



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

RELIQUIA IMPURA
RECONFIGURACIONES DEL IMAGINARIO CATÓLICO
-DIVINO ROSTRO, UNA APROXIMACIÓN A LA AUSENCIA-

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN ARTES Y DISEÑO

PRESENTA:
DARÍO ALBERTO MELÉNDEZ MANZANO

DIRECTORA DE TESIS
DRA. ELIA ESPINOSA LÓPEZ (IIE)

CUERPO TUTORAL

DR. PABLO FRANCISCO AMADOR MARRERO (IIE)
DRA. TANIA DE LEÓN YONG (FAD)
DRA. LAURA GONZÁLEZ FLORES (IIE)
DRA. MARTHA RAQUEL FERNÁNDEZ GARCÍA (IIE)

CIUDAD DE MÉXICO, SEPTIEMBRE DE 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

RELIQUIA IMPURA

RECONFIGURACIONES
DEL IMAGINARIO CATÓLICO

-DIVINO ROSTRO, UNA APROXIMACIÓN A LA AUSENCIA-

DARÍO
ALBERTO
MELÉNDEZ
MANZANO

Agradecimientos:

Para la realización y concreción de esta tesis fue esencial el apoyo institucional de la Dirección General de Estudios de Posgrado de la UNAM otorgado a través de la Facultad de Artes y Diseño.

Agradezco a mi comité tutorial por las invaluable horas de asesoría y retroalimentación: dra. Laura González, dra. Martha Fernández, dr. Pablo Amador, dra. Tania de León y, especialmente, a la dra. Elia Espinosa por los apasionados diálogos y enseñanzas que tienen su culminación en este documento.

A mi querida familia por su apoyo moral.

A todas las personas que me acompañaron en esta deriva: amigos, modelos, fotógrafos, gestores, alumnos, colegas y personajes incidentales.

A la comunidad drag queen de la Ciudad de México, principalmente a Ozvaldo Patlán por su colaboración sustancial.

Y muy encarecidamente a mi pareja, Ka Rebolledo, sin cuyos intensos cuestionamientos esta obra no hubiera llegado a su fin.

A mis fantasmas . . .

Índice

8	Prefacio
11	Proposición
12	Introducción
15	Capítulo 1. El cuerpo ausente, imprints desde la imagen
15	1.1 Antecedentes
25	1.2 Presentación y representación: Imagen mimética, imagen indexal, fetiche y reliquia
27	1.2.1 Notas en torno a la reliquia católica
31	1.3 Entre el objeto y el proceso: pintura y acción. Dos modos de ser en el mundo
35	1.4 Referencias: <i>Autorretrato mimético</i> de Mónica Castillo y <i>Ausencias posibles</i> de Juan Rivero
44	Capítulo 2. Divino rostro
45	2.1 El retrato, una lectura existencial
47	2.2 <i>La santa Faz</i> , referencias históricas
53	2.3 Agenciamiento
55	2.4 Proceso
67	2.5 Materialidad, volumen, color, modos de representación, escala y montaje
70	2.6 Acerca de los medios empleados: acción, fotografía, dibujo y pintura. Interrelaciones
73	2.7 Circulación
73	2.7.1 Presentaciones de la pieza
73	2.7.1.1 Instalaciones
73	a) Museo Universitario del Chopo, Ciudad de México
75	b) Museo del Arte, Querétaro
76	c) Centro Morelense de las Artes del Estado de Morelos
78	d) Bar Allende Red, Ciudad de México
86	e) Pablo Goebel Fine Arts, Ciudad de México
90	f) Academia de San Carlos, Ciudad de México
91	2.7.1.2 Exploraciones performativas
91	a) Centro de Culiacán, Sinaloa
93	b) <i>Bar Allende Red</i> , Ciudad de México

96	c) Academia de San Carlos, Ciudad de México
98	2.7.2 Fortuna crítica de la pieza
98	2.7.2.1 <i>Desnudar el alma marginal</i> de Juan Carlos Reyna
100	2.7.2.2 <i>Por una defensa de la persistencia</i> de Marcela Duharte
102	2.7.2.3 <i>Darío Meléndez. La piel sin compromisos y la membrana de la mente.</i> <i>Entre los poros, los bellos y el velo del alma</i> de Juan (Iván) González de León
105	2.7.3 Presentación en el Segundo Congreso de Alumnos de Posgrado
106	2.7.4 Entrevista a Darío Meléndez: La encarnación como asentamiento de la diversidad sexual por Noé Cárdenas
110	2.7.5 Artículos
111	2.7.5.1 <i>Metáforas de una visión</i> por Mariana Rey
114	2.7.5.2 <i>Divino Rostro</i> por Jorge Piccini
120	2.7.6 Plagio por Goretti Padilla
124	2.8 Derivaciones
124	2.8.1 <i>Divino Rostro-Sábana Santa</i>
126	2.8.2 <i>Piel Florida</i>
129	2.9 Correspondencias
130	2.9.1 <i>Oshiguma</i> , Japón
134	2.9.2 <i>Impressions</i> de Victoria Sin
135	2.10 Acerca del proceso de investigación
137	2.11 Recepción de la obra
138	2.11.1 Instalaciones
138	2.11.2 Prácticas performativas
139	2.11.3 Cartel
139	2.11.4 Publicaciones
140	Capítulo 3. Ensayo visual
140	3.1 Cuaderno de trabajo
148	3.2 Atlas
153	Conclusiones
158	Adenda <i>La piel sin compromisos</i> por Juan (Iván) González de León
160	Fuentes
168	Lista de imágenes

P R E F A C I O

Tras un exhaustivo análisis de las imágenes que he generado desde el año 2002 en el que, mientras cursaba el último año de bachillerato, decidí dedicarme a dibujar hasta el día de hoy, he podido comenzar a dilucidar algunos motivos, temas y estrategias que han sido una constante en mi obra. Considero que dicho análisis es necesario en un punto de mi trayectoria en el que es crucial entender el sustrato a partir del cual se genera esta propuesta de investigación.

En lo referente a los motivos, destaco, en primer lugar, la presencia incesante de figuras humanas tanto en dibujos como en pinturas y fotografías. Si bien esto se debió a las clases de dibujo del natural con modelo en la Facultad de Artes y Diseño, posteriormente fue por las exploraciones personales que hice, usando a mis propios familiares, amigos y parejas. Dicha tarea fue perfilando una manera más propia de generar imágenes en las que ya empezaba a latir un tema a partir de cierta cualidad fantasmal.

Esta cualidad quizá pueda observarse en el primer retrato a lápiz que hice de una compañera de la preparatoria a la que jamás me decidí a hablarle. Naturalmente realicé la obra a partir de una serie de fotos *in fraganti*, obtenidas en el más puro ardid fetichista, mismo que he conservado a lo largo de toda mi producción. Sin embargo, en parte debido a mi poca destreza y en parte a una cierta intuición acerca de la “sensación de lejanía”, generada por los bajos contrastes en mi dibujo, decidí dejar el retrato inacabado porque me parecía más acorde a la relación interna con la retratada; además, al ser monocromático, se enfatizaba esta distancia con lo representado.

Hago mención de esta anécdota para apuntar que el carácter fantasmal de mis piezas, derivado de un “trabajo en proceso” y de una acusada monocromía, han sido los dos elementos formales que se han mantenido como una constante a lo largo de la producción.

En segundo lugar, es preciso resaltar que los ejercicios más logrados han sucedido en momentos de quiebre en mi vida. Ya se trate de muertes, despedidas o desapariciones, la continua exploración de la ausencia es, quizá, el rasgo más distintivo de mi trabajo hasta este momento.

En ese sentido, el proyecto *Divino Rostro*, caso de estudio para la presente investigación, trata precisamente de la ausencia a partir del cruce de dos mundos. Por una parte es una relectura de una leyenda proveniente de la tradición católica medieval: la Santa Faz o el Verdadero Rostro de Cristo; mientras que por otro lado, se ancla en una aproximación al ambiente travesti: más específicamente, el *drag queen*.¹ Sin embargo, la convergencia de ambos mundos es sólo un revestimiento para poder afrontar una pérdida personal que constituye el núcleo emocional de la pieza, sin la cual no hubiera podido generarla; de modo que, a manera de Perseo ante la medusa, la construcción cultural fue una manera de espejear la experiencia directa sin resultar devastado.

Antes de continuar con el desarrollo del texto, es necesario presentar, a nivel fáctico, en qué consistió el proyecto *Divino Rostro* y sus ejes:

- **Acción:** Junté a un grupo de travestis maquillados e imprimí sus rostros en toallas faciales en alusión a la reliquia católica de la *Santa Faz* que consiste en un lienzo en el que podemos observar el rostro de Cristo. Acorde a la leyenda, la imagen del redentor apareció milagrosamente en la tela cuando la Verónica enjugó su rostro con sangre y lágrimas.
- **Registro:** Hice tomas fotográficas del proceso antes, durante y después de la acción.
- **Pintura y dibujo:** Realicé diversos apuntes, bocetos, estudios y piezas antes, durante y después de la acción.
- **Exhibición:** El proyecto fue presentado en el Museo Universitario del Chopo (MUCH), el Centro Morelense de las Artes del Estado de Morelos (CMAEM), el bar Allende Red y el Museo del Arte de Querétaro.

1 Vocablo inglés que es una contracción de *dress as girl*. Designa una forma muy específica de travestismo fetichista en el que un hombre se viste de mujer con fines teatrales sin perder totalmente los caracteres masculinos, específicamente el vello corporal. Este personaje surge dentro del teatro shakesperiano y se mantuvo durante la época victoriana. Vid. CIE-10. *Clasificación de los trastornos mentales y del comportamiento*, pp. 177-178.

El escrito está dividido en tres partes. En el primer apartado haré una síntesis de mi formación y procesos artísticos para poder introducir las nociones de representación y presencia, a partir de las relaciones entre objeto y proceso que surgen de las interacciones entre el binomio (pintura-dibujo)-(acción). Una vez hecho esto presentaré tres categorías de la imagen: mimética, indexal y fetiche-reliquia y su vínculo con las nociones mencionadas. Al final, analizaré un par de piezas: *Autorretrato mimético* de Mónica Castillo y *Ausencias posibles* de Juan Rivero, las cuales guardan un gran parecido formal con el caso de estudio.

En el segundo apartado expondré el proceso de la obra *Divino Rostro*. En primer lugar, ofrezco una breve historia del retrato, para después presentar un recuento histórico acerca de la leyenda católica de la *Santa Faz*. Posteriormente, hablo del agenciamiento que hago de la leyenda para describir el proceso desarrollado. Continúo con un análisis de la obra a partir de las implicaciones de materialidad, escala, volumetría y medios empleados, para finalmente abordar la circulación que ha tenido el proyecto en espacios expositivos, textos de sala, entrevistas, espacios académicos, artículos, así como sus derivaciones en otros proyectos míos y correspondencias con otras manifestaciones culturales.

Finalmente, en el tercer capítulo, presento un ensayo visual conformado por imágenes provenientes de mi cuaderno de trabajo² y un desplegado a manera de Atlas warburgiano. Ambos dan cuenta del proceso orgánico, que siguió el proyecto.

2 Frente a la profusión de terminologías que buscan clasificar y/o posicionar los objetos que contienen la documentación de los procesos artísticos o que son uno en sí mismo y que tienen forma de libro, tales como *libro-arte*, *libro objeto* y *cuaderno de artista*, entre otros, propuestos por Ulises Carrión o Kristin Reger; regreso a la definición más básica que es cuaderno de trabajo. Es decir, un conjunto de páginas ordenadas de manera secuencial que contiene la documentación relativa al proceso de construcción de la obra. Dentro de la tipología de cuadernos de trabajo existen varios términos de acuerdo a su uso: de viaje, de campo y de investigación. Dada la naturaleza del proyecto, el cuaderno empleado en esta tesis media entre cuaderno de trabajo de investigación y cuaderno de trabajo de campo. Vid. Ricardo Pavel Ferrer Blancas, *La Biblioteca de Arena y El Libro de Babel. Los cuadernos de trabajo y su relación con el Libro-Arte a partir del proceso de producción creativa*, pp. 4-9.

Sumado a lo anterior, quiero adelantar que la manera en la cual abordo la ausencia, tan presente en la reflexión y producción del arte contemporáneo, se deslinda parcialmente del carácter melancólico que permea la mayor parte de las obras que tratan el tema. Existe un cierto grado de erotismo en el proceso performativo de construcción de la pieza, el cual no acaba de verterse en el resultado matérico de evidente carácter mortuorio y residual, estableciendo una tensión entre el objeto-ofrenda y la experiencia vital y fugaz de la cual surge la obra como una carcajada fúnebre.

PROPOSICIÓN

Es posible generar un tipo de proceso artístico desde América Latina que aborde la ausencia desvinculada del *Verleugnung*³ fetichista y de la visión melancólica a partir de la relectura y dislocación de la categoría de reliquia católica mediante la introducción de una dimensión performativa que anule la solemnidad del relato en el que se sustenta dicha categoría cultural.

3 Voz alemana que podría intentar traducirse como pérdida o falta, aunque siempre sea incompleto lo que se diga. En palabras de Agamben: "Así como en la *Verleugnung* fetichista, en el conflicto entre la percepción de la realidad, que lo obliga a renunciar a su fantasma, y su deseo, que lo empuja a negar la percepción, el niño no hace ni lo uno ni lo otro, o más bien hace simultáneamente las dos cosas, desmintiendo por una parte la evidencia de su percepción y reconociendo por otra parte su realidad al asumir un síntoma perverso, así en la melancolía el objeto no es ni apropiado ni perdido, sino una y otra cosa al mismo tiempo. Y así como el fetiche es a la vez signo de algo y de su ausencia, y debe a esta contradicción su propio estatuto fantasmático, así el objeto de la intención melancólica es al mismo tiempo real e irreal, incorporado y perdido, afirmado y negado. No nos sorprende entonces que Freud haya podido hablar, a propósito de la melancolía, de un 'triunfo del objeto sobre el yo', precisando que 'el objeto ha sido, sí, suprimido, pero se ha mostrado más fuerte que el yo'". Vid. Giorgio Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, p. 54.

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, los hombres hemos pergeñado una serie de manifestaciones culturales que han tenido como finalidad última pertrecharnos contra la naturaleza y la degradación. Desde las faraónicas empresas constructivas en el antiguo Egipto hasta las deslumbrantes edificaciones de Nueva York, la cultura ha intentado, poética e inútilmente, resistir a una sucesión de catástrofes llamada naturaleza, cuya pérdida principal se traduce en muerte y ausencia.

Entre las apuestas que buscan paliar el dolor frente a la pérdida, se encuentra la imagen en sus múltiples manifestaciones y soportes. Ya se trate de imágenes pictóricas, dibujísticas, fotográficas instantáneas, digitales o videos, las imágenes buscaron, en un primer momento, defendernos ante el embate del tiempo y el olvido. Y si ahora la mayoría de las imágenes también sirve a otros fines, como la moda o la propaganda política, existe una zona de resistencia que sigue haciendo evidente la finitud del hombre⁴: la imagen artística. En este sentido, considero que una de las reflexiones básicas de todo artista es su posición frente a la pérdida. Ya se trate de la muerte como tal, del desarraigo, de la migración o del derrumbe de un país, el artista genera prácticas críticas que resultan de cuestionamientos de su condición y su contexto.

Tomando en cuenta lo anterior, este proyecto resulta ser una exploración múltiple acerca de la pérdida. En él, hago una suerte de trazo en el que, a partir de distintos medios como la acción, la fotografía, el dibujo y la pintura, intento aproximarme al acontecimiento desde un enfoque en el que se entremezcla tanto lo fúnebre del hecho mismo, como un cierto aire carnavalesco⁵ que ofrece una reflexión particular acerca de la ausencia que resulta sintomática de una zona geográfica como México, en donde la risa y el llanto se confunden cotidianamente.

4 Zygmunt Bauman, *Arte líquido?*, p. 14.

5 Conversaciones con el artista Juan González de León.

Para cerrar este apartado, quiero apuntar que, tras una revisión bibliográfica, hasta la fecha no existe dentro del panorama académico y artístico contemporáneo una investigación que aborde desde las artes el tema de la ausencia a partir de la reliquia con el enfoque que aquí se presenta; no obstante, en la academia⁶ existen tres tesis que analizan la idea de reliquia partiendo de la fotografía, ambas teñidas de una melancolía de la que intento deslindarme. Mención aparte merece la tesis de Maura Falfán, egresada de “La Esmeralda” quien, si bien no aborda la idea de reliquia, sí hace una investigación profunda acerca de la huella y su relación con la ausencia destacando su carácter residual. Dicha investigación, desarrollada dentro del campo pictórico, explora también las tensiones de la ausencia-presencia a partir de la usual monocromía con la que se aborda el tema, asunto del cual me desmarco gracias al cromatismo de *Divino Rostro*. Además, Falfán no relaciona su obra con el imaginario católico ni problematiza los procesos y medios empleados en la construcción de la obra, por lo cual puedo afirmar que nuestros trabajos se diferencian.

Asimismo, en el arte contemporáneo existen una gran cantidad de autores que parten de la reliquia y que son paradigmas de la escena internacional como Marc Quinn,⁷ Damien Hirst⁸ o Teresa Margolles⁹ pero cuya obra está centrada en la presentación directa del residuo, y no en su cualidad fantasmal como es el caso del enfoque que di a mi obra en estas páginas.

6 Vid. Marisol Maza García de Alba, *Individuo y espacio social: modelos de expansión para el arte. La revaloración del cuerpo y la experiencia cotidiana, la fotografía como reliquia: propuestas artísticas sobre los valores afectivos y rituales del retrato*, Tesis de Licenciatura en Artes Visuales, Ciudad de México, ENAP-UNAM, 2010; Laila Eréndira Ortiz Cora, *Fantasmas de culto: Más allá del fetiche como objeto artístico*, Tesis de Maestría en Artes Visuales, Ciudad de México, UNAM-ENAP, 2008; Gisela Villanueva Camarena, *Ausencias y presencias. Imágenes de un mundo desaparecido*, Tesis de Licenciatura en Artes Plásticas, Ciudad de México, Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, 2005; y Maura Eréndira Falfán Hudak, *La huella como presente de un ausente*, Tesis de Licenciatura en Artes Plásticas, Ciudad de México, Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, 2008.

7 Enrico De Pascuale, *Death and Resurrection in Art*, p. 63.

8 Damien Hirst, [damienhirst]. *Damien Hirst Relics documentary*.
<<https://www.youtube.com/watch?v=DvdqtA85zTA>>

9 Cfr. p. 100.

Por último quiero mencionar a tres artistas cercanos a mi contexto cuyas investigaciones rozan y/o toman la noción de reliquia en sus distintos aspectos. En primer lugar está Marcelo Balzaretti, quien en su obra *Muerte y resurrección* (2004), hace una variación de la *Sabana de Turín*.¹⁰ En segundo lugar tenemos la obra de Horacio Cadzco, egresado de la ENPEG, “La Esmeralda”, quien aborda lo abyecto del fetiche o la reliquia.¹¹ Más recientemente, aparece Madeline Jiménez Santil, artista dominicana asentada en México y egresada de SOMA,¹² cuya obra retoma la idea de reliquia desde lo documental.

Dado lo anterior y por lo logrado en este texto que leerán a continuación, anuncio que *Divino Rostro* es un aporte metodológico y estético dentro del campo del arte contemporáneo emergente.

-
- 10 Marcelo Balzaretti, *Marcelo Balzaretti* [blog]
<<http://marcelobalzaretti.blogspot.mx/>> [Consulta: 10 de enero del 2017].
- 11 Horacio Cadzco, *Horacio Cazco* [blog]
<<http://horaciocadzco.blogspot.mx/>> [Consulta: 10 de enero, 2017]
- 12 Madeline Jiménez Santil, *SOMA MÉXICO*.
<<http://somamexico.org/es/s?s=madeline+jimenez>> [Consulta:10 de enero, 2017]

• CAPÍTULO 1. EL CUERPO AUSENTE, IMPRONTAS DESDE LA IMAGEN

En una época en el que el torrente de imágenes pareciera inundar nuestra existencia, me parece necesario, como artista, pensar desde dónde trabaja, qué tipo de imágenes usa, cuál es su función y en donde están sus alcances o zonas de incidencia para así poder posicionarse dentro del *mare magnum* que le rodea.¹³ En este sentido, el objetivo de este primer capítulo es plantear mi posicionamiento como productor de imágenes haciendo, en un primer momento, un breve recuento de mi formación como pintor para posteriormente hablar de las categorías de la imagen dentro de las que ha discurrido mi trabajo.

1.1 Antecedentes

Al haber sido formado como pintor y dibujante tradicional en la Facultad de Artes, principalmente en el Taller de Luis Nishizawa, se estableció desde un principio que el campo desde el cual trabajábamos era el campo de la representación. Sin un cuestionamiento acerca de la pertinencia de la representación (quizá porque en ese momento la consigna era aprender un oficio y entregar pinturas acabadas), los proyectos emprendidos partían siempre de un “modelo”, ya sea físico o bidimensional, a partir del cual se ejecutaba una obra figurativa.

13 Sobre todo en una época donde la comunicación visual parece estar desplazando, en un sector joven, a los puentes lingüísticos. Ejemplos notables de esto son los *memes* y los *gifs*.

No obstante, tras un largo entrenamiento en la práctica pictórica, comencé a encontrar otras posibilidades de aproximarme a la imagen a partir de la reflexión de los procesos anteriores al acto mismo de pintar, lo que el artista alemán Boris Nieslony, del grupo *Black Market International*, llama pre-imagen.¹⁴ En el caso de la práctica pictórica propia, dichos procesos podría dividirlos básicamente en dos: proceso digital y proceso análogo.

En el primero se partía de un boceto compositivo para después hallar imágenes en la red que se ajustaran a lo pensado en el boceto. A continuación, se hacía un ensamble digital que se proyectaba al bastidor para pintarse. En este tipo de proceso, quizá habría que llamarlo método, en general bastante mecánico y eficiente, se obtenía piezas rápidamente con un mínimo margen de error.

El segundo tipo de proceso, más lento y costoso, pero a la vez más amplio en cuanto a posibilidades pictóricas, era el análogo, y consistía en partir de un boceto sobre papel. Después se realizaban exploraciones de campo que incluían desde trabajo con modelos humanos y animales, pasando por estudios de objetos y paisajes en vivo para generar tanto imágenes fotográficas como dibujos o pinturas del natural que podían ajustarse, o no, al boceto original. En muchas ocasiones, la posibilidad de tomar contacto con lo real dislocaba la idea original abriéndose el abanico de opciones plásticas.

En este segundo proceso, al existir un componente vivencial y humano del cual participaba el artista, el tipo de imágenes generadas era mucho más particular, pues partían de situaciones concretas en las que lo contingente irrumpía en los esquemas preestablecidos. De igual forma, comencé a notar que, en repetidas ocasiones, el proceso de la pieza pictórica en sí y el asunto pre-pictórico —las fotografías, los apuntes, las charlas antes de llegar a la imagen— eran mucho más potentes que la pieza final. Existía una energía en el *proceso* que difícilmente llegaba a la superficie pictórica acabada, al objeto.

14 Gerlad Harringer [geraldharringer], *Der Antilopenkuss-Portrait Boris Nieslony*. <<https://www.youtube.com/watch?v=BPGDIC6dE68>>. Existe también una mayor cercanía entre la pre-imagen y el dibujo que entre la pre-imagen y la pintura al ser el dibujo un medio mucho más inmediato e incorpóreo que la pintura. No es gratuito que sea el dibujo, y no tanto la pintura, el medio idóneo en el que he desarrollado la mayor parte de mi práctica artística. Vid. Adolphs Volker [adolphsvolker], *El laberinto del Mundo. El dibujo en el arte contemporáneo*. <<https://www.youtube.com/watch?v=xYu6T7h1sUs>>. Existen también algunas consideraciones acerca del estatuto fantasmal del dibujo que surgen de la comparación con la práctica pictórica en consonancia con lo apuntado por Volker y que, fácilmente, aproximan lo dibujístico a la pre-imagen. Vid. John Berger, *Sobre el dibujo*, pp. 39-40.

Comencé a realizar algunas pinturas en las que ya no veía necesario “terminarlas”, es decir, construir, en un sentido arquitectónico, cada capa pictórica hasta obtener una superficie homogénea. En estas primeras piezas el dibujo, el soporte mismo y algunas zonas difusas empezaron a hacer visible este interés por dejar al descubierto los estratos de la pieza. Lo que inició como una didáctica terminaría siendo una poética donde lo procesual y, sobre todo, el *rastro*,¹⁵ empezarían a ser cada vez más presentes y comenzarían a dialogar con la representación misma.

Las series en las que se visibiliza este interés fueron *Foncé* y *Ofrenda a Zol Negro*¹⁶ las cuales ya no muestran figuras ni fondos perfectamente terminados sino solo esbozos en los que es reconocible el trazo subyacente, la base de color y la grisalla. Con estas piezas comienza un proceso de disolución de la forma que empezó a dotar a las piezas de la mencionada cualidad fantasmal, mismo que culminará en la obra *Divino Rostro* (figs. 1 y 2).

15 Uso el término *rastro* en vez de *huella* debido a que, si bien ambas palabras son vestigios de un acontecimiento, difieren en su naturaleza al ser el *rastro* más objetual y la *huella* más cercana a la imagen. En el caso de *Divino Rostro*, no obstante que las piezas son impresiones y podrían ser un tipo de huella, no lo son en abstracto ni totalmente. La materialidad de la obra, en este caso toallas faciales y maquillaje, remiten a un universo de objetos en específico del que forma parte, acentuando la objetualidad de ésta, cuestión que también es visible en los relieves sutiles que presentan las impresiones resultado del contacto con los rostros. Esta diferencia entre *huella* y *rastro* se hace evidente al comparar la etimología de ambos vocablos. *Rastro* proviene del latín *rastrum*, ‘vestigio’, mientras que *huella* proviene del verbo ‘hollar’ que a su vez deriva de *fallar*, y este del lat. vulg. *fullāre* ‘pisotear’, y significa pisar, dejando señal de la pisada. Vid. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, s.v. ‘Huella’ y ‘Rastro’. Naturalmente, estas consideraciones son discutibles, pues la obra contiene elementos de ambos términos y en eso radica su complejidad ya que, aunque la obra es hija de mi práctica pictórica, toca también aspectos performativos, corporales y objetuales. Estas cuestiones, visibles desde la elección del término *rastro* en vez de *huella*, nos hablan de la cualidad intermedial de la obra que será abordada en el capítulo dos.

16 Ambas series fueron publicadas en la revista *Punto de Partida* en los años 2008 y 2009. Vid. Darío Meléndez Manzano, *Foncé* (serie), *Punto de Partida*. núm. 145. <<http://www.puntodepartida.unam.mx/index.php/numeros-antiores/143-no-0145/226-0145-grafica-fonce>> [Consulta: 31 de enero, 2016]; y *Ofrenda a Zol Negro* (serie), *Punto en Línea*, núm. 13. <<http://www.puntoenlinea.unam.mx/index.php/236>> [Consulta: 31 de enero, 2016]

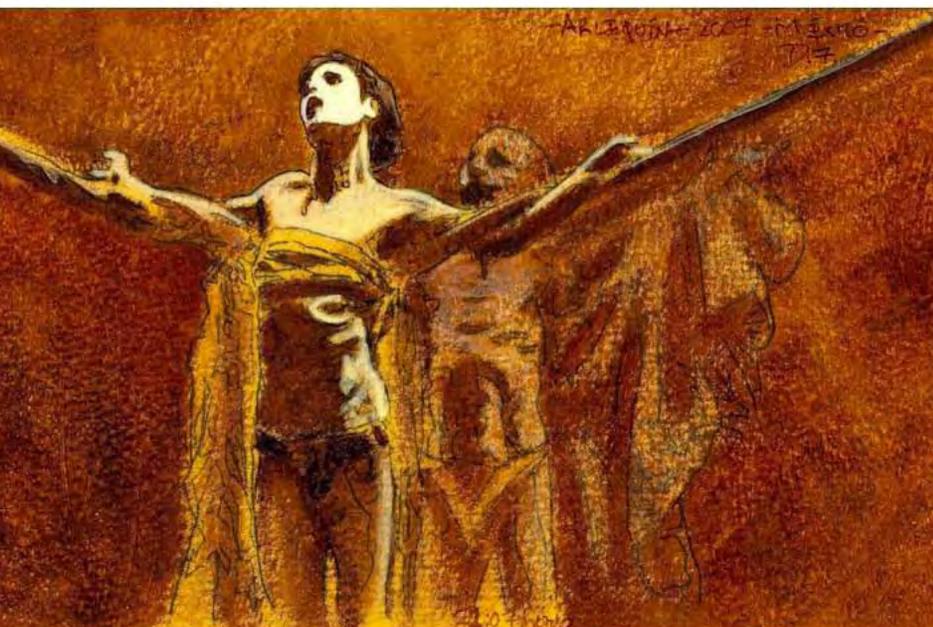


Fig. 1. Dario Meléndez, *Colombina*, 2007. Vinílica, carbón, óleo y temple de huevo sobre papel de algodón, 21.7 x 14 cm. (De la serie *Foncé*)

Esta desintegración de la forma a partir de la revaloración del proceso fue espoleada por dos proyectos más, en los que las reflexiones sobre las etapas constructivas de la pieza y la relación con el acto fueron nutridas por consideraciones en torno a maneras de reactivar el pasado a partir de la materialidad y del residuo.



Fig. 2. Darío Meléndez, *Yolotl*, 2008. Acrílico, temple de huevo, carbón y tinta sobre papel, 14 x 21.7 cm. (De la serie *Ofrenda a Źol.Negro*)

El primero de estos proyectos fue mi tesis de maestría titulada *Anatomía de un Cuadro Novohispano* la cual planteaba, físicamente, la posibilidad de acercarse al arte del pasado a partir del proceso de construcción de la obra revalorando a nivel estético los procesos subyacentes; de lo que se trataba en el fondo era la activación del objeto histórico a partir del proceso. Para lograrlo, realicé una reconstrucción de la obra *La Sagrada Familia con San Juan Niño* de Andrés de Concha utilizando los materiales, métodos y protocolos de trabajo de su época, obteniendo como resultado final una bitácora de los procesos y una animación de *pintura progresiva*¹⁷ de las etapas constructivas. Este proyecto se realizó bajo la guía y el auspicio de las investigadoras del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del IIE (Figs. 3, 4 y 5).

17 Concepto sugerido por la Dra. Tania de León también conocido como *pintura transformable*. Esta definición se emplea para animaciones que implican la realización de movimientos de generación o corrupción de un elemento mediante la transformación de una imagen en otra, empleando usualmente medios poco estables como tintas u óleos. Vid. Juan Pablo Etcheverri, "Dibujo y pintura transformable" en *Cortografía. Animación*. pp. 156-157.



Fig. 3. Andrés de Concha (Sevilla, ¿?- Ciudad de México, 1612)

La Sagrada Familia con San Juan Niño, ca. 1599. Mixta s/ tabla entelada, 131.5 x 92.2 x 2.5 cm.

Colección particular. Foto: Eumelia Hernández, LDOA, IIES-UNAM.

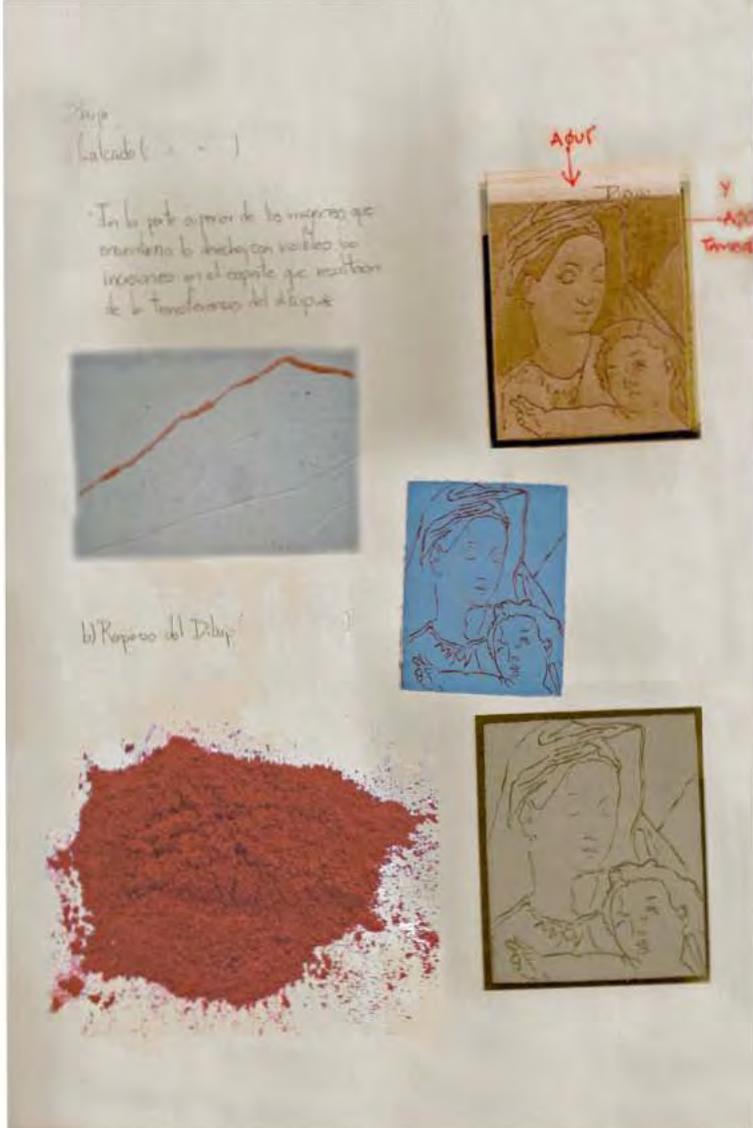


Fig. 4. Darío Meléndez, *Bitácora*, 2009-2010.



Fig. 5. Darío Meléndez, *La Sagrada Familia con San Juan Niño* (Después de Andrés de Concha), *Fotogramas*, 2010.

El segundo proyecto llamado *Sepulcro Blanqueado, Rastros Vitales en la Antigua Academia de San Carlos*, fue desarrollado como parte de la Beca de Jóvenes Creadores del FONCA 2010-2011, en pintura, y antecede inmediatamente a *Divino Rostro*. *Sepulcro Blanqueado* consistió en pintar, en soportes de gran tamaño y del natural, espacios residuales de la Academia, como un ejercicio crítico en el que la pintura de gran formato, relacionada con lo histórico, revelara las fracturas de una institución. Aunado a ello, sólo utilizaba soportes y materiales desechados que encontré en los basureros de la Academia. En palabras de Erik Castillo, se trataba de una especie de “pepena de la pintura” o de pintura *povera* (Fig. 6).

En un principio todo fluía muy bien, pues estaba “limpiando” la institución; hasta que me topé con que los soportes residuales con los que trabajaba eran “históricos” y estaban, por lo tanto, inventariados, de modo que no podía sacarlos del recinto, mucho menos exponerlos, venderlos, dañarlos, etc., por lo cual el proyecto quedó trunco. Sumado a eso, se me negó la posibilidad de pintar del natural en la Academia por lo que tuve que cambiar de rumbo.

Valdría la pena considerar el estatus que estos soportes y mobiliarios tienen en la Antigua Academia de San Carlos: por un lado, ya no funcionan pero, al estar inventariados y ser parte de la historia del lugar, son una especie de fetiche o de reliquia, en una versión laica. En este sentido, el número de inventario, que tenían los objetos adosados y por lo cual se volvían intocables, podría ser una manera contemporánea de las llamadas cédulas, que autentificaban a las reliquias. Aquí atisba una pervivencia y correlación de la estructura de pensamiento religioso de orden escolástico al interior del ámbito académico, pero para afirmar tal cosa, tendría que hacer un estudio mucho más profundo en el que pudiera cimentar esta analogía. Lo que sí puede afirmarse es que la noción de reliquia-fetiche ya estaba presente desde el desarrollo de este proyecto, la cual va a alimentar las discusiones de la pieza *Divino Rostro*.



Fig. 6. Darío Meléndez, *Escurre*, 2011. Carbón y vinílica sobre triplay, 244 x 366 cm.

1.2. Presentación y representación: Imagen mimética, imagen indexal, fetiche y reliquia

Se sabe muy poco acerca de los orígenes de la pintura, decía Plinio el Viejo en su Historia Natural (XXXV, 15). Pero una cosa es cierta: nació cuando, por primera vez, se cercó con líneas la sombra de un hombre. Este nacimiento “en negativo” de la representación artística occidental es significativo. La pintura nace bajo el signo de la ausencia/presencia (ausencia del cuerpo/presencia de su proyección). La dialéctica de esta relación dicta la cadencia de la historia del arte.¹⁸

Victor Stoichita

Como se vio en el apartado anterior, la exploración que he desarrollado en el campo de la pintura me ha llevado a pensar distintos modos de aproximarme a ésta. Por un lado tendríamos el momento prepictórico del que habla Boris Nieslony, por otra parte el proceso de construcción misma de la imagen destacándose lo procesual y el rastro y, finalmente, las consideraciones acerca de la materia sobre la cual se pinta, su carácter de fetiche, concepto que abordaré más adelante. Estas nociones son las que intentaré vincular con ciertas categorías de la imagen que puedan aportar al análisis del proyecto. Ahora bien, a manera de croquis, abordaré tres categorías de la imagen recurrentes a lo largo del trabajo.

Como una manifestación antiquísima de la imagen y todavía vinculada fuertemente a la religión, tenemos, en primer lugar, a los fetiches o reliquias, es decir, una suerte de imagen corporal que involucra fragmentos o contactos corporales tales como las prendas o *ngangas*¹⁹ de origen africano que contienen el espíritu de los ancestros en fragmentos de carne humana, los genios familiares romanos con restos de antepasados o las reliquias católicas.

18 Victor Stoichita, *Breve historia de la sombra*, p. 9.

19 Objetos rituales que consisten en una serie de elementos de la naturaleza que para adquirir su poder requieren de la presencia y consagración con restos humanos. De acuerdo con la tradición del Palo Monte (creencias y prácticas mágico religiosas de raíz africana), el espíritu del muerto queda atrapado en la prenda o *nganga* y ayuda al poseedor de la misma a cumplir sus deseos. Vid. Lydia Cabrera, *El monte*, p. 137.

En segundo lugar, ya dentro de un contexto cuasi-secular, está la imagen mimética o, en términos peircianos, la imagen icónica, entendible como aquella imagen que reproduce o *representa* los rasgos esenciales de un objeto por similitud. Dentro de esta clasificación se pueden mencionar los retratos funerarios de la ciudad egipcia de Al-Fayum, en los que se buscaba un parecido con el difunto para que su imagen siguiera existiendo en la posteridad tal y como era en vida.

Por último, hay que mencionar un tercer tipo de imagen, la imagen indexal, generalmente una huella en el origen mítico²⁰ o el trazo de la silueta de la sombra de un cuerpo en el muro. La imagen indexal señala una aparición fugaz y, como se verá posteriormente, está más profundamente relacionada con la presencia, quizá aún más que la imagen mimética, al nacer de la fragilidad y del estado de contingencia del ser. En palabras de Victor Stoichita “consolida una instantánea”²¹ a partir de un gesto simple que intenta capturar una estampa proveniente del contacto con la sombra del modelo, hecho que pareciera aproximarla a la noción de reliquia.²² Basta con recordar las impresiones de manos en las cuevas prehistóricas de Altamira para tener una idea de ello.

Ahora bien, estos tres tipos de imágenes: el fetiche-reliquia, las imágenes miméticas y las indexales, guardan distintos tipos de relación con la representación y la presentación, que me servirán para analizar la pieza *Divino Rostro*. Cabe aclarar que la única posibilidad de presencia, en términos warburianos,²³ es el acto como origen de la imagen.

20 Victor Stoichita, *op. cit.*, p. 22. De acuerdo con la versión pliniana del mito acerca del origen de la pintura, ésta nace cuando al partir un joven a la guerra, al amanecer, su sombra es proyectada sobre el muro de la casa, misma que es trazada por su amada como un último vestigio de su presencia.

21 *Op. cit.*, p. 19.

22 Ídem.

23 Aby Warburg, *El ritual de la serpiente*, pp. 44-49.

Sin embargo, estas categorías no existen de manera autónoma. Hay zonas intermedias entre ellas, lo cual vuelve complejo el abordaje del caso de estudio. Aunado a ello, hay que mencionar que las imágenes que dan forma al caso de estudio no existen en abstracto, sino que se desarrollan en medios específicos: acción, pintura, dibujo y fotografía, por lo cual generan preguntas al interior de cada medio y también zonas intermedias en donde, quizá, puedan trazar nuevos territorios. Estas cuestiones serán tratadas de manera puntual en el capítulo “*Divino rostro*”.

1.2.1 Notas en torno a la reliquia católica

“De todos los huesos de los justos, el señor tiene cuidado”

(Salmo 33, 21)

La palabra reliquia proviene del latín *reliquiae* es decir “residuo” y está fuertemente ligada a los albores del cristianismo y a la historia más antigua del ícono cristiano. Dichos restos tenían la función de dar fe de la veracidad histórica de Cristo y de la Virgen por lo que fueron considerados un bastión de la fe debido a que, a diferencia de las imágenes pintadas que podían falsearse sin mucho problema, la reliquia implicaba la presencia física del cuerpo santo. De ahí que la noción de reliquia tuviera una doble función: encarnar a la divinidad y documentar su vida en la tierra. En este afán por autenticar la existencia divina surgieron varias categorías de reliquias de acuerdo a su grado de encarnación celestial, a saber:

- Reliquias de primer grado: consisten en partes del cuerpo del santo, hueso, pelo, sangre y demás fluidos corporales. Ejemplos de esto pueden ser el manto sagrado de Turín que está impregnado de la sangre de Cristo o el Manto de María que preservaba restos de la leche materna con la que fue alimentado Jesús.²⁴
- Reliquias de segundo grado: en esta categoría se encuentran ropa y objetos usados por el venerado.
- Reliquias de tercer grado: otros objetos que hayan tenido contacto con las reliquias de categorías anteriores.

Sin embargo, también las reliquias podían ser falseadas con fines comerciales, ya que la presencia de éstas en los templos se traduce en un mayor número de visitas con su consecuente aporte económico. Ejemplo de esto es la reliquia del Santo Prepuccio de Cristo que durante la Edad Media y hasta 1900 fue objeto de controversias en torno a su posesión, importancia teológica y autenticación.²⁵ Debido a estas problemáticas y dado que Roma buscaba mantener su hegemonía, la institución católica generó una manera de controlar la veneración de éstas; por lo anterior, para que la reliquia tenga valor, es necesario que esté identificada con un pequeño papel o cédula (*cedulae*) que señale el nombre del santo del cual proviene la reliquia. Asimismo, la exposición de reliquias debe estar avalada por un documento llamado *la auténtica*, expedido por la Santa Sede.

Retomando el aspecto de contacto con lo divino de la reliquia,²⁶ encuentro que la misma idea de espíritu habitando la carne muerta es una especie de culto necrófilo que pareciera contradecir el carácter mismo del catolicismo que aparentemente busca desprenderse del cuerpo. De ahí surge la pregunta: ¿Acaso se puede llegar a lo espiritual a partir de la materia muerta? Esta dualidad del culto católico, esta tensión entre materia y espíritu ha sido una de las zonas que ha generado mayor número de adeptos y controversias. Considero que la reliquia es una pervivencia de lo sagrado monstruoso al interior de la estructura escenográficamente apolínea de la iglesia Católica. Como mencionaba en la introducción del presente proyecto, la imagen y, por lo tanto también la reliquia católica, están apelando a las pulsiones más básicas del hombre: lo irracional y el miedo a la muerte, del mismo modo que los cultos africanos combatidos durante siglos por el catolicismo. Quizá de una manera mucho más pulcra, pero no por ello menos perversa, el sacerdote, al igual que el brujo, utiliza la reliquia y la *nganga* para invocar lo sagrado, ganar dinero y seducir fieles a partir de la idea común de que este trozo de carne muerta es el receptáculo de un espíritu.

25 Peter Manseau, *Huesos sagrados. Un recorrido por las reliquias de las religiones del mundo*, pp. 102-103.

26 Gabriela Sánchez Reyes, "Retablos relicarios en la nueva España" [en línea], *passim*.

Muestra de estas correspondencias de culto necrófilo es el rito de consagración de los altares católicos, que hasta 1959, no podía realizarse sin la utilización de reliquias.²⁷ Este último aspecto es muy similar a la preparación de una *nganga* que adquiere su poder mediante la presencia de restos humanos.

Pese a lo lejana que pudiera parecer la ancestral idea de reliquia corporal en el mundo contemporáneo y, más específicamente en México, mis observaciones al interior de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México muestran que este atavismo sigue siendo, cuando menos, un instrumento de ganancias económicas por parte de la iglesia católica y una reafirmación de la hegemonía occidental. Al visitar la Capilla del Santo Cristo y de las Reliquias situada en el costado derecho del altar mayor, hallé expuestas las reliquias corporales de San Vital Mártir que fueron traídas desde Italia y a cuyos pies los fieles siguen depositando dinero. Esto último es un reflejo del primitivo culto necrófilo al interior de la espiritualidad católica; sin embargo, lo notable del caso fue que no sólo había dinero, sino también diplomas y títulos universitarios cuya presencia quizá se deba al poder taumatúrgico de las reliquias que, según lo que rezaba la descripción, ayudan a los que van a presentar exámenes. Esta visita resultó reveladora pues me permitió reconocer que los mecanismos inconscientes vinculados con la magia que detona la reliquia siguen operando en las sociedades contemporáneas (Fig. 7).

27

Ídem.



Fig. 7. Darío Meléndez, Reliquias de San Vital mártir con diplomas, Capilla del Santo Cristo y de las Reliquias, 2012. Catedral Metropolitana.

1.3. Entre el objeto y el proceso: pintura y acción. Dos modos de ser en el mundo

“Dos pájaros, compañeros inseparables, están posados en el mismo árbol. Uno come la dulce baya, el otro lo mira comer”²⁸

Rgveda

El hablar de pintura en México pareciera etiquetarnos inmediatamente como partidarios, a ultranza, de una defensa de la tradición clásica frente a otras manifestaciones artísticas; no obstante, esta cuestión es sintomática de las batallas entre las distintas facciones de “contemporáneos” y pintores que conforman el panorama del arte en México. Ahora bien, al yo haber sido principalmente formado por pintores tradicionales, mismos que denostaban fuertemente la práctica de la acción, tuve, como la mayor parte de los artistas objetuales, una fuerte reticencia a mirar, de manera positiva, la inclusión de elementos performativos en mi trabajo. Empero, el carácter de *presencia*, que distingue a la acción comenzaba a filtrarse en mi obra a partir de la revaloración del proceso, como mostré en las páginas anteriores.

En este sentido, el azar y el devenir, consustanciales a la acción, son elementos de difícil inclusión en la producción objetual donde el artista es una suerte de “demiurgo” que controla el microcosmos plástico que cristaliza en un objeto. Esta actitud de defensa frente a la entropía de la materia, la cual revela nuestra propia fragilidad, es la que dicta la fetichización de la realidad permitiendo al hombre dialogar consigo mismo y con el mundo a través de representaciones visuales, sonoras, y/o lingüísticas.

28

Roberto Calasso, *El rosa Tiepolo*, p. 185

Aparentemente contrario a esta visión, la acción busca incidir directamente en lo real a partir del propio cuerpo del artista. En este orden de ideas, se quiebra la representación intentando abrir la experiencia a lo contingente, rompiendo la jerarquía entre el sujeto y el objeto, y dejando que este último afecte también al sujeto creando una relación dialógica.²⁹ Sin embargo, valdría la pena preguntarse: ¿no es la pintura en su origen, una acción también? ¿no habría que tejer más puentes entre ambas disciplinas con miras a generar pensamiento crítico y cuestionamientos a nuestro contexto sin importar la procedencia de las herramientas y disciplinas?

Pienso en casos como el de Anselm Kiefer o Francis Bacon quienes atrás de sus potentes creaciones netamente pictóricas, recurrían a prácticas performativas. La relación de Beuys con Kiefer³⁰ en la que se cuestionaba la problemática del evento y de la representación acerca del Holocausto durante la Segunda Guerra Mundial, o las continuas prácticas corporales de Bacon cuyo epítome acerca de la auto representación puede verse en *Unknow Woman* (1930) de John Deakin en el que el pintor es retratado vestido de mujer,³¹ son muestras de la potencia que subyace en las zonas intersticiales entre las disciplinas artísticas (Fig. 8).

29 Elvira Santamaría "Apuntes sobre performance", pp. 64-66.

30 Matthew Biro, *The Yale Journal of Criticism*, pp. 113-146.

31 Gordon Comstock "Cia facial software uncovers the artist Francis Bacon – in drag".
<<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/16/cia-software-unveils-francis-bacon-in-drag>>
[Consulta: enero, 2016]



Fig. 8. *Unknown woman*, 1930s. Photograph: John Deakin Archive.

No obstante, estas diatribas acerca del objeto y el proceso como dos puntos irreconciliables quizá correspondan a dos actitudes o modos de ser ante el devenir que atañen a Oriente u Occidente. Es decir, mientras que en Oriente se acepta el devenir sin intentar detenerlo³², en Occidente se ha intentado paliar la angustia generando fetiches para mantener el *status quo*. Si pretendiera rastrear los orígenes de estos posicionamientos, valdría la pena pensarlo a la luz del mal llamado pensamiento primitivo, en cuyos inicios existieron dos tipos de magia. Por una parte existía la magia de flujo o magia blanca, cuya intención era (y es) transformar las situaciones existentes, mientras que por otra parte la llamada magia de contención (o magia negra) buscaba detener los cambios, atrapar esencias en objetos, etc., lo que ya desde la época platónica era llamado *Goeteia*.³³ Por lo anterior, podría pensarse que el llamado arte de acción, que incita al flujo y es sobre todo un discurso sobre la *presencia*, constituiría una vertiente laica y contemporánea de la llamada magia blanca; por el contrario, el arte objetual figurativo nace bajo el signo de la ausencia y trabaja desde ese sitio.

Por consiguiente dichas disciplinas esencialmente no se encuentran en oposición, sino que trabajan en distintos ejes temporales que, en repetidas ocasiones, es posible cruzar. Este trabajo es también, entre otras cosas, una apuesta por conciliar ambos mundos.

32 . Cfr. Gail Chin, "The Gender of Buddhist Truth. The Female Corpse in a Group of Japanese Paintings", pp.3-4; en este texto se señala que uno de los ejemplos más fehacientes de este tipo de aceptación del devenir y por lo tanto de la muerte es el género de pintura japonesa llamada *Kosozu*, término nipón que significa "los nueve estados", refiriéndose a las nueve etapas de la descomposición del cuerpo humano, motivo característico de este estilo. Dicho género artístico se desarrolló del siglo XIII al XIX d. C. y estuvo presente no sólo en la pintura sino que se extendía también a la literatura y es una clara influencia de la presencia del Budismo Zen en Japón. Y, si bien este género de pintura ya no existe más, da cuenta de una de las actitudes esenciales del pensamiento oriental de raíz Budista: "La naturaleza de la vida en este mundo es la mutabilidad y la impermanencia", aspecto que puede ser observado en la obra de artistas orientales contemporáneos como Cai-Guo Qiang y Bingyi; cuyas obras pueden conocerse más en <<http://www.caiguoliang.com/>> y <<http://bingyi.info/>> [Consultadas: 31 de julio, 2017]

33 Para abundar en las relaciones entre la representación y la magia revisar a Víctor Stochita, *op. cit.*, p. 32.

1.4 Referencias:

Autorretrato mimético de Mónica Castillo y *Ausencias posibles* de Juan Rivero

“no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño”³⁴

Borges

En este apartado analizo brevemente dos obras específicas de un par de artistas cuyo tema esencial es la ausencia y que utilizan como motivo el rostro humano.³⁵ Si nos atenemos al origen mítico de la pintura no es la pintura en abstracto la que nos pertrecha contra la muerte, es el retrato mismo el ejemplo encarnado de esta lucha incesante. Vista desde esa necesidad muy primigenia de conservar para siempre la imagen de los desaparecidos, la pintura está vinculada a casos muy precisos. Ya sea la imagen propia deslavándose con el paso del tiempo en el caso del autorretrato o el rostro de los otros cuya mortalidad es espejo de la nuestra.

Iniciemos con la pieza *Autorretrato mimético* de la artista mexicana Mónica Castillo (1961), quien, por varios años, ha abordado el tema del autorretrato como un campo de tensiones donde explora temas relativos a su propia identidad, condición social o situación de género, colocándose a sí misma como el epicentro de su producción.

34 Rosa Martínez-Artero, *El retrato. Del Sujeto en el retrato*, p. 32.

35 Si bien, existe una gran producción de imágenes indexales, he escogido estas piezas debido a su similitud temática y formal con mi proyecto, además de que con ambos he podido tener comunicación directa, lo cual facilita la aproximación a los procesos desde la voz del autor, que es la perspectiva que interesa a una tesis que se centra en un proceso artístico. Aunado a ello, no existe documentación publicada acerca de estas obras, por lo cual estoy cierto de aportar puntos de vista a los estudios de estos autores.

La pieza consiste en un lienzo de formato medio en el que Castillo “imprimió” los residuos de mugre y maquillaje de su rostro día a día durante un largo periodo hasta que apareciera su imagen la cual fue completada con trazos a manera de cabellos. En este retrato corporal, ejemplo clásico de imagen indexal que apunta, como indica el título, hacia la imagen mimética, se evidencia la imposibilidad de construir una imagen total, mimética y, por lo tanto, canónica desde un ejercicio violento de la pintura como apunta Cuauhtémoc Medina³⁶ en la que el “*close up* del residuo”³⁷ nos remarca nuestra precedera corporalidad.

En su carácter germinal, al no haber sido continuada ni comercializada, como la pintora afirmó en una charla que tuvimos a mediados del 2015, esa obra también muestra un juego entre lo que se escoge para ser visto, en este caso los trazos del cabello, y lo que, sin poder ocultar, se muestra en un estado de crudeza más cercano al campo de la acción: el rostro. En este sentido, la pieza podría leerse, en términos de Josefina Alcázar, como un híbrido entre la autobiografía y el diario; entendiendo la autobiografía como aquella parte que decidimos visibilizar de nuestro yo, y el diario como la versión sin tapujos de nosotros mismos,³⁸ por lo anterior podría decirse que la imagen mimética estaría abordando la parte autobiográfica, mientras que la imagen indexal correspondería al diario corporal de la artista (Fig. 9).

36 Cuauhtémoc Medina, “Caras vemos”, pp. 5-6.

37 Gonzalo Vélez y Osvaldo Sánchez, “Mónica Castillo ante el tiempo” en “Sábado”, supl. de *Unomásuno*, *passim*.

38 Josefina Alcázar, *Performance: un arte del yo*, *passim*.



Fig. 9. Mónica Castillo, *Autorretrato mimético*, colección de la artista.

También tenemos al artista cubano Juan Rivero (1976), pintor de formación y cuya obra estuvo ligada, en un inicio, a preocupaciones sociales y políticas de su lugar de origen. La obra *Ausencias posibles* consiste en una serie de rostros de habitantes de Cuba provenientes de etnias, pueblos o comunidades en vías de extinción por motivos de exterminio, mestizaje y emigración impresos con zumo de limón sobre lienzo. Una vez marcados los rasgos, se aplicaba calor a la superficie del soporte con la finalidad de revelar la imagen; después se hacía una radiografía de la pieza que se montaba en una caja de luz. Este proyecto fue presentado en 2004 en el Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam. Con este proyecto, Rivero buscaba generar preguntas acerca de su identidad cultural como cubano, al esbozar, en sus propias palabras “retratos en estado ausente de sus ancestros”.

A diferencia de la pieza de Castillo, quien “congela” todos los momentos en un objeto único cuyo resultado puede entenderse de manera más completa a partir del relato que lo acompaña, *Ausencias posibles* nos presenta una estrategia de trabajo mucho más centrada en lo procesual. En esta obra Rivero nos ofrece un proyecto de imagen principalmente indexal apoyado por documentación fotográfica e infografía médica, generando una deslocalización temporal gracias al cruce entre la imagen primitiva obtenida a partir de elementos y procesos orgánicos —jugo de frutas y fuego— con la imagen retro-futurista de los rayos X. De este modo la pregunta acerca de la identidad se vuelve mucho más incisiva mediante este oxímoron temporal (Figs. 10-13).



Fig. 10. Juan Rivero Prieto, *Dossier 1998-2004*, 2004. Descendiente de Lucumí. (De la serie *Ausencias posibles*)



descendiente de Aborigen cubano/ descending of Cuban Aborigine

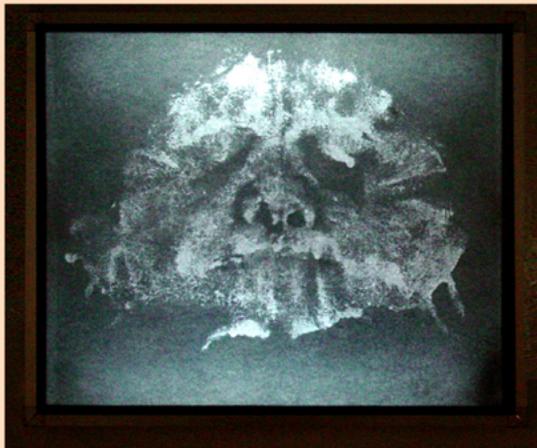


descendiente de Chino/ descending of Chinese



zumo de limón sobre lienzo/ lemon juice
on canvas
30 X 30 cm

Fig. 11. Juan Rivero Prieto, *Dossier 1998-2004*, 2004. Procesos.
(De la serie *Ausencias posibles*)



Cajas de luz. Radiografía de la huella del rostro del descendiente/ light.bboxes.
x-rays of the impresion of descendant's face.

Fig. 12. Juan Rivero Prieto, *Dossier 1998-2004*, 2004. Radiografías.
(De la serie *Ausencias posibles*)



Vista general de la exposición. Instalación de paños/ General view of the exhibition.
Installation of cloths.

Fig. 13. Juan Rivero Prieto, *Dossier 1998-2004*, 2004. Instalación.
(De la serie *Ausencias posibles*)

Finalizo este apartado apuntando que el diálogo que tiene la imagen indexal con la ausencia en estas piezas resulta en una exacerbación del carácter melancólico que es inherente al tema, lo cual es visible en el aspecto cuasi monocromático de las piezas, en la materialidad residual que la conforma, así como en la presentación solemne que la acompaña. Frente a este abordaje, mi investigación establece líneas de fuga a partir de la introducción de un cierto cariz carnavalesco que, a nivel formal, se introduce mediante el cromatismo, lo cosmético y el transformismo.

• CAPÍTULO 2. DIVINO ROSTRO

La imagen pensada como una zona telúrica entre distintos flujos energéticos³⁹ más que invitarnos a mirar, nos arroja a la exploración de un territorio en el que las llamadas “obras finales” son los epicentros que nos permiten atisbar los verdaderos núcleos de los que ella emana. Bajo esta premisa, en el presente apartado abordo la obra *Divino Rostro* como caso de estudio analizando la lógica interna de germinación, desarrollo y eclosión de la misma, es decir, el proceso orgánico de la pieza, en diálogo con ciertos referentes históricos, culturales y artísticos, análisis formales y de interrelación mediática, así como la circulación de la misma en espacios museísticos y académicos, para finalizar con los textos y apropiaciones generados a partir de las distintas lecturas que ha suscitado la pieza, todo ello con miras a intentar construir un andamiaje a partir del cual el lector pueda palpar la obra desde distintos ángulos.

39 Aby Warburg, *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, p. 36.

2.1 El retrato, una lectura existencial

Una vez planteadas las categorías de la imagen dentro de las que discurre el presente trabajo, hay que mencionar que éste se circunscribe a un género pictórico muy particular con una fuerte carga histórica en Occidente: el retrato.

En términos generales y dentro del campo pictórico, el retrato es entendido como “la representación de un sujeto;⁴⁰” dicho de otra forma, es la representación de una persona en concreto con las implicaciones de identidad que esto conlleva. A diferencia de lo que sucede en el grueso de la producción de la pintura contemporánea de retrato, en el que la posible reflexión sobre la identidad se diluye en la hipertrofia del ego de los artistas, la antigua práctica de retrato estaba orientada por una pulsión de intentar detener a la muerte de un sujeto en particular. Se trataba, generalmente, de un individuo común intentando fijar la carne de otro hombre. Eran piezas no destinadas a los vivos sino a la eternidad, telas cuyo destino final era acompañar al cuerpo del difunto, sustituir la corrupción de la carne por la eterna presencia cromática e intentar que el retratado mirara por siempre.

Ejemplos de este tipo de piezas de carácter ritual pueden hallarse en distintas culturas, temporalidades, latitudes y medios. Desde los cráneos decorados de Jericó,⁴¹ pasando por los retratos de las momias en Al-Fayum, hasta las máscaras funerarias de Chopin o las fotografías de la muerte niña de fines del siglo XIX, distintos objetos culturales dan cuenta de este nacimiento de la imagen por la muerte.⁴²

Dentro de la enorme diversidad de geografías, temporalidades, autores y prácticas culturales que atienden a esta pulsión de sobrepasar la muerte, me interesa destacar la práctica de la máscara mortuoria con la que sin duda tiene relación *Divino Rostro*. Me centraré en el caso más antiguo en el que lo mágico, lo retratístico y lo mortuorio se encuentran profundamente imbricados: los cráneos de Jericó.

40 Rosa Martínez-Artero, *op. cit.*, p. 11.

41 Hans Belting, *Antropología de la imagen*, p. 48.

42 Régis Débray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, p. 14.

En 1953, Kathleen Kenyon, una arqueóloga inglesa, descubrió siete cráneos pertenecientes al periodo neolítico⁴³ en la región de Jericó, actual Palestina. La particularidad de estos cráneos consiste en que los rasgos ausentes están modelados con arcilla sugiriendo la intención de “conservar el rostro tras la descomposición”; además, en las cuencas vacías presentaban incrustaciones de conchas con la finalidad de emular la mirada perdida, apoyando la sensación de presencia en el objeto. A partir de esta simple descripción puede observarse que este objeto condensa varias de las prácticas que posteriormente pasarán al campo de la religión y el arte: reliquia, retrato y máscara mortuoria.

Estos cráneos encontrados en Jericó son una reliquia en cuanto a la conservación de un fragmento del cuerpo (cráneo) con la intención de presentar al desaparecido como ejercicio metonímico; son un retrato, es decir, una representación a partir de un modelo (imagen mimética) y, en este caso, de las partes reconstruidas del rostro y, por último, podría también leerse como máscara mortuoria, ya que el propio cadáver es una especie de molde para construir una imagen, la cual surge a partir del contacto con el cuerpo, por lo que se le podría relacionar con la imagen indexal, aunque, quizá por no mostrar los ojos cerrados sino abiertos, no quepa totalmente dentro de la categoría de la máscara mortuoria en su acepción más usual.

La existencia de este objeto, no sólo apoya la idea de que la historia de la imagen comienza con la historia del retrato,⁴⁴ sino que coloca en primer término que no es la pintura en abstracto la que nos pertrecha contra la muerte, sino que es el retrato la encarnación de este conflicto. Sin embargo, en el caso que nos ocupa, y del que parte la pieza *Divino Rostro*, es un ejemplo muy complejo de retrato en el que lo indexal, lo mimético, la noción de presencia y veracidad de nuevo se funden para instaurar una imagen que fue la manifestación del cuerpo teomorfo en Occidente: *El divino rostro*.⁴⁵

43 The British Museum, “What lies beneath: new discoveries about Jericho skull”.
<<https://blog.britishmuseum.org/2014/07/03/what-lies-beneath-new-discoveries-about-the-jericho-skull/>>
[Consulta: 30 de octubre, 2016].

44 Rosa Martínez-Artero, *op.cit.*, p. 25.

45 Hans Belting, *op. cit.*, pp. 119-120.

2.2 La santa Faz, referencias históricas

La imagen indexal, presente desde hace 40,000 años,⁴⁶ ha sido usada de diversas maneras, pero fue gracias a la intervención de la naciente Iglesia Católica que ésta fue utilizada para autentificar la fe. De acuerdo con las investigaciones de Hans Belting en el texto *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*, a lo largo de la alta y baja Edad Media fueron surgiendo diversas leyendas en torno a la aparición de “verdaderos rostros de Cristo” obtenidos mediante distintos procesos.⁴⁷

Entre las primeras menciones se encuentra el llamado Mandylion “imagen sobre tela” que fue una valiosa reliquia custodiada en Constantinopla. En aquella pieza no importaba tanto el parecido con el referente sino la función normativa de la imagen, empero, no es sino hasta la aparición de la leyenda del Rey Abgar quien mandó realizar un retrato a Cristo, cuando aparece la noción de indexalidad y por lo tanto de veracidad de esta imagen pues, de acuerdo con el relato, el retrato fue terminado por Cristo mismo, quien milagrosamente dejó impreso el rostro en la tela. Aquí es importante notar que, a diferencia de los dioses paganos con los que competía el cristianismo en aquellas épocas y cuyas iconos eran realizadas por manos humanas, los del Cristianismo tenían un origen divino. Esta noción fue redondeada hacia el año 1300 d.C. gracias a la Biblia de Roger de Argenteuil en la que se menciona por vez primera la leyenda de la Verónica en la que Jesús, camino del Calvario, dejó impresa milagrosamente su imagen en el paño⁴⁸. En medio de todo este cruce de relatos es que surge *Il volto Santo* o Santa Faz, pintura medieval que representa un rostro de Cristo que, de manera extraordinaria, no distorsiona sus rasgos (Fig. 14). Esta situación contrasta fuertemente con otras reliquias corporales de la época, tales como la leche de la Virgen, o el Santo prepucio,⁴⁹ donde la presencia o el contacto físico con el cuerpo santo era vital para autentificar la fe.⁵⁰ Dadas las circunstancias, se podría aventurar que la creación de la Santa Faz expandió la idea de reliquia llevándola hacia las llamadas “imágenes santas”.

46 Helen Thompson, “Rock (Art) of Ages: Indonesian Cave Paintings Are 40,000 Years Old”, <<https://goo.gl/2HKEF1>> [Consulta: 9 de octubre, 2016]

47 Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, p. 277.

48 *Ibidem.*, p. 293.

49 Peter Manseau, *op. cit.*, pp. 102-103.

50 Hans Belting, *op. cit.*, p. 81.



Fig. 14. Anónimo, *Santa Faz*, 1500s. 24 x 17 cm. Basílica de la Santa Faz de Manoppello, Abruzzo, Italia.

En vista de la riqueza formal, temática y conceptual de la leyenda de la Santa Faz pero, sobre todo, gracias su potencia evangelizadora, esta iconografía se introdujo en el campo del arte y se hicieron numerosas representaciones pictóricas en distintas épocas y latitudes; aun así, se pueden distinguir dos maneras en las que usualmente se aborda este pasaje. Por una parte, algunos pintores se han abocado a la representación literal del tema, mostrando a la Verónica sosteniendo el paño con un dibujo que busca representar fidedignamente el rostro sagrado. Entre los principales artífices de este tipo de imagen narrativa están los pintores Hans Memling y el Greco (Fig. 15).

Por otra parte, frente a este tipo de representaciones más antiguas, al parecer derivadas de grabados de la época, existen casos posteriores como el de Zurbarán o Fetti donde la representación se centra en el paño mismo. Estas obras, surgidas en el barroco bajo la necesidad de generar un arte deslumbrante a los sentidos que apuntalara la tambaleante fe católica tras los embates luteranos, comienzan a tener atisbos de este cuestionamiento acerca de la representación, la autenticidad de la reliquia y la fe.



Fig. 15. Hans Memling. *La Verónica*, 1470. Óleo s/ tabla, 32 x 24 cm, National Gallery of Art, Washinton, D. C.

En este tenor, el caso de Zurbarán es de particular interés pues en sus pinturas es evidente cómo evoluciona de un tipo de representación en la que sigue al pie de la letra la usanza católica, es decir, de pintar un rostro perfectamente definido hasta llegar a representar la reliquia de un modo que podría presumirse de disidente, pues la faz de Cristo es sólo una mancha, cuestionando el milagro pictórico pero acentuando su investidura sagrada y, por tanto, impalpable. El interés de Zurbarán por la Verónica fue ampliamente analizado por Sotoichita quien, además de mencionar la indefinición arriba citada, también hace referencia a que por primera vez en la historia del arte el rostro de Cristo no es visto de manera frontal sino de tres cuartos. Adicionalmente, la indefinición de la imagen y sobre todo, el color, principalmente en marrón, hacen referencia a que la imagen no fue creada con los colores normales, sino que sería una imagen de saliva, sudor y sangre, dotando de un acentuado verismo a la imagen en completa consonancia con el espíritu de la contrarreforma.

En consonancia con lo anterior, la tensión entre la materia de la imagen y la imagen misma sería uno de los puntos de quiebre en los que las cuestiones de las sutilezas de la representación y la presencia abriría el umbral entre “la era de la imagen” y “la era del arte”. Podría presumirse que no es que Zurbarán no haya querido perfilar el rostro de Cristo, no obstante, la imagen como sugerencia poseía una cualidad de documento y de misterio más potente que el tipo de representación usual, por lo que en el maestro español, la imagen se vuelve fondo y el fondo imagen al destacar el paño por sobre el rostro. Dado lo anterior, *Divino Rostro* es a la vez una prolongación y una desviación de esta clase de exploraciones que ya había iniciado Zurbarán siglos atrás, con la diferencia de que el sentido último de la obra ya no vuelve a la representación sino a la presencia del paño, por tal razón, la noción de rastro es más pertinente que la de huella al ser el vestigio objetual de un acontecimiento.⁵¹

Por último, esta exploración pictórica de Zurbarán, que visualmente lo aproxima a la pintura abstracta y que aborda la representación de un objeto residual de una acción, intuye, de manera muy primigenia dentro de la historia del arte, que todas las imágenes presentan (pues son esencialmente materia y rastro sobre una superficie)⁵² antes de representar⁵² (Figs. 16 y 17).

51 Omar Calabrese y Víctor Stoichita, *La Verónica de Zurbarán, passim*.

52 Martin Seel, *Estética del aparecer*, p. 257.



Fig. 16. Francisco de Zurbarán, *Santa Faz*, 1631. Óleo sobre lienzo, 105 x 77 cm, Parroquia de San Pedro de Sevilla.



Fig. 17. Francisco de Zurbarán, *Santa Faz*, 1658. 105 x 83 cm, Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

Naturalmente, la historia de este tipo de representaciones no termina aquí, pero menciono ciertas referencias para puntualizar algunos aspectos que están en juego en la configuración de *Divino Rostro*, a saber: la normatividad de este tipo de representación, la noción de rastro, reliquia, retrato y aparición pero, principalmente, la intención de reconfigurar una pieza del pasado, no sólo a partir de la imagen sino del acto mismo.

2.3 Agenciamiento

Una vez esbozados estos conceptos y referentes mínimos con los que dialoga *Divino Rostro*, es momento de posicionarme acerca de un aspecto básico dentro de la misma: la manera de aproximación al pasado, en este caso a la reliquia.

Dentro del espectro de prácticas que existen en el arte para reconfigurar contenidos hay una que me interesa revisar y con la que veo emparentada mi quehacer artístico: el agenciamiento. Marco aquí distancia con ejercicios relacionados con la *apropiación*⁵³ debido a que éstos implican ya sea copiar la forma, desmontarla o usarla de manera crítica en otros contextos; dicho de otra forma, la apropiación trabaja con estructuras ya dadas. En contraste, el *agenciamiento*⁵⁴ se entiende mucho más como un “espacio intermedio” entre dos o más partes donde la forma está en proceso. Lo explico.

A lo largo de su obra, Deleuze emplea varios términos que más que definiciones son pivotes o bisagras que le permiten explorar distintos territorios. Uno de ellos es el agenciamiento, cuya presencia se encuentra de manera intermitente en el texto titulado *Diálogos*.⁵⁵ En esta obra, escrita a dúo con Claire Parnet, la palabra surge a partir de la puesta en crisis de la idea de entrevista, la cual, según el autor, es una suerte de posición dictatorial en la que el entrevistador en realidad no quiere generar puente alguno entre él y el entrevistado sino que únicamente busca confirmarse a sí mismo a través de corroborar las preguntas con su “interlocutor”, de modo que el interpelado deviene copia. En cambio, él prefiere hablar de agenciamiento como una “línea quebrada que pasa entre dos, proliferación, tentáculos”;⁵⁶ es decir, algo que rompa con la dicotomía amo-esclavo o modelo-copia, un organismo intermedio que solo vive en tanto que no se sujeta a los mandatos de ninguna de las dos partes.

53 Juan Martín Prada, *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, pp. 2-5.

54 En este sentido podría leerse el *agenciamiento* como un remanente o una pervivencia del sentimiento oceánico del que habla Freud en el *Malestar de la cultura* (1929). Quizá podría mirarse en este término un destilado muy potente del erotismo que es tan consustancial a la creación. Vid. Sigmund Freud, *Obras completas XXI*, p. 65.

55 Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos*, p. 8.

56 *Ibidem* p. 23.

En *Diálogos*, Deleuze y Parnet precisan que “Lo ideal sería que tú fueras la máscara de Félix y Félix la tuya”, y a partir de ello bosquejan la idea del borramiento del rostro como una posibilidad de agenciar y, a su vez, también afirman que las sociedades tienen necesidad de producir un semblante,⁵⁷ siendo Cristo la piedra angular de dicha propuesta. En este orden de ideas, *Divino Rostro* busca desdibujar fronteras. Habría que borrarle la cara a Cristo para redibujarlo en el del *drag queen* y, a su vez, re o des dibujar la fisonomía de Cristo en la piel de la *drag queen* para que siquiera empezara a brotar algo en medio. Nunca pensar en las formas finales sino estar en el acto que devendrá forma.

Aunado a lo anterior, existe una dimensión esencial en *Divino Rostro* que resulta de la reconfiguración material de la leyenda católica, pues al hacer físicamente mis propias reliquias de la *Santa Faz* mediante las impresiones de rostros, se hace notable el contraste entre la imagen religiosa icónica por excelencia, el rostro de Cristo, con la imagen indexal que supuestamente la autentifica, evidenciando la peligrosa asociación que hizo el catolicismo al tramar esta reliquia: mientras que las reliquias oficiales presentan imágenes perfectamente nítidas que definen la efigie de un Dios encarnado, *Divino Rostro* muestra facciones difusas que aluden a una presencia sin realmente documentarla. ¿Cómo es posible que la imagen que se erige como verdadera, con todas las implicaciones auráticas que esto conlleva, provenga de lo fantasmal e indefinido? Este inquietante aspecto, ya evidente desde la leyenda misma, es cuestionado al llevarlo al mundo del travestismo donde los rostros no son más que pura apariencia, donde el estatuto de verdad deja de importar y donde se muestra que el rostro es sólo una máscara; por lo tanto, *Divino Rostro* atisba que la reliquia católica de la *Santa Faz*, baluarte de la fe al documentar el semblante de Cristo, contiene en sí misma el germen de su propia disolución.

En razón de lo anterior, *Divino Rostro* pone en tensión la categoría pictórica de retrato tradicional, al no corresponder a la idea clásica de representar a un ser en concreto, pues, pese a tratarse de la impronta física de un rostro específico, los rasgos se desdibujan parcialmente aproximando la imagen más a la noción de figura, es decir de un individuo genérico; por ende, la pieza es una especie de retrato de la ausencia al encontrarse en esta zona intermedia, una máscara liminal. Por su parte, el relato del que parte *Divino Rostro* no es tomado al pie de la letra, lo cual resultaría imposible pues no se trata de una recreación de la escena. No es ésta una investigación científica, sino la reinención de un imaginario de mis noches en la Zona Rosa. Es el mundo del *Drag queen* con toda su fragilidad de oropel y maquillaje intentando asirse al colosal fantasma del Cristianismo, balluceando que quizá no sean tan distintos, que hay algo muy humano que aparece cuando se miran.

Finalmente, resalto que si bien *Divino Rostro* podría emparentarse con la tradición de obras que retoman el pasado desde la forma, ella misma es una línea de fuga hacia el presente gracias a su dimensión performativa. Es una reactivación de la reliquia y del imaginario católico, no desde la copia del objeto sino desde el acto como matriz de la imagen. Es un objeto que deviene acto o un pasado que deviene presente sin ser lo uno ni lo otro.

2.4 Proceso

Antes de este proyecto, la mayor parte de mi trabajo era mucho más lineal y visual que corporal y emocional. Si bien tenía algunos proyectos en los que exploraba situaciones físicas para generar imágenes, la mayor parte de éstas provenían de situaciones perfectamente controladas. Es decir, intentaba determinar el tema, los motivos, el número de piezas, los formatos, escalas, soportes, materiales e imágenes; por lo cual no había una verdadera exploración del tema al ser yo, a manera de frágil demiurgo, el que tomaba la mayor parte de las decisiones. Eran proyectos unilaterales en los que no existía un erotismo entre las partes que configuraban la obra. Los límites entre objeto y sujeto se encontraban perfectamente establecidos dentro de un modo de representación racional dado. Esta situación no solo provenía de una cierta formación académica, sino que además yo mismo vivía como esa representación, una cabeza sin cuerpo.

Divino Rostro constituyó la primera línea de fuga notoria dentro mi habitual proceder artístico. A diferencia de mi producción anterior que, como ya indiqué, estaba fuertemente influenciada por la representación mimética de filiación clásica; en este caso comencé a trabajar con improntas, con huellas de rostros; esto es, con imagen índice en un afán de captar de manera más corpórea la experiencia y lo contingente. Por lo anterior, *Divino Rostro* supuso una reconexión con el cuerpo, controlado aún, pero en presencia al fin. Como había apuntado en la introducción, fue la pérdida lo que fracturó mi vida y por lo tanto mis modos de representación. Ahora estaba necesitado del tacto de un rostro lejano, ya inevitable en un momento en el que no podía seguir viviendo habitado por su fantasma. El impulso de la pieza era intentar tocar a un espectro, sentir su piel en el semblante de los otros, y no sólo eso, quizá entrever, al menos por un momento, las facciones de la ausente tras la toalla facial semitranslúcida en el momento de imprimir la cara. Era la búsqueda de aparición. Un juego en el que el fantasma poseía a los modelos para poder tocarle. Tras estas impresiones generales paso a hacer un recuento puntual del devenir de la pieza.

La primera versión de la obra surgió a partir de una coyuntura agridulce, por un lado tuve que desalojar el taller 233 de la Academia de San Carlos en el que había estado trabajando el proyecto *Sepulcro blanqueado, Rastros Vitales en la Antigua Academia de San Carlos* del programa Jóvenes Creadores del FONCA, además de que se me negó el permiso de continuar con él; y por otra parte, Gabriela M. Corzo⁵⁸ me invitó a postular para el concurso José María Covarrubias como parte de las actividades del Festival Internacional de la Diversidad Sexual (FIDS) 2011 bajo el eje conceptual DIFERENTE a realizarse en el Museo Universitario del Chopo de la UNAM. Este hecho, más allá de lo anecdótico, sugería ya que el tipo de trabajo que estaría desarrollando posteriormente sería mucho más desterritorializado y nómada, pues, al perder el taller, espacio sedentario en el que el pintor construye un

58 Gabriela Martínez Corzo (Apatzingán, 1988) Licenciada en Artes Visuales por la FAD-UNAM. Encargada del Archivo Fotográfico de la Fundación María y Héctor García A.C. y del área de curaduría del Museo Universitario del Chopo; desarrolla diferentes proyectos de exposición y editoriales, como *Mesa para tres: Buñuel, García, Gironella*, de CONACULTA, *Aperturas*, de la UNAM, *Cien Años de Pintura en la Universidad Nacional*, entre otros. Actualmente se desarrolla en el ámbito de la dirección artística para proyectos fílmicos y audiovisuales.

mundo propio⁵⁹ y parece habitar en un tiempo distinto, mi obra se tendría que enfrentar a lo contingente, a lo efímero y a lo contextual que ya de por sí empezaba a germinar en aquella serie.

Fue en aquel clima desolado, en el que tanto las recientes pérdidas amorosas y del taller, aunadas al imaginario católico de la investigación de la maestría, me permitieron conjuntar, intempestiva y presurosamente, lo travesti con el relato de la Verónica que ya he expuesto. Surgió la pieza casi al instante con un nombre y un proceder, *Divino Rostro*, rostros de travestis maquillados impresos en toallas faciales, en un símil de la Verónica. La pérdida, el fantasma, la mirada al pasado y mi fragilidad estaban allí, extrañamente condensados. Debo confesar que no poseía ninguna conciencia lingüística clara sobre lo que estaba haciendo, sólo tenía la intuición de haber hallado algo y seguí el impulso hasta concretarlo. Para lograrlo, recabé todo el material necesario para maquillar y comencé a hacer pruebas tanto en solitario como con la ayuda de varias personas, entre ellas un grupo de odontólogas —Laura Urrutia, T Larissa y Cinthya Lucero— así como con las artistas Frida Sánchez Ríos Abarca⁶⁰ y Fernanda Reyna,⁶¹ y la científica y artista Daya Navarrete.⁶² A partir de esta serie de ensayos que resultaron en improntas en toallas desmaquillantes, retratos en papel bond y fotografías, seleccioné una sola impronta —una de las más nítidas— para hacer un ensamble digital y enviarlo al concurso (Figs. 18 y 19).

59 ESPAC, Espacio de Arte Contemporáneo, *¿Cuáles fueron las problemáticas de la pintura durante los años noventa?*, mesa de discusión con las participaciones de Willy Kautz, Sofía Táboas, Boris Viskin y Fernando García Correa [Archivo de video].

<<https://www.youtube.com/watch?v=UuBMrWfidsQ>> [Consulta: 13 de octubre, 2016]

60 Frida Sánchez Ríos Abarca (Petatlán, Guerrero, 1988). Egresada de la FAD- UNAM donde actualmente cursa Maestría en Artes Visuales. Ha colaborado en proyectos internacionales como la revista *Pardiez*; y está involucrada en proyectos de género como "Mujeres en Espiral", que trabajan con mujeres en reclusión. Actualmente realiza una estancia académica en la UdK de Berlín, con la pintora Ina Bierstedt.

61 Fernanda Reyna (Villahermosa, Tabasco, 1980). Maestra con Mención Honorífica en Artes Visuales por la Academia de San Carlos, FAD, UNAM. Su obra ha sido seleccionada en bienales internacionales como: *29th Mini print Internacional* de Cadaqués, España, *Bienal Douro* 2012 en Portugal, *Bienal de las fronteras*, etc. Cuenta con más de 20 exposiciones colectivas y 6 individuales en México y el extranjero. Actualmente cursa el Doctorado en Artes Visuales y Diseño en la Academia de San Carlos FAD, UNAM.

62 Dayananda Foraois (Ciudad de México, 1984). Bióloga por la Facultad de Ciencias, UNAM, Maestra en Artes por la Facultad de Artes y Diseño, UNAM y actual estudiante del Doctorado en Artes y Diseño de la misma institución.

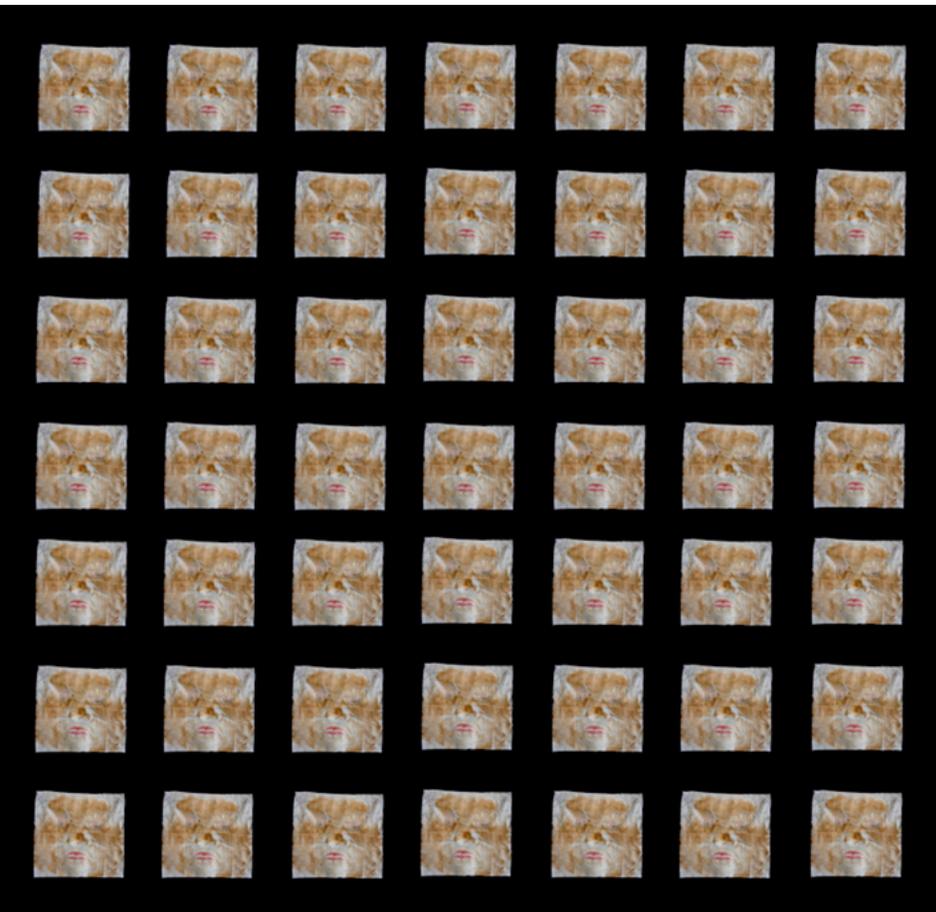


Fig. 18. Darío Meléndez, *Divino Rostro*, 2011. Instalación, 49 módulos, impresiones de rostros maquillados sobre toallas faciales, 249 x 249 cm.



Fig. 19. Darío Meléndez, *Divino rostro*, 2011. Impresión de rostro maquillado sobre toalla facial, 21 x 14 cm.

El jurado, conformado por Andrea Ferreyra, Armando Cristeto Patiño y Eloy Tarcisio preseleccionó la maqueta pero, al no ser claro como había llegado a la imagen pues ésta parecía pintada,⁶³ fue necesario enviar un registro del proceso.

Este asunto me colocó en un dilema ya que las impresiones no provenían de la comunidad de transformistas, únicamente eran pruebas caseras. Ante tal reto, tuve que vincularme con la comunidad *drag queen*, para lo cual conté con el apoyo de Yolanda Robles,⁶⁴ dueña del bar Allende Red,⁶⁵ quien me puso en contacto con los actores Esteban Zazueta⁶⁶ y Paloma Parra,⁶⁷ con los que realicé algunas pruebas de impresiones. Posteriormente, Zazueta me

63 Resulta notable que la cualidad de aparición de la imagen, que parezca pintada sin serlo, siga siendo problemática en ésta época y, más aún, fuera del contexto católico; por esta razón, fue necesario autenticar la “veracidad” de la impronta a partir del medio fotográfico, y también indica la poca transparencia del proceso de la pieza en la imagen final. Cabe apuntar que, dentro de mi trayectoria, ésta fue la primera obra donde el significado se hallaba más en el proceso que en la obra final.

64 Yolanda Robles, (México. Cuando aún era Distrito Federal) Mala estudiante, zurda, viajera, y con el don de conocer gente que enriquece mi experiencia. Ningún estudio terminado pues no se termina de aprender. Pubirrelacionista por naturaleza y gestora cultural independiente por necesidad. Amante del arte. Lectora ávida, *flâneur amateur*, administradora empírica y amante de los gatos.

65 Allende Red Coffee&Beer Room. El Allende Red abre sus puertas el 20 de agosto de 2010 como un foro bar abierto a todo público y a diversas corrientes artísticas. Dj's exponentes de la escena *underground* de la Ciudad de México pasaron por su cabina de audio todos los fines de semana. Este rubro fue administrado por Verónica Escobedo. Allende Red fue a la par que bar, galería de arte desde su apertura y mes a mes se mostraron trabajos en diversas disciplinas: dibujo, grabado, pintura, arte objeto, instalación, performances y foto periodismo así como un lugar donde se presentaban libros, revistas de literatura y talleres de creación literaria. Yolanda Robles fue encargada de la gestión cultural y agenda en galería hasta su cierre en Abril de 2016.

66 Esteban Zazueta (Culiacán, 1983). Actor y promotor cultural. Licenciado en Comunicación y colaborador de la Universidad Autónoma de Sinaloa y del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Sinaloa. Ha desarrollado diversas actividades profesionales en Ciudad de México, Sinaloa y Los Ángeles EUA.

67 Paloma Parra (Culiacán, Sinaloa, 1981). Actriz de teatro formada en el Taller Laboratorio de Actuación de la Universidad Autónoma de Sinaloa. Desde el 2008 participa en el programa nacional de teatro escolar con obras de Berta Hiriart, bajo la dirección de Alberto Bueno. Desde el 2012 dirige el taller de verano para niños y jóvenes del Museo Interactivo sobre las Adicciones. Amapola, su *alter ego* artístico, nace en 2011 y surge de la necesidad de las interrogantes que marcan la conformación de la identidad de la mujer culiacanense.

presentó a Roberto Cabral⁶⁸ y Ozvaldo Patlán,⁶⁹ que en ese entonces formaba parte de las *Hermanas Vampiro*,⁷⁰ con los que realizaría las impresiones y fotografías finales. Sin embargo, antes de trabajar con las *drag queens*, decidí probar conmigo mismo, dejar la ilusión de ser el “amo de las imágenes”⁷¹ para revelar que, en realidad, yo era poseído por la efigie a la que tanta energía y tiempo he dedicado. Con esta intención, Parra y Zazueta me maquillaron como *drag queen* y me tomaron fotografías e impresiones en un intento de generar horizontalidad en el proyecto, al haber encarnado, al menos una vez, la imagen en mi propio rostro (Fig. 20-21).

68 Roberto Cabral. Actor mexicano egresado del Laboratorio de Teatro Santo Domingo. Colaboraciones con Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe, Tito Vasconcelos y Regina Orozco. Fundador del Laboratorio de Cabaret-*Drag Queen* de la Ciudad de México, 2016. Jurado dictaminador del Sistema de Teatros Ciudad de México (Cabaret), 2016. Participación en varios filmes destacando *Perfume de Violetas* (2000) y en TV en *La Ruta Blanca* (2016) entre otros.

69 Osvaldo Patlán (México, 1985. En la actualidad se presenta en diferentes bares de la Ciudad de México, como el Almacén Bar, y Cabaretito Punto y Aparte. Estudió Artes Escénicas en la Casa de Cultura Jesús Reyes Heróles y ha tomado distintos talleres de maquillaje y *Drag Queen*.

70 Respecto Las Hermanas Vampiro:

son el Grupo *Drag Queen* más importante de México y Latinoamérica. Nació en 1997 y está conformado por actores, directores, escritores, transformistas, bailarines y cabareteros; se creó a partir de la necesidad de presentar al público propuestas divertidas, llenas de humor mexicano, representaciones escénicas cargadas de violencia verbal, cabaret político, temas de actualidad y llevar a su máxima expresión la ironía, el sarcasmo y el humor negro de la cultura *queer* hasta donde la heteromatividad lo permita y aún más allá de las fronteras del buen gusto, la decencia y la doble moral. En sus haberes, ellas, ellos, lo que sean, han sobrevivido a más de dos sexenios opresores y homofóbicos llevando sus espectáculos a más 200 antros, bares, discos, pulquerías, salones y patios de escuela, incluyendo teatros, auditorios, galerías y explanadas en los treinta y dos estados de la República Mexicana y pueblos primermundistas en USA y villas despobladas en Australia. Vid. “El cartel de Bernarda, Las Hermanas Vampiro en el Vicio”, *Grita radio*, <<http://gritaradio.com/el-cartel-de-bernarda-las-hermanas-vampiro-en-el-vicio/>> [Consulta: 3 de noviembre del 2016].

71 Hans Belting, *Antropología de la Imagen*, pp. 14-15.



Figs. 20 y 21. Paloma parra y Esteban Zazueta, procesos, 2011.

Terminadas esas pruebas, tuve una sesión de trabajo con Cabral en el departamento de Zazueta y conté con su colaboración y la de Parra para las fotografías. A diferencia de lo que sucedió en las anteriores experimentaciones, este caso fue el primero en el que el maquillaje iba a ser realizado por un experto, una verdadera *drag queen*. Sin embargo, fue una sesión muy rápida y no hubo mayor intercambio.

Una situación muy distinta fue la que sucedió con Ozvaldo Patlán, el último participante de esta etapa del proyecto, con quien tuve una plática previa en el Sanborns de la Zona Rosa. En este encuentro, él, sorprendido de lo que iba a hacer, me miró con desconfianza y me dijo: “mientras no vayas a hacer brujería con esto todo está bien, acepto”. Ante esto, y como franca estrategia de seducción, le dije que a cambio de esto lo pintaría. Y como prueba, le ofrecí que la sesión de fotos y maquillaje la hiciéramos en un espacio de la Academia de San Carlos, edificio en el que impartía el Taller de Investigación y Producción en Pintura de la Maestría en Artes Visuales de la FAD. Patlán aceptó gustoso y acordamos vernos un viernes. Llegada la fecha, nos vimos en la academia de San Carlos para realizar la acción. Como lo había prometido, las impresiones y fotografías fueron hechas dentro del marco de la última sesión de dibujo en la que tuvimos modelo en vivo. La acción fue sorpresa pues ninguno de los alumnos⁷² estaba enterado de lo que sucedería, únicamente algunos colegas a quienes previamente les había pedido ayuda para hacer el registro, estuvieron enterados.⁷³ En esta ocasión, la acción no solamente se limitó a realizar las impresiones sino que Patlán interactuó con los alumnos y las piezas que estaban en el taller, las cuales eran, a la sazón, las obras arrinconadas del proyecto *Sepulcro Blanqueado*.

Una vez que conté con este registro y con las verdaderas piezas finales, al menos para esta primera versión, Enrique Cartas animó las fotografías digitales para poder dar cuenta del modo de llegar a la imagen. Envié el video para respaldar el proceso y la pieza fue seleccionada y exhibida en el Museo del Chopo dentro del marco del Festival Internacional de la Diversidad Sexual. En esta ocasión únicamente se montaron cuarenta y nueve impresiones.

Si bien el recuento de todo esto podría caer en la mera anécdota, me interesa el relato porque a partir de él pienso en distintas problemáticas con las que me enfrenté y aún me enfrento. La principal de ellas fue que, al ser la obra inicial en la que mi interés se desplazó del objeto al proceso, me fue complicado ubicar dónde se hallaba la pieza, ¿en el relato?, con lo cual la pieza devenía texto; ¿en el fetiche, es decir en el objeto tal y como había venido trabajando?,

72 Se encontraban presentes Ian Soriano, Salvador Belmonte, Ionathan Peretz, Íber Montero, Laura Hernández y Elia Ruth Castellanos.

73 Para este registro me apoyaron las artistas Xóchitl Rivera y Patricia Moreno y el restaurador Germán Fraustro.

¿o se hallaba quizá en el registro?, pensando en ello quizá debí haber hecho un video. Este desplazamiento hacia otros medios, soportes y procesos que me distanciaban de la producción de un objeto delimitado me llevó a pensar en la noción de que el ejercicio artístico es una especie de ecosistema que conjuga imágenes y textos en un crecimiento orgánico muy cercano a lo que plantea Deleuze cuando dice que las obras “crecen por el medio”.⁷⁴ Sin tener una conclusión clara acerca de esto sino más bien como un desarrollo natural, realicé también una serie de pinturas y dibujos que partían de la documentación. Diseminadas en cuadernos de trabajo o presentadas de manera formal en soportes independientes, continué con la exploración de estos rostros maquillados, ya no sólo valiéndome de las fotografías iniciales, sino también de las que obtenía con la ayuda del fotógrafo Luis Rodarte⁷⁵ al asistir a los shows de las Hermanas Vampiro en el Papi Fun Bar de la Zona Rosa, espacio en el que pude observar a Oswaldo Calderón,⁷⁶ el fundador de las Vampiro a quien le pinté un retrato a partir de una fotografía *paparazzi*.

Una segunda versión de esta obra fue presentada en el Museo del Arte de Querétaro con ocasión de la presentación de resultados de las Becas de Jóvenes Creadores del FONCA.⁷⁷ Para esta muestra elegí 20 impresiones y un retrato de mediano formato de Oswaldo Patlán proveniente de los registros que tomé durante la sesión de la Academia de San Carlos.

74 Deleuze, *op. cit.*, p. 37.

75 Luis David Palma Rodarte. Egresado de la Licenciatura en Artes Visuales de la ENAP y del posgrado en la FAD. Cuenta también un diplomado en Arte Forense por la AMEICE. Su interés se dirige al cuerpo, al movimiento y a la percepción sensible. Se dedica especialmente al dibujo, a la pintura y al tango danza. En este interés por las artes plásticas y dancísticas, realiza una búsqueda de conocimientos, tecnologías y formas que le permitan profundizar y conciliar al cuerpo (entidad viva, propia y situada) que se mueve y su sensibilidad superficial y profunda, con el arte y el movimiento.

76 Oswaldo Calderón. Trabajó como director de arte para Televisa en producciones como “Picardía Mexicana”, “La hora pico”, “La parodia” y “El club”, entre otras; como escritor adaptó “La casa de Bernarda Alba” de Lorca, para el Festival Internacional de Cabaret, y así como también adaptó la pieza dramática “Lo que el virus se llevó”. Es columnista de *Urbana Revista*, *BoysMX* y *Mexican Times*. Ha publicado cuentos antologados en *La décima letra editorial* y artículos en *Paso de gato*. Tiene 25 años de carrera como *drag queen*, creador y fundador de Las Hermanas Vampiro junto con Daniel Vives. Actualmente estudia la carrera de Creación Literaria en la UACM.

77 Debido a que se alargó la exposición de la primera versión de la pieza, *cfr.* con la primera mención de ésta en las pp. 38 y 44.

A la muestra asistió la investigadora Fátima Santamaría,⁷⁸ quien también es danzante, y me comentó que en Querétaro había algo muy similar a mi pieza, estampas de maquillaje y sangre en sábanas de hotel provenientes de asesinatos a chicas transexuales. Fuertemente impactado por la correspondencia entre la vida cotidiana y el campo del arte, le pregunté si podía observar de cerca el caso, por lo que esa misma noche recorrimos la zona roja en busca de testimonios. Así fue que conocí a Darla Carolina de Alba y a Paulina Alissandra López, trabajadoras sexuales transexuales, a quienes retraté en fotografías y pinturas.

La tercera versión de *Divino Rostro* se mostró en 2011 como acción en el centro de Culiacán, Sinaloa gracias a la invitación de Paloma Parra, quien presentó la obra *Amapola*, pieza que hablaba de la situación de violencia hacia la mujer en el estado. En mi caso, no hubo travestis, ni texto que amparara mi trabajo. Simplemente era yo maquillando a quien quisiera y tomando impresiones de sus rostros. Si bien esta variación fue más lúdica, también resultó disruptiva, pues en un contexto como Culiacán el maquillaje pertenece a las mujeres. El evento fue registrado por la artista Cutzi Salgado. A nivel personal, decidí ir allá por ser el lugar de origen de la persona que perdí y que detonó, afortunadamente, todo este proyecto permitiéndome entender que el núcleo emocional de *Divino Rostro* no es más que una gran ofrenda a su ausencia, es mi fragilidad apuntalada de teoría y arropada de referentes artísticos y culturales.

La siguiente versión fue resultado de la selección de la obra en el concurso *El arte del Cuerpo* en el marco de la VI Semana de las Artes del Centro Morelense de las Artes del Estado de Morelos (CMAEM). Aquí presenté únicamente las 20 impresiones que ya había mostrado en Querétaro junto con el video que revisó el jurado del Festival Internacional de la Diversidad Sexual.

78 Fátima Santamaría Hernández, docente de la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ). Maestra en Historia, especialista en Desarrollo Comunitario y licenciatura en Antropología por la UAQ. Su campo de acción e investigación es la permanencia de lo indígena en la cultura dancística contemporánea, específicamente la danza de concheros en la que ha participado por diecinueve años aproximadamente.

La quinta versión de *Divino Rostro* se presentó en el Allende Red, bar *underground* del Distrito Federal, ahora Ciudad de México, y consistió básicamente en pinturas y dibujos derivados de los registros fotográficos de las anteriores exploraciones. La variación en este caso fue que Ozvaldo Patlán, caracterizado de *drag queen*, estuvo durante el evento interpellando a los asistentes en una suerte de improvisación que mediaba entre el *happening* y el *performance*.

Otro espacio de circulación que ha tenido la pieza es el de la galería; en su sexta versión, *Divino Rostro* fue presentada en Pablo Goebel Fine Arts donde únicamente se exhibieron pinturas de las chicas transexuales que conocí en Querétaro y un cuaderno de trabajo. No hubo ningún texto que diera cuenta del proceso más allá de los comentarios en sala y de viva voz del curador Alfonso Zárate.

El último montaje de la pieza, cuya lista de obra es la misma que se montó en el CMAEM, tuvo lugar en las Antiguas Galerías de la FAD-Plantel Academia de San Carlos dentro de la muestra *56-92 ENCUENTRO DE UNA GENERACIÓN ARTÍSTICA* llevada a cabo el presente año. Como una actividad paralela hice una sesión de dibujo con Ozvaldo Patlán como modelo en la que se replicó el ejercicio de las impresiones por última vez.

A la par de este diálogo con el mundo del *drag queen*, con los materiales, los espacios y los contextos, también se generó un intercambio intenso con escritores, periodistas, artistas y gestores culturales que está plasmado en una serie de textos que recojo más adelante.

Como puede observarse a lo largo de estos párrafos, la pieza, que originalmente fue proyectada para un espacio museístico, devino en una serie de dinámicas mucho más orgánicas y desterritorializadas en las que confluyeron distintas voluntades, medios y significados. Como si se tratase de un ente vivo, la obra fue mutando de acuerdo a los distintos lugares donde se emplazó; y, de esta forma, retomó el cuestionamiento en relación a la tensión existente entre objeto y proceso, que esbocé tras la descripción de la primera versión de *Divino Rostro*. Esta tensión fue avivada también por un par de asesorías que tuve con Mariana Botey quien, al inicio del proyecto, planteaba, *grosso modo*, que la problemática del arte procesual es que sus residuos no contienen la

potencia que sí se halla en el fetiche y en su posibilidad de contagio⁷⁹ tal y como lo plantea en el catálogo del proyecto *Espectro Rojo*; sin embargo, esta visión depende en gran medida de un posicionamiento jerárquico entre artes del tiempo y del espacio, dándole prioridad a lo espacial que puede ser percibido en un instante, por sobre lo temporal. Como puede verse esto es una problemática sobre la recepción de la obra y una afirmación tan contundente no puede generalizarse.

En diálogo con la postura de la Dra. Botey, puntualizo en mi defensa que, a diferencia de otro tipo de residuos cuya comprensión proviene totalmente del anclaje con la ficha técnica, las improntas de *Divino Rostro* sí sugieren, por su sola presencia, lo fantasmal, al ser rostros desdibujados y, si bien no es posible leer todo el contexto acerca del cruce entre lo travesti y el relato de la Verónica —que está insinuado por el tipo de maquillaje— la obra sí atiende a la sensación general de pérdida al no poder asir totalmente con la mirada la imagen completa del rostro.

2.5 Materialidad, volumen, color, modos de representación, escala y montaje

Después de haber referido el proceso de la pieza, a continuación haré un recuento de lo que sucede con mi objeto de estudio. El primer aspecto a considerar es la materialidad de la pieza, la cual responde al interés de trabajar con los recursos que provienen del contexto. En efecto, el proyecto *Sepulcro Blanqueado* es el referente inmediato dentro de mi producción anterior al utilizar soportes y materiales provenientes del lugar donde fue realizado. Siguiendo con este interés contextual, en *Divino Rostro* las impresiones se hicieron sobre toallas faciales utilizando distintos tipos de maquillajes. Dichas toallas miden aproximadamente 20 x 14 cm, y menciono aproximadamente pues al ser éstas de una tela elástica, sintética y no tejida llamada *non woven*,

79

Vid. Mariana Botey et al., *Fetiches críticos, residuos de la economía general*, p. 3.

se distorsionan dependiendo de las proporciones del rostro. Es decir, las dimensiones del soporte son afectadas por el proceso, con lo que dota al objeto industrial de una cualidad orgánica que proviene de la corporalidad del retratado, por lo que la fragilidad inherente a las marcas de maquillaje, es potenciada por la delicadeza misma del soporte.

También es preciso notar que las impresiones guardan una cierta volumetría resultante de la cualidad elástica de la toalla facial que registra la orografía del rostro de una manera sutil, pero este efímero relieve, solo es posible conservarlo si después de hacer la impresión del rostro, se coloca sobre una superficie plana y se espera a que se seque; de lo contrario, se aplana el volumen. Es decir, el objeto, en toda su potencia, existe prácticamente sólo minutos después de haber nacido y, si bien, no desaparece del todo, sí pierde parte de su esplendor pues el color se apaga y, en caso de haber utilizado aceite para desprender el maquillaje, la toalla se amarillenta, por lo cual su naturaleza participa de lo fugaz de la experiencia situándolo en una zona intermedia entre lo objetual y lo procesual: es un fetiche que se desintegra.

En ese espíritu de pérdida y encuentro después de pasar por una breve ojeada al cúmulo de imágenes que he generado, noté que uno de los recursos plásticos más ausentes es el color. Como mencionaba en el prefacio, quizá esto se debe a la sensación de ausencia que reina en el trabajo. No obstante, en este proyecto, la presencia del color tensiona el cariz fantasmal de las obras proveniente del atisbo vital que implica la utilización del recurso cromático, vitalidad quizá derivada de haber partido del tacto y de la corporalidad para generar *Divino Rostro*.

En cuanto los modos de representación empleados en los dibujos y pinturas que resultaron de los registros de la acción, éstos se encuentran circunscritos a la pintura realista contemporánea de influencia barroca, por el manejo de la luz y el uso de formas abiertas⁸⁰ con un progresivo énfasis en la corporalidad de los representados y en el desmontaje del proceso pictórico. Esto es visible de manera puntual en los retratos de Ozvaldo Patlán y Oswaldo Calderón (figs. 24 y 31), en los que la pintura subyacente o *grisalla* fue coloreada en algunas zonas del rostro, sin llegar la pintura a un estadio final. Esta etapa larvaria de la pintura es mucho más acorde a las intenciones del proyecto y, en una

cierta analogía, me haría pensar en el maquillaje funerario y en la fotografía coloreada del siglo XIX y XX, sobre todo en el retrato de Oswaldo Calderón. En términos generales, esta producción pictórica y dibujística se nutrió de la fugacidad de la acción que les dio origen. Al observar el conjunto, es evidente que las formas cerradas van dando paso a la pérdida de límites, con lo que se genera un sentido cada vez más atmosférico y gestual conforme avanzaba el proyecto, además de irme decantando por usar materiales efímeros para dibujar, particularmente el carbón vegetal. Para cerrar este apartado, podría concluir que si bien se desdibujaron los márgenes dentro de mi manera de abordar el objeto pictórico tradicional, éste no tuvo un desarrollo de largo aliento como sucede con las improntas.

Los últimos puntos a considerar, pues así fue aconteciendo en la pieza, son la escala y montaje. A nivel de módulo, es decir, si observamos una sola impresión, tendremos un trabajo intimista y objetual. Esto puede pensarse si tenemos como referencia la pieza *Autorretrato mimético* de Mónica Castillo, quien imprimió varias veces su rostro en la misma tela. En el caso del *Divino Rostro* esto es distinto, pues cada impronta tiene su propio soporte. El tiempo de desmaquillaje es seccionado en distintos fragmentos de tela con lo cual la escala aumenta y pierde su carácter objetual al rebasar las dimensiones del observador. La pieza se convierte en multitud a partir de la estrategia de trabajo procesual. Este conjunto de rostros fue montado de manera reticular existiendo una clara referencia al postminimalismo desarrollado por figuras como Louise Bourgeois⁸¹ quien, si bien usaba estructuras modulares en sus primeras piezas, cada uno de los módulos no respondía a la idea de homogeneidad, sino que tenían un carácter orgánico que tensionaba el esquema espacial, con lo que evidenciaba la lucha existente entre el cuerpo y lo geométrico.⁸²

81 Ejemplos de esto es la pieza *Number Seventy-Two* (1972) conformada por módulos orgánicos de mármol. Vid. International Sculpture Center, *Sculpture.org*. <<http://www.sculpture.org/documents/scmag01/janfeb01/bourg/bourg.shtml>> [Consulta:19 octubre del 2016].

82 Hans Belting, *op. cit.*, p. 126.

De modo similar, cada una de estas improntas proviene de un proceso único que resulta en variaciones de color, de relieve y de dimensiones, lo que les confiere un carácter de unicidad a cada una de ellas cuestionando no sólo la serialidad sino que, pensando en un momento turbocapitalista,⁸³ alude a la imposibilidad de aplanar totalmente las identidades.

2.6 Acerca de los medios empleados: acción, fotografía, dibujo y pintura. Interrelaciones

A diferencia de los anteriores proyectos artísticos que había emprendido, en los que la discursividad se había desarrollado dentro de los límites de ciertos medios —pintura y dibujo básicamente—, en esta ocasión la misma práctica fuera del taller y el proceso de construcción de la pieza me obligó a ampliar los medios en los que se asentó *Divino Rostro*.

En primera instancia, al intentar mirar el proyecto en conjunto, tan sólo podría decir que es un campo intermedio⁸⁴ entre acción, pintura, gráfica y relieve en el que intenté, de acuerdo con el propio lenguaje de cada medio, atrapar la experiencia; sin embargo, para analizar el papel y las interrelaciones de cada uno de los medios que intervinieron en la pieza, habría que considerar el lugar de origen de la misma.

83 También llamada *economía de libre mercado*, consiste en la celebración de la empresa privada sin una regulación gubernamental, sin supervisión de eficaces sindicatos, desprovistos de cualquier preocupación afectiva sobre los empleados. Se menciona que:

Sus consecuencias no tienen por qué ser beneficiosas. El dinamismo y la inseguridad irán de la mano; producirá una destrucción de la autenticidad, una deshumanización provocada por la continua exposición al mundo laboral y la necesidad de adquirir formas agresivas, conductas empresariales que serán trasplantadas al mundo privado y familiar. Se producirá más creación, pero también más destrucción. Los lazos afectivos y familiares resultarán dañados. En suma, el libre mercado y las sociedades menos libres marcharán al unísono. Vid. Edward Luttwak, *Turbocapitalismo: quienes ganan y quienes pierden en la globalización*, *passim*.

84 Hans Belting, *op. cit.*, p. 278.

Formado como pintor, y en específico como un pintor mimético tradicional, mi interés se había encontrado principalmente en el campo de la figuración. No obstante, al enfrentarme al concurso del Festival Internacional de la Diversidad Sexual y en el cual propuse una pieza donde el relato de la Verónica se entrecruzaba con la práctica del transformismo y el maquillaje, tuve delante el reto de generar una imagen indexal, es decir, la impronta, como una manera distinta de llegar a la imagen. Con esta idea en mente, la pieza se desplazó para generar la reliquia de un acontecimiento, abriéndose la obra a un proceso más que a un objeto final. En ese sentido, tanto la acción, desmaquillarse, como la reliquia, la impresión del rostro, formaban un conjunto que no se podía disociar. Este aspecto fue muy visible gracias a los distintos montajes que tuvo la obra, en los que la lectura completa de la misma no era posible sin tener los dos elementos: el registro de la acción o la acción misma y las improntas. Tal y como lo describí en el apartado “2.3 Proceso”, las reliquias necesitaban de los registros, fotográficos en este caso, para autenticar que las impresiones no habían sido “pintadas por mano humana” y así establecer un paralelismo con las prácticas católicas en las que las reliquias eran avaladas por la llamada “auténtica”, cédulas expedidas por el Vaticano.⁸⁵ Hay que destacar que la presencia de otros medios en el proyecto no formaba parte del proceso creativo inicial, sino que proviene del requerimiento impuesto por instancias externas, el Museo Universitario del Chopo en este caso; con todo, esta dificultad fue en realidad un aporte sustancial a mi desarrollo artístico tal y como se desarrolla a lo largo del texto.

Ahora bien ¿qué estaba pasando con cada medio? Por una parte, la fotografía fungía como un simple registro del acontecimiento, mientras que la acción devenía generadora de la imagen y el objeto-reliquia resultante era el cadáver de la acción. Pese a todo, aún me aquejaba la zozobra de dónde se hallaba lo pictórico. Esta angustiante situación, pues era la primera vez que mi práctica desbordaba los límites tradicionales, además de que debía responderle al FONCA al estar becado en el área de pintura, me impedía ver que estaba bordeando, de manera intuitiva, un desplazamiento de lo pictórico hacia otras esferas procesuales, matéricas e intermediales, que es a lo que el crítico y curador Erik Castillo llama *pintura de concepto ampliado*.⁸⁶

85 Gabriela Sánchez Reyes, *Op. cit.*

86 Erik Castillo, *Dos textualidades orbitales a la obra de Eloy Tarcisio*.

<www.elaytarcisio.com.mx/textos/dostextualidaes.doc> [Consulta: el 19 de octubre del 2016].

En *Divino Rostro* lo pictórico-procesual se halla en el acto mismo de maquillar, pues el procedimiento es muy similar al de realizar una carnación pictórica novohispana: poner el color en grandes plastas (base), agregar tonos cálidos (rubor) para finalmente perfilar los rasgos (delineado de ojos, boca y pestañas).⁸⁷ En cuanto a lo matérico, el paso es bastante simple ya que implica un cambio de pintura-óleo por pintura-maquillaje y soporte-lienzo por soporte-toalla facial. Finalmente lo intermedial puede entenderse como el agenciamiento de lo pictórico en los demás medios: gráfica en variante de monotipo,⁸⁸ pues cada impronta es distinta, acción por lo ya citado e instalación debido a que el factor espacial es determinante en la lectura de la obra, de la multitud de pieles ausentes que interpelan al espectador.

Más allá del diálogo entre los medios, el cual podría hacerse de manera más acuciosa, me interesa pensar en qué punto la pieza supera la mera cuestión del registro para dar lugar a la experiencia artística que, de acuerdo con una aproximación de Jean Luc-Nancy con la que concuerdo, sucede cuando hay una intensificación del registro de la experiencia.⁸⁹ En vista de lo anterior, considero, como una respuesta provisional, que esto aún no tiene lugar del todo y que sólo acontecerá en el momento en el que instale todas las impresiones juntas, aproximadamente cuatrocientas, para que la sensación de ausencia de la obra ya no necesite más el relato que hasta ahora la sustenta.

87 Esto es muy visible en la escuela pictórica novohispana temprana de Andrés de Concha y Symon de Pereyans, cuyos procesos técnicos relativos a las carnaciones estudié en mi tesis de Maestría. Vid. Darío Alberto Meléndez Manzano, *Anatomía Artística de un Cuadro Novohispano*, pp. 93-94.

88 "Estampa a la que se transfiere por contacto la imagen pintada o dibujada en un soporte rígido cuando el pigmento está todavía fresco. Desde el punto de vista no solo de la técnica sino también del lenguaje, el monotipo está a caballo entre la pintura, el dibujo y el arte gráfico, con el que coincide en el hecho de que el producto final es una estampa, es decir, el soporte que contiene la imagen definitiva es distinto de aquél en el que ha intervenido el artista. Sin embargo, se diferencia del arte gráfico en la más específica, genuina y peculiar de sus características: la multiplicidad del producto. En efecto, al no ser fijada permanentemente la impronta en el soporte y, en consecuencia, no ser entintada durante la estampación —el propio pigmento empleado por el artista es el que crea la imagen transferida—, resulta imposible obtener más de una estampa por este método —de ahí su nombre. El pigmento usado con mayor frecuencia para pintar es el óleo. Aunque conocido desde el siglo XVII, han sido los artistas del XX quienes se han sentido verdaderamente atraídos hacia el monotipo debido a la originalidad de sus texturas. Vid. Javier Blas Benito, coord., *Diccionario del Dibujo y la Estampa: Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*, s.v. 'monotipo'.

89 Jean-Luc Nancy, "La imagen: Mímesis & Méthexis, Escritura e imagen", pp.7-22.

2.7 Circulación

Como bien apunta Sánchez Vázquez,⁹⁰ la experiencia estética no sólo corresponde a la parte de la generación del objeto sino que también depende, en gran medida, de la recepción de la obra. Con base en lo anterior, presentaré un breve recuento de los modos en que *Divino Rostro* se ha reconfigurado, adosado y retomado en diversos montajes, acciones, textos, plagios y correspondencias, haciendo énfasis en el carácter procesual de la obra.

2.7.1 Presentaciones de la pieza

Las exhibiciones de la pieza se presentan de manera cronológica, tal y como lo relaté en apartado “2.3 proceso”. Si bien en el caso de *Divino Rostro* no había límites tan claros entre procesos de ejecución y presentaciones, a continuación mostraré esquemáticamente los tipos de montaje presentados en cada ocasión.

2.7.1.1 Instalaciones

De inicio, la pieza estuvo pensada como una instalación conformada básicamente por improntas y registros del proceso de obtención de éstas, a la cual se le fueron sumando dibujos, pinturas y cuadernos de trabajo procedentes de las subsecuentes exploraciones.

a) Museo Universitario del Chopo, Ciudad de México

Este primer montaje estuvo conformado por la instalación de cuarenta y nueve impresiones que fueron presentadas dentro de bolsas de celofán transparente por motivos de conservación, pues el personal del museo, alarmado por la aparente fragilidad de la obra, decidió condicionar su exhibición al uso de estos protectores. Esta desafortunada decisión museográfica dañó la recepción de la pieza al aplanar el volumen que las toallas, pese a la manipulación, habían conservado. Paradójicamente, la presencia de la bolsa dota de un cierto carácter de prueba criminalística a *Divino Rostro*, abriendo sus posibilidades discursivas. Cabe mencionar que el tamaño de la pieza estuvo acotado a las dimensiones de obra aceptadas en la convocatoria (Fig. 22).

90

Adolfo Sánchez Vázquez, *De la estética de la recepción a una estética de la participación, passim*.



Fig. 22. Darío Meléndez, *Divino Rostro*, 49 impresiones de rostros maquillados de travestis sobre toallas faciales, 2011. Selección de Obra Concurso *José María Covarrubias*, Festival Internacional de la Diversidad Sexual, Museo Universitario del Chopo, UNAM, Ciudad de México.

b) Museo del Arte, Querétaro.

Dentro del marco de la exhibición final de trabajos del Programa Jóvenes Creadores del FONCA especialidad Pintura, presenté una versión de *Divino Rostro* que constaba de veinte impresiones y una pintura, el retrato de Ozvaldo Patlán. En este montaje, lo procesual quedó fuera debido a que se pensó dentro de un campo disciplinar anclado al objeto, aunque en esta ocasión sí pude presentar las impresiones sin ninguna protección, con lo cual se potenciaba el carácter frágil y fantasmal de la obra (Figs. 23 y 24).



Fig. 23. Darío Meléndez, *Divino Rostro*, 20 impresiones de rostros maquillados de travestis sobre toallas faciales, 2011. Exposición *Creación en Movimiento*, Museo del Arte, Querétaro.



Fig. 24. Darío Meléndez, *Ozvaldo Pallán*, 2011. Óleo sobre tabla, 40 x 60 cm.
Exposición *Creación en Movimiento*, Museo del Arte, Querétaro.

c) Centro Morelense de las Artes del Estado de Morelos

Consciente de la necesidad de acompañar la obra de un registro, presenté una tercera versión de *Divino Rostro* que incluía, por primera vez, veinte impresiones acompañadas de la animación a partir de fotografías que “autenticaron” a la pieza en su primera versión (Figs. 25 y 26).



Fig. 25. Darío Meléndez, *Divino Rostro*, 2011. 20 impresiones de rostros maquillados de travestis sobre toallas faciales, 140 x 94 cm. Selección de obra Concurso *El arte del Cuerpo*, VI Semana de las Artes del Centro Morelense de las Artes del Estado de Morelos.



Fig. 26. Darío Meléndez, *Divino rostro, -stills-*, 2011. Archivo de video, 2 min 5 s.
<<http://www.youtube.com/watch?v=KvHW0AEdOWc>>

d) Bar Allende Red, Ciudad de México

Después de estas presentaciones formales en espacios museísticos, pude montar *Divino Rostro* como parte de *Belleza Medusea*, exposición a dúo con la artista y docente Libertad León⁹¹ en el bar Allende Red. En esta ocasión no se presentaron las impresiones ni los fotogramas de la documentación del proceso debido a la fragilidad de los mismos en el ámbito del bar. Se optó por mostrar los ejercicios pictóricos resultados de las exploraciones con maquillaje (Figs. 27-33).

91 Libertad León López (Ciudad de México, 1983). Licenciatura en Artes Visuales por la FAD, UNAM. Miembro del colectivo Paso de Gato. Actualmente es la responsable académica del Taller de Artes Plásticas de la UAM-Azcapotzalco.

BELLEZA MEDUSA

dibujos **DARIO MELENDEZ**
LIBERTAD LEÓN
invitado especial

OZVALDO PATLAN



**MIÉRCOLES 1º DE ABRIL, 20 HORAS, ALLENDE CASI ESQUINA
CON DONCELES, CENTRO HISTÓRICO, MÉXICO, D. F.**

Fig. 27. Libertad León, *Belleza medusea*, 2012. Allende Red, Ciudad de México.



Fig. 28. Darío Meléndez, *Esquirlas*, 2012. Carbón vegetal sobre papel, 60 x 50 cm.



Fig. 29. Darío Meléndez, *Mirada*, 2012. Carbón vegetal sobre papel, 60 x 50 cm.



Fig. 30. Darío Meléndez, *Transformación*, 2012. Óleo sobre lino, 100 x 100 cm.



Fig. 31. Darío Meléndez, *Oswaldo Calderón*, 2011. Óleo sobre tabla, 55 x 45 cm.



Fig. 32. Darío Meléndez, *Híbrido*, 2011. Acuarela sobre papel, 16.1 x 15.8 cm.



Fig. 33. Darío Meléndez, *Antifaz*, 2011. Acuarela sobre papel, 15.8 x 16.1 cm.

e) Pablo Goebel Fine Arts, Ciudad de México

En un nuevo ejercicio de montaje, esta vez dentro de un espacio galerístico como parte de la exhibición *Revisando Edén* en Pablo Goebel Fine Arts, mostró una nueva selección de las exploraciones pictóricas de *Divino Rostro* acompañadas por un cuaderno de trabajo en el que se podía apreciar parte del proceso dibujístico de estas nuevas piezas (Figs. 34-38).

LAURA ANDERSON BARBAYA CINCO JIMÉNEZ GABRIEL ESCALANTE
MARIANO FLORES CHRISTIAN CASTAÑEDA DARIO MELLENDEZ

REVISANDO EDÉN

DAVID MIRANDA JEAN-PAUL SOUCHAID XÓCHITL RIVERA
NESTOR OJEDRES GERMAN VENEGAS ALFONSO ZARATE

REVISANDO EDÉN
9 ABRIL - 9 DE MAYO

Coctel de Inauguración
9 de abril a las 19:30

Nunca se puede asumir como uno "actuara" en la vida social: hay una diferencia de niveles entre la manera de ser uno mismo y la manera en que uno actúa como hombre social.
Desde diferentes ópticas y desde sus necesidades creativas, cada uno de los artistas convocados formulan y replantean posturas estéticas, respondiendo a los acontecimientos ético-político-sociales de su contexto.

Es necesario entender que una posición crítica implica unas ambivalencias: ser apto para juzgar y juzgarse, optar y crear sin llegar a ser moralista, paternal o reaccionario. Todos los comportamientos y sentimientos paradójicos de nuestro entorno son los síntomas de una sociedad contemporánea que constituyen lo que consideramos nuestra cotidianeidad.
Alfonso Zarate.

Pablo Goebel Fine Arts apoya y asesora a coleccionistas privados de arte y a Instituciones públicas a adquirir obras de arte creadas por maestros, así como artistas en pleno desarrollo y jóvenes talentos emergentes. Aunado a muestras de grandes maestros mexicanos y latinoamericanos, buscamos impulsar las carreras de jóvenes artistas talentosos, ya sea en exposiciones individuales o colectivas.

Pablo Goebel
FINE ARTS

Schiller #251 piso 6. Polanco Mexico D.F. CP 11560
Tel. +52 55 55 45 14 30 / +52 55 52 50 95 22
info@pgfinearts.net www.pgfinearts.net
www.facebook.com/pgfinearts.net

Fig. 34. *Revisando Edén*, Pablo Goebels Fine Arts, 9.4-9.5.2014. Ciudad de México.



Fig. 35. Darío Meléndez, *Cuaderno de trabajo*, 2009-2016.

Tinta, maquillaje, óleo y cinta adhesiva sobre papel de algodón, 13 x 42 cm, pp. 32-33.



Fig. 36. Darío Meléndez, *Darla Carolina de Alba*, 2012.

Acrílico, carbón y óleo sobre tabla, 20 x 20 cm. Colección particular.



Fig. 37. Darío Meléndez, *Darla Carolina de Alba 2*, 2012.
Acrílico, carbón y óleo sobre tabla, 20 x 20 cm.



Fig. 38. Darío Meléndez, *Darla Carolina de Alba 3*, 2012.
Acrílico, carbón y óleo sobre tabla, 20 x 20 cm. Colección Fausto Alzati Fernández.

f) Academia de San Carlos, Ciudad de México

La última presentación de la obra dentro de un recinto institucional tuvo lugar en las remodeladas galerías antiguas de la Academia de San Carlos dentro de la muestra *56-92 Encuentro de una generación artística*. En esa ocasión mostré impresiones y registro en video, tal y como había sucedido en el CMAEM. La única variación con respecto a aquella versión fue que las improntas estuvieron dispuestas de tal manera que conformaron un rectángulo horizontal, colocando el objeto y el proceso en un mismo nivel jerárquico. Situación muy distinta a colocarlas en vertical, decisión museográfica que prepondera el lugar de la impronta por sobre el registro (Fig. 39).



Fig. 39. Darío Meléndez, *Divino Rostro*, 2011. 20 impresiones de rostros maquillados de travestis sobre toallas faciales, 94 x 140 cm; video 2 min 5 s, 2011. *56-92 Encuentro de una generación artística*, Galerías de la Antigua Academia de San Carlos, 14.4-10.6.2016, Ciudad de México.

2.7.1.2. Exploraciones performativas

Sin llegar a ser nunca una acción como tal, sino en el entendido de que la acción era parte esencial mas no total de la construcción de la pieza, realicé diversas exploraciones en algunos sitios fuera de la práctica intimista y de museo en la que ésta se había desarrollado. A continuación, presento un breve recuento gráfico de estas experiencias antes mencionadas.

a) Centro de Culiacán, Sinaloa

En complicidad con la actriz Paloma Parra, quien previamente me ayudó a contactar gente y fue esencial en las pruebas de los primeros momentos de la obra, partí a Culiacán con la intención de presentar la pieza en la Plaza Obregón del centro de la ciudad. Completamente fuera de un marco institucional, ya que viajamos sin seguro y no hubo previo aviso ni permisos para accionar, ejecutamos en dos tiempos distintos las piezas *Amapola*, un monólogo acerca de la violencia en Culiacán, escrito por Paloma Parra, y *Divino Rostro*, el cual según nuestra óptica en aquel momento, podría contrapuntear lo terrible a partir de su cualidad cosmética. Con resultados desiguales de mi parte, pues no tenía experiencia previa en espacios públicos, Paloma y yo iniciamos la pieza maquillándonos e invitando a los transeúntes a que se unieran; logramos que al menos treinta personas que pasaban por la plaza contribuyeran en esta extraña irrupción en su tránsito cotidiano⁹² (Figs. 40-43).

92 Si bien ahora podría considerar este balbuceo como un acto fallido, fue importante pues intentamos, muy intuitivamente, conjugar disciplinas. Había una intuición de buscar un "algo en medio" que ahora podría leer desde términos como agenciamiento, multi, inter o transdisciplina o quizás desde la noción de intermedia. Vid. Deleuze, *op. cit.*, pp. 8, 23 y 34; Dick Higgins, "Intermedia", *The something else Press Newsletter*, vol. 1, Núm. 1; y Edgar Morin "¿Qué es la transdisciplinariedad?", *Edgar Morin*, "¿Qué es el pensamiento complejo?" <<http://www.edgarmorin.org/que-es-transdisciplinariedad.html>> [consulta: 13 de octubre, 2016]



Figs. 40-43. Cutzi Salgado, *Divino Rostro*, 2011. Plazuela Obregón, Culiacán, Sinaloa.

b) Bar Allende Red, Ciudad de México

Un segundo momento de exploración del acto se suscitó en *Belleza Medusea*. En esta muestra Ozvaldo Patlán, caracterizado de *drag queen*, fue el invitado especial. La intención era que el modelo, ya no como objeto de contemplación y subsumido al poder de la imagen pintada, conviviera libremente con sus propias imágenes e interpelara a los invitados trastocando la dinámica usual de una inauguración, por lo que la experiencia mediaba entre lo teatral y el *happening*. Lo teatral se manifestaba en la figura del *drag queen*, ya que Patlán no sólo hace *lip sync* sino que también tiene una formación de actor, es decir, estaba representando un personaje; mientras que la parte del *happening* estaría en el poner en tensión las relaciones convencionales de los asistentes a una exposición gracias a las irrupciones corporal y lingüística de Patlán Figs (44-46).



Fig. 44. Ozvaldo Patlán maquillando su retrato, 2011. Allende Red, Ciudad de México.



Fig. 45. Darío Meléndez, *Ozvaldo Patlán, Allende Red*, 2011.
Fotografía digital, Ciudad de México.



Fig. 46. Darío Meléndez, *Ozvaldo Patlán y Libertad León*, 2011.
Fotografía digital, Allende Red, Ciudad de México.

c) Academia de San Carlos, Ciudad de México

El último experimento performático fue parte de las actividades de la muestra 56-92 *Encuentro de una generación artística* y consistió en hacer una sesión de dibujo con Ozvaldo Patlán en las galerías de la Academia de San Carlos. El objetivo inicial era recrear, en la medida de lo posible, los procesos de *Divino Rostro* con el objetivo de ofrecer a los visitantes una aproximación más integral e incluyente de la obra, la cual formaba parte de dicha muestra. Esta exploración consistió en una serie de ejercicios de retrato, pues la pieza, en términos generales, se inscribe en este género. Entre los principales ejercicios, el más cercano a las dinámicas de ocultamiento y revelación que implica la pieza, consistió en dibujar un retrato hablado. Para ello, Patlán se situó en una zona escondida al público y empezó a hablar de sí mismo durante quince minutos. A partir de este estímulo auditivo, los asistentes trazaron un posible retrato del modelo oculto que fue posteriormente contrastado por el mismo Patlán al tomar cada una de sus versiones imaginarias y comentarla. También se llevaron a cabo otras dinámicas que tendían a revisar cuestiones estructurales de la práctica dibujística para, finalmente, invitar a los asistentes a tomar una serie de improntas del rostro de Patlán en toallas faciales, tal y como se hizo por primera vez en la ahora lejana clase de dibujo en 2011 (Figs. 47-50).



Fig. 47. Clase de dibujo con Darío Meléndez, 2016.
Academia de San Carlos, Ciudad de México.



Figs. 48-50. Clase de dibujo con Darío Meléndez, 2016.
Academia de San Carlos, Ciudad de México.

2.7.2 Fortuna crítica de la pieza

Muestra de las complicidades y resonancias que *Divino Rostro* ha generado a su paso, presento algunos textos que exploran el objeto, los procesos y las implicaciones contextuales. A partir de ellos he podido aclarar y cotejar puntos desarrollados en esta investigación. Estas letras han tenido una importante función para pensar en mi desarrollo artístico. Quiero destacar que estos pasajes no se escribieron una vez terminada la obra, sino que fueron creados de manera paralela al crecimiento de la misma, generando puntos de apoyo y cuestionando sus diversos aspectos.

2.7.2.1 *Desnudar el alma marginal*,⁹³ de Juan Carlos Reyna

Las piezas que conforman la presente obra de Darío Meléndez tienen como propósito desnudar el alma marginal. *Divino Rostro* es revelación, pero revelación en el sentido estrictamente cristiano: se trata del descubrimiento de una verdad a través de la experiencia de una entrega pura y total. La obra del también investigador de arte sacro consiste en una serie de impresiones de rostros maquillados de travestis. A partir de lo anterior, cada una de las piezas revela lo que hay de humano tras una máscara. Las máscaras, sin embargo, no son las piezas en sí. Contrario a lo que podría suponerse a primera vista, las piezas son en realidad artefactos para quitar la careta original, la del maquillaje y los cosméticos, de los rostros divinos, pero marginales, que protagonizan esta obra. La exploración de las técnicas pictóricas, búsqueda que ha caracterizado a Meléndez a lo largo de su carrera, culmina en una manifestación íntima y cabal de los rituales estereotípicos de sus travestidos, homosexuales y prostitutas. Estigmas de una sociedad puritana y clasista, la vida de los protagonistas queda expuesta con fervor y dignidad en dos dimensiones o, mejor dicho,

93 Juan Carlos Reyna, "Desnudar el alma marginal", *Darío Meléndez*. [Sitio electrónico] <<http://dariomelendez.com/textos/textos.html>>

en dos caras. Por una parte, el estereotipo del oficio Drag Queen queda plasmado en las impresiones, de modo que la obra adquiere la cualidad de ser una especie de arqueología de lo excéntrico. Por otra parte, la obra más poderosa es la que no se ve. Meléndez es, lo digo a consciencia de lo controversial que parezca esta declaración, artista conceptual. Aquello que queda en los rostros después que el maquillaje y los cosméticos han sido retenidos en las piezas, aquello que a los espectadores no se nos es permitido advertir, es una intimidad más real y poderosa que cualquier obra expuesta. Eso lo sabe Meléndez y, por ello, sus piezas poseen el carácter de huella o de vestigio, pero, aún más importante, el alma desnuda de sus personajes permanece velada, fuera de las piezas, cual misterio divino apenas perceptible en el atisbo y en la fe.

Juan Carlos Reyna, 2011.

Este texto inicial fue escrito durante el desarrollo de la primera versión de *Divino Rostro* presentada en el Museo del Chopo de la UNAM. Pensado como un texto de sala que nunca se ha usado como tal, y resultado de una serie de conversaciones con Reyna, quien en ese momento era mi compañero en el Programa de Jóvenes Creadores del FONCA, el escrito destaca una de las problemáticas centrales de la obra: la comunicación de la experiencia. Como apunta Reyna: “aquello que a los espectadores no se nos es permitido advertir, es una intimidad más real y poderosa que cualquier obra expuesta”. Esto abría la interrogante acerca de cómo presentar la obra. ¿Qué medio sería el más preciso para hablar de esa intimidad?, ¿qué destacaba cada registro de la experiencia de la obra?, ¿de qué manera había que presentar la obra sin que se volviese una ilustración del encuentro?, ¿sería la representación siempre una pálida sombra frente a la presencia? Gracias a esas incertidumbres fue que decidí explorar los medios abordados en la obra.

2.7.2.2 *Por una defensa de la persistencia,*⁹⁴ de Marcela Duharte⁹⁵

Esta es la tercera vez que intento escribirte, tuve que salir de mi pieza a dar unas vueltas a la manzana para que se me quite lo nerviosa. Te escribo desde una taquería y me di cuenta de lo lejos que estamos. Aun no entiendo que hago en la Ciudad de México. De pura curiosa me vine para seguirte, para que pienses que soy valiente. Quiero que nos recordemos cuando casi nada nos inspiraba temor, solo los cuicos⁹⁶ olorosos y sus cuerpos juveniles, pero creo que a ti eso no te hace falta. Recordar. Siempre me dijiste las circunstancias hacen a las personas, y determinan sus acciones. Pasé tanto tiempo en Chile que pensé que yo también era triste. Ahora me gustaría que nos regaláramos palabras bonitas y no pensáramos en lo que hace falta. Cuando con voz grave decíamos: estamos enclavados en la pintura, y regodeándonos de titubeos, sin ninguna pericia para demandar, nos parecía que ese quehacer estaba obsoleto. ¿Qué lo hacía oler a descomposición? Yo infería detalles temporales, de materias, de técnicas. Amaneramiento tal vez, de las higiénicas galerías gobernadas por esa gente a la que le temíamos. Deambular a paso de hormiga y articular recorridos secretos. Pero lo pasábamos mal si la emoción conducía a caminos errados. Estábamos convencidos, un ojo atento que describa el mundo, una forma de aferrar y de mirar. Ineludiblemente reconocíamos: la pintura es un acopio de imágenes, de vivencias, un rastro de material en una superficie cualquiera. Pero eso no nos bastaba para seguir adelante. Queríamos pinturas que sufrieran como la gente, más dolorosas que los cristos de las iglesias, y que se rebelaran de sus muros. Para poder tomarse una cerveza con ellas y hablar de lo bueno que es el pan con mantequilla. Queríamos una pintura para hacerle cariño. Una para que nos cuide.

94 *Ídem.*

95 Marcela Duharte (Santiago de Chile, 1980. Su trabajo ofrece una visión contemporánea de iconos populares investigando en contextos cotidianos y urbanos su función como elemento ornamental, decorativo y espacial. Su trayectoria se ha centrado en la investigación y desarrollo de interfaces electrónicas para proyectos de arte electrónico. Maestra en Diseño Industrial de UNAM; Licenciada de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Entre sus exposiciones se encuentran *Bienal de arte en Miniatura*, México (2013); *Ganancia Ocasional*, Colombia (2012); *Lo inconsolable del cotidiano*, Chile (2011), *Tierra Baldía*, Chile (2011), *Oscura es la habitación que abandonaste*, Chile (2010), etc.

96 Chilenismo peyorativo aplicado a las personas de clase alta. Sinónimo de *snob*.

Pero nos pasábamos todo el día enojados. Viendo cómo las pinturas, con sus telas y sus marcos pasaban por un periodo depresivo. Yo se las regalaba a mi madre y le decía, guárdalas en una caja y no las dejes salir hasta que se pongan contentas. Y estando aquí, después de dar vueltas a la manzana es que me doy cuenta que ni el camino de preguntas que me hice, asoman la pintura que siempre quise conocer. De esa bien brava que habita a unas cuabras de mi casa.

Recogido en los márgenes de la pintura, Darío Meléndez decidió ver de cerca, como quien está destinado a extender nuestros sentidos, las recopiló como huellas de persistencia. Se le concedió develar la palabra encarnada, para agitar la voz singular (y la necesidad) de eso que denominan identidad, que en su ajuste de modificaciones, en sus bordes, repliegues, y en sus formas cambiantes, se extiende hacia lo marginal para erosionar fijezas.

Estas pinturas, las que guarda Darío, no entienden palabras graves ni intelectuales, solo les gusta hacer el amor. Son pinturas coquetas, quieren ser empuñadas y penetradas. Te miran fijo. Para que seas intrépido como ellas. Ojalá, algún día, les hagan un lugarcito donde ir a dejarle flores y sacarle fotos. Por que como no entienden, se quieren ir rápido y hay que llevárselas atrapadas en un paño. Son la huella que se apoya firme después de un día de inventarse a uno mismo, la apuesta de una máscara. Que de tanto desear ser otro, se ocultan en capas de maquillaje y pestañas postizas. Y nosotros llenos de mentiras, pensamos que la vergüenza pasa de largo y no se queda atrapada haciéndonos sombra. Ellos, los travestis, enamorados, obscenos, inquietantes y rabiosos, que sueñan con un disfraz que los esconda como a nosotros, utilizan la pintura como el artificio que siempre ha sido y se la entregan doblada a Darío en un paño con un rostro como si durmieran. Yo sé que no duermen. Y esa tela es la palabra que siempre se quedó guardada. Las ganas de una máscara perpetua. La huella de la pintura más linda que he visto.

Marcela Duharte, 2011.

Meses después, en la época en la que ya se encontraba en exhibición la pieza en el Museo del Chopo, la artista chilena Marcela Duharte escribió este texto, luego de mirar algunas de las impresiones de maquillaje en la Academia de San Carlos. En él, pude sentir cómo, por primera vez, la ternura fracturaba la solemnidad artística en la que me intenté atrincherar. Acababa de trabajar en el proyecto *Sepulcro Blanqueado, rastros vitales en la Antigua Academia de San Carlos* donde lo mayúsculo era el tema a tratar. Ahora lo que tenía eran “pinturas [... que] no entienden palabras graves ni intelectuales, sólo les gusta hacer el amor. Son pinturas coquetas”. Así fue como mi obra se comenzó a desplazar hacia una pintura de proximidades, pues lo que genera la pieza es precisamente esos encuentros.

***2.7.2.3 Darío Meléndez. La piel sin compromisos y la membrana de la mente Entre los poros, los bellos y el velo del alma*⁹⁷ de Juan (Iván) González de León⁹⁸**

¿Cómo relacionar la noción del lenguaje, como sistema ficticio de significación, con la idea de que él mismo sea apreciado a su vez como un sistema orgánico biológico o anatómico? ¿Cómo concebir, operativamente hablando, que la piel como órgano, al igual que el lenguaje, es sólo una plataforma temporal de intercambio brevemente perdurable en la entropía de los sentidos y la realidad externa? La piel es una membrana de la mente-sentidos, una zona de intercambio, no meramente de un orden lingüístico-analítico, sino también extrasensorial-intuitivo. Un territorio o atmósfera de la voluntad, el género, una epidermis de la mente, cruce y tránsito entre los poros, los vellos... el último reducto y velo del alma.

97 Juan González de León y Darío Meléndez, “La piel sin compromisos”, .925 *Artes y Diseño* [revista electrónica], agosto 2016. <<http://revista925taxco.fad.unam.mx/index.php/la-piel-sin-compromisos/>> [Consulta: 4 de octubre de 2016]

98 Juan González de León (México, 1961). Licenciatura FAD-UNAM, Jan Van Eyck Academie, Maastricht, Holanda. Kunst Akademie Dusseldorf, Alemania. Maestría en Artes Visuales, Orientación Dibujo, FAD. Obtuvo la beca del Sistema Nacional de Creadores del FONCA en las ediciones 2003-2006 y 2011-2014 y actualmente es docente de la ENPEG “La esmeralda”. A lo largo de su trayectoria ha participado en diversas exposiciones individuales y colectivas, así como en varios concursos obteniendo premios a nivel nacional e internacional.

Ya el poeta Stéphane Mallarmé había concebido al lenguaje como un instrumento de la ficción, una que se desplaza en diferentes niveles de asociación; sin embargo, si desplazamos el eje de lo interpretado a lo largo de un horizonte de opciones a concebir nos percatamos de que el lenguaje siempre será inexacto y mutable, siempre liminal. Esto se debe a que toda interpretación acontece como marca, huella o símbolo, sea el de las palabras o el de las imágenes. Así esta zona puede ser concebida como una “piel” o área de transacción del sentido; un ambiente necesario para contrarrestar la entropía, condición natural de la realidad o el esqueleto de lo concreto. Acostumbrados a ubicarnos a través de binomios en el uso del lenguaje, estamos seguros, y uno de los más arcaicos es el binomio de lo femenino y masculino. Si hablo desde la piel del lenguaje es porque pienso que es ahí en la exodermis donde se neutraliza relativamente este binomio, y es a su vez donde se sumerge la obra de Darío Meléndez. Agregaría: ¿no es la piel siempre la última vestimenta o apariencia ficticia de un supuesto interior inefable del yo? La piel es más que un órgano de intercambio de gases; es también donde se intercambian los sentidos.

Con respecto a la pieza de Darío Meléndez, concebida desde la idea de la impronta, y el registro de diversos rostros pintados como mujer pero que provienen de tanto de mujeres como hombres, nos encontramos no solamente con la máscara, la piel del desollado prehispánico, la manta sagrada de Jesús, el retrato copto en los ataúdes egipcios o la huella de la mano en Lascaux, nos remontamos también al mismo proceso de la mente humana, a su dualidad interna de saberse cadáver, mientras fantasea que no lo será y perdurará. Toda máscara es una transacción temporal con la muerte. Si el bastidor es su esqueleto, la piel es su tela, donde deposita su último aliento de vanidad. De tal manera que, a través de la historia, podemos ubicar este dilema. Sólo recordemos esa obra de Tiziano del fauno Marsyas, que es desollado por los dioses por retarlos a ellos, a su música y a la idea de lo perfecto. Apolo, dios y analogía de lo externo, trascendental, eterno y armonioso, esa ficción por la que flotamos; Marsyas, un fauno, que es cuerpo, carne... la encarnación e imperfección de los sentidos y los instintos, esperanza de la carne. Por un momento a través de las artes nos sentimos eternos en la piel. Eternos como cuerpos, como vida biológica y eternos como identidad sexual.

La pieza de Darío Meléndez se evidencia como un gesto de recuperación de la identidad heroica, un performance posgénero, un rito cotidiano de engañar a la muerte. Yo, como espectador, transito por la intención conceptual de la obra expuesto a mi ambigüedad sensual y veo la elaboración de las improntas de los rostros expuestos como aquellas pieles desolladas o bien depiladas de los

rostros. Un acto no meramente conceptual sino también performático: un ritual colectivo. Absorbo la experiencia, de una manera purificadora, al religarme con las partes masculinas y femeninas de quienes participaron. Esta experiencia no es sólo cinestésica, es también implícitamente sexual y táctil. Una limpia colectiva y cosmética que devela los instintos al vivir una experiencia híbrida. Es una pieza que limpia y cura, un gesto conceptual, pero también vernáculo, callejero, de mercado y de esas zonas afortunadamente aún lejanas de lo aséptico de la modernidad que todavía vivimos en partes de la ciudad. Por unas horas, Darío es maquillista, madre, compañero, artista brujo callejero, impostor, intermediario ritual, oscilando entre la imperfección de los sentidos y la aspiración a lo divino, sea en la dimensión de lo religioso o de lo vernáculo travesti.

En esta pieza se evidencia una voluntad de desarmar la ambigüedad de instinto y la imposición de la identidad de la sexualidad, de desanudar y reanudar el cordón umbilical y si se sigue la idea de la religión etimológicamente hablando de que todo acto religioso consiste en una intención de comunión con lo divino cósmico, esta pieza es una reafirmación de la feminidad, en el sentido telúrico, un paraje.

Quien se aventure, como Darío Meléndez, a verse en esta pieza, brevemente se expondrá a su interior, y quizá se acompañe por aquella frase de David Bowie que dice “we can be heroes just for one day”.

Juan (Iván) González de León, 2016.

Escrito durante la última etapa de la pieza, el texto de Juan González, quien participó en una derivación del proyecto que nos ocupa llamada *Piel Florida*,⁹⁹ hace una lectura compleja en la que *Divino Rostro* aparece como una membrana en la que sedimentan contenidos y ritos ancestrales y contemporáneos de múltiples latitudes; pero, sobre todo, ilumina a la obra como una posibilidad de encuentro festivo, y por lo tanto sagrado y erótico, en el que las improntas son una señal colorida, potente y frágil del encuentro de dos pieles. El señalamiento de este rasgo carnavalesco resulta crucial para la propuesta de la investigación que busca abordar la ausencia deslindándose del carácter melancólico.

99

Cfr. 2.8.2 *Piel Florida*, p. 103 de la presente tesis.

2.7.3 Presentación en el Segundo Congreso de Alumnos de Posgrado

Otra de las formas que adquirió *Divino Rostro* fue el formato de cartel académico (Fig. 51).

Reliquia impura

dario melendez
magog15@hotmail.com



OBJETIVO

Proponer estrategias de producción artística contemporánea a partir de la introducción de la idea de reliquia católica corporal al interior las comunidades estigmatizadas por su disidencia sexual asentadas en México.

DIVINO ROSTRO

Impresiones de rostros maquillados de travestis en toallas faciales. Versión excéntrica del la reliquia de la Santa Faz de la Verónica, donde quedó milagrosamente impreso el rostro de Cristo al ser limpiado por la Verónica. En vez de imágenes divinas, hallé "reliquias más truosas" desde las cuales se puede cuestionar el binomio belleza-divinidad a partir del ritual estereotipado del maquillaje.



Fig. 51. Darío Meléndez, *Reliquia impura*, 2012.

Segundo Congreso de alumnos de Posgrado, FAD-Plantel Xochimilco, Ciudad de México.

Este ejercicio, realizado durante la primera y la segunda versión de la obra, me obligó a sintetizar y a hacer legible el proyecto para un público más amplio dado que al congreso asistieron alumnos de todos los Posgrados de la UNAM. Dicha síntesis resultó muy útil para mí en las posteriores versiones de la pieza, pues fue ésta información la que envié a los distintos espacios en los que fue presentada. En aquel tiempo, *Divino Rostro* sólo era uno de los casos de estudio de la investigación, que en el momento se llamaba *Reliquia impura*.

2.7.4 Entrevista a Darío Meléndez: *La encarnación como asentamiento de la diversidad sexual* por Noé Cárdenas

Entre las colaboraciones más cercanas con el ámbito periodístico Noé Cárdenas ha sido un agente esencial para la maduración y difusión de varios proyectos. Adjunto el diálogo que sostuvimos.¹⁰⁰

100 Noé Cárdenas, "La encarnación como sentimiento de la identidad sexual", *A salto de letra*.
<http://asaltodeletra.blogspot.mx/2011_06_01_archive.html> [Consulta: 25 de octubre del 2016]

A salto de letra

Seguidores

Seguidores (19)



Seguir

Archivo del blog

▶ 2016 (1)

▶ 2013 (1)

▶ 2012 (5)

▼ 2011 (7)

▶ octubre (1)

▶ agosto (1)

▼ junio (3)

La Encarnación como asentamiento de la identidad s...

Resbalón con cáscara de plátano o una lección de h...

Lost in Guadalajara

▶ enero (2)

▶ 2010 (4)

Datos personales



noedrus

Ver todo mi perfil

miércoles, 22 de junio de 2011

La Encarnación como asentamiento de la identidad sexual

Entrevista con Darío Meléndez Manzano sobre su instalación "Divino Rostro"



Este miércoles por la noche será inaugurada la Muestra plástica colectiva "Diferente" en el Museo del Chopo, dentro del marco del XIV Festival Internacional por la Diversidad Sexual. Una de las obras incluidas en la exposición es la instalación "Divino Rostro", de Darío Meléndez Manzano.

Esta obra consiste en un panel con múltiples toallas desmaquilladoras, llenas de colorido, que rozan lo grotesco al mostrar rostros

deformados que se fijan de inmediato en la mente del espectador y lo remiten al lienzo de Verónica con el rostro de Cristo plasmado. Si bien en "Divino Rostro" no está fijado el de Cristo, sí lo está el de otra clase de divinidad, una divinidad ganada al poner en entredicho los valores ortodoxos de la identidad sexual.

Noé Cárdenas (N.C.): La instalación "Divino Rostro" tiene una clara alusión al lienzo con el que Verónica limpió el rostro de Cristo durante el Vía Crucis. ¿Cómo nace esta idea de hacer una paráfrasis con el rostro de los travestis?

Darío Meléndez Manzano (D.M.): Sí, por supuesto que tiene una clara referencia. El surgimiento de esta pieza tiene distintas raíces. La primera de ellas tiene que ver con el problema de la representación, desde hace varios años mi práctica dibujística y pictórica ha tenido como tema el retrato y en este género he tenido la intención de hacerlos lo más real posible, no en el sentido hiperrrealista, que se regodea en el juego de las superficies, sino en que el retrato de verdad esté conectado con la persona retratada. El vínculo que he encontrado para hacer esto más fuerte es ir al espacio donde vive la persona y tomar un fragmento del mismo lugar y pintar sobre él.

N.C.: Es decir, ¿un vínculo relacionado con la Encarnación?

D.M.: Exacto, una suerte de encarnación donde el soporte en el que pinto tiene una parte del espíritu de la persona y, en el caso de las impresiones, considero que son más reales que un retrato que solo representa, ya que en este caso el propio cuerpo deja una huella en el soporte, el rastro es más REAL que la representación.

N.C.: Debido a las constantes referencias a la religión cristiana, no está demás preguntarte si eres religioso y, si es así, ¿cómo llevas tu religiosidad?

D.M.: Sí, soy religioso en el sentido estricto. Si religión viene de *religare*, de volver a unir, de conectar con el mundo, de ser empático con el entorno, sí lo soy, sólo que no estoy adscrito a ninguna institución a pesar de haber sido formado en ella: estudié en escuelas maristas y

con monjas del Perpetuo Socorro.



N.C.: Se advierte, en ese sentido, que ese "religar" lo llevas a cabo a través de tu arte. ¿Sería exagerado decir que te dedicas al arte sacro?

D.M.: No, para nada, al contrario. Lo que hago con mis piezas es justo eso: comulgar con el modelo, unirme, mostrar el lado humano, es una suerte de ritual contemporáneo que a pesar de parecer superfluo, expone cosas profundas.

Las reliquias del éxtasis

N.C.: Toda experiencia religiosa tiene al éxtasis como el momento culminante. ¿Buscas una experiencia semejante a través del arte?

D.M.: Sí, creo que el momento cumbre es lo esencial, la obra es una mera reliquia de ese éxtasis. Y como vivimos en una cultura occidental y fetichista adoramos esas reliquias.

N.C.: Si compartes la idea de que las influencias son de quien las merece, ¿cuáles serían tus principales influencias?, ¿dónde abrevas para alimentar tu obra?

D.M.: Yo creo que la fuente primigenia de todo son los espacios de culto cristianos, no la historia del arte, no el cúmulo de imágenes mediatizadas sino la experiencia de visitar iglesias. El arte novohispano en general, en especial las reliquias, por ejemplo la Capilla de las Reliquias en la Catedral y, dado el contenido residual y mortuorio de las piezas, Teresa Margolles y el colectivo SEMEFO han sido esenciales en mi camino, eso en cuanto a arte. Ellos recuperan la parte ritual del arte que ahora se halla tan soslayada bajo el glam de la cultura contemporánea, al menos en arte. Ya hay muy pocas cosas en arte que de verdad atienden a lo profundo.

N.C.: El vínculo entre lo sagrado y el erotismo ha sido patente a lo largo de las eras. ¿Cómo vives tú ese vínculo?

D.M.: Pues para mí es esencial, siempre hay una carga de erotismo en las piezas. En el caso de Divino Rostro, las impresiones no se hacen con medios mecánicos ni mediados por una herramienta como un lápiz o pincel. Son resultado directo de las caricias de mis manos sobre los rostros, surgen del contacto de pieles y, a pesar de ello, los resultados no son nada halagüeños, al contrario: son informes, monstruosos, como el deseo en su estado más puro.

N.C.: Muchas gracias por compartir tus conceptos Darío, y mucha suerte durante la inauguración.

D.M.: Gracias Noé. Espero te haya servido.

[Las imágenes provienen de "Divino Rostro", proyecto apoyado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.]

*Entrevista aparecida originalmente en la página web de la Dirección de Noticias de Canal 22 <http://www.noticias.canal22.org.mx/>



Publicado por noedrus en 16:25



En esta breve entrevista con Noé Cárdenas, que tuvo lugar durante la exhibición de la pieza en el Museo del Chopo, estuve balbuceando algunas de las consideraciones que desarrollé posteriormente en la investigación. En primer lugar, mi interés en que el retrato estuviera realmente conectado con la persona a partir de la presencia y el contacto,¹⁰¹ asunto que posteriormente condujo a las reflexiones acerca del vínculo entre cuerpo e imagen, apuntalado por la teoría warburgiana.¹⁰² También mencioné que las piezas son reliquias del éxtasis, palabra en la que se cruzan lo erótico, el contacto y el *pathos*.¹⁰³ Finalmente, apunté algunos de los referentes católicos y de arte contemporáneo que me sirvieron para el desarrollo de la obra.¹⁰⁴

2.7.5 Artículos

Como parte crucial de la circulación electrónica de la pieza presento los principales artículos que la reseñan en sus diversos aspectos. Estos textos, mucho más editados que los anteriores, fueron construidos una vez finalizada la pieza por personas ajenas al proceso, a diferencia de los escritos que incluí anteriormente.

101 Cfr. pp. 24-26 de la presente tesis.

102 *Ibidem*. p. 20.

103 Del griego πάθος, *páthos*: 'estado de ánimo', 'pasión', 'emoción', 'sufrimiento'; cfr. lat. tardío *pathos*, 'Afecto vehemente del ánimo'. Al respecto existe un amplio estudio de las formas de expresar las pasiones en el campo de las artes. Para fines de la investigación, la noción de *pathos* está referida a la expresión de lo dionisiaco, que enfatiza lo primitivo y corporal mediante la exageración y progresiva disolución de las formas apolíneas. Esto se relaciona con la definición de *Pathosformel* que plantea Aby Warburg, y que puede entenderse como el proceso mediante el cual los artistas formulaban la expresión del *pathos*, habiendo en este proceso una tensión entre el componente apolíneo —la forma— que contenía la energía telúrica de la pasión. En el caso de *Divino Rostro*, no existe como tal un equilibrio entre la forma y la energía subyacente, sino una progresiva pérdida de la forma, por lo cual regreso al término *pathos*, ya que es lo afectivo y no lo formal lo que genera la pieza. Vid. Paulina Antacli, "Aby Warburg, de Psico-historiador a sismógrafo de las pasiones humanas", *Estampa, revista digital de gráfica artística*, [Revista electrónica], 2012, Núm. 1. <<http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/estampa11/article/view/41/30>> [consulta: 5 de enero, 2017]

104 Vid. "1.4 Referencias..."pp. 31-35, y 96-97 de la presente tesis.

2.7.5.1 Metáforas de una visión¹⁰⁵ por Mariana Rey¹⁰⁶



nuovo-artisti arte biografía cine historia letras música diseño tecnología esculptura signs comida Search

Darío Meléndez: metáforas de una visión

Por Mariana Rey marzo 26, 2013 @mmarianarey



324

SHARES



Hacia 1968 el arte procesual surgió, junto con el arte conceptual, y el cuerpo humano se hacía evidente tanto en el performance como en la instalación. La velocidad con la que sucedieron estas reacciones, después del minimalismo, no deja claro si se produjo un avance en el uso de los materiales, si significó una invención de creación o si ambas surgieron tras una crisis. Y no es que la creatividad dejara de latir, sino que los medios de creación se agotaban. Por ello, algunos artistas procesuales consideraron los materiales como vehículo para sus intenciones expresivas, de ahí que bajo la lógica del material, el efecto del espacio y la corporeidad formaran parte del proceso creativo, así como del producto final.

Darío Meléndez es un artista que retoma estas prácticas procesuales para reactivar el ideal católico-colonial, ligado a lo sagrado-mostruoso, para hacer evidente su herencia en el México contemporáneo a través de la descarnación (eliminar el tejido subcutáneo y los rastros de carne adheridos al cuero que se va a curtir) utilizada como metáfora en sus propuestas para "mostrar la zona oculta y develar los mecanismos de poder de la Iglesia", entre otras cosas.

Tilma Porca es un trabajo colectivo en el que se realizaron piezas de temática religiosa en piel de cerdo, haciendo alusión a que la historia de la iglesia es la más sangrienta de todos los tiempos; la idea no es transgredir íconos sacros sólo por un sentimiento de rechazo, sino, más bien, pretende desmaquillar la cara de poder oculta detrás de la fe. *Tilma* significa manto ceibe en náhuatl y porca, del animal proveniente de España.



Divino Rostro es el título de una instalación que sugiere el lienzo en el cual, según las sagradas escrituras, Verónica limpió el rostro de Cristo. Vincular un retrato de manera directa con la



105 Mariana Rey, "Metáforas de una visión", *Cultura Colectiva*.
<<http://cultura colectiva.com/dario-melendez-metáforas-de-una-vision/>>
[consulta: 25 de octubre, 2016]

106 Mariana Rey (Ciudad de México, 1986) Licenciada por la Facultad de Artes y Diseño, UNAM y maestra en Gestión del Patrimonio Cultural por la Universidad de Salamanca, España. Se ha desempeñado como coordinadora de la galería *Cultura Colectiva* y curadora y gestora del Festival Internacional de Arquitectura y Ciudad Mextrópolis 2015. Actualmente desarrolla el proyecto de curaduría y gestión artística titulado *Rizomarte* en España.

personas con los problemas de la representación y, en este caso, se produce una interacción, pues es la trucha la que sale a partir desde el centro de algunas imágenes que se muestran como cuadros para esta parte, que con tanta frecuencia se reproducen también en la interacción (trucha interactiva) por Miguel Uruñosa, al cual se refiere a la vida tradicional que vive de "trucha" a la historia más reciente. Se designa a todo aquello que está en la superficie de la más sencilla (trucha). De manera sencilla, la reflexión de esta parte gira en torno a la identidad, al valor y la voluntad personal, pero lo más valioso y digno de resaltar es que a través del arte se crea la interacción y con ello se acciona de demostrar la personalidad (trucha) como el resultado de la interacción entre lo que Uruñosa llama el arte, yo y supero, es decir, el conflicto básico entre los intereses y la moral: un uso social a la que se le ha verificado la idea de alta exposición, pero con evidencia de ser una y diferenciación: aunque no lo acepta.



No para más recibir. Simplemente interactiva, entre directamente los sencillos puros como muestra de un país en proceso de dependencia política. Esta parte sobre los sencillos al cumplir decenas de gestos realizados en proceso de reproducción, desde el sentido de la vida el trabajo de integración al arte a perfección, aparentemente bloqueado por cinco gestos simples. Es también una parte de arte ya que fue expuesta muy cerca del lugar donde, se dice, fue montada la casa dada por el día Distinguido a los mexicanos para fundar la gran ciudad de Terechobos.



Desde 2000 Dada se ha dedicado al estudio de las artes, sobre la base de libros Creadores del FONCA, en 2010 y cuenta con publicaciones en la revista Punto en línea. Actualmente forma parte de la primera generación de Distinguido en la Academia de San Carlos. Dada es un artista que ha obtenido un reconocimiento, logrando así realizar su trabajo a través de la media de creatividad con responsabilidad social.

dadamexico.com

facebook.com/dadamexico

Con

LEUCO Replicas

Los 20 años más representativos del arte



Arte de Mario Pichero muestra a Pablo Picasso



Factores que en arte se analizan la cultura



Primera exposición de arte en España



Un postcard. Arte en Vito-Mato



Suscríbete a nuestro Newsletter

Subscribirse



En *Metáforas de una visión* la autora incluye la obra junto con *Tilma porca* y *Símbolo Descarnado*, con lo cual da pie a una observación acerca de la metodología empleada, revelando que la serie es el resultado de una reactivación de narrativas fundacionales de lo religioso y de lo nacional. Sin embargo, a diferencia de una simple actuación que refuerce el relato, estas reconfiguraciones se hacen desde su desmoronamiento y desaparición, resultando en una suerte de estertor de aquellas viejas estructuras.

2.7.5.2 “Darío Meléndez”¹⁰⁷ por Jorge Piccini

Inicio Issuu Artistas

BEX MAGAZINE

Nro. 13 Febrero 2012



Sumario

- Closed Office | Belén Antequera
- La mirada de los otros | por J. Bourquin
- Inolvidables | por Liliana Contrera
- Ojo x Ojo | por Verónica Mostafá
- Proceso de Producción | por Pilar del Río
- Cuerpos, playa, Río | Eiyelén Giacobbé
- Iluminada | Celeste Bennati
- Vida y Vía | Gabriela V. Tellez
- Invasión | Guillermo Palavecino
- Dos en escena | Jorge Wohler
- Colección B y N | Guillermo Cruzado
- Mirada Inédita | Margarita Fresco
- Summertime | Leandro Piñero
- Estudio B y N | Fernando Mendoza
- El Jardín de la ceniza | Jessica Pons
- Invisibles | Ramal 5
- Street Photography | Gustavo Paz
- Ms Friedlander | María Utada
- Debo volver al océano | Alejandro Herrera

Darío Meléndez Manzano | México

magog15@hotmail.com

Divino Rostro



“soy un artista de la ciudad de México que trabaja en el cruce del arte religioso con el mundo del travesti. Divino Rostro, consiste en impresiones de rostros maquillados de travestis sobre toallas faciales que generan una suerte de reliquia desde la alteridad

Desnudar el alma marginal:

Las piezas que conforman la presente obra de Darío Meléndez tienen como propósito desnudar el alma marginal.

Divino Rostro es revelación, pero revelación en el sentido estrictamente cristiano: se trata del descubrimiento de una verdad a través de la experiencia de una entrega pura y total.

La obra del también investigador de arte sacro consiste en una serie de impresiones de rostros maquillados de travestis.

A partir de lo anterior, cada una de las piezas revela lo que hay de humano tras una máscara.

Las máscaras, sin embargo, no son las piezas en sí.

Contrario a lo que podría suponerse a primera vista, las piezas son en realidad artefactos para quitar la careta original, la del maquillaje y los cosméticos, de los rostros divinos, pero marginales, que protagonizan esta obra.

La exploración de la técnicas pictóricas, búsqueda que ha caracterizado Meléndez a lo largo de su carrera, culmina en una manifestación íntima y cabal de los rituales estereotípicos de sus travestidos, homosexuales y prostitutas. Estigmas de una sociedad puritana y clasista, la vida de los protagonistas quedan expuestas con fervor y dignidad en dos dimensiones o, mejor dicho, en dos caras.

Por una parte, el estereotipo del oficio “Drag Queen” queda plasmado en las impresiones, de modo que la obra adquiere la cualidad de ser una especie de arqueología de lo excéntrico.

Por otra parte, la obra más poderosa es la que no se ve.

Meléndez es, lo digo a consciencia de lo controversial que parezca esta declaración, artista conceptual.

Aquello que queda en los rostros después que el maquillaje y los cosméticos han sido retenidos en las piezas, aquello que los espectadores no se nos es permitido advertir, es un intimidad más real y poderosa que cualquier obra expuesta.

Eso lo sabe Meléndez y, por ello, sus piezas poseen el carácter de huella o de vestigio, pero, aún más importante, el alma desnuda de sus personajes permanecen velados, fuera de las piezas, cual misterio divino apenas perceptible en el atisbo y en la fe.

Juan Carlos Reyna.

Proceso y entrevista: somamexico.org/divino-rostro

Impresión: somamexico.org

107 Jorge Piccini, “Darío Meléndez”, *Bex Magazine*, 2012, núm. 1.3 [Revista electrónica. <https://issuu.com/disenador/docs/bex_13> [Consulta: 15 de octubre 2016]

• **Dinno Rossi / Clara Manzano**

- Rita de Gallo / Héctor Garbato
- Alejandra Vez... / María Fitz
- Lilli / Liliana Costera
- Retazos / Rodrigo Morales
- Vinculos / Nathul Alfonso
- María / Ana Rita Torrado
- El enigma de la vida / Johanne Speidel
- Luces / Julián Dorastell
- Talía Guntam
- Pensando / Verónica Mexalá
- Wexou / Marcos López
- Flepa / Jackelyn Estévez Grau
- Espazo ... / Rita Bastos
- Aretivos Rio Apuro / Miguel García Moya
- Estereopos Latince
- Al otro lado de la cordillera / Sergio C. Cienfuegos
- Asia y sus mundos / Ailana Chiodi
- Trabajo Nocturno / Javier Castillo



DARÍO ALBERTO MELÉNDEZ MANZANO (Cd. de México, 1985)

Artista visual interesado en proyectos artísticos y académicos en los que se explore el discurso matérico del objeto cultural con un enfoque multidisciplinario. Cuenta con estudios de maestría en artes visuales por la Academia de San Carlos y es colaborador del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte (LDOA) del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIES) de la UNAM.

Ha participado en diversas exposiciones, becas y concursos a nivel nacional e internacional obteniendo diversos reconocimientos.

Su estrategia de investigación-producción artística tiene un enfoque contextual en la que utiliza múltiples medios dibujo, pintura, instalación y animación- para explorar lo residual, eje temático de su producción.

Actualmente imparte el Taller de Dibujo en el Posgrado en Artes Visuales de la **ENAP-UNAM** y es doctorando del Posgrado en Artes y Diseño con el proyecto Reliquia Indiana en el que explora los cruzamientos entre el travestismo y la religión a través de la idea del fetiche sagrado.











El artículo del argentino Jorge Piccini, a quien no conozco personalmente, puede concebirse como un simple compilado de los distintos momentos de la obra. En él se recogen el texto de Juan Calos Reyna, imágenes del proceso de la primera versión, una vista del montaje de la pieza en el Museo del Arte de Querétaro y dibujos y pinturas exhibidos en el Bar Allende Red y en la galería Pablo Goebel Fine Arts. Cabe notar que, en la penúltima página, aparecen dos tomas anguladas, un detalle de una de las impresiones y una imagen que muestra mi cuerpo maquillado y cubierto por una sábana. En todas ellas es mucho más evidente la deformidad generada por el contacto del cuerpo con el soporte, la cual es uno de los pivotes metodológicos de la obra.

2.7.6 Plagio por Goretti Padilla

plagiar

Copiar en lo sustancial obras ajenas, dándolas como propias.

RAE

En el año 2013 recibí una notificación acerca de una excompañera de la maestría, la artista Goretti Padilla, quien estaba realizando piezas sospechosamente similares a *Divino Rostro*, por lo que procedí a revisar lo acontecido. Dado que conocía desde hace años el desarrollo de Goretti, pues compartimos taller de 2008 a 2009 en la Academia de San Carlos, resultó muy sorpresivo ver que se había desplazado de sus temas habituales, obras que transitan entre lo cotidiano y lo costumbrista, para desarrollar una obra llamada *La primera impresión es lo que cuenta* en la residencia artística No lugar;¹⁰⁸ en Quito, Ecuador, en la que abordó procedimientos, materiales y comunidades similares a los que yo empleé en mi pieza dos años antes. Quizá, la diferencia más evidente con mi trabajo es que Goretti misma maquilló a sus modelos en vez de dejar que fueran ellos los que construyeran su máscara, impostando de esta manera el proceso pues aquí la artista imponía los rostros.

108 Vid. "Goretti Padilla", *No lugar. Diario de Residencias*. <<https://n989.org/2013/09/02/goretti-padilla-mexico/>> [Consulta: 25 octubre, 2016]

Fuertemente contrariado por la noticia, dejé pasar algún tiempo antes de confrontar a Goretti. Pasados algunos meses y ya lejos de la emoción inicial, la interpelé acerca de lo acontecido ante lo cual se disculpó. Más allá de lo sucedido, me interesa esto en función de que aquí se comprueba que esta reconfiguración de la categoría de reliquia en un contexto contemporáneo no queda circunscrita a mi práctica en particular, sino que es capaz de generar resonancias en otros productores e instituciones artísticas; de este modo, se recupera la función social de la imagen en cuanto a su circulación haciendo evidente la seducción de este proceder artístico. Dejo aquí la evidencia de lo acontecido.

N9-89

Diario de Residencias. No Lugar – Arte Contemporáneo

Goretti Padilla – México

September 2, 2013 · by No Lugar Arte Contemporáneo · in Goretti Padilla - México ·



<https://n989dotorg.files.wordpress.com/2013/09/retrato-goretti-alta.jpg>

Goretti Padilla (Querétaro, 1982) Realizó los estudios de Licenciatura en Artes Visuales en la Facultad de Bellas Artes, UAQ. De 2007 al 2009 estudió la Maestría de Artes Visuales con la especialidad en Pintura se tituló con Mención Honorífica de la Academia de San Carlos, UNAM obtuvo la Beca UNAM para estudios de posgrados en Artes Visuales. Cuenta con cinco exposiciones individuales en diferentes ciudades de México, desde 1993 ha participado en doce exposiciones colectivas a nivel nacional, Concursos y Bienales Mexicanas. Ha tomado varios talleres de dibujo, pintura y producción artística con diferentes artistas como Arturo Miranda, Jordi Boldó, Santiago Carbonell, Francisco Castro Leñero, Gilberto Aceves Navarro, Jazzamoart y Gabriel Macotela por medio de estos pintores se ha

formado, en sus trabajos se puede ver que ha tenido influencia de las siguientes corrientes artísticas como Arte Pop, Realismo Mágico y Barroco. En 1993 obtuvo una mención Honorífica en Dibujo. "Dibujo y Pintura Agustín Rivera 1993", Galería Libertad, Santiago de Querétaro, y en el 2005 otra mención honorífica en Dibujo en el "3er Concurso Imágenes de Vida, Diversidad, Derechos Humanos y VIH/IDA", México, D. F.

Proyecto: No vemos al otro

Descripción: No vemos al otro, sino que nos vemos a nosotros mismo reflejados. En este reflejo es en donde podemos encontrar la llave para escapar de nuestra individualidad y comprender la existencia de una singular ventana al que nos asomamos al espíritu del otro. Es así que el



> 25/09/2013 – La primera impresión jamás se olvida. ¿Dónde termina la pintura y empieza el grabado?
¿Si es cierto que la primera impresión jamás se olvida? ¿Por qué tratamos de modificarla

con maquillaje? Tal vez porque es el juego del querer ser y el de convencer al otro de lo que tratamos de ser. Con esta idea se desarrolla una impresión a partir de rostros maquillados donde por medio de impresiones voy quitando desmaquillando el rostro del personaje.



2.8 Derivaciones

Concibo, a la manera de Deleuze, que la obra artística es un organismo rizomático complejo con una multiplicidad de direcciones,¹⁰⁹ por lo que pensar en los modos en los que esta pieza se inserta dentro del tejido de imágenes que he realizado es una tarea diagramática que abordo a la manera de Warburg en un ensayo visual que presento en el capítulo tres. No obstante, muestro aquí dos de las principales líneas que son claramente distinguibles y que apuntaban a desterritorializar la pieza inicial. Aclaro que más que piezas son dos germinaciones que aún no pueden sostenerse por sí mismas; sin embargo, me parece oportuno mencionarlas pues da cuenta de la circulación de la obra así como de su carácter orgánico.

2.8.1 *Divino Rostro-Sábana Santa*

Como un breve intento por expandir la exploración de la corporalidad a partir de las improntas, busqué construir una versión de la emblemática reliquia católica que da fe de la resurrección de Cristo: la *Sábana Santa de Turín*.¹¹⁰ La ejecución de la pieza consistió en la impresión de mi cuerpo maquillado intentando replicar las medidas que pudo haber tenido la reliquia original.

109 Dentro del pensamiento deleuziano, el rizoma es una de las nociones cruciales que permite desarrollar un modelo epistemológico no centralizado y horizontal en el que cada elemento puede influir en el otro sin subordinarlo. Opone la estructura del rizoma (múltiple, analógica y multidireccional) a la estructura arbórea caracterizada por la lógica binaria y una jerarquización de las ideas derivada del pensamiento lógico. Este sistema posee fuertes correspondencias con los estudios desde la imagen realizados por Warburg en el *Atlas Mnemosyne*. Vid. Gilles Deleuze y Félix Guattari, "Introducción" en *Rizoma*, *passim*.

110 Reliquia católica que consiste en un trozo de lino de 436 x 113 cm que supuestamente amortajó a Cristo tras la crucifixión y en el que está impresa su imagen en negativo. Existe una gran polémica en torno a la antigüedad de la reliquia pues se ha datado como perteneciente al siglo XIV, sin embargo, aún no hay nada concluyente. La importancia de la misma radica en que da prueba de la existencia de Cristo, así como de su resurrección, además, es interesante notar que no hay explicaciones convincentes acerca de los métodos empleados para que esta imagen haya quedado impresa a manera de negativo en la tela. Vid. *Sábana Santa*. <<http://sabanasantaxpo.com/>> [Consulta: 29 de diciembre, 2013].

Desafortunadamente, esta exploración quedó un tanto circunscrita a la repetición mecánica del objeto original. Cabe destacar que sí hubo un punto de inflexión en este gesto que, si bien ya se encontraba en las impresiones del *Divino Rostro*, en esta exploración fue más evidente: la dialéctica entre lo cosmético y lo mortuario.

En contraste con el tipo de piezas del SEMEFO o, más recientemente, de Teresa Margolles en las que el carácter mortuario es presentado de manera directa a través de la presencia física de la sangre y demás fluidos corporales, si no es que del propio cadáver, este ejercicio sobre *La Sábana Santa* evoca lo mortuario desde el residuo cosmético o, si se quiere, desde el desollamiento de una segunda piel: el maquillaje. De este modo se advierte que lo mortuario, y por lo tanto lo ausente, no estriba únicamente en la materialidad de los residuos corporales sino que puede ser ubicado como una característica de la impronta misma en consonancia con las narraciones relativas al origen de la imagen que abordé en el capítulo uno.

Por último, hay que mencionar que esta presencia mortuoria se debe a que se muestra la impronta de todo el cuerpo, la cual es más cercana a la imagen de un cadáver que solamente la impresión del rostro (Figs. 52 y 53).



Fig. 52. Darío Meléndez, *Divino Rostro-Santo sudario* (proceso), 2011. Fotografía, cuerpo maquillado cubierto con paño, 2011. Fotografía: Daya Navarrete.



Fig. 53. Darío Meléndez, *Divino Rostro-Santo sudario* (reliquia), 2011.
Fotografía digital: Darío Meléndez.

2.8.2 *Piel Florida*

La segunda derivación de la pieza presentada, en modalidad de acción, sucedió en la Unidad de Posgrado de Ciudad Universitaria con un nuevo título: *Piel Florida*, la cual formó parte de la Megaofrenda 2014, *Tzompantli a Frida Kahlo*. Aquí la intención era maquillar a los asistentes como Frida Kahlo para después arrancarles la máscara de este ícono mexicanista y con éstas formar un *Tzompantli* monumental. Desafortunadamente, la directiva de este evento estaba pensando en términos de arte moderno y no fue posible insertar la pieza-proceso en el lugar que le correspondía, por lo cual *Piel Florida* se realizó a las afueras del auditorio de la Unidad de Posgrado. Para llevar a cabo esta actividad se contó con el apoyo de Ozvaldo Patlán y de los alumnos del Taller de Investigación y Producción (Dibujo y Mutidisciplina) de la Maestría en Artes Visuales.¹¹¹ En ella participaron alumnos, académicos y personal administrativo que circulaba por la zona. El aporte de esta experiencia fue que el tipo de registro fotográfico varió, tratándose en esta ocasión de fotografía instantánea que fue elegida por su cualidad de unicidad que la aproxima a la idea de reliquia y, sobre todo, pensando en una época dominada por la reproductibilidad (Figs. 54-56).

111 Participaron de esta experiencia los alumnos: Arely Zamora, Carmen Mendoza, Edgar C. Hernández, Juan (Iván) González de León, Rodrigo Mondragón, Sanya Hyland y Rubén Maldonado, así como el Mtro. Alfredo Rivera Sandoval.



Fig. 54. *Piel Florida* (proceso), 2014, fotografía digital.



Fig. 55. *Piel Florida* (instalación), 2014. Fotografía digital.



Fig. 56. *Piel Florida* (detalle), 2014. Fotografía digital.

2.9 Correspondencias

Como se ha expuesto a lo largo de este texto, ninguna imagen es creada en el vacío. Pensar que ésta nace de un soporte en blanco nos habla del poderoso influjo de la idea de *tabula rasa* de Descartes, de la cual tenemos un precedente en la práctica pictórica renacentista al intentar crear un mundo ideal sobre un soporte inmaculado, idea que se prolongará hasta el siglo XX con la pureza del Modernismo de Greenberg.¹¹² Contrario a esa prístina idea, estamos inmersos en una multiplicidad de referentes, parentescos y pulsiones que nutren las imágenes, las cuales son la colisión cristalizada de todos esos senderos. En repetidas ocasiones las imágenes hallan resonancias distantes geográfica y/o temporalmente que no sólo atienden al parecido formal, sino al procedimiento

112

Gilles Deleuze, *Pintura, el concepto de Diagrama*, pp. 14-17.

y a las pulsiones que las generaron. En este apartado abordaré dos ejemplos que guardan un gran parecido con *Divino Rostro* pues ambos son impresiones de rostros maquillados.

El primero de ellos llamado *Oshiguma*, vinculado al teatro tradicional japonés, está relacionado con la idea del desollamiento, consubstancial al desarrollo de *Divino Rostro*, como un acto de fetichización del cuerpo del otro, mientras que el segundo, *Impressions*, proviene directamente de la esfera *drag queen* y podría decirse que es un desarrollo muy potente del caso de estudio presentado.

2.9.1 *Oshiguma*, Japón

Las prácticas rituales vinculadas al desollamiento, ya sea real o simbólico, implican la capacidad de investir al poseedor de la piel de la energía del otro. Este singular fenómeno se presenta también en la cultura Japonesa. En este marco, la pieza *Divino Rostro* tiene correspondencias con dicha cultura pues procede del mismo núcleo emotivo: un ansia de permanencia, una prolongación de la presencia mediante el fetiche. Destaco también que esta conexión es una revaloración del pensamiento analógico, el cual busca trazar líneas de fuga a la lógica binaria del razonamiento lógico (causa-efecto), hallando resonancias entre campos y latitudes en apariencia muy disímbolos pero que, una vez estudiados, comparten no sólo un parecido formal sino que tienen como origen la misma pulsión.

Dentro de la antigua tradición del Kabuki, existe una práctica artístico-ritual que consiste en la impresión del maquillaje o *kumadori* de algunos actores con la finalidad de atrapar el *iki* o la *vida* del actor en un objeto. Este acto sólo tiene lugar en funciones muy destacadas¹¹³ de actores largamente venerados dentro de la escena teatral, los cuales, además, deben proceder de cierto

113 Los principales casos documentados hasta la fecha proceden de 1922, 1984 y 1985. En el primer caso, éste consiste en tres rostros impresos sobre seda por el ceramista y pintor Kiyomizu Rokubei. Debido al gran terremoto de 1923 que aniquiló el Teatro de Kabuki Shintomiza, la mayor parte de estas piezas fueron destruidas. Afortunadamente estos rostros se encontraban en el taller de Rokubei que estaba fuera de Tokyo, razón por la cual aún se conservan. El segundo ejemplo es una pieza que el pianista Ronald Cavaye obtuvo después de ver al actor Nakamura Utaemon VI en escena en Tokio. En cuanto al último ejemplo, es el registro fotográfico de un proceso de impresión registrado por Toshiro Morita. Vid. Toshiro Morita, *Kumadori* y Ronald Cavaye, "Letter from London", <http://www.kabuki-bito.jp/special/kabuki_column/letterfromlondon/post_197.html> [Consulta: 26 de octubre, 2016]



linaje artístico. De acuerdo con la poca información encontrada y del testimonio del artista e investigador mexicano-japonés Pavel Oi,¹ los *Oshigumas* son altamente apreciados y constituyen verdaderos tesoros nacionales. Es decir, en este objeto oriental la noción de fetiche, el travestismo —los papeles de mujeres son interpretados por hombres—, la pulsión por atrapar la experiencia, lo indexal, el acto y el uso de maquillaje son fuertes puntos de contacto con *Divino Rostro* (Figs. 57-59).

Fig. 57. Kiyomizu Rokubei, *Oshiguma*, mayo 1922. Maquillaje sobre seda.

114 Pavel Oi Malo (Zapopan, Jalisco, 1977). Licenciado en Arte por la Universidad de Kyoto Seika. Su trabajo explora la tradición del arte japonés y el arte prehispánico mexicano.



Fig. 58. *Oshiguma*, 1948. Maquillaje sobre seda, Nakamura Utaemon VI como la serpien-



te de Sanuki en la obra *Nihon Furisode Hajim*, mayo de 1984. Colección Ronald Cavaye.

Fig. 59. Toshiro Morita, *Oshiguma*, proceso.

2.9.2 Impressions, Victoria Sin

Nacidas del cruce de su faceta como *drag queen* con sus estudios de Maestría en Grabado en el *Royal College of Arts* de Londres, la artista canadiense Victoria Sin comenzó la serie *Impressions* en 2016 al desmaquillar su rostro cada noche tras finalizar sus actuaciones en los bares londinenses. Utilizando los mismos materiales y procedimientos que en *Divino Rostro* pero con la gran diferencia de que ella misma hace *drag*, las improntas de Sin ofrecen una exploración matérica, vivencial y afectiva distinta a mi obra, lo cual se traduce en piezas con un *pathos* más doloroso que fantasmal. Dicho *pathos* se hace evidente mediante la transparencia del proceso de obtención de la imagen, el cual es visible en las marcas de los dedos logrando estas imágenes acuosas¹¹⁵(Figs. 60-61).



Figs. 60-61. Victoria Sin, *Impressions*, 2016.

115 Hannah Tindle, "The Drag Queen Archiving Beauty Looks With Make-Up Wipes", *AnOther*, 26 mayo 2017. <<http://www.anothermag.com/fashion-beauty/9860/the-drag-queen-archiving-beauty-looks-with-make-up-wipes>> [Consulta: 31 julio 2017]

2.10 Acerca del proceso de investigación

Elaborar un proyecto de investigación en artes visuales dentro de una estructura académica donde prima el logocentrismo y el pensamiento positivista es una tarea ardua, entre otras cosas, por la difícil vinculación entre teoría y práctica al no poseer marcos teóricos tan desarrollados como es el caso de otras disciplinas. Algunas de las interrogantes a las que nos enfrentamos los artistas dentro de la academia podrían ser las siguientes: ¿de qué manera establecer puentes entre la esfera teórica y la práctica artística? o, en caso de ser necesario, ¿pueden generarse zonas intermedias?, ¿en qué momento lo que estamos haciendo no resulta simplemente una ilustración de una teoría artística? Si regresamos a la primera interrogante acerca de cómo compaginar una investigación documental con la práctica artística, lo que sucedió con mi investigación fue que intenté usar las fuentes textuales como detonadores de la investigación más que como piedras de toque, pues no es parte de nuestra competencia demostrar una hipótesis como tal sino generar una propuesta.

Esta situación contrasta fuertemente con mi tesis de maestría, en la que el trabajo se encontraba vinculado a un proyecto de investigación científica y tuvo como objetivo desplazar la lectura de una pintura colonial hacia sus procesos a partir de la información generada por los especialistas.¹¹⁶ En el caso de la presente pesquisa, las piezas son de mi autoría, además de que la ejecución de éstas se nutre y no sólo replica los planteamientos de los textos revisados. En consonancia con lo anterior, hay que resaltar que esta tesis articula de manera más honda las relaciones entre los objetos, los procesos y los contextos de enunciación y producción de la obra. Vale la pena mencionar que *Divino Rostro* es un ejemplo de *investigación en las artes*, en otras palabras, es un tipo de investigación que no hace distinción entre teoría y práctica puesto que éstas no existen de manera independiente, destacando de este modo el carácter reflexivo del arte.¹¹⁷

116 Cfr. pp. 16 y 17 de la presente investigación.

117 Henk Borgdorff, *El debate sobre la investigación en artes*, pp. 10-11.

<http://www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698_el-debate-sobre-la-investigaci--n-en-las-artes.doc>
[Consulta: 31 de julio, 2017]

Ahora bien, para tener una idea más clara del proceso de la investigación, haría falta recordar el título inicial así como un breve resumen de lo proyectado en un comienzo:

Reliquia impura, reconfiguraciones del imaginario católico

El proyecto consiste en investigar acerca de la naturaleza, categorización, vigencia y tácticas de dominación de tres de las principales reliquias católicas: la Virgen de Guadalupe, el Divino Rostro de Cristo y la sabana de Turín, con la finalidad de trazar estrategias de producción artística que generen reliquias provenientes de zonas consideradas profanas por la institución católica: carne animal, travestis y prostitutas. A nivel conceptual, se busca problematizar la visión maniquea de lo sagrado y lo profano postulada por el catolicismo a partir de la categoría de reliquia, la cual, al ser una pervivencia de lo monstruoso y por lo tanto de lo llamado "profano" al interior del catolicismo, permite articular un contrapoder a partir de este contradictorio artefacto de adoctrinamiento. La creación de estas reliquias impuras se hará a partir del replanteamiento de ritos y misterios católicos: el misterio de la encarnación de Cristo, la comunión o el milagro de la aparición de la Virgen serán reactualizados en contextos "profanos" para poner en juego la concepción dualista del catolicismo a partir de la experiencia directa con el cuerpo sacralizado.

Como se puede leer en el párrafo anterior, el proyecto inicialmente trazado exigía un marco teórico suficientemente amplio y coherente para el estudio de cada una de las obras realizadas (*Tilma porca, Divino Rostro y Pago en especie*) pues presentaban problemáticas distintas. Esta inconsistencia en el campo teórico fue notable en el examen de candidatura, tras lo cual opté por enfocarme en un solo caso, *Divino Rostro*, con el cual había una mayor proximidad afectiva además de contar con más experiencia en el campo pues, tras analizar el grueso de mi producción de imágenes y ver que era sobre todo retrato, decidí continuar y profundizar en mi natural investigación artística.

Cabe mencionar que en el proceso de investigación documental resultó crucial el haber formado parte del seminario sobre Warburg dirigido por

la Dra. Linda Báez y Emilie Carreón al que asistí por recomendación del Dr. Amador. Gracias a este espacio académico pude entender con mayor profundidad las lecturas y los alcances de un filósofo en quien he apoyado fuertemente mi trabajo, Gilles Deleuze, cuya teoría tiene puntos de contacto con la de Warburg en lo relativo a la corporalidad como fuente de la imagen, el pensamiento analógico y la organicidad. Esta correspondencia de ideas, que me ha sido también mostrada por la Dra. Elia Espinosa, a quien le debo el haberme guiado en los vericuetos deleuzianos, es igualmente visible en el parentesco metodológico entre el rizoma como proceso de pensamiento y el *Atlas Mnemosyne*¹¹⁸ como método de análisis de imágenes.

Gracias a la conjunción de estas dos metodologías, espoleada por los detonantes emotivos, más el apasionado intento de resucitar el pasado mediante los *agenciamientos* históricos-religiosos-travestis de los que ya he hablado, fue que eclosionó ese trabajo, en diálogo con la tesis warburiana de la imagen como un campo de tensiones irreductibles al *logos*.

2.11 Recepción de la obra

Al haber mencionado a lo largo del texto que la dimensión antropológica de la imagen da sustento a la misma, se hace necesario el análisis y la evaluación de la acogida de la obra. Para lograrlo, propongo estudiar el impacto de *Divino Rostro* en sus distintos formatos de presentación con la finalidad de desmenuzar las resonancias generadas. Ahora bien, esta obra es relativamente reciente, por lo cual esta parte del estudio se hace de manera prácticamente sincrónica. Habrá que esperar algún tiempo para saber si la obra tuvo una mayor trascendencia a nivel de crítica y/o de influencia en otros artistas para poder plantear una exploración diacrónica.

118 Conjunto de imágenes empleado por el historiador del arte Alemán Aby Warburg que consistía en una serie de tableros que contenían imágenes de distintos medios, procedencias y geografías en un aparente caos. El atlas de la memoria (*Mnemosyne*) le servía como una poderosa herramienta de análisis de la dinámica oculta de las imágenes. Más que una estructura acabada, era una especie de organismo en continuo cambio que le permitía aproximarse, por analogías y correspondencias, a un sinnúmero de lecturas acerca de la imagen que no podían establecerse a partir del pensamiento lógico que imperaba en su época. Vid. George Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, pp. 60-62.

2.11.1 Instalaciones

Este formato de presentación de la pieza, conformado generalmente por las impresiones de maquillaje, la documentación fotográfica y los dibujos y las pinturas fluía con la dinámica habitual de los recintos en los que fue presentada. Es decir, los elogios usuales y una que otra felicitación efusiva de parte los colegas quienes veían en la obra un feliz encuentro de lo lúdico con lo mortuorio católico, asunto ya desglosado en esta investigación. En este sentido, el impacto de la obra resultó bastante normalizado y no hubo mayor intercambio. Quizá la singularidad que resalta en la instalación de *Divino Rostro* se debió a su frágil materialidad, situación que causó extrañeza y preocupación por parte del departamento de museografía del Museo del Chopo, razón por la cual tuve que firmar algunos documentos en los que yo asumía el riesgo que implicaba la exhibición de la obra.

2.11.2 Prácticas performativas

Esta modalidad de la obra fue la que causó resonancias más fuertes y una mayor proximidad de parte de los espectadores y participantes, pues el acontecer de la obra no era tan fácilmente leída como arte, sino como un juego en el que había uno o varios sujetos pintándose y desmaquillándose sin aparente sentido, según el testimonio de varios de los asistentes. Dadas las circunstancias, la obra no era entendida en todas sus implicaciones histórico-religiosas tal y como se interpreta en este documento académico y en los espacios museísticos, lugares desde donde se genera una mirada mucho más dirigida. Este formato era mucho más similar al ejercicio de pintura facial callejera, donde los participantes nos acercábamos a la figura del ambulante y éramos fuertemente interpelados acerca de lo que estábamos haciendo además de que, al saber que la actividad no tenía ningún costo económico, la gente que participó nos exigía que la maquilláramos de tal o cual personaje como si se tratara de una fiesta infantil.

2.11.3 Cartel

Revestido de un aura similar a la de los espacios museísticos, la presentación de la obra a manera de cartel académico tampoco resultó muy estimulante para mi proceso artístico. Sin embargo, este formato me sirvió para contactar a otros académicos interesados en el tema con quienes he tenido algunos intercambios de impresiones que han nutrido el texto que aquí presento.

2.11.4 Publicaciones

En su mayor parte de carácter electrónico, esta salida de *Divino Rostro* es la que ha tenido más visibilidad y resonancias, pues a partir de ella se generó la fortuna crítica que aparece en este documento.

De manera general podría decir que si bien la pieza gozó de una cordial acogida por parte del ambiente académico y artístico, no logré profundizar a cabalidad en el tema de la ausencia y la otredad que es el sustrato profundo de *Divino Rostro*. Es decir, el nivel de agenciamiento entre mi persona y la comunidad *drag queen* o entre mi persona y la ausencia es aún incipiente, lo cual se traduce en una mediana recepción de parte de los espectadores.

Debo confesar que en esta pieza el nivel de escucha hacia el otro es aún insuficiente. Fueron ellos, los *drag queens*, quienes fueron desplazados por mí hacia el ecosistema del arte, mientras que yo no pude hacer lo propio ni conmigo ni con la obra. A la distancia, considero que existen otra clase de factores vivenciales y emotivos, más allá de lo formal, a partir de los cuales pude haber logrado un intercambio más profundo y que de ahora en adelante serán parte de mis subsecuentes investigaciones artísticas y vitales. Un ejemplo es el trabajo de la *drag queen* Victoria Sin que aparece en el apartado “2.8 *Impressions, Victoria Sin*” quien emplea su propia cotidianidad en la obra.

• **Capítulo 3. ENSAYO VISUAL**

Con la intención de hacer evidente el proceso orgánico que siguió el desarrollo del proyecto desde la imagen con sus evidentes saltos, fallos, interconexiones y analogías, presento una selección de las evidencias visuales de estos devenires.

3.1 Cuaderno de trabajo

De manera paralela a la investigación documental y a la producción de imágenes y acciones contenidas en los anteriores apartados, llevé a cabo diagramaciones, bocetos y pruebas de materiales en un cuaderno de trabajo. A continuación presento una selección de las páginas y fragmentos más significativos del mismo (Figs. 62- 71).



Fig. 62. Darío Meléndez, *beso*, 2012. Tinta sobre papel vegetal, 11 x 9.4 cm.



Fig. 63-65. Darío Meléndez, 3 máscaras,
2012. Tinta sobre papel vegetal, medidas
variables.

Alcornoque - Lucerna - Sarcófago
Galería de Roma

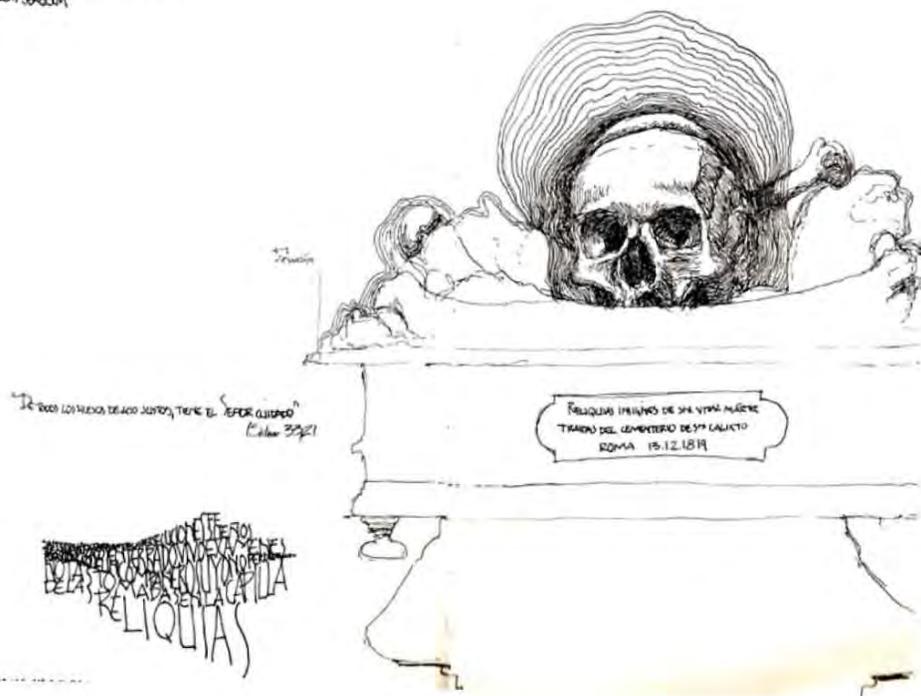


Fig. 66. Darío Meléndez, *Cuaderno de trabajo*, (páginas 4 y 5), 12-14 h, 22.6.2012. Notas y dibujo del natural de las reliquias de San Vital Mártir, Capilla de las Reliquias, Catedral Metropolitana, tinta sobre papel, 21.6 x 27.5 cm.

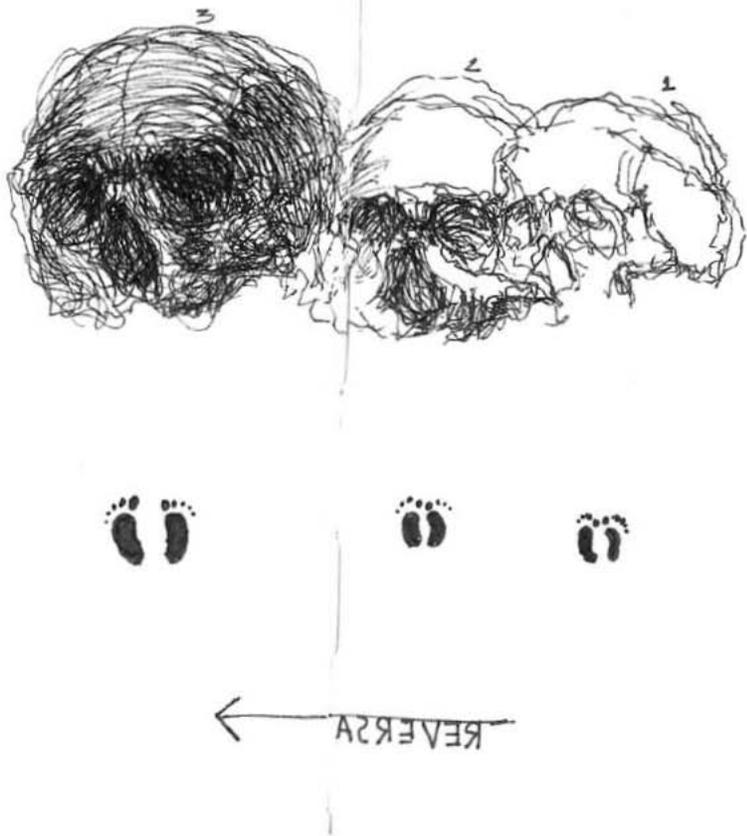
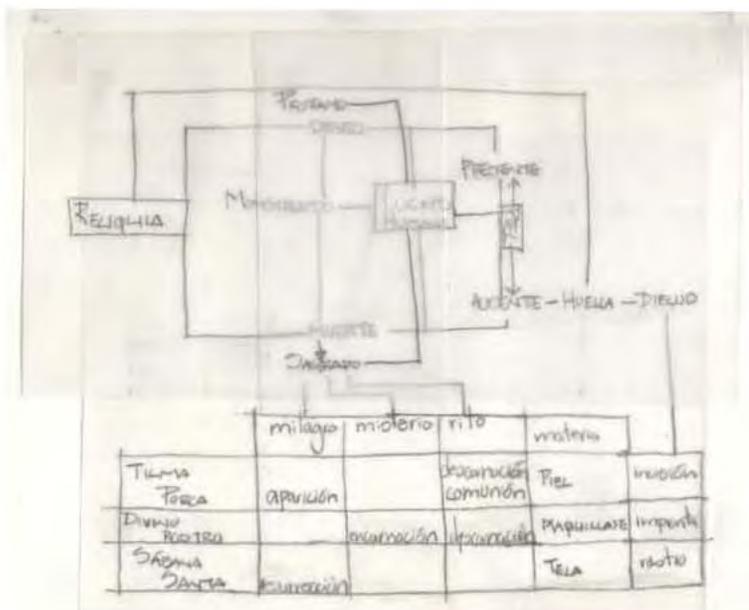


Fig. 67. Darío Meléndez, *Cuaderno de trabajo*, (detalle de las páginas 6 y 7), 13:30-14:00 h, 22.6.2012. Apuntes del natural del cráneo de San Vital Mártir con glifos prehispánicos, Capilla de las Reliquias, Catedral Metropolitana, tinta sobre papel, 12 x 12 cm, 33 s cada dibujo.



Fig. 68. Darío Meléndez, *Cuaderno de trabajo*, (detalle de la página 9), 2012 aprox.
Fragmento de un olivo de Jerusalén, tinta y materia orgánica sobre papel, 13.5 x 7.5 cm.



Figs. 69-71. Darío Meléndez, *Cuaderno de trabajo* (detalles de las páginas 11, 13, 16 y 17), 2012- 2013. Diagramas, grafito sobre papel, medidas variables.

3.2 Atlas

...comenzó a buscar los mecanismos subterráneos de rechazo, de distorsión y de abatimiento que dan forma a la memoria.¹¹⁹

Aby Warbug

Partiendo del *Atlas Mnemosyne* como método de análisis de imagen, pero en este caso aplicado al estudio de un proceso creativo, presento una visión sintética de la constelación de imágenes relativas al desarrollo de este proyecto¹²⁰. Con la finalidad de leer de manera más clara los senderos del proyecto, tracé cinco líneas y/o conjuntos de imágenes organizados de manera diacrónica que evidencian el desarrollo del mismo, siendo el último de ellos subdividido a su vez en 4 subconjuntos (Figs. 72-82). La estructura general es esta:

- Antecedentes. Muestro el par de proyectos que tuvieron incidencia directa en el desarrollo conceptual y matérico de *Divino Rostro*.
- Detonante
- Referentes culturales. Incluyo aquí toda suerte de referentes visuales que están relacionados formal o conceptualmente con la propuesta presentada.
- Intermedia
- Bidimensión
 - Fotografía
 - Dibujo/pintura
 - Diseño
 - Plagio

119 Aby Warburg, *op. cit.*, p. 33.

120 El *Atlas de Divino Rostro* se puede consultar en línea en: Darío Meléndez, *Divino Rostro*, <<https://prezi.com/luuvy7lrkqxl/divino-rostro/>> [Consulta: 02 agosto 17]



Fig. 72. Darío Meléndez, *Atlas de Divino Rostro*, vista general, 2017.



Fig. 73. Darío Meléndez, *Atlas de Divino Rostro*, antecedentes, 2016.



Fig. 74. Darío Meléndez, *Atlas de Divino Rostro*, proyecto, 2017.

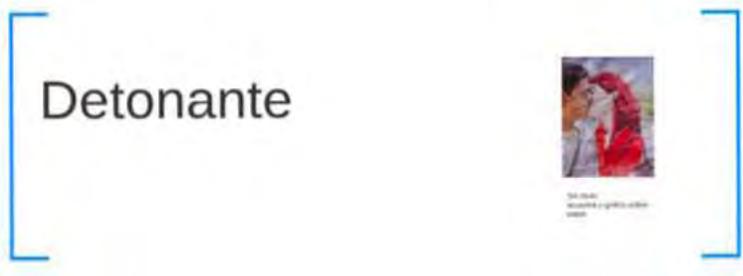


Fig. 75. Darío Meléndez, *Atlas de Divino Rostro*, detonante, 2016.



Fig. 76. Darío Meléndez, *Atlas de Divino Rostro*, referentes culturales, 2017.



Fig. 77. Darío Meléndez, *Atlas de Divino Rostro*, prácticas intermediales, 2016.



Fig. 78. Darío Meléndez, *Atlas de Divino Rostro*, bidimensión, 2016.



Fig. 79. Darío Meléndez, *Atlas de Divino Rostro*, fotografía, 2016.



Fig. 80. Darío Meléndez, *Atlas de Divino Rostro*, dibujo/pintura, 2016.



Fig. 81. Darío Meléndez, *Atlas de Divino Rostro*, diseño, 2016.



Fig. 82. Darío Meléndez, *Atlas de Divino Rostro*, plagio, 2016.

CONCLUSIONES

Si bien es imposible desmarcarse completamente de la sensación de pérdida del *Verleugnung* fetichista que conlleva el abordar la ausencia y lo mortuario dentro del arte, es factible introducir variables que establezcan líneas de fuga hacia otros territorios y agenciamientos.

En el caso de la presente investigación, estas variables se centran en el cromatismo derivado de lo cosmético gracias a la presencia del maquillaje, y en el choque del *pathos* de la sacralidad de lo católico con lo festivo del mundo *drag queen*. Este cruce de tensiones, que existen al interior de *Divino Rostro*, no busca anular los elementos contrapuestos sino que logra hacer más estruendosas las voces que aquí se entreveran.

En cuanto al primer agenciamiento, que podría resumirse como *mortuario-cosmético*, es algo que se encuentra muy presente en el panorama cultural contemporáneo.¹²¹ Vale la pena mencionar que, durante 2016, la mayor cantidad de tutoriales de maquillaje facial en la red eran de Catrina. Esto lo menciono porque una de las líneas del trabajo es destacar el uso y función de las imágenes, es decir, su dimensión antropológica. En este sentido, considero que el arte no debería estar aislado del contexto que lo engendra y bien valdría la pena preguntarse acerca de las imágenes que alimentaron visualmente a *Divino Rostro*. Pienso no sólo en estas referencias de la red y en el contacto cotidiano con la práctica del maquillaje, no únicamente en el *Elogio del maquillaje*¹²² de Baudelaire o en el *drag queen*, sino en su estado más directo y salvaje: en el que hacen las personas para sobrevivir en el bosque de Chapultepec, en las fiestas infantiles o el que usan payasos y las prostitutas, mugre y pintura barata en el rostro ante el cual no podemos sostener la mirada. A ése maquillaje deberían remitir las piezas y no al arte con mayúsculas, a esas otras prácticas menos rimbombantes que no son simulacro. En una mirada warburgiana, puedo decir que esas corrientes subterráneas, en las que hundo mis raíces, alimentaron *Divino Rostro*, no sólo el entorno académico en el que

121 Vid. Elisa Queijeiro, "Mueros vs. Halloween", *Elisa Queijeiro* (blog) <<http://www.elisa-queijeiro.mx/single-post/2016/11/02/Muertos-vs-Halloween>> [Consulta: 27 diciembre, 2016]

122 Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, p. 27:

¿quién no sabe que la utilización de los polvos de arroz, tan neciamente anatematizados por los filósofos cándidos, tiene como finalidad y resultado hacer desaparecer de la tez todas las manchas que la naturaleza ha sembrado de forma ultrajante, y crear una unidad abstracta en el tono y el color de la piel, unidad que, como la producida por la envoltura, aproxima de inmediato al ser humano a la estatua, es decir a un ser divino y superior?

se ha construido su discurso. Lo muestran las imágenes de las referencias culturales y las fotografías de las transexuales que aparecen en la constelación visual del capítulo “3. Ensayo visual”.

Retornando al ejemplo de los tutoriales de maquillaje de Catrina, considero que la utilización de esta clase de recursos resulta, obviamente, en una visión edulcorada de la muerte. Ante esto, la obra se deslinda generando un espacio intermedio; dicho de otra forma, no se representa un cráneo ni un rostro rozagante, no es una estetización, son facciones que se deshacen, se fugan hacia un vacío blanco e insondable. El rostro vivo y su rastro se entreveran y traslapan en un ejercicio que recuerda por momentos al artista colombiano Óscar Muñoz, de cuya obra *Divino Rostro* se diferencia, contundente, por el cromatismo de las piezas que lo constituyen. De esto último me interesa recalcar que lo sugerente, hermano de lo procesual y de lo efímero que ya han sido abordados a lo largo del texto, es uno de los rasgos cruciales de la investigación, y que, no obstante su amplia utilización para hablar de la ausencia, está tejido con un cromatismo que apunta a lo contrario: la vida y su presencia.

Relativo al segundo agenciamiento, es decir, al *Cristo-drag queen*, éste no resulta específicamente una novedad dentro del panorama cultural del arte emergente en México. Desde hace algunas décadas varios artistas, entre ellos Valerio Gámez o Rolando de la Rosa, han realizado críticas feroces y frontales a los íconos fundacionales del catolicismo mediante la introducción de elementos directamente eróticos y sarcásticos en la obra. Por ejemplo, la *Guadalupe-Monroe* de De la Rosa o los *Guadalupapis* de Valerio Gámez en los que estos elementos se encuentran superpuestos al ícono; no obstante, a mí me ha interesado construir otra lectura desde la estructura mítica que sostiene a las formas. De ahí el interés por retomar los procedimientos de construcción de la imagen, del proceso. En otras palabras: llevar a cabo el rito para ver qué sucede cuando es encarnado. De esta forma, *Divino Rostro* es una línea de fuga donde el parricidio no consiste simplemente en la destrucción y burla del ícono sino en el entendimiento profundo de los núcleos del deseo que articulan el mito para desestabilizarlo al mostrar su engranaje. De ahí que la aproximación procesual en la obra sea tan necesaria para desmontar el mito de la aparición.

En relación con lo anterior, el pensar en y desde la tradición en el arte puede ser un ejercicio aplastante para el artista ya que existe el peligro de replicar fórmulas de construcción de imágenes completamente ajenas al contexto del productor, invadiendo su vida artística. Esto es perfectamente visible en la amplia gama de producción pictórica contemporánea que busca emular a los grandes artistas del pasado sin poseer la misma energía que alimentó aquellas imágenes. Digo esto desde mi propia experiencia, pues estuve fuertemente apasionado por este tipo de ejercicios al interior de la Facultad de Artes y Diseño y durante mis estudios de Maestría. Además de conocer a una pléyade de pintores que buscan gritar desde las gargantas de sus padres y abuelos. Yo prefiero y asumo el balbuceo. En este tenor, *Divino Rostro* constituye una suerte de deicidio y parricidio artístico gracias al cual mi práctica artística apunta hacia otros territorios, no sólo desde la dislocación de la imagen y el discurso matérico sino también desde las funciones e implicaciones contextuales de la imagen.

A su vez, la obra es, casi involuntariamente, un rescate de lo áurico que contradiría a Benjamin, gracias a que el “aquí y ahora”¹²³ que implica dicha cualidad es inherente al proceso de las impresiones. No se trata de una reproducción en serie; al contrario, cada impronta es un retrato único porque surge del contacto de dos individuos en la intimidad, en un ejercicio poético que se resiste a lo maquinal. En ese espíritu, la obra es una defensa de lo corporal en medio del océano de imágenes digitales generadas en diferido que apuntan, cada vez más, a convertirnos en “replicantes”.¹²⁴ En este orden

123 Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, pp. 44-45. En ese texto, Benjamin escribe:

aunque estas nuevas condiciones pueden dejar intacta la consistencia de la obra de arte, desvalorizan de todos modos su aquí y ahora. Es algo que afecta no solamente a la obra de arte, puede afectar también, por ejemplo, a un paisaje que en una película pasa de largo ante el espectador: sin embargo, se trata de un proceso que toca en el objeto de arte un núcleo sustantivo tan susceptible como no lo hay en ningún objeto natural. Ese es el núcleo de su autenticidad. La autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico. Cuando se trata de la reproducción, donde la primera se ha retirado del alcance de los receptores, también el segundo —el carácter de testimonio histórico— se tambalea, puesto que se basa en la primera. Sólo el, sin duda; pero lo que se tambalea con él es la autoridad de la cosa, su carga de tradición. Se puede resumir estos rasgos en el concepto de aura, y decir lo que se marchita de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es su aura.

124 Hago referencia a los personajes de la película *Blade Runner*, seres artificiales que imitan al ser humano en su aspecto físico y en su comportamiento a los que se les insertan imágenes y recuerdos de vidas humanas para crearles la ilusión de haber tenido una existencia particular. *Cfr.*

de ideas, lo áurico, vinculado en la época de Benjamin al *estatu quo* burgués, se vuelve una zona de resistencia frente al aplanamiento de lo individual que resulta de la excesiva información y de la falta de contacto con el otro, proximidad que resulta fundamental en *Divino Rostro* para generar la imagen. En efecto, también puede decirse que lo áurico posee fuertes puntos de contacto con los planteamientos de Warburg acerca de la corporalidad y su relación con la imagen.

Como mencioné líneas atrás, al hablar de la correspondencia entre el maquillaje cotidiano y el arte, *Divino Rostro* es una suerte de transferencia de un objeto de una esfera a otra para volverlo inquietante.¹²⁵ Si bien, como menciona Ozvaldo Patlán: “*Divino Rostro es una manera elegante de desmaquillarte*”, este aparentemente inocuo acto de limpiarse el rostro puede cargarse de nuevos significados al trasladarse a otra esfera: la del arte. Bajo esta tesitura, las piezas guardan relación con lo que cierto tipo de acción minimalista trabaja, dislocar la función de los actos, es decir, sucede un desplazamiento entre distintas esferas por parte del artista. En esta operación, lo que cotidianamente es un deshacerse de los residuos, deviene una sacralización de los mismos.¹²⁶

Regresando al acto, este desmaquillarse tiene una particularidad que vale la pena considerar: el diseño original que buscaba la belleza¹²⁷ se deshace para devenir un monstruo; tras la azarosa impresión, el trazo preciso y la superficie homogénea de la máscara se pierden. Y es, precisamente esa monstruosidad que en ocasiones roza lo informe, lo que vuelve a la pieza sugerente e inquietante, pues no es en sí la máscara lo que estamos viendo, tan sólo miramos su reverso. Como sucede en la práctica del retrato y en la obra, jamás miramos por completo al modelo, siempre habrá algo que permanecerá intuitiva y materialmente oculto. *Divino rostro* es el índice de una experiencia: haber palpado, a ciegas, el interior del otro.

Ridley Scott, dir. *Blade Runner*, act. de Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Edward James Olmos y Daryl Hannah. Warner Bros, 1982.

125 Giorgio Agamben, *op. cit.*, 118.

126 Este aspecto es analizado también desde la filosofía contemporánea por Sunaura Taylor para quien lo inquietante no está ya en la forma disonante sino en la función inesperada. *Crf.* documental dirigido por Astra Taylor, dir., *Examined life*, conversación entre Judith Butler y Sunaura Taylor, Toronto, 2008. <<https://www.youtube.com/watch?v=k0HZaPkF6qE>> [Consulta: 27 de diciembre 2016]

127 Aclaro que no me refiero a “la belleza” de manera superficial, ni menciono el término sin conocer su hondura. Simplemente hago referencia al canon de belleza occidental griego al que buscan llegar las *drag queens* con el maquillaje de sus rostros. Es decir, narices puntiagudas y rasgos afilados y esbeltos logrados a partir de las sombras y las luces con las que modelan sus facciones.

Este proyecto, que coqueteó durante todo su proceso con la noción de acción artística sin llegar a abordarla de lleno, me revela que el verdadero territorio desconocido, lo esencialmente terrible y violento —rasgos germinales en mi obra—, no se halla solamente en las formas impactantes ni en el pasado traumático, se encuentra en principalmente en el otro y en nuestro propio cuerpo.¹²⁸ Trabajar desde la presencia, a diferencia del ejercicio de la representación en el que estamos a salvo gracias a la distancia con el o la “modelo”,¹²⁹ implica también un asumir la propia corporalidad. El artista nunca se halla tan intensamente vivo, vulnerable y en riesgo como cuando se halla sin el amparo del plano representacional, por consiguiente, los ejercicios performáticos y el decidir encarnar la imagen por un momento al ser maquillado, son apenas una pizca del territorio que estoy por explorar. Reconozco que, a la luz del trabajo de Victoria Sin, el cual me hizo dimensionar el nivel de compromiso y cercanía que tengo con el tema, *Divino Rostro* fue una primera aproximación a lo corpóreo de la imagen en la que aún me encontraba protegido por otro, la figura de la *drag queen*; es preciso entonces saber qué puedo encontrar en mi propio territorio.

Finalmente, ¿qué potencialidades me revela este alejamiento del canon, este “elegante desmaquillarse” desde América Latina? No podría dar una respuesta clara y definitiva a esta problemática tras mi provisional emancipación, pues seguramente tengo más rostros adheridos que iré descubriendo en el camino y justamente allí reside su encanto. No existe una ruta clara, sino una apuesta por abrir senderos y tejer agenciamientos. Un comenzar a mirar alrededor para saber de qué manera puedo devenir con el otro, con el contexto y con el propio ecosistema artístico tan enfrascado desde hace años en una lucha de tribus y, si bien pareciera que las viejas ordenanzas de 1557 que impedían que un indígena se volviera artista siguen operando de una manera más subrepticia y a la vez efectiva, habrá que abrir esas zonas intermedias entre los distintos imaginarios y culturas que nos atraviesan; o como diría Kenneth Frampton,¹³⁰ ejercer un regionalismo crítico en el que se entreviera la geografía local con la mirada extranjera o viceversa, asunto agudísimo que puede observarse en el arte plumario y la escultura colonial sobre caña, las cuales trazaron hace siglos sus propios senderos. Queda en nosotros hallar los propios.

128 *Ibidem.*

129 Berger, *op. cit.*, pp. 109-113.

130 Kenneth Frampton, “Hacia un regionalismo crítico, seis puntos para una arquitectura de resistencia”, pp. 38-42.

A D E N D A

*La piel sin compromisos*¹³¹ por Juan (Iván) González de León

Este texto surge de una serie de diálogos, reflexiones y experiencias performativas que compartimos el artista Juan González de León y yo. Fuertemente interesado por las dinámicas de exploración corporal aplicadas a la práctica del dibujo, y luego de colaborar en la pieza *Piel Florida* durante su participación en el Taller de Dibujo, González de León logró en estas páginas aportar nuevas y agudas conexiones al tejido semántico-corporal de *Divino Rostro* ampliando sus resonancias contextuales e históricas.

☰ Menu



REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO PLANTEL TAXCO

La piel sin compromisos

Agosto de 2016

[Entre los poros, los vellos y el velo del alma](#)

Por Juan (Iván) González de León.

La piel es una membrana de la mente-sentidos, una zona de intercambio, no sólo de un orden lingüístico-analítico, también extrasensorial-intuitivo. Un territorio de la voluntad, el género, una epidermis de la mente, cruce y tránsito entre poros, vellos, el último reducto y velo del alma.

Es ahí, en la *exodermis*, donde ahonda la obra de Darío Meléndez. Concebida desde la idea de la impronta y el registro de rostros pintados como mujer pero que provienen de ambos sexos, nos encontramos con la máscara, la piel desollada prehispánica hasta la huella de la mano en Lascaux. Toda máscara es una transacción temporal con la muerte. Si el bastidor es su esqueleto, la piel es su tela, donde deposita su último aliento de vanidad.

La pieza de Meléndez se evidencia como un gesto de recuperación de la identidad heroica, un performance posgénero de un rito cotidiano, de engañar a la muerte. Como espectador me expongo a mi ambigüedad sensual y veo la elaboración de las

131 Juan González De León y Darío Meléndez, *op. cit.*, *vid.* nota 97.

improntas expuestas como aquellas pieles. Un acto conceptual: un ritual colectivo. Esta experiencia es cinestésica y también implícitamente sexual y táctil. Una limpia colectiva y cosmética que devela los instintos al vivir lo híbrido. Una pieza que cura y un gesto vernáculo. Darío es maquillista, madre, compañero, artista brujo callejero, impostor, intermediario ritual.



Esta obra evidencia una voluntad de desarmar la ambigüedad de instinto y la imposición de la identidad sexual, de desanudar y reanudar, el cordón umbilical. En ella se observa que todo acto religioso consiste en una intención de comunión con lo divino. Una reafirmación de la feminidad en el sentido telúrico.

El autor es Profesor adscrito a la Facultad de Artes y Diseño Unidad de Posgrado de la UNAM.

Más información en: <http://www.youtube.com/watch?v=KvHWOEdOWc>

F U E N T E S

AGAMBEN, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Pre-Textos, Valencia, 2006.

ANÓNIMO. *Sábana Santa*, [s.a.] <<http://sabanasantaexpo.com/>> [Consulta: 29 de diciembre, 2013]

ANÓNIMO, *Santa Faz de Manoppelo, Volto Santo di Manoppello* [sitio electrónico] <<http://www.voltosanto.it/Italiano/paginadx1.php?c>> [Consulta: 6 julio, 2012]

ALCÁZAR, Josefina, *Performance: un arte del yo*, México, Siglo XXI Editores, 2014

ANTACLI, Paulina, “Aby Warburg, de Psico-historiador a sismógrafo de las pasiones humanas”, *Estampa, revista digital de gráfica artística*, [Revista electrónica], 2012, No. 1, <<http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/estampa11/article/view/41/30>> [Consulta: 5 de enero, 2017]

BALZARETTI Marcelo, *Marcelo Balzaretti* [blog] <<http://marcelobalzaretti.blogspot.mx/>> [Consulta: 10 de enero, 2017]

BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Madrid, Langre, 2008.

BAUMAN, Zygmunt, *Arte ¿líquido?*, Madrid, sequitur, 2007.

BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*, Argentina, katz editores, 2007.

_____ *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, Akal, 2009.

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003.

BERGER, John *Sobre el dibujo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011.

BIRO, Matthew, *The Yale Journal of Criticism*, 2003, vol. 16, núm. 1.

BLAS, J., A. Ciruelos y C. Barrena, *Diccionario del Dibujo y la Estampa: Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*, Real Academia de BB.AA de San Fernando, Calcografía Nacional, Madrid, 1996.

BORGENDORFF, Henk, *El debate sobre la investigación en artes*, Ámsterdam School of the Arts, 2006. <http://www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698_el-debate-sobre-la-investigaci--n-en-las-artes.doc> [Consulta: 31 julio, 2017]

BOTEY, Mariana *et al.*, *Fetiches críticos, residuos de la economía general*, (Exposición celebrada en Madrid del 26 de mayo al 29 de agosto 2010). Madrid, CA2M, 2010.

CABRERA, LYDIA, *El monte*, Colombia, Letras Cubanas, 2009.

CADZCO, Horacio, *Horacio Cadzco* [blog] <<http://horaciocadzco.blogspot.mx/>>. [Consulta: 10 de enero, 2017]

CAI, GUO-QIANG, *Cai Guo-Qiang* [sitio electrónico] <<http://www.cuoqiang.com/>> [Consulta: enero, 2016]

CALABRESE, Omar y Víctor Stoichita, *La Verónica de Żurbarán*, Madrid, Casimiro Libros, 2015.

CALASSO, Roberto, *El rosa Tiepolo*, Barcelona, Anagrama, 2009. (Panorama de narrativas)

CÁRDENAS, Noé, “La encarnación como sentimiento de la identidad sexual”, *A salto de letra*. <http://asaltodeletra.blogspot.mx/2011_06_01_archive.html> [Consulta: 25 de octubre, 2016]

CASTILLO, Erik, *Dos textualidades orbitales a la obra de Eloy Tarcisio*. <www.elyotarcisio.com.mx/textos/dostextualidaes.doc>. [Consulta: 19 de octubre, 2016]

CAVAYE, Ronald. “Letter from London”. <http://www.kabuki-bito.jp/special/kabuki_column/letterfromlondon/post_197.html> [Consulta: 26 de octubre, 2016]

CIE-10. *Clasificación de los trastornos mentales y del comportamiento*, Madrid, Editorial Médica Panamericana, 2000, pp. 177-178.

CHIN, Gail. “The Gender of Buddhist Truth. The Female Corpse in a Group of Japanese Paintings”, *Japanese Journals of Religious Studies*, 1998, núm. 25.

COMSTOCK, Gordon “Cia facial software uncovers the artist Francis Bacon – in drag”, *The Guardian*, June 2014. <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/16/cia-software-unveils-francis-bacon-in-drag>> [Consulta: enero, 2016]

DAVIDAN (seud.), “Un lugar de la representación en el arte contemporáneo”, Colombia, Reconocimiento a la crítica y el ensayo: Arte en Colombia, 2013. <<http://premionalcritica.uniandes.edu.co/wpcontent/uploads/lugarRepresentacion.pdf>> [Consulta: diciembre, 2015].

DÉBRAY, Regis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 1994.

DELEUZE, Gilles y Claire Parnet, *Diálogos*, Valencia, Pre-textos, 1980.

DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, “Introducción”, *Rizoma*, Valencia, Pre-textos, 2010.

DELEUZE, Gilles, *Pintura, el concepto de Diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2007.

DE PASCALE, Enrico, *Death and Resurrection in Art*, Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, 2007.

DIDI-HUBERMAN, George, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid, Museo Reina Sofía, 2010.

QUEJEIRO, Elisa, “Muertos vs. Halloween”, *Elisa Quejeiro* [blog] <<http://www.elisaquejeiro.mx/single-post/2016/11/02/Muertos-vs-Halloween>> [Consulta: 27 diciembre 2016]

ENCICLOPEDIA GUERRERENSE <<http://www.encyclopediagro.org/index.php/indices/indice-cultura-general/1640-xipetotec>> [Consulta: 12 de enero, 2014]

ESPAC, Espacio de Arte Contemporáneo, *¿Cuáles fueron las problemáticas de la pintura durante los años noventa?*, mesa de discusión con las participaciones de Willy Kautz, Sofía Táboas, Boris Viskin y Fernando García Correa. <<https://www.youtube.com/watch?v=UuBMrWfidsQ>> [Consulta: 13 de octubre, 2016]

FALFÁN HUDAK, Maura Eréndira, *La huella como presente de un ausente*, Tesis de Licenciatura en Artes Plásticas, Ciudad de México, Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, 2008.

FERRER BLANCAS, Ricardo Pavel, “Capítulo 2”, *La Biblioteca de Arena y El Libro de Babel. Los cuadernos de trabajo y su relación con el Libro-Arte a partir del proceso de producción creativa*. Tesis de Doctorado, FAD-UNAM, 2016.

FOSTER, Hal, *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 2006.

FRAMPTON, Kenneth, “Hacia un regionalismo crítico, seis puntos para una arquitectura de resistencia” en *La posmodernidad*, coord. Hal Foster, Kairós, Barcelona, 2006.

FREUD, Sigmund, *Obras completas XXI*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1992.

GONZÁLEZ DE LEÓN, Juan y Darío Meléndez, “La piel sin compromisos, Entre los poros, los vellos y el velo del alma”, *.925 Artes y Diseño*, agosto 2016. [Revista electrónica] <<http://revista925taxco.fad.unam.mx/index.php/la-piel-sin-compromisos/>> [Consulta: 4 de octubre, 2016]

GRITA RADIO, “El cartel de Bernarda, Las Hermanas Vampiro en el Vicio” <<http://gritaradio.com/el-cartel-de-bernarda-las-hermanas-vampiro-en-el-vicio/>> [Consulta: 3 de noviembre, 2016].

HARRINGER, Gerlad [geraldharringer], *Der Antilopenkuss-Portrait Boris Nieslony*. [Archivo de video] <<https://www.youtube.com/watch?v=BPGDIC6dE68>>

HIGGINS, Dick, *Intermedia*, *The Something Else Press Newsletter*, New York, febrero 1966, Vol. 1, Núm. 1.

HIRST, Damien [damienhirst], *Damien Hirst Relics documentary*, Qatar, Qatar Museums Authority, 2014. [Archivo de video] <<https://www.youtube.com/watch?v=DvdqtA85zTA>> [Consulta: enero, 2016]

HUANG, Bingyi. *Bingyi* [sitio electrónico] <<http://bingyi.info/>> [Consulta: enero, 2016]

INTERNATIONAL SCULPTURE CENTER (2001) *Sculpture.org*. [En línea] <<http://www.sculpture.org/documents/scmag01/janfeb01/bourg/bourg.shtml>> [Consulta: 19 de octubre, 2016]

JIMÉNEZ SANTIL Madeline, *SOMA MÉXICO*. <<http://somamexico.org/es/s?s=madeline+jimenez>> [Consulta: 10 de enero, 2017]

LUTTWAK, Edward, *Turbocapitalismo: quienes ganan y quienes pierden en la globalización*, Barcelona, Crítica, 2000.

MANSEAU, Peter, *Huesos sagrados. Un recorrido por las reliquias de las religiones del mundo*, Barcelona, Alba Editorial, 2009.

MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El retrato. Del Sujeto en el retrato*, España, Ediciones de Intervención Cultural, 2004.

MAZA GARCÍA DE ALBA, Marisol, *Individuo y espacio social : modelos de expansión para el arte. La revaloración del cuerpo y la experiencia cotidiana, la fotografía como reliquia: propuestas artísticas sobre los valores afectivos y rituales del retrato*, Tesis de Licenciatura en Artes Visuales, Ciudad de México, ENAP-UNAM, 2010.

MEDINA, Carlos, *Cortografía. Animación*, Fundación Autor, Madrid, 2004.

MEDINA, Cuauhtémoc, “Caras vemos”, en *Mónica Castillo, Salvavidas bajo su piel*, México, Galería OMR, 1994, pp. 5-6.

MELÉNDEZ MANZANO, Darío Alberto, *Anatomía Artística de un Cuadro Novohispano*, Tesis de Maestría en Artes Visuales, Ciudad de México, ENAP- UNAM, 2010.

— — — — — *Atlas de Divino Rostro*. <<https://prezi.com/luuvy7lrkqxl/divino-rostro/>> [Consulta: 18 de enero, 2017]

— — — — — *Foncé* (serie), *Punto de Partida. La revista de los estudiantes universitarios, nueva época*. 2008, núm. 145. <<http://www.puntodepartida.unam.mx/index.php/numeros-antiores/143-no-0145/226-0145-grafica-fonce>> [Consulta: 31 de enero, 2016]

— — — — — *Foncé* (serie), *Punto en línea*. <http://www.puntodepartida.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=226&Itemid=29> [Consulta: 31 de enero, 2016]

— — — — — *Ofrenda a Zol Negro* (serie), *Punto en Línea*, 2008, núm. 13. <<http://www.puntoenlinea.unam.mx/index.php/236>> [Consulta: 31 de enero, 2016]

MORIN, Edgar, “¿Qué es la transdisciplinariedad?”, *Edgar Morin, El padre del pensamiento complejo*, <<http://www.edgarmorin.org/que-es-transdisciplinariedad.html>> [Consulta: 13 de octubre del 2016]

MORITA, Toshiro, *Kumadori*, Tokyo, Tokyo JICC, 1985.

NANCY, Jean-Luc, “La imagen: Mímesis & Méthexis”, *Escritura e imagen*, vol.2, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006. [Versión electrónica]

No LUGAR. Diario de Residencias. “Goretti Padilla” <<https://n989.org/2013/09/02/goretti-padilla-mexico/>> [Consulta: 25 octubre, 2016]

ORTIZ CORA, Laila Eréndira, *Fantasmas de culto: Más allá del fetiche como objeto artístico*, Tesis de Maestría en Artes Visuales, Ciudad de México, ENAP-UNAM, 2008.

PICCINI, Jorge, “Darío Meléndez”, *Bex Magazine*, 2012, núm 13. [Revista electrónica] <https://issuu.com/disenador/docs/bex_13, consultado> [Consulta: 15 de octubre, 2016]

PRADA, Juan Martín, *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Madrid, Fundamentos, 2001.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, ed. 2014, s.v. 'Huella' y 'Rastro'. <<http://dle.rae.es/?w=diccionario>> [Consulta: 21 de diciembre, 2016]

REY, Mariana, “Metáforas de una visión”, *Cultura Colectiva*. <<http://culturacolectiva.com/dario-melendez-metaforas-de-una-vision/>> [consulta: 25 de octubre, 2016]

REYNA, Juan Carlos, “Desnudar el alma marginal”, *Darío Meléndez*. [Sitio electrónico] <<http://dariomelendez.com/textos/textos.html>>

SÁNCHEZ REYES, Gabriela, “Retablos relicarios en la nueva España”, México, UNAM, [s.a.] <<http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/48f.pdf>> [Consulta: 4 de septiembre, 2012]

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, 1º reimp., México, FFyL-UNAM, 2007.

SANTAMARÍA, Elvira, “Apuntes sobre performance”, *Performance y teatralidad*, coord. por Ileana Diéguez y Josefina Alcázar, México, CENIDIAP, 2005.

SCOTT, Ridley, dir., *Blade Runner*, act. de Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Edward James Olmos y Daryl Hannah. Estados Unidos, Warner Brothers, 1982.

SEEL, Martin, *Estética del aparecer*, Buenos Aires, Katz, 2010.

STOICHITA, Víctor, *Breve historia de la sombra*, Madrid, Siruela, 1999.

TAYLOR, ASTRA, dir., *Examined life*, conversación entre Judith Butler y Sunaura Taylor, Toronto, Zeitgeist Films, 2008. [Archivo de video] <<https://www.youtube.com/watch?v=k0HZaPkF6qE>>, [consulta: 27 de diciembre 2016]

THOMPSON, Helen, “Rock (Art) of Ages: Indonesian Cave Paintings Are 40,000 Years Old”, *Smithsonian mag*, 2014. [Revista electrónica] <<https://goo.gl/2HKEF1>> [Consulta: 9 de octubre, 2016]

THE BRITISH MUSEUM, “What lies beneath: new discoveries about Jericho skull”, *The British Museum Blog*. <<https://blog.britishmuseum.org/2014/07/03/what-lies-beneath-new-discoveries-about-the-jericho-skull/>> [Consulta: 30 de octubre, 2016].

TINDLE, Hannah, “The Drag Queen Archiving Beauty Looks With Make-Up Wipes”, *AnOther*, 26 mayo 2017. <<http://www.anothermag.com/fashion-beauty/9860/the-drag-queen-archiving-beauty-looks-with-make-up-wipes>> [Consulta: 31 julio 2017]

VAN DE VALL, Renée, “Between Battlefield and Play: Art and Aesthetics in Visual Culture”. <<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=215>> [Consulta: enero, 2016].

VÉLEZ, Gonzalo y Osvaldo Sánchez, “Mónica Castillo ante el tiempo”, “Sábado”, supl. de *Unomásuno*, México, 29 de octubre de 1994.

VILLANUEVA CAMARENA, Gisela, *Ausencias y presencias. Imágenes de un mundo desaparecido*, Tesis de Licenciatura en Artes Plásticas, Ciudad de México, Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, 2005.

VOLKER, Adolphs [adolphsvolker]. *El laberinto del Mundo. El dibujo en el arte contemporáneo*. [Archivo de video] <<https://www.youtube.com/watch?v=xYu6T7h1sUs>>.

WARBURG, Aby, *El renacimiento del paganismo :aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza, 2005.

— — — — — *El ritual de la serpiente*, México, Sexto piso, 2004.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid, ESPASA CALPE, 1952.

LISTA DE IMÁGENES

Fig. 1. Darío Meléndez, *Colombina*, 2007. Vinílica, carbón, óleo y temple de huevo sobre papel de algodón, 21.7 x 14 cm. (De la serie *Foncé*)

Fig. 2. Darío Meléndez, *Tolotl*, 2008. Acrílico, temple de huevo, carbón y tinta sobre papel, 14 x 21.7 cm. (De la serie *Ofrenda a Źol Negro*)

Fig. 3. Andrés de Concha (Sevilla, ¿?- Ciudad de México, 1612), *La Sagrada Familia con San Juan Niño*, ca. 1599. Mixta s/ tabla entelada, 131.5 x 92.2 x 2.5 cm. Colección particular. Foto: Eumelia Hernández, LDOA, IIES-UNAM.

Fig. 4. Darío Meléndez, *Bitácora*, 2009-2010.

Fig. 5. Darío Meléndez, *La Sagrada Familia con San Juan Niño* (Después de Andrés de Concha), *Fotogramas*, 2010.

Fig. 6. Darío Meléndez, *Escurre*, 2011. Carbón y vinílica sobre triplay, 244 x 366 cm.

Fig. 7. Reliquias de San Vital mártir con diplomas, Capilla del Santo Cristo y de las Reliquias, 2012. Catedral Metropolitana. Foto: Darío Meléndez.

Fig. 8. *Unknown woman*, 1930s. Photograph: John Deakin Archive.

Fig. 9. Mónica Castillo, *Autorretrato mimético*, colección de la artista.

Fig. 10. Juan Rivero Prieto, *Dossier 1998-2004*, 2004. Descendiente de Lucumí. (De la serie *Ausencias posibles*)

Fig. 11. Juan Rivero Prieto, *Dossier 1998-2004*, 2004. Procesos. (De la serie *Ausencias posibles*)

Fig. 12. Juan Rivero Prieto, *Dossier 1998-2004*, 2004. Radiografías. (De la serie *Ausencias posibles*)

Fig. 13. Juan Rivero Prieto, *Dossier 1998-2004*, 2004. Instalación. (De la serie *Ausencias*

posibles)

Fig. 14. Anónimo, *Santa Faz*, 1500s. 24 x 17 cm. Basílica de la Santa Faz de Manopello, Abruzzo, Italia. <<http://www.voltosanto.it/Italiano/paginadx1.php?c=>>

Fig. 15. Hans Memling. *La Verónica*, 1470. Óleo s/ tabla, 32 x 24 cm, National Gallery of Art, Washinton, D. C. D. C. <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hans_Memling_026.jpg>

Fig. 16. Francisco de Zurbarán, *Santa Faz*, 1631. Óleo sobre lienzo, 105 x 77 cm, Parroquia de San Pedro de Sevilla. <<http://www.forozerbar.com/viewtopic.php?t=3973>>

Fig. 17. Francisco de Zurbarán, *Santa Faz*, 1658. 105 x 83 cm, Museo Nacional de Escultura de Valladolid. <<http://www.forozerbar.com/viewtopic.php?t=3973>>

Fig. 18. Darío Meléndez, *Divino Rostro*, 2011. Instalación 49 módulos, impresiones de rostros maquillados sobre toallas faciales, 249 x 249 cm.

Fig. 19. Darío Meléndez, *Divino Rostro*, 2011. Impresión de rostro maquillado sobre toalla facial, 21 x 14 cm. <<http://somamexico.org/miercoles-19-de-octubre-830-p-m/>>

Figs. 20 y 21. Paloma parra y Esteban Zazueta, procesos, 2011.

Fig. 22. Darío Meléndez, *Divino Rostro*, 49 impresiones de rostros maquillados de travestis sobre toallas faciales, 2011. Selección de Obra Concurso José María Covarrubias, FIDS, Museo Universitario del Chopo, UNAM, Ciudad de México.

Fig. 23. Darío Meléndez, *Divino Rostro*, 2011. 20 impresiones de rostros maquillados de travestis sobre toallas faciales. Exposición Creación en Movimiento, Museo del Arte, Querétaro.

Fig. 24. Darío Meléndez, *Ozvaldo Patlán*, 2011. Óleo sobre tabla, 40 x 60 cm. Exposición Creación en Movimiento, Museo del Arte, Querétaro.

Fig. 25. Darío Meléndez, *Divino Rostro*, 2011. 20 impresiones de rostros maquillados de travestis sobre toallas faciales, 140 x 94 cm. Selección de obra Concurso El arte del Cuerpo, VI Semana de las Artes del Centro Morelense de las Artes del Estado de Morelos.

Fig. 26. Darío Meléndez, *Divino rostro, -stills-*, 2011. Archivo de video, 2 min 5 s. <<http://www.youtube.com/watch?v=KvHW0AEdOWc>>

Fig. 27. Libertad León, *Belleza medusea*, 2012. Allende Red, Ciudad de México.

Fig. 28. Darío Meléndez, *Esquirlas*, 2012. Carbón vegetal sobre papel, 60 x 50 cm.

Fig. 29. Darío Meléndez, *Mirada*, 2012. Carbón vegetal sobre papel, 60 x 50 cm.

Fig. 30. Darío Meléndez, *Transformación*, 2012. Óleo sobre lino, 100 x 100 cm.

Fig. 31. Darío Meléndez, *Oswaldo Calderón*, 2011. Óleo sobre tabla, 55 x 45 cm.

Fig. 32. Darío Meléndez, *Híbrido*, 2011. Acuarela sobre papel, 16.1 x 15.8 cm.

Fig. 33. Darío Meléndez, *Antifaz*, 2011. Acuarela sobre papel, 15.8 x 16.1 cm.

Fig. 34. *Revisando Edén*, Pablo Goebels Fine Arts, 9.4-9.5.2014. Ciudad de México.

Fig. 35. Darío Meléndez, *Cuaderno de trabajo*, 2009-2016. Tinta, maquillaje, óleo y cinta adhesiva sobre papel de algodón, 13 x 42 cm, pp. 32-33.

Fig. 36. Darío Meléndez, *Darla Carolina de Alba*, 2012. Acrílico, carbón y óleo sobre tabla, 20 x 20 cm. Colección particular.

Fig. 37. Darío Meléndez, *Darla Carolina de Alba 2*, 2012. Acrílico, carbón y óleo sobre tabla, 20 x 20 cm.

Fig. 38. Darío Meléndez, *Darla Carolina de Alba 3*, 2012. Acrílico, carbón y óleo sobre tabla, 20 x 20 cm. Colección Fausto Alzati Fernández.

Fig. 39. Darío Meléndez, *Divino Rostro*, 2011. 20 impresiones de rostros maquillados de travestis sobre toallas faciales, 94 x 140 cm; video 2 min 5 s, 2011. 56-92 Encuentro de una generación artística, Galerías de la Antigua Academia de San Carlos, 14.4-10.6.2016, Ciudad de México.

Figs. 40-43. Cutzi Salgado, *Divino Rostro*, 2011. Plazuela Obregón, Culiacán, Sinaloa.

Fig. 44. Ozvaldo Patlán maquillando su retrato, 2011. Allende Red, Ciudad de México.

Fig. 45. Darío Meléndez, *Ozvaldo Patlán*, Allende Red, 2011. Fotografía digital, Ciudad de México.

Fig. 46. Darío Meléndez, *Ozvaldo Patlán y Libertad León*, 2011. Fotografía digital, Allende Red, Ciudad de México.

Fig. 47. Clase de dibujo con Darío Meléndez, 2016. Academia de San Carlos, Ciudad de México.

Figs. 48-50. Clase de dibujo con Darío Meléndez, 2016. Academia de San Carlos, Ciudad de México.

Fig. 51. Darío Meléndez, *Reliquia impura*, 2012. Segundo Congreso de alumnos de Posgrado, FAD-Plantel Xochimilco, Ciudad de México.

Fig. 52. Darío Meléndez, *Divino Rostro-Santo sudario* (proceso), 2011. Fotografía, cuerpo maquillado cubierto con paño, 2011. Fotografía: Daya Navarrete. <http://www.barilocheppone.com.ar/bex13/dario_melendez.html>

Fig. 53. Darío Meléndez, *Divino Rostro-Santo sudario* (reliquia), 2011. Fotografía digital: Darío Meléndez.

Fig. 54. *Piel Florida* (proceso), 2014. Fotografía digital.

Fig. 55. *Piel Florida* (instalación), 2014. Fotografía digital.

Fig. 56. *Piel Florida* (detalle), 2014. Fotografía digital.

Fig. 57. Kiyomizu Rokubei, *Oshiguma*, mayo 1922. Maquillaje sobre seda.

Fig. 58. *Oshiguma*, 1948. Maquillaje sobre seda, Nakamura Utaemon VI como la serpiente de Sanuki en la obra *Nihon Furisode Hajim*, mayo de 1984. Colección Ronald Cavaye.

Fig. 59. Toshiro Morita, *Oshiguma*, proceso.

Figs. 60-61. Victoria Sin, *Impressions*, 2016.

Fig. 62. Darío Meléndez, *beso*, 2012. Tinta sobre papel vegetal, 11 x 9.4 cm.

Fig. 63-65. Darío Meléndez, *3 máscaras*, 2012. Tinta sobre papel vegetal, medidas variables.

Fig. 66. Darío Meléndez, *Cuaderno de trabajo*, (páginas 4 y 5), 12-14 h, 22.6.2012. Notas y dibujo del natural de las reliquias de San Vital Mártir, Capilla de las Reliquias, Catedral Metropolitana, tinta sobre papel, 21.6 x 27.5 cm.

Fig. 67. Darío Meléndez, *Cuaderno de trabajo*, (detalle de las páginas 6 y 7), 13:30-14:00 h, 22.6.2012. Apuntes del natural del cráneo de San Vital Mártir con glifos prehispánicos, Capilla de las Reliquias, Catedral Metropolitana, tinta sobre papel, 12 x 12 cm, 33 min cada dibujo.

Fig. 68. Darío Meléndez, *Cuaderno de trabajo*, (detalle de la página 9), 2012 aprox. Fragmento de un olivo de Jerusalén, tinta y materia orgánica sobre papel, 13.5 x 7.5 cm.

Figs. 69-71. Darío Meléndez, *Cuaderno de trabajo* (detalles de las páginas 11, 13, 16 y 17), 2012-2013. Diagramas, grafito sobre papel, medidas variables.

Fig. 72. Darío Meléndez, *Atlas de Divino Rostro*, vista general, 2017.

Fig. 73. Darío Meléndez, *Atlas de Divino Rostro*, antecedentes, 2016.

Fig. 74. Darío Meléndez, *Atlas de Divino Rostro*, proyecto, 2017.

Fig. 75. Darío Meléndez, *Atlas de Divino Rostro*, detonante, 2016.

Fig. 76. Darío Meléndez, *Atlas de Divino Rostro*, referentes culturales, 2017.

Fig. 77. Darío Meléndez, *Atlas de Divino Rostro*, prácticas intermediales, 2016.

Fig. 78. Darío Meléndez, *Atlas de Divino Rostro*, bidimensión, 2016.

Fig. 79. Darío Meléndez, *Atlas de Divino Rostro*, fotografía, 2016.

Fig. 80. Darío Meléndez, *Atlas de Divino Rostro*, dibujo/pintura, 2016.

Fig. 81. Darío Meléndez, *Atlas de Divino Rostro*, diseño, 2016.

Fig. 82. Darío Meléndez, *Atlas de Divino Rostro*, plagio, 2016.

Fotografía y Diseño de portada:

Mosh, F. (2017) *Antifaz*, 2011. Acuarela sobre papel, 15.8 x 16.1 cm.

Darío Meléndez, archivo personal.

Diseño Editorial y formación

Frederick Mosh

frederickmosh@gmail.com

By La Resistencia Nini consultores

<http://resistencianini.tumblr.com>