



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

Relaciones entre materia, memoria y cotidiano desde una propuesta artística personal.

TESIS

PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA

JANE TEIXEIRA ALVINO

DIRECTORA DE TESIS:

Mtra. Rosa María del Rosario Guillermo Aguilar
(FAD)

SINODALES:

Dra. Alfia Leiva del Valle
(FAD)

Dr. Francisco Javier Tous Olagorta
(FAD)

Mtro. Ignacio Granados Valdez
(FAD)

Mtro. Margarito Leiva Reyes
(FAD)

Ciudad de México, Octubre, 2020.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos:

A la Maestra Rosa María del Rosario Guillermo Aguilar, por su dedicación y excelente orientación durante la elaboración de esta tesis.

A todos los profesores que dedicaron su tiempo, compartieron su saber y aportaciones, lo que me permitió llegar al final de esta jornada con la seguridad de estar en el camino correcto.

A las amistades que se consolidaron durante mi estancia en este país, que me han proporcionado experiencias maravillosas.

A todas las personas que de alguna manera contribuyeron conmigo en este proceso, en especial a mi familia, por su comprensión y apoyo tanto a los que se encuentran cerca de mí en México como los que se encuentran en Brasil, que a pesar de la distancia siempre me incentivaron a terminar este proyecto.

Gracias. Obrigada.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
CAPÍTULO I. CONTEMPORANEIDAD, COTIDIANO Y PRÁCTICA ARTÍSTICA	17
1.1. Entre tiempos y bordes.....	18
1.2. Los des-territorios.....	28
1.3. En campos expandidos del arte.....	40
CAPÍTULO II. EL COTIDIANO, LA MEMORIA Y LA PRÁCTICA ARTÍSTICA.....	47
2.1. El exceso de dispositivos, la información fragmentada y el olvido.....	48
2.2. La materia y la memoria en una relación socio-cultural	54
El recurso cerámico.....	54
El medio fotográfico.....	72
2.3. La memoria como práctica artística: una cuestión de resistencia	74
CAPÍTULO III. LA PRÁCTICA ARTÍSTICA COMO RESISTENCIA	91
3.1. Mi lucha por el “no olvido”	96
3.2. La cerámica como materia de registro.....	100
Instalación “Semillas Ausentes #Ayotzinapa”, 2017 - Jane Teixeira.....	102
Instalación “La Mesa Servida”, 2018 – Jane Teixeira.....	109
“Y aquí Sigo”, 2018 - Jane Teixeira	116
3.3. Recursos técnicos utilizados en el proceso de creación.....	119
La fotocerámica.....	124
La serigrafía y la cerámica	138
Transferencias directas de impresión laser	145
Transferencias indirectas por medio de calcas vitrificables (calcomanía).....	149
CONCLUSIONES	155
FUENTES DE CONSULTA	161

INTRODUCCIÓN

Este trabajo parte de mis inquietudes relacionadas con la posibilidad de establecer un encuentro entre la vida y el arte. ¿Cómo crear relaciones a partir de las motivaciones que surgen de la vivencia socio, político o cultural del cotidiano¹ y posicionarme frente a estos acontecimientos a través del arte? ¿Cómo rescatar la capacidad que tenemos de absorber y reflexionarnos de manera criteriosa con respecto a las informaciones que recibimos al diario? ¿Cómo establecer un diálogo entre el presente y el pasado en la búsqueda de nuevas interpretaciones y posicionamientos frente a lo aceptado como establecido actualmente? ¿Cómo que a través de soluciones artísticas se puede acceder a un público con el cual se desea compartir estas inquietudes con la idea de hacerlo reaccionar frente a lo que se propone?

Desde un principio existía un interés por realizar esta investigación de manera interdisciplinaria promoviendo el encuentro entre dos disciplinas que en un primer momento no compartían ningún aspecto que las relacionaran formalmente: la escultura y la fotografía. Este encuentro permitió nuevas experiencias con otras disciplinas del arte, el cual se fue hibridando², en algunos casos una rebasando el límite de la otra.

Movidos por estas premisas, los temas de esta investigación han sido abordados por una vía práctico-teórica a partir de una mirada sobre el contexto social y político actual y sus afectaciones en la sociedad en general.

¹ El término cotidiano aquí se trata de las maneras con las cuales el hombre se inserta en la sociedad al diario y cómo, según Michael de Certeau, en su libro "La invención del cotidiano", el hombre ordinario crea las estrategias de resistencia para salirse de lo asignado por una organización social dominante.

² Este concepto, más bien se adhiere a los objetos construidos a partir de la unión entre recursos formales distintos, que resultan en un solo objeto como por ejemplo una escultura intervenida con fotografías reveladas sobre esta, o una serigrafía impresa sobre un soporte tridimensional.

En la actualidad, la sociedad está absorta por todo tipo de aparatos tecnológicos, desde la televisión que invade los hogares todos los días, las imágenes difundidas por los espectaculares que dominan las ciudades, la información transmitida por medio de dispositivos móviles, las redes sociales, el contenido de la internet, todo al mismo tiempo, lo que podría llevar hacia una desmemoria colectiva. Se reciben tantas informaciones, que estas se van sobreponiendo capa sobre capa, que al final lo que se puede digerir son fragmentos de cada una de ellas. Es como si leyéramos un palimpsesto que lo único que conserva son las huellas de una escritura anterior borrada al paso que van ocurriendo los hechos diariamente.

Muchas veces los datos de determinada noticia son aplastados por informaciones menos relevantes, dado que también hace parte del universo informativo, manipulando estas mismas, a veces, en favor de algún movimiento político o social. Tal aplastamiento, a lo largo de la historia puede haber ocasionado un cierto olvido, una cierta “desmemoria”, puesto que siguen pasando determinados hechos que en teoría ya deberíamos haber aprendido con ellos para no seguir repitiéndolos. Una parcela de los hechos, principalmente los que tratan de temas como la violencia, a veces desaparecen o son olvidados. Hay siempre un estado de emergencia que yuxtapone noticia sobre noticia, lo que puede estar afectando a la memoria colectiva de una sociedad en su afán de consumir noticias fragmentadas y no en su totalidad.

Este abordaje ha motivado la producción de trabajos que tienen el objetivo de proponer nuevos posicionamientos en torno a los temas que pueden perderse en el enjambre de informaciones que nos llegan todos los días.

Mis inquietudes como sujeto social me hicieron seguir indagando: ¿Cómo estos hechos me han afectado? y ¿cómo manifestarme ante a ellos a través de la práctica artística? ¿Cómo accionar por medio del arte contra el olvido, en favor de nuevas posturas ante a los hechos violentos que siguen ocurriendo, sucesos de nuestro cotidiano con los cuales ya no se puede — y ni se debería — convivir en la actualidad?

Los hechos violentos son los más propagados actualmente. Esto corrobora con una especie de “normalización” de la violencia. El tiempo de reflexión que se da para cada noticia es ínfimo ante a la urgencia de una solución para cada caso.

Es por medio de la praxis artística, que se busca ampliar el tiempo entre la difusión y la comprensión de los hechos que se vivencia en el cotidiano. Temas que se relacionan con la memoria colectiva y/o individual de hechos violentos, que, en este momento, por todo que la humanidad ha pasado, ya no deberían ocurrir.

Los artistas que, como miembros de una sociedad, también sufren todos los días con sucesos incontrolables de la violencia, crean espacios para evidenciar casos que se van olvidando a lo largo de la historia. Los artistas son agentes que dan movimiento a la trayectoria de discusiones interrumpidas en algún momento, que tal vez, por conveniencia, son olvidados en un archivo muerto.

La metodología usada forma parte de un análisis interdisciplinar que aborda los conceptos e inquietudes acerca del tema “violencia”, planteados de forma relacional creando una red de informaciones que parte del arte hacia a un entendimiento de la necesidad de intervenir en ámbitos políticos y sociales con proyectos de creación de espacios de memoria centralizado en el efecto que genera la violencia. No hay un orden

cronológico cuantitativo, sino que cualitativo con el propósito de generar más preguntas que respuestas en la búsqueda por diálogos entre distintos ámbitos del conocimiento.

El Capítulo I se destina a un entendimiento de los conceptos “contemporáneo”³, “territorio”⁴, de la mezcla entre disciplinas del ámbito artístico con otras de distintas áreas, además de la expansión de sentido de las disciplinas del arte.

En el intento de hablar de los tiempos y del cotidiano en el arte se consideran las aportaciones de Giorgio Agamben, en las cuales busca respuestas para: “¿De quién y de qué somos contemporáneos? Y, sobre todo, ¿qué significa ser “contemporáneo”?” Agambem señala que una buena manera de empezar las cuestiones relacionadas con el tiempo contemporáneo es a partir de aportaciones de Nietzsche acerca del tiempo, que dice que “Lo contemporáneo es lo intempestivo.”⁵

Además, las bases para descifrar el sentido y las relaciones de la noción de cotidiano con la noción de lo contemporáneo serán planteadas a partir de las aportaciones de Michel Certeau, más precisamente las que componen la obra “La invención del cotidiano”. Certeau, a partir de las “maneras de hacer”⁶, a través de la descripción de prácticas sencillas diarias como cocinar y habitar, convoca a pensar lo cotidiano partiendo de las vivencias diarias de los individuos en una sociedad.

³ Los conceptos contemporáneo y de contemporaneidad no son asignados con los valores determinados como tiempos del campo histórico sino que son utilizados de manera relacional del ser social con distintos ámbitos sea con lo popular, lo masivo o con lo culto, que visita el pasado para comprender mejor el presente y quizá promover mejores visiones para el futuro.

⁴ El término “territorio” utilizado en este trabajo rebaza una indicación geográfica para permear el campo del arte como designo que señala las disciplinas del arte como territorios del ámbito artístico.

⁵ Giorgio Agamben, *Desnudez*, trad. Mercedes Ruvituso y María Teresa D'Meza y “¿Qué es lo contemporáneo?” trad. Cristina Sardoy (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011), 17.

⁶ Michel de Certeau, *La invención del cotidiano: I. antes de hacer*, ed. Luce Giard, trad. Alejandro Pescador (México: Universidad Iberoamericana, 2000), XLI.

La experiencia de la vida diaria, además de “maneras de hacer” apuntadas por Certau, también implica vivenciar la “realidad” a través de las noticias disparadas permanentemente por todo tipo de dispositivos y aparatos disponibles en nuestro tiempo. La violencia diaria compartida por los medios de comunicación a cada instante nos hace vivenciarla de manera fragmentada y distorsionada. La masificación de diferentes hechos violentos propagados por los medios de comunicación nos puede llevar a percibir la violencia diaria como algo normal, hacia la banalización de la misma.

Dentro del ámbito de la creación artística, la investigación teórica abarca gran parte de lo que se concluye como obra. Para entender como los artistas han discutido los temas del cotidiano que se relacionan con la memoria, se ha analizado casos en los que algunos artistas se posicionaron frente a estos temas tornándose en agentes de nuevas reflexiones y perspectivas a través del arte.

En el Capítulo II se aborda la manera en cómo la fragmentación de informaciones provocada por el exceso de dispositivos disponibles puede afectar la memoria individual o colectiva; y cómo los artistas han trabajado contra el olvido de hechos violentos del cotidiano a través del arte.

Considerando la existencia de inúmeras propuestas artísticas que podrían ser investigadas dentro de una infinita lista de artistas que trabajan el “no olvido”, para esta investigación elegí a Ai Weiwei, Doris Salcedo y Christian Boltanski como ejemplos, porque gran parte de su obra gira alrededor de temas como la violencia de género, religiosa, racial o política con el objetivo de caminar hacia el “no olvido”. Estos artistas han trabajado para que recordemos, para que no olvidemos, para que no repitamos y para que no permitamos que se repitan los hechos terribles que la humanidad ha vivido.

Las obras de Ai Weiwei (Pequim, 1957) se caracterizan por utilizar el arte como plataforma para reflexionar sobre las condiciones políticas contemporáneas. Ha explorado traumas vividos por distintas culturas y la inquietud que representa la destrucción del patrimonio cultural y nuestra relación con los ancestros.

Doris Salcedo (Bogotá, 1958), en una entrevista concedida a Rocío Londoño Loreto en marzo de 2013, comenta que ha centrado toda su obra al rededor del tema de la violencia política y que todas las instalaciones están relacionadas con esto, y dice que siempre parte de un testimonio pero que lo que se construye “es algo que ya no es tan preciso sobre la víctima sino que lleva a una memoria un poco más amplia sobre este tipo de eventos”.

Christian Boltanski (Paris, 1944) es un artista que trabaja en múltiples plataformas cuyas obras, además de tratar de temas de su vida personal, abordan cuestiones de identidad, memoria, ausencia, pérdida y muerte.

Durante el proceso de investigación se ha explorado el tema de la memoria tanto en lo que concierne a lo individual como a lo colectivo, para que, a partir de los recuerdos y de las vivencias personales o colectivas, se produjera el material con el cual fuera posible construir un proyecto, y que este, de alguna manera, crease un puente entre el arte y el receptor del trabajo con el objetivo de producir discusiones y posturas frente a los hechos cotidianos. El olvido o la falta de memoria colectiva abre camino a la repetición de hechos que afectan a la sociedad en general, especialmente cuando muchos de ellos no han sido solucionados por haber sido archivados u olvidados por un corrupto interés personal o institucional, yendo en contra a la justicia colectiva.

Esta investigación aborda la violencia partiendo de mi subjetivación en lo que se refiere a los hechos cotidianos que afectan y han afectado la sociedad en general con el objetivo de activar la memoria del sujeto, haciéndole cuestionar y reflexionar, por medio de su acercamiento entre obra y experiencia propia, con el propósito de generar cuestionamientos de postura frente a estos problemas que, al parecer, siguen ocurriendo en todo el mundo y todo el tiempo.

En 2014, un caso consternó a México y al mundo: la desaparición de 43 estudiantes tras la interceptación de la policía, en Ayotzinapa, entidad localizada en el Estado Mexicano de Guerrero. Este caso que repercute hasta los días de hoy (2020), por la lucha e insistencia de sus padres y familiares en mantener la búsqueda por sus hijos, ha sido lo que motivó el tema de esta investigación.

La desaparición de estos estudiantes me hizo pensar en la impotencia generada a un familiar frente a un hecho como este y de su relación con poderes dominantes. Me hizo imaginar que tal hecho pudiera haber pasado con mi propia hija, que en la ocasión era adolescente y estudiante en la Ciudad de México. Inmediatamente, empecé a pensar de qué manera podría yo manifestarme ante a esta situación. ¿Cómo sería posible mantener la discusión, cómo no olvidar para que no se repitieran actos violentos como este? ¿Cómo posicionarme frente a un hecho como este por medio del arte?

Estas inquietudes me hicieron trabajar con los temas recurrentes de la violencia olvidados en el pasado por una serie de circunstancias, que se podría citar desde la velocidad con que recibimos las informaciones, las cuales se van sobreponiendo como palimpsestos, hasta la manipulación de estas por algún tipo de organización social dominante. Lo que nos convierte en sujetos pasivos ante al círculo infinito de horrores

que se repiten todos los días, que en gran medida es provocado por una desmemoria colectiva.

El Capítulo III es resultado de una suma de posibilidades de generar, a través del arte, espacios de memoria con el propósito de mantener vivas las discusiones relacionadas con la vivencia diaria, sea de hechos violentos o no, por la necesidad de darse más tiempo para la digestión e interpretación de las informaciones recibidas y su consecuente reflexión, con el objetivo de promover acciones debidamente pensadas y analizadas

Las piezas producidas en paralelo a la investigación teórica utilizan como recurso lo que propongo como híbrido: la unión entre la escultura cerámica y la fotografía.

La decisión de unir la cerámica y la fotografía para tratar del tema del “no olvido” reside en la propia condición asignada a estos objetos, portadores, por excelencia, de la memoria. Tanto la escultura cerámica como la fotografía han sido testigos de la vida social de la humanidad. Son objetos capaces de contar historias de una sociedad. E, incluso, hasta de desvelar las costumbres de toda una civilización.

Las obras resultantes de este proceso son “Semillas Ausentes, #Ayotzinapa”, que aborda el tema de los estudiantes desaparecidos específicamente a través de la construcción de una instalación creada a partir del molde del rostro de mi hija; “La Mesa Servida”, que ofrece una cena con temas que ya no podemos tragar. “Y aquí sigo”, escultura cerámica con la forma de una serpiente que muerde su propia cola, la pieza intervenida con imágenes de hechos violentos tiene la intención de representar nuestra incapacidad de aprender con el pasado, quizá por la falta de memoria, lo que se muestra cada vez más

presente. Todos los trabajos aspiran ambiciosamente un cambio de postura frente a la resignación que parece haberse apoderado de la conciencia humana.

En este último capítulo también dedico un inciso a los procesos prácticos desarrollados para constituir las obras que han sido producidas durante toda la investigación. Considero importante demostrarlo porque este trabajo, que parte de la motivación de un hecho del cotidiano, no existiría si no hubiera una estrecha relación entre el quehacer artístico y la investigación teórica, que caminan de manos dadas hacia la proposición de nuevas indagaciones y reflexiones acerca de un tema. Tanto la investigación teórica, como la experimentación práctica, van dando forma al trabajo como si fuera un rompecabezas, donde el producto final existe cuando las piezas se acomodan perfectamente una con las otras.

La materia artística se consolida en forma de obra práctica-teórica, buscando traer a la luz episodios quedados en la obscuridad de la memoria colectiva, lo que causa la repetición de la violencia día tras día, y que al parecer no tendrá fin.

CAPÍTULO I

CONTEMPORANEIDAD, COTIDIANO Y PRÁCTICA ARTÍSTICA

“Se alcanzaría el objetivo si las prácticas o las “maneras de hacer” cotidianas dejaran de figurar como el fondo nocturno de la actividad social, y si cuestiones teóricas, de métodos, de categorías y de puntos de vista, al atravesar esta noche, permitiera articularla”

Michel de Certeau.⁷

1.1. Entre tiempos y bordes

¿Qué se puede considerar contemporáneo? ¿Cuáles son las relaciones de los hechos cotidianos del pasado con los hechos de la actualidad?

Desde el punto de vista conceptual la palabra proviene del latín: contemporaneus y tiene como significado algo existente en el mismo tiempo que otra persona o cosa. Que es perteneciente o relativo al tiempo, época en que se vive, que pertenece a la Edad Contemporánea. Sin embargo, “las cronologías y denominaciones que se emplean para

⁷ Certeau, La invención del cotidiano, XLI.

identificar los períodos del arte no coinciden con las nomenclaturas que se utilizan para nombrar las edades de la historia”¹². Se considera que en la historia:

*“[...] la Edad Moderna parte entonces del siglo XV hasta la Revolución Francesa, ocurrida en 1789, dando comienzo a la Edad Contemporánea, a la que todavía no se le ha dado una fecha oficial de conclusión, aunque suele utilizarse el año de 1945, correspondiente al fin de la Segunda Guerra Mundial, para el inicio de un nuevo periodo al que se da el nombre de “Mundo Actual”, tan efímero como el de Edad Contemporánea.”*¹³

Los períodos del arte han sido considerados a partir de determinadas rupturas o evolución hacia un pensamiento que en general, el nuevo siempre había rechazado las condiciones, reglas o formatos del periodo anterior. Por lo efímero que esto resulta, intentar hablar de los bordes que configuran la incertidumbre de marcar donde termina o donde empieza un nuevo periodo en el arte, es banal.

Danto, para hacer las distinciones entre los periodos del arte considera que:

“[...] el modernismo está marcado por el ascenso a un nuevo nivel de conciencia, reflejado en la pintura como un tipo de discontinuidad, como si acentuar la representación mimética se hubiera vuelto menos importante que otro tipo de reflexión sobre los sentidos y los métodos de la representación. [...] De la misma manera que “moderno” no es simplemente un concepto temporal que significa “lo más reciente”,

¹² Andrea Giunta, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?* (Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014), 9.

¹³ Gloria M. Delgado de Cantú, *El mundo moderno y contemporáneo I: de la era moderna al siglo imperialista* (México: Pearson, 2005), p.5.

tampoco “contemporáneo” es un término meramente temporal que significa cualquier cosa que tenga lugar en el presente. [...] Moderno, después de todo, implica una diferencia entre el ahora y el antes: el término no se podría usar si las cosas continuaran siendo firmemente y en gran medida las mismas. Esto implica una estructura histórica y en este sentido es más sólida que una expresión como “lo más reciente”. “Contemporáneo”, en el sentido más obvio, significa lo que acontece ahora: el arte contemporáneo sería el arte producido por nuestros contemporáneos. [...] Entonces así como “moderno” ha llegado a denotar un estilo y un período, y no tan simplemente un arte reciente, “contemporáneo” ha llegado a designar algo más que el arte del presente.”¹⁴

No se puede pensar lo contemporáneo en el arte como el momento presente o actual, puesto que los hechos plásticos suceden uno después del otro, y que el tiempo contemporáneo no es perceptible en el presente, sino que solamente puede ser percibido en el futuro y cuando ya sea pasado. El tiempo contemporáneo es la conjugación entre las experiencias reflejadas por el pasado en el tiempo presente, confluyendo en nuevas miradas en el tiempo futuro.

La idea de contemporáneo en el arte empieza a aparecer cuando todo parece estar permitido, ya que no hay reglas o formas preestablecidas. Se puede caracterizarlo a partir de la reflexión donde:

“[...] la distinción entre lo moderno y lo contemporáneo no se esclareció hasta los años setenta y ochenta. El arte contemporáneo podría haber sido por algún tiempo “el arte moderno producido por nuestros

¹⁴ Arthur C. Danto, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, trad. Elena Neerman (Barcelona: Paidós, 1999), 30-33.

contemporáneos”. Hasta cierto punto, esta forma de pensamiento dejó de ser satisfactoria, lo que resulta evidente al considerar la necesidad de crear el término “posmoderno”. Este término muestra por sí mismo la relativa debilidad del término “contemporáneo” como denominación de un estilo por parecerse más a un mero término temporal. Pero quizá “posmoderno” sea un término demasiado fuerte, y que identifica sólo a un sector del arte contemporáneo.”¹⁵

Pensando contemporaneidad en términos cualitativos, donde no existen bordes ni para el tiempo ni para el espacio ni para los lenguajes, se puede pensar en la noción de hibridación como el encuentro afortunado de tiempos y lenguajes dónde se puede conjugar los tiempos pasado y futuro en un contexto social en el presente para obtener como resultado nuevos cuestionamientos hacia nuevas perspectivas y acciones. Por lo tanto, es necesario mantener la mirada en el presente, en los hechos del cotidiano sin dejar los hechos pasados en el olvido. Según Giorgio Agamben, contemporaneidad es:

“una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo. Quienes coinciden de una manera demasiado plena con la época, quienes concuerdan perfectamente con ella, no son contemporáneos ya que, por esta precisa razón, no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella. [...] contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad. Todos los tiempos son, para quien experimenta su contemporaneidad, oscuros.”¹⁶

¹⁵ Danto, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, 33.

¹⁶ Agamben, *Desnudez*, 18-21.

El sentido de contemporaneidad establece relaciones entre los tiempos y el individuo, dónde se puede traer a la luz, a través del arte, hechos por los cuales se han cerrado los ojos, traer lo invisible a la visibilidad. Ser contemporáneo es saber ver o leer las entrelíneas de lo que es impuesto a la sociedad, que por el general es estratégicamente disimulado o velado, a veces, por el exceso de información o por el cambio de sentido de lo que realmente sucede.

Para establecer una relación entre lo invisible y el concepto de obscuridad de la contemporaneidad, Agamben comenta que:

“[...] percibir esa oscuridad no es una forma de inercia o de pasividad, sino que implica una actividad y una habilidad particulares que, en nuestro caso, equivalen a neutralizar las luces provenientes de la época para descubrir su tiniebla, su especial oscuridad, que no es, sin embargo, separable de esas luces. Puede llamarse contemporáneo sólo aquel que no se deja cegar por las luces del siglo y es capaz de distinguir en ellas la parte de la sombra, su Íntima oscuridad.”¹⁷

En la actualidad se han intentado borrar o sobreponer a los hechos reales, lo que ha causado un tipo de ceguera colectiva que impide a los individuos de sean capaces de transformar, de salir de la inercia y de “re-evocar y revitalizar lo que incluso había declarado muerto.”¹⁸ El tiempo es tan imperceptible que se tiene la sensación de no estarse viviendo.

Agamben propone una mirada doble sobre nuestra relación con el tiempo vivido lo que implica vivir y mantener la mirada sobre el tiempo simultáneamente. Es decir, relacionar lo que se revela en el presente y relacionarlo con el pasado, de manera que sea posible

¹⁷ Agamben, *Desnudez*, 22.

¹⁸ Agamben, *Desnudez*, 26.

crear un punto de referencia de orientación hacia las reflexiones éticas, económicas, religiosas, estéticas o políticas, es decir, vinculando la superficialidad del cotidiano con lo cotidiano profundo.

De este modo es posible establecer el reencuentro entre pasado lejano y el pasado presente, que es el momento imperceptible de lo que se llama presente. En este sentido el tiempo sufre una discontinuidad, en lo que se refiere al tiempo cronológico que es cuantitativo volviéndose cualitativo, lo que significa percibir los lapsos de tiempo imperceptibles de lo que se nomina presente. Existe una yuxtaposición de tiempos, una difuminación de los bordes entre los tiempos. La contemporaneidad resulta entonces de la hibridación entre los tiempos y los espacios de la vida cotidiana del individuo.

Los hechos del cotidiano pueden ser representados a través de la conexión entre distintos tiempos al punto de no se saber distinguirlos. Un tiempo sobre otro tiempo como palimpsestos, que se funden y dan lugar a la estructura contemporánea. Estos palimpsestos se convierten en algo nuevo, como la forma híbrida donde uno ya no se separa del otro, sino que se revelan en una nueva forma.

La contemporaneidad, rebasa, también los límites, antes herméticos, del arte. A través de la praxis artística, se constituye un nuevo espacio, en el tiempo presente, que permite nuevas propuestas, reflexiones y acciones, acerca de los efectos provocados por los sucesos, del pasado o de la actualidad, en el cotidiano. Esta permeabilidad demuestra también relaciones con el concepto de hibridismo.

Lo contemporáneo aquí planteado es atemporal. Sin embargo, pertenece al tiempo vivido en el presente. Lo que puede generar algunas dudas. ¿Cómo experimentar el presente si experimentar el presente es casi vivir en el pasado? ¿Es posible traer el pasado hacia el presente para impedir que determinados hechos sigan ocurriendo en el futuro?

Analizar la contemporaneidad a partir de procesos artísticos que involucran los hechos del cotidiano permite un entrecruce de lenguajes y disciplinas dónde las representaciones son un conjunto de reappropriaciones a través de la mirada del artista que se expresa, que “[...] *instaura un presente relativo a un momento y a un lugar; y plantea un contrato con el otro (el interlocutor) en una red de sitios y relaciones*”¹⁹. El interlocutor aquí es la figura del receptor.

En el juego donde las reglas son impuestas por un grupo dominante, el artista tiene la oportunidad de agarrar estas mismas y subvertirlas, no con el cambio, sino con nuevos procedimientos en relación a los modos de representación, creando nuevas reglas, una nueva lógica efectuada por medio del objeto de arte, articulando un conocimiento nuevo a lo establecido.

El sentido de contemporaneidad aquí planteado hace eco con la noción de hibridación en una aportación de Néstor Canclini, escritor, profesor, antropólogo y crítico cultural:

*“[...] los objetos pertenecen a distintos ámbitos; diría también que los sujetos pertenecemos a distintos ámbitos y disfrutamos de los bienes culturales, artísticos, en diferentes espacios, podemos relacionarnos fluidamente con varios géneros. Ser habitante del fin de siglo en una gran ciudad implica poder relacionarse con ámbitos variados, a la vez con lo culto, lo popular y lo masivo. [...] Esta fragmentación está regulada en parte por órdenes sociales objetivos y en parte por ritos de los sujetos. Los ritos sirven para clasificar lo real, para poner un antes y un después, establecer procedimientos de pasaje de una situación a otra. En medio de los cruces y la hibridación, establecen campos separados que pueden estar conectados, pero no se confunden totalmente.”*²⁰

¹⁹ Certeau, *La invención del cotidiano*, XLIV.

²⁰ Néstor G. Canclini, *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Grijaldo, 1993), 364.

Pero, ¿qué significa híbrido en el espacio del arte? ¿Qué relaciones existen entre tal concepto, los sucesos del cotidiano y el arte?

La noción de hibridismo, en el caso de esta investigación, nace de un matrimonio entre disciplinas científicas y artísticas dónde se cruzan las fronteras entre el arte y la memoria histórica, el arte y la memoria colectiva, el arte y los individuos de la sociedad misma, todo ello desde la mirada del artista. El artista, a través de su praxis, trascendiendo los límites entre disciplinas, busca representar, presentar o cuestionar los sucesos cotidianos con el objetivo de establecer nuevos diálogos, nuevas perspectivas, abriendo nuevos caminos hacia la discusión de los temas de la sociedad actual.

Cuando una forma, una imagen, un texto, un objeto, o cualquier otro elemento, se unen en la construcción de algo nuevo no reconocible como realidad preconcebida, en un primer momento puede causar extrañeza, sin embargo, permite nuevas interpretaciones, nuevas analogías y reflexiones.

La hibridación como fenómeno socio-cultural ha sido abordada por críticos de arte a fin de explicar los cambios que han ocurrido en el arte contemporáneo. La propia palabra contemporáneo, según Danto, ha sido la forma de dar cuenta de todas las disyunciones de pos-modernismos, porque todo es permitido.²¹

En una cultura híbrida, la separación o la división dan lugar a la fluidez, a la permeabilidad. La relación del individuo con la cultura en la sociedad se puede analizar a partir del concepto de hibridación. La hibridación en este caso asocia la vida con los sistemas de representación, con individuos de culturas distintas que conviven en el mismo espacio, lo que confluye en una nueva manera de vivir.

²¹ Danto, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, 34.

En el arte los límites son difuminados a través de la producción simbólica de los fenómenos socio-políticos-culturales que encuentran un nuevo curso con el intercambio de pensamientos y reflexiones entre el individuo artista y el individuo social, sin embargo, el individuo artista no deja de ser social, pero a través de una mirada individual puede provocar cambios de puntos de vista en otros individuos, quizá en la sociedad en general.

Considerando las características del fenómeno de la hibridación como multidimensional se permite pensar en el acto de creación, sea de un objeto, imagen o acción, sin límites, sin fronteras entre los territorios, es decir sin fronteras entre disciplinas, géneros artísticos o marcos conceptuales como recurso para dialogar acerca de las cuestiones de la actualidad.

La idea de territorio en el campo de las representaciones enfatiza la dimensión simbólica de las cosas, según Rogério Haesbaert - geógrafo brasileño que investiga acerca de los temas de territorio y región - :

“[...]Hoy ya no existiría una vinculación identitaria con un territorio claramente definido y bien delimitado, sino con varias referencias territoriales al mismo tiempo, lo que implica un hibridismo de referencias que caracterizaría a algunos grupos y significaría que ellos están desterritorializados, puesto que no existiría una referencia clara a un territorio específico.”²³

En la actualidad el concepto de territorio rebasó los límites de la geografía y abarca un sentido más amplio. Además, hay que separar los conceptos de territorio y de espacio.

²³ Rogério Haesbaert, “Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad”. Artículo presentado en el Instituto de Investigación Sociales de la UNAM en el Seminario “Cultura y Representaciones Sociales, en 2012, 18-19. Disponible en <http://revistas.unam.mx/index.php/crs/article/view/41590/37807>

Hoy en día se vive en un mundo estandarizado donde se idolatra lo espectacular y lo superfluo, donde las opiniones son cambiantes, lo que contribuye para facilitar la manipulación vinculada por los medios de comunicación. De este modo favorece la alienación de grupos sociales con fines de justificar el orden ya establecido y de cultivar el conformismo.

Las bases de esta investigación se estructuran a partir de las prácticas cotidianas, de los efectos de los sucesos que hacen parte de la vida misma. Sin embargo, no tiene la finalidad de responder a preguntas sino provocar la discusión, la reflexión ante a los temas que de alguna manera se quedaron invisibles en la obscuridad del conformismo y del olvido provocado por el estado de alienación.

El objeto de arte opera de manera subversiva, por actos provocativos o evocativos, donde pretende sacar el receptor de la zona de confort proporcionada por la aceptación social y conducirlo a una revisión del tema en cuestión por caminos que tal vez él no ha podido explorar por estar encarcelado en un sistema que le impone cómo comportarse, cómo pensar de manera deliberada, pero invisible.

Sobre el comportamiento de los individuos en relación al consumo de todo que está disponible en la sociedad, además de los nuevos medios de representación, Certau considera que:

“[...] el análisis de las imágenes difundidas por la televisión (representaciones) y del tiempo transcurrido en la inmovilidad frente al receptor (un comportamiento) debe completarse con el estudio de lo que el consumidor cultural “fabrica” durante estas horas y con estas imágenes. Ocurre lo mismo con lo que se refiere con el espacio urbano, los productos adquiridos en el supermercado, o los relatos y leyendas que distribuye el periódico. [...] A una producción racionalizada, tan expansionista como

centralizada, ruidosa y espectacular, corresponde otra producción, calificada de “consumo”: ésta es astuta, se encuentra dispersa, pero se insinúa en todas partes, silenciosa y casi invisible, pues no se señala con productos propios, sino en las maneras de emplear los productos impuestos por el orden económico dominante.”²⁴

La relación que los individuos tienen con los dispositivos tecnológicos que configuran las maneras de ser en la actualidad, es casi de sumisión puesto que el exceso de información que provienen de todos lados, no permite una evaluación más profunda acerca de lo que se consume. Las cosas son tragadas, literalmente. No hay espacio para un diálogo, sino que se trata de un monólogo hacia la aceptación por parte de los consumidores. Son las prácticas simples de vida que componen los aspectos del cotidiano. El cotidiano puede ser representado por las actividades más comunes, como: los rituales diarios de un ir y venir en el espacio social, las prácticas de lectura, las relaciones físicas o virtuales, o sea, todo el tipo de actividades que un individuo practica en la vida misma.

1.2. Los des-territorios

La palabra territorio suele indicar una relación con la geografía, que guarda como una de sus definiciones la de “porción de la superficie terrestre perteneciente a una nación, región, provincia [...]”²⁵, sin embargo, territorio, según Luis Llanos-Hernández²⁶, como

²⁴ Certeau, *La invención del cotidiano*, XLII.

²⁵ Real Academia Española, *Territorio*, 2017. Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=ZcqJYVW>

²⁶ Doctor en Ciencias Sociales con especialidad en el área de Sociedad y Territorio por parte de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Xochimilco.

concepto, no ha sido monopolio de un saber o de un conocimiento, sino de varias ramas de la geografía y ha sido exportado hacia otras disciplinas:

“Como todo concepto, el territorio ayuda en la interpretación y comprensión de las relaciones sociales vinculadas con la dimensión espacial; va a contener las prácticas sociales y los sentidos simbólicos que los seres humanos desarrollan en la sociedad en su íntima relación con la naturaleza, algunas de las cuales cambian de manera fugaz, pero otras se conservan adheridas en el tiempo y el espacio de una sociedad. Las relaciones sociales, al no ser estáticas en el tiempo y el espacio, adquieren un sentido de complejidad que les vuelve inaprensibles cuando el concepto no es suficientemente flexible para captar la realidad social que se transforma por diversas causas, como puede ser por los avances en el mundo de la economía, la producción, la cultura, la política o por el desarrollo del conocimiento y el surgimiento de nuevos paradigmas de interpretación.”²⁷

La práctica artística de cada época, conformada por movimientos, escuelas, corrientes o tendencias, frecuentemente adquiere algún camino propio en función de una temática en boga, que a veces, indica la influencia de otras disciplinas o campo del conocimiento.

Reflexionando entorno de lo que planteó Llanos-Hernández, que “el territorio ayuda en la interpretación y comprensión de las relaciones sociales vinculadas con la dimensión espacial”, se puede trasladar el concepto de territorio de carácter geográfico al pensamiento acerca de los límites entre las categorías artísticas, como forma de análisis espacio-temporal, de las prácticas sociales relacionándolas con el arte.

²⁷ Luis Llanos-Hernández, *El concepto del territorio y la investigación en las ciencias sociales*, Revista Agricultura, sociedad y desarrollo, vol.7 no.3, 207-220, publicado, publicada por Colegio de Postgraduados (Texcoco) el diciembre de 2010, consultado el 3 de mayo de 2016, disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-54722010000300001

En la actualidad ya se han transbordado, traspasado, rebasado las fronteras del hermetismo entre los géneros artísticos. Los territorios entre escultura, pintura, arquitectura, teatro, música, cinema, danza o cualquier tipo de manifestación artística han sido permeados unos pelos otros, además de estrechar las relaciones con disciplinas fuera del campo del arte. En el arte el concepto de territorio ha sido incorporado como una de las formas de abordar la multiplicidad de representaciones, relacionadas con los más diversos ámbitos, sean políticos, científicos o sociales, con las cuales los artistas han elegido como forma de plasmar sus ideas e inquietudes.

El arte se ha transformado en un campo multi-trans-inter-displinário en el cual ya no se puede conferir con precisión el género artístico con lo cual se está interactuando, como en el pasado, donde los géneros artísticos eran conocidos por los criterios formales con los cuales se podía categorizar las ramas del arte, de manera concreta y segura, como la pintura o la escultura.

Se pueden analizar las relaciones entre espacio y sociedad a partir de las aportaciones de Henri Lefebvre, filósofo marxista e sociólogo francés, que considera que el espacio (social) no es una cosa entre las cosas:

“[...] más bien envuelve a las cosas producidas y comprende sus relaciones en su coexistencia y simultaneidad: en su orden y/o desorden (relativos). En tanto que resultado de una secuencia y de un conjunto de operaciones, no puede reducirse a la condición de simple objeto. Ahora bien, nada hay imaginado, irreal o «ideab» comparable a la de un signo, a una representación, a una idea, a un sueño. Efecto de acciones pasadas, el espacio social permite que tengan lugar determinadas acciones, sugiere unas y prohíbe otras. Entre esas acciones, unas remiten al universo de la

*producción, otras al del consumo (es decir, al disfrute de los productos).
El espacio social implica múltiples conocimientos.”²⁸*

El espacio social es el lugar donde los individuos desarrollan sus relaciones, sus experiencias. Es en el espacio social que las relaciones y experiencias culturales, políticas y económicas se establecen. Tales experiencias son percibidas en un tiempo y en un lugar determinado, independientemente que sean en espacios virtuales o físicos.

El individuo social tiene la población (sea urbana o campesina) como lugar que habita y vive las experiencias cotidianas, es decir, es en este espacio que se relaciona social, económica, política y culturalmente a través de sus recorridos diarios. El cúmulo de estas experiencias va a lo largo del tiempo transformándose en recuerdos o no. La ciudad también se convierte en testigo de las relaciones humanas, donde las huellas, los rastros, las memorias de cada individuo y los cambios espaciales son transformados en ruinas del pasado capaces de contar sus propias historias.

Considerando que vivimos en una “sociedad del espectáculo”²⁹, el individuo es envuelto por segmentos de representaciones, a través de los espectaculares y de otros medios de comunicación, que invaden la vida individual y sujetan a los individuos a vivir y ser lo impuesto, sin darle oportunidad de reflexionar sobre sí mismo. Los espacios de representación son literalmente espacios de poder, donde el individuo debe ser muy astuto para no ser atrapado y provocar la pérdida de su propia libertad.

De acuerdo con Guy Debord:

“[...] El origen del espectáculo es la pérdida de la unidad del mundo, y la expansión gigantesca del espectáculo moderno expresa la totalidad de

²⁸ Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, trad. Emilio Martínez Gutiérrez (Madrid: Capitán Swing, 2013), 129.

²⁹ Referencia al Libro *Sociedad del espectáculo* de Guy Debord.

esta pérdida: la abstracción de todo trabajo particular y la abstracción general del conjunto de la producción se traducen perfectamente en el espectáculo, cuyo modo de ser concreto es justamente la abstracción. En el espectáculo, una parte del mundo se representa ante el mundo, y le es superior. El espectáculo no es más que el lenguaje común de esta separación. Lo que une a los espectadores no es más que un vínculo irreversible al centro mismo que los mantiene en el aislamiento. El espectáculo reúne lo separado, pero lo reúne en tanto que separado.”³⁰

En el cotidiano, por los recorridos diarios que uno realiza se puede percibir lo mucho que somos permeados por las cosas y personas que están en nuestro alrededor. Los individuos crean la acción que proporciona la posibilidad de relacionarse uno con otros en un determinado espacio social, y este movimiento de experiencias fragmentadas de parcela sobre parcela que sumadas resultan en las memorias y el carácter de sociedad que lo constituye.

La cultura se construye a partir de la relación entre individuo y mundo. Se vive en un mundo globalizado donde la permeabilidad hace parte de la vida. El individuo se deja traspasar por la vivencia del otro y por la vivencia con las cosas del mundo, que suceden en las prácticas sociales, de la vida cotidiana. Es la vida cotidiana la que imprime en el individuo el estado de cultura porque el individuo no nace culto. Es necesario vivir muchas experiencias en la profundidad con sensibilidad para que a la larga seamos más cultos.

Las prácticas sociales físicas son permeadas por las prácticas virtuales donde el individuo también socializa participando de otros espacios de convivio posibilitadas por el uso de los aparatos que generan no-territorios. La experiencia virtual, en la actualidad, es, en

³⁰ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, trad. Rodrigo Vicuña Navarro (Santiago de Chile, Ediciones Naufragio, 1995), 17.

gran parte, responsable por el estado de cultura de un individuo. Estar conectado a las redes virtuales, convivir con otros individuos a través de las redes sociales hace parte de vivir el cotidiano. En el encuentro entre distintos espacios de convivio, en lo físico, en el geográfico y en lo virtual, se puede viajar sin fronteras, lo cual proporciona el cúmulo de saberes que conforma la cultura del individuo. De acuerdo con Néstor García Canclini:

“toda cultura es resultado de una selección y una combinación, siempre renovada, de sus fuentes. Dicho de otro modo: es producto de una puesta en escena, en la que se elige y se adapta lo que se va a representar, de acuerdo con lo que los receptores pueden escuchar, ver y comprender.”³¹

Considerando que el individuo posee un cuerpo, que es territorio individual, cuyas fronteras del físico y de la mente son penetradas por las experiencias vividas cotidianamente, se pretende hacer una analogía del arte, como un territorio, antes con fronteras claramente determinadas y herméticas, pero que a lo largo de la historia ha sido penetrada por nuevas propuestas a partir de los actos subversivos practicado por los artistas.

Teniendo en cuenta los géneros artísticos como territorios del arte, se propone pensar las actuales propuestas artísticas como géneros des-territorializados, puesto que es difícil nombrar o determinar el género artístico a que pertenece.

El sentido de des-territorio, aquí planteado, no se refiere a un abandono de los géneros artísticos, cada uno a su vez, sino el análisis de esta apertura, de la fluidez entre los campos del ámbito del arte y otras disciplinas. La difuminación de las fronteras entre distintos ámbitos del arte además de su unión con disciplinas de otros campos del conocimiento promueve la posibilidad de crear relaciones infinitas para cuestionar, reflexionar y representar los hechos que hacen parte de la experiencia humana, o sea la

³¹ Canclini, *“Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad”* (México: Grijaldo, 1993), 187.

vida misma, de la vida en sociedad. Y esta es lo que afecta o motiva a el artista a producir su obra. Es su manera de resistir y reaccionar a los sistemas de poder, entendido como los sistemas de control del pasado a los que se refiere Foucault , relativos a el cuerpo dócil como “un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado”³², por nuestra condición de individuos carentes de tiempo. No hay tiempo para la contemplación, ya no se ve, ni se escucha con atención. El individuo, hoy puede ser manipulado por su incapacidad de atención generada por lo absurdo que es estar en constante estado de agotamiento. La vida contemporánea conduce a la sociedad a la pasividad ante el cúmulo de informaciones generadas a cada segundo. Para Byung-Chul Han³³:

“[...] El cambio de paradigma de una sociedad disciplinaria a una sociedad de rendimiento denota una continuidad en un nivel determinado. Según parece al inconsciente social le es inherente el afán de maximizar la producción. [...] Además, el aumento de carga de trabajo requiere una particular técnica de administración de tiempo y la atención, que a su vez repercute en la estructura de esta última. La técnica de administración y la atención multitasking no significa progreso para la civilización. [...] Se trata más bien de una regresión. [...] De este modo, no se halla capacitado para una inversión contemplativa.”³⁴

La necesidad de realizar múltiples acciones ha hecho al individuo menos atento, más disperso. En el arte, el efecto provocado por los fenómenos y sucesos de la vida cotidiana, sumados a los descubrimientos o estudios realizados por la filosofía, sociología o

³² Michael Foucault, *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*, trad. Aurelio Garzón del Camino (Argentina: Siglo Veintiuno, 2003), 125.

³³ Byung-Chul Han es profesor, autor, filósofo y ensayista surcoreano. Experto en estudios culturales y profesor de la Universidad de las Artes de Berlín.

³⁴ Byung-Chul Han, *La sociedad del cansancio*, trad. Arantzazu Saratxaga Arregui, (Barcelona: Herder Editorial, 2012), 22-33.

cualquier otra disciplina, direcciona a soluciones prácticas para, a través de la obra, intentar rescatar el estado de atención y/o contemplación del individuo. El artista tiene objetivo de provocar discusiones, reflexiones o miradas del individuo que ha perdido el foco, o que esté disperso por la cantidad de informaciones fragmentadas que recibimos en todo el momento de la vida cotidiana. No se trata de la genialidad artística de representar los objetos sociales, políticos, culturales o de cualquier sistema que pertenezca, sino de establecer relaciones de manera sensible entre estos fenómenos, la mirada del artista y su proyección hacia el espectador, con la intención de activar nuevas percepciones e inquietudes en el otro, llevando la producción personal más allá de una mirada atenta.

Desde mediados del siglo XIX, cuando el pensamiento realista adquiere fuerza rechazando las mitologías y la mimesis valorando las formas de representación estéticas relacionadas con la realidad misma comienzan una revolución centrando el hombre como eje de una nueva estética, buscando representar la vida real. Para Mario de Michele, alrededor de 1948 se instauró un nuevo clima, donde:

“[...] La consciencia de estrecha relación entre arte y pueblo, arte y sociedad, era más viva que nunca. [...] Nació el socialismo científico, el espíritu de la ciencia se difundía por todas las disciplinas, los progresos de la técnica daban una nueva importancia a la vida y la exigencia de una visión fuerte y veraz se imponía en todos los campos. El realismo tenía, pues, su origen en esta apretada confluencia, de circunstancias históricas, y para los realistas el hombre era el eje en torno el cual todas estas circunstancias se reagrupaban. Por lo tanto, la regla fundamental del realismo era el vínculo directo con todos los aspectos de la vida, incluidos los aspectos más inmediatos y cotidianos: fuera la mitología,

*fuera el cuadro de revocación histórica, fuera de la belleza convencional de los cánones clásicos.*³⁵

Desde este momento el arte ha cambiado siguiendo distintas direcciones, donde se puede notar como es cíclica la manera con que los artistas se posicionan delante de los hechos sociales o políticos. Se puede notar que el arte que nombramos contemporáneo contiene aspectos del antiguo realismo, visto que las cuestiones cotidianas frecuentemente representan la sociedad y los hechos que la configuran. Los artistas y consecuentemente sus obras demuestran una toma de posición ante las cuestiones de nuestro tiempo. La diferencia que se encuentra es que ya no se quiere rechazar un modelo anterior, sino que agregar valores sobre las experiencias pasadas y conjugarlas con otras disciplinas con la idea de crear más posibilidades de acercamiento entre espectador y la obra o más bien a lo que se propone.

Hans Belting considera que:

*“[...] Finalmente la historia – el lugar de la identidad y de la contradicción – perdió su autoridad en la misma medida en la que se volvió omnipresente y maleable. [...] La expresión histórica que habla del fin de la historia del arte no significa que el arte o la historia del arte estén terminados, sino que tanto en el arte como en el discurso de la historia del arte podemos vislumbrar en el horizonte el final de una tradición cuya forma familiar se había durante la era de la modernidad en algo canónico.”*³⁶

³⁵ Mario de Michele, *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*, versión de Ángel Sánchez Gijón, trad. Pepa Linares (Madrid: Alianza Editorial, 2000), 21.

³⁶ Hans Belting, *La Historia del Arte Después de la Modernidad*, trad. Benítez Dueñas, Issa María, (Mexico: Universidad Iberoamericana, 2010) 22-23.

El arte contemporáneo se caracteriza por la fluidez entre las distintas disciplinas, permite que los géneros se mezclen en beneficio de la creación de nuevas posibilidades artísticas. Las producciones son cada vez más híbridas. Ya no hay límites, bordes o etiquetas para clasificar o encasillar las obras de arte.

Douglas Crimp, declaró en un ensayo sobre Daniel Buren, pintor francés, que la muerte de la pintura fuera decretada con la invención de la fotografía, o más bien, por los pintores que incluían imágenes fotográficas en sus obras:

“Hoy ha muerto la pintura.” Hace ahora [1981] casi un siglo y medio que Paul Delaroche pronunció, según dicen, esa oración frente a la evidencia abrumadora de la invención de Daguerre. [...] Aunque durante los años sesenta, la condición terminal de la pintura fue finalmente imposible de ignorar. Los síntomas estaban en todas partes: en la obra de los mismos pintores, que parecían reiterar la afirmación de Ad Reinhardt de que él estaba “haciendo las últimas pinturas que alguien puede hacer” y permitían que sus pinturas fueran contaminadas por las imágenes fotográficas, en la escultura minimalista que dispuso la ruptura definitiva del lazo inevitable de la pintura con un idealismo de siglos [...].”³⁷

Danto considera que los seres humanos, son libres de ser lo que quieran ser, y son libres desde cierta agonía histórica que dispone que, en cualquier escenario, haya una forma de ser auténtica y una no auténtica, la primera apunta hacia el futuro y la última al pasado. *“Los artistas son igualmente libres de ser lo que quieren ser; de ser cualquier cosa e incluso de ser todas.”*³⁸

³⁷ Douglas Crimp, *“On the Museum’s Ruins”* (Cambridge: MIT Press, 1993), 90-105, citado por: Arthur C. Danto, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia* (Barcelona, Paidós, 1999), 162.

³⁸ Danto, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, 68.

La libertad, en el arte, de cierto modo, se inscribe en el sentido de la multiterritorialidad. Históricamente los géneros artísticos eran campos herméticos, donde la pintura o la escultura trataban de resolver sus cuestiones dentro de sus propios ámbitos sin rebasar a otros, lo que los colocaban en posición de sistemas controlados por un poder lo cual sistematizaba la intuición arte, de manera que todo que no estuviera debidamente en sus espacios eran segregados o caracterizados como antiarte.

El sentido de desterritorialización va de encuentro al de multiterritorialidad planteado por Haesbaert, que según él: “lo que los grupos hegemónicos consideran como desterritorialización representa en realidad la vivencia de una multiterritorialidad”³⁹. Pensando en las consideraciones que Danto hizo respecto al “fin del arte”, no como un fin en si mismo, sino como un despertar para nuevas posibilidades en los modos de hacer arte. Estos modos de hacer abrieron los territorios del arte hacia la multiterritorialidad, hacia la interdisciplinaridad, entre el territorio del arte y otras disciplinas.

En la actualidad, los territorios del arte rebasaron los espacios, antes herméticos de su propio sistema además de crear intersecciones con disciplinas de otros ámbitos.

Según Luiz Serrano,

“[...] las formas contemporáneas apuntan a una heterogeneidad de constructos conceptuales híbridos [bioarte, arte electrónico, arte acción, arte relacional, arte contextual, arte generativo, arte en las redes, videoarte, arte de instalaciones, arte sonoro, arte colaborativo, arte de archivos, arte político, arte público, arte urbano, cartografías artísticas, o bien con conectores, arte y ambiente, arte y entorno, arte y violencia, arte y migración, arte y fronteras, arte y periferia, arte y cultura digital, y así una serie de combinatorias empleadas para cada caso “flexible” de

³⁹ Rogerio Haesbaert, “Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad”, 1.

incorporación a categorías útiles para su circulación]. Sin embargo estas innumerables categorías ocultan una relación dialéctica relativamente simple en su base: el arte asociado a la modernidad se observa a sí mismo observando lo demás. Y si éste es observado a su vez por una masa heterogénea [artistas, historiadores, críticos, sociólogos, antropólogos sociales] que no se pueden poner del todo de acuerdo, estamos en problemas. Y bien, porque la investigación se nutre de problemas.”⁴⁰

El fin del arte apuntado por Danto, que no quería decir que el arte había terminado exactamente, sino que se iniciaba una nueva era, coincide con la permeabilidad entre los territorios del ámbito artístico con otras áreas del conocimiento. Las soluciones artísticas se formulan sobre los más diversos soportes, con los más variados materiales fundamentadas por distintas disciplinas, con el propósito de activar nuevos modos de ver en el espectador.

El artista, se relaciona con los más distintos medios y busca en la práctica artística la capacidad de transformar, reivindicar, proponer reflexiones o acciones, vislumbrando, tal vez, soluciones para problemas relacionados con el entorno social o político del territorio donde se instaura, las motivaciones son directamente relacionadas con lo que le afecta los hechos de la vida.

⁴⁰ Luiz Ernesto Serrano Figueroa, *Arte e investigación compleja Posdisciplinar*. Presentado en el Coloquio La universidad y el trabajo del quehacer interdisciplinario / Facultad de Filosofía, Universidad Autónoma de Querétaro en septiembre de 2015. Disponible en <http://computo.ceiich.unam.mx/webceiich/docs/libro/Quehacer%20universidad.pdf> , 295.

1.3. En campos expandidos del arte

Los actuales procesos artísticos han aportado diversos medios como manera de plasmar las ideas y conceptos de los artistas. Desde el Expresionismo, con el compromiso de los artistas de criticar la vida desde el arte, pasando por el movimiento Dadá, dónde se pudo ver de maneras más clara el desarrollo de una difuminación de los bordes entre los géneros artísticos. Buena parte de este desarrollo se da cuando se amplía los conceptos que antes eran herméticos en sus propios ámbitos.

El dadaísmo fue el movimiento que de manera más explícita posibilitaba la apertura de puertas, o se podría decir la apertura de un espacio, antes hermético, que separaba de manera clara cada uno de los géneros artísticos, hacia la experimentación, la permeabilidad, la pluralidad.

El movimiento Dadá proporcionó encuentros inesperados, como plantea Juanes:

“Dadá [...] nos hace una propuesta fragmentada y desjerarquizada. [...] también se debe a Dadá el descubrimiento de relación secreta que hay entre las cosas. Creo que es Dadá quien realmente explota la famosa frase de Lautréamont: “Bello como el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser en una mesa de disección.” Es decir, sacar las cosas de su contexto habitual utilitario y ponerlas en un contexto inesperado, en una dimensión abierta, poética, que provoca en nosotros una sensación de choque y de sorpresa, un redescubrimiento de esta cosa que hemos manoseado día con día y que repentinamente se nos revela como inasible.”⁴¹

⁴¹ Jorge Juanes, *Territorios del Arte Contemporáneo, Del arte cristiano al arte sin fronteras*, (Mexico, Itaca, 2010), 200.

Los jóvenes se manifestaban frente a la insensatez política y social de la época, lo que provocó una cascada de distintas maneras de representación artística. Los límites eran irrumpidos y los géneros artísticos se mezclaron al punto de que fuesen caracterizados como un movimiento antiartístico. Había una cierta “promiscuidad estética” en la búsqueda de integrar todas las artes que formaba parte de la configuración de este movimiento como, por ejemplo:

“[...] el fotomontaje en gran medida, aunque no exclusivamente; el dibujo ingenieril; las máquinas inútiles; la poesía visual y la poesía fonética; el lettrismo; el cadáver esquisito – que no es, como se piensa una cosa netamente surrealista –; el diseño gráfico con palabras; el apropiacionismo de obras, por ejemplo el caso de La Gioconda, el ready made – que es fundamental en Dadá –, etcétera.”⁴²

Según Charles Baudelaire, poeta, ensayista y crítico de arte del siglo XIX, la fotografía, en su época, era una mera servidora de la memoria, un testigo de lo que pasó, que debería cumplir con “su verdadero deber, que es el de ser la sirvienta de las ciencias y de las artes, pero la muy humilde sirvienta, lo mismo que la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni suplido a la literatura. Que enriquezca rápidamente el álbum del viajero y devuelva a sus ojos la precisión que falte a su memoria.”⁴³ Sin embargo, considerando la imagen el referente de algo, los artistas se han apropiado de imágenes sea por medio de la fotografía, del cine, de la tele, del espacio de la internet, de la vida misma para plasmar sus ideas. Conforme el proceso de cada artista, la imagen plana busca otros soportes que no los designados a priori a ella generando una evolución hacia la materia, no en servicio de esta, sino hacia el objeto artístico.

⁴² Juanes, Territorios del arte contemporáneo, 200.

⁴³ Charles Baudelaire, El público moderno y la fotografía, trad. Martín Shifino, (Buenos Aires: Santillana Ediciones Generales, 2013), 110.

En el arte contemporáneo, la noción de “campo expandido” según Rosalind Krauss, crítica, historiadora y pensadora estadounidense de la contemporaneidad artística, se materializa en un artículo publicado por Krauss en 1979, titulado “La escultura en el campo expandido”. En dicho artículo, la cuestión de autonomía de los medios artísticos es retomada cuando parte de la maleabilidad del concepto de escultura hacia un nuevo panorama del arte a partir de los 60, cuando el término escultura empezó a transbordar los límites del diseño primordial de la palabra escultura, y pasó a ser empleado a partir de las relaciones con el paisaje y con la arquitectura, en verdad con una especie de negación de estos términos, el no-paisaje y la no-arquitectura⁴⁴. El concepto de escultura desde entonces se ha estirado de la tridimensionalidad hacia la polidimensionalidad, y todo lo que cabe en este entre-espacio se le a dado la clasificación de escultura.

La fotografía, como la escultura también ha transbordado los límites de su campo, rumbo a un campo más “plural” lo cual es uno de los objetos de esta investigación, la que se refiere a la fotografía utilizada por los artistas. Dominique Baqué, historiador y crítico de arte francés, propone la fotografía como riesgo del arte.⁴⁵ Es a partir de esta concepción que se permite una hibridación entre escultura y fotografía.

Además del concepto de expansión o ampliación de las formas tradicionales de hacer arte, hemos convivido con el concepto de hibridación en el arte, que todavía es un problema a investigar de punto de vista del arte y del observador.

La historia del arte siguió un largo camino de conflictos y mudanzas movidas por las actitudes de los artistas, y a pesar de posturas como las de Baudelaire, de que:

⁴⁴ Rosalind Krauss, *La escultura en el campo expandido*. (*Artículo originalmente publicado en la Revista October nNº 8 (New York-USA,1979). Disponible en: http://octubredesantiago.blogspot.mx/2010/03/la-escultura-en-el-campo-expandido_30.html, publicado 30 de marzo de 2010/03/2010].

⁴⁵ Dominique Baqué. *La fotografía plástica, un arte paradójico*, trad. Cristina Zelich (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), 10.

*“[...]la industria fotográfica era el refugio de todos los pintores fracasados, demasiado poco capacitados o demasiado perezosos para acabar sus estudios, ese universal entusiasmo no sólo ponía de manifiesto el carácter de la ceguera y de la imbecilidad, sino que también tenía el color de la venganza. Que tan estúpida conspiración, en la que se encuentran, como en todas las demás, los embaucadores y los embaucados, pueda triunfar de una manera absoluta, no puedo creerlo, o al menos no quiero creerlo; pero estoy convencido de que los progresos mal aplicados de la fotografía han contribuido mucho, como por otra parte todos los progresos puramente materiales, al empobrecimiento del genio artístico francés [...]”*⁴⁶

Así mismo, la fotografía siguió su curso. Otras consideraciones acerca del tema de la incursión de la fotografía en el campo del arte, han responsabilizado la fotografía por la liberación del arte de los cánones tradicionales de las Bellas Artes y de los usos utilitarios del arte.

A partir de los 60, con la actitud de los artistas conceptuales, el arte toma otro rumbo, hacia un arte autónomo y autosuficiente. Las obras en este momento podrían componerse de dibujos, bocetos, documentos relativos al proceso de creación o disponer de cualquier otro medio o lenguaje. Hasta este momento, había una hegemonía estética, acerca de los lenguajes de las Bellas Artes, hasta una jerarquía encabezada por la pintura seguida por la escultura. La fotografía no era considerada arte, solo un medio por lo cual era posible registrar, guardar la memoria como fotografía de reportaje, no existía una condición o carácter que se pudiera decir que era arte.

⁴⁶ Baudelaire, *El público moderno y la fotografía*, 109.

Según Baqué, la invención de la fotografía fue uno de los principales operadores que llevaron el arte hacia un campo sin fronteras, sin bordes, para él “las acciones que los artistas realizaron a partir de finales de los 60 *“se inscriben en el marco de un arte que ha querido eliminar las fronteras con la vida rehusando la reificación de la obra en el seno de la instancia museística, e inventando nuevos procesos artísticos, nuevas modalidades de un ‘actuar artístico’.*”⁴⁷ Las acciones de estos artistas, por tener un carácter efímero, eran registradas por medio de fotografía, documentadas y archivadas para posteriori ser presentadas en galerías o museos.

Los artistas del arte conceptual utilizaron la fotografía como medio de registrar sus acciones, pues el acto, fuera una performance, un happening o registro del proceso creativo, tenían un carácter efímero, lo que la convertía en la obra misma. La fotografía transgrede su característica primordial de registro, de guardar la memoria de una acción y sigue un curso distinto cuando los artistas empiezan a incorporarla en su producción como parte integrante de la obra:

*“En el campo proteiforme del arte contemporáneo, nos hemos propuesto delimitar las apuestas de la fotografía plástica. No se trata de la fotografía denominada “creativa”, ni de la fotografía de reportaje ni de la fotografía aplicada, sino de la que utilizan los artistas; la fotografía que no se inscribe en una historia del medio supuestamente pura y autónoma sino, por el contrario, la que atraviesa las artes plásticas y participa de la hibridación generalizada de la práctica, de la desaparición, cada vez más manifiesta, de las separaciones entre los diferentes campos de producción.”*⁴⁸

En fines de los 60 y en el transcurso de los 70 en torno del fin del modernismo, o de la narrativa modernista. La idea de que el arte estaba en su fin había penetrado en los

⁴⁷ Baqué, *La fotografía plástica, un arte paradójico*, 11.

⁴⁸ Baqué, *La fotografía plástica, un arte paradójico*, 9.

ámbitos artísticos a causa de que las obras producidas ya no eran estructuradas conforme las reglas y normas preestablecidas por los estatutos del arte. Distintas direcciones podrían ser tomadas en la composición de una obra. Según Danto en “Después del fin del arte”, la pintura había dejado de ser el medio principal del desarrollo histórico, volviéndose una más en una multitud de posibilidad para la creación artística, el mundo del arte pasó a incluir:

“[...] instalaciones, performances, vídeos, ordenadores y combinaciones de medios, sin mencionar trabajos en la tierra o pintura sobre el cuerpo, lo que yo llamo “arte objetual”, y mucho arte que anteriormente había sido estigmatizado como artesanía.”⁴⁹

Una imagen por más objetiva que sea trae en su contenido una carga de subjetividad, que es donde se ubica otras posibilidades de lectura. La fotografía propicia un corte temporal, que genera fragmentos de realidad, con los cuales es posible reconfigurar la percepción a partir de la construcción de una nueva realidad. Juntar partes para construcción de un nuevo “todo” es un modo de detonar nuevas percepciones en el observador o experimentador del arte acerca de lo que originalmente era conocido y aceptable, instaurándose, así, una nueva reflexión acerca de lo que en principio tenía un único punto de vista.

Los encuentros y desencuentros de la fotografía con las artes plásticas la llevaron a ubicarse en un sitio mestizo, y confluyendo en, muchas ocasiones en un espacio de hibridación. El fotomontaje prenunció lo que los conceptos de fotografía y escultura, como otras áreas de arte, se han expandido⁵⁰ a lo largo de la historia del arte. Ni la escultura se trata solo de una estatua, ni la fotografía vive solo de registro de memoria.

⁴⁹ Danto, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, 161.

⁵⁰ Krauss, *La escultura en el campo expandido*, 59.

CAPÍTULO II

EL COTIDIANO, LA MEMORIA Y LA PRACTICA ARTÍSTICA

La relación entre los individuos de una sociedad y los hechos cotidianos en la actualidad está debilitada puesto que las informaciones llegan a partir de distintos medios de comunicación y al mismo tiempo. Actualmente la sociedad contemporánea es compuesta por individuos completamente absortos por los diversos dispositivos disponibles que forman parte de la vida cotidiana. Estos dispositivos parecen ser la mejor manera de estar al corriente con todo lo que pasa alrededor y en el mundo, pero al mismo tiempo pueden causar (des)información, y el consecuente olvido de ellas.

Para apoyar este capítulo de la investigación que trata de las relaciones entre individuos, sociedad, cotidiano, el exceso de dispositivos, la información fragmentada y su consecuente olvido se abordarán las reflexiones de, Michel de Certau, Guy Debord, Walter Benjamin, Giorgio Agamben y Byung-Chul Han.

2.1. El exceso de dispositivos, la información fragmentada y el olvido

El exceso de dispositivos, por los cuales llegan las informaciones, deja a los receptores que reciben estas informaciones mal informados, puesto que ellas son producidas de forma fragmentada y superficialmente para que sean consumidas velozmente. La velocidad y la fragmentación de la información no permite una profundización, una reflexión adecuada acerca de ellas, lo que a corto plazo nos puede llevar al olvido y por lo tanto a una (des)memoria colectiva.

Según Michel de Certeau, “lo cotidiano se inventa con mil maneras de cazar furtivamente”⁵², y advierte acerca de los usos o consumos de lo que se produce intencionalmente por un poder dominante a partir de estudios de las representaciones y de los comportamientos sociales:

[...] el análisis de las imágenes difundidas por la televisión (representaciones) y del tiempo transcurrido en la inmovilidad frente al receptor (un comportamiento) debe completarse con el estudio de lo que el consumidor cultural "fabrica" durante estas horas y con estas imágenes. Ocurre lo mismo con lo que se refiere al uso del espacio urbano, los productos adquiridos en el supermercado, o los relatos y leyendas que distribuye el periódico.

La "fabricación" por descubrir es una producción, una poética; pero oculta, porque se disemina en las regiones definidas y ocupadas por los sistemas de "producción" (televisada, urbanística, comercial, etcétera) y porque la extensión cada vez más totalitaria de estos sistemas ya no deja a los "consumidores" un espacio donde identificar lo que hacen de los productos. A una producción racionalizada, tan expansionista como centralizada, ruidosa y espectacular, corresponde otra producción, calificada de "consumo": ésta es astuta, se encuentra dispersa, pero se insinúa en todas partes, silenciosa y casi invisible, pues no se señala con productos propios sino en las maneras de emplear los productos impuestos por el orden económico dominante.⁵³

La falta de indicadores de lo que es una representación para los individuos (consumidores), sea de lo que sea, impide la real comprensión de lo que se consume.

⁵² Certeau, *La invención del cotidiano*, XLII.

⁵³ Certeau, *La invención del cotidiano*, XLIII.

Siguiendo esta línea de pensamiento se puede decir que esto imposibilita concretar una experiencia individual sin la guía u orientación de un sistema capaz de conducir o manejar, con la finalidad de mantener un cierto comportamiento del individuo o grupo social.

Walter Benjamin señala claramente esta cuestión cuando afirma que:

En efecto, la experiencia es un hecho de tradición, tanto en la vida privada como en la colectiva. La experiencia no consiste principalmente en acontecimientos fijados con exactitud en el recuerdo, sino más bien en datos acumulados, a menudo en forma inconsciente, que afluyen a la memoria. [...] Los intereses interiores del hombre no tienen por naturaleza ese carácter irremediamente privado, sino que lo adquieren únicamente cuando disminuye, debido a los hechos externos, la posibilidad de que sean incorporados a su experiencia.⁵⁴

La experiencia del individuo se conforma por conocimiento adquirido por las circunstancias o situaciones vividas por él.

José M. Cerezo, en un artículo para la Revista Telos, publicada en 2009, advierte:

“En apenas 15 años desde su nacimiento, Internet ha supuesto una revolución cuyos límites y consecuencias sólo ahora empezamos a comprender y vislumbrar plenamente. Inmersos como estamos en uno de los cambios socioculturales y económicos más importantes de la historia y a pesar de que avanzamos en su desarrollo, continúan las incertidumbres sobre las implicaciones finales de este proceso.

⁵⁴ Walter Benjamin, *Ensayos Escogidos*, selec. y trad. H.A. Murena (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010), 9-11.

[...] A la espera de acontecimientos y estudios más detallados, parece relevante la emergencia e implantación de un nuevo modelo de conocimiento basado en lo que vendremos a denominar en este artículo como “información fragmentada”: retazos de realidad de unos pocos bits, noticias que en segundos se difunden en el mundo interconectado para hacerse un hueco durante también apenas unos segundos en el magma de información en el que vivimos.”⁵⁵

Muchos de los acontecimientos diarios cotidianos, reales o virtuales, no son absorbidos en su plenitud. Son vividos superficialmente debido al palimpsesto de informaciones generadas y transmitidas simultáneamente por los diversos medios de comunicación que invaden la vida del individuo impidiéndole establecer los vínculos necesarios para concretar una experiencia. El exceso de dispositivos disponibles y la velocidad con que las informaciones son distribuidas contribuye para una dispersión de la atención del individuo. Esta manera con que se percibe o se relaciona con las informaciones diarias recibidas provoca una debilidad en la asimilación de estas, por lo tanto, no se puede conformar un pensamiento o reflexión adecuada acerca de un acontecimiento.

La experiencia de un hecho se configura por la afectación de una información y no por la experiencia vivida. Water Benjamin afirma que el propósito de la prensa consiste en:

“[...] excluir rigurosamente los acontecimientos del ámbito en el cual podrían obrar sobre la experiencia del lector. Los principios de la información periodística (novedad, brevedad, inteligibilidad y, sobre todo, la falta de toda conexión entre las noticias aisladas) contribuyen a dicho defecto tanto como la compaginación y el estilo lingüístico. [...] La rígida exclusión de la información respecto al campo de la experiencia depende

⁵⁵ José M. Cerezo, *Hacia un nuevo paradigma – La era de la información fragmentada*, Revista Telos, no. 76 (julio-septiembre 2008): 2.

asimismo del hecho de que la información no entra en la «tradición». Los periódicos aparecen en grandes tiradas. Ningún lector tiene ya fácilmente algo “de sí para contar” al prójimo. Existe una especie de competencia histórica entre las diversas formas de comunicación. En la sustitución del antiguo relato por la información y de la información por la «sensación» se refleja la atrofia progresiva de la experiencia.”⁵⁶

Pensando al respecto de la yuxtaposición, de la fragmentación o aislamiento de las informaciones que impiden la experiencia o una llamada más profunda de atención a cuestiones importantes promovidas por esta competencia histórica, es que opera la comunicación entre el artista y el espectador. Es en el intervalo entre la visión, la contemplación y la relación con la memoria creada por la experiencia de uno es que se restablece la posibilidad de una revisión, de una nueva mirada sobre acontecimientos del presente activados por la experiencia individual del pasado, o que puede proporcionar una nueva relación con el tema propuesto, lo que no sería posible si no hubiera este intervalo de tiempo generado por la experiencia propuesta por la obra de arte.

Como señala Agamben, ya no es necesaria una catástrofe para efectuar la destrucción de la experiencia, sino la existencia cotidiana en una ciudad grande:

“El hombre moderno vuelve a la noche a su casa extenuado por un farrago de acontecimientos - divertidos o tediosos, insólitos o comunes, atroces o placenteros - sin que ninguno de ellos se haya convertido en experiencia. Esa incapacidad para traducirse en experiencia es lo que vuelve hoy insoportable como nunca antes - la existencia cotidiana, y no una supuesta mala calidad o insignificancia de la vida contemporánea

⁵⁶ Benjamin, *Ensayos Escogidos*, 11-12.

respecto a la del pasado (al contrario, quizás la existencia cotidiana nunca fue más rica en acontecimientos significativos).⁵⁷

En la actualidad se puede percibir una atrofia en la experiencia del individuo. Cuando se va a un concierto, museo, punto turístico o cualquier otro evento, la experiencia de las personas casi siempre esta mediada por una pantalla, de algún tipo de aparato con la función de mnemotecnia, pues se piensa en revivir un momento, el cual estaba presente, pero como si estuviera ausente. El cuerpo estaba presente, pero como si fuera un pedestal para el aparato. El protagonista, el dueño del recuerdo es el aparato. El individuo asume que podría no guardar el recuerdo por lo cual le confiere al aparato el ser tenedor de la memoria que él anticipadamente descarta como poseedor. Se busca encajonar en un aparato la experiencia vivida, aunque posiblemente “no vivida”, pero perpetuada en un aparato (máquina fotográfica, celular, tablet...) para que sea recuperada y nuevamente experimentada en el futuro. Cuando se mira ese algo, no siempre lo que estamos viendo es la realidad en su totalidad porque lo que estamos viendo es una fracción de la realidad. El aparato, sea cual sea, pasa a ser un intermediario entre lo que se ve y lo que se percibe. Cuando se piensa experimentar algún tipo de evento, pero a través de una pantalla, se rompe con lo real. La imagen grabada no está en el mismo nivel del recuerdo proporcionado por una experiencia vivida, es el relato, testimonio de algo que pasó.

En un mundo mediado por aparatos de todo tipo, se hace difícil acordarse de todas las informaciones que llegan al individuo todos los días. Como también la veracidad de las mismas. Así como la experiencia misma ya que las informaciones pueden ser corrompidas desde su origen hacia el receptor.

El cúmulo o el exceso de información puede provocar una des-sabiduría, una des-información, en consecuencia, una des-memoria al saturarse por toda la información.

⁵⁷ Giorgio Agamben, *Infancia e historia: ensayo sobre la destrucción de la experiencia*, trad. Silvia Mattoni (Argentina: Adriana Hidalgo, 2007), 8.

Se vive en mundo cada vez más veloz, tan veloz que no hay tiempo para completar la lectura de una información, para profundizar en la esencia de la misma o contemplar una imagen con deleite, un paisaje con emoción o un hecho cualquiera que nos podría impactar y que por la prisa pasara finalmente desapercibido. Se vive en un mundo de palimpsestos, dónde una información borra la siguiente y así sucesivamente. Lo que imposibilita mantener la información en la memoria o quizá producir algún tipo de reflexión acerca de las informaciones recibidas constantemente. Tal fenómeno abre las puertas para doctrinar a los individuos transformándoles en sujetos manipulables.

2.2. La materia, el medio y la memoria en una relación socio-cultural

El recurso cerámico

La materia cerámica en este capítulo, se estructura como significante de la relación entre el objeto y la vida cotidiana desde una perspectiva socio-cultural hacia una aportación al arte contemporáneo. Un camino que une la materia, como algo que posee dimensiones y ocupa lugar en el espacio, y la memoria que se refiere al sentido del recuerdo, del no olvido.

El arte es capaz de activar la memoria a través de la experiencia del individuo difuminando los límites de tiempo. Una experiencia vivida, pero que en el presente está olvidada o guardada en el subconsciente puede ser activada, como, por ejemplo, cuando el individuo es trasladado hacia el pasado en el momento que come algo que le lleva a un pasado lejano, como la infancia, solo por el sentido del paladar. La memoria puede

ser activada por todos los sentidos del ser humano. La memoria individual aliada a la posibilidad de visitar el pasado a través de una memoria colectiva o a través de la memoria de otro puede ser el conductor hacia los hechos del presente permitiendo nuevas analogías y reflexiones de acontecimientos de la contemporaneidad.

En el ámbito antropológico, además de otros recursos que permiten estudiar el pasado, la cerámica ha sido el medio de atestiguar, a través del objeto mismo, la historia de la civilización humana. A través de la cerámica se ha podido entender el pasado y el desarrollo histórico de las más distintas sociedades y culturas. La memoria de las civilizaciones ha sido guardada, a través de las impresiones dejadas en los objetos cerámicos, memoria esta que se activa cuando uno desea profundizar sus conocimientos relacionados con hechos del pasado.

En la historia de la humanidad, el hombre siempre ha encontrado su manera de dejar su huella. En el período Paleolítico se encontraron evidencias de que el hombre ya era poseedor de capacidad mental para el desarrollo creativo tomando en cuenta las piezas u objetos encontrados.



1. Venus de Dolní Vestonice - datada aproximadamente entre los años 29.000 a.C. y 25.000 a.C
Imagen tomada de la web : <http://kokita-eri-historiadelarte.blogspot.com/2018/10/venus-de-dolni-vestonice.html>

En la época Neolítica el hombre abandona su vida nómada y empieza a establecerse en las orillas de los ríos, a germinar semillas. Con el abandono de la vida nómada y con el instinto de preservación del grupo surge un nuevo modo de vivir. Se establecieron nuevas maneras para la sobrevivencia como la agricultura, el desarrollo de la ganadería, y la domesticación de animales silvestres. Estas actividades condicionaron al hombre neolítico a la creación de nuevas labores. Surge la necesidad, además de las funciones mágico-religiosas, de crear objetos que facilitarían la vida cotidiana.

Hay que considerar que la existencia de un material que estaba a la mano, la arcilla, y que, combinada con el agua, se volvía plástica, lo que contribuyó para la elaboración de recipientes para contener el alimento cultivado, así como recipientes para los líquidos utilizados en la vida diaria, además de representar las figuras humanas o de animales con función mágico-religiosas. En un principio el barro era moldeado y se secaba al sol. El desarrollo de la cerámica, se configuró después que se descubrió que al estar en contacto con el fuego se volvía una materia endurecida y, por lo tanto, durable.

Desde la Antigüedad, el avance tecnológico o artístico de los usos de la cerámica ayuda a entender el proceso de desarrollo de la humanidad. Taranilla considera que a partir de las necesidades del hombre es que:

“[...] aparecen los primeros alfareros que empiezan a fabricar vasijas, aunque de una manera lenta hasta la invención del torno. En el exterior del recipiente se comenzarán a plasmar motivos decorativos, siendo estos de carácter geométrico, realizados sobre la arcilla aún blanda con la concha de un molusco denominado cardium.”⁵⁸

A lo largo de la historia, el material cerámico ha alcanzado por su evolución tecnológica infinitas posibilidades de uso. La materia cerámica, siguió su camino en la producción

⁵⁸ Carlos Javier Taranilla, *Breve historia del arte* (Madrid: Nowtilus, 2014), 28.

de objetos desde el más simple hasta lo más sofisticado. Con toda la evolución tecnológica que la cerámica abarca, la cerámica también encontró un camino en el mundo del arte.

Trabajos llamados artesanales, como objetos realizados con cerámica, con textiles, con madera, con metales e etc..., considerados arte menor han sido incorporados a la producción artística como un medio de plasmar las ideas. Abandonan este lugar impuesto como arte menor y se trasladan hacia el contexto de la obra de arte.

Se ha cambiado la manera de producir arte y también la manera de relacionarse con los materiales. Tal vez influya el hecho precedente de que, a partir de actitudes como a la de tres jóvenes, estudiantes de la Royal Academy, en Reino Unido, que, en mediados del siglo XIX, decide crear la Hermandad Prerrafaelita. El nombre se refiere a un arte que se ha realizado antes de Rafael, acercándose más al arte medieval, un poco más primitivo por su aproximación a lo artesanal.

La Hermandad Prerrafaelita fue fundada en 1848, por tres jóvenes ingleses: Dante Gabriel Rossetti (1828–1882), John Everett Millais (1829–1896) y William Holman Hunt (1827–1910). Estos jóvenes buscaban un arte libre de cualquier amaneramiento académico, para esto deberían hacer de lo ordinario algo extraordinario, que transmitiera la autenticidad, que solo podría venir de la individualidad del artista. Las temáticas de sus obras variaban entre la vida moderna, escenas religiosas o episodios advenidos de la literatura.

Los prerrafaelitas tuvieron el apoyo de John Ruskin, un activo defensor de lo artesanal frente a la floreciente industrialización. Ruskin fue uno de los mayores crítico y teórico del arte del siglo XIX, y consideraba que para:

“ [...] que un arte pudiera sobrevivir había que cambiar la sociedad, y esta debía de ser la misión de los artistas. Al igual que defiende para la arquitectura la vuelta al Gótico, para el arte figurativo plantea el regreso a los “primitivos”, a los artistas anteriores a Rafael y a Miguel Ángel; es decir anteriores a este pecado de orgullo que había convertido el arte en una actividad intelectual.”⁵⁹

La hermandad prerrafaelita condujo el arte hacia una nueva manera de crear, el artista busca la belleza poética, la representación más allá de la realidad visible: trabaja con la materia del alma y de la espiritualidad.

William Morris, un pintor, escritor, polemista, propagandista y socialista, es influenciado por los prerrafaelitas, por las ideas de Ruskin, así como por las nuevas ideas derivadas de los textos de Marx. Morris pensaba que lo importante sería:

“[...] que el arte debería ser sentido y seguido por el simple obrero en su trabajo cotidiano y que precisamente se llama “arte popular”. Este arte ha dejado de existir ha sido asesinado por el comercialismo”⁶⁰.

Consciente del momento que atravesaba su país y el mundo, donde la sociedad estaba sujeta a los efectos del progreso industrial, Morris consideraba que “la cuestión del arte debía plantearse como un tema político al que debía corresponder una acción.”⁶¹ Sus preocupaciones acerca de la industrialización de los productos y de la explotación del trabajador, incitaron a una lucha contra a la producción en masa buscando nuevos medios de conjugar arte y artesanía y propagando sus ideas, a través de sus propias acciones.

⁵⁹ Giulio Carlo Argan, *El arte Moderno: Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Trad. Gloria Cué (Madrid: Akal, 1998), 170.

⁶⁰ Argan, *El arte moderno*, 172.

⁶¹ Argan, *El arte moderno*, 172.

En 1861 Morris funda la Morris, Marshall, Faulkner & Co., especializada en mobiliario y decoración. La empresa era formada por un grupo de artistas, que además de algunos de los prerrafaelitas, formaban parte: Madox Brown y E. Bourne-Jones. Bourne-Jones fue uno de los primeros artistas en

“plantearse el arte como un fin en sí mismo; es decir, se atrevió a plantear el problema no ya la finalidad, sino de la funcionalidad social del arte.”⁶²

Las ideas de Morris, eliminaban la especificidad de las artes y la insertaba directamente en la experiencia estética, en la praxis de la producción económica y en la vida social. Que podía definir un ‘estilo artístico’ susceptible de convertirse en estilo de vida. Morris inicia lo que fue llamado “Modern Style” , que, según Argan: *“se difundió rápidamente, en todos los niveles sociales, por Europa y en América: con el nombre de Art Nouveau en Francia, de Jugendstil en Europa Central y de Liberty en Italia.”⁶³*

En 1919, con la fundación de la Bauhaus, se nota un cambio sobre la mirada hacia la producción artesanal que se vuelve parte importante de la creación artística, puesto que en la Bauhaus no existía separación entre las artes llamadas menores y la creación artística, sino que deberían caminar juntas:

“[...] fundada en 1919 por Walter Gropius tuvo el efecto más largo y experimentó su apogeo entre los años 1925-1932. [...] Las catastróficas experiencias de la Primera Guerra Mundial motivaron a los miembros de Bauhaus a repensar radicalmente la vida, la sociedad y la vida cotidiana. Niegan los conocimientos tradicionales y construyen con la universidad Bauhaus una universidad donde los jóvenes deben desarrollar

⁶² Argan, *El arte moderno*, 173.

⁶³ Argan, *El arte moderno*, 174.

su creatividad artística a través del aprendizaje con y sobre el material, para dar forma a la era moderna en todos sus requisitos.”⁶⁴

Partiendo de la influencia de Morris, de que el arte no estaba desvinculado de la artesanía, sino que juntas copulaban hacia el nacimiento de las piezas diseñadas por los alumnos de la Bauhaus. El propósito era producir piezas de calidad para la industria. Antonio Vivas afirma que,

“[...] la cerámica de la Bauhaus está a la altura de su arquitectura, su escultura y su pintura, entre las disciplinas que potenció esta prestigiosa institución en su corta y sin embargo fecunda trayectoria, desarrollada sobre todo en el arte y la artesanía de autor. [...] La cerámica creada o inspirada en el círculo virtuoso de la Bauhaus, gracias a sus grandes ceramistas, tiene características inconfundibles de unas formas que más allá de seguir a la función comparten expresión, pureza de líneas, racionalidad visual y composición contenida, sobria y al mismo tiempo singular.”⁶⁵

El rescate del trabajo artesanal y su unión con el pensamiento artístico ha proporcionado grandes logros, que de acuerdo con Bernard Leach:

“[...] el ceramista ya no es, como en el pasado, un menestral o un campesino; tampoco se le puede equiparar a un obrero industrial. Es, por las circunstancias, un artista-artesano, que suele trabajar solo o a veces con algún ayudante. [...] el artista-artesano se ha convertido con su trabajo, desde los tiempos de William Morris, en el principal defensor

⁶⁴ Fundación Bauhaus Dessau, *La historia de la Bauhaus en Dessau*, consultado el 09 de abril de 2018, disponible en: <https://www.bauhaus-dessau.de/de/geschichte/bauhaus-dessau.html>

⁶⁵ Antonio Vivas, *La cerámica y la Bauhaus*, (Madrid, Revista Cerámica, 2015), disponible en: <http://www.revistaceramica.com/detalle.aspx?id=1365> , consultada el 06/10/2017.

de su arte, en lucha desigual con el materialismo de la industria y su insensibilidad ante la belleza.[...] el trabajo del ceramista independiente o del ceramista-artista, que realiza con sus propias manos todo, o casi todo el proceso de la producción, pertenece a una categoría estética muy distinta a la que resulta de una manufactura industrializada o producción en serie. En el trabajo del artista-ceramista que tornea su propia obra, existe una unidad de concepto y ejecución, una coordinación inseparable de la mano y la personalidad, puesto que el creador y el realizador son uno.”⁶⁶

El acto de trabajar la cerámica de manera más personal hacia nuevas posibilidades de creación puede que haya ayudado a ver la cerámica como un objeto que es más allá de contenedor para alimentos u otras utilidades. La relación del artista con el material que se utiliza se volvió más íntimo. ¿Qué historia puede contar el objeto al público? ¿A qué lugar de la memoria este objeto puede llegar? ¿Qué tipo de percepciones o reflexiones el objeto puede causar?

En 1917, Marcel Duchamp, toma un urinario común y con esta acción abrió las puertas para la discusión sobre lo que es o no arte.

Muchas acciones, intervenciones o instalaciones, durante un tiempo fueron encasilladas como esculturas. Es en el ámbito de la escultura que se puede ver más claramente la difuminación de las fronteras artísticas, como nos explica Rosalind Krauss, en su ensayo titulado “La escultura en el campo expandido”, que desde los fines de los 60:

“una serie de cosas han recibido el nombre de esculturas: estrechos pasillos con monitores de televisión en los extremos; grandes fotografías documentando excursiones campestres; espejos situados en ángulos

⁶⁶ Bernard Leach, *Manual del ceramista*, trad. Elisenda Sala (España, Blume, 1981), 22

*extraños en habitaciones ordinarias; líneas provisionales trazadas en el suelo del desierto. [...] como se nada pudiera dar un esfuerzo tan abigarrado el derecho a reclamar la categoría de escultura, sea cual fuera el significado de esta.”*⁶⁷

El período entre las décadas de 50 a 70 es marcado por rupturas y rechazos a lo tradicional del arte. La cerámica también se ha beneficiado de estas circunstancias. El camino de la cerámica empieza a cambiar de rumbo al momento que se despierta el interés de los artistas para su uso como material artístico. El material cerámico por su materialidad plástica se presta a todo el tipo de construcción. Los usos de la cerámica empiezan a deslindarse de la función utilitaria hacia lo artístico.

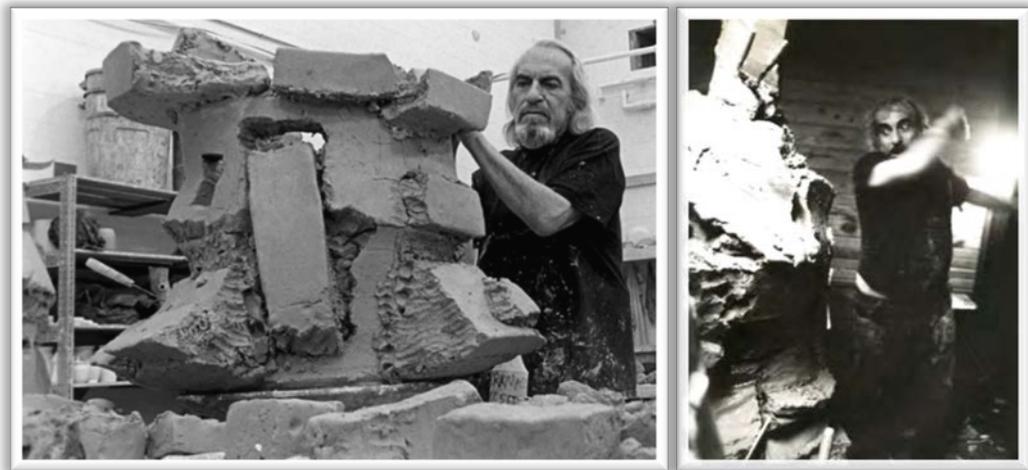
Artistas como Peter Voulkos⁶⁸, estadounidense de origen griego, empieza a alejarse de los modos tradicionales del uso del barro. Tras ganar innumerables premios en concursos de artes plásticas, en la categoría de escultura, se convierte en influencia para que los artistas vislumbraran la arcilla como recurso para el arte, cuando rompe con todas las reglas relativas a las formas del hacer cerámico. Literalmente la confronta, en una especie de pelea personal. Los artistas expresionistas, como Pollock, por su manera de relacionarse con la pintura, de entregarse de cuerpo y alma en el desarrollo de su producción artística influenciaron a Peter Voulkos, de tal modo, que lo hicieron cambiar su manera de relacionarse con la cerámica. Voulkos se volvió más íntimo con el barro, enfrentó la materia hasta trascendela y tornarla arte.

⁶⁷ Hal Foster, Jean Baudrillard, Rosalind Krauss, et. tal, *La posmodernidad*, ed. Hal Foster, trad. Jordi Fibla (Barcelona: Kairós, 1998), 59.

⁶⁸ Sherry Leedy Contemporary Art Gallery representó a Peter Voulkos durante su vida y ahora se desempeña como representante exclusivo de Kansas City de la propiedad de Peter Voulkos. Disponible en <http://sherryleedy.com/main/peter-voulkos-bio/> , consultado 12/04/2018.

En un artículo escrito por Hunter Drohojowska-Philip, colaborador del periódico Los Angeles Times, Voulkos traduce su sentimiento en palabras para definir su relación con la cerámica:

“[...] Me sentí cada vez más intrigado con las potencialidades táctiles y emocionales de trabajar en arcilla, lo que pronto me llevó más allá de las limitaciones de la cerámica a la escultura de cerámica. [...] Trabajar la arcilla es magia. En el momento en que la tocas, se mueve, por lo que te tienes que mover con ella. Es como un ritual. Siempre trabajo de pie, por lo que puedo mover mi cuerpo alrededor de ella.”⁶⁹



2. Peter Voulkos en el proceso de producción de sus obras.
Imágenes obtenidas de la web: <http://sherryleedy.com/main/peter-voulkos-bio/>

La cerámica en cada rincón del planeta ha sido utilizada con distintos propósitos, sean como elementos decorativos, piezas de resistencia política o sátira del cotidiano. Un

⁶⁹ Hunter Drohojowska-Philip. *Breaking Ground Still Fires Him Up* (LA: Los Angeles Times, 1999), disponible en: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-nov-14-ca-33235-story.html> , consultado el 12/04/2018.

momento importante para el deslinde de la funcionalidad cerámica hacia la artística fue en 1960 con el Movimiento Funk Art, el cual era:

“inspirado por la cultura popular que usa una improbable mezcla de materiales y técnicas, incluyendo «objetos encontrados». Era una forma de arte popular en los sesenta y setenta, especialmente en los Estados Unidos. Los artistas funk trataban su obra con humor, confrontación, lo obscuro y referencias biográficas. Buscaban volver a introducir la responsabilidad social en el arte contemporáneo. [...] El arte cerámico no funcional era un elemento importante en el movimiento Funk art, especialmente en el área de la Bahía de San Francisco. Entre los ceramistas importantes del movimiento funk están Robert Arneson y sus estudiantes en la Universidad de California, Davis: Margaret Dodd, David Gilhooly, Chris Unterseher y Peter Vandenberg además de Peter Voukos.⁷⁰

Robert Arneson fue considerado el líder de este movimiento. La cerámica en este momento ya había rebasado los límites de la funcionalidad, de lo utilitario y del arte.

Según Geneva Anderson, en un artículo para ARThound:

“ [...] Robert Arneson adoptó un enfoque inusual para la escultura pública conmemorativa al crear un busto de retrato del alcalde Moscone que no era una imagen directa, sino la combinación de caricatura y retrato consistente con el estilo característico de Arneson. [...] Arneson concibió el pedestal como parte de la escultura. A medida que la pieza se desarrolló, decidió que, en lugar de dejarlo como un elemento de apoyo

⁷⁰ Academic, *Funk Art*, disponible en <http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/509842>, consultado el 12/04/2018.

neutral, debería cobrar vida con palabras e imágenes que relataran la vida de Moscone. Las referencias biográficas (“Hastings Law School” y “State Senate”) y algunas de las expresiones favoritas de Moscone (“Confía en mí en este caso” y “¿Te estás divirtiendo?”) fueron objetables. [...] Al incorporar estos elementos, Arneson había enriquecido el trabajo para convertirse en algo más que un simple memorial personal, sino una destilación de un momento intenso y sin precedentes en la historia de la ciudad.”⁷¹



3. Cheek, 1992 – Robert Arneson – Cerámica Esmaltada
Imagen obtenida de la web: <http://www.georgeadamsgallery.com/artists/estate-of-robert-arneson>

⁷¹ Geneva Anderson, SFMOMA acquires Robert Arneson’s controversial George Moscone Bust, on view now at SFMOMA, consultado el 23 de Agosto de 2019. Disponible en: <https://genevaanderson.wordpress.com/2012/06/03/sfmoma-acquires-robert-arnesons-controversial-george-moscone-bust-on-view-now-at-sfmoma/>



4. Sinking Brick Plates, 1969 – Robert Anerson – Cerámica – Movimiento FUNK
Imagen obtenida de la web: <https://www.artsy.net/artwork/robert-arneson-sinking-brick-plates>



5. Portrait of George (Moscone), 1981, – Robert Anerson – Cerámica Esmaltada
Imagen obtenida de la web: <https://genevaanderson.wordpress.com/2012/06/03/sfmoma-acquires-robert-arnesons-controversial-george-moscone-bust-on-view-now-at-sfmoma/>

En Brasil se puede considerar el trabajo de Celeida Tostes como precursor en el cambio de los usos tradicionales de la cerámica. Katia Correa Gorini⁷², comenta que Celeida Tostes:

“ [...] puede haber sido precursora en el debate contemporáneo que busca, en términos de la antropología, dar voz al nativo, donde la práctica artística ha salido del lugar de la representación para un cambio efectivo, valorizando la intersubjetividad. Estas intermediaciones entre el arte y las relaciones socioculturales revelaran evidencias de sus experiencia de vida y actuación política a través de sus obras. Como reflejo, traje nuevas posibilidades artísticas rompiendo los límites del uso de la técnica de la producción cerámica como una producción artesanal.”⁷³

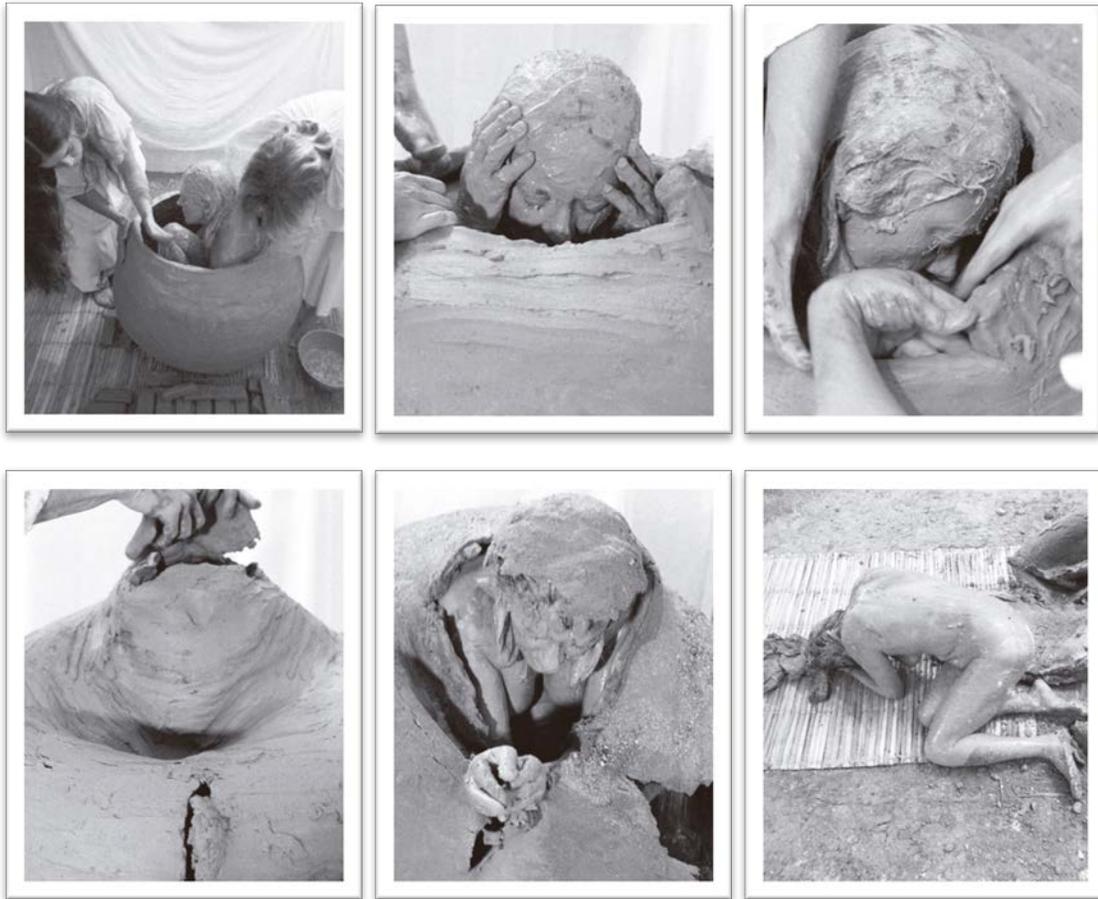
Celeida Tostes en 1979, hizo un trabajo donde cubría su cuerpo con barro líquido y a su alrededor se iba construyendo un enorme contenedor de arcilla en que ella quedase adentro por unos minutos hasta lanzarse a fuera como acto de nacimiento, de pasaje. Esta obra tiene como título “Passagem”, que en español se traduce a “Pasaje”. Para Daniela Name, una de las maneras que puede interpretar o reflexionar acerca de esta obra es que sea la síntesis de muchas características importantes para la artista:

“[...] la fusión entre la escultura y otros lenguajes, como la performance y la noción de ambiente/instalación; el énfasis en el proceso, más importante que el resultado “final”, y la experiencia, con la

⁷² Katia Correa Gorini fue monitora y asistente particular de Celeida entre 1989 y 1985 en el Centro Integrado de Cerámica EBA/FAU/UFRJ en Rio de Janeiro.

⁷³ Katia Correa Gorini, *Celeidianas: metodologias para os devaneios da condição manipulante*. Artículo publicado en el libro *Celeida Tostes* (Brasil: Aeroplano, 2014), 207. El texto citado es de traducción propia.

*aproximación entre arte y vida; una creación que se da, prioritariamente, a partir de una noción de colectividad y colaboraciones mutuas.*⁷⁴



6. Passagem, 1979 – Celeida Tostes.
Imagen obtenida del libro: “Celeida Tostes”, 30-51.Tostes”, 30-51.

⁷⁴ Daniela Name, *Da lama ao caos, do caos a lama*. Artículo publicado en el libro *Celeida Tostes*, por Marcus de Lontra Costa y Raquel Silva (Brasil: Aeroplano, 2014), 53. El texto citado es de traducción propia: “a fusão entre a escultura e outras linguagens, como a performance e a noção de ambiente/instalação; a ênfase no processo, mais importante que o resultado “final”, e a experiência, com a aproximação entre arte e vida; uma criação que se dá, prioritariamente, a partir de uma noção de coletividade e de colaborações mútuas.”

El artista Ai Weiwei ha causado mucha polémica desde su performance llamada “Dropping a Han Dynasty Urn” de 1995, cuando en un performance destruyó una urna de la dinastía Han de 2000 años de antigüedad. Según un artículo publicado por Public Delivery, una organización de artes radicada en Seúl, Corea del Sur:

“[...] Este acto provocó emociones ya que las urnas se consideraban una forma de cultura de consumo y preservación del patrimonio, especialmente desde que la abandonó intencionalmente. [...] La destrucción de esta pieza de arte se muestra en una serie de tres fotografías en blanco y negro que muestran a Ai dejando caer una Urna de la dinastía Han de 2000 años de antigüedad. La primera foto muestra a Ai sosteniendo el jarrón; el segundo lo muestra en el aire y el último muestra el jarrón hecho añicos en el suelo. Ai afirma que en realidad destruyó dos urnas en el proceso de creación de la obra de arte, pero su fotógrafo no fue capaz de capturar el rompimiento de la primera urna. Debido a este acto de destruir el artefacto histórico, las imágenes se volvieron más valiosas que el objeto original. El artefacto histórico se volvió más expuesto de una manera que los métodos tradicionales de preservación no pudieron exponerlo.”⁷⁵



7. Foto performance “Dropping a Han Dynasty Urn, 1995 - Ai Weiwei

Imagen obtenida de la web:

<https://performiablog.wordpress.com/2016/09/20/rompiendo-un-jarron-de-la-dinastia-han-performance-de-ai-wei-wei-1995/>

⁷⁵ Public Delivery, ¿Por qué ai weiwei rompió este jarrón de un millón de dólares?, disponible en: <https://publicdelivery.org/ai-weiwei-dropping-a-han-dynasty-urn/>, consultado el 21/07/2018.

Otro trabajo que provoca nuevas reflexiones a partir de un objeto es el “Han Jar pintado con el logotipo de Coca-Cola” de 1995, que, inicialmente, el jarrón traía consigo una carga histórica primordial acerca de la historia de la dinastía Han, en China y que Ai Weiwei lo convierte en crítica social.



8. Han Jar Overpainted with Coca-Cola Logo, 1995 - Ai Weiwei
Imagen Obtenida de la web:
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/78215>

La pieza fue expuesta del 9 de diciembre de 2013 al 6 de abril de 2014 en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York en la exposición "Ink Art: Past as Present in Contemporary China", lo que de acuerdo con el sitio del museo:

“Al calificar una jarra de la dinastía Han occidental (206 aC-9 dC) con el logo de Coca-Cola, el emblema por excelencia del consumismo global, Ai provoca que los espectadores reconozcan cómo el compromiso de China con Occidente ha tenido consecuencias tanto destructivas como creativas.”⁷⁶

⁷⁶ Metropolitan Museum of Art, disponible en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/78215> , consultado en: 21/07/2018.

La cerámica con su pasado cargado de memoria e historia, se ha desplazado del simple objeto decorativo hacia la concepción de obra contemporánea, ya sea con el uso de objetos utilitarios de uso cotidiano incorporados a la obra, ya sea con la cerámica como materia plástica y obra misma.

En España a mediados del siglo XX, se abre un espacio para la expresión pictórica sobre el soporte cerámico en las manos de Picasso. Y la mezcla de la cerámica con un aspecto más escultórico es alcanzada por Arcadi Blasco (Mutxamel - Alicante. 1928 - 2013), un pintor, ceramista y escultor español que en la segunda mitad de la década de los 50 encuentra en la cerámica el material idóneo para la expresión plástica.⁷⁷



9. Cabeza de fauno, 1948 Picasso - Barro blanco cocido, pintado con engobes y óxidos, parcialmente vidriado, 32 × 38 cm.

Foto: Rafael, Imagen obtenida de la web:
<https://www.museopicassomalaga.org/nueva-coleccion/9-artes-populares-y-mitologias-privadas>



10. Homenaje a la Dama de Elche, 1928 – Arcadi Blasco – Cerámica

Imagen obtenida de la web:
<http://damadeelche.me/homenaje-a-la-dama-de-elche-2/>

⁷⁷ Javier Martín, *Arcadi Blasco. Biografía*, consultado el 03 de abril de 2017, disponible en:
<http://www.javiermartin.com/index.php/pintores-javier-b-martin/143-arcadi-blasco/1608-arcadi-blasco-biografia> .

El Medio Fotográfico

La fotografía, por otro lado, desde su surgimiento posee un carácter de realidad, de veracidad, que amalgama el referente y la imagen captada por la cámara. Cuando la gente fascinada con la veracidad proporcionada por la fotografía, resultó en el uso de la misma para satisfacer ciertas expectativas de lo que era indudablemente espejo de lo real. Empezó la búsqueda de fotografía de retrato en lugar de una pintura de retrato, la fotografía para fijar la huella del individuo.

Para Baudelaire, era necesario poner las cosas en su debido lugar. En “El público moderno y la fotografía”, de 1859, una máquina no podría tomar el lugar del artista, del genio, que poseía el talento, la sensibilidad, la imaginación y los sueños, lo que era primordial para traducir en arte la naturaleza misma. Además, el aparato fotográfico era de gran utilidad mientras fuera en servicio de la memoria. Baudelaire considera que:

“[...] Es necesario, por tanto, que cumpla con su verdadero deber, que es el de ser la sirvienta de las ciencias y de las artes, pero la muy humilde sirvienta [...] Que enriquezca rápidamente el álbum del viajero y devuelva a sus ojos la precisión que falte a su memoria [...] Que salve del olvido las ruinas colgantes, los libros, las estampas y los manuscritos que el tiempo devora, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que piden un lugar en los archivos de nuestra memoria, se le agradecerá y aplaudirá. Pero si se le permite invadir el terreno de lo impalpable y de lo imaginario, en particular aquel que sólo vale por- que el hombre le añade su alma, entonces ¡ay de nosotros!”⁷⁸

⁷⁸ Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, trad. Carmen Santos (Madrid: Visor, 1999), 233.

Mucho de lo que ha pasado la fotografía hacia el estatuto de arte, puede estar en los usos que los pintores hicieron de ella. Sin embargo, el medio fotográfico deja de ser meramente un medio de memorizar la realidad siguiendo en la búsqueda de otros soportes y encuentra una infinidad de posibilidades.

Tal como la fotografía, la cerámica también tenía piedras en su camino. Sin embargo, la fotografía ayudó, de una cierta manera, mientras buscaba su lugar en las artes plásticas, a liberar el arte del intento de copiar la realidad, llevando el arte a cuestionar el propio arte. Se puede considerar el complejo de momia descrito por André Bazin, dónde traza un paralelo entre la evolución del arte de y la civilización, explicando la separación de las artes plásticas de sus funciones mágicas y de la liberación del arte por la fotografía, en “La ontología de la imagen fotográfica”:

“Con toda probabilidad, un psicoanálisis de las artes plásticas tendría que considerar el embalsamamiento como un hecho fundamental en su génesis. Encontraría en el origen de la pintura y de la escultura el “complejo” de la momia. La religión egipcia, polarizada en su lucha contra la muerte, hacia depender la supervivencia de la perennidad material del cuerpo, con que satisfacía una necesidad fundamental de la psicología humana: escapar de la inexorabilidad del tiempo. La muerte no es más que la victoria del tiempo. Y fijar artificialmente las apariencias carnales de un ser supone sacarlo de la corriente del tiempo y arrimarlo a la orilla de vida. [...] No se cree ya en la identidad ontológica entre modelo y retrato, pero se admite que éste nos ayuda acordarnos de aquél y a salvarlo, por tanto, de una segunda muerte espiritual. La

*fabricación de la imagen se ha librado incluso de todo utilitarismo antropocéntrico.*⁷⁹

El movimiento entre arte, sociedad y cultura se ha transformado rápidamente con el avance de la tecnología y actualmente el arte es más híbrido. Dicho avance, también es responsable por una variante, la alienación de la sociedad. Mediante la gran cantidad de información e imágenes que consumimos, de las cuales somos espectadores todos los días, no tenemos la capacidad de razonar en respecto a todo. Lo que proporciona a quienes tienen interés la oportunidad de manipulación de la sociedad.

2.3. La memoria como práctica artística: una cuestión de resistencia

El concepto de resistencia se refiere a la evaluación del contexto socio-cultural actual con la cual se genera producción creativa con la intención de alterar los modelos perceptivos y afectivos formados por un sistema dominante con el propósito de dar lugar a otras formas de sensación y sentido. Es resistir a lo impuesto y a lo determinado, es permitir salir de un estado de resignación hacia el de enfrentamiento.

En el arte, ser contemporáneo es estar en un estado de observación constante del entorno cotidiano. Es retomar la libertad del estado de experiencia que ya nos fue quitado por el atravesamiento de millares de dispositivos que no nos permite experimentar nuestra propia vida. Es proponer al otro este tiempo, y jalarlo para una consciencia de las cosas que ya no tiene, y que necesita ser rescatada.

⁷⁹ André Bazin, ¿Que es el cine?, trad. Luiz Lopez Muñoz (Madrid: Alcalá, 2008), 24.

Es a través de una conjugación entre viejos y nuevos tiempos, que se puede llegar a una profanación entre prácticas artísticas tradicionales y actuales. Para Giorgio Agamben, filósofo italiano:

“Profano en sentido propio, es aquello que, siendo sagrado o religioso, es restituido al uso y a la propiedad de los hombres. [...] La profanación es el contra-dispositivo que restituye al uso común lo que el sacrificio había separado e dividido.”⁸⁰

El contra-dispositivo sería la negación del dispositivo, término técnico, que Agamben resume en tres puntos, a partir del pensamiento de Foucault, sobre todo cuando este último empieza a ocuparse de lo que llamaba la “gubernamentalidad” o el “gobierno de los hombres”:

“El dispositivo es un conjunto heterogéneo, que incluye virtualmente cualquier cosa, lingüístico o no lingüístico al mismo nivel: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policiales, proposiciones filosóficas, etc. El dispositivo es en si mismo la red que se establece entre estos elementos.

El dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta y siempre se inscribe en una relación de poder.

Como tal resulta del cruce de relaciones de poder y de relaciones de saber.”⁸¹

Para que sea posible salir de esta cárcel se propone la hipótesis de que el arte es uno de los mecanismos posibles de ser utilizado como “dispositivo” que va en “contra” a lo que está prestablecido en favor del regreso de la subjetivación que fue quitada de los

⁸⁰ Giorgio Agamben, *¿Qué es un dispositivo? seguido de: el amigo y de la Iglesia y el reino*, trad. Mercedes Ruvituso (Barcelona: Anagrama, 2015), 28

⁸¹ Agamben. *¿Qué es un dispositivo?*, 9.

individuos a través de la manipulación de la sociedad por los dispositivos comandados por fuerzas exteriores.

La memoria ha recibido atención de diversas áreas del conocimiento. El concepto de memoria, según el diccionario de psicología es:

“un proceso psicológico que permite mantener de forma actualizada diferentes elementos de información mientras los integramos entre sí. Es la retención en el tiempo de la información aprendida. Esta retención depende de representaciones mentales internas, así como la capacidad de reactivar y hacer presentes tales representaciones. No todas las representaciones son memoria, para ello deben provenir del aprendizaje.”⁸²

El arte es una de las áreas que ha buscado, a través de la práctica artística, estimular el no olvido de hechos históricos como estrategia de resistencia política y social. Artistas han trabajado con el concepto de memoria desde el rescate de hechos del pasado hacia una comprensión y manifestación ideológica contra los hechos negativos que siguen repitiéndose en el presente. En la actualidad el exceso de información ha propiciado el olvido. El cotidiano es fuente de investigación y de rescate de la memoria política-social con la finalidad de provocar una nueva percepción en la búsqueda de una reacción a respecto de hechos presentes.

El artista contemporáneo se ha involucrado con los acontecimientos del pasado lo que involuntariamente lo vuelve, de cierta manera, un historiador, aunque no esté básicamente preocupado con los tiempos cronológicos, con tiempos cerrados, sino con los acontecimientos en el contexto donde pasaron, con su carga y consecuencias sobre

⁸² Psikipedia, ¿Qué es la memoria? Disponible en: <https://psikipedia.com/libro/memoria/2579-que-es-la-memoria>

los testigos que vivieron estos hechos, en la memoria construida por estos mismos y que de alguna manera los vuelven inminentes.

No se cree que el arte o el artista pretenda que una obra de arte puede cambiar un sistema impuesto por un poder dominante. El arte no tiene la pretensión solucionar problemas como las guerras o las dictaduras y por estas últimas se busca decir cualquier tipo de represión o libertad ya sea de consumo o de modo de vivir en sociedad. No se habla de intentos de cambios efectivos de posicionamiento frente a los hechos violentos que ocurren todos los días, sino romper con la atrofia, lograda por el sistema, del pensamiento a través de la posibilidad de subvertir, por medio de movimientos estratégicos-estéticos, la manera del uso de tales imposiciones, ya que no se puede huir de ellas. Busca invocar nuevos puntos de vista hacia nuevos cuestionamientos, lo que se busca son más preguntas que respuestas. Canclini considera que:

“[...] Las representaciones culturales, desde los relatos populares a los museos, nunca presentan los hechos, ni cotidianos ni trascendentes; son siempre representaciones, teatro, simulacro. Sólo la fe ciega fetichiza los objetos y las imágenes creyendo que en ellos se deposita la verdad.”⁸³

La búsqueda del artista consiste en estar directamente ligado a los archivos históricos, a la memoria colectiva, a la experiencia de testigos de otros tiempos que por medio de sus historias y narraciones le permite crear nuevas interpretaciones acerca de lo que fue vivido en el pasado. El artista crea a partir de la lectura de un tiempo abierto a nuevas interpretaciones, tornándose así en el agente que narra, que imprime su huella por medio de su obra. Y a través de su creación, se convierte en hilo conductor entre la memoria pasada y la reactivación de una memoria ya atrofiada por el exceso de informaciones recibidas velozmente por los medios de comunicación, que las presenta

⁸³ Canclini, *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, 187.

de forma fragmentada, incapaz de permitir un análisis más conciso sobre lo que está siendo presentado.

El artista, por medio de sus prácticas, rescata hechos del pasado, talvez con la finalidad de recordar, con el propósito de mover al espectador a través de estrategias estéticas, en un tiempo, en un espacio, en un lugar donde se permite la contemplación casi como si fuera una especie de templo. El espacio del arte se vuelve lugar de rito, de culto, donde se permite la experiencia de recordar lo ajeno sumada con la experiencia de uno mismo permitiendo la reactivación de la memoria y permitiendo tal vez cierto tipo de sanación de dolor vivido previamente.

El espectador en esta práctica entra con su propia experiencia y cuando sale lleva consigo la suma de las huellas del pasado revividas por las emociones surgidas en el espacio del arte amalgamadas a su propia memoria. Es en este estado de contemplación se pueden generar nuevas indagaciones, nuevas relaciones con el tiempo presente y quizá proponer nuevas acciones en resistencia a algún tipo de repetición de hechos que ya no se quiere revivir. Es en este hecho que la obra se completa. El espacio del arte como espacio del no olvido.

El artista no pretende solamente contar hechos sucedidos en el pasado como un historiador de arte lo hace. El artista busca por medio de su obra activar el pasado en el presente, pretende analizar los hechos del pasado confrontado con hechos de su tiempo, lo que invariablemente e involuntariamente están en una estructura trípode política-socio-cultural de la vida cotidiana.

El uso de la memoria política-social como práctica artística gana fuerza en principios de los 60 a través de los movimientos de vanguardia. La memoria como recurso para el desarrollo de la práctica artística es trabajada el ámbito del “no olvido”. El proceso de no olvidar opera en conjunto con la experiencia de vida del espectador en un intento de

hacerlo reflexionar desde el evento pasado hacia la posibilidad de crítica de eventos de la actualidad. Los eventos negativos, que no deberían repetirse suelen repetirse por el exceso de informaciones emitidas a gran velocidad por los distintos medios de comunicación. Apenas vamos asimilando una información cuando nos bombardean con otra nueva. Parecería que se trata de no institucionalizar la memoria como conocimiento de un hecho histórico, sino de enviar toda la información al mismo agujero negro generando en consecuencia una falta de visión de lo que podría suceder en el futuro si las malas acciones se repiten.

Activar la memoria a través del arte, que tiene un tiempo de comunicación distinto de los demás medios, es la manera encontrada por algunos artistas para criticar posturas y políticas gubernamentales como una manera de protegerse de las mismas. La fuerza de estos trabajos de arte reside en la activación de la obra por el espectador provocando una aproximación de la experiencia vivida de uno (el espectador) con la memoria del otro (el artista) a través de estrategias estéticas con la finalidad de un abordaje descontextualizado del tiempo presente. Los artistas abordan temas actuales sin borrar o sobreponer la importancia del tema citado, sino que buscan recordarlos con profundo respeto para mantenerlos a la luz con la intención que no sean olvidados.

Los límites entre pasado y presente se tornan borrosos por la similitud o la eminencia de que algo que puede pasar nuevamente a causa de la desatención de una sociedad inducida a pensar cómo y para un sistema determinado.

Elizabeth Jeli nos recuerda que:

“[...] la memoria es obstinada, no se resigna a quedar en el pasado, insiste en su presencia. En el plano societal y cultural hubo menos silencios. Los movimientos de derechos humanos en los distintos países han tenido una presencia significativa, ligando las demandas de saldar

cuentas con el pasado (las demandas de justicia) con los principios fundacionales de la institucionalidad democrática. Los afectados directos de la represión cargan con su sufrimiento y dolor, y lo traducen en acciones públicas de distinto carácter. La creación artística, en el cine, en la narrativa, en las artes plásticas, en el teatro, la danza o la música, incorpora y trabaja sobre ese pasado y su legado. [...] El espacio de la memoria es entonces un espacio de lucha política, y no pocas veces esta lucha es concebida en términos de la lucha “contra el olvido” recordar para no repetir.”⁸⁴

Traer el pasado para activarlo en el presente hace parte de algunas de las estrategias de producciones de artistas como la colombiana Doris Salcedo y del francés Christian Boltanski que atrapa al espectador y lo hace reflexionar sobre temas de la actualidad a través del recuerdo de hechos pasados.

Hernández-Navarro afirma que “la memoria – individual, colectiva, social o cultural – aparece como una forma de contacto entre tiempos y sujetos, una latencia afectiva.”⁸⁵ Y a través de este contacto entre tiempos y sujetos es que se establece nuevas relaciones y reflexiones a través del arte.

Se puede ver la fuerza de la obra de Doris Salcedo representada por 2 trabajos importantes, “Shibboleth”, una instalación en la Tate Modern en London realizada en 2007 y “6 y 7 de noviembre”, intervención-instalación realizada en el Palacio de Justicia de Bogotá en 2002.

Durante su trayectoria Doris Salcedo ha puesto en escena sus preocupaciones con la sociedad contemporánea a través de visitas al pasado como forma de no olvidar para no

⁸⁴ Elizabeth Jeli, *Los trabajos de la memoria* (Siglo veintiuno de argentina editores: Madrid, 2002), 2-6

⁸⁵ Miguel Ángel Hernández-Navarro, *Materializar el pasado - El artista como historiador (benjaminiano)* (Múrcia: Micromegas, 2012), 29.

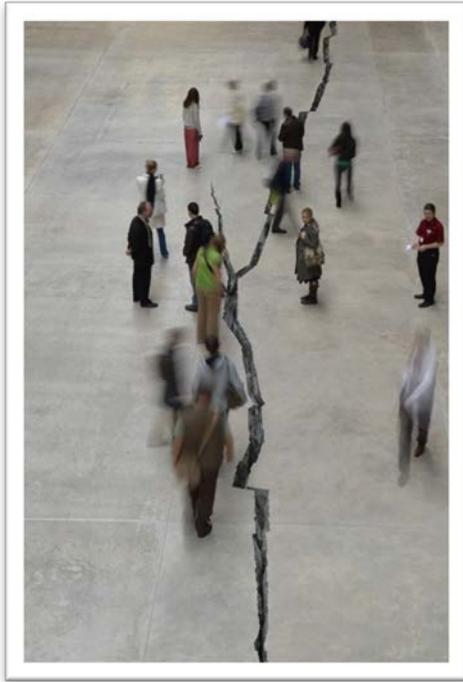
repetir en el presente los hechos lamentables generados por la violencia que causaron muchas muertes y dolor a lo largo de la historia honrando las vidas de los que se fueron.

En un video grabado para Tate Modern en la ocasión de la exposición de la obra titulada “Shibboleth”, Doris Salcedo comenta que esta obra “se refiere a los peligros de cruzar fronteras o de ser rechazado do cuando se intenta cruzar las fronteras:

“[...] estoy haciendo una pieza sobre las personas que han estado expuestas a extrema experiencia del odio racial sometidas a condición humana en el primero mundo. Esta pieza está intentando introducir una nueva perspectiva, un nuevo punto de vista. La idea es mirar para abajo y tal vez encontrarse con la experiencia de estas personas que he estado refiriendo, que en alguna parte han estado escondidas dentro de esta división profunda que se ha generado en la Sala de Turbinas. La presencia de los migrantes es siempre inoportuna. [...] La cultura de Europa es vista como una sociedad homogénea, una sociedad democrática que ha aprendido a resolver los problemas a través del diálogo y si es este el caso, entonces, ¿dónde encajar el nacimiento del odio racial? Yo pienso que la sociedad no es homogénea y no es tan democrática.”⁸⁶

Doris también evidencia en este video que la pieza consiste en una grieta en el piso que después de la exposición sería sellada representando una cicatriz como recuerdo permanente de la memoria, como la celebración de todas estas vidas que no reconocemos, que para nosotros son como fantasmas pero esta es la manera que la memoria de la pieza recuerda la presencia de las personas que no queremos mirar, la presencia de esta vida que no queremos reconocer.

⁸⁶ Doris Salcedo – Shibboleth | TateShots, de Tate Modern, disponible en: https://www.youtube.com/watch?time_continue=23&v=NIJDn2MAn9I , consultado el 20 de mayo de 2018.

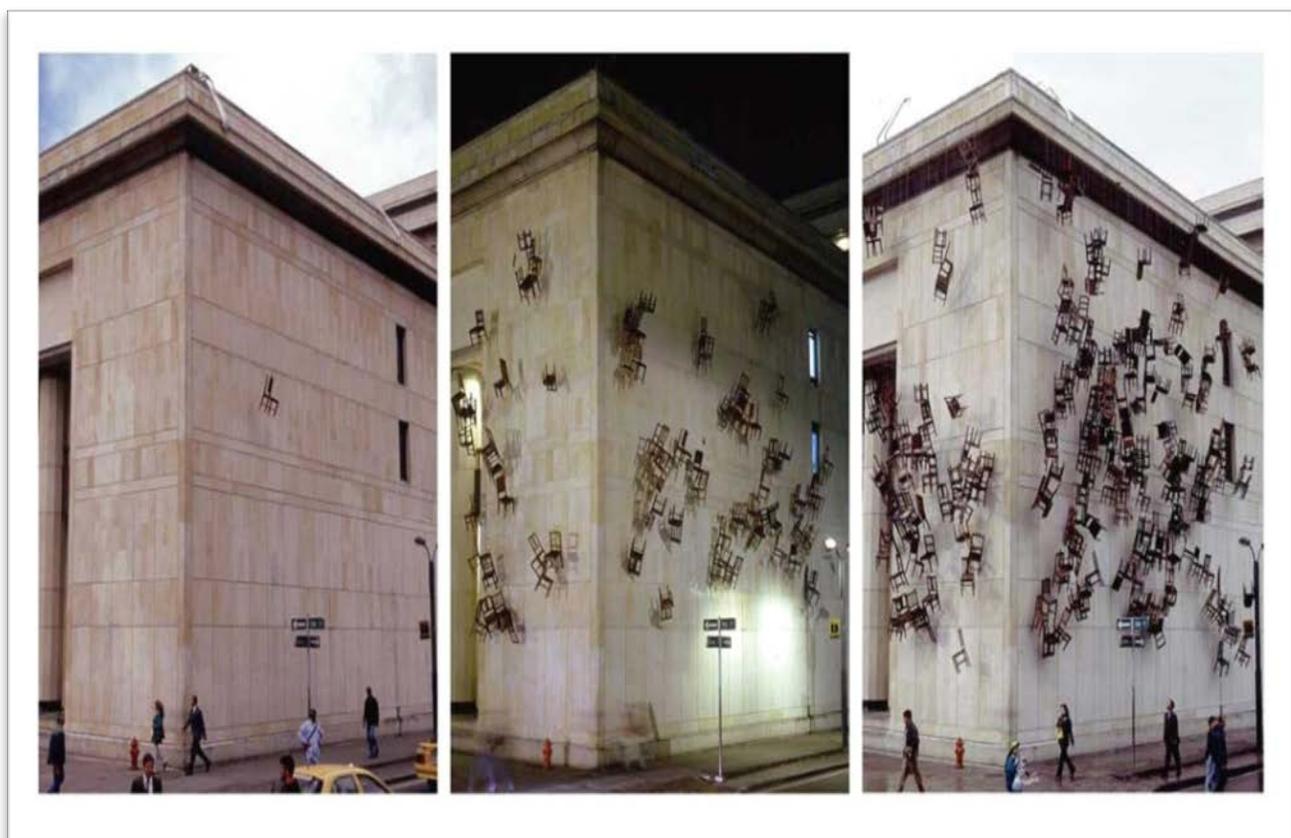


11 y 12 . Shibboleth, "A crack in the floor of the Turbine Hall", 2007 - Doris Salcedo
Imágenes obtenidas de la web: <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/shibboleth/index.html>

Trabajos como este surgen para intentar estar en la posición del otro tratando de cambiar esta postura cruel de lo llamado correcto, o sea, dar luz a la cara real de eventos como los del odio racial, que es tan evidente, y que están siempre escondidos como si fueran los hijos feos que no tienen padres.

Otro trabajo que rescata la memoria y la violencia fue una intervención en el espacio público, en el Palacio de la Justicia en el centro de Bogotá. En 2002 Doris Salcedo colgó 280 sillas de madera en las paredes de dicho edificio con la idea de recordar la masacre provocada por la toma del edificio en el 6 de noviembre de 1985 por un grupo de guerrilleros M19. Las sillas empezaron a ser colgadas gradualmente a partir de las

11:35h, hora en que la primera persona fue asesinada en 1985. El montaje de la intervención duró el equivalente a 53 horas, tiempo en que duró la toma del edificio.



13. Instalación Noviembre 6 y 7, 2002 – Doris Salcedo - Palacio de la Justicia. Centro de Bogotá.
<http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/406-doris-salcedo-el-arte-como-cicatriz>

Doris Salcedo produce un arte político, y afirma que:

“[...]un buen arte es político porque siempre está abriendo caminos desconocidos, espacios desconocidos y ha centrado toda su obra en la violencia política partiendo de un testimonio y sobre esto construye algo que ya no es tan preciso sobre la víctima, sino que trata de una memoria que es un poco más amplia, más bien se intenta mostrar a través de la evocación de la memoria, la textura de la violencia.”⁸⁷

La cuestión del tiempo en el arte, tiene el espacio como aliado y agente facilitador de la conjugación de tiempos distintos en el tiempo presente a través de la evocación de la memoria buscando en la reinterpretación del pasado una nueva memoria para el futuro. Esta conjunción de tiempos abre nuevos desplazamientos, nuevos caminos hacia nuevas perspectivas, nuevos alineamientos, posibles cambios de mirada, generando resistencia en forma de nuevas cuestiones y reflexiones.

En el caso de Christian Boltanski, artista francés (Paris, 1944), trabaja con las sensaciones del ser humano acerca de temas que estuvieron presentes en su propia vida desde la persecución de su padre y la memoria del holocausto que le invadió la vida desde su infancia. Sus obras abordan temas como el olvido, la pérdida, la memoria y la muerte.

Estos temas confrontan al espectador contemporáneo con la memoria y la experiencia de las víctimas de violencia que no es posible entender sin el intento de ponerse en lugar del otro, un tipo de experiencia que solamente es posible sumando la experiencia de vida del espectador introduciéndose en un tiempo que no fue vivido por él, pero que a través de una memoria colectiva o a través de una inmersión en el mundo del otro, esta experiencia es promovida.

⁸⁷ Doris Salcedo: “El arte es marcadamente ideológico”, entrevista concedida a Rocío Londoño Botero a la Fundación Razón Pública y Oficinas de Correos tv en Marzo de 2013, publicada el 01/04/2013, <https://www.youtube.com/watch?v=q88Oq3p9iOQ&t=12s>, consultado el 20/05/2018.

Las obras de Christian Boltanski posibilitan la relación entre pasado, presente y futuro de situaciones o eventos en que el artista cree que sea necesario no olvidar. El arte es su manera de manifestarse contra el olvido y la desaparición. Su obra representa también su propia vida, que involucra la memoria personal y la convierte en arte a través de fotografías, ropas, recortes de periódicos cartas, que hacen parte de sus instalaciones.

La obra “The D. family album 1939-1964” realizada en 1971, esta basada en las fotografías banales del álbum familiar de de un amigo de Boltanski, que él reconstruye a partir de su mirada y secuencia cronológica conferida por él.



14. The D. family album 1939-1964 - CHRISTIAN BOLTANSKI – Imagen obtenida de la web:
http://i-ac.eu/en/collection/314_album-de-photos-de-la-famille-d-1939-1964-CHRISTIAN-BOLTANSKI-1971

Según el sitio de IAC - Instituto de Arte Contemporánea - Villeurbanne / Ródano-Alpes, que abriga informaciones sobre esta obra de Boltanski:

“El trabajo de Christian Boltanski expresa una fascinación por la ilusión de que la fotografía produce la capacidad de preservar la memoria

*y mantener la muerte a distancia. Sus "acumulaciones", documentos y fotografías, no pueden dejar de evocar las huellas relacionadas con las desapariciones humanas, ya sean series de objetos acumulados y preservados como resultado de masacres o series de retratos fotográficos de personas fallecidas. "No sabemos nada sobre cómo ha sido la vida de la familia durante veinticinco años, estas imágenes de rituales familiares nos envían a nuestros propios recuerdos, a nosotros mismos, a todos los álbumes de fotos, al interior. de una sociedad determinada, son casi idénticos, no representan la realidad, sino la realidad del álbum de fotos. (Christian Boltanski, modelos - cinco relaciones entre texto e imagen, entrevista con Irmeline Lebeer, 1979, p.8)."*⁸⁸

Otra obra importante de este artista es "Les tombeux", 1996 que:

"está formada por siete tumbas anónimas que conmemoran las víctimas sin reconocimiento o sin memoria. Boltanski acude a la recuperación de los perdidos para recordar a las personas que la hicieron posible. Para ellos enciende bombillas con las que evoca las velas que alumbran el viaje de las almas de los difuntos. Este símbolo intenta romper con el olvido y sumirnos en un espacio de conmemoración. La instalación queda cerrada con una serie de portarretratos del que sólo se ha mantenido el marco. Los marcos se extienden por las paredes conformando una masa negra reflectante. Dado que los portarretratos ya no tienen una imagen fotográfica que albergar, en su lugar se ha colocado un cristal negro que refleja la figura de quien se ponga delante.

⁸⁸ Institut d'Art Contemporain - Villeurbanne / Rhône-Alpes, "CHRISTIAN BOLTANSKI ÁLBUM DE FOTOS FAMILIAR D., 1939-1964, 1971", consultado el 9/12/2017, disponible en: http://i-ac.eu/en/collection/314_album-de-photos-de-la-famille-d-1939-1964-CHRISTIAN-BOLTANSKI-1971

Habitualmente Boltanski hace uso de la fotografía de desconocidos para traerlos de nuevo a la vida, en este caso las caras de los retratos se han oscurecido hasta llegar al negro, color que simboliza la muerte, el olvido y la desaparición.”⁸⁹

Las obras de Doris Salcedo y Christian Boltanski es la propia materialización de la



15. Le tombeux, 1961 - CHRISTIAN BOLTANSKI – Imagen obtenida de la web:

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/tombeaux-tumbas>

memoria en función de una resistencia contra el olvido, es la materialización de una ausencia colectiva manifestada a la vez por la experiencia de uno, de la experiencia individual de cada espectador que esté delante de estas obras, ya que las obras suelen

⁸⁹ Sara Torres Sifón, Christian Boltanski: Memoria, ausencia, presencia. Artículo publicado en PAC – Plataforma de Arte Contemporáneo el 13/07/2016, disponible en: <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/christian-boltanski-ivam/#!prettyPhoto> , consultado en 15/12/2017.

mezclar la memoria individual con la colectiva. Este tipo de representación de la memoria, de la ausencia, de la muerte, opera en este momento particular, cuando el espectador confrontado con la memoria del otro abre este espacio, el espacio que se eleva entre la obra y la experiencia psíquica del espectador, donde el cuerpo permanece estático, pero la mente evoca recuerdos, sensaciones y experiencias íntimas de uno y se une a la experiencia de este otro conformando en una nueva experiencia. Esta nueva experiencia da espacio al nacimiento de nuevos cuestionamientos acerca de lo que está siendo hecho de la experiencia de vivir y lo jala hacia la presentación de una postura distinta frente a los eventos y acontecimientos contemporáneos.

En estos artistas el proceso de materialización de la memoria se basa en la utilización de objetos de uso cotidiano, sea mobiliario del hogar o corporativo, fotografías familiares, vestuario, tumbas, documentos históricos, cartas, testimonios, periódicos y toda clase de objeto se encuentre la posibilidad de transmitir la experiencia de la ausencia, del tiempo y del evento olvidado. La subjetivación de esta materialización queda a cargo de la presencia del espectador que al visualizarla, que, a través de su propia experiencia de vida, de su momento de contemplación es llevado a otro lugar, a otro tiempo, que permite una relación entre él y los hechos del pasado, entre su vivencia y el trauma del otro.

La violencia representada en las obras mencionadas trae a la luz en forma de “no olvido”, una manera de seguir resistiendo a la violencia que no se detiene. La amnesia colectiva puede permitir que eventos traumáticos y violentos vuelvan a repetirse. Probablemente el arte no tiene el poder de interrumpir malas propuestas políticas, castigar culpables o cualquier otro tipo de remedio, pero la activación de la memoria a través del arte y de la experiencia del individuo con obras como las de Doris Salcedo o Christian Boltanski, permite reevaluar el tiempo presente.

La cuestión del tiempo en las obras citadas es de suma importancia para la eficacia de la reactivación de la memoria. La memoria es reactivada por la experiencia pasada del otro. La reactivación de pasado es dada por distintos elementos: el propio tiempo, la ausencia, los objetos que evocan el pasado, los hechos de una realidad pasada y la subjetivación del espectador y en relación a todos estos elementos existe el tiempo presente que, a causa del fenómeno de la superinformación a la que los individuos están sometidos es arrastrado hacia a la falta de memoria, al olvido. La reactivación de la memoria a través de la práctica artística se transforma en un acto de resistencia al “no olvido”.

El “no olvido” busca traer a luz y abordar temas que a todos nos gustaría olvidar, principalmente por aquellos, que, como testigos sobrevivientes de una tragedia se le hace necesario para seguir su camino en la vida. Sin embargo, no tener la memoria activada permite que muchas de las tragedias que no se quieren recordar se repitan. Casos como o de los estudiantes de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos, en Ayotzinapa, Estado de Guerrero, en México se está repitiendo en diversos lugares en el mundo. El arte puede ser el dispositivo para ir en contra de la repetición de casos como este. El arte como “contra-dispositivo”, como agente activador de la memoria colectiva genera una reacción, un despertar social en el intento de resolver o retomar un problema en la búsqueda de una resolución.

CAPÍTULO III

LA PRÁCTICA ARTÍSTICA COMO RESISTENCIA

Estamos sobrecargados de información por los diversos medios de comunicación, recibimos informaciones por la televisión, por los periódicos, por el radio, por las redes sociales, por los celulares, por las computadoras, es demasiado lo que recibimos a la vez lo que nos orilla al olvido por el exceso de información. De acuerdo con el sociólogo Zygmunt Bauman, en una charla concedida al diario español El País:

“Ahora sé que el exceso de información es peor que su escasez [...] Nos estamos distanciando del pasado a toda velocidad, de lo cual resulta el impacto de dos fuerzas, una es la fuerza del olvido y la otra, la de la memoria. No hay tiempo para entrar en materia, de modo que la memoria guarda un recuerdo deformado del pasado. No sabemos cuánto van a durar las concepciones que se establecen con unos cimientos tan débiles. Esto no es serio. El problema es cómo conseguir llegar a la información relevante, cómo distingues la basura de lo relevante. Se trataría de saber si un año después le interesa a alguien lo sucedido el año anterior, si dejó algún rastro.”⁹⁰

Se dedica poco tiempo a entrar a la profundidad de las informaciones, ya que inconscientemente esperamos recibir nuevas en otros dispositivos al largo del día. El individuo se queda, entonces, no con informaciones completas sino con fragmentos de ellas, diariamente. Este fenómeno que impide una concentración en las informaciones, confluye en una futura posibilidad de desmemoria. Este exceso de emisiones de información hacia el receptor provoca una dispersión en lo que toca al sentido de atención. El receptor entra en estado de deriva, sin saber en cuál, de las informaciones se debe o quisiera poner más atención.

⁹⁰ Zygmunt Bauman, “Da la impresión de que todo anda fuera de control”, El país, publicado el 19/08/2012, https://elpais.com/cultura/2012/08/19/actualidad/1345406113_154130.html .

Los sistemas de información, también se valen de esto, puesto que, se sabe que es posible distraer al receptor con informaciones menos importantes. Muchas de las veces, cuando un suceso merece más atención, ello es sobrepuesto por una información completamente fuera del contexto anterior, como modo de distraer la atención del receptor. Hechos relevantes, muchas veces se quedan en el olvido, por el exceso de distracción que los individuos son sometidos al diario.

Cotidianamente se ve crecer el número de muertes o personas desaparecidas, como si fuera una normalidad de la humanidad. Frente a tantas muertes y desapariciones, la sociedad parece ser conducida a la aceptación de la normalización la violencia. Ya no es conferida tanta atención en casos violentos que se ve ocurriendo al diario, lo que provoca el olvido y la repetición de los mismos.

Hechos como los de personas desaparecidas son asunto de interés y de preocupación internacional, según el “Portal de actualidad y noticias de la Agencia Europa Press” en Brasil, solo en 2017, se denunciaron 82,684 desapariciones en todo el territorio nacional, entre ellos personas víctimas de la dictadura militar que padeció el país entre los años de 1965 y 1985, tanto miembros como disidentes políticos, la delincuencia común o hasta indigentes:

“Más de 80.000 personas desaparecen cada año en Brasil, una cifra "espeluznante" que supone solamente el primer paso de un largo camino que el gigante suramericano apenas empieza a recorrer para dar respuesta a quienes buscan a sus familiares, víctimas de los crímenes del pasado o de la violencia actual.

Marianne Pecassou, experta de la oficina regional del Comité Internacional de Cruz Roja (CICR), explica a Europa Press en una

entrevista concedida con motivo del Día Internacional de las Personas Desaparecidas, que se celebra este 30 de agosto, que Brasil es un caso particular en un contexto iberoamericano donde la mayoría de las desapariciones datan de la época de las dictaduras militares o se deben a un conflicto armado.

"Una primera categoría son los desaparecidos del pasado, las personas que desaparecieron durante el régimen militar" (1965-1985).

*[...] Otro gran grupo son "las víctimas de las situaciones de violencia que hay en muchas zonas del país y que tienen que ver con grupos armados involucrados en tráfico ilegales." Si hablamos de criminalidad común, no solo hay desapariciones recientes, algunas han ocurrido hace diez o quince años y los casos siguen sin estar resueltos."*⁹¹

En México la Revista Proceso publicó el 12 de febrero de 2015 un artículo fundado en investigación basada en datos oficiales, donde explicita que entre 2007 a 2012 desaparecía una persona a cada 4:05hrs, lo que computaban 6 personas al día, ya entre 2013 y 2014 este número se elevó a 13 personas al día, lo que ocurría cada 1:52hrs.

Homero Campa, Coordinador la Revista Proceso, y autor de la noticia "En este sexenio 13 desaparecidos al día" publicada el 12 de febrero de 2015, revela:

"Si entre 2007 y 2012, en el sexenio de Felipe Calderón, desaparecieron seis mexicanos al día; entre 2013 y 2014, en el de Peña Nieto, desaparecieron más del doble: 13 al día. Con Calderón se extraviaba o

⁹¹ Europa Press. "Los desaparecidos invisibles de Brasil" publicado el 30 de agosto de 2018, disponible en: <http://www.europapress.es/internacional/noticia-desaparecidos-invisibles-brasil-20180830112158.html> , consultado el 01/09/2018.

*desaparecía un mexicano cada cuatro horas con cinco minutos; con Peña Nieto ello ocurre cada hora con 52 minutos.*⁹²

La desaparición de los 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos, de Ayotzinapa, Guerrero en 2014 motivó en mí la necesidad de que empezara a buscar la forma de manifestarme en contra de esta tragedia. Y sobre todo apoyar con mi trabajo de arte la tarea de recordar a los demás evitando el olvidar.

Los familiares de los desaparecidos habían aportado muchas formas de manifestación y resistencia a lo impuesto por los sistemas que manipulan la sociedad en general. Las formas de los familiares que tienen alguien desaparecido y lo manifiestan por medio de caminatas en las calles, por las redes sociales.



16. Familiares de personas desaparecidas protestan en México –
Imagen obtenida de la web:
<http://www.resumenlatinoamericano.org/2018/02/13/mexico-el-pais-de-los-desaparecidos-informe-de-la-revista-proceso/>

La sociedad parece alienarse de determinados hechos, como los pasados violentos, puesto que ya se siente una cierta normalización de las catástrofes humanas. Se está

⁹² Homero Campa, “En este sexenio, 13 desaparecidos al día”, Revista Proceso, (12/02/2015): 2, <http://desaparecidos.proceso.com.mx/2/> , consultado el 10/07/2017.

estableciendo como normativa aceptada los acontecimientos violentos cotidianos, lo que no genera ningún cambio de pensamiento o de comportamiento. Es decir, la humanidad se ha resignado frente a los hechos no resueltos, a la impunidad, a la falta de perspectiva de cambios realmente significativos que resulten en responsabilizar los culpables por hechos violentos del cotidiano.

Este estado de resignación puede ser rebasado por los artistas a través de acciones por intermedio de su disciplina, por su creencia de que algo puede cambiar, aunque sea cambiar solamente la postura de un individuo frente a los hechos olvidados del cotidiano. Cuando se vuelve interlocutor de un diálogo el artista conjuga su experiencia de la realidad con la realidad del sujeto perteneciente al público que observa y activa la obra con sus propias experiencias y saberes.

3.1. Mi lucha por el “no olvido”

Mientras caminaba por la Ciudad de México, en 2015, me di cuenta de que, en los espectaculares, que dominan el campo visual de la ciudad, en particular los que no tenían publicidad, traían la frase: “Anuncio en Suspensión de Actividades”, lo que curiosamente me llevó a pensar en algunos casos que pasaron en Brasil, crímenes que seguían impunes, sin culpar a los responsables o que estaban archivados en algún sector de la Justicia Brasileña. Esa paradoja me motivó a trabajar con los casos que me afectaron a mí y también al mundo.

Uno de los primeros proyectos en los que empecé a trabajar en México y que actualmente sigue en proceso de desarrollo se llama “En suspensión de Actividades” (2015). Este trabajo es un fotomontaje que relaciona el sentido de la espectacularidad de los productos de consumo y el olvido de hechos cotidianos que siguen sin solución y los culpables impunes.

Los espectaculares son medios que publicitan todo tipo de información conduciendo al proceso de encuadramiento del pensamiento y del discernimiento de lo que es verdad o de lo que es mentira, de lo apropiado o de lo inapropiado, es decir, de lo que se debe creer y aceptar.

La publicidad como otros medios de comunicación es responsable por informar y hacer que nosotros aceptemos la información que nos es transmitida todo el tiempo.

Existe una gran cantidad de imágenes que están por todas partes con el propósito de convencernos de algo.

Durante mi recorrido diario empecé a relacionar algunos informes que siempre aparecen cuando algún anuncio no está en conformidad con la moral y las buenas costumbres de la gente, y que, además ensucian el espacio natural y de la urbe de manera avasalladora.

Siempre que veo la frase "ANUNCIO EN SUSPENSIÓN DE ACTIVIDADES" en los espectaculares de la Ciudad de México, inmediatamente me acuerdo de los múltiples casos a los que no se les ha hecho justicia, es decir, que la justicia está en suspensión de actividades. La impunidad pone la justicia en suspensión de actividad.

“En Suspensión de Actividades” que me ha hecho pensar en los casos que por desgracia suceden tanto en México como en Brasil, que afectan a la sociedad de manera global.

En un primer momento pensé en los eventos criminales pasados en Brasil, que suceden año tras año, siguen archivados y sus familias tampoco tienen esclarecida la muerte de sus hijos.

Una masacre ocurrida en 23 de julio de 1993, en Rio de Janeiro, donde un grupo de pistoleros a bordo de dos vehículos con la matrícula tapada pararon en frente a una iglesia donde se encontraban durmiendo un grupo de niños callejeros. Los pistoleros abrieron fuego, matando a cuatro niños en el acto e hiriendo a otros dos que morirían posteriormente en el hospital. Los supervivientes del ataque huyeron, siendo perseguidos durante aproximadamente un kilómetro por los vehículos de los atacantes en donde fueron alcanzados y volvieron a ser tiroteados, resultando en sus muertes y en la de un mendigo que se encontraba en las proximidades.



17. De la serie "En Suspensión de Actividades", 2014. (Masacre de los niños en Candelária - RJ, 1993. JANE TEIXEIRA.

En 2014, en México, una noticia chocaba el país con el caso de los 43 estudiantes normalistas. En el trabajo “En Suspensión de Actividades” reflexiono acerca de los crímenes cometidos por el sistema, que, por su condición jerárquica o de poder sobre la sociedad no se llegan a resolver siguiendo así, en suspensión... “de actividades” archivados o simplemente “olvidados” en algún cajón de la justicia.

Mientras se camina por las calles, en las grandes metrópolis, en la vida diaria, se camina en medio a un bombardeo de informaciones y de estímulos visuales que poco a poco manipulan nuestra manera de ver y de pensar.

Como bien se sabe, los medios de comunicación son responsables por informarnos y hacer que nosotros aceptemos las informaciones sin cuestionarlas. Existe una gran cantidad de imágenes que están por todas partes con el propósito de convencernos de algo. El noticiero, el internet, las revistas nos han informado acerca de acontecimientos diarios, incluso los que están lejos de alcanzar una solución digna y justa. La información banal, superflua se transmite masivamente varias veces al día en lugar de las que son de beneficio de la sociedad o que, de hecho, es importante tomar conocimiento.

Las propuestas artísticas, que resultaron de mi investigación, buscan desmitificar algunos pasajes políticos de la historia y proponer un análisis crítico de estos a través de una lucha por el “no olvido” y quizá un cambio de las aceptaciones sociales frente a la normalización de la violencia.

3.2. La cerámica como materia de registro

A partir de estos antecedentes, el presente trabajo de investigación ha intentado establecer una relación entre las imágenes apropiadas de distintos medios de comunicación con la práctica artística. Los usos de estas imágenes que sobre soportes cerámicos, los cuales fueron conceptualmente escogidos por su confluencia en la idea de que la cerámica ha sido un medio testimonial de diferentes épocas.

Antes de entrar en el contexto específico de las instalaciones que hacen parte del segmento práctico de esta investigación, se hace necesario abarcar los motivos por el material cerámico.

A lo largo de la historia de la humanidad, dentro del universo de los materiales culturales que ayudan a descifrar los misterios y la trayectoria de las civilizaciones se sabe que la cerámica ocupa un lugar sumamente importante para los estudios arqueológicos de cada región del mundo con el fin de saber/conocer la trayectoria de la humanidad. La cerámica permitió que el hombre imprimiera su huella, sus sentimientos y pensamientos, expresado por gestos y dibujos.

Para Orton Clive, Paul Tyers y Alan Vince, autores del libro “La Cerámica en Arqueología”, el potencial de la cerámica como evidencia arqueológica: “[...] proporciona tres tipos de información: 1. evidencia para la datación; 2. evidencia distribucional, por ejemplo, relativa al comercio; 3. evidencia para la función y/o estatus.”⁹³

⁹³ Orton Clive, Paul Tyers y Alan Vince, *La cerámica en la arqueología* (Barcelona: Crítica, 1997), 38.

Los objetos cerámicos encontrados por los arqueólogos, en las distintas regiones del mundo, eran utilizados en la vida cotidiana en la elaboración de objetos utilitarios o tenían finalidad de realización de rituales religiosos.

Según Carla M. Sinopoli⁹⁴:

“[...] los seres humanos difieren de cualquier otra especie en este planeta en nuestra capacidad extensa de transformar el mundo natural para facilitar nuestra existencia en él. Al esculpir la piedra, la madera y la arcilla, creamos herramientas que aumentan nuestra efectividad en la obtención y preparación de alimentos, en la obtención de refugio y en la producción de las condiciones y comodidades de la vida que ahora consideramos necesarias para nuestra supervivencia. También producimos bienes para adornar nuestros hogares y cuerpos, diseñados de acuerdo con las normas culturales de la estética, así como los objetos necesarios para el reconocimiento o la ejecución ritual de nuestras creencias religiosas.”⁹⁵

Según Andrés Santana, investigador del Instituto de Nacional de Antropología e Historia (INAH) de la Ciudad de México, “el análisis de los objetos cerámicos permite determinar tecnologías, cronologías de regiones, redes comerciales, aspectos religiosos y vida cotidiana”⁹⁶, es decir, que la cerámica sirve, además de sus usos cotidianos y religiosos, como testigo resistente al tiempo.

⁹⁴ Carla M. Sinopoli es profesora de antropología, curadora de arqueología y etnología asiáticas en el Museo de Arqueología Antropológica y directora del Programa de estudios de museos de la Universidad de Michigan.

⁹⁵ Carla M. Sinopoli, “Approaches to Archaeological Ceramics,” in *Approaches to Archaeological Ceramics* (New York: Springer Science+Business Media, 1991), 1-7

⁹⁶ Instituto Nacional de Antropología. La cerámica como herramienta del arqueólogo. Boletín publicado el 06 de julio de 2015, disponible en: <http://www.inah.gob.mx/boletines/490-la-cerámica-como-herramienta-del-arqueologo>

A lo largo de la historia el desarrollo de la cerámica, en términos de calidad y conocimiento de la materia, nos ha conducido a nuevos propósitos para su uso. En la antigüedad, los objetos cerámicos tenían carácter simbólico de poder o de éxito social. Actualmente, estos mismos objetos son considerados objetos de arte.

Innocent Pikiaryi sostiene que la cerámica comunicó mensajes sociales a sus usuarios, y por lo tanto los arqueólogos deberían tomar prestado de la teoría de la comunicación para comprender, por ejemplo, por qué se decoró la cerámica. Es a partir de esta decoración que los arqueólogos pueden obtener significados sociales entre las identidades étnicas o más allá de ellas.⁹⁷

- **Instalación “Semillas Ausentes, #Ayotzinapa” 2018 - Jane Teixeira**

La instalación “Semillas Ausentes #Ayotzinapa” es un proyecto que remite a las desapariciones diarias que no tienen fecha para cesar por lo que este proyecto estará, desafortunadamente, en constante expansión.

El caso de los 43 alumnos de la escuela normal de Ayotzinapa, sucedido en 2014 impactó, no solo a la población mexicana, sino al mundo entero. Este tipo de problema es recurrente en muchos países al rededor del mundo y hace que la gente se identifique con hechos similares de su ámbito local. Lo que pasa con noticias como estas, es que se diluyen con facilidad al ser sobrepasadas por noticias de nuevas tragedias, que rápidamente son divulgadas por todos los medios de comunicación.

⁹⁷ Innocent Pikiaryi. Ceramics and group identities: Towards a social archaeology in southern African Iron Age ceramic studies in *Journal Social Archeology* no, 7, October 2007, 286. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/249631537_Ceramics_and_group_identities_Towards_a_social_archaeology_in_southern_African_Iron_Age_ceramic_studies

El motivo por el cual empecé a trabajar el tema de la desaparición forzada, que resultó en el proyecto “Semillas Ausentes #Ayotzinapa” fue el hecho de que cualquier de estas víctimas podría haber sido el hijo o hija de cualquier persona. Esta obra fue realizada con la pretensión de activar “la presencia de la ausencia”, haciendo presentes a los 43 estudiantes de Ayotzinapa, evitando que este hecho camine hacia la desmemoria.

“Semillas Ausentes #Ayotzinapa” trata de un tema tan espantoso y delicado a la vez ya que la pieza no fue desarrollada a partir de testimonios de las víctimas de esta desgracia, sino a partir de la afectación que este hecho ha producido y produce sobre mi como madre.

En la ocasión de la desaparición de los 43 lo primero que se me ocurrió a mí, independiente de la situación de cómo pasó el hecho, fue que uno de estos estudiantes desaparecidos pudo haber sido mi hija estudiante y adolescente en ese momento. Y como madre este caso me motivó a dar un rostro a la ausencia de los estudiantes desaparecidos, el rostro de mi hija. Por este motivo, resolví sacar un molde del rostro de mi hija y replicarlo 43 veces y sobre ellos el nombre y apellido de estos estudiantes, para recordar que ellos forman parte de la sociedad como individuos.

El caso de los 43, que solo sigue en discusión hasta la fecha (febrero de 2020), por la incansable lucha de sus familiares en la búsqueda de sus hijos, nos lleva a recordar de otros casos semejantes, que además de la falta de claridad, están cargados de muchas incógnitas e irregularidades. Cuando se piensa en los 43, también se activan otros casos que todavía siguen abiertos, pero que no han sido investigados y por lo tanto no se ha encontrado a los culpables, casos que siguen oscuros o impunes.

Considerar este trabajo una instalación proviene del hecho de que es imprescindible la participación del espectador para que se active la obra a través del propio recorrido que se hace delante de la obra, en el espacio expositivo. Según Claire Bishop:

“La instalación artística crea una situación en la cual cada espectador entra físicamente, e insiste que se considere este espacio como una totalidad.”⁹⁸

En el caso de “Semillas Ausentes #Ayotzinapa” cuando se entra en el espacio expositivo la obra convoca al acercamiento, para que se pueda leer lo que está escrito en las máscaras. Es a partir de este acercamiento que se pretende abrir los horizontes del espectador hacia una relación interpersonal con la obra.

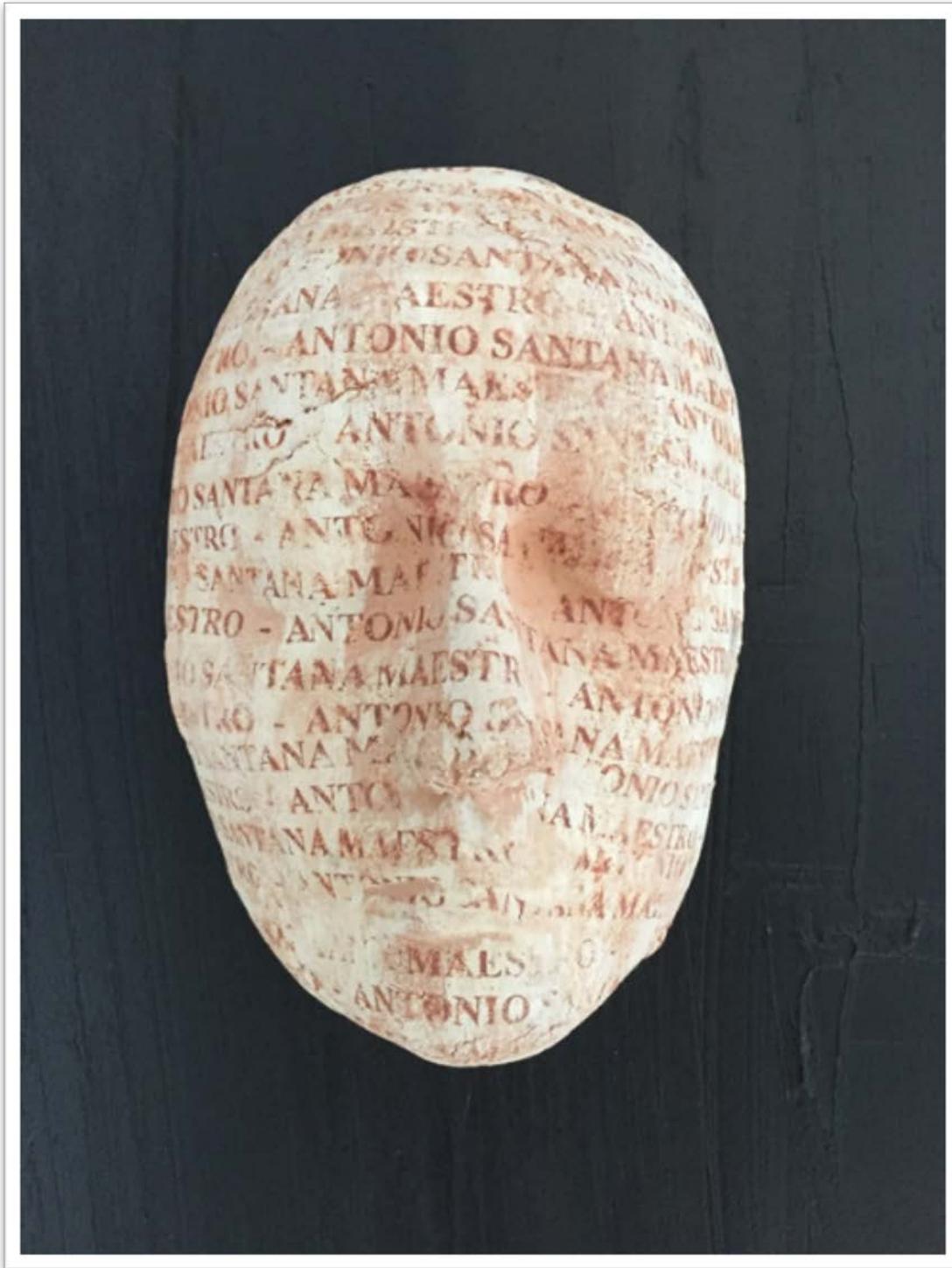
Las máscaras fueron producidas con cerámica, con la intención de valorar su característica de testigo socio-cultural y también crear una conexión entre el presente y el pasado, entre los ausentes y los presentes, a través del pasaje por el umbral que divide la realidad del presente y el imaginario, que es activado por la memoria individual o colectiva marcada por hechos del pasado. La instalación actualmente está compuesta por 100 copias en cerámica del rostro de mi hija, que, como una metáfora representan y proyectan el rostro de cada uno de los hijos que siguen desapareciendo.

El fondo negro simboliza la obscuridad que ha empañado casos como el de los 43 y de tantos otros que ocurren todos los días. En esta instalación, 43 de los rostros tienen en su superficie el nombre de cada uno de los estudiantes desaparecidos con el objetivo de darles identidad a cada uno de ellos, con el propósito de que por medio de sus apellidos se pueda recordar que son hijos de alguien y que podría haber pasado con cualquiera, por lo tanto, no se debe olvidar que siguen sin respuestas, hasta la fecha.

⁹⁸ Claire Bishop, *Installation Art*, (London, Tate, 2005), 6. (Traducción propia del extracto de texto original en inglés: “Installation art creates a situation into which the viewer physically enters, and insists that you regard this as a singular totality.”)



18 y 19. Detalle de las máscaras perteneciente de la Instalación Semillas Ausentes #Ayotzinapa, 2017 de Jane Teixeira.
(Máscaras intervenidas con colores y óxidos cerámicos) – Imágenes del archivo personal.



20. Detalle de una de las máscaras perteneciente a la instalación Semillas Ausentes #Ayotzinapa, 2017 de Jane Teixeira. (Máscara intervenida con nombre y apellido de uno de los 43 estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa). Imágenes del archivo personal.

De acuerdo con Estela Shindel:

“La existencia de un lugar central del recuerdo que reúna a todos los nombres de los caídos resulta fundamental, tanto como reconocimiento público hacia las víctimas como para el homenaje individual de sus allegados. Al mismo tiempo los nombres – como marca ineludible de identidad – ayudan a restablecer la dignidad de las víctimas así como a dar una dimensión más humana a las cifras abstractas. Entre los debates que suelen acompañar la creación de monumentos, sin embargo, se encuentra precisamente el problema de cómo definir exactamente a quién recordar en él. La respuesta a esa pregunta no siempre es sencilla, puesto que en algunos casos no es posible reconstruir la lista completa de los muertos y en otros hay quienes desean establecer diferencias entre las víctimas (por ejemplo, entre desaparecidos y asesinados). Esta dificultad fue resuelta a través del recurso de dejar espacios vacíos para agregar nuevos nombres o enmendar informaciones, a medida que se avance en el conocimiento de la verdad histórica.”⁹⁹

La instalación, no trata de una estatización de hechos de un pasado horrible, sino que en el momento que es expuesto, busca, a través de la práctica artística, crear un “lugar de memoria” para evocar las discusiones del pasado proyectándolas en el presente con objetivo de poner atención en estos hechos para que no se los repitan en el futuro.

⁹⁹ Estela Schindel, “Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano”, en la revista Política y cultura, no. 31, (Mexico: UAM, primavera de 2009), 77.



21. Vista de la Instalación Semillas Ausentes #Ayotzinapa, 2017 - Jane Teixeira.
Expuesta en Galería Málaga – CDMX (julio del 2019). Imágenes del archivo personal.

Para Pierre Nora:

“Los lugares de memoria pertenecen a dos reinos, es lo que les confiere interés, pero también complejidad: simples y ambiguos, naturales y artificiales, abiertos inmediatamente a la experiencia más sensible y, al mismo tiempo, fruto de la elaboración más abstracta.

Son lugares, efectivamente, en los tres sentidos de la palabra, material, simbólico y funcional, pero simultáneamente en grados diversos. Incluso un lugar de apariencia puramente material, como un depósito de archivos, solo es lugar de memoria si la imaginación le confiere un aura simbólica.”¹⁰⁰

La intención de este trabajo es hacer que la gente tenga consciencia de que es necesario mantener la atención y no permitir la pausa o suspensión. Crear un lugar de memoria, es inscribir en el presente, un fragmento del pasado por medio de una relación entre espacio y tiempo, donde en su interior se busca resignificar o, más bien, recordar hoy para no repetir mañana.

- **Instalación “La Mesa Servida”, 2018 – Jane Teixeira**

Puede que el trabajo del artista no consiga de manera absoluta cambios significativos contra el olvido, pero es necesario crear lugares o hechos de memoria contra el olvido y así cambiar de alguna manera determinados hábitos a través de la experiencia sensible para la no repetición de hechos terribles.

¹⁰⁰ Nora, Pierre *Nora en Les lieux de mémoire*, trad. Laura Masello (Montevideo: Trilce, 2008), 33.

El recurso arte aquí es utilizado para mediar entre los umbrales del pasado y del presente, a partir de un punto de vista particular, que conjugadas con las experiencias del espectador pretende abrir las puertas para un nuevo horizonte, para nuevas interpretaciones y reflexiones hacia nuevas acciones que permitan combatir el olvido. Parecería ser un trabajo utópico. Sin embargo, es mejor tener en perspectiva un posible cambio de postura individual hacia una colectividad que mantenerse en estado de distopía.

Pierre Nora comparte la idea de que:

*“[...] si la historia, el tiempo, el cambio no intervinieran, habría que conformarse con un simple historial de los memoriales. Lugares entonces, pero lugares mixtos, híbridos y mutantes, íntimamente tramados de vida y de muerte, de tiempo y de eternidad, en una espiral de lo colectivo y lo individual, lo prosaico y lo sagrado, lo inmutable y lo móvil. Anillos de Moebius anudados sobre sí mismos. Pues, si bien es cierto que la razón de ser fundamental de un lugar de memoria es detener el tiempo, bloquear el trabajo del olvido, fijar un estado de cosas, inmortalizar la muerte, materializar lo inmaterial”.*¹⁰¹

El acto de rescatar este tiempo, en la instalación “Mesa Servida”, no es solo una cuestión de revivir la historia por medio del arte, sino que parte de la relación entre una memoria colectiva, no vivida directamente, pero que dejó secuelas en la memoria misma, al punto

¹⁰¹ Nora, Pierre Nora en *Les lieux de mémoire*, 34.

de que para algunas personas hubo un deseo íntimo de olvidar con la esperanza de pensar que determinados hechos nunca ocurrieron.

El arte, en el caso de “La Mesa servida”, pretende operar como dispositivo de transposición para resignificar un punto del pasado, que parece lejano para los que no vivieron determinados hechos, como la guerra, por ejemplo. El trabajo desarrollado se trata de una mesa “*SERVIDA*”, en dónde hay platos que contienen imágenes que simulan ser comida. Estas imágenes pertenecen al campo histórico, y que de una manera o de otra se encuentra en algún lugar de la memoria colectiva. Los sucesos históricos que aparecen servidos en los platos buscan traer a la memoria todo lo que no podemos tragar. Sin percibir tragamos hechos similares a los de los platillos servidos en la instalación.

Todos los días a la hora de la comida o de la cena, que son momentos comunes de convivencia, casi siempre está la presencia de un aparato electrónico que está proporcionando información sobre hechos terribles ocurridos en ese momento, situación que se ha vuelto la normal cada día. Como la violencia ocurre todos los días en el ámbito local o global, ya no ponemos la atención debida, y si acaso le damos alguna atención, no es raro que al día siguiente lo hayamos olvidado.



22. Vista Instalação Mesa Servida, 2017. JANE TEIXEIRA. (Dimensiones Variables)
Expuesta en Galería Málaga, CDMX en el julio de 2019. (Imagen de archivo personal)

En el borde circular de los platos hay un decorado con la presencia de una serpiente que se come la propia cola, este decorado está pintado con el azul cobalto característico del talavera poblano haciendo clara alusión a este referente. Su intención además de decorativa, pretende conducir la mirada del espectador hacia una reflexión acerca de los hechos que se han repetido a lo largo de la historia de la humanidad.



23. Dibujo del Ouróboros, 2017 - JANE TEIXEIRA
Imagen de archivo personal

La figura del ouróboros,

“[...] remite a la naturaleza cíclica de las cosas y a la idea del eterno retorno. En este sentido, ambas interpretaciones se refieren a la concepción de la existencia como un ciclo que siempre recomienza, y cuya continuidad consiste en un constante renacer [...] el ouróboros también se asocia a la naturaleza cíclica del tiempo, donde el instante presente es

eternamente devorado por el instante futuro, constituyendo una secuencia infinita de instantes que mueren y renacen a cada momento."¹⁰²

Las imágenes de los platos buscan evocar la experiencia que cada uno de los espectadores serán llevados al recuerdo de algo que le haya ocurrido cuando estén delante de cada platillo.



24. Detalle Instalación "La Mesa Servida #Censurado", 2017 – Jane Teixeira - (15 artistas y obras que fueron censuradas en la dictadura militar en Brasil).Imagen de archivo personal.

¹⁰² *Significados.com*, "Ouróboros" Disponible en: <https://www.significados.com/ouroboros/> Consultado: 5 de febrero de 2018.



25. Detalle Instalación Mesa Servida. "Bomba de Hiroshima, 1945". JANE TEIXEIRA (Imagen de archivo personal)

A un lado del plato hay un código QR¹⁰³ con la intención de que en el caso de que se desee saber a qué se refiere concretamente cada imagen es posible conectarse, por medio del código, como un puente entre su primera percepción o reflexión y la historia que hay detrás de cada una de las imágenes, proporcionando así la posibilidad de activar el pasado por medio de una experiencia sensible en el presente.

¹⁰³ Wikipedia, Código QR es Un **código QR** (del inglés *Quick Response code*, "código de respuesta rápida") es la evolución del código de barras. Es un módulo para almacenar información en una matriz de puntos o en un código de barras bidimensional. La matriz se lee en el dispositivo móvil por un lector específico (lector de QR) y de forma inmediata nos lleva a una aplicación en internet y puede ser un mapa de localización, un correo electrónico, una página web o un perfil en una red social. Fue creado en 1994 por la compañía japonesa Denso Wave, subsidiaria de Toyota. Presenta tres cuadrados en las esquinas que permiten detectar la posición del código al lector. Consultado el 20 de marzo de 2018, disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%B3digo_QR

- **“Y aquí Sigo”, 2018 – Jane Teixeira**



26. “Y Aquí Sigo”, 2018. JANE TEIXEIRA.
(Escultura cerámica intervenida con noticias de periódicos por medio de calcas cerámicas impresas a laser)
Expuesta en Galería Málaga, CDMX en el julio de 2019. (Imagen de archivo personal)

Como parte de la instalación “La Mesa Servida” hay una pieza con forma de serpiente que se come la cola y evoca una cinta de moebius de título “Y aquí Sigo. Su propósito es reafirmar la repetición de hechos con los cuales ya deberíamos haber aprendido, y que por esta razón no deberíamos repetirlos. La serpiente es intervenida con palabras, textos e imágenes que hacen referencia catástrofes humanas con las cuales hemos sufrido.

La escultura “Y aquí Sigo”, se basa en este estado cíclico con el cual nos hemos acostumbrado, tiene la intención de dar seguimiento a la discusión del tema del retorno de determinados hechos violentos que se repiten, como si no fuera posible aprender

después de tanto sufrir. ¿Será que nuestro empeño por olvidar hace que las tragedias humanas se siguen repitiendo?

Las instalaciones “Semillas Ausentes #Ayotzinapa” y “La Mesa Servida” fueron pensadas con la idea de crear lugares de memoria en la búsqueda del no olvido. Según Pierre Nora, los lugares de memoria son lugares que:

“[...] pertenecen a dos reinos, es lo que les confiere interés, pero también complejidad: simples y ambiguos, naturales y artificiales, abiertos inmediatamente a la experiencia más sensible y, al mismo tiempo, fruto de la elaboración más abstracta. Son lugares, efectivamente, en los tres sentidos de la palabra, material, simbólico y funcional, pero simultáneamente en grados diversos. Incluso un lugar de apariencia puramente material, como un depósito de archivos, solo es lugar de memoria si la imaginación le confiere un aura simbólica.”¹⁰⁴

Estas instalaciones realizadas para acompañar mi investigación pretenden mantener vivas las discusiones acerca de temas que poco a poco van quedando en el pasado y como consecuencia olvidados. Tanto las instalaciones “Semillas Ausentes” y “Mesa servida” como la escultura “Y Aquí Sigo” buscan reactivar y no dejar morir la memoria colectiva generando conocimiento con el objetivo de no seguir repitiendo errores cometidos en el pasado.

¹⁰⁴ Nora, Pierre Nora en *Les lieux de mémoire*, 33.

“Jane Teixeira estructura su narrativa desde la tridimensión, por medio de la cual nos participa su preocupación de no perder la memoria. Recordar, repasar los actos de infamia que quieren volvérsenos costumbre. Sustentar la memoria en su arma para sacudir la indiferencia y el olvido acomodaticio. El bombardeo gadgetista, la impunidad de este país y del suyo, el lado oscuro y monstruoso del humano son sus obsesivas pesadumbres. Lo suyo son relatos de abyección que no deben caer en la postergación. Representa en su obra los sucedidos sin ficción, personajes y acontecimientos que se han hecho historia, pero una historia que hay que tener presente. Memoria y no olvido son las isotopías constantes de su narrativa. Quien recibe la información sabrá a través de su obra que se mata al hombre 43 veces y se mata 43 veces la esperanza.”¹⁰⁵

Rosario Guillermo, Junio de 2019

¹⁰⁵ Rosario Guillermo, Texto de sala respecto a mi obra, de la exposición colectiva Relatüs, realizada en Julio de 2019, en Galería Malaga, CDMX.

3.3. Recursos técnicos utilizados en el proceso de creación

En el principio de esta investigación, se señala la idea de hibridar, en el sentido de conjugar, de unir, la escultura y la fotografía. Sin embargo, las obras que resultaron del proceso de investigación fueron atravesadas por la experimentación de diversos lenguajes o disciplinas como la fotografía, la cerámica, la palabra, la escultura y la serigrafía. Que además de sus usos como recursos plásticos refuerzan los trabajos conceptualmente. Motivos por los cuales resulta significativo describir los procesos con los cuales fueron realizadas las obras.

Para tratar el concepto de memoria recurrí a archivos, análogos o digitales como los dibujos, las fotografías, los documentos, las imágenes videográficas, los libros etc..., y como recurso plástico decidí por el uso del material cerámico como soporte.

La cerámica a lo largo de la historia ha sido uno de los testigos de la evolución de la humanidad narrando los pasajes vividos por el hombre. La cerámica resulta un testigo socio-cultural al registrar las huellas dejadas en su materialidad. Antropólogos, historiadores y arqueólogos forenses, etnólogos y otros profesionales que se dedican a descubrir y estudiar nuestro origen o nuestro pasado a fin de que sepamos como las civilizaciones vivían y con esto transmitir este conocimiento para aplicarlo en nuestros tiempos. La cerámica forense nos ha informado como los individuos y sujetos parte de una sociedad evolucionaron desde sus orígenes.

La cerámica como se sabe registró la vida cotidiana a lo largo de la historia, y así como en la antigüedad, también ha sido un conductor de reflexiones y protestas. Un buen ejemplo del uso de la cerámica como conductor de reflexiones y protesta es un trabajo de "Viktor Schreckengost realizado en 1942, titulado Apocalypse '42, creado unos meses después del bombardeo de Pearl Harbor, donde la imagen de un caballo asustado con

Hitler, Mussolini, Hirohito y una figura de la Muerte, que se hizo conocer en todo el mundo para protestar contra el ascenso del fascismo.”¹⁰⁶

La materialidad cerámica por su resistencia al tiempo es el material perfecto para seguir contando historias, señalando el comportamiento humano del pasado y provocando discusiones en el presente. Al igual que Viktor Schreckengost en 1942, utilicé la cerámica en la actualidad como medio para protestar y manifestar de esta manera mi postura en contra del olvido pensando que mi trabajo podrá seguir provocando discusiones en el futuro, así como el Apocalypse ´42, creado por este artista hace 80 años.

Además de la cerámica, otro objeto que guarda la memoria es la fotografía, lo que, para mí se configuró como una oportunidad, para fusionar estos dos medios en la creación de obras híbridas teniendo como resultado esculturas de materialidad cerámica con



27. "Apocalypse ´42, 1942 - Viktor Schreckengost - terracota y esmalte con engobe, Museo de Arte Americano del Smithsonian. – Imagen obtenida de la web: <https://americanart.si.edu/artwork/apocalypse-42-21944>

registros de sucesidos actuales.

¹⁰⁶ Smithsonian American Art Museum , disponible en <https://americanart.si.edu/artwork/apocalypse-42-21944> , consultado el 10 de julio del 2018.

Para lograr trasladar las imágenes hacia el soporte cerámico, recorrí un largo camino investigando técnicas antiguas de fotografía como también de serigrafía, disciplinas que conocía, pero nunca había profundizado, mucho menos sobre el soporte cerámico.

En un primer momento mi interés principal era unir dos disciplinas, la cerámica y la fotografía, por su coincidencia de testigos. En la fotografía se identifica la presencia de la ausencia, en la cerámica las huellas que son capaces de contar la historia de un pasado. Pensé entonces que la unión de estas dos disciplinas podría contribuir con nuevas discusiones, diálogos y reflexiones tanto en el campo teórico como en el ámbito práctico de la creación artística. El intento de esta unión me llevó a conocer una técnica que me hizo explorar muchas posibilidades de hibridar la cerámica con el mundo de las imágenes: la fotocerámica.

Esta técnica ya era utilizada mucho antes de lo que yo imaginara. Entonces, en un principio busqué a otros artistas que podrían haber utilizado esta técnica, una de ellas, Graciela Olio, ya la había investigado a la profundidad, entonces partí de los textos publicados en su página web¹⁰⁷, donde encontré una bibliografía que apuntaba hacia tres libros, con los cuales trabajé lo que fundamentalmente resultó el desarrollo de mi producción. Además, adquirí conocimientos valiosos durante mi estancia de investigación en Barcelona, realizada en 2017, proporcionada por la beca de movilidad que me fue otorgada por la Universidad Nacional Autónoma de México, durante el período de la Maestría.

Los libros que utilicé para empezar a investigar las técnicas de transferencias de imágenes hacia la cerámica fueron: “Cerámica y técnicas de impresión”, de Paul Scott,

¹⁰⁷ Graciela Olio, Fotoceramica, disponible en: http://www.gracielaolio.com.ar/textos_web/fotoceramica.pdf

“Fotocerámica: del bicromato a la resina” de Hans Scshneider y “La serigrafía en la Cerámica” de Rolando Giovannini.

En España, teniendo más clara la idea de lo que eran las transferencias de imágenes hacia la cerámica tuve la feliz oportunidad de conocer el maestro Javier Ramos, con larga experiencia en este tema.

El camino entre los errores y los logros fue largo, puesto que las ediciones de los libros utilizados eran antiguas y las fórmulas descritas en los textos de Graciela Olio, traían algunos materiales que no lograba encontrar en México con las mismas especificaciones. Empecé entonces por buscar los elementos básicos de cada técnica, como los pigmentos cerámicos y los componentes aglutinadores, que mezclados posibilitaba la creación de tintas especiales, para la impresión serigráfica o para el revelado fotográfico sobre el soporte cerámico. Con la ayuda de todo el material teórico, fuí eliminando o cambiando los elementos que no funcionaban, fueron meses de prueba y error hasta que logré con seguridad formular lo que buscaba, y que fue logrado con los materiales encontrados en la Ciudad de México. Los materiales de las técnicas utilizadas en mi obra para esta investigación estarán descritos con sus nombres de patentes encontrados en esta ciudad, seguidos de sus principios activos para poderlos conseguir en cualquier país.

El trabajo artístico que compone esta investigación no partió solo de mi insatisfacción ante la apatía social frente a los hechos horribles que pasan todos los días, sino que surgieron también del riesgo de entender cómo estos hechos podrían quedar en el olvido. Yo como artista habría de lograr traer a la luz un hecho olvidado, unirlo con las historias del presente con la finalidad de no repetirlos otra vez, con la idea de que estos sucedidos no se conviertan en olvido para el futuro.

Sabemos que la manera en que recibimos las informaciones no es inocente, sabemos que somos manipulados todos los días desde que nacemos, o quizá antes. Muchas dudas

flotaban en mi cabeza mientras empezaba a pensar como yo podría manifestarme en contra de este olvido a través del arte.

Mi primer trabajo práctico, que se configuró en la instalación “Semillas Ausentes #Ayotzinapa”, involucra una tragedia de la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa. En la ocasión, lo único que pensaba es que cualquiera de ellos podría haber sido mi hija, entonces esta afectación fue mi motivación para construir la obra. Me cuestionaba siempre de cómo dar voz a mi indignación ante a este caso, y a todos los otros que podrían estar en situación similar. Muchas manifestaciones populares han ocurrido desde la tragedia con los estudiantes. Las imágenes de sus fotografías portadas por sus familiares en las manifestaciones populares realizadas en la Ciudad de México, traen la presencia del cuerpo de un ser querido ausente, promueve el recuerdo, reivindica justicia ante a un caso como este. Las imágenes de las fotografías puestas en carteles por toda la ciudad, noticieros y redes sociales fueron mi punto de partida para la investigación del universo de los usos de las imágenes sobre el soporte cerámico.

Para la elaboración de la obra, que abriga el tema de los desaparecidos de Ayotzinapa, recorrí un largo camino entre métodos, sistemas y maneras de hacer. Bajo de la asesoría de mi tutora, la Maestra Rosario Guillermo investigué distintas técnicas utilizadas en los decorados cerámicos, que, combinadas con la fotografía, la serigrafía, con el grabado, además de los recursos digitales, generaron una gama infinita de posibilidades para la transferencia de imágenes hacia el soporte cerámico. Experimenté con algunas técnicas que mezclaban la fotografía con imágenes tomadas de distintos medios de comunicación sobre el soporte cerámico.

Una de las técnicas con la cual creía que sería posible lograr mi objetivo, fue la fotocerámica. Esta técnica es empleada desde 1954, en los medallones esmaltados “que poblaron -y pueblan aún- los cementerios de todo el mundo, y varias generaciones

recibieron en herencia la fotografía sobre esmalte de sus antiquísimos antepasados cuya nitidez no había estropeado el tiempo.”¹⁰⁸

De acuerdo con el artículo de Enrique Tovar Esquivel y Julia Santa Cruz Vargas publicado en el número 19 del Boletín de Monumentos Históricos¹⁰⁹ del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, demuestra que los usos de fotocerámica en los cementerios como manera de hacer presente a los ausentes, más precisamente en el sentido de “exponer el vínculo que se manifiesta entre el vivo y el fallecido a través de la imagen.”¹¹⁰ La fotocerámica fue el principio de la investigación, con el objetivo de relacionar la técnica y el concepto del proyecto, para que la obra “Semillas Ausentes #Ayotzinapa” encontrase su forma. Y para hacer presente a los estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa se me ocurrió apropiarme de las imágenes de sus rostros en las fotografías que llevaban consigo sus familiares en las manifestaciones populares.

- **La fotocerámica**

En el transcurso de la investigación descubrí que la fotocerámica partía de una de las primeras técnicas de revelado fotográfico que permitieron fijar una imagen sobre el papel, la llamada “goma bicromatada”.

¹⁰⁸ Hans Scshneider, *Fotocerámica: del bicromato a la resina* (Valencia:Ediciones V.J.,1995), 5.

¹⁰⁹ El Boletín de Monumentos Históricos es una publicación cuatrimestral arbitrada y científica, con la particularidad de ser un espacio multidisciplinario, donde arquitectos, historiadores, arqueólogos, entre otros especialistas, difunden sus más recientes investigaciones.

¹¹⁰ Enrique Tovar Esquivel y Julia Santa Cruz Vargas, “Hacer presente al ausente: los retratos mortuorios del panteón del Carmen en Monterrey, Nuevo León”, Instituto Nacional de Antropología e Historia de México” consultado el 25 de mayo de 2017, <http://boletin-cnmh.inah.gob.mx/boletin/boletines/3EV19P165.pdf>

El proceso de Goma Bicromatada, según un artículo¹¹¹ publicado por Gabriela Farias, nació en 1839 con los hallazgos de Mungo Ponton, que descubrió que los bicromatos¹¹² (también conocidos como dicromatos) son sensibles a la luz. Sería después cuando Henry Fox Talbot descubriera que algunos coloides¹¹³ como la gelatina y la goma arábiga, eran solubles al agua, y luego, cuando mezclados con un bicromato y expuestos a la luz se convertían en insolubles, permitiendo que se realizara el posterior revelado con agua. Mas o menos en el mismo período en que: “...la fotografía empezaba a ser descubierta por la humanidad, un francés, Lafon de Camarsac, asombraba el mundo en el lejano año de 1854 con los esmaltes fotográficos...”¹¹⁴. Un “esmalte fotográfico” (es una combinación de esmaltes cerámicos con una técnica fotográfica) es básicamente el resultado del endurecimiento de la solución realizada con la mezcla de goma arábiga con óxidos o pigmentos cerámicos y con el bicromato, que por la acción de la luz recibida permite el revelado de una imagen sobre cerámica. La imagen queda endurecida y coloreada con el tinte cerámico que se le agregó. Su permanencia en el soporte cerámico queda garantizada por la cocción de la pieza en un horno cerámico en temperaturas variables dependiendo del tipo de esmalte y del soporte a ser utilizado.

El proceso de fotocerámica desarrollado por Lafon de Camarsac en el 1854, combinaba las técnicas de revelado fotográfico, que utilizaban químicos fotosensibles, con la técnica de pintura con esmaltes cerámicos. El proceso fotocerámico consistía en utilizar:

¹¹¹Gabriela Farias, “Goma bicromatada”, disponible en:

<http://fotografiaprosesohistoricos.blogspot.mx/2009/08/goma-bicromatada.html> , consultado el 04 de junio de 2019.

¹¹² Scshneider, *Fotocerámica: del bicromato a la resina*, 318. [Los Bicromatos o dicromatos de potasio o de sodio, se emplean para hacer sensibles a la luz sustancias como la gelatina, albumina, goma arábiga, colas vegetales, cola de pescado, alcohol polivinílico].

¹¹³ La palabra coloide deriva del griego kolos que significa “pegarse”.

Por ello, cuando se hace referencia a un coloide es porque se está hablando de un conjunto de partículas que se caracterizan por la facilidad que tienen para unirse y por lo difícil que resulta separarlas. Disponible en:

<https://www.significados.com/coloide/> , consultado el 03 de octubre de 2019.

¹¹⁴ Scshneider, *Fotocerámica: del bicromato a la resina*, 5.

“[...] un pegamento con base de bicromato que tenía como base el bicromato de potasio, un producto sensible a la luz. Mezclado con goma arábiga y una substancia pegajosa como la miel, era aplicado sobre una superficie cerámica y expuesto a la luz a través de una transparencia positiva (acetato transparente). Donde caía la luz sobre la superficie de la baldosa el pegamento se fijaba; donde estaba más oscuro (en la parte oscura de la imagen impresa en el acetato) la sustancia permanecía proporcionalmente pegajosa a la cantidad de la luz que caía sobre la superficie. El resultado fue una fotografía latente, revelada cuando se espolvoreó el pigmento cerámico sobre su superficie. Donde el pegamento se había endurecido no se adhería el pigmento, pero sí se adhería a aquellas áreas con bajo o nulo nivel de exposición. Camarsac también utilizó un sistema en el que el pigmento cerámico era mezclado con la emulsión sensible a la luz.”¹¹⁵



28. Retrato Fotográfico sobre esmalte. Lafon de Camarsac, 1858 – Imagen obtenida de la web: <http://www.immaginifotoceramica.com/2015/06/la-fotoceramica->

¹¹⁵ Paul Scott, *Cerámica y técnicas de impresión*, trad. Maite Igartua (Barcelona: Gustavo Gili, 1997), 27.



29. Retrato mortuario en soporte cerámico de Franco Cortés Firpo, 1941-1951. Fuente: BOLETÍN DE MONUMENTOS HISTÓRICOS | TERCERA ÉPOCA, NÚM. 19, MAYO/AGOSTO 2010, p. 177, Imagen obtenida de la web: <http://boletin-cnmh.inah.gob.mx/boletin/boletines/3EV19P165.pdf>

Camarsac, como pionero en utilizar la técnica de fotocerámica, consideraba que:

“[...] todos tipos de pintura fijada por el fuego se basan en los mismos principios análogos. Bien se trate de pintar sobre porcelana, sobre vidrio, sobre loza o esmalte, los colores empleados son óxidos metálicos coloreados e indestructibles al fuego, fijados por fusión con ayuda de un polvo vidrioso que se mezcla con tales óxidos y que se denomina fundente.”¹¹⁶

El material que utilicé para proceder con la fotocerámica fue una baldosa esmaltada, en la cual escogí un óxido como colorante, y que posteriormente se quemó a una temperatura de 1050°.

¹¹⁶ Scshneider, *Fotocerámica: del bicromato a la resina*, 72.

Procedimiento técnico de la fotocerámica:

La fotocerámica hibrida distintas técnicas del arte, la fotografía y la cerámica. Lo que le confiere un carácter interdisciplinario. La fotocerámica puede ser realizada a partir de cualquier imagen, sea análoga o digital usando la goma bicromatada. Para tal procedimiento es necesario producir los colorantes cerámicos, que posibilitaran plasmar una imagen fotográfica o digital, sobre una pieza cerámica cuya superficie puede estar con o sin esmalte. Se consiguen estos colorantes a partir de una mezcla de los químicos fotosensibles utilizados en el revelado de goma bicromatada con los pigmentos y esmaltes cerámicos. Además, hay que preparar la superficie del soporte cerámico con una base de grenetina. Se deja secar naturalmente o con la ayuda de una pistola de aire frío.

Una vez que la pieza ha secado. Se le da un baño o se remoja, dependiendo de la forma del objeto, con una solución de agua con formol.

Actualmente se puede realizar este procedimiento con la imagen que se desee, desde una fotografía, un texto, un dibujo o cualquier clase de imagen trabajada digitalmente, en el caso de una fotografía es necesario que sea en negativo. Para ello se puede utilizar cualquier programa de edición de imagen fotográfica que disponga de un comando que invierta la imagen positiva en negativa, para mi trabajo utilicé el Photoshop. La imagen deberá ser impresa sobre un acetato transparente. Se puede imprimir con un sistema laser o de inyección de tinta, siempre y cuando la impresión sea lo más negra posible.

Para preparar la emulsión fotosensible con la finalidad de realizar el proceso de fotocerámica se utiliza además del bicromato de amonio o de potasio, el coloide (goma arábica) y los colorantes cerámicos. Entre más saturada esté la solución de bicromato más sensible a la luz será. La luz, según Camarsac, “esculpe la materia, molécula por

molécula y el color de esmalte modela y moldea sobre la cerámica con la finalidad de traducir todas sus sutilezas”.¹¹⁷

Para la realización del revelado fotográfico sobre el soporte cerámico me basé en las fórmulas de goma bicromatada que originalmente eran preparadas para que fuesen utilizadas sobre el soporte papel. Como dicho anteriormente, fue necesario cambiar los pigmentos para papel por pigmentos u óxidos propios para uso cerámico, con la finalidad de producir una emulsión fotosensible para revelado fotográfico sobre este soporte, o sea, un esmalte fotográfico, en mi caso, una baldosa esmaltada. En este procedimiento la solución fotosensible se hace insoluble en las partes donde hay penetración de la luz, se retiene al pigmento generando sombras en las áreas no expuestas a la luz, el lavado con agua limpia desprende la emulsión de goma arábica-bicromato-colorante cerámico, dejando la superficie del soporte limpia y del color original de la pieza, dando lugar a las luces, lo que resulta en la formación de la imagen en su totalidad sobre el soporte cerámico.

Para plasmar la imagen fotográfica sobre una baldosa esmaltada se necesita:

- Coloide (Goma Arábica)
- Bicromato de potasio o bicromato de amonio; (se puede usar cualquiera de los dos, este último es el más usado, a pesar de ello, el de amonio reduce a la mitad el tiempo de exposición)
- Pigmentos u óxidos cerámicos
- Grenetina (gelatina sin color y sin sabor)
- Formol
- Soporte cerámico esmaltado
- Imagen invertida en negativo, impresa en acetato transparente

¹¹⁷ Scshneider, *Fotocerámica: del bicromato a la resina*, 77.

- Cristal (entre 3 y 5mm de espesor) más grande que el tamaño del soporte cerámico
- Lámpara ultravioleta o luz solar
- Agua destilada
- Brocha de esponja
- Bote para la mezcla de gelatina
- Botes de vidrio color ámbar para realizar la mezcla de la solución sensibilizadora;
- Charolas para revelado.
- Guantes y mascarillas.

Observaciones: El ambiente para realizar la mezcla y sensibilizar el soporte debe ser bajo luz tenue (máx. 40W) o con luz de seguridad de las que se utilizan en laboratorios fotográficos. Se recomienda utilizar mascarillas y guantes durante el proceso de producción, ya que son químicos peligrosos para la salud. Los químicos necesarios para realizar esta la técnica están disponibles en farmacias o droguerías especializadas.

Para iniciar el proceso de la fotocerámica es necesario digitalizar la imagen con la que se desea trabajar, a continuación, transformarla en imagen negativa con ayuda de un programa de edición de imágenes e imprimirla en negro sobre acetato transparente.



30. Imagen digitalizada, transformada en negativo e impresa en acetato transparente.
(imagen de archivo personal)

Paso 1. Preparar el soporte para recibir la solución sensibilizadora:

Se prepara la superficie del soporte cerámico con una solución de gelatina seguida de un baño de formol para intensificar su endurecimiento.

Solución de gelatina:

- agregar 35g de gretina en 500 ml de agua hirviendo (mezclar hasta que se disuelva);
- agregar más 500ml de agua fría;
- aplicar esta solución sobre el soporte cerámico, dejar secar y repetir el proceso 3 veces.

Solución para un mejor endurecimiento de la gelatina:

25ml de formol al 37%

1 litro de agua

Sumergir las piezas preparadas con la gelatina ya seca en esta solución y dejar secar nuevamente.

El formol, fue agregado al procedimiento para la realización de la fotocerámica debido a que la gelatina se disolvía con facilidad en el momento del revelado. El formol actúa como elemento endurecedor¹¹⁸ de la gelatina, lo que impide que al recibir el agua la capa sensible de emulsión donde la luz fija la imagen se deslave a la hora de revelar. Solamente pude llegar a esta conclusión después de algunos encuentros con la Maestra Gale Lynn Glynn en la Facultad de Artes y Diseño en

¹¹⁸ Gale Lynn Glynn, *"Fotografía: Manual de procesos alternativos"* que forma parte del proyecto "La nueva imagen con la tecnología digital", que fue coordinado por Gale Lynn Glynn y editado por la Escuela Nacional de Artes Plásticas, reimpreso en 2012, p.86

la Universidad Autónoma de México y coordinadora del libro “Fotografía: Manual de procesos alternativos”, con quien tuve la fortuna de aclarar este punto.

Paso 2. Preparar la solución fotosensible para cerámica (goma arábica-bicromato-colorante cerámico)

Para la realización del revelado fotográfico sobre la cerámica utilicé la goma arábica como coloide, preparada en la siguiente proporción:

A. Coloide con Goma Arábica:

30g.....goma arábica

100ml.....agua destilada.

Considerando la presentación de goma arábica en polvo, se recomienda ponerla en un recipiente de vidrio e ir agregando 50% del agua (tibio) poco a poco, batiendo todo el tiempo, para evitar los grumos. Después que esté todo diluido añadir el resto del agua. Una vez disuelta y enfriada se le agrega una gota de formol como conservador.

B. Solución sensibilizadora ¹¹⁹

A partir de este procedimiento hay que considerar que el bicromato es sensible a la luz, por lo tanto, es necesario trabajar bajo luz tenue o luz roja de seguridad, del tipo que se usa en laboratorios de fotografía, hasta que termine el proceso de revelado.

Bicromato de amonio..... 27 g

¹¹⁹ Glynn, “Fotografía: Manual de procesos alternativos”, p.87

Agua normal o destilada a 40° C..... 75 ml
Agua fría para completar 100 ml

En un recipiente o bote de vidrio ámbar mezclar 27g bicromato seguido de los 75 ml de agua tibio para disolverlo. Cuando el bicromato ya esté disuelto agregar agua fría hasta completar 100 ml de solución líquida.

C. Solución fotocerámica (A+B+ pigmento)

2 partes del coloide de goma arábica (A)
3 partes de la solución sensibilizadora (B)
1 partes pigmento u óxido cerámico
½ parte de vitrificante (esmalte transparente)

Mezclar el coloide, la solución sensibilizadora con los colorantes cerámicos muy bien para que no haya grumos en la preparación. Envasar en un bote ámbar con tapa. Si sobra solución, se puede utilizar hasta una semana después de preparada porque después de este período ya pierde su fuerza en lo que concierne a la sensibilización.

Paso 3. Aplicación de la solución sensibilizadora

Sobre la pieza, a la que preparamos con la gelatina y el formol, ya seca, se aplica una capa de la solución sensibilizadora (goma arábica-bicromato-colorante cerámico) con una brocha de espuma, deslizándola en dos direcciones, de arriba abajo y de un lado a otro. Dejar secar naturalmente o con la ayuda de una secadora de pelo, a cierta distancia de a la pieza cerámica con aire frío.

Paso 4. Exponer la imagen a la luz

Sobre el soporte cerámico preparado con la solución fotocerámica ya seca, poner el acetato transparente con la imagen en negativo impresa y sobre esta poner un cristal más grande que la pieza cerámica.



31. Negativos sobre soporte preparado con emulsión sensibilizadora. (Imagen de archivo personal).

Luego prender la luz el tiempo necesario.



32. Exposición de las piezas cerámicas a la luz ultravioleta. (Imagen de archivo personal).

El tiempo de este paso va a depender de la potencia de lampara utilizada. Se recomienda hacer una bitácora con los cálculos de los tiempos tomados para determinar cuál es el tiempo adecuado. Yo usé una caja de luz con 4 lámparas ultravioletas de 15W cada una, con el tiempo de 3min.

Paso 5. Revelar la imagen

Después de la exposición adecuada bajo la luz, se retira la pieza y se “lava” delicadamente la emulsión endurecida con agua corriente (del grifo) en una charola donde se pueda moverla con cuidado para que el propio oleaje producido por el vaivén del movimiento retire los químicos de la pieza, dejando solo la imagen pigmentada.



33. Piezas emergidas en el agua para el lavado de la emulsión y consecuente revelado (Imagen de archivo personal).



34. Imagen latente. (Imagen de archivo personal).

Paso 6. Horneado

Una vez seca la pieza se mete a quemar a la temperatura que correspondan los colorantes cerámicos y el esmalte o vidriado. Solamente después del horneado es que se puede decir que la imagen está fijada sobre la cerámica y esto es lo que finalmente resulta en una fotocerámica. En mi caso personal yo utilicé el óxido de hierro como colorante cerámico horneado en una temperatura de 1050° C, que resultó en color rojizo característica de este óxido.



35. Fotocerámica realizada por el proceso de Goma Bicromata coloreada con óxido de hierro y horneada a 1050° C .
(Imagen de archivo personal).

Mi intención al usar la fotocerámica fue la de reproducir una fotografía que tuviera la misma nitidez pero con tonos distintos que posibilitara una gradación de estos del más intenso al más leve hasta su desaparición.

El revelado con goma bicromatada no permite mucho control. No es posible que la misma imagen salga de igual manera en cada reproducción debido a las variantes que pueden existir durante el proceso, como el tipo de colorante, el agua, la intensidad de la luz, los movimientos de la charola en el momento del revelado, todo puede cambiar la nitidez de la imagen sobre el soporte cerámico.

Esta situación me llevó a experimentar con otras técnicas de transferencia de imágenes a la cerámica proporcionándome, un análisis sobre mis decisiones acerca de cuál técnica sería la más apropiada para avanzar con la producción de la obra que trae como tema la desaparición forzada.

Dentro del universo de las técnicas de las transferencias de imágenes hacia la cerámica, muchas de ellas contenidas en libro de Paul Scott, “Cerámica y Técnicas de Impresión”, encontré la que se prestaba a la cuestión de la reproducción con más precisión: la

serigrafía sobre cerámica. Tema abordado con mayor profundidad y precisión en el libro “La serigrafía en la Cerámica” de Rolando Giovannini.

- **La serigrafía y la cerámica**

Saliendo del universo de los revelados fotográficos me adentré en el universo de las impresiones, método que ha sido utilizado como recurso para replicar la misma información en grandes tirajes. Ya tenía algún conocimiento de la técnica de serigrafía adquirido durante mi licenciatura en Brasil, pero no había profundizado tanto para comprender la gran diversidad de posibilidades que esta técnica ofrece, incluyendo las impresiones sobre cerámica, técnica que ha sido utilizada hasta hoy desde de su invención.

Es posible, hasta dónde llegué con las experimentaciones, hacer transferencias por medio de serigrafía directa sobre la pieza, o de manera indirecta por medio de calcomanías.

Al igual que en la investigación realizada con la técnica de fotocerámica, con la serigrafía me encontré con una gran variedad de dificultades, sobre todo cuando se trata de cambiar el soporte papel por el soporte cerámico.

Previamente había hecho pruebas de impresión sobre cerámica que fueron basadas en los textos del libro de Paul Scott. Posteriormente en el siguiente intento conjugué mis investigaciones personales con investigaciones realizadas en otras universidades, como la tesis escrita por Fátima Felisa Acosta Hernández, de título “La integración de la imagen serigrafica como recurso plástico en la cerámica escultórica” publicada por la Universidad de Laguna, en España, además de las contribuciones de Graciela Olio que

comparte en su sitio web¹²⁰, parte de sus investigaciones en el campo de las transferencias de imágenes.

Encontré innumerables caminos para proceder con esta técnica, pero al mismo tiempo no era fácil obtener todos los elementos de las listas de materiales en la ciudad de México. Como en cada país hay una descripción diferente para muchos de los químicos, necesité recurrir a expertos que trabajan de manera industrial para ayudarme en la comprensión del proceso en la práctica, visto que, por un mínimo detalle de no mencionar el nombre del principio activo de un producto en los textos investigados siempre se arruinaba la producción de la pieza final.

Durante el proceso de la producción práctica seguía con la idea de lograr una imagen repetida con diferentes tonos hasta la desaparición de la misma.

Finalmente encontré el punto correcto para manejar la intensidad de cada tono y así poder regular su desvanecimiento desde el tono más oscuro hacia la desaparición del mismo.

La serigrafía es un recurso de impresión que permite impresiones seriadas, a través del paso de la tinta por una malla tensada en un bastidor. Se presta para imprimir dibujos, imágenes fotográficas, texto, elementos decorativos, que cuando se pasa a la malla mediante un sistema de revelado funciona como un estencil. La impresión es realizada por el paso de la tinta a la imagen revelada sobre la malla. Este proceso se puede realizar con el uso de pinceles, brochas, rodillo o de la manera tradicional.

¹²⁰ Graciela Olio, "*Serigrafía alternativa y experimental para cerámica*", Disponible en: <http://www.gracielaolio.com.ar/textos/> , consultada el 24 de abril de 2017.

Para la impresión de la serigrafía sobre cerámica se genera una tinta cerámica, es decir, es necesario “fabricar” la tinta con colorantes cerámicos. Ésta se obtiene a través de una mezcla realizada con un medio serigráfico combinado con los colorantes cerámicos.

En mi proceso de producción artística he investigado diversas formas de impresión posibles sobre cerámica. A continuación, demostraré lo que me ha funcionado dentro del universo de la serigrafía sobre cerámica, en lo que se refiere a la impresión directa sobre una pieza cerámica y a la impresión serigráfica para producción de calcas vitrificables.

Impresión directa sobre soporte cerámico

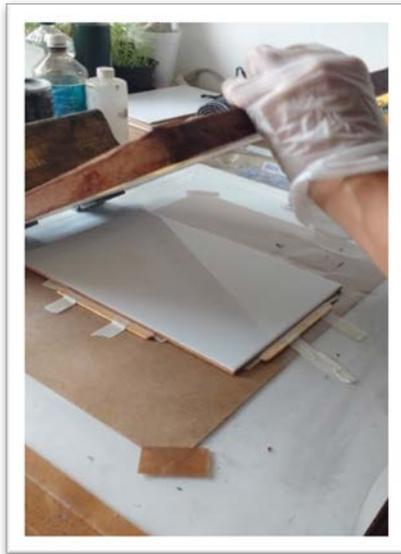
Materiales necesarios:

- Malla amarilla de 120 hilos tensada en un bastidor con la imagen revelada. Si la imagen no contiene tantos detalles, se puede utilizar la malla de 90 hilos que conformará una buenísima impresión.
- Soporte cerámico plano, en este caso baldosa esmaltada.
- La tinta serigráfica cerámica es preparada a partir de una mezcla de medio serigráfico, que es un tipo de aceite clasificado tixotrópico por su característica viscosa y pigmento u óxidos cerámicos. Utilicé en lugar de las fórmulas de los libros, la indicación del proveedor:
2 partes de pigmento u óxido cerámico
1 parte de medio serigráfico
- Tablero de impresión con bisagras para sujetar el bastidor con medidas aproximadas: 60 x 50 cm. Se recomienda que el tablero tenga la superficie lisa y que sea de color blanco para facilitar la limpieza del mismo.

- Raseros con borde de goma dura. Esta herramienta deberá ser compatible con el tamaño de la malla utilizada, o sea, unos 4 cm menor que el bastidor de la malla.
- Uno de los detalles importantes es que la malla esté muy bien tensada y a una distancia de 0,5 cm del soporte a ser impreso, esto impide que la malla se quede pegada a al soporte.
- Estopa
- Guantes
- Solvente propio para limpieza de la malla tras la impresión (utilizar la indicada por el mismo proveedor del medio serigráfico que se use. En México se usa un solvente llamado Xilol.
- Mascarilla de gases

Paso 1. Preparar el área de trabajo para empezar la impresión.

- Fijar el tablero en la mesa de trabajo.
- Ajustar el marco de la malla con el soporte cerámico.



36. Marcando el área que serán impresas las imágenes (imagen de archivo personal)

- Hacer marcaciones alrededor del soporte cerámico para que la siguiente pieza tenga las mismas distancias ajustadas como de la impresión anterior. Tener el rasero, la tinta preparada, y todas las piezas al lado del tablero, además del solvente y estopa para la limpieza de la malla al final del proceso de impresión.

Paso 2. “Entintar” la malla

Para entintar la malla es necesario depositar la tinta sobre la parte superior de la pantalla. A continuación, proceder una primera pasada de la tinta con el rasero sin que la malla toque el soporte, porque en esta acción la tinta no debe llegar al soporte. Y luego regresar con la tinta a la parte superior de la pantalla.

Paso 3. Estampar la cerámica



37. Estampando la imagen sobre la baldosa (imagen de archivo personal).

Bajar el marco con la malla entintada sobre el soporte y procederemos a imprimir arrastrando la tinta cerámica que se encuentra en la parte superior de la malla con el rasero de manera rápida, sin detenerse al mismo tiempo que se presiona hacia abajo sobre el soporte cerámico.

Es importante no detener el movimiento de la pasada de la tinta sobre la malla, porque que esta acción causa diferencias en la intensidad del color si se interrumpe la acción. Quedando una marca en la malla que persistirá en las siguientes impresiones.

Paso 4. Se dejan secar todas las impresiones por lo mínimo 12 horas antes de hornear las piezas.

Paso 5. Limpiar la malla con el solvente indicado por el proveedor para mantener la malla lista para otra sesión de impresión.

Paso 6. Hornear la pieza de acuerdo con la temperatura adecuada. En este caso que utilicé óxido de manganeso. Las piezas fueron horneadas a la temperatura de 1050°.

Para aumentar la intensidad del tono y conseguir el efecto deseado fui agregando 20% de óxido de manganeso a la preparación de la tinta desde de lo menos a lo más intenso.



38. Piezas de baldosas impresas de manera directa por serigrafía con la fotografía de uno de los estudiantes de Ayotzinapa. (imagen de archivo personal).

En este momento estaba satisfecha con la impresión, pero todavía no estaba convencida que ésta sería la mejor manera de promover, a través del arte, un llamado de atención, una manera de seguir con la discusión de lo ocurrido en Ayotzinapa, que hasta la fecha no se habían hallado ni a los estudiantes, ni a los culpables.

En este período llegó el momento de movilidad a España que fue de extrema importancia para mí estar en un país donde la expresión, tanto artística como alfarera es tan rica. Con la generosidad y paciencia del maestro Javier Ramos, que conocí en este país aprendí muchas de las posibilidades de transferencias de imágenes hacia el soporte cerámico, como las transferencias por placas de fotopolímero y offset, planchas de polyester (sustituta de las placas de metal utilizadas en el grabado) y las transferencias directas por medio de impresión láser.

Entonces recurrí a una técnica que fue la más simple pero la más eficiente para mi obra, la transferencia de imágenes de manera directa de impresión láser por medio de la utilización de solvente universal, yo utilicé xilol.

- **Transferencia directa de impresiones láser**

Sabemos que la fotografía siempre sugiere la presencia de su referente, pero no se puede olvidar que la fotografía no es la única forma de resaltar la identidad de alguien, sino que es primordialmente el nombre y el apellido de las personas que les confiere identidad y su lugar en la sociedad. Por esta razón decidí, que en lugar de trabajar con la imagen de los rostros de los 43 estudiantes desaparecidos resolví utilizar sus nombres como manera de visibilizar sus ausencias.

Para caracterizar cada rostro que representaba uno de los 43 estudiantes utilicé la técnica de transferencia laser realizada de modo directo sobre la pieza cerámica. Esta técnica es

mencionada en el libro de Paul Scott, pero como la explicación descrita en el libro me pareció complicada seguí las instrucciones del maestro Javier Ramos.

Las impresoras láser son impresas por cartuchos de “tónér”. El tónér suele traer una cantidad expresiva de óxido de hierro en su composición. El óxido de hierro es muy utilizado como manera de colorear piezas cerámicas. Los colores cerámicos rojizos son compuestos también por este óxido. Por esto, cuando utilizamos las impresiones laser comunes transferidas para el soporte cerámico se revelará un color rojo después de la quema.

Materiales

- Impresiones laser de buena calidad (se recomienda ser un negro intenso)
- Solvente Universal (en México llaman xilol)
- Estopa
- Guantes
- Mascarilla de gases

Proceso de transferencia de imágenes a la cerámica a partir de impresión láser

Paso 1. Imprimir la imagen. (Si es un texto hay que imprimirlo en espejo)

Paso 2. Ubicar la imagen en la posición que se desea, con el lado impreso volteado hacia la pieza.

Paso 3. Humedecer la estopa con el solvente y pasar sobre la impresión presionando sobre el papel con la estopa humedecida con solvente de manera delicada y mantener la presión por unos pocos segundos.

Paso 4. Esperar secar.



39. Transfiriendo la imagen con solvente universal - nombre impreso con impresora láser común. (Imagen de archivo personal).



40. Pieza lista para hornear. (imagen de archivo personal).

Paso 5. Hornear a 1050°. El texto de la pieza horneada cambiará el color para un tono rojizo denotando la presencia del óxido de hierro en el tóner utilizado en la impresión.



41. Pieza horneada a 1050° (imagen de archivo personal)

- **Transferencias indirectas por medio de calcas vitrificables (Calcomanía)**

La calcomanía es una técnica de transferencia de imágenes hechas de manera indirecta hacia el soporte cerámico. Se dice indirecta porque la impresión es realizada con la técnica serigráfica sobre un papel para calcas, que cuando ya está impreso con colorantes cerámicos se vuelven calcas vitrificables o calcomanías que posteriormente son trasladadas a las piezas cerámicas. Las calcas vitrificables son muy utilizadas en el decorado cerámico de la industria. En México se pueden conseguir algunas de manera limitada. Rolando Giovaninni, que investigó a profundidad este tema en su libro *La serigrafía en la cerámica*, afirma que:

“cuando en la cerámica surgió también la necesidad de una producción en serie no ya basada en la manualidad, sencilla y sabia, se recurrió al estudio de técnicas para transferir una decoración compleja sobre las piezas, la calcomanía fue una de las primeras soluciones.”¹²¹

La impresión serigráfica con colorantes cerámicos realizada sobre el papel para calcas necesita la aplicación de una laca especial sobre la imagen impresa para que no se deshaga cuando se sumerge en agua. La impresión laser, como la serigrafía, también se presta para crear las calcas, por contener óxido de hierro en la composición del tóner. Existe en el mercado un papel para calca especial, que es más costoso, llamado *Fired-On Images Ms – Multi-Surface Transfer Paper for Ceramic*, pero que no necesita de un recubrimiento con laca especial después de la estampación o impresión laser.

Otra manera con la que se puede crear calcas es por medio de impresiones a partir de imágenes digitales impresas por una impresora específica para ello, en la cual los

¹²¹ Roland Giovaninni, *La Serigrafía en la cerámica*. Escuela – Arte – Industria, trad. Juan Vivanco (Barcelona: Omega, 1989), 243.

cartuchos llevan pigmentos cerámicos en su composición. No es común encontrar este tipo de servicio en México, por caro, ya que los cartuchos y la impresora son importados, además de la dificultad de mantenimiento ya que esto solamente sería posible en Estados Unidos y Europa, que son proveedores de estos suministros.

En mi caso, compré el papel de calca y la laca de protección del mismo proveedor de los materiales para impresiones serigráficas sobre cerámica. Además, los pigmentos que utilicé para este trabajo eran para quema a una temperatura de 750°. La laca de protección se vuelve un plástico tras secarse. Desafortunadamente no descubrí los componentes de la laca puesto que los proveedores las venden sin las especificaciones.

Materiales necesarios para impresión serigráfica sobre papel para calcomanía:

- Tablero de impresión con bisagras para sujetar el bastidor con medidas aproximadas: 60 x 50 cm. Se recomienda que el tablero tenga la superficie lisa y que sea de color blanco para facilitar la limpieza del mismo.
- Malla de 120 o 90 hilos con la imagen revelada, esta debe estar bien tensada para no pegarse en el papel.
- Uno de los detalles importantes es que la malla esté muy bien tensada y a una distancia de 1 cm del soporte a ser impreso, esto impide que la malla se quede pegada a al papel, uno de los errores que atrasaban el seguimiento de mi producción práctica.
- Papel para calcas.
- La tinta serigráfica cerámica se preparada a partir de una mezcla de medio serigráfico con óxido o pigmento cerámico y fundente. Para mi instalación la “Mesa Servida” utilicé la técnica serigráfica. Los materiales utilizados fueron :
- 2 partes de óxido o pigmento cerámico y fundente
- 1 parte de medio serigráfico

- Laca de protección. Esta se presenta en color amarillo o transparente para sellar las imágenes serigrafiada sobre el papel de calcas (se vende por el mismo proveedor que ofrece el medio serigráfico para calcas)
- Pegamento ajustable, especial para posibilitar sujetar el papel sobre el tablero (Es un adhesivo en spray propio para artes gráficas, serigrafía, montaje textil y fotográfico.)
- Rasero con borde de goma dura. Esta herramienta deberá ser compatible con el tamaño de la malla utilizada, o sea unos 4 cm menor que el bastidor de la malla.
- Solvente propio para limpieza de la malla tras la impresión (utilizar la indicada por el mismo proveedor del material anterior)
- Charola
- Agua tibia para trasladar las calcas
- Guantes
- Mascarilla de gases

Preparar el área de trabajo para empezar la impresión de la calca., tener los materiales a la mano.

Paso 1. Con el marco serigráfico puesto, marcar el área con cintas adhesivas donde entrarán las hojas de calcas donde serán impresas las imágenes. En este espacio marcado se rocía el pegamento ajustable en poca cantidad para no pegar demasiado las hojas. Recordar que el marco debe estar 1cm de distancia del papel.

Paso 2. Poner el papel de calca en el área delimitado con las cintas.

Paso 3. “Entintar” la malla. Para entintar la malla es necesario depositar la tinta sobre la parte superior de la pantalla esparciéndola con el rasero de arriba hacia abajo y se regresa hacia arriba sin presionar.

Paso 4. Estampar el papel para calcas. Posicionar el marco con la malla entintada sobre el papel de calca y proceder a imprimir arrastrando la tinta cerámica con el rasero en una acción continua sin hacer pausas. Es importante no detener el movimiento de la pasada de la tinta sobre la malla, porque esta acción deja marcas causando diferencias en la intensidad del color. Quedando una marca en la malla que persistirá en las siguientes impresiones.

Paso 5. Se dejan secar todas las impresiones por mínimo 12 horas antes de proceder a la aplicación de la laca.

Paso 6. Aplicar la laca. Para aplicar la laca de protección sobre la calcomanía es necesario:

- Imagen impresa sobre el papel de calcomanía ya seca
- Marco con malla de 36 hilos sin revelar
- Laca especial para calca (el mismo proveedor de material para impresión de serigrafía sobre cerámica también la vende)
- Rasero 4cm más pequeña que el marco de la malla
- Cinta adhesiva ancha transparente para demarcar el área que deberá pasar la laca.
- Pegamento ajustable;
- Solvente (En México se vende el Xilol como mejor producto para limpiar la laca)
- Estopa para limpieza
- Mascarilla de gases
- Guantes (Mejor los de silicona)

Para la impresión de la laca con precisión sin errores es mejor trabajar en equipo. La laca es muy pegajosa y seca muy rápido. El tiempo entre las pasadas (una para cada calca) debe ser aún más rápido que el anterior. Una persona trabaja con la laca y la otra cambia el papel.

Depositar una buena cantidad de laca en la parte superior del marco sobre la cinta transparente y pasar la laca presionando la racleta hacia abajo y regresando hacia arriba para cambiar las siguientes impresiones.

Como se mencionó antes este procedimiento no es necesario en el caso de usar el papel Fired-On Images Ms – Multi-Surface Transfer Paper for Ceramic, (este se puede conseguir a través de internet).

Paso 7. Reservar todas las impresiones para secar en una superficie horizontal por lo mínimo 12 horas antes de trasladar las calcomanías para las piezas cerámicas.

Paso 8. Limpiar la malla, luego después de usarla, con el solvente indicado por el proveedor. La laca seca muy rápido, si no se limpia rápido podrá perderse la malla. Se recomienda el uso de guantes de silicona y mascarilla para gases.

Paso 9. Una vez secas las impresiones procedemos a trasladar las calcas sobre el soporte cerámico. Para ello se sumergen en una charola con agua tibia hasta sentir que se desliza la imagen impresa desprendiéndose del papel de base, ir trasladándolas con cuidado hacia el lugar que será el definitivo, escurrir el agua, poco a poco con la ayuda de un trapito suave ir sacando las burbujas de aire que pueda haber quedado entre la calca y la pieza cerámica. Esperar secar 24h.

Paso 10. Hornear la pieza de acuerdo con la temperatura que exige el fundente utilizado en el colorante cerámico.

Proceso serigráfico sobre cerámica por calcas
(pruebas de color para la instalación "Mesa Servida")



42. Calca transferida al plato
antes de hornear. Imagen del
archivo personal

43. Pieza horneada a 1050°
Imagen del archivo personal

44. Pieza horneada por segunda
vez con capa de esmalte brillante
a 1050° : Imagen del archivo
personal

Considerando que cada etapa de experimentación para la creación de mis trabajos personales fueron realizadas conjugando mutuamente lo práctico con lo teórico creo que la obra convoca su forma y apariencia, y que es en quehacer artístico que las ideas se materializan, que es en el momento del trabajo que las ideas son forjadas. No siempre lo que nos motiva a producir un trabajo artístico viene con la solución para realizarlo. Este camino está sujeto a muchas frustraciones, pero también se encuentran conocimientos que nacen del intento de encontrar lo que se busca.

CONCLUSIONES

En la presente investigación, se pudo concluir, que es posible empezar una reflexión teórica desde de una motivación derivada de los afectos de la vida cotidiana, desarrollada a partir de la praxis artística, en donde la práctica del arte realizada por medio de experimentaciones durante la fase investigativa teórica abre camino a nuevas relaciones. Cada decisión tomada hacia la construcción de espacios y trabajos para promover una reflexión acerca de este tema estaba íntimamente ligada a la labor artística. Gran parte del trabajo teórico fue guiado por la experimentación artística en el taller de producción. Particularmente en este trabajo se pudo comprobar que el arte puede operar como agente constructor de relaciones entre la vida cotidiana y el arte. Creo que los trabajos que resultaron de esta investigación provocan una reactivación de la memoria colectiva en la búsqueda del “no olvido”. Ya no se puede seguir repitiendo los errores del pasado.

En este trabajo se buscó activar la memoria relacionada a hechos terribles del pasado con la idea que pudiera dar la merecida atención a hechos similares que se repiten en el presente. La desmemoria colectiva, sea por el trauma vivido, por el rechazo psicológico o por el cumulo de informaciones que recibimos a cada minuto, han contribuido para una cierta indiferencia ante a la violencia. En la actualidad la sociedad está susceptible a la pérdida de memoria provocada por incapacidad para fijar las múltiples informaciones que advienen de distintos orígenes al mismo tiempo. “Los medios de comunicación tienen la posibilidad de fijar en buena medida lo que consideramos ‘normal’.”¹²²

¹²² Enrique González, “*Los medios de comunicación y la violencia que nos rodea*”, artículo publicado por ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara el 24 de junio de 2015, disponible en https://www.iteso.mx/web/general/detalle?group_id=2411562 , consultado el 29 octubre de 2018.

No solo en América Latina, sino que en todo el mundo hemos visto la recurrencia de tragedias, como la desaparición forzada, las guerras, los homicidios, el terrorismo y tantas otras modalidades de violencia. Ante las innumerables situaciones de violencia, artistas se han motivado a llevar a cabo proyectos en contra de la desmemoria, buscando con sus acciones despertar o sacudir el sujeto del trance causado por un sistema que sabe cómo manipular una sociedad hacia el olvido con la idea de seguir promoviendo la violencia en beneficio de una dependencia generada por el miedo. Sin embargo, el camino del artista no es hecho de líneas rectas, sino un camino que a su vez puede ser compuesto de pasos regulares o cambiantes en tiempos fragmentados, donde los marcos conceptuales cronológicos, no son la vía para determinar una coherencia o factor de sentido hacia el objetivo.

La investigación en el mundo de los artistas es parte de una experiencia provocada por la necesidad de, a través de la práctica del arte, buscar nuevas reflexiones y discusiones acerca del tema propuesto por ellos. Es a partir de la tríada artista-obra-espectador que el arte también puede generar una nueva posibilidad de acercamiento al tema propuesto. Es en el momento que el espectador se relaciona con la obra que se generan nuevos puntos de vista para las inquietudes del mundo en que vivimos. La obra de arte es como si fuera un umbral dónde al cruzarlo se permite entrar en un espacio de libre entendimiento, que cuando es posible ultrapasar la condición de objeto, uno no sale del otro lado de la misma manera que entró. El trabajo artístico funciona como un medio que puede conferir un estado de aceptación, de negación, de neutralidad o de duda. La persona que lo percibe crea sus propias relaciones en el momento que une su experiencia vivida con la obra del artista. El artista no busca una visión lineal hacia un solo entendimiento de su obra, sino que busca más visiones a través de la suya. La palabra

exposición sugiere que se exhibe algo, pero la experiencia de estar en un espacio expositivo proporciona una vivencia espacio-temporal donde el pasado vivido y el presente resultan nuevas reflexiones acerca del tema propuesto. El arte es un puente que permite una constante retroalimentación de saberes.

El hecho de haber utilizado la cerámica como recurso para tratar los temas de la violencia, halló en este material su carácter de testigo de la evolución humana. La cerámica ha contado a través de los tiempos la historia de grupos sociales lo que nos ha permitido entender el comportamiento de los individuos en el pasado. Comprender el pasado también puede ayudar al entendimiento de nuestro comportamiento en el presente. La cerámica fue usada como conductor de conocimiento de hechos ocurridos en los tiempos que hemos vivido con la intención de tal vez presentarse en el futuro como símbolo de atención para que no se repitan los hechos que estamos presenciando en la actualidad.

Es una utopía pensar que el arte puede cambiar a gran escala toda una sociedad. Sin embargo, el arte puede ofrecer nuevas posibilidades de mirada hacia perspectivas inimaginables acerca de los más diversos temas representados a través de diversas propuestas o lenguajes. Las representaciones de la vida cotidiana que abarcan el mundo del arte son ideológicamente pensadas desde un individuo social hacia la sociedad.

El arte es un potente agente creador de puentes entre lo que percibe el artista y la percepción de otra persona que cuando conectada con la obra de arte crea nuevos vínculos y relaciones a partir de un nuevo punto de vista, la de su experiencia. Lo que impide la imposición de una verdad, sino que al posicionarse ante a lo que se presenta en el cotidiano, el artista crea el medio para buscar nuevos cuestionamientos acerca de

lo que se presenta en la contemporaneidad. Posicionarse ante a los hechos del cotidiano es estar atento a los hechos de nuestro tiempo.

El arte posibilita rescatar hechos inconclusos y que necesitan hacer que el observador regrese a la realidad. Esta potente herramienta es capaz de traer el tiempo que hemos perdido en medio de tantas informaciones con el objetivo de rever el pasado para posicionarnos de manera crítica ante a los acontecimientos sociales. Y el artista político, activista, o no, esta todo el tiempo tomando parte de vida como medio de plasmar sus ideas e inquietudes. En este trabajo la idea fue enfatizar y remarcar este hecho. Es necesario visitar el pasado cuantas veces sea necesario, de todas las maneras posibles, y a través de arte es una de ellas, para entender el presente y no repetir los mismos errores en el futuro. No se debe olvidar para no repetir. Por esta razón el arte también opera en esta dirección, creando espacios, deteniendo el tiempo, en la ansia de permitir nuevas reflexiones sobre los temas que desaparecen de nuestras vistas en un parpadear de ojos a causa de velocidad con que vivimos actualmente.

FUENTES DE CONSULTA

Academic. Funk Art, disponible en <http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/509842>, consultado el 12/04/2018.

GAmben, Giorgio. ¿Qué es un dispositivo? seguido de: el amigo y de la Iglesia y el reino. Traducido por Mercedes Ruvituso. Barcelona: Anagrama, 2015.

_____. Desnudez. Traducido por Mercedes Ruvituso y María Teresa D'Meza y ¿Qué es lo contemporáneo? por Cristina Sardoy. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

_____. Infancia e historia Ensayo sobre la destrucción de la experiencia. Traducido por Silvia Mattoni. Argentina: Adriana Hidalgo, 2007.

Alberro, Alexander y Blake Stimpson. Conceptual Art, a critical anthology. Inglaterra: MIT Press, 1999.

Argan, Giulio Carlo. El arte moderno: Del iluminismo a los movimientos contemporáneos Traducido por Gloria Cué. Madrid: Akal, 1998.

Augé, Marc. Dos lugares aos não lugares: uma introdução a uma antropologia da supermodernidad. San Pablo Brazil: Papyrus, 2004.

Aumont, Jacques. A Imagem. San Pablo, Brazil: Papyrus, 1993.

Baqué, Dominique. La fotografia plástica: un arte paradójico. Traduzido por Cristina Zelich. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

Barchelard, Gaston. A Poética do espaço. San Pablo, Brazil: Martins Fontes, 2008.

Barthes, Roland. A câmara clara. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2012.

Baudelaire, Charles. Salones y otros escritos sobre arte. Traducido por Carmen Santos, Madrid: Visor, 1999.

_____. El público moderno y la fotografía. Traducido por Martín Shifino. Buenos Aires: Santillana Ediciones Generales, 2013.

Baudrillard, Jean. La transparencia del mal: Ensayo sobre los fenómenos extremos. Traducido por Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1991.

Bauman, Zygmunt. Da la impresión de que todo anda fuera de control. El país. Publicado el 19/08/2012. Consultado el 15/01/2017. https://elpais.com/cultura/2012/08/19/actualidad/1345406113_154130.html .

Bazin, André. ¿Qué es el cine? Traducido por: Luiz López Muñoz. Madrid: Alcalá, 2008.

Behr Shulamit. Expresionismo – Movimientos en el arte moderno – Serie Tate Gallery. Traducido por Mario Schoendorff. Madrid: Ediciones Encuentro, 2000

Belting, Hans. La Historia del Arte Después de la Modernidad. Traducido por Benítez Dueñas y Issa María. México: Universidad Iberoamericana, 2010.

enjamin, Walter. Ensayos Escogidos. Seleccionado y traducido por H.A. Murena. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.

Bergson, Henri. Matéria e memória. San Pablo, Brazil: Martins Fontes, 1990.

Benjamim, Walter. Magia e técnica, Arte e política. Traducido por Sérgio Paulo Rouanet. San Pablo, Brazil: Brasiliense, 1987.

_____. Duração e Simultaneidade. San Pablo, Brazil: Martins Fontes, 2006.

_____. Breve historia de la fotografía. España: Casimiro, 2004.

_____. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Traducido por Andrés E.Weikert. México: Itaca, 2003.

Berque, A. El pensamiento paisajero. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.

Bishop, Claire. Instalation Art. London: Tate, 2005.

Bourriaud, Nicholas. Estética Relacional. San Pablo, Brazil: Martins Fontes, 2009.

Canclini, Néstor García. Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijaldo, 1993.

Cantú, Gloria M. Delgado de. El mundo moderno y contemporáneo I: de la era moderna al siglo imperialista. México: Pearson, 2005.

Campa, Homero “En este sexenio, 13 desaparecidos al día”, Revista Proceso, (12/02/2015): 2.

Cauquelin, Anne. A invenção da paisagem. San Pablo, Brazil: Martins Fontes, 2007.

Cerezo, José M.. “Hacia un nuevo paradigma – La era de la información fragmentada”. Revista Telos, no. 76 (julio-septiembre 2008). Consultada el 20 de julio de 2018. <https://telos.fundaciontelefonica.com/telos/articulocuaderno.asp?idarticulo=6&rev=76.htm#top>

Certeau, Michel de. La invención del cotidiano: I. antes de hacer. Editado por Luce Giard. Traducido por Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana, 2000.

Clive, Orton, Paul Tyers y Alan Vince. La cerámica en la arqueología. Barcelona: Crítica, 1997.

Costa, Marcus de Lontra, Raquel Silva. Celeida Tostes. Rio de Janeiro, Brasil: Aeroplano, 2014.

Crary, Jonathan. Técnicas do Observador. Visão e modernidade no século XIX. Río de Janeiro, Brazil: Contraponto, 2012.

Crimp, Douglas. Posiciones críticas sobre las políticas de arte y la identidad. Madrid, Akal, 2005.

_____. On the Museum’s Ruins. Cambridge: MIT Press, 1993.

Danto, Arthur C.. Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia. Traducido por Elena Neerman. Barcelona: Paidós, 1999.

Debord, Guy. La sociedad del espectáculo. Traducido por Rodrigo Vicuña Navarro Santiago de Chile: Ediciones Naufragio, 1995.

De Michele, Mario. Las Vanguardias Artísticas del siglo XX. Versión de Ángel Sánchez Gijón. Traducido Pepa Linares. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

Dewey, John. Arte como experiencia. Traducido por Vera Ribeiro. San Pablo, Brazil: Martins Fontes, 2010.

Didi-Huberman, Georges. O que vemos e o que nos olha. Traducido por Paulo Neves, San Pablo, Brazil: Editora 34, 1998.

_____. A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Traducido por Vera Ribeiro, Río de Janeiro, Brazil: Editora Contraponto, 2013.

Drohojowska-Philip, Hunter. Breaking Ground Still Fires Him Up. LA: Los Angeles Times, 1999. Disponible en: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-nov-14-ca-33235-story.html> , consultado el 12/04/2018.

Dubois, Philipe. O Ato Fotográfico e outros ensaios. San Pablo, Brazil: Papirus, 2010.

Europa Press. “Los desaparecidos invisibles de Brasil” publicado el 30 de agosto de 2018, Disponible en: <http://www.europapress.es/internacional/noticia-desaparecidos-invisibles-brasil-20180830112158.html>.

Figuerola, Luiz Ernesto Serrano. Arte e investigación compleja Posdisciplinar. México: Universidad Autónoma de Querétaro, 2015. Disponible en <http://computo.ceiich.unam.mx/webceiich/docs/libro/Quehacer%20universidad.pdf>.

Flusser, Vilém. Filosofia da Caixa Preta. San Pablo, Brazil: Annablume, 2011.

Fontcuberta, Joan. Estética Fotográfica. Barcelona: Editorial Blume, 1984.

ried, Michael. Arte e objetividade. Traducido por Milton Machado. Arte e Ensaio - Revista del Programa de Pos-Graduación en Artes Visuales de la Escola de Belas Artes (EBA) de la Universidade Federal do Rio de Janeiro, Núm.9. Brazil: UFRJ, 2002.

Foster, Hal. El retorno de lo real - La vanguardia a finales de siglo, trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001.

_____. Rosalind Krauss. et tal. Arte desde 1900, modernidad, antemodernidad, posmodernidad. Madrid: Akal, 2006.

_____. Jean Baudrillard, Rosalind Krauss, et tal. La posmodernidad. Editado por Hal Foster. Traducido por Jordi Fibla, Barcelona: Kairós, 1998.

Foucault, Michael. Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. Argentina: Siglo Veintiuno, 2003.

Fundación Bauhaus Dessau, *La historia de la Bauhaus en Dessau*, consultado el 09 de abril de 2018, Disponible en <https://www.bauhaus-dessau.de/de/geschichte/bauhaus-dessau.html>

Fundación Razón Pública. “Doris Salcedo: El arte es marcadamente ideológico”, entrevista concedida a Rocío Londoño Botero a la en Marzo de 2013, de la serie: Arte, violencia y memoria publicada por Razón Pública el 01/04/2013, consultado el 20/05/2018. <https://www.youtube.com/watch?v=q88Oq3p9iOQ&t=12s>,

Guatelly, Igor. Arquitetura dos entre-lugares. Sobre a importância do trabalho conceitual. San Pablo, Brazil: SENAC, 2012.

Giovaninni, Rolando. La Serigrafía em la cerámica. Escuela – Arte – Industria. Traducido por Juan Vivanco. Barcelona: Omega, 1989.

Giunta, Andrea. ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?. Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014.

Glynn, Gale Lynn. “Fotografía: Manual de procesos alternativos” que forma parte del proyecto “La nueva imagen con la tecnología digital”, que fue coordinado por Gale Lynn Glynn y editado por la escuela Nacional de Bellas Artes, reimpresso en 2012.

Gorini, Katia Correa. Celeidias: metodologias para os devaneios da condição manipulante. Artículo publicado en el libro *Celeida Tostes* . Brasil: Aeroplano, 2014.

Greenberg, Clement. Arte y cultura, ensayos críticos. Traducido por Justo G. Beramendi, Barcelona: Paidós, 2002.

Han, Byung-Chul. La sociedad del cansancio. Traducido por Arantzazu Saratzaga Arregui. Barcelona: Herder Editorial, 2012.

Haesbaert, Rogerio. Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad. Artículo presentado en el Instituto de Investigación Sociales de de la UNAM en el Seminario “Cultura y Representaciones Sociales, en 2012, 18-19. Disponible en <http://revistas.unam.mx/index.php/crs/article/view/41590/37807>

Hernández-Navarro, Miguel Ángel. Materializar el pasado - El artista como historiador (benjaminiano). Murcia: Micromegas, 2012.

Institut d'Art Contemporain Villeurbanne / Rhône-Alpes, “Christian Boltanski álbum de fotos familiar D., 1939-1964, 1971”. Disponible en: http://i-ac.eu/en/collection/314_album-de-photos-de-la-famille-d-1939-1964-CHRISTIAN-BOLTANSKI-1971

Instituto Nacional de Antropología. La cerámica como herramienta del arqueólogo. Boletín publicado el 06 de julio de 2015. Disponible en: <http://www.inah.gob.mx/boletines/490-la-cerámica-como-herramienta-del-arqueologo>

Jeli, Elizabeth. Los trabajos de la memoria. Siglo veintiuno de argentina editores: Madrid, 2002).

Juanes, Jorge. Territorios del Arte Contemporáneo, Del arte cristiano al arte sin fronteras. México: Itaca, 2010.

Kandinsky, Wassily. Sobre lo espiritual en el arte. Traducido por Martha Johanssen Rojas. México: Colofón, 2006.

Krauss, Rosalind. O fotográfico. Traducido por Anne Marie Davée. Portugal: Editora GG, 2010.

_____. "La escultura en el campo expandido". (*Artículo originalmente publicado en la Revista October nNº 8 (New York-USA,1979). Disponible en: http://octubredesantiago.blogspot.mx/2010/03/la-escultura-en-el-campo-expandido_30.html

_____. La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Madrid: Alianza, 1996.

_____. Pasajes de la Escultura Moderna. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2002.

Leach Bernard. Manual del ceramista. Traducido por Elisenda Sala. España: Blume, 1981. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-54722010000300001

Lefebvre, Henri. La producción del espacio. Traducido por Emilio Martínez Gutiérrez. Madrid: Capitán Swing, 2013.

Lucie-Smith, Edward. Movimientos Artísticos desde 1945. Traducido por Hugo Mariani, Barcelona, Destino, 1995.

Martín, Javier. Arcadi Blasco. Bibliografía. Consultado el 03 de abril de 2017,

<http://www.javierbmartin.com/index.php/pintores-javier-b-martin/143-arcadi-blasco/1608-arcadi-blasco-biografia>

Metropolitan Museum of Art. Han Jar Overpainted with Coca-Cola Logo, 1995 ' Ai Weiwei. Disponible en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/78215>

Micheli, Mario de. Las vanguardias artísticas del siglo XX. Traducido por Angel Sánchez Gijón. Madrid: Alianza, 2006.

Name Daniela. Da lama ao caos, do caos a lama. Artículo publicado en el libro *Celeida Tostes*, por Marcus de Lontra Costa y Raquel Silva. Brasil: Aeroplano, 2014.

Nora, Pierre. Pierre Nora en Les lieux de mémoire. Traducido por Laura Masello. Montevideo: Trilce, 2008.

Olàrio, Carmen. "La imagen femenina del paleolítico: 15.000 años de historia: mujer, madre y diosa". Revista Asparkía, 1993.

Olio, Graciela. Fotocerámica. Disponible en: <http://www.gracielaolio.com.ar/textos/web/fotoceramica.pdf>

_____. Serigrafía alternativa y experimental para cerámica. Disponible en: <http://www.gracielaolio.com.ar/textos/>

Pikiaryi Innocent. Ceramics and group identities: Towards a social archaeology in southern African Iron Age ceramic studies in Journal Social Archeology no, 7, October 2007, 286.

Disponible en:

https://www.researchgate.net/publication/249631537_Ceramics_and_group_identities_Towards_a_social_archaeology_in_southern_African_Iron_Age_ceramic_studies

Prada, Juan Martín. Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales. Madrid: AKAL, 2015.

Psikipedia, ¿Qué es la memoria? Disponible en: <https://psikipedia.com/libro/memoria/2579-que-es-la-memoria>

Real Academia Española. Territorio, 2017. Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=ZcqJYVW>

Salcedo, Doris. Shibboleth | TateShots. Tate Modern. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?time_continue=23&v=NIJDn2MAn9I .

_____. “El arte es marcadamente ideológico”, entrevista concedida a Rocío Londoño Botero a la Fundación Razón Pública y Oficinas de Correos tv en Marzo de 2013. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=q88Oq3p9iOQ&t=12s> .

Santos, Miguel Calvo. Los prerrafaelitas, vanguardistas victorianos, la apasionante historia de la sociedad secreta más famosa del arte. Artículo publicado en Historia/Arte. Disponible en: <https://historia-arte.com/articulos/los-pre-rafaelitas-vanguardistas-victorianos>

Scott, Paul. Cerámica y técnicas de impresión. Traducido por Maite Igartua. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

Schindel, Estela. Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano. Revista Política y Cultura. México: UAM 2009, Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26711982005> .

Schneider, Hans. Fotocerámica: del bicromato a la resina. Valencia: Ediciones V.J., 1995.

Sifón, Sara Torres. Christian Boltanski: Memoria, ausencia, presencia. Artículo publicado en PAC – Plataforma de Arte Contemporáneo el 13/07/2016, disponible en: <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/christian-boltanski-ivam/#!prettyPhoto>.

Significados.com. “Ouróboros”. Disponible en: <https://www.significados.com/ouroboros/>

Sinopoli, Carla M. Approaches to Archaeological Ceramics. New York: Springer Science+Business Media, 1991.

Smithsonian American Art Museum. Apocalypse´42 - Viktor Schreckengost . Disponible en <https://americanart.si.edu/artwork/apocalypse-42-21944>

Sontag, Susan. Sobre la fotografía. Traducido por Carlos Gardini. Buenos Aires: Debosillo, 2012.

Stankos, Nikos. Conceptos del arte moderno: Del fauvismo al pós-modernismo. Traducido por Hugo Mariani. Barcelona: Ediciones Destino, 2000.

Taranilla, Carlos Javier. Breve historia del arte. Madrid: Nowtilus, 2014.

González, Enrique. Los medios de comunicación y la violencia que nos rodea. Guadalajara: ITESO, 2015. Disponible en https://www.iteso.mx/web/general/detalle?group_id=2411562

Vivas, Antonio. Revista Cerámica, *La cerámica y la Bauhaus*. Madrid: Revista Cerámica, 2015. Disponible en: <http://www.revistaceramica.com/detalle.aspx?id=1365>, consultada el 06/10/2017.

Wallis, Brian. Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación. Traducido por Carolina del Olmo. Madrid: Akal, Madrid, 2001.

Wikipedia. “Código QR”. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%B3digo_QR