cultura. Como contenedores me refiero a espacios dotados de elementos para hacer valer normas **biopolíticas** de prohibición. Ejemplo de ello son las arquitecturas cerradas, siendo justo el caso del museo que ha tenido que transformarse para responder a las necesidades de significación del mundo contemporáneo y es ahí, donde surge la crisis de representación en la que como bien explica Boris Groys, la orientación de la noción de valor está supeditada a la idea de arte del siglo XVIII, en donde se concebía el objeto artístico como contenedor de la inspiración que llegaba solamente a los genios, a los elegidos por Dios (Groys, 2005, p.141).

Los seres humanos alienados y carentes de disposición al cuestionamiento, generalmente no comprenden su necesidad por apropiarse de algo, ya sea de una idea u objeto (Bataille, 2009, p. 52). El arte puede ser una herramienta importante para ayudar a esas personas a comprender tales necesidades por medio de la obtención de conocimiento e impulsos de pensamiento sensibles, y si se proyecta como mecanismo para ejecutar con conciencia cada acto consuntivo, es posible que se promueva un desplazamiento al cuestionamiento constante como un ejercicio ejecutado de manera frecuente en las actividades cotidianas.

La resistencia a la transformación de la norma biopolítica, es lo que provoca en este trabajo, confusión, coacción, y a su vez, deseo de encontrar otras maneras de ver la situación del museo, de modificarla en la medida de lo posible y hacerle

frente no de manera rebelde y sin sentido, sino más bien buscando generar una visión crítica. Por ello el trabajo de *Please, trespass the line! / Por favor, ¡Traspase la línea!* ofrece implicar al otro, valerse de varias acciones y herramientas para señalar como importante, la manera de apropiarse de un objeto y/o situación en un contexto dentro del museo.

A medida que una serie de cuestionamientos particulares entran en el juego del pensamiento, cuya finalidad es generar una síntesis de ideas que quizá resuelva algún interés, se presenta entonces, una investigación teórica y experimental. Es decir, es necesario recurrir a fuentes bibliográficas de varias disciplinas que entre sí, se interconectan para generar compendios de diferentes temas; que a su vez, producen con su indagatoria, nuevos cuestionamientos que se proyectan en los ejercicios plásticos. Ejemplo de ello y para tratar de explicar cómo se generó la idea de *Please, trespass the line! / Por favor, ¡Traspase la línea!*, se elaboró un resumen que, después, produjo un listado de los elementos a investigar, después de ello, se enumeraron los conceptos o ideas principales que le dan estructura al proyecto y que mueven fuertemente las propias fibras sensibles.

El primero de esos temas es la presencia sacralizada de objetos en la galería, museo o recinto cultural: el aura, que a su vez genera control y reglas coercitivas que prevalecen en esos sitios. Sin duda, un trasgresor no es un sujeto bienvenido en donde la ornamentación funge las veces de arte. Me queda completamente claro que estas reglas, no son del todo arbitrarias, sino que responden a un momento en el cual, es previsorio conservar tal o cual cosa a favor de su permanencia como acervo, documento histórico, o pieza de colección (disyuntiva que enfrenta el arte contemporáneo, tanto el inserto en el *mainstream*, como el de las periferias que postula por ser parte del circuito).

Existen pues, dos objetivos del quehacer artístico (quizá entre muchos otros)

que determinan su proceso de creación y colocación o de expansión y comercio. Uno de ellos, es aquel en el que se ejecuta un objeto al que se le adjudica la categoría de arte para su difusión y compra; situación totalmente válida, pues como todas, la ejecución de tales objetos tiene la posibilidad de ser redituable. La otra es la ejecución de ejercicios artísticos con intención de resignificar el ejercicio del arte; actividad a menudo difícil de vender, por lo cual, el intercambio por dinero no es regularmente su objetivo; sino que mas bien es una intención exploratoria que responde a la búsqueda del arte por el arte. La difusión de este tipo de trabajos no es realmente un problema, ya que en la actualidad se cuentan con herramientas de documentación como el video, la fotografía y las redes sociales, las cuales pueden informar o difundir una pieza, y con la ayuda del internet, puede ser un ejercicio indefinido, por lo menos hasta este siglo XXI.

El tema de la conservación por el valor comercial, responde también a las necesidades de las piezas y al objetivo para el que fueron adquiridas. A través de las colecciones, cuando una pieza forma parte de un acervo o cuando se muestra una pieza en un recinto institucional, de por medio existen seguros bancarios y costos de los valores que ahí se muestran, haciendo que alguien tenga que pagar o asegurar dicho valor. Aunque no es lo más importante, el dinero que se mueve adelante, detrás o a través de un ejercicio artístico, es necesario que el ejecutante, obtenga un precio justo por lo que le concierne a su trabajo físico, técnico e intelectual, ya sea por medio de apoyos, patrocinios, becas o una compra justa.

Volviendo al tema del espacio institucional del arte y sus restricciones, puedo decir que las piezas que se muestran en sitios como estos, dan por sentado, que propondrán temas que no infraccionen o que no transgredan abierta y gravemente la ideología, tanto política como religiosa o de alguna otra índole que la Institución maneje. Existen espacios con más apertura que otros; pero, por más abierta que sea el ideario del sitio, no siempre se podrá decir todas las cosas, así

como las formas en que caprichosamente quieran decirlas. Imprescindible es, saber con qué intención se está generado un ejercicio artístico y en dónde se mostrará, pues el propósito del discurso es determinante, ya que este puede intensificar o aminorar su fuerza de percepción en el público.

Como mencioné anteriormente entre los autores manejados, el mundo del arte ha abordado la agresión no sólo desde el gremio de los artistas (los cuales la usan para enunciar su posición a tono de cómo se vive éste concepto), sino también, los contenedores del arte, tales como los museos y las galerías, ejercen y diseminan las semillas de la agresión por medio de la dilapidación de la energía cuando se coarta la experiencia estética que suscita la acumulación de fuerzas que no se gastan, y que luego, desembocan en actos de fuerzas asociadas con la prohibición en la lógica de la biopolítica, generando sentimientos de agresión que de no ser reconducidos, derivan en violencia o apatía en el mejor de los casos. Los artistas en este esquema, resultan ser, por decirlo de una manera jocosa, los conejillos de indias de las casas de subastas, los museos y las galerías, sitios que ostentan de manera tangible el poder económico y social del circuito del arte.

Utópicamente, si las instituciones nos ofrecieran responsablemente el conocimiento y los valores que se dedican a resguardar y/o promover, cumplirían con la función social para la cual, la cultura occidental en pleno crecimiento moderno, los creó; y así, pudieran contener los valores del arte para cuando la crisis de la representación amenazara con diseminarlos. Las instituciones resguardan los valores y la noción de sentido, los organizan, los valúan y eventualmente debido a un exacerbado control, los sacan de circulación, volviéndose atemporales y obsoletos.

De acuerdo con el ICOM (Consejo Internacional de Museos, 2013, Normas y Directrices), los museos poseen características, funciones y componentes específicos

a los cuales responde el buen funcionamiento tanto conceptual como físico de los recintos. Entre las funciones del museo están la preservación, la divulgación, la educación, la museología, la curaduría y la museografía; de las cuales, las tres primeras vale la pena describirlas para la presente investigación:

Preservación: responsable de cuidar bienes culturales hasta su conservación, clasificación y revisión periódica.

Divulgación: propagación de un conocimiento.

Educación: proceso de socialización y aprendizaje donde se abre la posibilidad de examinar el medio. La enseñanza se ofrece mediante la experiencia, el cuestionamiento del análisis y la realización de actividades paralelas.

Ahora bien, idealmente estas características se persiguen a diario en el quehacer del museo; a pesar de ello la perspectiva de los asistentes dista, algunas veces diametralmente, de su función de servicio. Algunas veces, la curaduría sale en la defensa del museo planeando “arriesgados” montajes, que a fin de cuentas, responden a las mismas restricciones, aunque de diferente modo. El arquetipo del museo, debería conocer el entorno y el contexto político y social que su sociedad maneja, esto con la finalidad de que el público se sienta vinculado tanto con la información como con los objetos, y en cierta medida, reconocerse en ellos; no sólo contemplándolos, sino traduciéndolos en acciones para llevarlos a su vida cotidiana. La realidad nos enseña que el museo no se comporta como debería.



II.-ARTE PARTICIPATIVO DESDE OTROS ARTISTAS

En este apartado describiré el trabajo de una gama de artistas que muestran un quehacer sobresaliente en el ejercicio de la agresión y su resignificación energética para fines de compaginación con ésta investigación. También desarrollaré algunas ideas de los conceptos que trabajan estos artistas y las conexiones con este proyecto.

Gracias al desarrollo gradual de las expresiones artísticas a lo largo de la historia, es que podemos disfrutar magníficas obras de arte desde la época de la prehistoria, el mundo antiguo, pasando por la delicadeza del arte clásico, embebiéndonos del rico arte del medievo que a pesar de su fama oscurantista o de poco conocimiento, el bagaje desarrollado abrió paso a la luz del Renacimiento y que luego con el sobrecogimiento del rococó, floreció la sencillez del neoclásico, que en su punto más vibrante, engendró al romanticismo, el cual en su evolución experimentó cambios para el desarrollo de piezas subversivas, que derivaron en las vanguardias del siglo XX, las cuales ocuparon un espacio importante en los países de América Latina, que ya tenía de por sí, una rica base artística en cientos de etnias y pueblos que a través de su imaginario cultural, mezclaron sincretismos del arte oriundo con exploraciones de color, composición y manejo del discurso, deleitando al mundo con excelentes obras y facturas expresivas; sin embargo, después de la oleada de transformación que trajo consigo la influencia europea y la etapa moderna del arte, la búsqueda se condujo incesantemente por lo nuevo, dónde no existe la posibilidad de aparcar en un momento de originalidad, debido a que existe un siguiente momento que no puede esperar y empuja fuertemente para ocupar el lugar de novedad, a eso le llamamos **Posmodernidad**, la cual, nos agota con nociones de valor perdidas, con nociones de sentido extraviadas (Lyotard, 1989, p. 29).

Para contrarrestar el extravío de la noción de sentido o valor, Lucy Lippard en el año de 1967 y durante más de veinte años en el transcurso de su carrera, desarrolló en su ensayo crítico: *Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar*, la idea de que comenzar por hacer un repaso honesto del contexto en el que se vive, identificando fuerzas económicas e históricas, dota de poder de acción a quien hace dicha revisión. Una de las preguntas que propugna su ensayo apuesta por entender ¿Cuál es mi lugar? Cuestionamiento que puede llegar a la vida de algunos, como una amable reafirmación de origen, y para otros, puede caer como balde de agua fría al no identificar un lugar físico o emocional al cual pertenecer o apegarse. Pues bien, he aquí apenas una pequeña degustación de lo que es comenzar a desestructurar la identidad y la pertenencia. (Lippard, 2001, p. 43)

Para ser del grupo de los que reciben la pregunta, como una reafirmación amable, sería aconsejable primero acotar ¿qué es un lugar? Entendido en la esfera del arte público, el lugar es el recipiente de lo humano.

Si acaso fuera necesario concebir “el lugar” como un espacio físico, entonces la manera adecuada de llamarlo sería emplazamiento, el cual por definición, es el conjunto de propiedades físicas que constituyen un lugar; sin embargo, Lippard no se refería únicamente al emplazamiento, sino al contexto y al espacio de acción; es decir, a la vida misma. Así pues, al lanzar la pregunta ¿Cuál es mi lugar? Nos hace verter la mirada a la propia humanidad donde el recipiente inmediato es el cuerpo. Cuerpo como emplazamiento, cuerpo como materia para la acción; contenedor de las cualidades que hacen de brazos, piernas, cabeza y torso el primer hogar. Consumirse a sí mismo no es más que identificar con qué principios se rige la estructura de ése primer hogar y cuales pertenecen sólo a la simulación. Es importante tener en cuenta cómo sirve el recipiente, el contenedor, para saber cómo llenarlo o en su particular caso, cómo lo debemos vaciar.

La simulación tiene que ver con lo que no es real y por ende, es lo que pretende tomar características de la realidad para imitarla. La simulación responde a la lógica del original, la copia y el aura. Lo que es interesante sustraer de esta disertación, es que a partir de señalar la carencia de originalidad, al detectar la simulación, podemos saber qué es lo que necesitamos comenzar a convertir en acciones desapegadas de la imitación. Localizar áreas de oportunidad y con base a estas, se puede comenzar a escribir y contextualizar cuál es el lugar propio.

A través del tiempo, y aún en la actualidad es fácil ubicar al mundo como un lugar empapado de situaciones agresivas, guerras, genocidios, barbaries. De igual manera, podemos preguntarnos si estas situaciones han servido para lograr una evolución pro humanidad; entonces podemos preguntarnos: ¿es necesaria la agresión en el mundo? ¿Detectar la agresividad puede ayudarnos a darle un cauce de conciencia a acciones futuras? En México se viven momentos críticos de violencia sin precedentes. Las medidas políticas no han conseguido contrarrestar la injusticia y la muerte que mina la esperanza de los corazones. Por ello debemos actuar desde el interior. ¿Cómo podemos desde nuestra trinchera, menguar ese sentimiento de prisión ante la agresión de un país entero? ¿Es posible que el acercamiento al arte pueda ser un mecanismo de ayuda para disminuir las acciones excesivas agresivas, en personas propensas a la agresión, es decir, personas sin acceso a un medio de enfoque positivo cultural?

Yo como mujer, como mexicana, como docente de cientos de niños de educación primaria, como hermana, hija, amiga y compañera de vida, ostento por decisión propia la responsabilidad de poner un grano de arena en la construcción de un contenedor de lo humano (lugar), que propugne por no ejercer inconscientemente la violencia, y actué en favor de conducir la agresión natural del ser humano en actos de conciencia que no nieguen la responsabilidad de los sentimientos negativos. Es decir, no negar que la agresión existe, sino que al comprenderla

se contemplen las repercusiones y se tomen decisiones en favor de no practicar tales acciones para generar un espacio de vida armónico. Redirigir positivamente los sentimientos adversos es y será una gran batalla que librar, en donde sólo la libertad de acción que le concierne a la humanidad, tiene la última palabra. A pequeñas y constantes acciones, grandes diferencias.

Hablando de la infancia en México, millares de niños, niñas y adolescentes, crecen en un contexto de violencia cotidiana que deja secuelas profundas e incluso, termina cada año con la vida de centenares de ellos. Gran parte de esta situación, que incluye violencia física, sexual, psicológica, discriminación y abandono, permanece oculta, y en ocasiones, es aprobada socialmente. ¿Cómo es que la violencia puede llegar a tener consenso social? Probablemente esto sucede por la exposición reiterada o por la repetición de una actitud que trivializa una situación y genera aceptación social; tal como pasa con la pregnancy de los comerciales de televisión que por lo general, no escuchamos con atención, pero nos resultan influyentes al momento de tomar la decisión de qué marcas de productos comprar.

Somos pobladores de un planeta en el que no podemos separarnos del influjo de la violencia cualquiera que sea nuestra raza, clase social o profesión en menor o mayor medida, no obstante, algunos artistas han mostrado su muy particular manera de enfrentar a la violencia del mundo. Por ejemplo, Jackson Pollock chorreó catárticamente grandes cantidades controladas de pintura sobre lienzos de gran formato, haciendo del pintar, un vaivén dancístico y enérgico. En sus pinturas llamadas *Action Paintings* plasmaba su catarsis personal para trascenderla violencia infringida por él hacia él mismo, sus problemas de alcoholismo lo mantenían sumergido en constantes depresiones de las que su mecenas Peggy Guggenheim lo ayudaba a salir comisionándole producciones pictóricas para colecciones y museos. Finalmente Pollock murió víctima de su propia agresión

al sufrir un accidente automovilístico en el que conducía en estado de ebriedad. Annette Messenger, artista francesa que alcanzó la cima de su carrera artística a principios del siglo XXI muestra peluches desollados y reconstruidos en nuevas y desconcertantes formas. En ellos, usa objetos cotidianos ligados al *Arte Povera* (arte pobre) como lápices afilados de color que coloca dentro de guantes tejidos para perforarlos como extensiones de dedos amenazantes. Su discurso incluye una fuerte carga autobiográfica, ligada a las experiencias de la infancia que marcaron su personalidad y en las cuales se cuestiona ¿en qué punto de la existencia comienza el proceso creativo para hacer arte? Messenger percibe las experiencias traumáticas como situaciones que se graban en la mente y en el comportamiento a través de los miedos. Messenger transmite dechados de violencia con los elementos que traza en sus instalaciones, y a través de ellos logra disipar la necesidad de usarlos violentamente y los dota de movimientos electrónicos sutiles, los suspende con hilos transparentes o los coloca en el éter aéreo con compresores de aire. Metáfora del uso balanceado de los elementos en favor de un *statement* fuerte con tintes delicados.

Para incluir estos aspectos mencionados en la obra *Please, trespass the line! / Por favor, ¡traspase la línea!*, se apuesta por la apropiación y la acción, esto, porque ya no es suficiente sólo ver o poseer una pieza, comprarla, coleccionarla, desglosarla, tocarla; sino que se necesita transformarla en posesión total o destrucción. Se pone de manifiesto en ese hecho agresivo, que la pieza fue consumida y que pertenece al sujeto que la intervino.

Artistas de la talla de Félix González Torres abordaron este complicado entramado de ideas de pertenencia en su obra, apropiándose del espacio y a la vez, permitiendo a los otros esa apropiación por medio de la donación de un objeto al visitante. González Torres ofrece al público llevarse consigo una parte de la pieza como constancia de su participación en el canal comunicativo, donde el aura no

muere sino que se renueva; el objeto no muere sino que se resurte y rehabilita para mantener vivo el concepto nostálgico de la pérdida constante, metáfora de la existencia.

El espectador le imprime a cada apropiación sello de agresión, porque siempre, cada uno de los que se apropian de algo, harán uso de sus referencias, sus propias vivencias y sus conocimientos para consumir. Al realizar el proceso mental en torno al objeto en sus manos, el sujeto puede descubrir que es posible acercarse a situaciones personales arraigadas en el olvido o en el prejuicio. La agresión reside en privar a un objeto de su significado y contexto anterior para designarle uno nuevo. No se daña moralmente a nadie. Sin embargo, adueñarse, confiscar, adquirir, expropiarse, apresar, incautar, acaparar, despojar, son sólo algunos sinónimos del término apropiación y, todos ellos, tienen que ver con el dominio y la territorialidad en un espacio. La violencia puede residir también en el hecho de tener la certeza de que toda apropiación es un acto temporal.

Segun Sigmund Freud cada acto que realizamos en la vida tiene agresión, aunque no sea un acto conciente, porque respondemos a las **pulsiones de vida y de muerte**. Por ejemplo, las respuestas a comportamientos agresivos provienen de recuerdos de estímulos aprendidos en el pasado. Aun cuando sean grandes los esfuerzos por eliminar la agresión de nuestro entorno, existe una parte en la conformación profunda del individuo que hace que surja un acto agresivo en momentos críticos, de peligro o bien, en momentos en los que se busca conservar un sitio o infundir cierto respeto (Freud, 1984, p. 243). Es importante llevar a nivel conciente, que la agresión no nos es ajena; sino que somos decodificadores, dosificadores y ejecutantes. (Bataille, 2005, p. 81).

Transcurre el año 2015 y México como país, vive el secuestro de sus pobladores a través del miedo y la trivialización de la violencia de la que todos quienes vivimos

en este territorio somos presa. El Estado y sus contradicciones diluyen con evasivas la responsabilidad que ostentan de salvaguardar la libertad de pensamiento y acción de sus gobernados. En México la palabra “desaparecido” forma parte del imaginario social cotidiano y es tolerado con resignación por familiares, conocidos, vecinos y allegados, todos con cierto dolor e impotencia. Las palabras asesinato, retén, narcotráfico, nepotismo, corrupción, injusticia, privación, persecución, mentira, encubrimiento, entre otras, están tatuadas en las mentes de los mexicanos a fuerza insistente de las producciones televisivas que muestran el estilo de vida de la delincuencia como un modelo a seguir, manifestando que la opulencia, la ignorancia, la belleza artificial y a su vez absurdamente, la ingenuidad, son valores que pueden retribuir en satisfacciones de vida al apegarse al estilo de vida vinculado a la criminalidad. En la sierra de Guerrero, los pobladores afirman escuchar música con contenidos ligados al narcotráfico y debido a ello, son juzgados. Los llamados narcocorridos, muchas veces son composiciones patrocinadas por el crimen organizado, secreto a voces de la sociedad incauta en el panorama de la guerra fría, que comenzó desde el combate al narco del gobierno de la República Mexicana encabezado por Enríque Peña Nieto. No sólo es la música de corridos lo que sumerge a los pobladores de las serranías en vínculo directo con la delincuencia. A la fecha de 30 de Octubre de 2014, en entrevista con Carmen Aristegui y con respecto a la tragedia de los 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa que desaparecieron a manos de elementos de la PGR, supuestamente por órdenes del ex alcalde de Iguala José Luis Abarca Velázquez; familiares y estudiantes hablaron de sus experiencias a raíz del diálogo con el presidente de la República al que fueron citados un día anterior a dicha entrevista. Uno de los estudiantes que sobrevivió al rapto y a las agresiones, declaró que desde su infancia veía con normalidad el hecho de trabajar como peón del narcotráfico en las siembras de amapola. La aprobación social por el contacto directo laboral no es casualidad ni fue acto fortuito. Tuvo que existir un consenso social de necesidad, y diseminación de la idea de que la actua-

ción de los delincuentes era beneficiosa para los pobladores al ofrecerles trabajo. “Hasta en las novelas se ve que a los narcos les va mejor”, dicen los pobladores de Guerrero, frase que no nos resulta extraña a nivel idiosincrático. ¿Son los medios de comunicación una herramienta para la introducción y el asentamiento de ideologías? Lamentablemente la respuesta es sí, a raíz del caso Ayotzinapa y de la violencia que se ha vivido en Iguala, Guerrero desde hace años al igual que en Morelia y otros Estados del país (Aristegui, 2014, MVS Noticias).

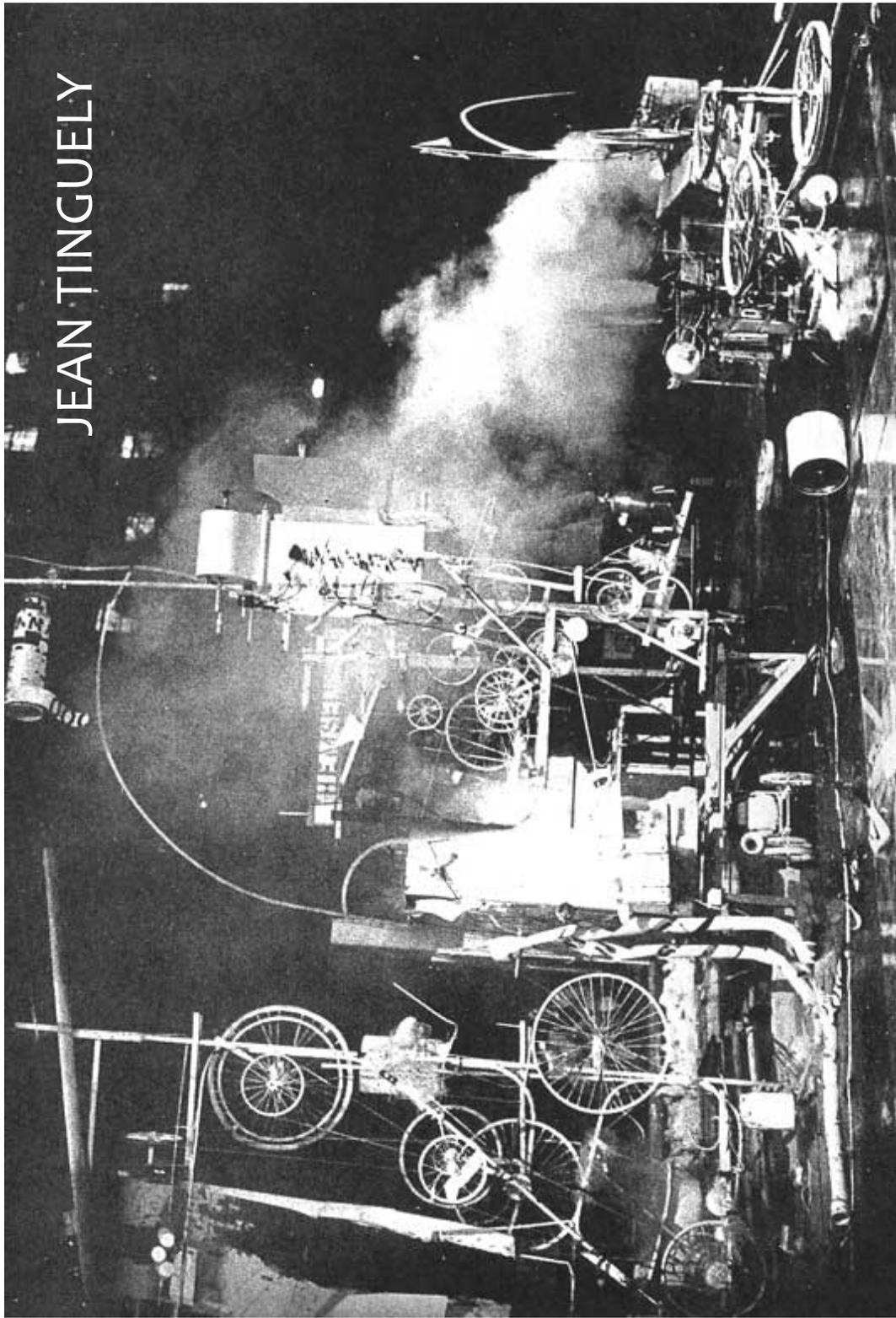
¿Qué es lo que atrae de la agresión en la TV, el cine o el internet? La identificación, el reconocimiento o el reflejo de la personalidad individual y colectiva en los actos violentos, es un proceso que sale de los instintos. Con estas premisas se ha creado una estética de la violencia, que tiene que ver con la guerra como espectáculo. Genocidios y hambruna se representan como hechos cotidianos y normales, trivializados por la reiteración controlada de los medios masivos de comunicación, deformando o transformando el gusto y la capacidad de asombro ante tales hechos. La agresión como consenso es una inserción en el marco del orden social, del equilibrio y del control (biopolítica). Hoy, la transgresión es aceptada como una nueva norma y tal vez, sea necesaria una reivindicación de este concepto en y a través del arte.

II.1.- JEAN TINGUELY + FELIX GONZÁLEZ TORRES.
EL DESMEMBRAMIENTO POÉTICO DE LA OBRA.

Tinguely. El soñador

Las esculturas autodestruibles de Jean Tinguely consisten en fascinantes máquinas fabricadas bajo el término *meta-mecánica*, acuñado por dicho artista para demostrar que una obra de arte no es nunca un objeto definitivo, sino que sus

JEAN TINGUELY



La imagen muestra una escultura cinética que expresó con gran maestría las primeras vistas del posmodernismo. Su expresión nihilista mostró una metáfora del mundo moderno. Fue creada para el exterior del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Nueva York.

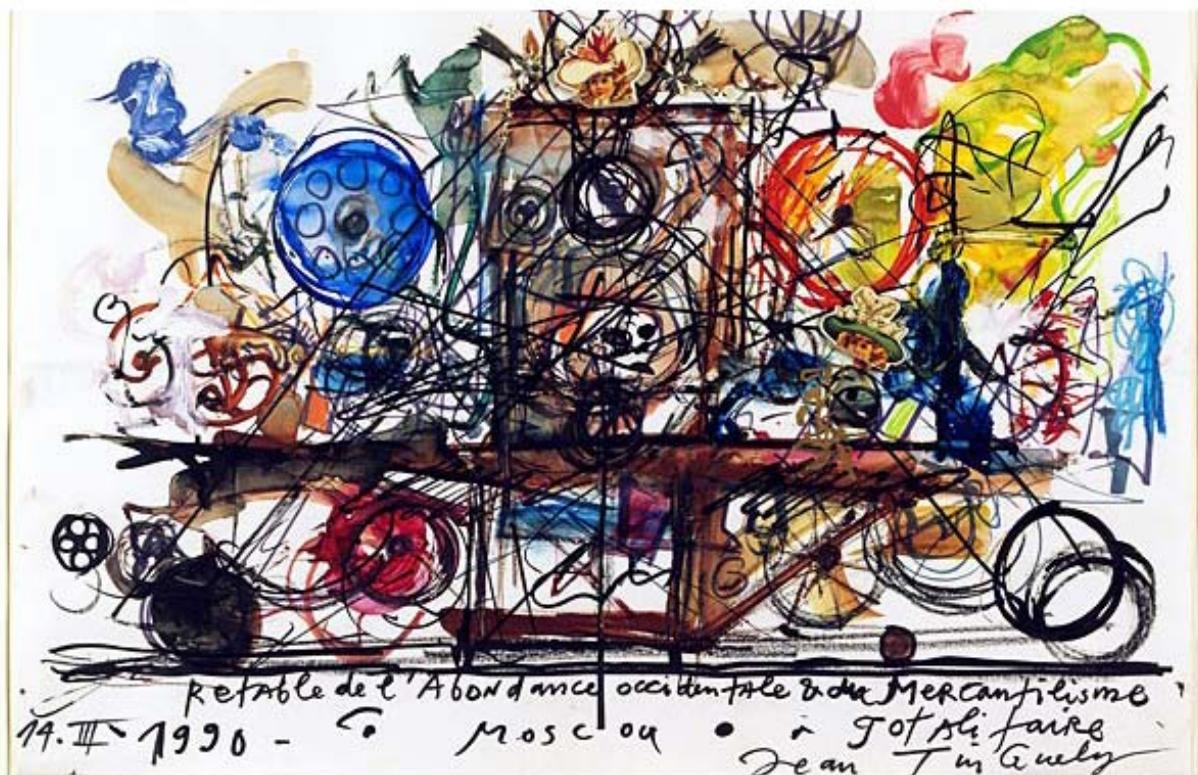
Museum Tinguely. (2013). *Homage to New York*. de J. Tinguely 1960. Fotografía. de archivo. Recuperado de <http://www.tinguely.ch>

capacidades creativas son, en verdad, las potencialidades que le otorgan tanto el artista como los espectadores. Al ser autodestruibles, muchas de las piezas performáticas de Tinguely apostaban por una especie de suicidio o disolución material, que al desvanecerse el objeto, dejaba paso a la experiencia de la metáfora, del concepto, de la experiencia estética o de la idea; tema de gran importancia para el artista, quien, al concebir una escultura, pensaba en las impresiones que quería dejar en las personas.

En uno de los pocos videos que se encuentran en la red, se puede ver a Tinguely como un personaje cándido e idealista que asegura: “me gustaría crear algo como el *Flautista de Hamelin*; una máquina que atravesase la exposición y fascine a los niños... ya he creado la primera Klamauk me costó lágrimas y dolor... ahora estoy con una segunda: *la Radal o Kreaval* y quiero que sea tan majestuosa que los niños se queden cautivados mirándola”(Tinguely, 2013, www.tinguely.ch).

En sus maquinarias, Tinguely trazaba intrincados dispositivos configurados para colapsarse, golpearse y quemarse a sí mismos; su devastación se perpetuaba al ritmo de la generación de su propia música. El artista decía que la destrucción era una situación natural; por ello trataba de humanizar sus esculturas y, aparte de dotarlas de movimiento e interacción con materiales industriales, también les aportó la característica humana de la imperfección.

Cuando Jean Tinguely comenzó a articular objetos de manera mecánica para crear esculturas cinéticas, quizá no se imaginaba el impacto que tendría con las audiencias de París; lugar en donde mostró sus primeras piezas móviles al comienzo de la década de los sesenta, cuando las vanguardias mostraban sus momentos más álgidos en la experimentación artística, intentando puntualizar los vínculos entre el arte y la vida. Los años sesenta eran tiempos difíciles, los ánimos del mundo entero se mantenían encendidos por los crecientes cambios



Arriba: Boceto para *Fatamorgana, Méta-Harmonie IV*. Abajo: Escultura mecánica, marco de hierro, ruedas de madera, elementos de plástico, instrumentos de percusión, bombillas eléctricas, motores eléctricos: 420 x 1250 x 220 cm © 2008, ProLitteris Zurich Foto: Christian Baur, Basilea.

Museum Tinguely. (2013). Documentación para *Fatamorgana, 1985. Méta-Harmonie IV* de J. Tinguely. Recuperado de <https://tinguely.ch>

económicos y sociales que arrojaba la industrialización, resultado del proceso de modernización. Los residuos de la posguerra aún mantenían su marca sobre la sociedad moderna, en donde las relaciones políticas internacionales, mostraban constantes tintes militares y amenazas latentes de catástrofe, al igual que las armas nucleares atormentaban los sueños y los pensamientos de las personas.

Cuando Tinguely creó en Estocolmo la obra *Ballet de los pobres* en el año 1961, fue una instalación en donde suspendió un montón de objetos a hilos metálicos que pendían de una tabla, simulando ser el techo, y detrás de ese muro falso, se escondía todo un mecanismo para mover frenéticamente los hilos, provocando una danza de objetos del consumo de masas. El artista describe: “Nos sobra de todo, dinero, objetos, compramos demasiadas cosas; éste meneo histérico es una parodia del consumo. Los bienes acumulados se vuelven ridiculeces. Pretendía reirme de todo ello...” (Tinguely, 2013, www.tinguely.ch).

Artistas como Jean Tinguely deseaban que sus obras criticaran la lógica productiva del sistema capitalista, y que con ellas se generara una mayor participación de la obra con el espectador gracias a la riqueza y la brutalidad de los materiales industriales; también, buscaba propiciar a través de los movimientos desorientados, situaciones sensoriales complejas y que con todo eso, se intentara redefinir una nueva experiencia estética. Las obras de este artista intentaban transmitir por instantes, esa búsqueda de libertad frenética representada en el desmembramiento de la obra, la experimentación de la espacialidad, la tridimensionalidad y el movimiento, al final después del caos y al quedar ante el vacío de objetos el espacio conseguía devenir en calma y paz.

González Torres. La poética de la ausencia

A lo largo de su obra, González-Torres (estadounidense, nacido en Cuba. 1957-1996), cuestionó la noción del objeto de arte único, lo cual lo convierte en un gran precursor de este proyecto de maestría. La serie de obras basadas en pares idénticos (dos relojes marcando lado a lado la misma hora) o la búsqueda de la posibilidad de encontrar la inspiración en la reproducibilidad sin fin (pilas de hojas como obsequios para los visitantes, montones de caramelos para ser repuestos continuamente), dan fe de la influencia de la teoría de la reproducibilidad de W. Benjamin en el trabajo del artista. González Torres quería que su producción tuviera la oportunidad de existir en varios lugares al mismo tiempo, para que así, se fuera difundido con mayor facilidad y rapidez, tal como lo hacen los virus que se reproducen y viajan con facilidad en el cuerpo y se mantienen vivos en los ambientes que ya tocaron. Para su producción artística, la única manera de complementarse es a través de la participación del espectador, proceso al que calificó como "una enorme colaboración con el público". Su enfoque en particular, ha sido altamente influyente para la práctica artística contemporánea.

González-Torres le da a imágenes y formas simples, una gran profundidad en significado y emoción; constituye la unión de una generación de artistas contemporáneos americanos que han reinterpretado el arte conceptual de finales de los sesenta y setenta como una empresa psicológica y personal. Sus trabajos son ricos tanto en contenido como en belleza formal.

En las obras que se presentaban como pilas de papel, algunos montones estaban impresos con imágenes, ribetes, colores o textos. Con esto, el artista alteró radicalmente la idea de originalidad, el estado privilegiado que se le asigna a las obras de arte (el destino de las pilas tridimensionales es convertirse nuevamente en hojas individuales). Mientras otros artistas pugnaban por obtener espacios

en la pared, González Torres optó por el piso que permanecía libre y, alrededor de 1989, utilizó ese espacio marginal para realizar sus primeros *stacks* o pilas, proponiéndose armar una exposición que desapareciera completamente. Cualquiera que entrara al lugar en el que se encontraba la muestra, podía llevarse una parte de su trabajo. En la *Bienal de Whitney* (1991), la gente preguntaba a los guardias si era cierto que podían llevarse un pedazo de la pila de papel. González Torres sembró en el espectador el valor de pertenencia y apropiación generando con tal democratización un intento más por eliminar el Aura asociado con el arte privilegiado y a la vez transmite el dolor que significa el desgaste o desaparición constante.

Temas como el amor, la muerte, el sufrimiento y la pérdida, permean el trabajo de González Torres de modo inspirador. La idea de que los significados no son estáticos sino que cambian de acuerdo al contexto de quién los percibe, son muestra de las nociones de cambio y renovación que el artista manejó con maestría en su obra. Este artista llenó las formas, aparentemente inocuas con sus propios pensamientos, emociones y experiencias. Al mismo tiempo alentó a los espectadores a participar de sus ideas y sentimientos.

La fotografía de su cama matrimonial vacía, ampliada hasta un tamaño de espectacular publicitario e instalada en veinticuatro lugares en la ciudad de Nueva York, destapa el morbo de las confesiones privadas y las coloca en un contexto público. Explorando dicha transición, González Torres asegura que no hay espacio privado, sino convenio colectivo y decisiones propias. La ausencia persigue a este trabajo desde diversas aristas, y se agudiza en la silueta de dos personas que ya no están en la cama. No hay idioma, símbolo o etiqueta, solamente un lecho vacío que nos invita a todos a cohabitar sin importar raza o estatus social. Esto es una cosa curiosa, ya que en la ciudad de Nueva York, con su enorme población de gente sin casa, la imagen de la cama nos recuerda la nostalgia de algo que se

FELIX GONZALEZ TORRES



Una montaña de caramelos envueltos en celofán de distintos colores debe pesar exactamente 175 libras, peso de Ross antes de su muerte. La intervención del público hace disminuir el tamaño de la obra parafraseando la pérdida de peso que vivió Ross antes de morir; como si desapareciera. El espacio expositor se compromete a renovar las 175 libras de caramelos en cuanto se terminen, esto como una manera de prolongar su “existencia”.

Art Institute Chicago. (1991). *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* de F. González Torres. Fotografía de archivo. Recuperado de: <http://www.artic.edu>

ha perdido. Importante es la idea de transición del espacio expositivo museístico a la calle, de lo personal (la pérdida de un ser querido) a lo político (la pérdida de privacidad) de lo privado a lo público, y así, en una vorágine que no se detiene.

La instalación que permite la apropiación y la regeneración del objeto tiene que ver con la total vulnerabilidad; con la condición de aquel que no tiene nada que

perder; con la posibilidad de renovar los trabajos cada vez que son consumidos por el espectador. Las obras de González Torres establecen comentarios agri-dulces sobre el paso del tiempo y la posibilidad de desaparición, lo cual envuelve una poesía del espacio, de la presencia, y de la belleza de la casualidad, la misma casualidad que hace posible el amor. Este trabajo también toca a la vida en su definición más radical, y por supuesto su límite: la muerte.

González Torres le devuelve al espectador la construcción de significado ya que con su arte libre de estridencias desmorona la idea de que el arte que vale es aquel que empuja irrespetuosamente por conseguir visibilidad y más consigue con la reproducción ese sentido de insistencia que sólo el espectador elige llevarse consigo o no. La búsqueda principal de este artista era entregar sutilmente una porción de dolor depositada en un objeto, para que cada persona la transformara en algo diferente.

Para González Torres, el arte era un medio eficaz para hacer frente a las preocupaciones sociales, pero más aún, a las personales. Al habitar las formas familiares de minimalismo y post-minimalismo con sus piezas, el artista inserta referencias sutiles, pero insistentes a temas de actualidad como la violencia política de los derechos de los homosexuales, la violencia radical de la desaparición y el asesinato, así como la violencia íntima de perder al ser amado. A principios de 1990 las controversias que rodean la homosexualidad y la crisis del *SIDA* deja estragos permanentes en la vida personal del artista. La historia de amor de ocho años que vivió con su compañero Ross Laycock, terminó cuando su pareja murió de *SIDA* cinco años antes que el artista. Ese suceso incide fuertemente en la producción artística de González-Torres, quién siempre consideró que el público para el que hacía arte era exclusivamente Laycock. Durante el año de su muerte, en 1991, González-Torres creó una serie de obras para homenajear a su pareja y trabajar su luto.



The Museum of Modern Art. (1990). *Untitled (Death by Gun)* de F. González Torres. Pila de copias resustituibles en papel.

Recuperado de: <https://www.moma.org>

II.II.- RIRKRIT TIRAVANIJA / ERNESTO NETO. ¿LA PARTICIPACIÓN PUEDE SER ASERTIVA DESDE LA INSTITUCIÓN?

Tiravanija. Democratización del espacio personal

Si algo hay que aplaudirle a Rirkrit, es la manera en como crea comunidad temporal dentro del espacio expositivo. Sin la necesidad de construir entornos espectaculares, se podría decir que sus construcciones de materiales crudos y espacios minimalistas con únicamente los objetos indispensables, resultan impresionantes, recontextualizadoras y refrescantes. La noción de *estética relacional* acuñada por Borriaud hizo además de imponerse hace algunos años, más que como un criterio de producción artística (pues en realidad no contenía nada nuevo), como un criterio de lectura de cierto género de instalaciones, cuyo resultado pretendía ser no una mera vivencia subjetiva, sino un intercambio de tipo experimental entre las personas involucradas. Pero la apertura del ámbito de la exposición que aquellas obras relacionales proporcionaban a la experiencia, contenían tanta ilusión como desengaño: tomar como material artístico algo tan irreductiblemente real como una práctica de socialización, implica presuponer que ese núcleo de realidad es ya equivalente a su propia copia o efigie. Tal vez el destino final del concepto de *estética relacional* sea el de permanecer a título indefinido en el banco de pruebas, antes de ser olvidado. Pero este hecho, lejos de conllevar el olvido de ciertas obras afines, permite percibir en ellas su exquisita indefinición.

El trabajo de Tiravanija es a menudo, tomado como modelo de dicha vanguardia. Sus instalaciones son el paradigma de ese intento de "democratizar" la estructura de la obra de arte, forzando la percepción de esta, únicamente mediante su uso como objeto ordinario o *ready-made* "invertido", confundiendo así, el habitar, el ver y el producir tanto de la obra de arte como del espacio extraño a ella. Comprar una obra de Tiravanija no es comprar "una relación con el mundo"

RIRKRIT TIRAVANIJA



Las conversaciones entre Rirkrit y el músico y compositor Arto Lindsay (EU, 1953) generaron un proyecto cuando Lindsay comentó que debía encontrar un fin para sus pertenencias almacenadas en una bodega en NY; fue entonces que decidieron recrear el departamento de Arto en el que se dispondría de todos los objetos almacenados. Kurimanazutto. (2012). *Untitled*, (*All those years at No. 17E London Terrace*). de R. Tiravanija
Recuperado de: <http://www.kurimanazutto.com>

sino más bien, un pedazo nuevo de este, que al mismo tiempo le pertenece y lo significa. Pero resulta curioso apreciar cómo la vieja y primera cuestión de la representación parece haberse deslizado en el trabajo de Tiravanija para marcar el inicio de una etapa de madurez. En su primera retrospectiva titulada *Tomorrow is another fine day*, y presentada en distintas ciudades de Europa hacia el año 2013, Tiravanija obligaba a los visitantes a la incómoda constatación de que el acontecimiento es irrepetible, y tal vez irrepetible desde siempre. Su primera aparición es quizá ya un recuerdo, una cita, una simulación. *Tomorrow is another fine day* no presentaba obras pasadas; no había allí nada que ver, literalmente, más que al guía que, simulando presentar cada instalación allí donde solo existía un espacio blanco, producía una descripción completa, sin referente y no menos "blanca".

Tiravanija concede en sus instalaciones la apertura para transitar y ejercer en una construcción artificial, las habilidades y las acciones que se ejercen en la casa propia. Pero desde la percepción personal, los residuos de objetos no invitan por sí mismos a vivirlos cotidianamente; para ello, la guía del artista es crucial y protagonista. En la inauguración de estos modelos de espacios habitables, el artista suele departir con los allegados, alimentos que se preparan in situ para los visitantes. Alimentos que no suelen ser los más sofisticados, de hecho, buscan ser lo más apegados posibles a la realidad de lo cotidiano, justo para generar esa disyuntiva de la cuál, nos podemos cuestionar si existe una línea entre el arte y la vida o si el hecho de ejercer con creatividad cada acto habitual lo convierte en arte. Cuando tuve la oportunidad de visitar la instalación que realizó Tiravanija en la galería Kurimanzzuto de la Ciudad de México hacia Septiembre-Octubre de 2012 en honor de su amigo Arto Lindsay, pude percibir objetos inanimados de matices, pero a la vez, cargados de experiencias por las formas, por el acomodo de los objetos y por la cantidad de material que estaba disponible para revisión como CD's y libros, todo fotocopiado y sin una gota de color. Había un sillón en la primera sala que lucía acogedor, pero que nunca pude usar porque los amigos

de los galeristas acapararon el espacio durante toda la hora que pude estar ahí, esto como razón de que esa galería era sólo una parada de varias otras estaciones para visitar en un recorrido guiado. Recupero la sensación de ver ocupado el sillón durante todo el tiempo por las mismas personas y la traigo a colación porque para mí, y supongo que también para los compañeros que compartieron mi opinión, la construcción, tanto por el emplazamiento como por las condiciones en que un artista emérito visita el país, resulta casi en su totalidad elitista.

Sin querer aproximarme a un juicio de valor, desde la percepción del colectivo, la inauguración, momento excluyente en el que Tiravanija genera la participación con el público, no tuvo suficiente difusión o bien, fue un evento en el que sólo tenían entrada pocas personas, como los miembros cercanos del comité de gestión de la exposición. Por lo tanto, el evento tuvo tintes discriminatorios... y cómo no, si no era comilona de pueblo sino una refinada comida al calor de los muros de madera.



Derecha: Sala de lectura de la replica de departamento de Lindsay.
Izquierda: Vista exterior de la construcción.

Kurimanzutto. (2012). *Untitled, (All those years at No. 17E London Terrace)*. de R. Tiravanija
Recuperado de: <http://www.kurimanzutto.com>



Antiguo Colegio de San Ildefonso. (2012) *La Lengua de Ernesto. Obras 1987-2011*.
Recuperado de: <http://www.sanildefonso.org.mx>

Neto. El boicot de la participación por la omnipresencia del objeto

En el contexto de los artistas que discursivamente trabajan por la libertad del espectador, Ernesto Neto en sus esculturas de reminiscencias orgánicas, se preocupa por cómo se capta y percibe la obra. El contacto es tan directo que rompe con una de las normas de comportamiento tácitas, pero perfectamente asumidas, entre la relación del espectador y la obra de arte: el no tocar. Neto en sus exposiciones permite que tomemos posesión de la obra de una manera mucho más lírica; en sus propuestas monumentales agrega diferentes acentos aromáticos (clavo, especias, canela), sensación de peso y densidad (telas transparentes y elásticas) y formas orgánicas parecidas a las de la naturaleza; todo esto, hacen que su obra sea intensa y llena de estímulos; sin embargo, el acercamiento pieza-espectador está estrictamente planeado y acotado por nuevas restricciones museográficas que si bien no son, como mencionábamos, las habituales que se refieren a no tocar, tienen tintes de nuevas prohibiciones: Toca de este modo, percibe la pieza de esta manera, sólo interactúa por este camino.

En lo que se refiere al espacio, la obra de Neto es una exquisitez; cada metro cuadrado de la galería donde Neto instala su obra, se convierte en un paisaje elevado a lo macroscópico de la naturaleza biológica molecular. Es un verdadero viaje a un mundo fantástico de formas sutiles y a la vez expandidas, delicadas pero intensas, peligrosas y pesadas como el plomo y livianas como el unicel en un interesante juego de oposición.

Desde mediados de la década de 1990, Ernesto Neto ha significado un órgano influyente en el quehacer artístico que explora las construcciones del espacio social y del mundo natural, invitando a la interacción física y a la experiencia sensorial. Con el dibujo de biomorfismo y de la escultura minimalista, el Neo-concretismo y otros movimientos de vanguardia brasileña de la década de 1960 y 70, el artista incorpora ambas referencias y formas orgánicas para la producción de un nuevo tipo de percepción sensorial que renegocia límites entre la obra de arte y el espectador, lo orgánico y lo artificial, los mundos naturales, espirituales y sociales.

El trabajo del artista, forma parte de colecciones como la del *MoMa*, de la *Tate Gallery* y el *Pomidou de París*, ha participado en bienales de talla mundial como la *Bienal de Venecia* y se ha presentado en grandes museos de renombre. Su reconocimiento mediático debe responder a una lógica de calidad tanto en la apreciación como en la experiencia estética. Describiré ahora la experiencia que viví en el Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso cuando por primera vez en México se exponía *La lengua de Ernesto, Obras de 1987-2011*. Por supuesto, tanto para mí, como para cientos de personas, la exposición era un suceso deseado y esperado. Los medios de comunicación difundieron en todas las plataformas la llegada de la obra de Ernesto Neto a la Ciudad de México. Gracias a las visitas recurrentes a la Academia de San Carlos para tomar las clases del posgrado, tuve la oportunidad de rastrear un momento en el que dicha exposición tuviera poco cuórum; aun así, la muestra estaba abarrotada y las personas esperaban turno



Nasher Sculpture Center. (2012). *Cuddle on the Tightrope* de Ernesto Neto. Recuperado de: <http://www.nashersculpturecenter.org>

para echarse unos minutos en la obra del patio central que se encontraba justo en la entrada y que muestro en la portada de inicio de éste capítulo II.

Mi experiencia principal sucedió ahí, en el hermoso tejido de fibras sintéticas que la luz natural dotaba de grandes contrastes. Mientras observaba la escultura, por supuesto tumbada sobre la pieza, comencé a sentir el deseo de verla desde otro ángulo. Llegó un momento en el que me sentía tan feliz y complacida, que decidí transitarla sin bajarme de ella; es decir, comencé a reptar. No pasó mucho tiempo para que el custodio más cercano reprimiera mi comportamiento y acotara que no se podía usar así la pieza. Mi cara de sorpresa y enojo no pudo ocultarse. Como primer paso ya se nos había indicado que nos retiráramos los zapatos, lo cual no me pareció tan descabellado ya que los detalles del calzado pueden llegar a rasgar las fibras; sin embargo, indicarme el movimiento dentro de la pieza o la manera en que debía experimentarla, me pareció sumamente sobrado. La incomodidad ante la coacción de la experiencia estética no acabó ahí; continué el recorrido y llegué a una sala en donde un cubo de tela elástica abarcaba toda la visión; la instalación era nuevamente transitable. Pero como era de esperarse, se me indicó que me retirara nuevamente los zapatos; además, me ofrecieron un par de guantes que toda la población del museo ya había usado. No podía ingresar a la obra sin tener esos trapos puestos, jocosamente le pregunté a la custodia si no tenían un cubrebocas o una máscaras de gas. También le pregunté si las restricciones eran determinadas por el artista o era cuestión de la institución, pregunta a la cual, ella respondió que sólo seguía órdenes. En ese momento mi paciencia se agotó y no quise saber más de las esculturas “transitables” de Ernesto Neto. Es evidente que tildar el trabajo artístico como completamente intervenible es una utopía conferida para interesar al público a que asista con ímpetu a las muestras expositivas, lo cual es el objetivo principal de las instituciones museísticas y el sueño de cualquier trabajador para el arte, aunque a la hora de la verdad, como en campaña política, no se ofrezca lo que se prometió.

Al final entendí a manera de rendición, que el arte no acontece a través de un objeto sino que éste es un apoyo para darle soporte a un discurso, el arte posiblemente se encuentra en la experiencia estética que se deriva de éstos objetos y puede presentarse con diferentes matices, tocando, o no tocando, olisqueando, observando o transitando, implicando a los sentidos, y siendo una elección personal, sin coerción exterior. Pareceiera que es frecuente que los museos apuesten por simular la experiencia de la vida misma dentro del recinto. No lo han logrado hasta el momento, porque el museo como gran conservador, mantiene a salvo a los objetos del arte lejos de la mano destructora de los humanos, que es precisamente para quienes debe ofrecer su razón de ser. Si colocáramos una pieza transitable de Ernesto Neto en la calle invariablemente aunque se le dedicaran cuidados se dañaría, como el auto que se compra y comienza a dar funcionamiento se desgasta, como el mismo cuerpo que al vivir envejece, con mayor o menor rapidéz dependiendo de un sinnúmero de variables, pero; acabarse es en cierta medida un regocijo que brinda el servicio que da el auto, el cuerpo y el objeto de arte. Lo permanente es antinatural.



Visitantes esperan su turno para entrar a la escultura de Neto con protecciones en los pies.

Nasher Sculpture Center. (2012). *Cuddle on the Tightrope de Ernesto Neto*. Fotografía de archivo. Recuperado de: <http://www.nashersculpturecenter.org>

II.III.- BREVE REVISIÓN DE ARTE PARTICIPATIVO EN EL PENSAMIENTO LATINOAMERICANO. ARTISTAS Y COLECTIVOS

Si bien, la llamada obra “relacional” permite nombrar prácticas que trascienden lo objetual y avanzan hacia procesos donde las interrelaciones sociales son prioritarias para generar cuestionamientos y pensamientos críticos, es importante recordar que esta nomenclatura proviene de un contexto eurocéntrico; por lo tanto, es pertinente preguntar: ¿cómo se asienta el término “arte relacional” en América Latina y qué acepciones se le aplica? Varios artistas latinoamericanos realizaron prácticas relacionales desde la década de los años sesenta.

Es el posicionamiento público-político de América Latina el que marca un rumbo incisivo frente a los ejemplos que Bourriaud consigna en su libro *Estética Relacional*, los cuales, se apegan más a la celebración que a la crítica. Los artistas descritos por este autor, trabajan dentro, desde y en conjunto con el espacio de la galería. Sus obras digitan el código del arte y lo modifican dentro del espacio de lo museístico *per se*, por medio de instalaciones, de *happenings* y de *performances*.

El caso latinoamericano se interesa por romper ese espacio naturalizado y neutralizado para el arte, así como el código que lo describe al instaurar nuevos espacios y técnicas de interacción. Adicionalmente, el componente comunitario trabaja directamente sobre la noción de autor como exponente y creador de la obra. El poder de la producción está impulsado entre los diferentes miembros de los proyectos, sean estos artistas o no.

Aquí se marca una división importante entre ambos espacios de producción. Si en el contexto eurocéntrico, la función del arte relacional esta avocada a reunir, a encontrarse para resistir al desapego de un mundo desarrollado, consumista y virtualizado en sus relaciones; en la parte latinoamericana, las condiciones de

desigualdad social y estatus socioeconómico del continente, marcan la estética relacional, no ya desde el título de superioridad del arte sino desde las “prácticas artísticas”; sobre todo, por ser concebidas aún como estrategias para la consolidación de una comunidad, incluso para consolidar el componente de democratización del arte desde dentro del propio circuito del arte.

Por otra parte, lo relacional no busca solamente reunir a los ciudadanos obligados a circular y a consumir. La diversidad de nuestras ciudades es relacional de por sí. Lo que importa a las prácticas artísticas relacionales en Latinoamérica, es la inserción de los dispositivos artísticos en las relaciones ya establecidas en la sociedad. La pulsión de lo relacional está en socavar en teoría, las relaciones y las representaciones ya establecidas entre la cultura y el poder, para así, señalar los beneficios de la autogestión y ejercer la libertad.

México no ha sido la excepción en cuanto a la necesidad de llevar a cabo acciones artísticas en el marco de las relaciones sociales. En ese sentido, muchas de estas acciones giran alrededor de señalar el dolor y el miedo ante la represión, realizando de igual manera, un coqueteo con el activismo social al concientizar los panoramas plagados de injusticia por la supremacía gubernamental que es validada por los medios masivos de comunicación con sus contenidos carentes de sustancia. Los artistas buscamos con nuestro trabajo, distribuir golpes de información y desarrollar estímulos para abrir mentes. El trabajo artístico relacional, visto desde otro flanco, busca desenfocar el afán político en el sentido estricto del régimen para trabajar más bien, en las fisuras de los sistemas sociales y civiles que se dan a nivel comunitario; y así, coadyuvar en la organización y en la autogestión de diferentes grupos de personas para conseguir actuar a un nivel más profundo: el de la prevención.

Un ejemplo del despertar político en las artes, se gestó en medio de las gran-

des adversidades que se sostuvieron en el país durante los años sesenta por los acontecimientos abruptos que violaron la justicia social. Atropellos orquestados por el mismo *Estado Mexicano*, escribieron la historia de lo que ahora conocemos como el *Movimiento del 2 de Octubre del 68*. Se acercaban las celebraciones de las Olimpiadas y la sede asignada a México, Distrito Federal, presentaría la inauguración. Mientras tanto, intelectuales, estudiantes, amas de casa y sociedad civil en general, marcharon en las calles de la ciudad indignados ante los ataques comandados por policías hacia estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco.

Los artistas que emergieron del movimiento del 68, se opusieron al régimen de derecha con producciones caseras: en pequeñas maquilas generaban panfletos impresos, poemas, carteles en serigrafía, mantas pintadas, entre otras creaciones más. En general, eran producciones que los acercaban más a la acción, que a la parte contemplativa que tradicionalmente ha ostentado un artista. Fueron los momentos históricos preñados de frustración, los que abrieron la puerta a otros modos de expresión, tal vez porque ya no se encontraba consuelo por medio de las prácticas tradicionales del arte.

Casi en el final de la década de los setentas surgió un grupo de artistas que usaron las mismas estrategias para producir arte que llegara a la gente con los medios que tenían a la mano. La idea es similar a la de los productores que trabajaron en el movimiento del 2 de Octubre: generar piezas artísticas a pesar de la Institución debido a la incompatibilidad de ideologías que se manifestaban entre los libre pensantes y la institución reguladora, con el fin de encontrar su propia identidad.

Melquiades Herrera, utilizó estrategias del comercio informal para difundir su trabajo; se insertó de manera eficaz en uno de los medios masivos de comunicación más efectivos: La televisión. Con ello logró de principio, confundir a sus receptores, que después comprendieron el gran paso que dio al proponer un

espacio creativo, democrático, no sacralizado para abrir la puerta al *performance* en México; así mismo el trabajo del No-Grupo, consiguió liberarse de estructuras formales, institucionales y cuestionar tanto los valores formales del arte, como el espacio social que da estructura a la identidad; por consiguiente, aportó que descifrar dicha estructura brinda la oportunidad para configurar nuevas identidades, las cuales tienen posibilidad de nutrirse y cambiar con cada nuevo estímulo y cuestionamiento.

La siguiente lista de artistas y de colectivos está conformada por aquellos que consiguieron sortear las normas *biopolíticas* del museo o de la institución, para poder parir su propio trabajo sin restricciones, siendo a su vez, consolidados como artistas institucionales.

No-Grupo.

Pioneros del arte-acción en México

En la Ciudad de México durante los años setenta, tuvieron lugar eventos de arte acción que buscaban disentir al modo tradicional de producir y de entender el arte para cuestionar el *statu quo* que disgregaba lo que era arte de lo que no se consideraba como tal, en ese entonces. Se hicieron llamar No-Grupo, y de su producción, se tienen registros entre 1977 y 1983. En ese tiempo, estaban en boga las reuniones de artistas jóvenes para producir obra, generar disertaciones en torno a sus producciones y además, buscar espacios para mostrar su trabajo. Es innegable que durante el movimiento de los grupos, las producciones artísticas permitieron realizar transformaciones cuyo efecto reverbera hasta nuestros días; sin embargo, el No-Grupo no deseaba actuar bajo las premisas de las otras congregaciones del momento, ni buscaban adscribirse institucionalmente o conseguir el reconocimiento de los medios, porque precisamente, esas eran las estrategias



El “No-Grupo” en el espacio escultórico de la UNAM hacia finales de la década de los 70. En la fotografía, de izquierda a derecha: Alfredo Núñez, Melquiades Herrera, Maris Bustamante y Rubén Valencia.

Fondo No-Grupo. (2014). Fotografía de cartel.
Recuperado de: <http://muac.unam.mx/fondo-no-grupo>

de legitimación que los demás grupos usaban y con las cuales, no comulgaban (esa es la razón de su nombre negando la idea de agrupación). Al contrario, ellos apostaban por posibilitar los vínculos sociales y realizar performances (aunque ellos no los consideraban como tal; sino como *momentos plásticos*) que pudieran ser reproducidos en cualquier parte y en cualquier momento. Fue Juan Acha quien designó al No-Grupo como los primeros artistas no objetuales, esto debido a sus prácticas experimentales, las cuales consistían en acciones caracterizadas

por el humor cáustico, una dosis de crítica y una irreverencia iconoclasta total ante los canales oficiales del momento. El objetivo principal era estudiar y apropiarse de la cultura popular para redimensionarla como alta cultura o para valorizar la cultura de masas de ese entonces, que dotaban de identidad al pueblo mexicano. Las luchas, los bailes, el comercio ambulante, la política o la televisión fueron algunos de los tópicos que se valieron para extraer momentos plásticos.

Fueron los artistas de las décadas de los setenta y los ochenta, quienes en un momento histórico complejo, no sólo picaron piedra, sino que defendieron otros modos de producción artística, logrando permitir algunos contornos de lo que hoy se visibiliza como arte contemporáneo: los inicios del videoarte, los ambientes o las instalaciones, el arte fax, las acciones corporales o las exploraciones sonoras. Si bien, durante su fundación fue sumamente importante la complicidad de Andrea di Castro, Hersúa, Sandra Isabel Llano, Katya Mandoki, Roberto Realh de León o Susana Sierra, estos dejaron de formar parte del grupo, al poco tiempo. En cambio, fueron Maris Bustamante, Melquiades Herrera (quien falleció en 2003), Alfredo Núñez y Rubén Valencia (que no está entre nosotros desde 1990), los artistas que permanecieron reunidos como No-Grupo durante seis años de acción. Sin importar la estrategia en términos de colectividad, continuaron parte de la postura que los caracterizó como grupo.

En un tiempo en donde no se acostumbraba registrar obsesivamente un evento más que por medio de escasas fotografías y escritos descriptivos, el No-Grupo cuenta con poca memoria acerca de su trabajo. Algunos videos de los performances de Maris Bustamante y de Melquiades Herrera circulan actualmente en *youtube*. Además, se encuentran algunos textos que poseía Mónica Mayer en su acervo *Más Cultura*, y que ahora forman parte del Museo de Arte Contemporáneo (*Fondo MUAC*) los cuales han permitido tejer nuevos relatos o genealogías sobre la historia del arte contemporáneo. Las actividades de este colectivo sig-



Cartel de presentación en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México hacia 1983.

Fondo No-Grupo. (2014). Fotografía de cartel.

Recuperado de: <http://muac.unam.mx/fondo-no-grupo>

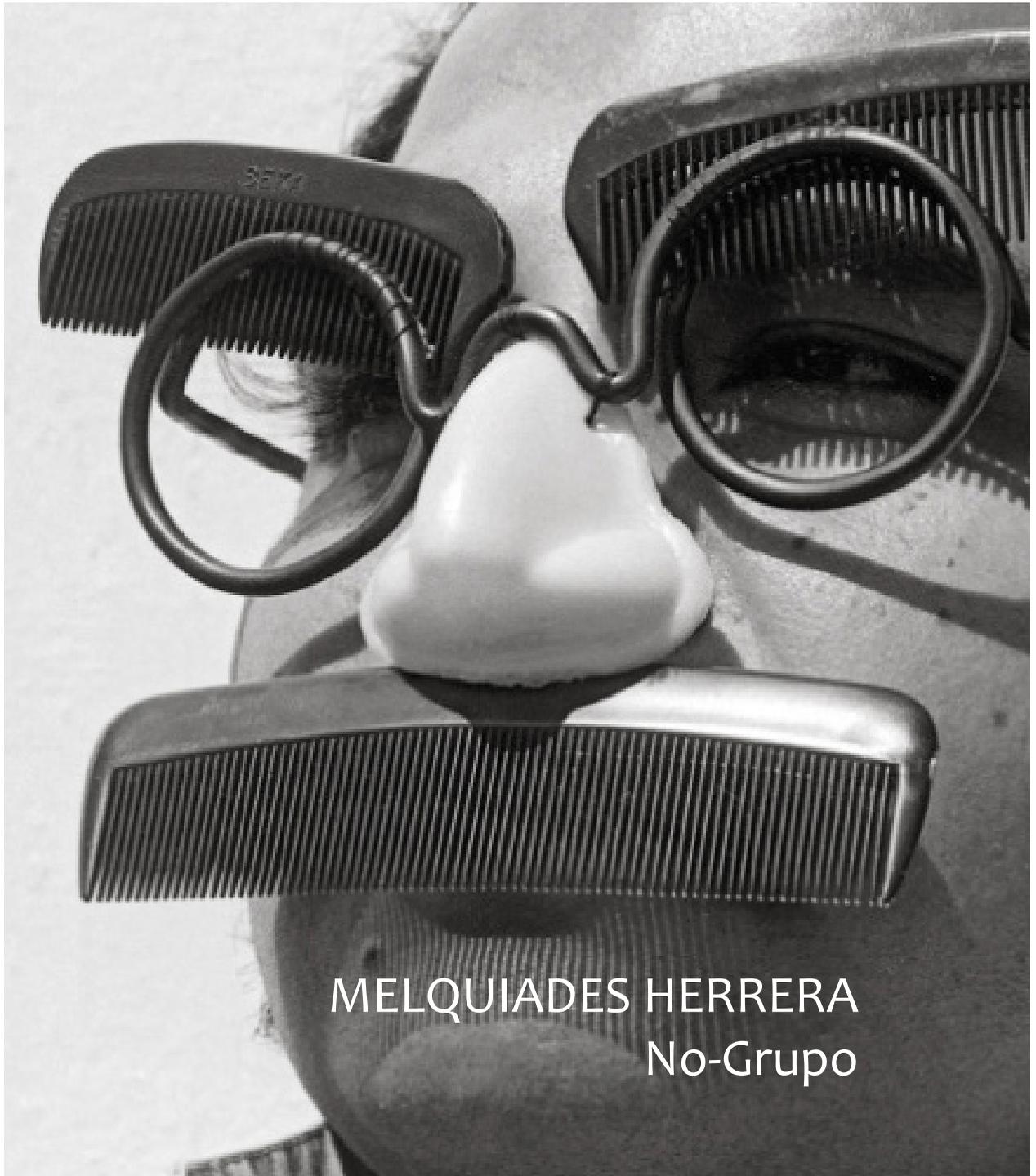
nificaron una vuelta de tuerca para repensar el quehacer del arte en la segunda mitad del siglo XX. Las dinámicas de acción del No-Grupo ayudaron de manera precisa a borrar la línea entre la vida y el arte, empero no fue un tema de fácil digestión para quienes ostentaban de manera institucional el título del arte, los cuales etiquetaron al No-Grupo como artistas marginales (platicando con Mónica Mayer, tuve la oportunidad de escuchar de su voz que sus días de estudiante junto a Maris Bustamante en la Academia de San Carlos fueron algo complejos). Aun así, el colectivo pudo tomar y captar tanto los medios de comunicación como la atención institucional, logrando ser una ruptura para los artistas contemporáneos mexicanos del siglo XXI, que comprendieron lo obsoleto de la creación de objetos, condenados únicamente al placer estético consiguiendo emanciparlos al ponerlos de la mano con acciones que posibilitan encontrar nociones de sentido en una manera de vivir el arte.

Melquiades Herrera

La diatriba entre el lujoso peine de metal y el sencillo pero útil peine de plástico

Melquiades Herrera nació en la Ciudad de México en 1949. Poseía una manera muy particular de leer el mundo y sus objetos, misma que se expresó en un video que realizó para la Televisión Metropolitana: *Venta de Peines*, en el que muestra un gran ingenio para describir una vasta colección de peines de todos los colores y las formas, relacionándolos por sus materiales, sus usos y sus significaciones con conceptos complejos y hasta cómicos. No fue la única vez que utilizó peines, también en la fotografía de Javier Hinojosa de 1985, se ve a Melquiades con peines en las cejas y haciendo las veces de bigote. Al respecto de su personalidad, Melquiades habla sobre sí mismo en la siguiente recopilación de Sol Henaro:

Soy flor de asfalto porque nací en el D.F., porque nunca salgo, casi nunca salgo de vacaciones. Mi madre era ama de casa de procedencia campesina, de mi padre era el departamento de intendencia en una oficina pública. Una de las cosas que mi padre soñaba para mí es que yo aprendiera a manejar como una forma de defenderme en la vida, esas cosas bastante relativas, ¿no? dependen del contexto social en el que uno se ubica. Yo me desarrolle en la colonia Valle Gómez en mi infancia, en ese ambiente de barrio, aunque no lo manejo como bandera artística. Al principio tuve deseos de llegar a ser cineasta o de estudiar biología, incluso arqueología, ciencias naturales, y finalmente entré a las artes porque me pareció un desafío. Yo creo que en el momento consideraba que había dos cosas muy difíciles en la vida, las matemáticas y el arte, nada más me falta el amor y el dinero, ¿no? Pero éste lo hice como un desafío. Entonces para mí era muy difícil saber cómo dibujar el retrato de una persona, hacer un retrato de algo así, y me pareció algo completamente mágico; y eso fue lo que me inclino a entrar en San Carlos. Aparte de



MELQUIADES HERRERA
No-Grupo

Henaro, S. (2014). *El señor de los peines por Javier Hinojosa*. Fotografía. p.1.

que a regañadientes empecé a dibujar, primero copiando caricaturas de Freire o en el periódico, esa elemental capacidad de copia hace que los demás crean que tienes aptitudes para dibujar y que te tienes que ir a San Carlos, y eso fue lo que me inclino finalmente entrar en San Carlos. Al principio Juan Acha criticaba porque nos veía así como capulinazos, ¿no?, como humoradas. Pero creo que el divertimento era una manera de meterse en lo que está más defendido, pero ahora decir otra cosa. En el divertimento no te voy a decir que consumo del producto, en todo caso voy a hablar de eso para un, el poeta, lo que voy a vender es el poeta Ezra Pound, lo que voy a vender es cultura utilizando el recurso del divertimento. Ya después, cuando se acercó más a nuestro trabajo, Juan Acha entendió, le parecía que había una fina sátira y una ironía en nuestro trabajo. Pero al principio sí parecíamos, bueno, y lo somos (al menos yo), si parecíamos charlatanes. Pero esa era la propuesta como reacción en conformidad de un medio cultural solemne. (Henaro, 2014, p. 336)

El pensamiento de Melquiades se desarrollaba de manera rizomática en tanto que no pretendía desvincular el conocimiento y la práctica de ningún modo. Concebía su vida como un acto performático total, en el que desplegaba sus conocimientos sobre la sociología, la antropología, la cultura popular y los *readymades* de Marcel Duchamp.

Melquiades consideraba que caminar era una experiencia que le permitía tenerlos ya mencionados *momentos plásticos* y encuentros con objetos curiosos que despertaban su creatividad; a tal punto, que se consideraba a sí mismo un peatón profesional. Portaba siempre un maletín samsonite de cual, sacaba toda clase de artilugios para realizar acciones que contenían significados por la forma y las funciones de los objetos; además de que encontraba nuevas maneras de utilizarlos

**Melquiades Herrera
(1949)**

Uno de los pioneros del Performance arte mexicano contemporáneo; miembro fundador del No-grupo (1978-83), con el que desarrolla una decena de Arte acciones en México y Colombia. Ha realizado 2 exposiciones individuales además de múltiples expos colectivas, en fotos polaroid y ensamblajes. A la fecha lleva realizados más de 50 performances de los que destacan "La Galería del Prof. Melquiades Herrera" en "la Caravana", la época, domingos 8 P.M. Canal 7 Imevisión. Red Nacional y su Melquiades Herrera en "Con cierto" de 2 hrs. de duración. Actualmente es candidato a la maestría en Arte Urbano por la UNAM, donde imparte entre otros, las cátedras de Seminario de arte urbano y Metodología de la creación artística. También pasan de cincuenta sus artículos de teoría del arte en revistas especializadas como Artes Visuales, así como sus conferencias, ciclos de conferencias y cursos impartidos en México y San Antonio Texas, E.U.A.



Nº 7758495 MELQUIADES HERRERA

Fondo No-Grupo. (2014). Nº 7758495 Melquiades Herrera. Fotografía de archivo.

Recuperado de: <http://muac.unam.mx/fondo-no-grupo>

como si fuese un alquimista, mientras se comparaba con los antiguos pintores que portaban siempre consigo un cuaderno para sus investigaciones.

Melquiades consiguió personificar la conciencia política y artística en su propia personalidad; asistía a eventos importantes con disfraces o corbatas de colores, lo que hacía pensar a cierto tipo de personas, que su comportamiento era el de un chiflado; sin embargo, llevó a cabo el ejercicio de su libertad de manera desenfadada y con la confianza que nadie ha logrado: la de apropiarse de la marginalidad para transformarla en algo genial.

Para esta investigación, la imagen de Melquiades Herrera tiene mucha presencia, tanto para las planeaciones, las exploraciones, las disertaciones, los divagues, las ejecuciones, los atrevimientos, las pláticas de café, etcétera. Este artista, es sin duda la gran inspiración que me permitió tanto a mí como a mis colegas artistas, sobrevivir al duro quehacer artístico, y más que sobrevivir, surfear en sus aguas y aprender a disfrutarlo.

César Martínez.

El deseo con-siente

César Martínez Silva nació en la Ciudad de México. Ha trabajado activamente desde que obtuvo el *Premio Nacional de Arte Joven* en 1991, hasta la actualidad en que forma parte del *Sistema Nacional de Creadores de Arte*. Sus primeros trabajos consistían en instalaciones realizadas con materiales explosivos sobre madera o acero haciendo estos, las veces de lienzo, para, en palabras del artista: “crear con lo que se destruye” por medio de una acción para generar residuos artísticos. Una notable serie que comenzó en 1997 y que ha evolucionado sus prácticas hasta 2015 llamada *Performancen*, conectó las inquietudes políticas del artista con su habilidad creativa. Ejecutadas dentro el espacio institucional, dichas acciones son caracterizadas por un festín de alimentos dentro del mismo espacio, pero lo que se ofrece en esa fiesta, tiene forma de cuerpo, de desechos humanos o de dinero, metáforas que señalan las ideas como si fuesen proteínas que el simbólicamente se asimilan para obtener conocimiento.

César Martínez trabaja en sus instalaciones con conceptos en contraposición “agradable-desagradable” y los ofrece al espectador. Al hablar de la alimentación, nos viene directamente a la cabeza la idea de tomar una porción de algún tipo de masa comestible con características específicas; dependiendo de estas, la idea de llevarlo a la boca puede ser atractiva si el bocado tiene buen aspec-



Escultura en forma de excremento realizadas con chocolate para la exposición *Metabolismo y Comunicación* en Barcelona, España.

Martínez, C. (2002). *Como luego existo, existo luego como*. Fotografía de archivo.
Recuperado de: www.martinezsilva.com

to, buen sabor, si se presenta salivación por un olor agradable, si la consistencia es crujiente al morder, etcétera, o bien, la experiencia puede ser purgante si al mandar la orden “comer” al cerebro se transmiten precisamente las señales contrarias: un olor putrefacto o desagradable; una salivación nula acompañada de contracciones traqueales induciendo al vómito, o incluso, en el caso de tener que masticar el bocado, presentarse una sensación crujiente o viscosa parecida a la de aplastar un insecto, el efecto puede ser aún más contundente. A veces, la percepción es engañosa. Podemos tener un platillo de aspecto repugnante que tenga un excelente sabor gracias a que las ingenierías alimenticias de hoy en día, consiguen ofrecer maravillosas simulaciones en los alimentos. Martínez crea es-

culturas enteramente comestibles, mismas que son destruidas al ser consumidas por la apropiación de los comensales en el momento de presentarlas; en su obra, hace referencia a la agresión que se ejerce al ingerir o transgredir metafóricamente a otro ser en su espacio vital más íntimo: su cuerpo. Sus esculturas son enteramente comestibles, apuestan por la apropiación al ser destruidas por él y por los comensales al momento de ser ingeridas.

Desde las esculturas prehispánicas para sacrificios realizadas con valor ceremonial, hasta esculturas como las anteriormente referencié se han ejecutado piezas artísticas cargadas de agresión que a la vez incluyen una acción. En las *Performances*, existe referencia hacia el canibalismo político, la globalización del mundo y su aislamiento (Varios, 2003, p.54).

La simulación que este artista emplea en su producción, tiene que ver con el mundo fetichizado de nuestro alrededor, ya que, ante la presencia de un estilo de vida encarecido por los estereotipos y sus altos costos, adquirimos sólo para cubrir necesidades inexistentes. Tener algo de menor costo que cumpla una función, supliendo la presencia de otro objeto quizá de mejor calidad, es una premisa de nuestro tiempo que se refleja en la cultura de consumo de masas, ensalzada por la dinámica política que sumerge a los ciudadanos en una ceguera colectiva donde no es posible llevar a la conciencia los alcances de este engaño.

Ejemplos de simulación en el mundo cotidiano son los triplays con acabado impreso de madera fina, las joyas con baño de oro, las cenefas de unisel que usualmente se usan para decorar las orillas de los muros, la alfombra-pasto, los trastos de melamina, los zapatos de polipiel, la cuerda plástica que suplió a la de ixtle sin ser mejor, entre otros más. Es decir, las cosas al servicio de la humanidad han tenido que cambiar debido a que su demanda es excesiva; por lo tanto, la cantidad de objetos no es proporcional a la cantidad de usuarios que los solicitan. Es por

eso que al industrializarse, las características de los objetos tales como costos y facturas, deben cambiar o reducirse, mutando necesidades para volver sostenible su producción; algunas veces, a favor de la evolución del objeto, y otras veces en su detrimento.

Construir un pastel de chocolate con figura humana y entrañas de confitería para devorar, no es una tarea poco costosa, su presentación tiene un objetivo claro: señalar la voracidad entre la situación política nacional y el adormecimiento del pueblo ante la corrupción y la injusticia; *Al pueblo pan y circo*; decían coloquialmente los Romanos en el esplendor del Coliseo, mientras que sus gladiadores eran esclavizados para entregar la vida con la finalidad de ensalzar el poderío del Imperio. La simulación a nivel global es todo aquello que afecta nuestra economía o nuestra manera de vivir con dignidad.

No tendría ningún sentido alimentarse de los mejores manjares, asistir a las más letradas comilonas, si definitivamente, el único objetivo de comer es engordar obscenamente hasta morir. El paso lógico de la alimentación es, con todas sus letras: cagar. Así pues, esta burda ejemplificación da la idea de que el conocimiento no es simplemente alimento; sino que implica un proceso de desmenuzamiento, análisis, comprensión, digestión y si se esparce, mejor.

Una actividad tan fisiológicamente etológica como es la expulsión de heces, ha sido históricamente, aparte de tópico de chascarrillo, tema un poco olvidado por la seriedad e importancia que tal proceso confiere al cotidiano vivir. En la literatura, me viene a la mente un libro de Vargas Llosa titulado *El elogio de la madrastra*, en el que se describen las actividades más mundanas de Doña Lucrecia, la mujer amada por el personaje artífice de la historia, Don Rigoberto: desde los gorgoritos del avance del alimento por los intestinos, hasta a descripción de las flatulencias que expele la señora, el texto está plagado de morbosos detalles que reivin-



César Martínez en la presentación “*Toma chocolate and NO pagues lo que debes*” realizada en la entrada del auditorio Blas Galindo del Cenart en el marco del 20 Aniversario del Centro Nacional de las Artes.

Torres, R (2014). “*Toma chocolate and NO pagues lo que debes*”. Documentación. Archivo personal.

dican cada acción fisiológica llevada a nivel consciente para el ejercicio del placer. (Vargas, 1997, p. 17). En el mundo del arte, varios artistas, incluyendo a Martínez, han usado la metáfora de los desechos con un tono literal: eres lo que comes.

Más que un cliché de puntas desgastadas, en este proyecto de investigación, dicha frase es estructural para llegar a un cuestionamiento en particular, el cual consiste en pensar día a día, qué comerás, dónde lo harás y de qué forma, para que seas capaz de elegir el modo en el que desecharás lo que comiste. Metafóricamente este proceso tiene que ver con el ejercicio de la conciencia en la toma de decisiones. Todo lo que entra, sale; el conocimiento funciona igual, todo lo que se aprende, invariablemente se transmite a otros en el inconsciente colectivo. Definitivamente, para completar el proceso digestivo del saber, regar lo ingerido o simplemente esparcir el conocimiento en una manera también de enseñar.





Imágenes de las experimentaciones del proyecto: Please, trespass the line! ¡Por favor, traspase la línea!
Torres, R. (2011-2014). Mosaico de fotografías. Archivo personal.

**III.-Please, trespass the line!
¡Por favor, traspase la línea!**

III.-PLEASE! TRESPASS THE LINE / ;POR FAVOR, TRASPASE LA LÍNEA!

III.I.- Cualidades escultóricas de los objetos de consumo

Cuando observamos detenidamente un objeto o cuando lo vemos minuciosamente de cerca, podemos apreciar los detalles de los materiales con los que él fue elaborado; se puede, incluso, ver las pequeñas líneas que se tatúan en el material debido a su manufactura. Si tenemos la suerte de observar objetos de hechura alemana, no veremos imperfecciones; en cambio, el énfasis lo veríamos en las formas, los contornos, los colores, los contrastes, el cálculo exacto de cada textura o la calidad de sus superficies. No todos tenemos el tiempo, el interés o la atención para notar esa clase de características; sin embargo, hacerlas visibles puede generar cambios en pequeña o gran escala en la manera de percibir la vida cotidiana; ya que cada objeto que adquirimos, es reflejo de nosotros mismos y de nuestras acciones.

Los objetos de consumo están especialmente diseñados para agradarnos. Las grandes empresas invierten cada año, sumas importantes de dinero para saber qué es lo que la gente desea, qué cosas estaría dispuesta a comprar a cambio de qué precio y qué características contextuales debe poseer dicho objeto; todo esto, ya sea para cubrir una necesidad o para crearla.

Los objetos compiten en el mercado por ser los más adquiridos; ya no hablando de las cualidades intrínsecas del producto o los beneficios que este nos pueda proporcionar; sino de las cualidades físicas de los empaques o el estilo de vida que propugnan en sus campañas para dotar al comprador de cierto estatus. El diseño global de un producto determina para quién está dirigido o en palabras más burdas, quién lo va a comprar y por medio de campañas mediáticas se nos enseña que lo que usamos nos construye un contexto y eso, nos inserta a un grupo (ser, pertenecer). Esta cuestión mediática, a pesar de influirnos a todos, ataca con mayor fuerza a aquellos que poseen una identidad debilitada, falta de autoconocimiento y escasez de conciencia; características que nos preocupan en mayor o menor medida, dependiendo de nuestras ambiciones.

Para una sociedad en la que la meta más alta es la estandarización, resulta difícil concebir que en el museo, se propongan como piezas de arte, simples objetos perecederos, no obstante, habría que observarlos más allá de su valor referencial o más allá del uso que tienen convencionalmente; todo cambia cuando recontextualizas esos mismos objetos y los sacas del ambiente para el que son utilizados cotidianamente, aprovechando sus características físicas en favor de construir nuevos significados. Para este proyecto, una acumulación de objetos recontextualizados es una instalación escultórica.

Los objetos que se eligieron para las experimentaciones de esta investigación responden a un valor de confrontación en sí mismos, por su material, su consistencia, su textura, su apariencia, etcétera. A continuación, se describen las características de las indagaciones de cada ejercicio y los materiales de los que estos se valieron para potenciar el significado de las instalaciones.

III.II.- DESCRIPCIÓN DE EXPERIENCIAS

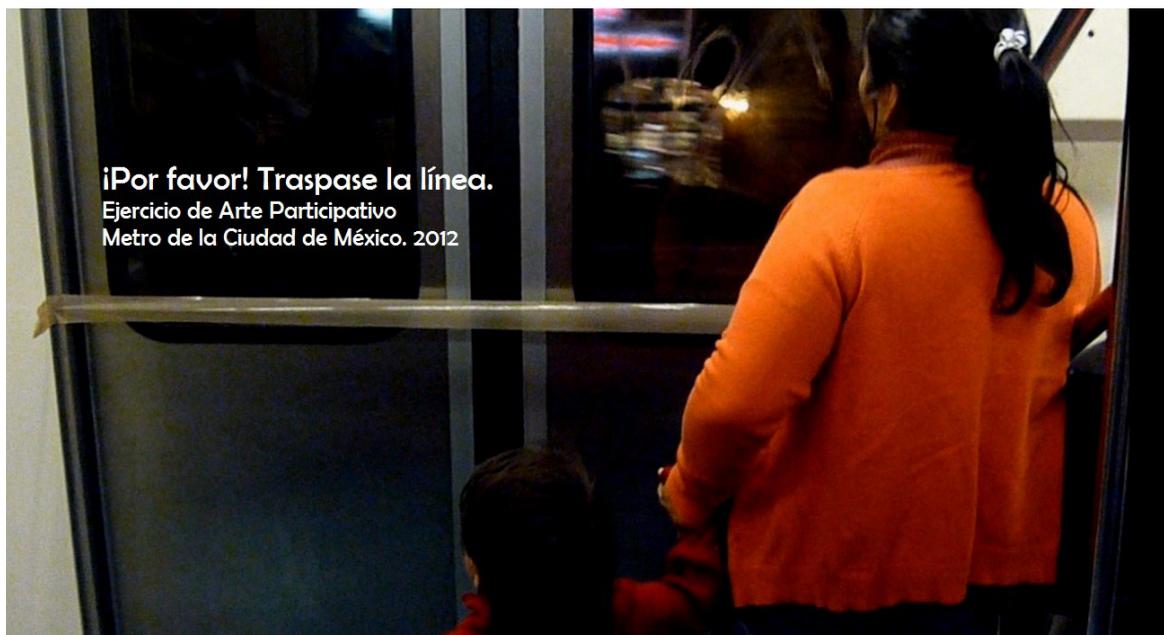
Las prácticas artísticas descritas en este apartado, tienen que ver con la manera en la que decidí enfrentar y de cierto modo, ejecutar la teoría planteada en este documento. La información que arrojaron estos ejercicios es muy diversa; sin embargo todos ellos sacaron a la luz características que impactan de manera directa en la incapacidad humana para ejercer su libre albedrío. Arrojaron también, datos que indican que es más natural responder a un modo de accionar restrictivo. Dicha información puede resultar estremecedora a primera vista. Es crucial hacer conciencia en cómo las prohibiciones se proyectan desde nosotros mismos hacia varios ámbitos de nuestra vida, entorpeciendo la visión objetiva de los límites reales o las capacidades de acción que poseemos para ejercer una vida plena.

Experiencia 4 ;Por favor! Traspase la línea

En la Ciudad de México se realizó un ejercicio de participación que consistió en documentar la respuesta de usuarios ante una prohibición simulada en un No-Lugar, el transporte público, metro. Este tipo de sitios constriñen a sus usuarios a normas de comportamiento basadas en restricciones para una mejor gober-



Torres, R. (2013) *Scouting Metro*. Documentación de ejercicio de participación. Archivo personal.



Arriba: Niño observando la cinta junto a su madre que sabe que no hay consecuencias por pasar la prohibición de la cinta. Abajo: Usuario confundido titubea para ingresar al tren pero logra pasar la línea cuando un usuario desde el interior le indica que pase.

Torres, R. (2013) *Scouting Metro*. Documentación de ejercicio de participación. Archivo personal.



nabilidad del espacio, y que son transferidas generacionalmente. Como hemos mencionado en capítulos anteriores, esto se refiere a los modos de aparecer y a las acciones que ejercemos al responder a nuestros procesos biológicos como el miedo a ser reprendidos.

En el ejercicio: ¡Por favor! Traspase la línea, se colocó cinta canela simple pegada de puerta a puerta de un vagón de la línea azul del metro de la Ciudad de México para evidenciar las reacciones ante una situación prohibitiva como el bloqueo de paso de entrada hacia el vagón del tren.

En esta experiencia que se considera el culmen de la investigación, se evidenció de manera llana la disposición que poseemos como seres humanos a seguir al rebaño. Después de colocar la cinta en la puerta del vagón, comencé a filmar de qué modo, al abrir las puertas del vagón, los usuarios del andén observaban que la puerta estaba bloqueada. Con sólo pocos segundos para reaccionar, cierto número de usuarios comenzaron a quedarse abajo del tren al no poder vencer la idea prohibitiva que representaba la cinta canela. Pasaban las estaciones y algunos vendedores ambulantes burlaban la cinta pasando por debajo de ella, pero sin tocarla; algunos otros, se quedaron a centímetros de tocarla y, por el impulso de sus cuerpos, la rompieron, dándose cuenta que no pasaba nada. Estaciones más adelante y con la cinta reconstituida de lado a lado de la puerta del vagón, los pasajeros que ya viajaban dentro del tren observaban también la dinámica restrictiva de la sencilla acción. Cuando llegamos a una estación muy concurrida, se abrieron las puertas: un muchacho titubeó para entrar, mientras que un pasajero que había observado la dinámica le gritó: ¡pásese, pásese! Y fue ahí donde se demostró que un acto de empatía genera la idea de comunidad, pudiendo vencer los impedimentos de la restricción. A través de un guión museográfico se explica la secuencia de la acción.

Guión Museográfico

- 1.- Colocar cinta canela de lado a lado de una puerta automática en vagón del metro de la Ciudad de México, para conseguir la confusión del usuario del sitio específico. De elegirse cinta amarilla o rotulada, se generaría una idea por sentido de prohibición consiguiendo una dinámica burdamente predeterminada. Evitar cinta amarilla.
- 2.- Mantenerse cerca del sitio específico y registrar de manera escrita o en video, los acontecimientos. Asegurarse de que las personas que viajan dentro del vagón se percaten que la cinta canela es una representación de una prohibición falsa.
- 3.-Parar de registrar cuando los observadores decidan generar un vínculo de ayuda a sus semejantes, ya sea advirtiéndoles o apoyándolos a vencer la aparente prohibición.

Experiencia 3: Melting eme

Cuando concebimos una escultura dentro de la sala de un recinto institucional, además de saber que no podemos tocarla, también abrazamos la idea de que el museo es la casa de las obras, y sólo estamos ahí como espectadores pasivos. El insertar una obra que accione coercitivamente en el espacio, al colocarla en un sitio de flujo de personas, es arteramente provocador. Y la obra, no solamente detiene el flujo de personas, sino que obliga al visitante a tocarla para evitarla.

Melting eme es una escultura de varillas de acero inoxidable bañada en caramelo que gotea a través de malla electrosoldada de 3mm, colocada en la parte superior de la estructura metálica configurada en forma de M. La forma puede ser únicamente un pretexto conceptual para el goteo: *murder*, palabra que en inglés



Melting eme en la Academia de San Carlos. Estructura de acero con escurrimiento en caramelo sobre plastiviniles de colores.

Torres, R. (2013) *Melting eme*. Documentación de instalación escultórica de participación. Archivo personal.

significa asesino; palabra de imaginario potente, pero a la vez, trivializada por los *mass media*.

La escultura se colocó en el patio central de la Academia de San Carlos en medio del 8vo Simposio de Artes y Diseño. Para su colocación, no se bloqueó algún espacio, sino que se instaló en un área abierta, asignada por el departamento de arquitectura de la Academia; todo esto, debido a que los encargados de la organización del evento no permitieron obstruir pasillos por cuestiones de seguridad. De igual manera, tampoco se permitió que la escultura llena de caramelo, estuviera muy cerca de las paredes o los pilares por riesgo a dañar el inmueble. Es muy posible que influyera el hecho de que el director de la Academia, Daniel Manzano y varias autoridades más de la UNAM, estuvieran presentes para que no se permitiera del todo, la ejecución de la pieza como estaba proyectada. Al proponerla, se indicaron las especificaciones para mostrarla; sin embargo, al momento de montarla, incluso se censuró la cocción previa del caramelo, el cual despedía un olor intenso. Al final, las prohibiciones empujaron fuerte. Aun así, la pieza se presentó dentro del espacio institucional y venció algunas restricciones como el uso de material perecedero, ofreciendo la posibilidad de tocar libremente la pieza. El guión museográfico indica la disposición original del objeto en relación con sus usuarios.

Guión museográfico (original):

1.-Colocación de 3 cortes de formas orgánicas en plastivinil de diferentes colores y tamaños en creciente de medidas variables mayores a 1.20mx2.20. Los plásticos funcionan como bases contenedoras del goteo del caramelo de la escultura y sirven para proteger el suelo del recinto.

2.-De acuerdo al recorrido de una sala de exhibiciones, se coloca una estructura

roja metálica en forma tridimensional de “M”, de modo que se encuentre en medio de la trayectoria hacia la salida de algún espacio o algún pasillo. No obstante, no debe bloquear el acceso por completo, sino sólo oponer resistencia a que este paso, sea cruzado. La museografía convencional sugiere colocar los objetos en zonas específicas de una sala, donde se pueda trazar un recorrido que permita al visitante observar todas las obras de manera dinámica y estructurada; siendo justo esto, la premisa que se rompe al colocar la escultura oponiéndose en cierta medida al acceso o a la salida.

3.-Una de las características más importantes, es que la “M” debe estar bañada en caramelo espeso, con una concentración de 1/8 de agua por 7/8 de azúcar, o bien, espesar con fécula de maíz y de mezcla en caramelo comercial, desde la parte superior, abarcando en su totalidad la zona de malla galvanizada para que esta funcione como un colador, para que a través de la cuadrícula de la malla, se formen gotas que se cristalicen al tener contacto con el aire a temperatura ambiente.



Maqueta museográfica para Melting eme.

Torres, R. (2013) *Melting eme*. Documentación de instalación escultórica de participación. Archivo personal.



Instalación “Crunch I” realizada con frituras tejidas y colocadas sobre la puerta de acceso a un aula antes del acceso a clase. Experimentación con alimentos que no se comen.

Torres, R. (2012) *Crunch I*. Documentación de instalación escultórica de participación. Archivo personal.

Experiencia 2: Crunch

Para usar el espacio como dispositivo detonador de significado podemos cambiar el foco de atención de los objetos de uso habitual hacia un contexto metafórico, en el cual, el objeto propone una intención dicotómica de interpretación e interacción con el usuario. En este caso, conos de helado, de estructura crujiente y de aspecto referencialmente amigable al estar acompañados de bolas de helado, se convierten en objetos amenazantes cuando se invierten su forma al colocarlos en multitud sobre un pasillo o unas escaleras, por las cuales, los transeúntes deben aplastarlos sin demora y sin pudor para acceder a un espacio; aunque el sonido del crujir sea estruendoso y se tenga el peso en la conciencia de que es alimento lo que se pisa. Esta experiencia se colocó en la Academia de San Carlos, en una antigua escalera de metal que actualmente ya no existe. Se dispusieron conos de helado y se registró el paso de los usuarios que titubearon antes de accionar con el ejercicio. El guión museográfico explica las especificaciones para la instalación y su eficaz ejercicio.

Guión Museográfico

- 1.- En una escalera con flujo constante de personas, colocar conos de helado uno junto a otro separados por la mitad de su diámetro.
- 2.- Pegar el contorno de la boquilla de los conos con yema de huevo para evitar movimiento con las pisadas, y que el cono esté fijo en el soporte para proporcionar solidez garantía de ser pisado en el trayecto del transeúnte.
- 3.- Antes de que el primer usuario acceda a la escalera, preparar una cámara de video para realizar la documentación. Documentar anticipadamente para captar los titubeos al pasar por la instalación.



Instalación colocada sobre una escalera de acceso en la Academia de San Carlos.
Derecha superior: Maqueta para sitio específico. Derecha inferior: vista de instalación “Crunch”
después de ser transitada.

Torres, R. (2012) *Crunch II*. Documentación de instalación escultórica de participación.
Archivo personal.



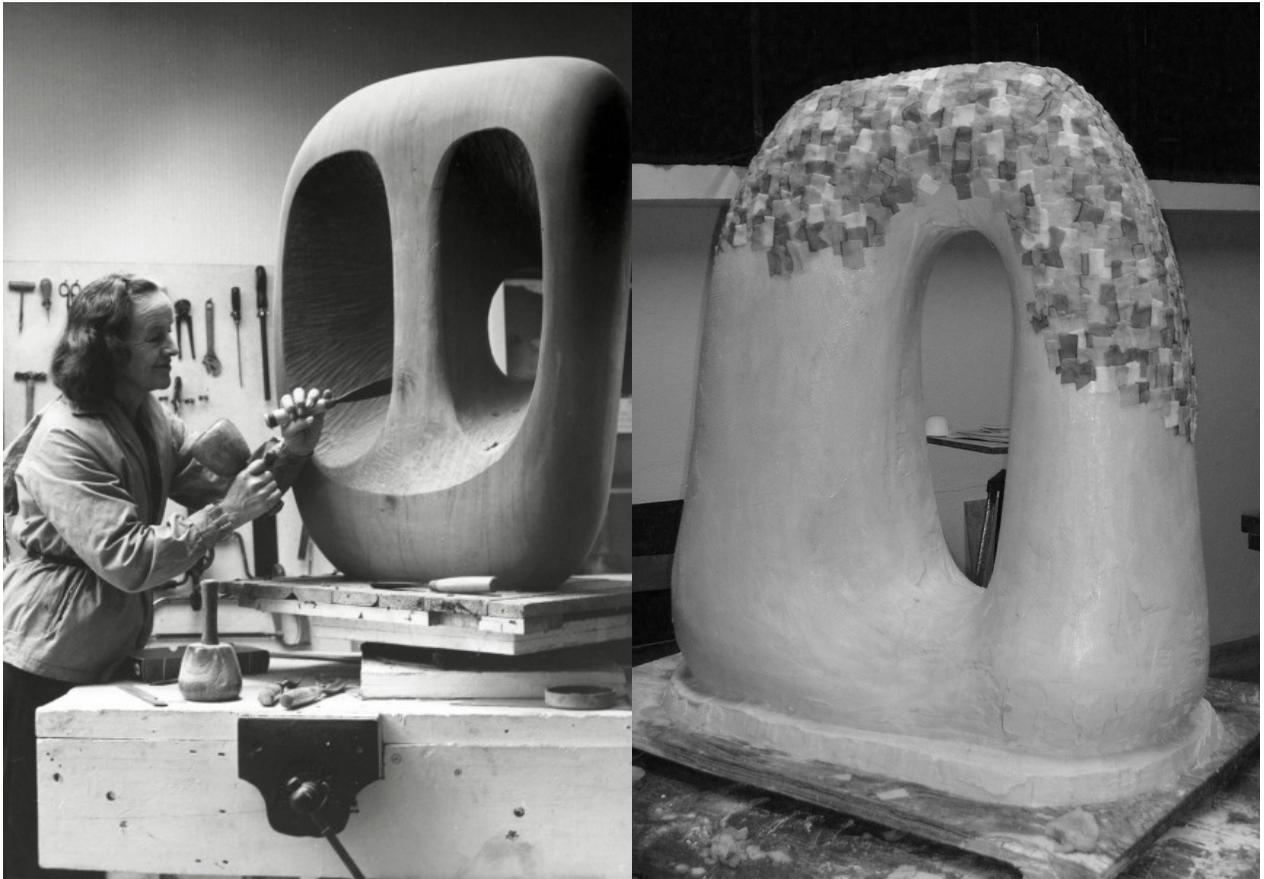
Experiencia 1: Piñata

Una escultura de geometrías redondeadas, de material frágil y brillante, de dimensiones medianas (aproximadamente 85cm x 98cm) incrementa su impacto dentro de una sala de museo, cuando esta sube al techo de la galería y queda suspendida por medio de una polea. Es así, como se convierte irónicamente en una especie de piñata que se expone a sí misma a ser quebrantada por el golpe de un palo que elimina su pulcritud y su sacralidad en el espacio institucional.

Para este ejercicio, la experiencia se concentró en la investigación que se generó con el material perecedero que se eligió para constituir la forma física de la escultura: obleas de colores de 20 cm de diámetro, fueron cortadas en diferentes formas y pedazos; se humedecieron con agua simple y se colocaron sobre una base tridimensional de yeso prediseñada con marcadas referencias formales al trabajo escultórico de Barbara Hepworth; intencionalmente la pieza tiene el aspecto de una escultura; para luego, a través de una dinámica muy sencilla de movimiento, transformarla en un objeto de consumo culturalmente concebido para la destrucción y con ello, implicar el deleite o la catarsis.

En esta experiencia se generaron numerosas pruebas con obleas, las cuales se transformaron al secarse, desprendiéndose de dicha base. A partir de ello, las piezas se consideraron como productos individuales. Para cubrir las necesidades de la investigación, los productos de la experimentación fueron fotografiados para conformar el registro de obra; pero ya no se realizó la pieza relacional de la piñata porque los cambios generados en el trabajo apuntaron hacia diferentes experimentaciones con alimentos, tales como cheetos, caramelos y claras de huevo.

Este comienzo de experimentación fue marcando el camino de acción para el proyecto, el cual se llevó a cabo de manera orgánica, atendiendo a cada nuevo estímulo que ofrecían las indagaciones.



Izquierda: Barbara Hepworth trabajando sobre una pieza de madera.
Tate Modern Gallery. (2015). *Who is Barbara Hepworth?* Barbara Hepworth en el Palais studio por Wilmer, V. en 1963.

Recuperado de: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/who-is-barbara-hepworth>.

Derecha: Imágen de escultura en yeso diseñada en el taller de la Dra. Alfia Leiva del Valle con formas orgánicas que hacen referencia al trabajo de Hepworth.

Torres, R. (2012). *Piñata*. Documentación de proceso de la pieza.

Archivo personal.





Izquierda: Fotografías de maqueta móvil para la instalación “Piñata” realizada en el taller de Museografía impartido por Mariana García en el Museo de San Carlos.

Arriba: Fotografías que ejemplifican la cáscara de oblea que se formaba en las experimentaciones para la pieza “Piñata”.

Torres, R. (2012). *Piñata*. Documentación de proceso de la pieza. Archivo personal.

III.III.- INTERACCIÓN DEL PARTICIPANTE CON EL EJERCICIO ARTÍSTICO

Es importante acotar cómo funcionan las acciones artísticas que tienen que ver con dinámicas relacionales; en el texto escrito por Luckmann y Berger sobre la crisis de sentido que se desató con el auge de la Modernidad, los autores mencionan que la problemática de dicha construcción conceptual se gesta primeramente de la comprensión de la conciencia y que, a través de su constitución y desarrollo, es como se construye el sentido. “La conciencia del individuo está contenida en un cuerpo que ha sido socializado como persona. La conciencia, la individuación, la especificidad del cuerpo, la sociedad y la constitución histórico-social de la identidad personal son características de nuestra especie” (Luckmann, 1997, p. 97).

La conciencia en sí misma no es más que conocimiento de algo y existe sólo en la medida en que ese conocimiento dirija su atención hacia un objetivo, hacia un propósito. Este objeto intencional está parido por el trabajo sintético que hace la conciencia para darle una estructura general, ya sea en la percepción, en la memoria o en la imaginación. Este horizonte, en el que viene dada la conciencia primeramente del propio cuerpo y luego, la conciencia del entorno, se organiza mentalmente por temas. La secuencia de temas interrelacionados se les puede llamar “aprehensiones” y no tienen en sí, sentido. Eso es debido, a que las aprehensiones no ocurren de forma pura, simple e independiente, sino que atraen la atención del yo (ego) y adquieren un mayor grado de definición temática, tornándose “experiencias” claramente perfiladas como experiencias que no tendrían aún sentido; empero, como un núcleo de experiencia que se separa del trasfondo de aprehensiones, la conciencia capta la relación de este núcleo con otras experiencias. La forma más simple de tales relaciones es la de “igual a”, “similar a”, “diferente de”, “igualmente buena que”, “distinta y peor que”, etc. étera. Así se constituye el nivel más elemental de sentido.

El sentido no es más que una forma más compleja de conciencia: no existe en forma independiente. Tiene siempre un punto de referencia. El sentido es conciencia del hecho de que existe una relación entre varias experiencias. Lo contrario es también cierto: el sentido de las experiencias debe construirse a través de las funciones “relacionales” de la conciencia. Es posible relacionar la experiencia actual, en un momento dado, con otra del pasado inmediato o distante. Generalmente, cada experiencia está relacionada no con alguna otra, sino con un tipo de experiencia, un esquema de experiencia, una máxima, una forma de legitimación moral, etcétera; obtenidos de muchas experiencias y almacenados en el saber subjetivo o bien, son tomados de las reservas o acumulaciones sociales del conocimiento.

Por intrincada que pueda parecer esta fenomenología del funcionamiento multiestratificado de la conciencia, sus frutos son los simples componentes del sentido en nuestra vida diaria, y es lo que idealmente una acción artística propone: construir sentido a través de estímulos materiales y experienciales, que provengan de una situación o de un “otro”, para que de ese modo, se abra la puerta para significar sus actos desde su propia conciencia.



Neto, E. (2012) *Cuddle on the Tigh trope*. Fotografía de detalle.
Recuperado de: <http://www.nashersculpturecenter.org>

CONCLUSIONES

Una cosa es puntualizar la carencia del museo con respecto a la mitificación del valor de la obra de arte contemporáneo, cuestionar la experiencia estética que ofrece señalando las estrategias arbitrarias que utiliza para incluirse en los nuevos modos de pensamiento del siglo XXI y a la vez, excluirse por sus restricciones museográficas de conservación. Otra cosa muy distinta, es pensar cómo hacer frente a esas carencias experienciales; es decir, lo complejo es pensar de qué modo accionar para liberar la energía que no se exuda, la frustración que no se disipa, el goce que no se expresa y los conocimientos que no se transmiten en la sala del museo que, metafóricamente, al encender sus luces engendra objetos de arte.

Comprender con todas sus letras las estrategias restrictivas que generan las problemáticas de comunicación y de aprendizaje, tales como el valor aurático de las piezas artísticas, los contornos específicos de la norma museológica y museográfica, la apuesta por la conservación atendiendo a la función principal del museo como gestor de colecciones (la cual ha evolucionado escasamente a diferencia de cuando esta institución surgió en el siglo XIX: documentar, organizar, archivar), le otorga un sentido diferente a la manera de juzgar los procedimientos de tal espacio; reblandeciendo probablemente la crítica, al justificar dichos modos de accionar. Existe un núcleo de personas (en el cual me incluyo), que al conocer ambas caras del museo, tanto como colaborador y como detractor, piensa que la generación de conocimientos a través de experiencias por medio de materiales sensibles o dinámicas de participación, es un potencial que permanece adormecido porque resulta muy complicado sostener este tipo de expresión dentro de un

espacio normado para la contemplación. Incluso es muy subjetiva y recalcitrante la línea que se proyecta entre la libertad de acción y la “libertad controlada”.

El ideal utópico del visitante del museo sería que el objeto que se exhibe, motive a crear, que el “ver” promueva el “hacer”; sin embargo, el museo no puede ostentar esa responsabilidad de mejorar el potencial creativo para favorecer la calidad de vida de las personas; o simplemente, no ha querido colocarse esa bandera porque ese “hacer” contiene decisiones que generalmente no son previstas por el recinto para responder ante ellas. Por ende, los deseos de hacer se contienen en la línea amarilla que prohíbe cruzar el espacio.

Es verdad que a un espectro amplio de la población le agrada visitar exposiciones y así, cultivar de cierta manera su vida personal, haciendo más llevadera su existencia y complementando los conocimientos que ya posee con los que adquiere; observando por medio de la experiencia estética que, de manera subjetiva y autónoma, incita a la imaginación perdiendo de vista el interés por el objeto en sí mismo. Es entonces cuando se asegura que el museo cumple su función de coadyuvar a la evolución de las conciencias, pero esto no sucede sino hasta que el individuo decide conectar lo que ve con su vida cotidiana fuera del museo.

La vida cotidiana tiene que ver más con la diversificación de actividades, que con clasificaciones limitadas y excluyentes de una actividad: “Yo soy mecánico”, “Yo soy madre”, “Yo soy químico”, “Yo soy pintor”. La especialización excluye. Frecuentemente no sabemos a ciencia cierta dónde nos insertamos debido a lo que sabemos hacer. Por ejemplo: un abogado, no sólo litiga, también gestiona personal, viaja, administra y se sensibiliza con las causas que defiende. Un artista, igual gestiona, administra, organiza su carrera y sus habilidades para conseguir intercambio de trabajo por bienes materiales o servicios. Una etiqueta nos facilita modos de aparecer y accionar en el espacio público; pero, la realidad es que a

diario cumplimos más de un rol en nuestras vidas y eso hace que podamos funcionar de manera pervivable; nos ubica, nos hace sentir completos y si en algún momento se nos pidiera comportarnos únicamente de un modo exclusivo, se coartaría nuestra libertad de ser, humanos.

Es el ejercicio del arte lo que permite ofrecer ese extra o plus que permite desmenuzar contextos en cualquier actividad, y es por ello, que no se requiere ser artista, ni asistir a un museo para mostrar objetos que te enseñen qué es el arte; es decir, las afianzadas clasificaciones son las que apuntalan las crisis de sentido que se reflejan en el museo (como en tantas otras instituciones dedicadas al servicio). La despersonalización que este espacio muestra por haber tenido que condensarse y sintetizarse debido a las demandas organizacionales de sus usuarios, al crecimiento de sus funciones e incluso, al proceso mediático de la esfera pública que sufraga la educación para la que presta servicio, son sólo algunas problemáticas en las que ha tenido que florecer el museo; y mientras este no tire de la cortina que mantiene velado el verdadero valor de las obras de arte, continuará al margen de la norma y permanecerá lo que se deriva de esa experiencia. El sentido se empeñará en intentar escapar de la institucionalización como hasta ahora para sobrevivir en las calles, fuera de muros depositarios.

A través de la estrategia de la participación pude encontrar un medio para democratizar la noción de valor de la obra, pero no por medio del consenso (cosa que el espacio deliberativo propone), sino por medio de la coerción, el no acuerdo, en el espacio deliberativo donde se pueden discutir las diferencias y llegar a acuerdos. Gracias a la praxis pude ver que no sólo es la participación lo que acciona en un ejercicio como los de este proyecto, también, destruir las piezas promueve olvidar por un momento la idea del “arte” dentro de un santuario, y así, contribuir a la desactivación del espacio normado. Aunque sabemos que negando el objeto es como brota de su aura, dar pie a ejercitar la creación de los espacios en blanco

para que puedan ser llenados con significación, nunca me ha parecido una tarea estéril. El reto es generar sentido desde la experiencia.

Please! Trespass the line / ¡Por favor! Traspase la línea, abrió la puerta para ejercer una agresión natural, impulsada por una necesidad habitual e inminente como atravesar una puerta o cruzar una escalera para señalar que respondemos a la agresión de manera etnológica, y es por ello que la llevaremos grabada en el cuerpo, aunque sea un reflejo sistemático desde diferentes flancos o de manera velada. Al desconocerla y no Hermanarla a nuestro imaginario, la condenamos a enmohecerse en algún resquicio de nuestra *psique* con el riesgo de que en cualquier momento, se convierta en un ente incomprensible e incontrolable. Ofrecer espacios para abordar este tipo de necesidades, promueve su discernimiento y tal vez su disipación.

Una de las cualidades indiscutibles del arte es su subjetividad, ya que la percepción humana puede ver o detectar arte en momentos y espacios diversos siendo una experiencia diferente de persona a persona; influye también el contexto de vida y la formación de cada individuo. El arte puede consistir en crear algo nuevo que no existía en la naturaleza o generar una experiencia nueva con algo que ya existe; esta creación modifica la concepción existencial y filosófica del ser humano ya que trabaja ambivalentemente con las emociones y la razón reflejando valores tanto positivos como negativos de una época.

Bajo los parámetros de entendimiento que he obtenido en toda mi carrera artística, el arte no reside en un objeto sino una experiencia con él o a través de él. La diferencia es generar pensamientos, disertaciones, cualquiera que estas sean, enfocadas en incidir en el pensamiento humano; preferentemente en sentido positivo; para ello no es necesario estar en un museo; aunque tal vez, algunas condiciones del ambiente museístico propicien cierta comodidad para pensar; aun así,

el arte no acontece en los museos; no siempre es así. Los objetos en los museos tienen la función de mostrar pedazos de historia; por lo tanto les podemos llamar documentos del arte. Entonces, para mí el arte es el momento de conciencia que se ilumina o enciende en la mente y existencia del artista al instante de crear un objeto o una relación con este. Es una especie de éter que se desprende de los pensamientos para después convertirlos en acciones o materializaciones y por ende, cualquier ser pensante puede hacer, sentir y percibir el arte.

En ocasiones, asistimos a un museo a intentar vivir o ver el arte como si fuera una personificación o un ente tangible. Después vemos las pinturas de Diego de Velázquez centímetro a centímetro intentando encontrar la genialidad de la pintura y así llevárnosla a casa de alguna manera, pero nos frustramos cuando no encontramos nada y a eso se le puede sumar la voz irritante del custodio pidiéndote que no te acerques demasiado a la obra; y así puede pasar con la pintura clásica o el arte contemporáneo. No importa qué veas si no tienes una referencia que te haga vibrar al conectar todos los datos y tu cabeza explote en pensamientos.

Los resultados de la participación arrojaron que la institución conserva la obra de arte para determinar y preservar el valor (aura) de los objetos que exhibe; así mismo la institución museística, a través de objetos, difunde documentos del arte y no el arte en sí. Estas premisas apoyan a los usuarios de los museos a comprender que el arte es un estado de conciencia que permite generar tanto objetos como experiencias inmateriales.



GLOSARIO

1 Happening: del inglés que significa evento, ocurrencia, suceso. El significado de la palabra entró en el mundo del arte cuando la obra Theater Piece N°1 es realizada en 1952 por John Cage en el Black Mountain College y explicada por el propio Cage como eventos teatrales sin trama; aunque fue Allan Kaprow, alumno de Cage, quien en 1957 durante un picnic en la granja de George Segal, usó la palabra Happening para describir las improvisaciones que ahí ocurrían. En Enero de 1958 la palabra acuñada por Kaprow es generalizada por la revista estudiantil The Anthologist del Rutgers College de New Brunswick y desde entonces, fue adoptada en otros países. Happening es una manifestación artística frecuentemente multidisciplinaria, caracterizánda por la participación del espectador; para generar una obra de arte que no se centre en los objetos, sino en el evento propuesto y la participación en él. Suelen ser eventos efímeros, y por ello, se producen regularmente en lugares públicos, como un gesto de sorpresa o irrupción cotidiana (Sontag, 1996).

2 Melanie Klein: nacida en Viena en 1882, fue eminencia en la teoría del funcionamiento psíquico, logrando avances sobresalientes en el desarrollo de la teoría psicoanalítica del infante. Fundó la escuela inglesa de psicoanálisis. Desde su perspectiva, el desarrollo personal se concibe como la superación de etapas tempranas de la niñez (que vuelven a surgir en la vida adulta) y la superación de conflictos que estas etapas conllevan, tales como la ansiedad, la culpa, la envidia, y el logro de la gratitud; así como alcanzar el equilibrio con el mundo psíquico interno y el mundo externo, para desarrollar la capacidad de disfrutar de las cosas y llevar relaciones gratificantes de amor con los otros (Arnoux, 2012).

3 Leonard Berkowits: Nacido en Norteamérica hacia 1926. Doctor en psicología social por la Universidad de Michigan (1951), Ha sido presidente de la sección de Personalidad y Psicología Social de la American Psychological Association y de la International Society for Research on Aggression. Su investigación se ha centrado en el estudio sobre la agresividad, desde los campos de la psicología social y las ciencias cognitivas. En sus estudios incluye la experiencia mediática y su influencia en las expresiones de violencia, a través de sus trabajos centrados en los comportamientos de los adolescentes y en los usos del cine y la televisión (Berkowits, 1996).

4 Arte Participativo: o Arte Relacional es un término utilizado por Nicolás Borriaud que se acuñó en la esfera del arte a partir de la publicación de su libro Estética Relacional en 1998, para intentar identificar y diferenciar las manifestaciones artísticas tanto de su contexto de los años 90's, como de las producciones que se realizaban desde los años 60's-70's en las que se recurría con insistencia a la generación de espacios-obra, instancias-obra y momentos-obra, en los cuales las relaciones entre la arte, el artista y el público son capitales (Borriaud, 2008).

5 Fungible: que se desgasta, deteriora, degrada o disuelve con el uso.

6 Escisión: según Melanie Klein representa la ruptura mental o división en el infante entre el pecho bueno que es proveedor y lo gratifica (pulsiones de vida) y el pecho malo que hace las funciones de pecho persecutorio o represor y lo frustra (pulsiones de muerte), para determinar las nociones de estímulo-respuesta en el infante (Klein, 1976).

7 Experiencia Estética: según Robert Jauss, la Experiencia Estética es el proceso de goce cognitivo que ofrece el arte. Una de las aportaciones más sobresalientes de Jauss es que señaló que las obras de arte únicamente existen dentro del marco configurado para su recepción; es decir, que su interpretación es un proceso abierto que permite la libertad para disminuir la distancia entre espectador y obra de arte a través de la Identificación Lúdica, la cual renueva la percepción de las cosas, abre la posibilidad al juego, y dignifica lo aprendido en el proceso de percibir una obra de arte con el fin de experimentar la plenitud de sentido en nuestras experiencias (Jauss, 2002).

8 Agresión Instrumental: tipo de agresión que Leonard Berkowits denominó en sus experimentos con descargas eléctricas, como aquella que sirve para otros fines diferentes a la violencia; uno de esos fines puede ser el conocimiento a través de la comprensión de la prohibición mental interna (Berkowits, 1996).

9 Catarsis: término que se le atribuye a Aristóteles cuando sugirió que las tragedias clásicas permitían drenar sentimientos de lástima y de miedo por medio de la Catarsis. Significa el placer en las propias emociones que es capaz de conducirnos a un cambio en las convicciones (aunque no se sabe a ciencia cierta si el cambio es positivo) o a la liberación del ánimo. Expulsión, eliminación espontánea de energía. Freud lo retomó para designar el desbloqueo de recuerdos reprimidos (Freud, 1922).

10 Potlatch: es una práctica antigua en la que dones como la nobleza, el honor y el rango de jerarquía, se convierten en ganancia a través de la pérdida al ser regalados a un tercero como un deseo de demostración de poder o destrucción (Bataille, 2009).

11 Entropía: proveniente de la Segunda Ley de la Termodinámica, es la función que sirve para medir el grado de desorden en un proceso en el cual, la energía pierde su capacidad de generar trabajo útil o se transforma en otra energía que sólo se puede aprovechar por medio del reciclaje y ello implica un trabajo mayor. Distinguir la energía útil que se convierte en trabajo y la que no lo es, que se pierde en el medio ambiente. Este excedente de energía, Bataille le llama gasto improductivo (Bataille, 2005).

12 No-Lugar (No-Lugares): para definir este concepto es preciso partir del lugar (concepto ideal donde se expresan la identidad, y su relación con la historia), para definir el no-lugar como el espacio donde nada de ello se expresa. No obstante, existe la posibilidad de que se cree lugar en el no-lugar. Se trata entonces, de un lugar subjetivo y aún más, de los vínculos simbólicos que se manifiestan en el espacio concreto del no-lugar: como las relaciones de camaradería entre colegas en el despacho de un aeropuerto, por ejemplo. Se puede admitir también, inversamente, que el no-lugar pueda proyectarse en el lugar y subvertirlo. Pero la manifestación de esta alteración es entonces, una transformación material y física del espacio una ciudad pequeña ilumina su centro histórico para atraer turistas, a la vez que una vía rápida de circunvalación permite rodearla, los supermercados se instalan fuera de la ciudad intra muros y des-

centralizan la actividad, las viviendas particulares se erizan de antenas de televisión y parabólicas, dejando entrever cómo sus habitantes son arrastrados por el flujo de imágenes globalizadas. La objetividad del no-lugar transforma el lugar subjetivo y los vínculos simbólicos entre unos y otros. Llamemos lugar objetivo al espacio donde se inscriben marcas objetivas de identidad, de relación y de historia (monumento a los caídos, iglesia, plaza pública, escuela,...) y lugar simbólico a los modos de relación con los otros que prevalecen en él (residencia, intercambio, lenguaje); no-lugar objetivo a los espacios de circulación, comunicación y consumo, y no-lugar subjetivo a los modos de relación con el exterior que prevalecen en él: paso, señalización, código. La oposición más explícita se dará entonces entre el ágora, como espacio público y espacio de lo público (espacio materializado del debate público), y la autopista o el supermercado, como no-lugar materializado en el desierto singular y consumista (Augé, 2004).

13 Barrera de precepto: lo que cierra o determina los sistemas de valor y los mundos de vida. Sistema que responde a las escalas de valores establecidos y evita las consecuencias del pluralismo.

14 Aura: Walter Benjamin describe el término como el apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar refiriéndose al valor subjetivo e inalcanzable de las piezas únicas (Benjamin, 2009).

15 Posmoderno o Posmodernidad: condición cultural y social que consiste en un nuevo individualismo narcisista. Es un estadio histórico en el que han entrado las sociedades democrático capitalistas provocadas por la sobresaturación informativa y consiste en el vaciamiento o pérdida de los ideales proyectados durante la época moderna debido a la apatía ideológica. Lipovetsky define posmodernidad como la característica de la sociedad donde reina la indiferencia de masa y domina el sentimiento de reiteración y estancamiento, donde lo nuevo se acoge como lo antiguo, la innovación banalizada y el futuro es un proceso inevitable. Las personas ansían vivir demasiado rápido, aquí y ahora, conservarse joven rechazando el paso de los años y el envejecimiento, olvidando el sentido histórico de la vida, olvidando los valores y roles de un modo de vida rígido. Las personas sólo viven para sí mismas; los individuos narcisistas responden a una organización descentralizada, fragmentada. A pesar de su gran ambivalencia, o quizás por causa de ella, los conceptos “posmoderno”,

“posmodernidad” y “posmodernismo” fueron utilizados para designar las profundas transformaciones experimentadas por las sociedades occidentales durante la segunda mitad del siglo XX (Lipovetsky, 2003). En regiones como América Latina, sometidas desde el siglo XIX a procesos contradictorios de modernización, los diagnósticos de la posmodernidad fueron inicialmente rechazados como “ideologías foráneas” por gran parte de la intelectualidad de izquierda durante la década de los ochenta; sin embargo, el problema no consiste en saber si la posmodernidad le concierne o no a los países de América Latina, sino en determinar de qué manera les concierne. En autores como Néstor García Canclini se observa ya una ruptura con la idea conservadora y totalizante de la “identidad latinoamericana”, utilizada por muchos discursos filosóficos en el siglo XX. Trabajos como los del autor sientan las bases para una superación latinoamericana del eurocentrismo moderno (Canclini, 2012).

16 Biopolítica: término que Michael Foucault utilizó para designar una forma específica de gobierno que aspira a la gestión de los procesos biológicos de la población. Son aquellas normas que no se exhiben, sino que se enseñan a manera de que queden grabadas en el cuerpo y se ejecuten por voluntad propia. Foucault sostiene que la Biopolítica es efecto de una preocupación anterior del poder político: El Biopoder, que son un conjunto de estrategias de saber y de relaciones de poder que se articulan en el siglo XVII sobre lo viviente en Occidente. Esta modalidad se despliega sobre lo humano. Primero se pensó en el cuerpo “como máquina: su educación, el aumento de sus aptitudes, el arrancamiento de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos, todo ello quedó asegurado por procedimientos de poder característicos de las disciplinas: una anatomopolítica del cuerpo humano”. El surgimiento del Biopoder absorbe el antiguo derecho de vida y muerte que el soberano detentaba sobre sus súbditos y, en las sociedades post Revolución Francesa, aspira a convertir la vida en objeto administrable. Foucault acusa el surgimiento de una tecnología individualizante del poder, que por medio del análisis de los individuos, sus comportamientos y sus cuerpos, aspira a producir cuerpos dóciles y fragmentados. En función de esto, se inventan herramientas como la vigilancia, el control, el conteo del rendimiento o el constante examen de las capacidades. Este pensamiento vino a cuajar en el siglo XVIII con el desarrollo de un dominio de saber antes ajeno a las preocupaciones de los administradores del poder: la demografía. “El desarrollo en el siglo XVIII de la demografía, de las estructuras ur-

banas, del problema de la mano de obra industrial, hizo aparecer la cuestión biológica y médica de las ‘poblaciones’ humanas, con sus condiciones de existencia, de hábitat, de alimentación, con su natalidad y mortalidad, con sus fenómenos patológicos. El “cuerpo social” deja de ser una simple metáfora jurídico-política para aparecer como una realidad biológica y un campo de intervención médica. La Biopolítica es heredera de esta preocupación y de esta nueva forma de gestión por parte del poder político. Foucault sitúa su emergencia a mediados del siglo XVIII, acusando que es un procedimiento que se dirige al cuerpo-especie, abriendo para el gobierno de los cuerpos una biopolítica de la población”. Se instauran así una serie de mecanismos y técnicas sobre lo social que buscan el cuidado de la vida bien gestionada. (Foucault, 2009).

17 Pulsiones de vida y muerte: definimos pulsión como un grupo de pulsiones heterogéneas (sexuales y de conservación) que se oponen a otro grupo de pulsiones radicalmente diferentes; las de vida, corresponden a las expresiones positivas de la vida psíquica y sigue la lógica del principio del placer/displacer. Las pulsiones de muerte siguen el principio del nirvana. Las pulsiones de vida son aquellas que nos mantienen vivos y nos impulsan a conseguir los requerimientos básicos para la existencia: 1.- el hambre (alimento para el crecimiento); 2.- la agresividad (conquista del entorno) y 3: la sexualidad (relación de permanencia y afectividad con el entorno). Las pulsiones de muerte a su vez, son indicadores de supervivencia; es decir, que cuando las pulsiones de vida no están siendo satisfechas o están en riesgo, por instinto, las pulsiones de muerte operan para agudizar la conciencia y lograr sobrevivir situaciones adversas. (Freud. 1922).



BIBLIOGRAFÍA

Araujo, U. y Sastre, G. (2008) *El aprendizaje basado en problemas. Una perspectiva de la enseñanza en la Universidad*. Barcelona, España. Ed. Gedisa.

Aroux, J. (2000). *Melanie Klein. Vida y pensamiento psicoanalítico*. Madrid, España. Ed. Biblioteca Nueva.

Augé, M. (2004). *Los "No-lugares" Espacios del anonimato: Antropología sobre modernidad*. Barcelona, España. Ed. Gedisa.

Bataille, G. (2005). *El erotismo*. Barcelona, España. Ed. Tusquets.

Bataille G. (2009). *La parte maldita y apuntes inéditos*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Las Cuarenta.

Benjamin, W. (2009). *Estética y política: Para una crítica de la violencia*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Las Cuarenta.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México. Ed. Itaca.

Berkowits, L. (1996). *Agresión, causas, consecuencias y control*. Bilbao, España. Ed. Desclée de Brower.

Bodenmann, R. (1995) *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*. Madrid, España. Ed. La balsa de la Medusa.

Borriaud, N. (2008) *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Adriana Hidalgo.

Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Valencia, España. Ed. Pre-textos

Foucault, M. (2009). *El nacimiento de la biopolítica. Curso del Collège de France 1978-1979*. Madrid, España. Editorial Akal.

Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid, España. Ed. La piqueta.

Freud, S. (1920-1922). *Obras Completas. Más allá del principio de placer; Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*. Ed. Amorrortu.

Gamboni, D. (2014). *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. España. Ed. Cátedra.

Groys, B. (2005). *Sobre lo nuevo*. Alemania. Ed. Pre-Textos.

Henaro, S. (2014). *Melquiades Herrera*. México. Editorial Alías.

Jauss, H. (2002). *Pequeña apología sobre la experiencia estética. Pensamiento Contemporáneo 57*. Barcelona, España. Ed. Paidós Ibérica.

Klein, M. *Obras completas*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Paidós-Horme.

Lippard, L. (2001). “*Mirando alrededor: Dónde estamos y dónde podríamos estar*” en: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, España, Ediciones Universidad de Salamanca.

Lipovetsky, G. (2003). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, España. Ed. Anagrama.

Luckmann, T. y Berger, L. P. (1997). *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno*. Barcelona, España. Ed. Paidós.

Lyotard, J. (1989). *La condición posmoderna: Informe sobre el saber*. Madrid, España. Ed. Cátedra.

Moser, G. (1992). *¿Qué sé? La agresión*. México. Ed. Publicaciones Cruz.

Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Manantial SRL.

Segal, H. (2003). *Introducción al pensamiento de Melanie Klein*. México, D.F. Ed. Paidós. Psicología Profunda.

Sontag, S. (1996). *Contra la interpretación*. Madrid, España. Ed. Alfaguara.

Torres i Prat, J. (2005). *Consumo, luego existo: poder, mercado y publicidad*. Barcelona, España. Ed. Icaria.

Vargas Ll. M. (1997). *El elogio de la madrastra*. Barcelona, España. Ed. Tusquets.

Varios. (2003). *Comer o no comer. O las relaciones del arte con la comida en el siglo XX*. Salamanca, España. Ed. Centro de Arte de Salamanca.

PÁGINAS WEB

Antiguo Colegio de San Ildefonso. (2012) *La Lengua de Ernesto. Obras 1987-2011*. Recuperado de: <http://www.sanildefonso.org.mx>

Art Institute Chicago. (1991). *Untitled (Portrait of Ross in L.A.) de F. González Torres*. Fotografía de archivo. Recuperado de: <http://www.artic.edu>

Bristol Museum and Art Gallery. (2009). *Banksy versus Bristol Museum*. Recuperado de: <https://www.bristolmuseums.org.uk>

Carmen Aristegui. (2014). *Entrevista familiares de estudiantes de Ayotzinapa*. Noticias MVS. <http://aristeguineoticias.com/3010/mexico/video-entrevista-con-familiares-de-ayotzinapa-en-mvs>

César Martínez. (2002). *Como luego existo, existo luego como*. Recuperado de: www.martinezsilva.com

Cosejo Internacional de Museos. ICOM. (2013). *Qué. Normas y Directrices*. Recuperado de: <http://icom.museum>

Fondo No-Grupo. (2014). *Melquiades Herrera*. Recuperado de: <http://muac.unam.mx/fondo-no-grupo>

Kurimanzutto. (2012). *Rirkrit Tiravanija*. Recuperado de: <http://www.kurimanzutto.com>

Museo de Arte Carrillo Gil. (2012). *Los Irrespetuosos / The Disrespectful / Die Respektlosen*. Recuperado de <http://museodeartecarrillogil.com>

Nasher Sculpture Center. (2012). *Nasher Sculpture Presents Ernesto Neto Cuddle on the Tightrope*. Recuperado de: <http://www.nashersculpturecenter.org>

Nestor García Canclini. (2012). *¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia? Textos, cultura e imaginarios urbanos*. Recuperado de <http://nestorgarciacanclini.net/index.php/cultura-e-imaginarios-urbanos/128-de-que-hablamos>.

Nestor García Canclini. (2012) *Estética y Antropología. ¿Se acaban los museos de Arte Contemporáneo?*. Recuperado de <http://nestorgarciacanclini.net/index.php/estetica-y-antropologia/163-ise-acaban-los-museos-de-arte-contemporaneo>

Tate Modern Gallery. (2015). *Who is Bárbara Hepworth?* Barbara Hepworth en el Palais studio por Wilmer, V. en 1963. Recuperado de: <http://www.tate.org.uk>

The Museum of Modern Art. (1990). *Art And Artists. Felix Gonzalez Torres*. Recuperado de: <https://www.moma.org>

Tinguely Museum. (2013). *Biographie Jean Tinguely*. Recuperado de: <https://www.tinguely.ch>

Yoldi, Beatriz, Gozgow, Dimitra. (2009). *La destrucción del arte. El coleccionismo como agente profesionalizador y vector del dinamismo sociocultural*. Recuperado de: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/9682/1/destruccion%20del%20arte.pdf>



Please, trespass the line! / Por favor, ¡Traspase la línea!

Please, trespass the line! / Por favor, ¡Traspase la línea!

Accionar con la barrera de precepto
del espacio institucional.

LAP. Rebeca Torres Orozco



F A D

FACULTAD
DE ARTES
Y DISEÑO

UNAM