



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Entre la materialidad y el contexto expositivo

Intemperie de Pablo Vargas Lugo

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
ANA LIZETH MATA DELGADO

TUTOR PRINCIPAL
DR. DANIEL ENRIQUE MONTERO FAYAD
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS-UNAM

TUTORES
MTRA. SANDRA ZETINA OCAÑA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS-UNAM

MTRA. MARÍA JOSEFA ORTEGA ERREGUERENA
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

CIUDAD DE MEXICO, NOVIEMBRE, 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.



Agradecimientos

Este trabajo ha sido posible gracias a varias personas e instituciones quienes se han involucrado amablemente con sus comentarios, tiempo y quienes generosamente me han compartido información de sus archivos para llevarlo a cabo:

En principio a mi director el Dr. Daniel Enrique Montero Fayad, quien sin dudarle se interesó en el tema desde el inicio y se comprometió conmigo a concluirlo. Agradezco sus comentarios, revisiones y tiempo dedicado a mi trabajo, pero sobre todo a compartirme su experiencia pue no solo ha sido mi director de titulación sino mi profesor durante la maestría.

A mis tutoras la Mtra. Josefa Ortega Erreguerena y la Mtra. Sandra Zetina Ocaña quienes desde su amplia experiencia en el campo de la Curaduría y la Historia del Arte me han compartido sus conocimientos, su tiempo y sus acertadas observaciones para complementar mi trabajo.

Al Mtro. Pablo Vargas Lugo por permitirme entrevistarle para conocer de primera mano la información sobre su obra *Intemperie* y por compartirme fotografías de su archivo personal que sin duda fueron fundamentales para mi trabajo.

A Julia Molinar, Subdirectora de Conservación y Registro del Museo Universitario Arte Contemporáneo por permitirme consultar los archivos de la obra *Hamadryas guatemalena marmarice Mandala*, de la colección Charpenel, lo cual fue medular en la investigación de este ensayo.

A Luz Elena Mendoza, Jefa de Registro del Museo Jumex de la Fundación Jumex Arte Contemporáneo por compartirme los archivos del Museo Jumex sobre Pablo Vargas Lugo para referenciar sus obras en mi trabajo.

A mis colegas, amigas y compañeras de trabajo Claudia Coronado y Josefa Ortega por su apoyo y respaldo siempre para poder desarrollar mis estudios y este trabajo. Alentándome constantemente a concluirlo siempre con una sonrisa.

A mi alma mater: mi querida ENCRyM-INAH, a mis colegas y compañeros de trabajo.

A mis estudiantes porque me han permitido desarrollar y amar mi vocación por la docencia y la investigación a lo largo de doce años, siempre interesados, sonrientes, curiosos y comprometidos; alentándome a seguir y a superarme en mi profesión día con día.

Al Posgrado en Historia del Arte y la UNAM por su generosidad en todo sentido y por el interés en que sus estudiantes aprendamos siempre y nos llevemos una maravillosa experiencia de por vida.

A mis profesores del posgrado, porque cada uno aportó una semilla para que germinara en aprendizaje y experiencia; porque aprendí de cada uno de ustedes distintas cosas que sin duda me servirán más allá de la academia.

A mis compañeros de generación por compartir momentos de aprendizaje, angustias y alegrías juntos.

A Gabriela Sotelo, Asistente de procesos y a Héctor Ferrer Secretario Auxiliar del Posgrado de Historia del Arte porque sin su ayuda, paciencia y experiencia, esto no sería posible.

¡A todos ustedes simplemente: Muchas gracias!

Sin duda este trabajo tampoco hubiese sido posible sin lo más importante: *el apoyo, amor y respaldo de mi familia.*

A mi mamá *María Magdalena*, por siempre creer en mí y apoyarme en todos los proyectos que emprendo sin restricción y siempre con una sonrisa alentadora.

A mi hermana *Andrea*, por ser ese motor que me dice “tú siempre puedes”, alentándome y poniendo mis pies sobre la tierra cuando quise tirar la toalla.

A *Salvador*, por estar siempre a mi lado creciendo y avanzando, por ayudarme a encontrar el camino con paciencia y cariño cuando me he sentido perdida.

A mi papá *Antonio*, por animarme siempre a seguir, orgulloso de verme crecer y por enseñarme que siempre podemos alcanzar nuestros sueños.

A mis tíos *Cuco, Miguel, Lila y Alma*, mis primos *Miguel, Carlos y Yendall* y mis sobrinos *Carlos y Miguel* por su cariño y apoyo siempre.

A mis *amigos de corazón* que no solo alegran mi vida, sino que la enriquecen cada día pese al tiempo y la distancia.

A *Pelusa, Luna y Negro*.

Este trabajo va con dedicación especial hasta el cielo...

A mi abuelito *Miguel* por enseñarme que no importa a lo que uno se dedique siempre y cuando se haga con el corazón y ser el mejor en ello. Por siempre estar junto a mí cuando más lo he necesitado y por amarme con todo su corazón.

A *Manchas*, por su amor infinito, porque a pesar del tiempo y el espacio siempre ha estado aquí conmigo, porque valió la pena y ¡lo logramos!

¡De corazón, muchas gracias!



Índice

Introducción	1
Capítulo 1. Análisis del caso de estudio <i>Intemperie</i> Investigación material y conceptual sobre la obra.	6
Capítulo 2. Las dos versiones de <i>Intemperie</i> , implicaciones museográficas y curatoriales	47
2.1 <i>Intemperie</i> en el Museo Experimental El Eco, 2012.	48
2.2 <i>Intemperie</i> en el Museo Amparo, 2014.	53
2.3 Consecuencias e implicaciones: dos versiones, una misma obra.	57
Conclusiones	66
Referencias	70



Introducción

El presente trabajo es resultado de la investigación que desarrollé para mi ensayo de titulación derivado del Posgrado en Historia del Arte, en el campo de conocimiento de Arte Contemporáneo. Es importante señalar que mi formación profesional en Restauración y mi desempeño como docente en el Seminario Taller de Restauración de Arte Moderno y Contemporáneo¹ en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía hacen que tenga una perspectiva complementaria a la Historia del Arte pues el análisis de la obra en cuestión la analicé desde varias aristas: material, formal, conceptual y desde contextos de exhibición.

Conjuntar de cierto modo, ambos campos de conocimiento generaron que la investigación presente tenga una perspectiva más amplia que aplica directamente no solo a la Historia del Arte sino a la disciplina de la Conservación-Restauración, abriendo brecha para futuras investigaciones similares o que analicen obras en donde la materia, el significado y los espacios de exhibición planteen una problemática coyuntural para la correcta lectura y apreciación de una obra artística.

La investigación inicial partió de la pregunta ¿se debe conservar una obra de arte efímera? ¿Es posible preservar la materia, el concepto, el proceso creativo o la experiencia como espectador? ¿Qué elementos son fundamentales para reproducir una obra de arte efímera y bajo qué condiciones de exhibición? A partir de estas preguntas iniciales, en un primer momento consideré que la hipótesis de este trabajo

¹ Perteneciente al Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura.

debería ser: “En las instalaciones de arte efímeras, el concepto y no la materia lo que debe ser conservado”. No obstante durante el desarrollo de este ensayo, la premisa ha dado un giro que ejerce tensión en el binomio materia-concepto, lo cual motivó una investigación más objetiva al respecto; incluso para integrar una noción nueva: el proceso creativo.

Conforme avanzaba la recopilación de información respecto a este tipo de producciones artísticas, revisé varios artistas que me parecieron pertinentes considerar como casos de estudio, así como la obra en la que se centraría la investigación. Después de llevar a cabo una amplia revisión, estimé pertinente abordar el caso de *Intemperie* del artista mexicano Pablo Vargas Lugo (Ciudad de México, 1968), la cual se expuso en 2012 en el Museo Experimental El Eco y en 2014 en el Museo Amparo en la ciudad de Puebla. Se trata de una instalación efímera realizada a partir de las técnicas de los mandalas tibetanos, mediante arenas y pigmentos. La elección se basó principalmente en lo complejo de su elaboración, su devenir durante la exhibición y su destino una vez concluida la exposición. En ella se conjuntaba no solo una manufactura laboriosa y metódica, la cual desaparecía al cierre de la exposición y me interesaba saber que pasaría después de eso. Creo que fue atinado acércame a esta obra primero como espectador para que a partir de esa experiencia pudiese involucrarme desde nuevas perspectivas.

Para abordar de manera integral la obra, estudié la trayectoria del artista centrándome en obras similares a *Intemperie*, no sólo por su manufactura y materiales empleados, sino también en las motivaciones e intereses del artista, por mencionar algunos: el uso de patrones, la relación de sus obras con las superficies,

para crear este tipo de obras. En este trabajo hago una breve exploración de las motivaciones y la vinculación que tiene el caso de estudio central, con las obras que Vargas Lugo ha creado durante su trayectoria las cuales si bien no siempre tienen similitud temática entre sí, comparten el uso de arenas coloreadas para generar patrones, diseños y/o elementos que dan paso a diversas obras artísticas, así como el uso del suelo como soporte primario para su exhibición.

Como parte de la investigación también realicé una entrevista con el artista a fin de conocer su opinión y postura respecto a la obra, contrasté esta información con la investigación documental y de campo que dan cuerpo a este trabajo. Pablo Vargas Lugo tiene referentes temáticos específicos que utiliza en el desarrollo de su trabajo, recurre a elementos de distintas disciplinas como la arqueología, la cartografía, la arquitectura y, en algunos casos, hasta la astronomía. Tiene una amplia y diversa producción la cual materializa a través de sus obras empleando distintos medios tales como: dibujos, esculturas, pinturas e instalaciones. Para llevarlas a cabo se ha servido de distintos materiales como: papel, cartón, tintas, tela; usando incluso polvos y pigmentos para otorgar distintos efectos, combinados con diversos recursos pictóricos e incursionando en medios digitales, coadyuvando de manera de forma armónica para dar paso a obras artísticas integrales no solo en su manufactura sino en el discurso que buscan transmitir.

Vargas Lugo exalta en cada uno de sus trabajos la estética de cada objeto involucrado en la construcción de cada obra, más allá de los aspectos políticos o sociales involucrados en cada una de sus piezas, pues no es un tema prioritario en su producción. Su trabajo constituye una afirmación de un lenguaje específico que se materializa a través de la forma, usando como referencia generalmente patrones

repetitivos. Considera los límites entre la superficie y la profundidad, que derivan de la acción reflexiva de sus obras; este binomio se concentra entre la naturaleza y la civilización y en cómo estos se relacionan dependiendo el contexto en el que se encuentren.

Desde sus inicios ha trabajado a partir de imágenes, objetos y eventos que encuadran e impactan la rutina, sin embargo su obra no está vinculada directamente a una plataforma crítica con intenciones re significativas, por el contrario, busca homenajear la simple existencia de las cosas y su entorno, la cotidianidad es el eje prioritario de su trabajo. De alguna manera, el objeto participa activamente dentro de una acción o construcción estética a voluntad del artista, Vargas Lugo plantea estas acciones a partir de desdibujar del objeto su significación y función primaria, para otorgarle una nueva función signo; misma que adquiere, una vez que se exhibe dentro de un contexto nuevo con usos y funciones distintas, sin que esto altere la percepción del espectador, por el contrario apropia al objeto con estas nuevas funciones.

El artista pretende que el espectador se sorprenda al entrar al museo, encontrando a su paso objetos que de natural no se encontrarían dentro de un contexto de este tipo, topándonos con un tapete persa, monedas regadas de manera fortuita sobre el suelo o con unas alas de mariposa; es importante recalcar que este factor sorpresivo es un punto medular en su trabajo.

Es un artista completo y complejo, su trabajo echa mano una serie de objetos y simbolismos simples y reconocibles pero realizados en diversos materiales y/o colocados en diversos contextos; de acuerdo con el artista “un vistazo rápido a mi trabajo sirve para explicarlo: hay mariposas, alfombras, eclipses de sol, picos

nevados y pirámides [...] En resumen, un catálogo de motivos que podrían aparecer casi en cualquier lista de cosas bellas, significativas o sublimes, y de ahí deriva mi atracción hacia ellos: no hay ironía.”²

Mi ensayo está estructurado en dos apartados principales: *Análisis del caso de estudio Intemperie. Investigación material y conceptual sobre la obra*, en donde hago una revisión exhaustiva de la obra en cuestión analizando su materialidad, diseños y motivaciones que le dieron origen; además de compararla con otras de factura similar realizadas por el artista en distintos momentos de su producción.

Dentro de este análisis, contrasto lo encontrado en la bibliografía respecto al tema con la entrevista que el artista me otorgó a fin de tener información de primera mano.

En el segundo apartado, *Las dos versiones de Intemperie, implicaciones museográficas y curatoriales*, analizo de manera puntual la instalación de *Intemperie* pero desde una óptica enfocada en el contexto de exhibición y la implicación que este cambio significó para la obra. Este análisis comparativo no se limita a la obra en sí, sino también al espacio del museo entre el Museo Experimental El Eco en la Ciudad de México y el Museo Amparo en la capital poblana, así como las modificaciones que estos sitios tuvieron o no que sufrir para recibir a esta pieza.

Este trabajo busca ser un documento que funcione para analizar e investigar obras de este tipo desde una perspectiva material, formal, museística y documental planteando un entrecruce entre la Historia del Arte y la Conservación de Arte Contemporáneo.

² Pablo Vargas Lugo, Francesco Pellizi y Cuauhtémoc Medina, *Pablo Vargas Lugo. Micromegas* (México: INBA, Museo Tamayo y Fundación Amparo, 2014), 89.

1. Análisis del caso de estudio *Intemperie*. Investigación material y conceptual sobre la obra

La producción artística de Pablo Vargas Lugo emerge primordialmente del análisis que realiza en torno a los contextos cotidianos, al escrutar nuestros comportamientos, la manera de vincularnos con el entorno y los simbolismos que tienen algunos objetos de uso cotidiano. Si bien en sus obras hace alusión a objetos, imágenes y sucesos específicos que le interesan, no busca reivindicarlos o llevar a cabo un análisis profundo sobre éstos, más bien trata de revisar su simple existencia a través de la significación de los mismos y del lugar que ocupan en nuestro contexto actual.

Si bien Vargas Lugo pertenece a una generación de artistas enfocados a la crítica social y política con énfasis en las cuestiones conceptuales, él se orienta más al formalismo, mediante el análisis de los símbolos y los objetos, incluso se aleja directamente del lenguaje; y aunque su obra también parte del concepto, ésta no resulta en su totalidad efímera ni performática, pues incursiona en una serie de disciplinas diversas como la pintura, el collage, la escultura, el ensamble, el video y la instalación, las cuales requieren de objetos tangibles que de alguna manera tienen una permanencia material. Sus producciones ejercen en el espectador un asombro respecto al entorno que lo rodea y la manera en la que éste se lo explica de forma congruente.

Curiosamente, los discursos complejos de su trabajo usan como soporte obras que a primera vista parecen simples, sencillas e incluso divertidas pero que guardan una carga conceptual y un significado más complejo, en algunos casos la ironía directa del artista está presente. La especulación, la sorpresa y el asombro son algunas de las reacciones que se plantean en su obra.

Otro de los puntos interesantes de su trabajo es el vestigio, entendido como los restos que ha dejado el paso del tiempo. Si bien los materiales que utiliza no son necesariamente perecederos, hacen referencia a un acontecimiento que ha dejado residuos y lo presenta de una manera, a veces, irónica y divertida, que propicia que el espectador, en algunos casos, complete el discurso.

Básicamente su trabajo se centra entre el símbolo y la materia e inserta el azar como una variable más; contrapone la naturaleza con la actividad humana, abstrae a través de sus obras los referentes sagrados y sociales, que derivan generalmente en estructuras orgánicas.

A continuación se abordarán una serie de obras que hacen referencia a esta abstracción y cuyo punto de comunión son sustancialmente la técnica de manufactura y la motivación que les da origen.

Dentro de su producción podemos encontrar algunas obras realizadas con la técnica de los mandalas tibetanos³, en donde se retoma lo dicho anteriormente: el contraste de lo ritual y lo cotidiano, el signo y la materialidad.

³ En sánscrito significa círculo sagrado. En tibetano la palabra es usada para denominar “el centro y los alrededores”, estos mandalas son manufacturados por sacerdotes tibetanos durante los rituales cuyos objetivos varían, pero se pueden ver durante las iniciaciones tántricas o en ofrendas a Buda. Los mandalas están vinculados directamente a la divinidad y a lo sagrado, tienen diversas representaciones iconográficas sin embargo, de manera general representan la divinidad del mundo y la iluminación. Se manufacturan una vez llevada a cabo una ceremonia inicial y su construcción parte del centro hacia el exterior. En la antigüedad se usaban piedras preciosas molidas por ej.

Éstos son representaciones espirituales y sagradas del macrocosmos que simbolizan la transición natural de las cosas. Habitualmente se utilizan en las prácticas de meditación budistas, la técnica para manufacturarlos consiste en la colocación de arenas coloreadas sobre una superficie rígida. Generalmente se colocan sobre el suelo siguiendo patrones previamente esbozados. Los temas representados están directamente relacionados con rituales y temas religiosos; cabe mencionar que si bien Vargas Lugo retoma la técnica de manufactura, existen variables en la manera de aplicarlos en su trabajo. En este apartado se abordarán las diversas obras que el artista ha realizado basándose en esta técnica.

Cabe mencionar que los mandalas no se consideran una pintura pero Francesco Pellizi al hablar de las piezas del artista las denomina “extraordinarias pinturas de arena tendidas”⁴ por lo cual la visión sobre éstas cambiará de acuerdo al contexto en el que se encuentren, a quién las elabore y también de la percepción del espectador.

lapislázuli para los azules, actualmente se ha sustituido con polvo de mármol o arenas coloreadas. Para “dibujar” con la arena, se emplea un cono de cobre llamado *chang-bu*, el cual tiene ranuras en uno de los costados; y con una fina varita de cobre se frota suavemente de tal forma, que la arena sale finamente por el pequeño orificio al final del cono gracias a la vibración. Esto facilita el detalle y la colocación exacta de cada color donde le corresponde.

⁴ Vargas Lugo, Pellizi y Medina, *Pablo Vargas Lugo. Micromegas*, 90.



Monjes elaborando mandalas. Proceso y detalle.



Detalle de la elaboración de *Mantra* con la técnica de los mandalas.⁵

En el catálogo de la exposición “Micromegas”,⁶ se presenta un diálogo entre el artista y el antropólogo Francesco Pellizi, en esta conversación, Vargas Lugo explica la razón de realizar obras tan complejas como las pinturas de arena: “La razón por la cual suelo involucrarme en largos y laboriosos procesos de manufactura

⁵ Fotografía cortesía Laboratorio de Conservación, MUAC-UNAM. Desafortunadamente no se cuenta con el registro fotográfico del montaje de *Intemperie* en ninguna de sus versiones.

⁶ Francesco Pellizi “Un diálogo en diez puntos Francesco Pellizi-Pablo Vargas Lugo” en *Pablo Vargas Lugo. Micromegas*, Coords. Pablo Vargas Lugo, Francesco Pellizi y Cuauhtémoc Medina, (México: INBA, Museo Tamayo y Fundación Amparo, 2014), 89.

es que necesito esa capa de tiempo –ajena tanto al gesto y la espontaneidad como a la estética de la repetición– extraer del espectador una pregunta fundamental: ¿por qué alguien haría esto? [...]”⁷.

Este argumento planteado por el artista replica el ritual vinculado al mandala tibetano en donde el tiempo-espacio para desarrollarlo es parte fundamental del proceso y no sólo el resultado. El uso de esos materiales y la manera en cómo se utilizan para conformar la obra, está directamente relacionado con el proceso cognitivo, intelectual e incluso metafísico ligado a la creación. El artista replica el material constitutivo de los mandalas, no así la forma de aplicación pues no utiliza los *chang-bu*, sin embargo el procedimiento metódico que implica la conformación de estos elementos está vinculado directamente a la práctica artística de Vargas Lugo en este tipo de obras.

La práctica metódica, casi mística que está inmersa en la elaboración de este tipo de obras en la producción de nuestro artista resulta particular, ya que con las prácticas de producción actuales relacionadas al arte contemporáneo, el tiempo juega un papel importante, pues hoy en día la inmediatez, la producción desvinculada de la práctica artesanal y la manufactura a mano se ha ido desplazando poco a poco. Por lo anterior en estas obras el tiempo que se invierte en su elaboración es fundamental para obtener el resultado deseado. En una sociedad productivista donde los procesos de fabricación son cada vez más rápidos e incluso menos cuidadosos, la aplicación de una perspectiva analítica y metódica

⁷ Pablo Vargas Lugo, Francesco Pellizi y Cuauhtémoc Medina, *Pablo Vargas Lugo. Micromegas*, (México: CONACULTA-TURNER, 2014), 90.

otorga nuevas valoraciones, no sólo al proceso sino a la percepción durante el tiempo de exhibición y por ende a su desmantelamiento; lo cual refuerza la intención primaria del artista, quien busca que el espectador cuestione ¿quién haría esto? Y sobre todo, generar sorpresa ante su desmantelamiento.

Tal es el caso de la primera obra que el artista realizó con la técnica mencionada, *Naked Boeing Mandala*, 1998 perteneciente a la colección del Museo Jumex Arte Contemporáneo, la cual hace referencia al desplome de aviones de la aerolínea Lufthansa en dos ocasiones distintas, en 1974 y en 1993. Sin embargo la forma de representación es relativamente simple y accesible para el espectador en su formalidad, no obstante, el significado no es tan explícito como pareciera.

En esta obra el artista retoma lo que ha denominado “cadena de similitudes” en la que sobreviven vestigios de representaciones identificables, pero desaparecen casi de inmediato al momento de perder su apariencia.⁸ Lo anterior da paso a una representación distinta a la realidad, por medio de una abstracción, pero conservando el hecho en sí mismo; la diferencia radica en la manera de exponerlo al espectador.

⁸ Pimentel Taiyana, *Implications of the image*, (México: UNAM, 2008), 60.



Nov. 20, 1974. Vuelo 540
Se estrelló poco después de despegar de Nairobi, 59 muertos.⁹



Sept. 15, 1993. Vuelo 2904
Se estrelló al aterrizar en Varsovia, Polonia, 2 muertos.¹⁰

Vuelo 540. Septiembre 2016⁹
<http://graphics.wsj.com/embeddable-carousel/?slug=lufthansa-crash-record>

¹⁰Vuelo 2904. Septiembre 2016
<http://graphics.wsj.com/embeddable-carousel/?slug=lufthansa-crash-record>



Pablo Vargas Lugo (1968)
Naked Boeing Mandala, 1998
Acrílico y arena coloreada
Variable
Acrílico: 310 x 45 x 25 cm
VarPa-004-Sc¹²



Exposición "La teoría del ocio" en la Colección Jumex 2002¹¹.

Naked Boeing Mandala está compuesta de dos elementos fundamentales: arenas coloreadas en amarillo y negro cuya colocación sobre el suelo hace referencia a un explosión, un estallido de color sobre la superficie, da la impresión de ser una especie de estrella cuyo centro es negro y el resto es amarillo. Este patrón de arena se complementa con un prisma rectangular de acrílico sólido transparente colocado de forma diagonal sobre la cama de arena. A lo largo del soporte plástico se lee

¹¹ Fundación Jumex. Agosto 2016

<http://archivo.fundacionjumex.org/es/inc/obra/naked-boeing-mandala>

¹² Fotografía cortesía del archivo del Departamento de Registro de obra del Museo Jumex Arte Contemporáneo.

LUFTHANSA¹³ y se aprecia el logotipo en el extremo superior, haciendo referencia a los aviones de esta aerolínea que estuvieron involucrados en desastres aéreos. Aquí Vargas Lugo nos da un guiño de humor e ironía, el prisma transparente no es otra cosa que la aeronave que ha perdido el color característico de la empresa al momento del impacto, pues al chocar contra el suelo los colores han caído en forma precipitada y contrasta con la crudeza que implica un accidente aéreo¹⁴.

Si bien el artista se enfoca en dos momentos (1974 y 1993), de alguna manera esta obra es atemporal pues el acontecimiento con ésta u otra aerolínea no está exento de repetirse. Aunque no se trata de un círculo en estricto sentido, la obra tiene un centro sobre el cual se sostiene el elemento escultórico, que hace referencia a la marca.

En la pieza *Naked Boeing Mandala* la manufactura está dada a partir de un dibujo previo debajo de la arena. Vargas Lugo explica en entrevista que para ello se hace una impresión que es colocada directamente sobre el piso, la cual sirve como guía a fin de rellenar y cubrir en su totalidad este diseño previo.

Para elaborar ésta y el resto de las obras que a continuación se presentan, usó los mismos materiales para el sustrato: ya sean arenas o polvo de mármol de colores dispuestos directamente sobre el suelo con la finalidad de generar patrones específicos.

¹³ Deutsche Lufthansa AG, con sede en Colonia, es una compañía aérea alemana considerada desde 2009 como la aerolínea más grande de Europa.

¹⁴ Es curioso que pese a que la policromía de la empresa Lufthansa es azul marino, amarillo y una gama de grises, aquí en lugar de azul marino sea negro, quizá para enfatizar más el centro y los vestigios de la explosión.

Para lo cual, usó un dibujo preparatorio manipulado digitalmente debajo de cada una de las obras, mismo que a partir de códigos definidos hacía referencia a colores específicos, lo que permitió que se rellenaran los espacios de acuerdo al color que les correspondía.

Si se observan las imágenes de ambas versiones, se notará que no son exactamente iguales en el patrón que se encuentra sobre el suelo, pero no es verdaderamente importante que la colocación sea exacta, sino que formalmente represente el estallido. Lo único que es constante es el prisma transparente y la policromía empleada.

Esta obra es muy relevante dentro de la amplia producción artística de Vargas Lugo pues marca el inicio de un análisis por parte del artista en torno al uso de arenas y de la técnica de los mandalas, pero también del proceso meditativo que implica su creación.

Transcurrieron casi diez años para que Vargas Lugo usara de nuevo la técnica de los mandalas tibetanos, durante este periodo no se han localizado otras obras importantes sino hasta 2007, cuando realizó una instalación al interior de la Oficina de Proyectos Artísticos (OPA) en la ciudad de Guadalajara titulada *Hamadryas guatemalena marmarice Mandala*, en ese caso, el artista buscó replicar los diseños de una mariposa guatemalteca; en esta obra el diseño de las alas del insecto es abstracto y hace referencia al tiempo evolutivo que le implica a la oruga convertirse en mariposa.

Formalmente la obra es una instalación de medidas variables (pero de grandes dimensiones considerando el espacio en donde se exponga, pues abarca gran parte del área de exhibición) realizada con arenas y pigmentos colocados directamente

sobre el suelo, en donde a manera de estrella de varios picos con distintos tamaños, se expone el detalle del ala de una mariposa. La policromía presente en esta obra se basa en el tipo de mariposa cuyos colores son: café, rojo, azul, negro y blanco.

Para elaborar esta pieza, la imagen inicial que funciona como base fue manipulada digitalmente para transformarla en un diseño radial y explosivo, que cubriría casi totalmente el espacio donde sería exhibida. El detalle del ala de la mariposa toma tomando un lugar protagónico, el lugar que en los mandalas tibetanos ocuparían, las moradas de la conciencia. No obstante, después de este proceso de reflexión y trabajo casi meditativo, la obra desaparece al golpe de una escoba, lo que fomenta y refuerza el planteamiento inicial de crear una obra efímera.



Hamadryas guatemalena marmorice.¹⁶



Hamadryas guatemalena marmorice Mandala.¹⁵

¹⁵ Galería Labor, "Pablo Vargas Lugo" Galería Labor, 2014. Julio de 2015 <http://www.labor.org.mx/wp-content/uploads/downloads/2014/02/PABLO-VARGAS-LUGO-2014.pdf>

¹⁶ Fotografía Andrew D. Warren, 2011. *Hamadryas guatemalena marmorice* ♂ MEXICO: SINALOA: Mpio. Concordia, Magistral (on Hwy. 40), 200-250m, 1-XII-1996. Agosto 2016 http://www.butterfliesofamerica.com/L/hamadryas_guatemalena_marmorice_specimens.htm



Hamadryas guatemalena marmorice Mandala,
Oficina de Proyectos Artísticos, Guadalajara, Jalisco, polvo de mármol y pigmentos, 2007.¹⁷

En esta obra el artista eligió combinar dos motivos relevantes en su producción:

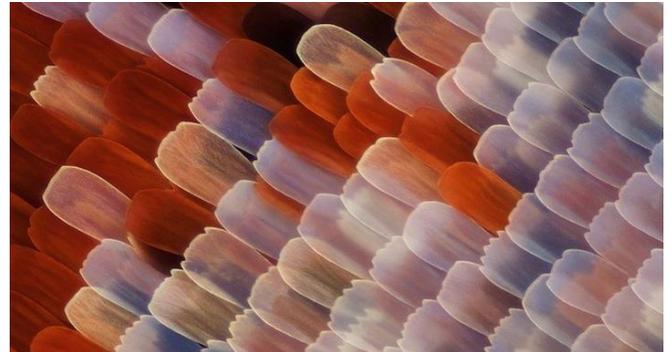
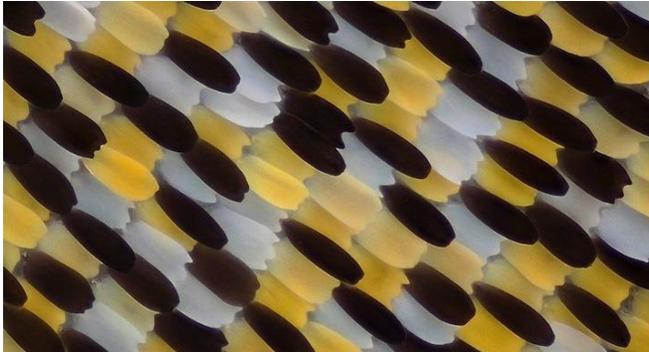
[...] el mandala de arena, y el ala de una mariposa ninfálida bastante común en el sur de México y Centroamérica. La elección de esta mariposa no obedece a ningún motivo en especial. Es más bien resultado de un encuentro azaroso con una especie entre cientos de miles que no se distingue por ser particularmente rara, bella o exuberante. El interés en el ala de la mariposa se centra en el hecho de que —como toda forma de vida— es el residuo de un sinfín de cambios evolutivos acumulados desde hace billones de años de forma ininterrumpida. En vez de una imagen del interior, el objeto de observación es la piel de un ala, que probablemente imita a su vez a la corteza de un árbol o a un amontonadero de hojas secas.¹⁸

Es interesante la percepción que se tiene sobre la obra, en lo personal me parece que además de dar pauta para tener distintas interpretaciones formales como la corteza de árbol o el amontonadero de hojas, recuerda a la explosión expuesta en *Naked Boeing mandala*, en ese caso, el impacto del avión sobre el suelo propició una imagen estrellada, la evidencia de un acontecimiento. Aquí me parece que

¹⁷ Fotografía tomada del catálogo *Carga útil 39 artistas contemporáneos en el MAM* (México: Fundación Bancomer, Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2012), 92-97.

¹⁸ Galería Labor, “Pablo Vargas Lugo” Galería Labor, 2014. Julio 2015
<http://www.labor.org.mx/wp-content/uploads/downloads/2014/02/PABLO-VARGAS-LUGO-2014.pdf>

también puede tratarse de un residuo, un rastro dejado por la mariposa sobre el suelo al momento de posarse, pues las alas de mariposa si bien tienen patrones detallados muy marcados, también tienen sobre la piel del ala un polvillo llamado escamas¹⁹, pero al ser tocadas o tener algún tipo de impacto por menor que éste sea, se desprende dejando un poco de color sobre la superficie, dependiendo de la policromía presente de acuerdo al tipo de mariposa. Poco a poco con los roces y/o el movimiento durante el vuelo se genera la pérdida de estas escamas que caen al suelo y dejan vulnerables a los insectos, lo que a veces, provoca roturas en sus alas, y en un futuro, es posible que incluso dejen de volar, quedando estáticas como la obra de Vargas Lugo, en donde se observa un pequeño fragmento a manera de explosión.



Detalle de escamas de mariposa bajo microscopio.²⁰

Para realizar esta obra, se visualiza un micro detalle del ala de mariposa que se transforma en algo gigantesco (considerando la escala del insecto), generando así

¹⁹ Las mariposas y las polillas son un grupo de insectos que quedan reunidos en el orden Lepidópteros. Este término, lepidópteros, proviene del griego *lepis* y *pteron* que significan escama y ala respectivamente, y es que los lepidópteros poseen dos pares de alas membranosas cubiertas de pequeñas escamas coloreadas.

²⁰ Ecología verde. Agosto 2016

<http://www.ecologiaverde.com/ alas-de-mariposa-muy-de-cerca-un-espectaculo-impresionante/ alas-mariposa-imagen-macro-10/> Fotógrafa Linden Gledhill.

un acercamiento sensorial redimensionado, donde la abstracción de una parte del animal se vuelve lo relevante, incluso sin importar necesariamente el tipo al que pertenezca. Se retoma entonces de nueva cuenta el patrón como eje fundamental para la creación de esta pieza. En este caso, los patrones, la repetición, el proceso meditativo de creación y vinculación entre lo etéreo de las alas de mariposa y la solidez de las arenas, dan como resultado una explosión de policromías y patrones que hacen que la apreciación de la obra resulte diferente al resto de las obras realizadas bajo esta premisa.

En 2010, para la exposición colectiva “Todo o nada” que se llevó a cabo en el Museo Universitario Arte Contemporáneo en la Ciudad de México, Vargas Lugo replicó *Hamadryas guatemalena marmarice Mandala* que años antes expuso en el OPA. La técnica de manufactura fue la misma, una imagen manipulada digitalmente a fin de servir como patrón, pigmentos y polvo de mármol.



Pigmentos utilizados para la manufactura de la obra.²¹

²¹ Imagen tomada del documental “Detrás del Mandala” producido por Periscopio UNAM, 0.31”, Septiembre 2015
https://www.youtube.com/watch?v=l-K6tF8xO_Q



Detalle de la manufactura del mandala.²²



Hamadryas guatemalena marmorice Mandala, 2010, Colección Charpenel
Exposición "Todo o nada", MUAC-UNAM, Ciudad de México.²³

²² Imagen tomada del documental "Detrás del Mandala" producido por Periscopio UNAM, 1:57".
Septiembre 2015

https://www.youtube.com/watch?v=l-K6tF8xO_Q

²³ Fotografía cortesía Laboratorio de Conservación, MUAC-UNAM.

Ese mismo año produce otra de las obras en la cual combina el uso de arenas como objetos y continua con el contraste de lo efímero con lo permanente, desde el punto de vista material, tal es el caso de *Transferencia solar Japón – Bangladesh*. Obra basada en las banderas de Japón y Bangladesh cuya similitud se basa en el uso del sol como círculo rojo central de ambos lábaros.

Se trata de una instalación compuesta de tres banderas colocadas sobre el muro, las telas de las tres ondean hacia el suelo. La primera (de izquierda a derecha) es doble (dos telas que comparten una misma asta), por un lado está la bandera verde de Bangladesh y desfasada unos centímetros hacia arriba está el lábaro japonés; en la parte media de ambas se encuentra el vacío del círculo rojo, el cual se encuentra colocado de forma intermedia entre ambos orificios.

Las otras dos banderas están separadas, cada una tiene su asta; la de en medio tiene una cara blanca y una cara negra con un orificio al centro donde debería estar el escudo, la última tiene una cara negra y una verde y tiene el mismo faltante que la anterior.

Al suelo se encuentra un círculo de arenas coloreadas en rojo, éste coincide con las dos banderas a las cuales les falta el escudo.



Pablo Vargas Lugo
Transferencia solar Japón - Bangladesh
2010
Tela, papel, madera y
polvo de mármol con pigmentos
Medidas variables (Variable dimensions)
(Inv# PVL Carpeta 90)²⁴

Esta obra nos remite de nuevo a *Naked boeing mandala*, pieza referenciada por el propio artista de manera implícita, en donde el rastro de un acontecimiento cae al suelo de nueva cuenta, ahora formando un círculo casi perfecto de color rojo debajo de las banderas que dirigen su caída hacia el escudo en el piso.

“El rojo asumido en ambas banderas se convierte en peso y materia, que se mueve de su lugar para quedar vaciado literalmente sobre el suelo convertido en

²⁴ Galería Labor, “Pablo Vargas Lugo” Galería Labor, 2014. Julio 2016.
<http://www.labor.org.mx/wp-content/uploads/downloads/2014/02/PABLO-VARGAS-LUGO-2014.pdf>

polvo rojo, en el que puede verse el rastro de zapatos; como invitación a pasar encima, de transgredir el color y romperlo.”²⁵

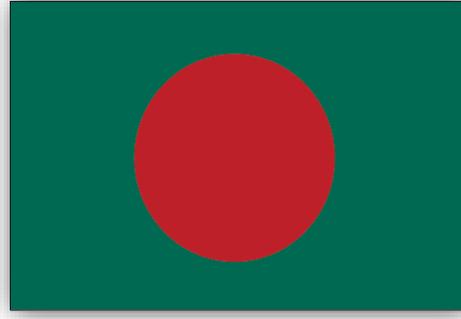
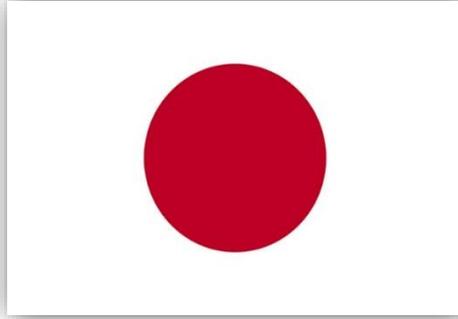
La precisión que hace Pohlenz en torno a la afectación realizada quizá por el espectador al pisar el símbolo, es relevante pues es una obra con una carga política importante en donde los escudos identitarios de las naciones no sólo se desmoronan bajo las banderas, sino que además pueden ser violentados por agentes externos.

Estos símbolos patrios resultan complementarios entre sí, pero a su vez plantean una contradicción, ambos usan al sol como escudo, pero en Japón es un sol naciente sobre un fondo blanco y en Bangladesh el sol se está poniendo sobre un fondo verde. Esto además plantea una paradoja de acuerdo a su posición geográfica y situación política. La relación entre estos dos países es primordialmente económica, por ejemplo Japón es una fuente importante para el desarrollo económico de Bangladesh y éste a su vez sirve de apoyo a Japón para que forme parte del Consejo de Seguridad de la ONU²⁶. Es así que las relaciones entre estos dos países se fusionan también en la obra artística *Transferencia solar*, de cierta manera, este sol que funciona como escudo se transforma en la obra de Vargas Lugo y da paso al descendimiento del sol que cae directamente al suelo y deja el punto en común entre ambas banderas.

²⁵ Pohlenz Ricardo. Septiembre 2016.

https://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=22391&lan=es&x=1

²⁶ Organización de las Naciones Unidas.



Banderas de Japón y Bangaldesh respectivamente.

Para 2012 el artista realiza ex profeso la obra *Intemperie* para el Museo Experimental El Eco, (Ciudad de México) y cual es replicada para la Exposición “Micromegas” en 2014 en el Museo Amparo (Ciudad de Puebla).



Intemperie (Instalación)
Museo Experimental El Eco 2012 Museo Amparo 2014
Medidas variables. Polvo de mármol, pigmentos y tela.²⁷

²⁷ Vargas Lugo, Pellizi y Medina, *Pablo Vargas Lugo. Micromegas*, s/p. Cabe mencionar que la técnica de manufactura presentada en el catálogo, sólo habla de la primera versión, por lo cual incluyen la tela como parte de los materiales constitutivos, refiriéndose a la cortina colocada en la ventana de la sala. Además de que no especifica que para la versión del Museo Amparo se usaron arenas coloreadas con acrílico como comenta el artista durante la entrevista que se le realizó en agosto de 2015.

Dentro de toda la producción realizada con ésta técnica, seleccioné *Intemperie* como caso de estudio pues me parece interesante la función que cumple la misma obra dentro de dos contextos expositivos distintos, cómo se comporta dentro de dos arquitecturas diferentes y qué impacto tienen éstas para la función de la obra y la intención con la que fue creada por el artista.

De igual forma me interesa analizar su devenir frente a las condiciones medioambientales y ante el espectador, lo cual provoca una discusión sobre el contexto, el uso de la materia y el significado de la obra, además de la dinámica que se establece entre el desgaste y la erosión de la materia como planteamiento conceptual de la obra.

En la opinión del artista, *Intemperie* es la primera obra de este tipo que tiene un “concepto más integral con el uso del material”²⁸ dado que interactúa directamente con el viento y la erosión de los elementos de una forma más orgánica; es el contexto establecido por el espacio expositivo el que permite que los factores medioambientales interactúen con los materiales funcionando como un activador de ésta.

Se trata de una instalación efímera basada también en la técnica de factura usada en los mandalas tibetanos; cuya manufactura es laboriosa, lenta y su construcción requiere una precisión absoluta. Formalmente se trata de un tapete rectangular de dimensiones variables (pero similar a las dimensiones de los tapetes orientales que en promedio son de 3.20 x 1.70 mts., se considera tapete, pues a diferencia de las alfombras cubre sólo una porción de la superficie sobre la que es

²⁸ Entrevista realizada a Pablo Vargas Lugo, 18 de agosto de 2015. Ciudad de México.

colocado). En ambas versiones presenta un faltante irregular de la esquina, en el caso de la versión de 2012 es la esquina inferior izquierda;²⁹ y en la de 2014, es la esquina inferior derecha. Su policromía básica es: rojo, naranja, blanco y negro, pero el color rojo predomina en la mayor parte de la obra.

Los diseños están dispuestos en tres fases: la parte central denominada campo, un enmarcamiento que funciona como frontera delimitadora denominada bordes menores y la orilla más ancha es el borde mayor;³⁰ pero en *Intemperie* sólo se encuentra en los extremos superior e inferior. Estos diseños se replican en ambas versiones con ligeras variantes que responden primordialmente al proceso de manufactura.

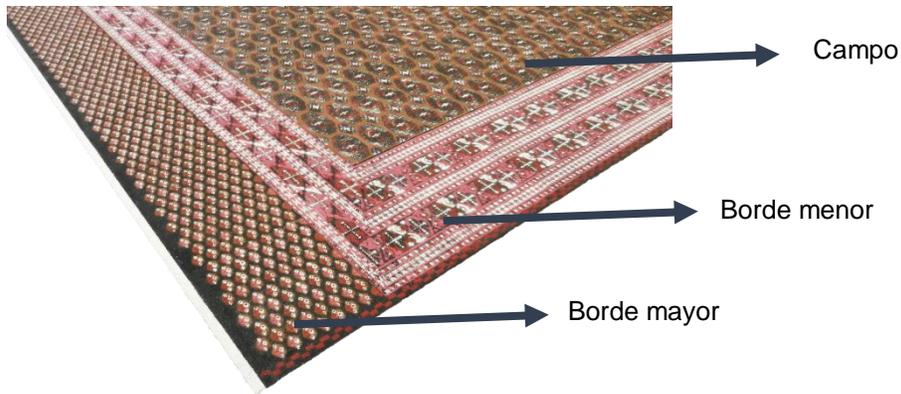
Si bien dentro de la historia de los tapetes existe una infinidad de diseños y se hacen combinaciones entre distintos motivos para conformar el objeto; el diseño mayoritario corresponde a la parte central, se elige otro para las orillas (que algunas veces puede dividirse en dos, como es el caso de *Intemperie*).

Durante esta investigación se ha logrado identificar el motivo principal de la obra de Vargas Lugo en los diseños de los tapetes turcos, específicamente el diseño que corresponde al campo. Se trata de un motivo geométrico usado durante el siglo XIX, denominado *Sarik guls* (cuyo significado hace referencia a la flor, a las flores estilizadas y/o a medallones de las alfombras turcomanas).³¹

²⁹ La ubicación se plantea respecto al espectador cuando observa la obra de frente por el extremo más angosto.

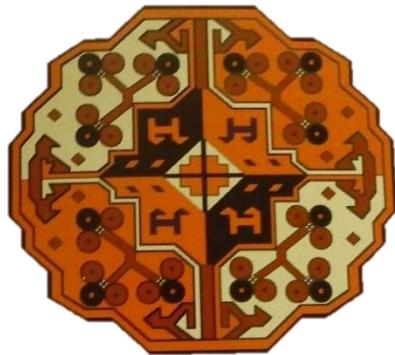
³⁰ Peter Stone F., *Tribal & Village Rugs. The definitive guide to design pattern & motif*, (Nueva York: Thames and Hudson, 2007) 9.

³¹ Enza Milanese, *The bulfinch guide to carpets. How to identify, classify, and evaluate Antique oriental carpets and rugs*, (Boston: Little Brown, 1993) 170.



Detalle de *Intemperie* en el Museo Amparo, Puebla 2014.³²

Si bien no son exactamente iguales, sí son los que más se asemejan en el diseño y el color a los que Vargas Lugo usa para la obra *Intemperie*; al final, como se ha visto en su trabajo lo importante es el patrón y la repetición presente en este tipo de obras.



Detalle de *Sarik guls*.

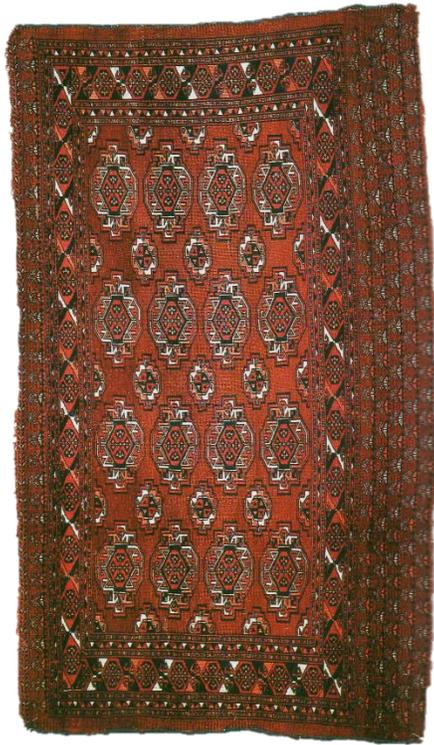


Detalle de *Intemperie*.

De acuerdo con Vargas Lugo respecto a los patrones utilizados explica: “los motivos representados tienen implicaciones muy divergentes: en *Intemperie* – la alfombra de arena– se materializa un objeto de origen nómada y tribal que se ha convertido en una insignia de confort y refinamiento [...]”³³.

³² Fotografías Ana Lizeth Mata Delgado, 2014.

³³ Vargas Lugo, Pellizi y Medina, *Pablo Vargas Lugo. Micromegas*, 91.



Tapete Saryk, s. XIX.³⁶



Detalle de *Intemperie* 2012³⁴



Detalle de *Intemperie* 2014.³⁵

Los patrones representados en *Intemperie* evocan a una alfombra cuyos diseños son generados en el Medio Oriente, además enfatiza la característica de congregación y comodidad vinculada a este tipo de objetos funcionales. De acuerdo con el texto curatorial elaborado por Paola Santoscoy en 2012 cuando se expuso por primera vez, describe que se trata de:

Una alfombra cuyos trazos refieren a un imaginario devenido del Medio Oriente. Replicando los motivos de alfombras ancestrales que en sus territorios de origen delimitaron el piso habitable de la morada nómada, o bien, el centro de reunión y acogimiento dentro de la casa; objetos de lujo importados con voracidad durante el fervor orientalista europeo del siglo XIX; hoy albergadas aún en las casas como un

³⁴ Fotografía cortesía del archivo personal de Pablo Vargas Lugo.

³⁵ Fotografías Ana Lizeth Mata Delgado, 2014.

³⁶ Milanesi, *The bullfinch guide to carpets. How to identify, classify, and evaluate Antique oriental carpets and rugs*, 160.

cierto estatuto de clase; está en los restos de este sucintamente narrado imaginario que Vargas Lugo captura al seleccionarlo como única “presencia” que habita la sala principal del museo³⁷.

Esta lectura de la obra es muy cercana al concepto y motivaciones de Vargas Lugo para crearla, sin embargo contrasta con el principio de los mandalas tibetanos en donde el motivo de creación no está vinculado al uso doméstico ni al lujo o estatus, como explica Santoscoy en el caso de *Intemperie*, sino a una perspectiva mística y vinculada al cosmos y a la creación desde la visión budista.

Cabe resaltar, que efectivamente en sus inicios los tapetes manufacturados en Medio Oriente estaban relacionadas con las modestas tribus nómadas de Persia, Turquestán, Anatolia, India y China, en donde su uso básico era proteger ante crudo invierno; éstos eran elaborados a mano o en telar por las propias tribus, que resaltaban en la policromía y la decoración dependiendo de la región en donde fuesen realizadas. En este caso, el tapete de Vargas Lugo tiene similitud con los que se elaboraban en el Oeste de Turkestán, denominado *Saryk*, cuya característica primordial es la presencia de patrones simétricos, el uso de colores oscuros, como negro y/o azul marino así como naranjas y rojos, primordialmente en zonas que corresponden al campo como pasa en *Intemperie*.

Si bien los patrones decorativos fueron tomados en su mayoría de la naturaleza: flores, insectos, raíces, cortezas entre otros, con énfasis en la policromía existente en estos motivos de inspiración. En los tapetes *Saryk* el motivo floral de forma octagonal es básico y en su interior surge un motivo cruciforme que divide en

³⁷ Paola Santoscoy, “Intemperie, un proyecto de Pablo Vargas Lugo”, Museo Experimental El Eco, marzo 22 de 2012. Julio 2015
<http://eleco.unam.mx/eleco/wp-content/uploads/2014/02/poster-el-eco-I-HiRes.pdf>

cuartos el diseño y lo colorea con blanco y rojo brillante³⁸, esta descripción coincide con la decoración existente en la obra de Vargas Lugo.

Durante el siglo XIX se continúa con la producción de este tipo de objetos, usando los diseños antiguos pero con una manufactura ya no sólo manual sino industrial. España es uno de los primeros países que comienza a fabricar industrialmente este tipo de obras replicando diseños arabescos y desarrollando el comercio con las clases burguesas. Es la mercantilización en el continente europeo la que posiciona a este tipo de tapetes como un referente de arte y cultura; y los dota de lujo y refinamiento, no sólo por los materiales con los cuales están realizados: algodón, seda y lana principalmente, sino también por la complejidad y tiempo que lleva su elaboración.

En la entrevista se abordó el tema de la elección de los materiales, él explica que la elección del material para elaborar esta obra tiene que ver directamente con el espacio en donde se va a exponer, ya que funcionan de manera distinta; en las dos versiones que se han realizado de *Intemperie* (Museo Experimental El Eco 2012 y Museo Amparo 2014) se han utilizado materiales y patrones distintos. Aquí es importante analizar la diferencia funcional que comenta Vargas Lugo, pues en inicio el precepto de esta obra es que sea efímera, que se desvanezca con el viento y sobre todo que sea una instalación.

Respecto a la elección de material y manufactura de la obra, el artista explica lo siguiente: “[...] en un sentido más técnico, la elección de si se usa arena o polvo

³⁸ Milanese, *Op. Cit.* 160.

de mármol, si se usa pigmento puro o si se tiñe con acrílicos o con tinte de tela, depende de las condiciones del espacio”.³⁹

Aunque Vargas Lugo utiliza dibujos preparatorios previamente debajo de algunas de las piezas inspiradas en los mandalas (como se ha visto en las obras expuestas previamente), en el caso de *Intemperie*, era muy importante que no existiera nada debajo, “precisamente como se iba a erosionar no podíamos tener nada debajo que indicara la clave del dibujo”.⁴⁰ En este caso las plantillas con los patrones sirvieron únicamente como referencia para la construcción de la imagen, no para que se quedara de forma permanente oculta bajo las cargas policromadas.



Pigmentos, polvo de mármol y herramientas usados por Vargas Lugo para manufacturar los mandalas.⁴¹

³⁹ Entrevista realizada a Pablo Vargas Lugo, 18 de agosto de 2015. Ciudad de México.

⁴⁰ Entrevista realizada a Pablo Vargas Lugo, 18 de agosto de 2015. Ciudad de México.

⁴¹ Galería Labor, “Pablo Vargas Lugo” Galería Labor, 2014 Julio 2015

<http://www.labor.org.mx/wp-content/uploads/downloads/2014/02/PABLO-VARGAS-LUGO-2014.pdf>> Desafortunadamente no se pudo tener acceso a los materiales usados específicamente para *Intemperie*, los materiales que se muestran son referenciales, los expone la Galería Labor en el texto de Pablo Vargas Lugo para ejemplificar la materia prima del artista en este tipo de obras, sin especificar si se trata de arenas o polvo de mármol teñido o si se trata únicamente de los pigmentos puros. De igual manera se han tratado de localizar fotografías respecto del proceso de montaje de *Intemperie*, pero no ha sido posible localizarlas. El artista proporcionó algunas fotografías para este trabajo pero sólo del desmontaje de la obra en el Museo Experimental El Eco.

Para *Intemperie* se usaron cuatro juegos de plantillas, cada una lleva entre tres y seis colores, y a partir de una retícula previamente marcada en el piso, se colocan clavos como guías y sobre eso se ponen las plantillas. Se construye por líneas, precisamente el patrón de alfombra elegido es un diseño repetido y regular, esta razón es una de las motivaciones del artista para elaborar una obra como ésta: su imagen está basada en un patrón regular y repetitivo, el cual puede replicarse de cierta manera con facilidad pero a su vez, motiva una acción repetitiva que conlleva a una concentración exhaustiva, situación similar a la que ocurre en la elaboración de los mandalas tibetanos.

Resulta interesante el cuestionamiento sobre la función que cumplen los agentes medioambientales en cada una de las versiones, pues si bien ambas comparten el carácter efímero, la dinámica procesual de cada una es diametralmente opuesta. Entendiendo por dinámica procesual al evento mismo de dispersión de las arenas ante la interacción con el viento.

Aquí se plantea un análisis importante entre los mandalas y los tapetes, pues tienen relación en varios aspectos: en inicio ambos resultan ser el centro, ya sea del cosmos o punto de reunión de un espacio de comunión; en ambos, el uso y la representación del patrón es fundamental, en este caso tanto los tapetes como los mandalas tibetanos se apropian de patrones establecidos por la naturaleza primordialmente para disponer la decoración. Finalmente me parece importante resaltar el proceso de manufactura en donde tanto los tapetes, *Intemperie* y los mandalas requieren a un grupo de personas alrededor para elaborar el objeto en cuestión, lo que propicia una dinámica íntima de trabajo y colaboración.

Por el contrario, existe un contraste importante que vale la pena hacer notar, la durabilidad de los tapetes realizados en fibras naturales y resistentes en contraposición con la técnica efímera del mandala y por ende del tapete planteado por Vargas Lugo. De cierta forma *Intemperie* sintetiza esas dos características fundamentales, dado básicamente se trata de un mandala con forma de tapete *Saryk*.

Para el artista, resulta importante la relación de la práctica meditativa de la pintura de arena y el carácter efímero, así como la complementación con la textura que “tiene un carácter muy ambiguo, es una cosa muy sólida y a su vez que se va con cualquier cosa”⁴².

Es interesante cómo al observar *Intemperie* por primera vez, la impresión inicial es que se trata de un objeto de grandes dimensiones que invita al descanso y confort, sin dejar de considerar, quizá, que se trata de un objeto pesado y masivo, generalmente colocado en un espacio amplio e íntimo a la vez; pero la perspectiva cambia cuando al acercarse percibimos que en realidad son minúsculos granos de arena que en su conjunto presentan un patrón perfecto, que replica con exactitud los diseños usados en los tapetes de Medio Oriente. La sorpresa no se hace esperar al pensar dónde o cómo se planteó una obra como ésta, analizando cuánto tiempo llevó elaborarla y por cuánta gente; “el artista le ha dado una forma que no es parte de la realidad que presenta y en la que trabaja, la obra es irreal precisamente en tanto que es arte”⁴³.

⁴² Entrevista realizada a Pablo Vargas Lugo, 18 de agosto de 2015. Ciudad de México.

⁴³ Herbert Marcuse “La sociedad como obra de arte” en *Antología Textos de estética y teoría del arte*, Coord. Adolfo Sánchez Vázquez (México: UNAM, 1997), 546.

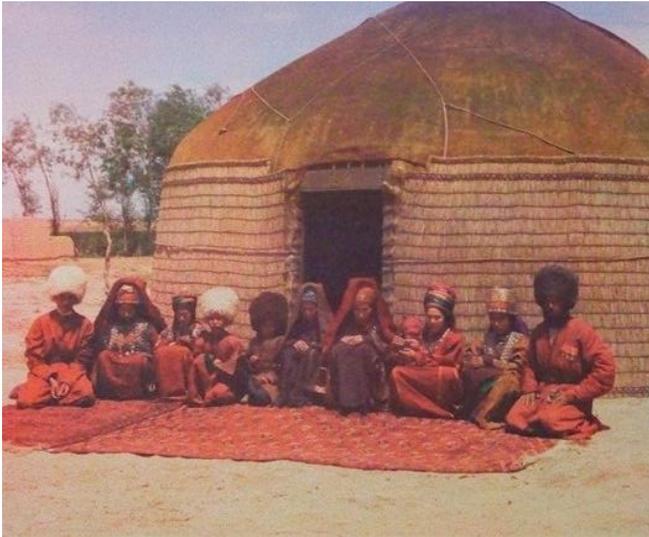
Cabe mencionar, que si bien Vargas Lugo reconoce el aspecto paradigmático de este tipo de obras, no considera llegar al estado meditativo o de iluminación con su elaboración “me sirven para detenerme en una aparición que se hace presente a través de algo más que es un montaje museográfico, y desaparece por mucho menos”⁴⁴.

A Vargas Lugo le interesa sustancialmente esta reacción por parte del espectador, el factor sorpresa en el cual se cuestiona la laboriosidad, tiempo y complejidad para elaborar estas obras y que al final de la exhibición, éstas desaparezcan sin dejar rastro alguno “se lamentan al pensar que esto se va a terminar, para mí no representa ningún conflicto llegar con la aspiradora al final y llevármela”⁴⁵.

Es fundamental comprender que estamos frente a una obra efímera tanto en su concepto como en su materialidad, lo cual se relaciona directamente con el precepto de los mandalas tibetanos, el proceso laborioso, de comunidad que se desarrolla con un ritual previo y posterior a su manufactura, se desmaterializa una vez concluido. En el caso de *Intemperie*, este momento de remoción está determinado por el tiempo de exhibición, no obstante, en ambos casos se barren y desaparecen en mucho menos tiempo de lo que llevó elaborarlos.

⁴⁴ Vargas Lugo, Pellizi y Medina, *Pablo Vargas Lugo. Micromegas*, 90-91.

⁴⁵ Galería Labor, “Pablo Vargas Lugo” Galería Labor, 2014. Julio 2015
<http://www.labor.org.mx/wp-content/uploads/downloads/2014/02/PABLO-VARGAS-LUGO-2014.pdf>



Grupo de once adultos y niños, sentados afuera de su yurt sobre una alfombra Tekke.⁴⁶



Detalle de la elaboración de *Mantra*, MUAC-UNAM⁴⁷



Erosión "natural" de *Intemperie*, Museo El Eco.⁴⁸

⁴⁶ Fotografía tomada de Vargas Lugo, Pellizi y Medina, *Pablo Vargas Lugo. Micromegas*, 204.

⁴⁷ Fotografía cortesía Laboratorio de Conservación, MUAC-UNAM.

⁴⁸ Fotografía cortesía del archivo personal de Pablo Vargas Lugo.



Desmontaje de *Intemperie*.⁴⁹



Residuos de *Intemperie* en el Museo El Eco al finalizar la exposición.⁵⁰



Desmaterialización del mandala tibetano.

Me parece que el problema principal no radica sustantivamente en la permanencia y conservación de la obra, pues desde su concepción ha sido realizada para desaparecer, es una instalación efímera; hay una concepción inicial planteada por

⁴⁹ Fotografía cortesía del archivo personal de Pablo Vargas Lugo.

⁵⁰ Fotografía tomada de Vargas Lugo, Pellizi y Medina, *Pablo Vargas Lugo. Micromegas*, 205.

el artista a fin de que su presencia sea momentánea, un tiempo acotado. No obstante, es la manera en que ésta cumple el objetivo inicial, lo que complejiza su existencia, pues en las dos versiones que se han realizado de *Intemperie* la obra se ha comportado de manera distinta. Es cierto que el sentido efímero se mantiene en ambas, pero es la manera en que se desenvuelven durante su existencia material y el espacio expositivo lo que varía.

Me parece importante hacer una reflexión en torno a la reproducción de las instalaciones en lugares distintos y en algunos casos con variables en las técnicas de manufactura, las cuales si bien no alteran sustantivamente la obra ni su significado, sí plantean una modificación importante para el estudio de la misma. Hanna Hölling en su texto RE: PAIK⁵¹, hace referencia al evento mediante la vivencia de la obra a través de la experiencia personal, enfatizando que cada vez que una instalación se monta de nueva cuenta, plantea cambios importantes, ya sea por la modificación de los materiales, el espacio expositivo y a veces incluso las dimensiones; considera que es el espectador quien completa este círculo pues a partir de la comprensión de la idea planteada por el artista es que ésta funciona, pero resalta que si bien se mantienen rasgos reconocibles no es la misma, en cada evento se tendrá una obra distinta.

Cuando se gestó la instalación del Museo Experimental El Eco, uno de los planteamientos iniciales era que el viento desvaneciera sutilmente la obra, a fin de que al término de la exposición, ésta estuviera prácticamente reducida al mínimo,

⁵¹ Hanna Hölling, *RE: PAIK ON TIME, Changeability and IDENTITY in the CONSERVATION of Nam June Paik's Multimedia Installations*, (Amsterdam: Uitgeverij BOXPress, 's-Hertogenbosch, 2013).

para resaltar el carácter efímero que propone Vargas Lugo. Inclusive el recinto tuvo que ser modificado, se retiraron las ventanas de la sala a fin de que la entrada del aire impactara directamente sobre la alfombra de arena, de manera que el faltante que presenta la obra desde su creación, esté direccionado hacia este lugar, emulando la desaparición paulatina, que es modificada por la intemperie.



Intemperie (Instalación)
Museo Experimental El Eco, 2012
Medidas variables. Polvo de mármol, pigmentos y tela.

A diferencia de la instalación en el Museo Amparo en donde la pieza retoma el diseño de la primera versión, el contexto en el cual se exhibe es distinto e incluso la visualidad de la misma varía; “el replanteamiento de una alfombra de arena que Pablo ha hecho en los últimos años, que juega con la ilusión y la realidad, planteando un momento de duda sobre el material de la obra, la cual está inspirada

en técnicas tradicionales de las mandalas tibetanas, que llaman a la contemplación.”⁵²

Esta nueva versión fue colocada en el vestíbulo de la entrada al museo, en donde la incidencia de los factores medioambientales cambiaron completamente, ya que el viento difícilmente pudo trastocar las formas de la obra y, de cierta manera, quedó suspendida en el tiempo; al final no se generó esta dispersión de la obra como sucedió en 2012. El espacio arquitectónico tampoco contaba con condiciones estructurales que pudiesen ser modificadas y así dieran paso a la entrada del viento.

Prácticamente el flujo de aire fue nulo. En contraste, en el texto realizado por Santoscoy sobre el primer proyecto en 2012 explica: “[...] se compone de dos partes: una delicada alfombra emplazada en el interior del museo hecha a base de polvo de mármol y pigmentos, y una gran cortina de líneas verticales que cubre el ventanal que separa el interior del patio exterior. Tanto la alfombra como la cortina establecen un diálogo con este espacio desde aquello que nos es familiar, o al menos aparenta serlo, pues a primera vista ambos elementos parecieran pertenecer más a un ámbito doméstico que museístico. La sensación de disociación que esto provoca nos coloca ante un enigma.”

En la segunda versión era una sola pieza, no había componentes adyacentes que promovieran su desaparición paulatina.

⁵² Paula Carrizosa, “Con “Micromegas” devela el Museo Amparo el nudo argumental y artístico de Vargas Lugo”, *La Jornada de Oriente*, publicado el 20 de junio de 2014. Agosto 2014.
<http://www.lajornadadeoriente.com.mx/2014/06/20/con-micromegas-devela-el-museo-amparo-el-nudo-argumental-y-artistico-de-vargas-lugo/>



Intemperie (Instalación)
Museo Amparo 2014
Medidas variables. Polvo de mármol, pigmentos y tela.⁵³

Es importante mencionar también, que en el Museo Amparo no se usaron pigmentos, se utilizaron acrílicos para teñir la arena pues resultaba un material más limpio, a diferencia de la versión del Museo El Eco, en donde se utilizaron pigmentos, ya que respondía a una relación más orgánica con el espacio.

Esto representa una variación sustancial; en la primera versión no sólo se erosionó la arena sino también el pigmento que otorgaba la policromía; en la segunda versión el rastro dejado por los pigmentos fue inexistente.

⁵³ Fotografía Ana Lizeth Mata Delgado, 2014.

Al cuestionar esta diferencia entre ambas versiones, el artista comenta sobre la alfombra realizada para el Museo Amparo: “la obra está más muerta, más como un objeto;”⁵⁴ no tenía el mismo efecto de movimiento que se consiguió en El Eco, en este caso la obra *Intemperie* parecía estar inmóvil, aparecía como un objeto inerte en medio de la sala de exhibición y no como una instalación que cambia constantemente.

Es por ello que el primer *shock* frente a la obra ocurre desde el momento en que el espectador ingresa a la sala y se topa con una alfombra en un lugar distinto al que regularmente se encuentran estos objetos, además el impacto se refuerza cuando descubre que está hecho de arenas, pero esa experiencia es hasta cierto punto momentánea.

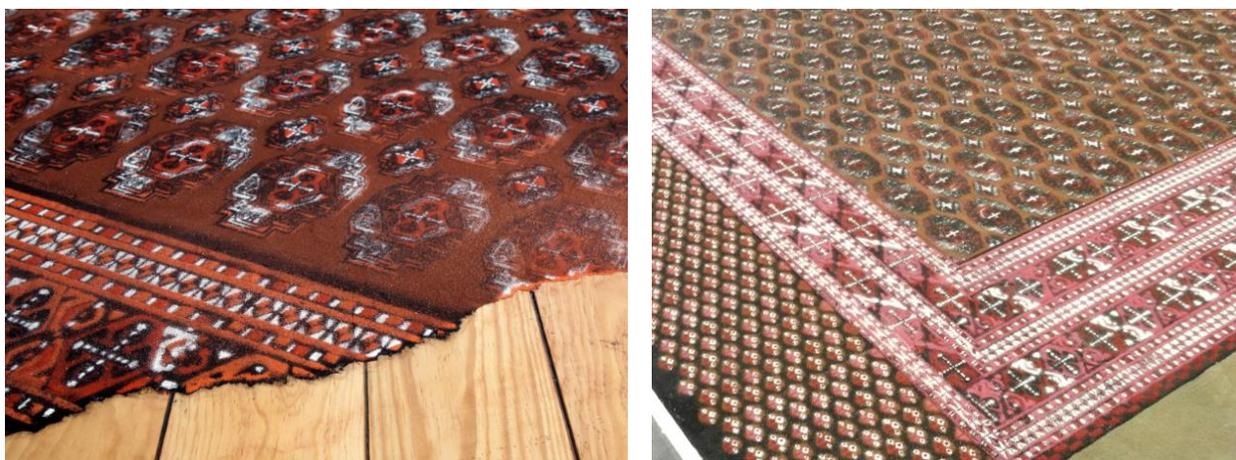
Este cambio si bien quizá no sea perceptible para el espectador, ya que difícilmente observará el proceso completo de dispersión de los materiales, sí lo es para la dinámica efímera de la obra y su vulnerabilidad ante los agentes medioambientales. Es aquí donde radica la problemática del uso de distintos materiales y el contexto en donde se expone la obra, ante lo cual se plantean cuestionamientos particulares: ¿Cómo y cuándo es pertinente usar uno u otro material? ¿Conceptualmente, cómo afecta este ajuste material a la obra? ¿Es válido modificar el contexto aun a expensas de alterar la función y el significado de la obra?

En ambos casos, se trata de *Intemperie*, pero la dinámica en la que se desarrolló de acuerdo al espacio fue distinta, el objetivo inicial de la obra es que

⁵⁴ Entrevista realizada a Pablo Vargas Lugo, 18 de agosto de 2015. Ciudad de México.

esta exposición al viento, desdibuje paulatina y sutilmente las orillas de la alfombra, para dar paso a un desvanecimiento de la materia, con lo cual la experiencia se centra en observar esa incidencia del tiempo y el espacio sobre la materia.

En entrevista con el artista, se le preguntó a qué respondía el faltante ubicado en la esquina de la obra, en la versión de 2012 estaba en el lado izquierdo (respecto a la posición del espectador) y en la de 2014, en el lado derecho, Vargas Lugo explica: “respondía a la dirección de la cual venía el aire”⁵⁵, no obstante en *Intemperie* 2012 era claro y pertinente, no así en la de 2014 en donde sólo parece haber una simulación, pues el viento nunca tocó directamente la obra como supuestamente debería haber sucedido. En esta última, se estableció que el faltante estuviera dirigido hacia el lugar en donde hipotéticamente vendría el viento, la puerta de entrada a la sala y acceso general al museo.



Detalle de *Intemperie* 2012⁵⁶ / 2014⁵⁷

⁵⁵ Entrevista realizada a Pablo Vargas Lugo, 18 de agosto de 2015. Ciudad de México.

⁵⁶ Fotografía cortesía del archivo personal de Pablo Vargas Lugo.

⁵⁷ Fotografías Ana Lizeth Mata Delgado, 2014.

Es importante analizar la problemática derivada de la repetición de estas obras, pues todas son consideradas instalaciones que se replican cada que sea necesario y no se trata, en ningún caso, de obras que se almacenen dentro de una bodega hasta su próxima exhibición.

La manera y el sitio en el que son colocadas, implica una variable que quizá no siempre es considerada desde un inicio, alterando positiva o negativamente el concepto planteado inicialmente. Esta transformación de la intención original del artista, cuando el contexto no ofrece las variables necesarias para que la obra funcione de manera adecuada como sucedió con *Intemperie*, implica que asumamos la nueva versión como una obra estática que representa una versión anterior o que, por el contrario, se replanteen las condiciones expositivas para que la instalación funcione de manera adecuada y congruente con el planteamiento inicial.

A inicios de 2015 cuando la exposición de “Micromegas” se presentó en la Ciudad de México en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo, el artista continuó con el uso de la técnica de los mandalas, pero ahora en un formato mayor y con formas mucho más orgánicas, tomando como patrón el detalle de la mariposa *Caligo eurilochus*, con un formato más grande y en un contexto distinto. La elección del diseño radicó en un interés específico del artista: “esa mariposa en particular me interesaba porque tiene un patrón muy complejo y en este caso se comunicaba con esta idea de las olas o cierta turbulencia, además tiene este ojo que está muy en el imaginario, por eso la usé, porque es muy reconocible”⁵⁸.

⁵⁸ Entrevista realizada a Pablo Vargas Lugo, 18 de agosto de 2015. Ciudad de México.

Aquí vemos de nueva cuenta la autorreferencia del artista con su propio trabajo, pues esta obra si bien continúa con la técnica mandala y exalta el motivo de la mariposa, se vuelve una simbiosis entre lo monumental de los tapetes y el detalle presente de los patrones del insecto.



Jardín de piedras, Museo Tamayo⁵⁹



Mariposa *Caligo eurilochus* (detalle del ala)

⁵⁹ Fotografía Ana Lizeth Mata Delgado, 2015

“[...] hay un balance precario en el conjunto que sólo funciona si todos los elementos en juego se hacen presentes sin jerarquía alguna: la ilusión de la alfombra o el ala de mariposa con todas sus implicaciones, la pintura de arena y sus usos mágicos y rituales, su aparición en el espacio expositivo, su erosión cotidiana y su desaparición irremediable.”⁶⁰

Si bien Vargas Lugo, retoma los patrones establecidos por la naturaleza, en este caso usa de nueva cuenta el ala de la mariposa; cuando se amplía el diseño a nivel macro se observa como un recinto en donde meditar, un espacio para el remanso que refuerza incluso el planteamiento conceptual de la obra, asemeja a un jardín zen⁶¹ en donde existe un patrón en las arenas y se complementa con la presencia de rocas de gran formato.



Jardines zen.

⁶⁰ Vargas Lugo, Pellizi y Medina, *Pablo Vargas Lugo. Micromegas*, 91.

⁶¹ *Karesansui*, es un estilo de jardín japonés seco elaborado con arenas de poca profundidad complementándolo con rocas y grava, en algunos casos tiene musgo y otros elementos florales. Las rocas suelen representar a las montañas y las arenas dependiendo el tipo de arado, pueden representar el mar o la montaña.

Como se ha observado, el uso de materiales como el polvo de mármol y/o arenas es relevante en la obra de Vargas Lugo, pues plantea la discusión de lo efímero, el tránsito del tiempo dentro de un contexto específico. Esta discusión establece una disyuntiva entre la permanencia y la desaparición de las obras de acuerdo al planteamiento conceptual y de significación establecido por el artista, así como por el contexto que contiene a la obra.

El tiempo, el contexto y la materialidad forman una triada indisoluble en esta producción de Vargas Lugo pues si bien se usan patrones y dibujos preparatorios para ejecutar cada versión de los mandalas, de una u otra manera estos elementos se entrecruzan para dar paso al desenvolvimiento de cada una de ellas dentro del espacio de exposición.

En el siguiente apartado se abordará la problemática vinculada al espacio expositivo y la manera en que éste influye no sólo en la percepción del objeto sino también en la manera de adaptarse a éste por parte del artista al momento de crear la obra y por ende en el devenir de la misma.

2. Las dos versiones de *Intemperie*, implicaciones museográficas y curatoriales

En este apartado se abordará fundamentalmente la vinculación entre el espacio expositivo, el tiempo y la materialidad en la obra *Intemperie* contrastando para ello las dos versiones realizadas por el artista Pablo Vargas Lugo en 2012 y 2014, realizadas y expuestas en dos museos y ciudades distintas.

Los contrastes existentes entre ambos museos marcaron una pauta importante al momento de montar y exhibir la obra, pues cada uno parte de distintas naturalezas y temporalidades, lo que innegablemente influyó en la manera en que se relacionó la pieza con su contexto. Además es importante mencionar que estas diferencias radican también en el tipo de institución, por un lado el Museo Experimental El Eco pertenece a la Universidad Nacional Autónoma de México y el Museo Amparo se vincula directamente al ámbito privado que depende y funciona a partir de una fundación, esto marca una clara diferencia en la forma en que las exposiciones son planeadas para mostrarse en los respectivos espacios, pues al tener misiones y visiones distintas es posible que la forma en que son resueltos tanto el montaje como el discurso curatorial tenga variaciones aun tratándose de las mismas obras y/o exhibiciones.

Ya he explicado las diferencias sustantivas en torno al contexto donde fue expuesta y de cómo esta situación impactó o no en la función primordial de la pieza, sin embargo resulta fundamental analizar las condiciones de espacio y por ende de

apreciación y comprensión de ésta. Desafortunadamente al ser una obra que ostenta medidas variables no existe un dato preciso respecto a éstas, ni al mínimo o máximo de área que debe de abarcar, sin embargo sí se puede analizar a partir del registro fotográfico existente en el catálogo del Museo El Eco; así como en mi experiencia como espectadora en la segunda versión de *Intemperie* mostrada en el Museo Amparo.

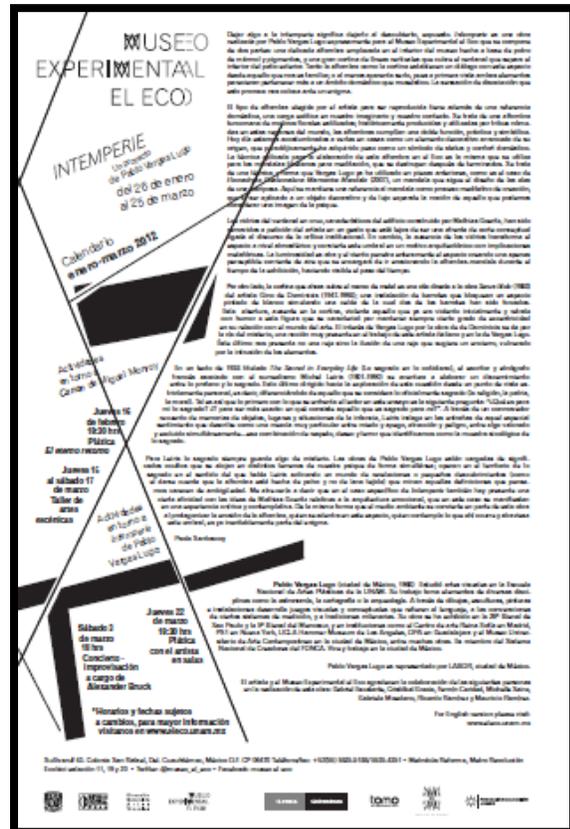
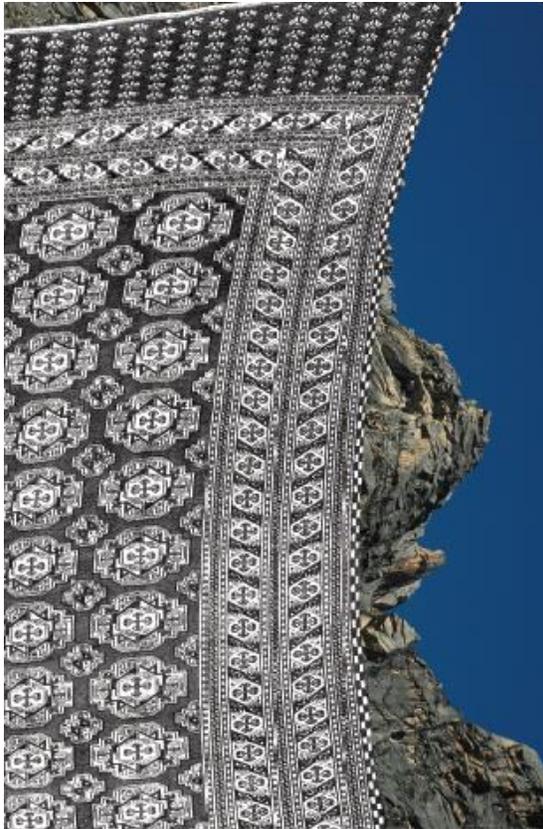
A continuación describiré características particulares de la obra de acuerdo al museo en donde se exhibió cada versión.

2.1 *Intemperie* en el Museo Experimental El Eco, 2012.

En el 2012, la obra fue montada en el Museo Experimental El Eco, algo interesante del espacio museístico es que en sí mismo también es una obra, su arquitectura moderna y provocadora, plantea un contexto favorecer para tener un mayor vínculo con el espacio, promueve que se viva y se recorra de otra forma, por ende también las obras artísticas que se presentan en su interior se adaptan y conviven con él. La experiencia es distinta no solo desde el espacio museístico sino en las diversas áreas del museo, permitiendo que se puedan quitar ventanas, dejar entrar el aire y dando paso a que las piezas desaparezcan por completo si así se desea. Lo anterior promueve a su vez, mayor libertad de acción no solo para los montajes de obra sino también para el tránsito del espectador.

Para esta ocasión el espacio fue planteado desde un punto de vista más poético, más íntimo e inclusive totalmente protagónico. En esta exhibición no había otras obras del artista o de otros autores que complementaran esta instalación. Inclusive la exposición se tituló *Intemperie* haciendo alusión al devenir de la obra en

cuestión. En el póster de difusión resaltaban detalles de la obra en blanco y negro, como protagonistas indiscutibles.



Póster de la exhibición de *Intemperie* en el Museo Experimental El Eco, 2012.

En este caso el espacio fue cerrado y exclusivo para su exhibición, las condiciones arquitectónicas fueron modificadas: se removieron los vidrios de la ventana de la sala y se colocó una cortina exprofeso para la exhibición con una serie de líneas negras entrecruzadas que fungían como una reja móvil, cuyo movimiento estaba a merced del viento y su vaivén provocaría poco a poco el desvanecimiento formal del tapete.

Es evidente que la vivencia del espectador fue más íntima, su atención se centró única y exclusivamente en apreciar y experimentar la obra. Si bien esta obra

no fue realizada para interactuar con los visitantes, tampoco se colocó ningún tipo de limitante para evitarlo, y aunque presumiblemente un tapete es para ser pisado y transitado, al ubicarse al centro de la sala del museo de cierta forma sacraliza el objeto, evitando que la primera reacción sea posarse sobre él. Por el contrario, la primera reacción es la mirada directa sobre éste a fin de comprender que hace ahí y como está realizado, aunado a descubrir la relación entre la ventana, la cortina y el faltante.

La sala donde se exhibió era grande, pues el efecto óptico generado por las fotografías da esa impresión, no obstante la relación obra-humano es muy similar a la de 2014. La altura de la habitación es un poco mayor al rango normal en relación a la estatura promedio del público. Cabe señalar que la única entrada de luz se daba a través de la ventana y el resto de la habitación quedaba un poco más oscura, lo que le otorgó una dramatización al espacio, gracias a la iluminación. La ubicación del tapete al centro permitió que se transitara a su alrededor para poder apreciarlo en sus cuatro lados.

Las notas periodísticas en su sección cultural comentaron ampliamente la exhibición de *Intemperie*, ejemplo de ello lo podemos ver en el periódico Reforma del día 6 de febrero de 2012:

“Se le quitaron los vidrios a la ventana para que la cortina deje entrar el viento. El laborioso y meditativo mandala se va a ir erosionando durante el tiempo de exposición”, aclaró la curadora Paola Santoscoy. “El medio ambiente es el protagonista, el que se va ir llevando la pieza no sabemos si en unos días, en un ventarrón o poco a poco. De ahí que el título de la pieza sea *Intemperie*”, añadió la también directora del museo. Las líneas negras de la cortina simulan los barrotes

de una celda, dijo, pero aquí no hay encierro posible porque al remover las ventanas no hay separación entre adentro y afuera”⁶².

Todo esto fue fundamental al momento de poner en acción la obra, por lo que resultó relativamente más sencillo que funcionara como estaba planeado; desvanecerse con el paso del tiempo, gracias a que el viento sutilmente desdibuja los trazos geométricos del tapete, mientras transcurría el periodo de exhibición. Esta acción es la más importante, la pieza por sí sola no funcionaría pese a los materiales utilizados para su creación, los cuales son relativamente ligeros, sin la acción de un agente externo. Era entonces necesario el impacto del viento para que en efecto se desdibujara de manera paulatina.



Intemperie en el Museo El Eco, 2012
Fotografía tomada del periódico Reforma, Sección Cultura. Febrero 6, 2012.

⁶² Riveroll, Julieta. “Apuesta museo Eco por piezas ilusorias”, *Reforma*, Febrero 6, 2012, http://miguelmonroy.net/docs/reforma_lunes_06defebrero.pdf .



Intemperie en el Museo El Eco, 2012
Fotografía tomada del Catálogo
Carga Útil 39 artistas contemporáneos en el MAM.

En este caso el artista logra el cometido cabalmente, la obra funciona tal y como fue concebida promoviendo no solo las condiciones contextuales y de exhibición, sino generando el efecto primario antes de que el espectador comprenda claramente de qué se trata; enfrentarse a primera vista con un tapete en medio de la sala, dando ese efecto de literalidad falsa de un *objet trouvé* ante un público expectante que observa desvanecerse este tapete antes sus ojos dentro de un museo.

2.2 Intemperie en el Museo Amparo, 2014.

En 2014 para la exposición “Micromegas” se presentó una retrospectiva del trabajo de Pablo Vargas Lugo en el Museo Amparo, a diferencia del El Eco, este nuevo recinto se concibe como un espacio novedoso para la exhibición de patrimonio artístico que abarca desde lo prehispánico hasta el arte actual acondicionando para ello salas específicas previamente asignadas.

Las salas del museo son complejas e intrincadas desde el punto de vista arquitectónico pues el museo conjuga una arquitectura colonial con una contemporánea, lo cual obliga a adaptarse al espacio de una manera distinta, incluso Cuauhtémoc Medina curador de la exposición comenta en la entrevista que le realizaron en el marco de la misma las particularidades del espacio, específicamente sobre la manera en que el espacio tuvo que adaptarse a la obra y no al contrario:

“[...] hay tres cosas que son muy evidentes; una es que este museo, si tiene alguna riqueza, en términos de su experiencia, es que es uno de los museos con salas más idiosincráticas que existe, o sea, cada sala tiene dimensiones, sensaciones y comportamientos muy distintos, y una de las tareas que teníamos era tratar de aprovechar eso; en lugar de batallar contra la idea de que de pronto tenías una sala larguísima de prácticamente veinte metros por cuatro, lo cual en principio parece una sala bastante falta de calidades, pues lo que hicimos fue tratar de pensar cómo presentar la obra del modo más efectivo para esa clase de espacios [...] Es un espacio con un carácter totalmente distinto, donde las salas están totalmente conectadas y abiertas. Aquí hay salas que producen un recorrido lineal que tratamos de aprovechar lo más posible, además hay una ausencia de relación con el exterior, sistemáticamente y de pronto apertura hacia el patio.”⁶³

⁶³ Dávila José Luis, “Espacios de sentido. Entrevista a Cuauhtémoc Medina”, *CincoCentros*, Julio 1, 2014, <https://cincoCentros.com/2014/07/01/espacios-de-sentido-entrevista-a-cuauhtemoc-medina/>.

Cabe señalar que las exposiciones temporales generalmente se muestran en el 2° piso y el vestíbulo acotando el tránsito del espectador que visita estas exhibiciones. El vestíbulo generalmente presenta obras de gran formato, que en algunos casos pretenden que sea el visitante interactúe de forma directa con ellas, pues dependiendo del artista estarán destinadas a la contemplación o por el contrario esperarán ser activadas por el espectador.

“Micromegas” hizo una revisión de sus distintas producciones de Vargas Lugo, a la cual se sumó *Intemperie* como parte de su trabajo vinculado a las pinturas realizadas en arena, que además ponían en evidencia el interés del artista por los diseños de patrones regulares y exploraban el binomio superficie-patrón.

Con todo, aunque *Intemperie* no era la pieza central de la exhibición como fue en el 2012, fue colocada en el gran vestíbulo como una obra icónica de la producción del artista, era la bienvenida y apertura de la exposición.

El problema es que se presentaba más como una instalación estática que como una pieza que podía transformarse cuyo activador es el viento como sucedió en 2012. De hecho si consideramos lo expuesto en el punto anterior, esta vez *Intemperie* se presentaba de manera diferente pues no contaba con el acompañamiento de la ventana exenta de vidrio y la cortina embarrotada que generaban un trinomio complementario para el adecuado desarrollo de la experiencia. Es evidente que al presentar la obra en este recinto museístico de esta manera, no es la experiencia de la *intemperie* lo que interesaba replicar, sino ajustarse a un espacio lo suficientemente amplio para el que espectador observase desde todos los ángulos,

además de darle el espacio perimetral suficiente para que al igual que en El Eco las personas pudiesen circundarla.

En la entrevista que le hizo Cincocentros al artista sobre la decisión de colocarla en ese sitio, Vargas Lugo comenta:

“Son decisiones que tienen que ver con condiciones de escala, en torno a las cuales no hay mucho que negociar. Obviamente, éste era el único espacio que daba para la amplitud de visión para ponerla y nos parecía también una buena obra, apropiada para iniciar el recorrido y tener este primer encuentro con el espectador, que puede ser un poco enigmático; parece como un objeto que está ahí medio podrido y resulta que no. Fue una decisión bastante clara.”⁶⁴

Este espacio tiene una altura considerable, el equivalente de al menos tres pisos de altura, de modo que la obra podía ser apreciada en su totalidad desde el punto más alto del edificio, lo cual sin duda cambió totalmente la manera en que se percibía la obra. Pues además no contar con el resto de los elementos formales complementarios, es evidente que no se buscara reconstruir la experiencia sino solo exhibir el elemento más importante, el tapete.

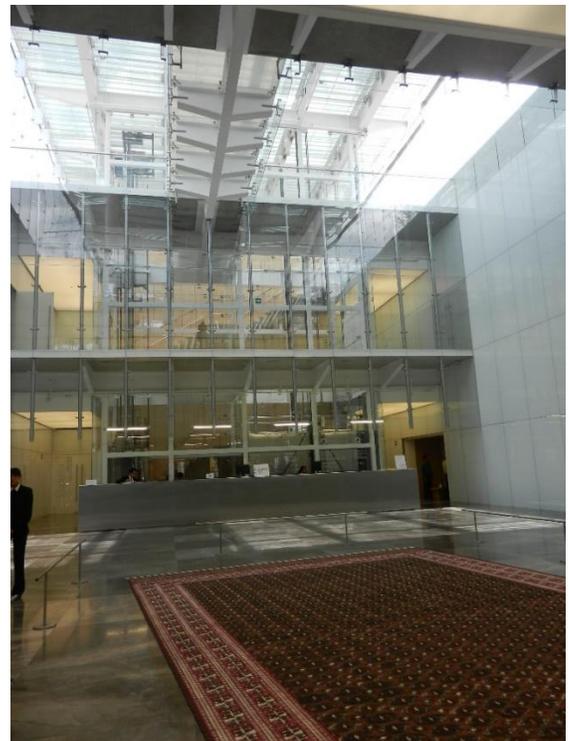
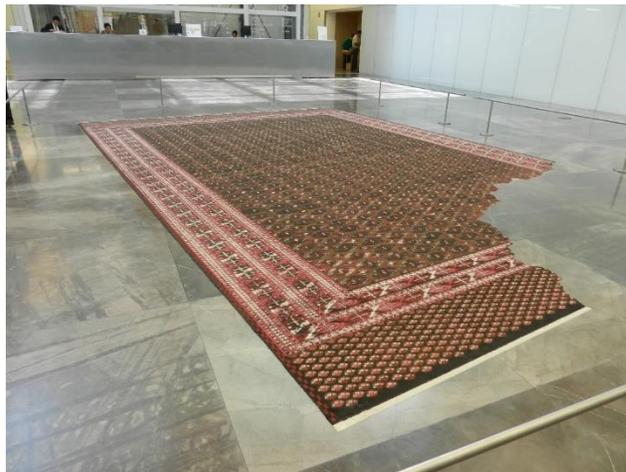
Sin embargo, como se ha comentado, la obra no funcionó como estaba previsto en 2012, ni fue desvaneciéndose con el paso del tiempo impactada por los factores medioambientales como el viento; en esta versión fue el transitar del público el que en ocasiones por accidente pateaba la obra en la periferia⁶⁵ al acercarse demasiado para poder apreciarla. Finalmente esto fue lo que provocó la modificación constante y modulada de la obra. De acuerdo con el artista, el faltante inicial que tenía la obra de forma intencional emulaba la remoción del material, por

⁶⁴ Dávila José Luis, “Rigor e imaginación. Entrevista a Pablo Vargas Lugo”, *Cincocentros*, Junio 23, 2014, <https://cincocentros.com/2014/06/23/4873/>

⁶⁵ Al inicio de la exposición no había delimitadores alrededor de la pieza, fue justamente por estos accidentes que la obra fue cercada durante el último periodo de exhibición. Conversación directa con personal del museo.

donde supone entraba el viento en este inmueble (inferior izquierda) cuya dirección coincidía con la entrada al vestíbulo.

Cabe señalar que el espacio en donde se colocó no está asignado exclusivamente para las exhibiciones, se trata del acceso a otras áreas del museo como la taquilla, los sanitarios, la paquetería, el auditorio y los elevadores; lo anterior cambia sustantivamente la apreciación del espectador pues al no estar focalizada su atención en el tapete es posible que no sea apreciado en su totalidad o de la manera en que está contemplado en esta versión: rodearlo y observar los detalles de la técnica de manufactura. Además, este espacio arquitectónico no fue modificado como sucedió en el Museo El Eco.



Intemperie en el vestíbulo del Museo Amparo 2014.⁶⁶

⁶⁶ Fotografía Ana Lizeth Mata Delgado.

2.3 Consecuencias e implicaciones: dos versiones, una misma obra.

Es evidente que el espacio expositivo impactará invariablemente en los objetos de una exhibición desde distintas perspectivas: ya sea que se halle en un interior o un exterior, si se desenvuelve en un inmueble antiguo o uno moderno, si se transita o solo se observa desde un lugar definido; en fin, si la obra fue realizada expresamente para ese sitio o solo replicada como obra complementaria en otro recinto.

Existen otros factores que influyen en las obras quizá desde una perspectiva más abstracta como el tiempo, éste puede leerse desde distintas aristas; en principio el artista pudo haberlo planteado como un proceso programado desde la concepción de la obra, o simplemente será su transcurrir el que impactará tanto en la transformación de la materia, el proceso de desaparición, la permanencia del objeto o la degradación y pérdida material. En ambos casos, la documentación se vuelve fundamental y necesaria toda vez que se considere montar o reinstalar una pieza como ésta. El tiempo no solo está dado por el momento de exhibición sino también por el periodo que implica el montaje, el tiempo de preparación del contexto que la recibirá y, finalmente, aquél que se requiere para ser desmontada, embalada, así como el lapso que permanecerá en bodega si fuese el caso. Si no existe una precisa documentación y conocimiento del cómo, dónde y con qué se puede reproducir y/o exhibir de nuevo, podría ocurrir una pérdida de la misma en un caso extremo.

De ahí que en el caso de *Intemperie*, el artista haga mucho énfasis y sea tan preciso en la metodología y recursos requeridos para realizar la pieza cada vez que sea necesario, respetando en todo momento el discurso artístico y los materiales

involucrados. En este caso, la documentación y el registro tienen un papel preponderante al igual que la destreza adquirida por quienes conocen, al igual de Vargas Lugo, la forma en la que debe manufacturarse la obra: instrucciones precisas, cálculos programados para la colocación de los materiales y la forma en la que debe o no modificarse la obra, ya sea por las condiciones medioambientales o por parte del espectador.

Si bien *Intemperie* es una pieza que se puede rehacer cada vez que se requiera, no es una obra que tenga por objetivo desaparecer por completo, sino más bien registrar el paso del tiempo mientras se encuentre expuesta, con lo cual busca evidenciar los cambios físicos que experimenta la materia conforme pasan los días; y al final de la exhibición recoger los restos de la misma. Cabe señalar que los materiales usados por el artista no son perecederos en lo absoluto, se trata de materiales inorgánicos: pigmentos, pinturas acrílicas, arenas y/o polvo de mármol (según la versión de la que se trate); todos, de forma individual o conjunta son estables, sólidos y duraderos en su composición y son fácilmente conservables si se mantienen en condiciones adecuadas y se toman las acciones pertinentes para ello, incluso si el artista quisiera, podría volverlos a utilizar para montar de nueva cuenta la obra.

De acuerdo con Vargas Lugo la decisión técnica de usar arena o polvo de mármol, pigmentos o pintura acrílica, dependerá del espacio en donde será expuesta la obra. Como vemos, una vez más el espacio tiene un papel preponderante, pues de acuerdo con el peso o ligereza del material constitutivo será que la obra tendrá mayor o menor movimiento. Esta es una consideración importante para la manufactura de la obra, se deberá evaluar previamente el

contexto para determinar qué materiales se usarán. Como consecuencia de esta mixtura de materia prima distinta, pero con apariencia similar, se presentan diferentes niveles de trascendencia y conservación. En esta obra se considera que los materiales son transitorios más no perecederos, su permanencia y durabilidad está planteada más que por su naturaleza, por la duración de exhibición de la obra. Sin embargo, en el caso de *Intemperie* no se contempla que sean resguardados ni conservados una vez que la obra termina su periodo de exhibición.

No obstante, al artista no le interesa que sea esa, la materia expuesta, lo que se conserve, sino primordialmente la idea e instrucciones precisas para manufacturarla, lo que propicia su materialización. Su postura es que se documente y conserve la forma de hacerlo, la manera de producir este tipo de obras y no la obra en sí misma. El dominio de la técnica no radica solo en él sino también en varios miembros de su equipo, quienes en algunos casos se hacen cargo siguiendo las instrucciones si el artista no se encuentra presente, pues tienen objetivos específicos y planeados con antelación.

Una vez analizado y comprendido este aspecto, es necesario analizar la problemática de la materia como herramienta y su adecuación al espacio museográfico, así como considerar las implicaciones curatoriales y expositivas a las que ha sido sometida, aunado a la alteración del significado de la misma; para ello será necesario revisar el papel de la instalación dentro de la producción artística de Vargas Lugo.

Dentro de la producción artística contemporánea se trazan nuevos retos para el artista, el curador e incluso el museógrafo, ya que en muchas ocasiones se debe considerar una infraestructura distinta para poder abordar este tipo de

producciones. Como hemos visto, en el caso de *Intemperie*, el contexto planteado de forma diferente debido a los espacios de exhibición, alteraron el significado de la obra de forma sustancial. Inicialmente la obra cumplía la función propuesta por el artista vivo a partir del espacio y las condiciones medioambientales; en cambio, en la segunda versión tuvo un carácter más estático, limitado por cuestiones del espacio arquitectónico, lo cual propició que se desarrollara de forma distinta, limitando así su transformación.

Como explica Marc Jiménez, hay momentos en que la obra de arte se presenta como un proceso o un acontecimiento, en lugar de mostrarse únicamente como un objeto aislado, “elementos tradicionalmente considerados ajenos a la obra se convierten en componentes indispensables del acto artístico, ya se trate del medio que lo rodeaba o del propio público, que era invitado a participar física o intelectualmente en el espectáculo y en la acción que se le proponía”⁶⁷.

La versión de 2012 planteaba un acontecimiento, una experiencia para el espectador, pues dentro del contexto museístico, contar con una ventana sin vidrio que da acceso al viento, representa por sí misma una experiencia distinta; ya que los museos tradicionalmente se caracterizan por evitar la entrada de agentes externos al recinto, procurando las condiciones medioambientales óptimas, a fin de conservar las colecciones. En este caso el hecho de que sea el viento el activador de la obra genera una perspectiva y una experiencia distinta, lo cual provoca, a su vez, una percepción diferente del museo. Este hecho da cuenta de un espacio cambiante que se puede adaptar a la obra, de forma que incluso modifica su

⁶⁷ Marc Jiménez, *La querrela del Arte Contemporáneo* (Buenos Aires: Amarrortu, 2010), 83.

arquitectura para llevarlo a cabo sin que eso altere su misión como recinto de exhibición, el espectador puede disfrutar y recorrer un espacio distinto cada vez de acuerdo a la propuesta artística en cuestión, por ende esto repercute no solo en la apreciación de la exposición sino en una visión distinta del museo, dejando de lado ese espacio restrictivo y estático al que regularmente estamos acostumbrados.

En 2014 las condiciones del edificio no se adaptaron, fue la obra la que se ajustó a las características previamente establecidas por el inmueble principalmente por cuestiones de espacio y dimensiones de la obra, esto definitivamente modificó su transformación, para quedarse inmóvil, al menos por lo que al impacto del aire respecta.

Es claro también que el tipo de dependencia y/o institución influirá para determinar si tienen prerrogativas previas sobre la selección, exhibición, los discursos curatoriales e incluso el cuidado que se pone en la conservación de la obra durante el tiempo de exposición. La manera en que podrán trabajar el curador y el artista dentro del recinto dice mucho sobre cómo generar y planear el discurso, la selección de obras y el recorrido que hará el público. Cabe señalar que en este caso, la obra se enfrentó no solo a una institución y sitio distinto sino también a un planteamiento curatorial diferente, pues el curador fue distinto en ambas versiones.

El que una misma obra se presente en dos momentos diferentes bajo discursos curatoriales distintos, impactará también en la forma en que ésta se desenvolverá dentro del recinto y de la exhibición, pues como se ha mencionado, en 2012 *Intemperie* fue la única obra del artista dentro del espacio, lo que le otorgaba protagonismo y captaba toda la atención del visitante; para 2014 compartió escena con otras obras de Vargas Lugo a fin de dar cuenta de un discurso más

general sobre su trabajo, lo que modificó la forma en que la obra fue expuesta y recibida por el asistente al museo. Es así, como las decisiones curatoriales implican una mediación dirigida que influirá sustancialmente en la forma en que las obras se adaptan, desarrollan y perciben pues no solo se toma en cuenta la propuesta artística de éstas, sino su convivencia con el resto de las obras de una exhibición, la relevancia que tendrán dentro del discurso expositivo o en su caso en cómo convivirán el espacio y las obras seleccionadas.

Ahora bien, resulta oportuno hacernos estos cuestionamientos: ¿es pertinente que una obra como esta pueda ser modificada en su concepción y dinámica procesual, cuando va acompañada de un conjunto de varias obras más?; o por el contrario, ¿se respetará completamente el concepto del artista cuando la obra en cuestión se exhiba sola?

Si se observa desde un punto de vista tradicional, las variables mencionadas como: la materialidad, el contexto, los discursos curatoriales, y la forma en cómo la obra interactuará con los agentes medioambientales, cambian la perspectiva y nos enfrentan a una obra “nueva” cada vez que es expuesta; pues no sólo plantea una diferencia en cuanto a la funcionalidad de la misma, sino que nos presenta una dinámica de acercamiento diferente como espectadores, la cual impactará en la manera en cómo apreciamos y comprendemos cada una de las versiones existentes.

El hecho de mantener los diseños, la forma, las dimensiones, el título e incluso el faltante del tapete, hacen referencia a una misma obra, no obstante, es evidente que en estricto sentido no es la misma, pues en una versión el tapete está en “movimiento” constante gracias al viento y en la otra está “estático” a menos que

reciba un impacto externo que lo modifique formalmente. Esto ya implica un cambio de percepción y dinámica de acercamiento, pues ha sido una obra muy documentada y laureada dentro de la producción del artista, por tanto existe evidencia de cómo se comportó dentro de los dos museos, a pesar de que las notas no sean tan explícitas respecto al viento y al funcionamiento de ésta dentro de ambos recintos. Por tanto, habrá que ver de qué manera se modifica o se mantiene si existiera una tercera o cuarta versión. Qué se conservaría y qué variaría de ésta y por supuesto evaluar su comportamiento dentro del espacio expositivo que la contenga, incluso se podría considerar que sea el público quien haga la labor que el viento hacía en 2012.

Por ende, la obra siempre será distinta; ya que a menos que se repliquen las condiciones exactas en cada caso: materiales, contexto, espacio-tiempo y las dinámicas de funcionamiento dentro del recinto; siempre tendremos una versión de *Intemperie* diferente, el espacio mismo será otro cada vez que se elabore y exhiba. Esto de cierta forma le otorga también flexibilidad para poder ajustarse al nuevo contexto que la contenga, pero respetando los parámetros ya descritos anteriormente. Esto no es negativo desde el punto de vista artístico, por el contrario abona al discurso y significado de la obra, pues aunque si la altera sustantivamente en términos de dinámica funcional, el espectador tendrá una experiencia distinta cada vez que se enfrente a ella.

Quizá las consecuencias más evidentes respecto a este tipo de propuestas artísticas, es que ya no tendremos un objeto tangible que almacenar, exponer, estudiar o inclusive si es el caso diagnosticar y conservar, sino que nos enfrentaremos a una serie de instrucciones sustentadas y almacenadas en archivos

y documentos. Estos acervos contendrán información sobre la obra de tal manera que servirán para que pueda o no reelaborarse para ser exhibida y esto dependerá en gran medida de la propuesta artística.

La percepción y análisis de los objetos ha cambiado y continuarán modificándose al paso del tiempo. Cada vez estamos más abiertos y receptivos a las diversas formas que adopta el arte, hemos dejado de lado –hasta cierto punto– el fetiche material para propiciar obras que dejan de existir una vez que concluye la exposición y que renacen al volverlas a montar, lo cual altera nuestra relación con ellas. Es la manera en cómo, dónde y en qué contextos se exhiben lo que determina la forma en que nos vinculamos a éstas.

Los estudios, análisis e investigaciones en relación al arte contemporáneo desde el punto de vista de la historia del arte y desde la conservación, ya no se ciñen necesariamente a la materia en sí misma, sino a la forma en que ésta se utiliza para conformar obras diversas, complementando el estudio de la técnica de manufactura con el análisis del concepto, el artista y las implicaciones que tiene para la museografía y los discursos curatoriales.

Conclusiones

Una vez realizado este trabajo, la reflexión y análisis en torno a *Intemperie* del artista Pablo Vargas Lugo han quedado explicitadas desde distintas perspectivas, pues si bien se partió de la premisa de que el arte contemporáneo apostaba más por la idea y/o concepto que por la materia, ha quedado de manifiesto que dependerá del caso particular en cuestión, pero sobre todo de las prerrogativas planteadas por el artista desde la creación de la obra, el contexto donde sea exhibida, la forma en la que se integra en el museo ya sea de forma individual o como parte de un colectivo; así como el modo en que el espectador la percibe, transita y comprende, incluso en algunos casos funge como activador de ésta.

Si bien las obras de Vargas Lugo hacen alusión a objetos, imágenes y sucesos específicos que le interesan, no busca reivindicarlos o llevar a cabo un análisis profundo sobre éstos, es la simple existencia de los mismos lo que le otorga una significación particular a cada uno así como el sitio que ocuparan en nuestro contexto actual.

Como se observó en el análisis de las distintas obras que se analizaron en este trabajo, para el artista es relevante el vestigio, la ruina del objeto, entendido como los restos que ha dejado el paso del tiempo y que hacen referencia a un acontecimiento que ha dejado residuos y lo presenta de una manera, a veces, irónica y divertida, que propicia que el espectador, en algunos casos, complete el discurso. Esto lo logra con *Intemperie*, sobre todo con la primera versión, pues poco a poco la obra se desmaterializando ante los ojos y sorpresa del espectador y al finalizar la exhibición lo que quedó es lo que logro “sobrevivir” ante condiciones

adversas como el viento, la humedad y la luz, para que los restos sean acumulados con el cepillo de una escoba y retirados de la escena.

El argumento inicial planteado por el artista replica el ritual vinculado al mandala tibetano en donde el tiempo-espacio para desarrollarlo es parte fundamental del proceso y no sólo el resultado. El uso de esos materiales y la manera en cómo se utilizan para conformar la obra, está directamente relacionado con el proceso cognitivo, intelectual e incluso metafísico ligado a la creación, en *Intemperie* al igual que en los mandalas, el evento, el proceso de producción e incluso su destrucción son parte de la ritualidad y acontecimiento al que son sometidas las obras.

Como vemos, este tapete trasciende y se transforma en una serie de instrucciones que indican la forma en cómo debe de recrearse la obra, qué materiales, colores y texturas deberá contener; por dónde y cómo debe de transitar el público y en su caso si debe o no interactuar con la obra. No obstante, no se limita solo al objeto en sí mismo pues hay un punto fundamental que no debemos perder de vista al momento de comprender y analizar obras artísticas de este tipo: el espacio y el contexto donde sea colocada impactará directamente en el comportamiento de la obra, lo cual provocará diversos escenarios e incluso se podría decir que impactará a diferentes obras aun tratándose de la misma. Lo anterior da paso a la discusión sobre cómo debe comprenderse y en su caso conservarse en el sentido amplio del término, no únicamente en lo que a la disciplina se refiere, sino en los diversos aspectos antes mencionados, materializándose en un manual de montaje que será adquirido por los museos bajo la conciencia de que

la materia es relativa y es la instrucción lo que determina la relevancia y trascendencia de la pieza.

En el segundo capítulo hemos visto como el espacio arquitectónico marca plantea una serie de parámetros ineludibles si se trata de activar y/o mostrar la obra, pues esto no solo da una experiencia diferente al espectador sino que altera el evento planteado inicialmente por la obra en su primera versión.

Retomando la opinión del artista, *Intemperie* fue la primera obra de este tipo de producciones que tiene un “concepto más integral con el uso del material” porque interactúa directamente con el viento y la erosión de los elementos de una forma más orgánica; es el contexto establecido por el espacio expositivo el que permite que los factores medioambientales interactúen con los materiales funcionando como un activador de la obra. Esto cambia por completo al momento de exhibirla en otro recinto y la reflexión me parece que va más allá, pues si bien aunque se hubiese replicado la ventana con su cortina y el ingreso del viento en este u otro espacio expositivo la forma de comportarse ante estos factores distará de las condiciones provistas en el Museo El Eco en donde no se trataba solo de una exposición del artista, era la exhibición de la obra lo que dio paso a esa adecuación del espacio. En otro recinto quizá pasaría lo mismo que en Museo Amparo o una situación intermedia replicando los tres elementos sustantivos del evento de que significó *Intemperie* la primera vez pero sin lograr del todo integrarlos adecuadamente.

Esta nueva forma de acercarnos al arte abre una perspectiva sobre cómo ha cambiado nuestra percepción y comprensión del mismo, hemos dejado y/o trascendido el espacio museístico clásico en donde existen objetos invaluable, pero a su vez inalcanzables, cuyo objetivo además de transmitir el mensaje

propuesto por su creador bajo un discurso curatorial definido en combinación con el resto de las obras de sala, es básicamente ser admirado a distancia.

No acercarse, no tocar y mucho menos interactuar directamente con la obra es la regla básica de estos recintos, generalmente son medidas básicas de conservación preventiva en cualquier museo del mundo, de hecho desde su creación estuvieron planteadas de esa forma. El arte actual se desarrolla bajo estas mismas reglas pero existen nuevas variantes, que detonan diversas maneras de exhibir el arte y por tanto de vivir la experiencia dentro del museo. Nos enfrentamos no solo a un cambio de percepción sino de interacción con estos objetos, pues en muchos casos la obra espera pacientemente la participación del espectador, el impacto de las condiciones medioambientales y/o del contexto adecuado para funcionar como se tenía contemplado desde su creación, de no ser así la obra se vuelve un objeto inanimado dentro de la exposición.

El problema entonces radicará en lo que ocurriría cuando ésta no funcione como fue concebida, debido a la falta de uno o varios factores antes mencionados; es importante que para enfrentarnos con objetividad a este tipo de obras conozcamos, idealmente, el trabajo del artista, su contexto de producción o al menos tener la mente abierta para comprender y asumir un arte nuevo con características particulares, que quizá requieran de condiciones especiales para poder concebir una lectura y comprensión correcta de la misma.

La problemática principal no radica sustantivamente en la permanencia y conservación de la obra, pues desde su concepción ha sido realizada para desaparecer, es una instalación efímera; hay una concepción inicial planteada por el artista a fin de que su presencia sea momentánea, un tiempo acotado. Es

sustantivamente la manera en que ésta cumple el objetivo inicial, lo que complejiza su existencia, pues en las dos versiones que se han realizado de *Intemperie* hasta el momento la obra se ha comportado de manera distinta. Es cierto que el sentido efímero se mantiene en ambas, pero es la manera en que se desenvuelven durante su existencia material y el espacio expositivo lo que varía.

Finalmente y a manera de reflexión, resulta fundamental recalcar que si bien cada obra es distinta aun cuando se trate del trabajo de un mismo artista se debe de analizar, comprender y asumir la forma en la que ésta debe de funcionar, tanto en el aspecto conceptual como en el material para no interpretarla de forma errónea. No basta con recrearla –si es el caso– con exactitud, es indispensable considerar todos los aspectos alrededor de la misma para que su trascendencia trascienda su forma tangible.



Referencias

1. Ashida Carlos y Patrick Charpenel. 1995. *Acné o el nuevo contrato social ilustrado*. México: MAM-Baños Venecia.
2. Baudrillard Jean. 2007. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
3. Beerkens Lydia (et al.). 2012. *The artist interview. For Conservation and Presentation of Contemporary Art. Guidelines and Practice*. Heÿningen: Jap Sam Books.
4. Benjamin Walter. 2004. *El autor como productor*. México: ITACA.
5. Buci-Gluksmann, Christine. 2006. *Estética de lo efímero*. Trad. Por Santiago E. Espinosa. Madrid: Arena Libros.
6. Buskirk, Martha. 2003. *The contingent object of contemporary art*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
7. *Carga útil 39 artistas contemporáneos en el MAM*. 2012. México: Fundación Bancomer, Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes,.
8. Carranza, Magda. 1997. *Así está la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina*. México, D. F: Fundación Televisa.
9. Chiantore Oscar y Antonio Rava. 2012. *Conserving Contemporary Art. Issues, Methods, Materials and Research*. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute.
10. *Congobravo. Pablo Vargas Lugo*. Museo de Arte Carrillo Gil (30 de septiembre al 6 de diciembre de 1998) México: FONCA-CONACULTA-INBA.

11. Corzo, Miguel Ángel, ed. 1999. *Mortality Immortality?: The Legacy of 20th Century Art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute.
12. De Oliveira Nicolas, Nicola Oxley, Michael Petry y Michael Archer. 1994. *Installation art*. London: Thames and Hudson Ltd.
13. Debroise Olivier, ed. 2008. *Informe*. México: UNAM.
14. Dutton Denis. 2010. *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana*. España: Paidós.
15. *Eco: Arte contemporáneo mexicano*. 2005. España: Ministerio de cultura, CONACULTA, Secretaría de Relaciones Exteriores.
16. Ferriani Bárbara y Marina Pugliese. 2009. *Ephemeral monuments. History and Conservation of Installation Art*. Los Ángeles: Getty Publications.
17. Freeland Cynthia. 2001. *Pero ¿esto es arte?* Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra.
18. Guasch, Ana María. 2009. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.
19. Hölling Hanna Barbara, *Re: PAIK. On time, changeability and identity in the conservation of Nam June Paik's multimedia installations*. Tesis doctoral. Inédita. Universidad de Ámsterdam.
20. HUMMELEN, Ijsbrand & Dionne Sillé, eds. 2005. *Modern Art: Who Cares? (An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art)*. Londres: Archetype Publications.
21. *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM: espacio, tiempo, espectador* / [comisarias, Isabel Tejada y Consuelo Císcar], Valencia IVAM.

Catálogo de exposiciones celebrada en el IVAM 26 de septiembre 2006-7 enero 2007.

22. Jiménez Marc. 2010. *La querrela del Arte Contemporáneo*. Buenos Aires: Amarrortu.
23. Krauss, Rosalind. 1981. "The originality of the avant-garde: a postmodernist repetition" en *After Modernism: Rethinking representation*. Nueva York: Museum of Contemporary art.
24. Larragaña Josu. 2001. *Instalaciones*. Colección Arte Hoy. Editorial NEREA. Guipúzcoa.
25. *Los 80 años del MAM: Instalaciones de 27 artistas*. 1991. México: Editorial Buenos Aires, Museo de Arte Moderno.
26. Marchán Fiz. Simón. 1974. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Editorial Akal.
27. Miwon Kwon. 2002. *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Massachusetts: The Mit Press.,
28. Montero Daniel. 2013. *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*. México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo-RM.
29. *Monturiol update: nos hicimos la ilusión de avanzar directamente = we made it our dream to move on: [Espai cultural Obra Social, Caja Madrid, Barcelona, 23.11.11-15.01.12 / comisariada por Sarah Demeuse y Ruth Estévez]*. 2011. Amsterdam: Roma Publication
30. O'Doherty, Brian. 2011. *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC.
31. Orozco Gabriel. 2007. *Gozne / Gabriel Orozco presenta*. España: Ed. Mapas

32. Pablo Vargas Lugo, *Visión antiderrapante / Skidproof View*. 2007. México: CONACULTA Fundación/Colección Jumex.
33. Porrero Ricardo. 2010. *Código, arte y cultura contemporáneos desde la Ciudad de México*. México: CÓDIGO D.F.
34. Schädler-saub, Úrsula y Angela Weyer, eds. 2010. *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art. Reflections on the Roots and the Perspectives*. Londres: Archetype Publications.
35. Smith Terry. 2012. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Argentina: Siglo XXI.
36. Toledo Laureana. 2006. *Pann*. México: Diamantina.
37. Vargas Lugo, Francesco Pellezi y Cuauhtémoc Medina. 2014. *Pablo Vargas Lugo. Micromegas*. México: CONACULTA-Turner.

Páginas WEB

Arte al día. “Pablos Vargas Lugo. El arte del tiempo”

http://es.arteldia.com/International/Contenidos/Artistas/Pablo_Vargas_Lugo

Artes e historia de México. “La pieza del mes”

http://www.arts-history.mx/pieza_mes/index.php?id_pieza=30092013185952

Labor. “Pedro Vargas Lugo”

<http://www.labor.org.mx/pablo-vargas-lugo/>

Código: arte, arquitectura, diseño. “Micromegas de Pablo Vargas Lugo, en Museo Amparo”

<http://www.revistacodigo.com/micromegas-de-pablo-vargas-lugo-en-museo-amparo>

Dávila José Luis, “Espacios de sentido: entrevista a Cuauhtémoc Medina”, *Cincocentros*, julio 1, 2014.

<https://cincocentros.com/2014/07/01/espacios-de-sentido-entrevista-a-cuauhtemoc-medina/>

Dávila José Luis, “Rigor e imaginación: entrevista a Pablo Vargas Lugo”, *Cincocentros*, junio 23, 2014.

<https://cincocentros.com/2014/06/23/4873/>

Palacios Víctor, et al., “Hecho en casa. Una aproximación a las prácticas objetuales en el arte contemporáneo mexicano”, Museo de Arte Moderno, octubre 01-09/10

<http://static1.squarespace.com/static/53211690e4b03b7284463ca8/t/53695633e4b0b4f0a9bfddf0/1399412275195/Hecho+en+Casa+2009.pdf>

