



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

XAXOFI: CUETE QUEMADO, UN TRAYECTO DE VIDA EN EL HACER

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

PRESENTA:
VÍCTOR MANUEL MONROY DE LA ROSA

DIRECTOR DE TESIS:
DR. JUAN ANTONIO MADRID VARGAS (FAD)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:
DR. RAÚL ARTURO MIRANDA VIDEGARAY
(FAD)
MTRO. DAVID MIJANGOS FERNÁNDEZ
(FAD)
MTRA. LAURA EVANGELINA BUENDIA RUÍZ
(FAD)
DRA. LAURA CASTAÑEDA GARCÍA
(FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, MAYO 2022.



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 Universidad Nacional Autónoma de México, El mejor Proyecto educativo de nuestro país y mi casa durante los últimos cincuenta años de mi vida.

A la Academia de San Carlos, cuna del arte en México y mi Alma Mater.

A la FAD (ENAP), por tantos años de aprendizaje docente.

A María de la Luz y Juan Román, mis progenitores que, por saber sin saber, dieron parte de su ser para hacerme.

A Pilar López, cómplice de mil batallas en los últimos 35 años, esposa y madre incondicional.

A Viktor Arseni, la mejor obra de mi vida. Gracias por todo lo que me has dado.

A Kati Horna, mi Maestra de vida; agradecido estoy por inocular en mi ser, la creatividad, la congruencia, la honestidad, pero sobre todo el valor de la humildad.

A todos y cada uno de mis Maestros, tanto profesores como trabajadores y sobre todo alumnos.

Al Dr. Juan Antonio Madrid Vargas, por la paciencia y el valor de arrear y conducir sabiamente a un necio.

A Mi Maestro y gran amigo Netzahualcóyotl Galván, por tantas horas de lucidez compartida, en nuestro querido taller “El reloj”.

Al Gran Jorge Novelo, Maestro de tantas generaciones de Artistas y Generoso sin límites al compartir sus conocimientos conmigo.

A mis sinodales: Dr. Arturo Miranda, Mtro. David Mijangos, Mtra. Laura Evangelina Buendía y Dra. Laura Castañeda, por el tiempo invertido en la lectura del documento y lo acertado de sus observaciones.

A la Maestra Jenny Elizabeth Moreno Bravo, por su apoyo incondicional y lo maravilloso de su trabajo, en las correcciones, como en el diseño.

Al Maestro Jonathan Peralta Valle por su Amistad y apoyo incondicional de cada día.

A todas ellas y a todos ellos, Gracias mil gracias.

“Hay quien nace y
muere viejo
sin enterarse de
su paso por la vida,
hay quien nace y muere joven
eternamente joven
renovador y creativo”¹
Beatriz Buberoff Chuguransky

¹ (Buberoff 2012)



Imagen 1. David Douglas Duncan, "Picasso disfrazado de payaso", Canes, 1957.



Imagen 2. Maurice Guibert, "Toulouse Lautrec", París, 1982.

ÍNDICE

Introducción _____	1
Capítulo 1. Orígenes _____	6
La Palabra, el Vocablo	
El Signo, la Letra	
Capítulo 2. El Papel y la Obra _____	45
La Superficie	
El Soporte	
El Papel	
Capítulo 3. Lo Fotográfico _____	94
El Instante	
La Copia	
La Multiplicidad	
Capítulo 4. Ñaño-Xaxofi _____	138
El Contexto	
La Propuesta	
El Producto Artístico: Ñaño-Xaxofi	
Conclusiones _____	210
Fuentes Consultadas _____	214

“Esa hora que puede llegar alguna vez fuera de toda hora, agujero en la red del tiempo, esa manera de estar entre, no por encima o detrás sino entre, esa hora orificio a la que se accede al socaire de las otras horas, de la incontable vida con sus horas de frente y de lado, su tiempo para cada cosa, sus cosas en el preciso tiempo.”¹

Julio Cortázar

¹ (Cortázar 2017)

Introducción

Estos textos son el resultado de un largo trayecto. Trayecto que si bien no ha estado exento de espacios y tiempos prolongados de mudez y de sequía reflexiva, sí ha permitido en esos breves tiempos de elocuencia, consolidar por lo menos, una manera particular de entender los procesos con los cuales, formamos o nos conformamos como artistas, siendo que, cuando uno decide transitar en las disciplinas artísticas y más específicamente, en las Artes Visuales, está tomando una decisión de vida, en la cual el compromiso es serio y la responsabilidad grande. ¿Por qué? , porque en nuestra sociedad actual, hay cierto desdén hacia el arte y los artistas, aunque bien es cierto que existe un mercado boyante del arte y se manejan cifras astronómicas en los precios de las obras y las multitudes acuden en masa a los grandes museos. La mayoría de los creadores, pasan sus vidas de manera discreta y modesta, investigando, produciendo, gestando, enseñando, promoviendo y difundiendo el conocimiento nuevo, que generan con su actividad, bien dice el filósofo italiano Nuccio Ordine -en esa especie de manifiesto-, La utilidad de lo inútil:

“Es doloroso ver a hombres y mujeres empeñados en una insensata carrera hacia la tierra prometida del beneficio, en la que todo aquello que los rodea— la naturaleza, los objetos, los demás seres humanos—no despierta ningún interés. La mirada en el objetivo a alcanzar no permite ya entender la alegría de los pequeños gestos cotidianos ni descubrir la belleza que palpita en nuestras vidas: en una puesta de sol, un cielo estrellado, la ternura de un beso, la eclosión de una flor, el vuelo de una mariposa, la sonrisa de un niño. Porque, a menudo, la grandeza se percibe mejor en las cosas más simples. «Si no se comprende la utilidad de lo inútil, la inutilidad de lo útil, no se comprende el arte»”²

Y esta manera de expandir la visión del mundo y de las cosas del grupo social, por parte de los artistas, a través de las investigaciones, propuestas y producciones la mayoría de las veces no les genera un ingreso económico estable, a pesar de ello, y por ello, el ser que recorre estos sinuosos caminos no es un ser amargado o resentido social, por el contrario enfrenta su devenir con esa

² (Nuccio 2013)

mirada interrogante y lúdica que le proporciona una mejor calidad de vida. Al respecto Hugo Hiriart escribe:

“El arte es juego porque es un lugar de libertad, pero no desenfrenada, sino dentro de reglas. Libertad, esto es, inventiva y creatividad, bajo reglas no declaradas. Descubrir una regla en un trabajo de arte es una hazaña de crítica. ¿Puede haber un juego sin ninguna regla? ¿Sería juego? De estos juegos compone Schiller estos doctos juegos de palabras: “El hombre, con la belleza, no debe hacer más que jugar, y el hombre no debe jugar nada más que con la belleza. Solo juega el hombre cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y solo es plenamente hombre cuando juega.”³

Y con esa actitud juguetona como eje del ánimo, y con la misma actitud lúdica, traté de recopilar y seguir en este manuscrito, para, mediante escrutinio aleatorio, detectar esos momentos de vida que anteceden a todo proyecto artístico. Si bien es cierto, no hay manera de corroborar, que esos y solo esos momentos o experiencias de vida, sean los que detonan las ideas iniciales y principales del proyecto, mas sin embargo, al hilvanar los procesos propios del desarrollo de una propuesta, se encuentran afinidades o similitudes con dichos aconteceres. Y recuperados de nuestra memoria y enriquecidos, idealizados o vituperados por el paso del tiempo, nutren y enriquecen la producción plástica, y es labor silenciosa y rigurosa del creador, tener sus sentidos alertas para encontrar a los autores hermandados en dichas elucubraciones. Si, no hay que olvidar que en este contexto global de interconexiones electrónicas y de lenguajes binarios, experiencias e información, teóricos y artistas, estamos conectados en una complejidad de redes, similares a nuestras neuronas, y por ende estamos en gran medida influenciados por estos contextos.

Pero también es muy cierto que en estos tiempos de mundialización o globalización (como nos vaya mejor llamarle), el grupo cultural y nuestra individualidad al que pertenecemos, y nos pertenece, nos dotó de las herramientas y los conocimientos para interactuar en el, proporcionando maneras únicas de ser y pertenecer al ahora.

³ (Hiriart 2015)

En el trayecto de vida de los artistas, todo el tiempo estará inmerso en una serie de conocimientos, ajenos-aparentemente a los procesos creativos con que diseñará y organizará su investigación producción en el futuro, las palabras de Julio Cortázar, permiten reforzar estas palabras.

“Yo vi siempre el mundo de una manera distinta, sentí siempre que entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas hay intersticios por los cuales, para mí al menos, pasaba, se colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante.”⁴

Y así de este modo, en sucesivas zambullidas al mar de circunstancias formadoras de una manera de ser y performadoras de una sensibilidad, se estructuró el documento, que permite rastrear las raíces y fundamentos de la obra, cuyo concepto, es título y pseudónimo de este autor “XAXOFF”: Un trayecto de vida en el hacer. Que consta de una carpeta de 20 propuestas plásticas (las cuales se presentan al final y son parte del capítulo cuatro). El proyecto tiene el propósito de exhibir una problemática que me aqueja desde hace tiempo, que es la manera en que los procesos vitales y analógicos, se han imbricado con las tecnologías digitales y cómo de estos híbridos surgen conceptos y elementos que construyen y direccionan la investigación-producción plástica, en estos tiempos. Lo que hizo llegar a este punto y plantear esta situación fue la planeación y desarrollo de proyectos anteriores, en el que por medio de diferentes investigaciones me iba dando cuenta del campo de estudio que más me interesaba. Cada proyecto anterior fue una pieza clave para la construcción de éste, siendo el producto final una recuperación de etapas decisivas en mi formación y eventos de vida cotidiana inmersos en ello, así como conceptos anteriores ya consolidados y enfocándolos a otra solución plástica.

⁴ (Cortázar 1982)

La metodología que sustenta la realización del proyecto, fue la siguiente; se abordó desde distintos ángulos: El conocimiento artístico propiamente dicho, es decir, el método derivado de la práctica empírica del autor del proyecto, así como desde las vertientes puramente formales del proyecto. Y finalmente desde los conceptos, las técnicas y estrategias de producción definidas por el investigador-productor.

Para el capítulo uno, me gustaría en primer lugar subrayar que para mí lo más importante que antecede a un proyecto artístico es, de hecho, el contexto y el entorno en el cual el artista se desenvuelve, con esto quiero decir que si bien tengo ciertos referentes artísticos contemplados como bases para mi producción artística, en lo personal, le doy más carga a producir desde mi propia percepción del mundo, dado que cada persona se sitúa en un contexto y espacio completamente diferente, aunque todos nos encontremos en la misma época, no todas las personas perciben el mundo desde la misma perspectiva. Y en él doy cuenta de los Orígenes. No sólo del proyecto, si no, además de las situaciones, definitorias en la infancia, para recuperarlas y considerarlas en una posición inicial de productor plástico y de las formas en que configuro la palabra del artista y los vocablos que de ella se derivan, para finalmente documentar la elaboración de los signos propios.

En el capítulo dos realizo un recuento de las experiencias personales y las relaciones que el artista establece con sus soportes y superficies que son los depositarios de sus sensaciones emociones y conceptos.

Se documenta a los papeles fotográficos en particular y a los papeles en general, pero sobre todo se habla de la importancia que tiene el Washi Zoo Kei y su interacción con las tecnologías digitales, para el desarrollo del proyecto “Xaxofi”.

Para el capítulo tres, establezco las rutas en las cuales tuve la formación dentro de la disciplina de la fotografía, en el taller de San Carlos, a cargo de la Maestra Kati Horna y cómo sus métodos y formación artística, fueron definitorios en la historia de la disciplina en el país y en la formación de los discípulos y cómo contribuyen a darle un seguimiento y una expansión que ha potenciado el crecimiento, así como su desarrollo de la misma como una disciplina artística en el país.

Finalmente el capítulo cuatro es la presentación del proyecto “Xaxofi” y los sustentos que el autor arguye como elementos imprescindibles de esas piezas en particular. Un portafolio de 20 propuestas plásticas, y algunas reflexiones que derivaron en ellas, en donde también se recurre a dar la voz a otros autores que se han referido al proyecto, con el fin de que el espectador o individuo que llegue a ver la obra tenga un momento de reflexión sobre su contexto, ya que creo que es importante saber en dónde estamos y hacia dónde vamos.

Estas páginas sólo contienen todos y cada uno de los acontecimientos que en un largo periodo han sido fuente de inspiración, oasis de conocimientos donde cuando pareciera que no hay un día más, se abreva, para con renovadas fuerzas continuar y seguir en la conformación de artista, además de un reconocimiento a personajes y autores que han contribuído de manera generosa a poner su grano de arena en estos vericuetos del ser artista.

Capítulo 1

ORÍGENES

“Nunca digas a nadie que tienes la verdad en un puño,
o que a tus plantas, quieta, perdura la virtud.
Ama con sencillez, como si nada.
Sé dueño de tu infierno, propietario absoluto
de tu deseo y tus ansias, de tu salud y tus odios.
Fabrícate, en secreto, una ciudad sagrada,
y equilibra en su centro la rosa primitiva.
Al pueblo y a la hembra que enciendan cuanto hay en ti de hermoso,
y murmuren mensajes en tus oídos frágiles,
debes verlos con santa melancolía y un aire desdeñoso,
mandarlos hacia nunca, hacia siempre,
hacia ninguna parte...”⁵

Efraín Huerta

⁵ (Huerta 1982)

La palabra, el vocablo

En el momento de las reflexiones, en torno al conjunto de experiencias que acaecen durante la vida del artista, no se puede soslayar que de alguno u otra manera éstas han tenido impacto en su formación personal primero, y en su ejercicio como productor plástico después.

Para ello entendemos el concepto palabra, no sólo en su acepción femenina como una unidad léxica constituida por un sonido o un conjunto de estos, con un significado y unidad gramatical. Sino, como esta capacidad del habla para acercarse a su historia, ya que sin este acercamiento imposible conocer un espacio en donde nos movemos día con día, acercarnos al origen de las “palabras” que empleamos, será una mejor forma de acercarnos a quienes somos nosotros mismos, de dónde venimos exactamente.

Al sumergirnos en el universo del arte y desde esa perspectiva desarrollaremos algunos puntos de vista particulares sobre los contextos y procesos en los cuales se ve inmerso el artista y la sublimación que obtiene de ello. (Según Freud la sublimación es uno de los destinos posibles de la pulsión). Se trata de un proceso psíquico mediante el cual áreas de la actividad humana que aparentemente no guardan relación con la sexualidad se transforman en depositarias de energía libidinal (pulsional). El proceso consiste en un desvío hacia un nuevo fin. Entre los nuevos destinos de la pulsión sexual está lo artístico y lo intelectual:

“Sublimar consistiría en mudar el fin pulsional hacia una actividad desexualizada, intentando su realización, por ejemplo mediante tareas creativas o de prestigio social: arte, religión, ciencia, política, tecnología”.⁶

⁶ (Laplanche, Jean & Pontalis 1996)

Por otro lado Roland Barthes comenta:

*“Abrir el texto, exponer el sistema de su lectura, no solamente es pedir que se interprete libremente y mostrar que es posible; antes que nada, y de manera mucho más radical, es conducir al reconocimiento, de que no hay verdad objetiva o subjetiva de la lectura, sino tan solo una verdad lúdica”.*⁷

Sirvan de punto de partida este par de citas a manera de epígrafe, para abrir el contenedor de nuestra memoria. Y siguiendo las huellas de nuestro devenir, intentemos encontrar la punta de la madeja. Reflexiones que nos acerquen a lo artístico, o por lo menos vislumbrar los procesos en los cuales está inmerso el artista, que de cualquier manera será la descripción de la búsqueda, de lo que hemos denominado primero: la palabra, el logos, es un concepto griego que utiliza por primera vez Heráclito y éste le asigna varios significados; encontramos entre ellos, que puede significar palabra, o también verbo pensamiento, habla, razón, principio etc.⁸ Y sea éste el marco perfecto del inicio de este andar.

Cuántas veces caminando por la calle a medio día, el olor de la hierba recién cortada (GLV, green leaf volatiles), o el olor a tierra mojada después de la lluvia, el petricor nos produce un conjunto de sensaciones y emociones, que remueven en nuestra memoria recuerdos que de inicio no sabemos de dónde proceden, pero sí nos permiten experimentar el goce de una tranquilidad por los olores de frescura que emana del cespced recién podado y su vínculo con lo natural, o bien levantamos la vista y observamos que hacia el lugar donde encaminamos nuestros pasos, las nubes se han aglomerado, junto con el color gris intenso que adquieren y el movimiento turbulento que realizan, el viento que sentimos y la humedad que respiramos, avisan la amenaza de una lluvia, que, si no nos apresuramos pagaremos las consecuencias y parece ser, que ya la estamos sintiendo sobre nosotros, de la misma manera cuando nos acercamos y la tormenta también se mueve hacia nuestra dirección, sentimos en la piel la humedad que invade el ambiente generando un conjunto de emociones que remueve en nuestras experiencias pasadas, algunos sentimientos. Y qué decir, cuando en medio de la noche nos despierta el sonido de las sirenas de ambulancias o patrullas que ocasionan reacciones de incertidumbre en nuestra corporeidad,

⁷ (Barthes 1987)

⁸ (Raven 2014)

apoderándose de nosotros el desasosiego e incluso los temores, ni duda cabe, el sistema nervioso es la base de operaciones de todo lo que tiene que ver con nuestra conducta, nuestras emociones, sentimientos y nuestra capacidad de pensar y comunicarnos, las neurociencias tienen mucho que decirnos al respecto.

Por otro lado en la vida cotidiana, común y prosaica, recuerdo al personaje de la película de dibujos animados, “Ratatouille” de la casa Pixar,⁹ que cuando prueba el guiso homónimo se remite a su infancia, volviendo a sentir el amor maternal, cuando a la hora de la comida lo llamaba para compartir los alimentos que le había preparado, siendo una época feliz y definitiva en su vida. Analepsis, le llaman en el mundo de la literatura y de la cultura de la imagen. Y Analepsis, es una vuelta repentina y rápida al pasado del personaje; Pedro Páramo, en la literatura es un buen ejemplo de ella.

Se puede decir que en el pasado se da una mezcla de presencia y ausencia. Lo que está presente es la imagen de memoria, pero lo ausente es la experiencia original que, si bien ya no está, queda inventada por y en la imagen. La experiencia del pasado vuelve a la mente a través de estas imágenes de memoria. (Piaget y Freud) y su vínculo con lo natural.¹⁰

De la misma manera, “el proceso de desarrollo humano es fascinante: un ensamblaje de factores genéticos y ambientales que van influyendo en el desarrollo cerebral y modelando la conducta, las emociones y estructura física, las habilidades cognitivas y la personalidad, permitiendo así que el ser humano se adapte a su entorno. Es un proceso constructivo, con una complejidad única en cada persona, y que tiene como base, indiscutiblemente los primeros años de vida.”¹¹ Es decir toda la corporeidad humana lleva a manera de impronta primigenia en cada uno de sus sentidos, los pasos que generaciones anteriores tuvieron que recorrer. En su proceso de hominización, los seres humanos deben su supremacía a la posesión de una forma, de un legado muy distinto al de otras especies de animales; una herencia no genética, no cromosomática. En este tipo de herencia la información se transmite de generación en generación a través de canales que no son genéticos, por ejemplo por medio de mensajes orales, así como cualquier forma de adoctrinamiento y, en general por todo el aparato de lo que llamamos cultura.

⁹ (Brad 2007)

¹⁰ (Psicología 2009)

¹¹ (Organización de los Estados Americanos 2010)

Nuestra biografía contiene no sólo las herencias que nuestros antecesores nos legaron, además de las que otros seres del género humano y los contextos en que se desarrollaron. Es innegable nuestro vínculo con generaciones y estadios anteriores, manifestándose continuamente en nuestros comportamientos cotidianos y nuestras reacciones ante estímulos del medio. Las diversas áreas del conocimiento que nos hemos dado, proporcionan las herramientas y avituallas teórico conceptuales, con las cuales hacemos los intentos para acercarnos a conocer más en detalle y profundidad, estas huellas que el pasado dejó en nuestros cuerpos a lo largo de la tira de Moebius del espacio y del tiempo. “Un campo inmenso de signos, tomados tanto de las situaciones culturales como de los datos naturales...localizarlos en el tiempo y el espacio...sin cesar disueltos, sin cesar renacientes”.¹² Mas, ¿cómo? acercarnos a estos pretéritos planos de la realidad humana desde el universo de lo artístico: cómo resemantizar, deconstruir, leer, significar, descifrar, decodificar, transcribir, interpretar, acomodar, diseccionar, comprender, traducir, aclarar, develar, comentar, definir, analizar, elucidar, inferir, dar sentido y un largo etcétera, a los bienes de nuestra herencia ancestral.

Las instantáneas que legaron los progenitores, están en las numerosas cuevas que se siguen encontrando, siendo las depositarias de los tesoros, es decir son la “Cueva de Alí Baba”... del tiempo y el espacio, a manera de Kasín, recitamos el nombre de todas las semillas y todas las especies intentando abrirla, omitiendo la adecuada, el sésamo, concepto mágico que nos permita acceder a su interior. O se nos presentan como el laberinto de Minos, el cual todos los días con la punta del hilo a manera de llavero intentamos abrirla y acceder a sus riquezas, pero cuando más seguro se está que los tenemos a la mano, aparece una nueva vía, que al seguirla sólo nos conduce al inicio, Dédalo se ríe de nosotros.

Líneas, colores, formas, texturas, proporciones y demás elementos que conforman lo que la Gestalt denominó el lenguaje visual,¹³ se nos presentan y nuestra inicial arrogancia se ha desvanecido, ya no las descalificamos denominándolas primitivas, ahora con humildad tratamos de relacionarnos en toda la complejidad que ello entraña. Las referimos como el inicio de todo el constructo cultural que actualmente se posee, inferimos que es el inicio de todo conocimiento, científico, técnico y artístico, siendo este, lo que nos anima a decir, si los últimos datos que ha proporcionado la Genómica comparada entre genomas humanos (teoría del origen único del

¹² (Heusch 1973)

¹³ (Arnheim 2002)

científico Checo Ales Hrdlicka) y que nos ubica a todos los humanos con un antepasado femenino común con 150 000 años de antigüedad y un antepasado masculino común de 60 000 años de antigüedad (denominados Eva mitocondrial e Y-cromosoma Adán) y las datas de las imágenes llamadas pinturas rupestres las ubican hasta los 40 000 años de antigüedad, es decir cuando el ser común nos lega esta biblioteca hay todo un universo atrás de ello.

Veamos: qué impulsó a estos seres, ya muy cercanos a nosotros a desplegar la vanguardia de su conocimiento en las paredes de sus habitáculos y en sus objetos de aparente uso cotidiano. Variadas son las interpretaciones que -valiéndonos de las herramientas diversas del conocimiento- les hemos dado (diferentes apelativos como arte rupestre del latín rupe: rocas; pictografía del latín pictum: relativo a pintar; y del griego grapho: trazar; petroglifo del griego petros: piedra y griphein: grabar; también lo conocemos como: arte mobiliario, rock art, work art). Dichas interpretaciones van desde considerarlas sitios de veneración públicos, hasta lugares de acceso restringido para ritos iniciáticos, o asignándoles un origen neurofisiológico a partir de la reacción producida por sustancias sicotrópicas en donde el realizador sería el artista, chamán o brujo. Pero de la misma manera que las dataciones no son precisas y los autores desconocidos; los motivos intencionales se nos desparraman en mil direcciones: en lo que sí podemos afirmar, es en la coincidencia de las formas representadas, es decir en las similitudes iconográficas: manos en positivo o negativo, animales diversos, representaciones de animales, humanos en diversas posiciones, flora, objetos de uso común, figuras geométricas, meándricas, o espirilíneas, etc. Ningún estudio podrá dar cuenta de la complejidad y del sentido de las representaciones, si no considera su inclusión dentro de su espacio físico, biótico, geográfico, astronómico y cultural. Por lo tanto, para efectos de este documento, en un primer momento conservemos como válida cualquier interpretación que hasta la fecha han dado de ellas los diversos especialistas, y en un segundo momento considerarlas el espejo donde se reflejará el simulacro que describirán los procesos que sobre todo anteceden, performan y producen la existencia física de la obra plástica denominada Xaxofi.

Dice Cervantes en su obra cumbre: “Con éstos iba ensartando otros disparates, todos al modo de los que sus libros le habían enseñado, imitando en cuanto podía su lenguaje; y, con esto, caminaba tan despacio y el entraba tan aprisa y con tanto ardor, que fuera bastante a derretirle los sesos, si algunos tuviera.”¹⁴

¹⁴ (Cervantes 1965)

Y efectivamente y al unísono decimos: ¿Qué?,

¿En dónde?, ¿sobre qué?, ¿con qué?, ¿para qué?, interrogantes precisas y angustiosas, ya que el conjunto de los últimos hechos y acontecimientos, que devienen en sensaciones y emociones¹⁵ que la corporeidad ha experimentado, reclaman que se de cuenta de ellas, no, nos basta solo con balbuceárselas al otro, pareciera -no se afirma que así sea- que esto, no genera la atmósfera del espacio-tiempo necesaria, para que el receptor-espectador-lector recupere la experiencia que se le está comunicando. O como bien afirma Pascal Quignard

“La luz, el aire, el agua, la tierra, los vegetales, los animales a cuyo grupo pertenecemos, son una extraña y antigua disponibilidad limitada en el espacio y el tiempo, pero también limitada por sus propiedades respectivas. Todos se dan sin lenguaje. Todos no están acompañados de razones que no son sino consecuencias del lenguaje, y no son susceptibles de fin, que sólo puede ser asignado por éste”.¹⁶

Y bien es cierto, ya que algo similar sucedió con las pinturas y objetos prehistóricos, existían desde hace tiempo, es más, se sabía de su existir, pero no los habíamos denominado, luego entonces no los teníamos presentes.

Fue en el lejano año de 1879 cuando, por accidente se dice. La hija de Marcelino Sanz de Sautuola cuyo apelativo fue María de Sautuola, con sólo 8 años de edad, encontrara las representaciones prehistóricas, de lo que después llamaríamos arte paleolítico (Work Art), en una caverna de Altamira (España), siendo sus infantiles ojos, quienes recorrerán por primera vez, después de miles de años, las figuras que allí reposaban,¹⁷ cuando su padre las presenta, será el inicio de cientos de miles de páginas, que dan cuenta de los debates, que hasta la fecha se siguen suscitando. Lo que nos interesa rescatar hipostasiando, es la actitud, las sensaciones y emociones que seguramente los hechos generaron en su ser infantil y recreándonos en ello, para partir de allí. Es decir, ya teníamos que decir, el verbo o la palabra estaba allí para que pudieramos

¹⁵ (Jean-Paul 2005)

¹⁶ (Pascal 2006)

¹⁷ (Martín González 1978)

expresarnos y comunicar nuestros sentimientos más profundos y mediante los vocablos denominar las cosas pretéritas, llamarlas a estos tiempos y denominarlas.

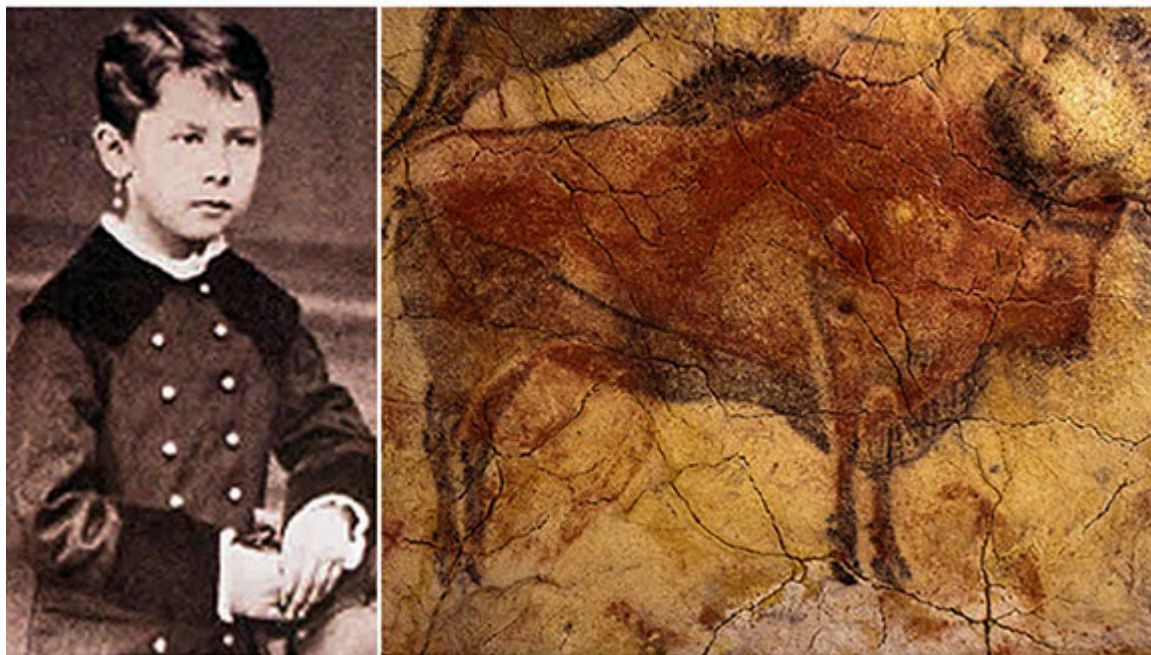


Imagen 1. Sanz de Sautola, María Sanz de Sautola y Escalante.

El signo, la letra

Cien años después de estos acontecimientos históricos: En 1979, proponemos sin proponerlo, la recuperación de las experiencias que diversos hechos del devenir cotidiano, a través de unos ojos infantiles que escrutaron infatigablemente, ansiosa y ávidamente 20 años atrás.

En el espacio en que habito desde hace muchos años, este lugar siempre ha sido nombrado como “la cueva del tigre”: Dice la historia y las leyendas, que fue el refugio de un bandolero como tantos otros, que la historia ha borrado, este de principios del siglo XX, que a manera del famoso “Chucho el roto”, robaba a los ricos para agazajar a los pobres, eso dicen unos, y otros que era un feroz y sanguinario asesino. Y que cuando era perseguido por los federales, montado en su caballo (dice la maledicencia popular, que era un pony), se internaba en la zona de los pedregales de San Ángel, lugar donde había muchas cuevas que le daban cobijo y así poder escapar, este personaje fue conocido como el “tigre de Santa Úrsula” o el tigre del pedregal. (Isaac Mendicoa, el tigre del pedregal)¹⁸. Conociendo la leyenda por boca de los adultos que en ese tiempo lo comentaban y alimentado por mi curiosidad infantil, junto con un compañero de andanzas, nos atrevimos a acercarnos a la famosa cueva e ingresar, buscando previamente los puntos por donde lo podíamos hacer, con alguna ramas del árbol del pirul, que por esos años abundaba y con jirones de trapos viejos, armamos unas rudimentarias antorchas, que impregnamos de queroseno, el cual llamábamos petróleo por aquellos días, y sin el menor temor a las serpientes de cascabel o coralillos, a las viudas negras o capulinas, a los alacranes o tarántulas, que por allí abundaban, acometimos la hazaña. Después de varios intentos lo logramos, para mí fue una de las experiencias más fascinantes, a mis 5 o 6 años, estuve por primera vez en el interior de la tierra, los olores, las formas, la temperatura, los colores y sobre todo, la oscuridad me marcó. Tiempo después este autor que en seguida cito, me permitió recuperar esta experiencia.

Dice Hemingway en un pasaje de su obra “El viejo y el mar”, “Se durmió al poco rato y soñó con África cuando era muchacho, con las playas doradas y blancas, tan blancas que lastimaban los ojos, y con los altos cabos y las grandes montañas pardas.”¹⁹ .

¹⁸ (Gómez 2005)

¹⁹ (Hemingway 2002)

Sí, definitivamente, me hermanó con María Sanz de Sautuola, si bien no encontré riquezas materiales, sí, deslumbrantes riquezas inaccibles, y puedo asegurar que tuve mi epifanía y ésta con su luz lastimaba a mis infantiles ojos.

Y continuando engarzando planos espacio-temporales, y saltando en ellos, fue en el año de 1977, en un intento por reactivar la vida académica, -después de más de nueve meses, de estar en paro la Licenciatura en Artes Visuales, de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, del vetusto edificio de San Carlos, se organizaron un conjunto de cursos extraordinarios, los cuales no estaban contemplados en el currículum oficial. Allí había uno titulado: “Dibujo Analítico”, diseñado e impartido por el Maestro Jorge Novelo Sánchez, que entre otras cosas proponía la revisión minuciosa y sistemática, de cada uno de los elementos, que podrían ser parte de lo que se denomina dibujo y ponerlos a consideración, proponiendo nuevas metodologías a la luz de otras disciplinas. “El dibujo tiene escamas de pescado, pero cuando lo pruebas sabe a pan, no tiene color, es transparente, pero al tocarlo espina...”.²⁰ Paralelo a esta teórica, se pidió a los integrantes del curso que de manera personal, fueran seleccionando los elementos formales, línea, color, composición, texturas, formas etcétera, que estuviesen emparentados con su visión particular de enfrentar lo visual y así mismo, haciendo el énfasis en las justificaciones necesarias o correspondientes.

Para solventar esta parte, revisé, comenté y boceté diversas ideas, sin que ninguna terminara de fructificar; andando en estos menesteres, en casa me solicitaron revisar y ordenar unas cajas que contenían diversos objetos.

Y en este caso en particular, al echar un vistazo al contenido entre papeles apretujados en un polvoso rincón de uno de los contenedores, brincaron un par de pequeñas imágenes fotográficas en blanco y negro, no mayores a los 10 cm. y de autor anónimo. En una de ellas, estaba la imagen de mi padre, quien se encontraba de pie, junto con un grupo de personas, sobre un montículo de lava volcánica, que el Xitlé había eructado siglos atrás, en una zona denominada los pedregales de San Ángel, en parte de ellos se construyó el Campus central de la UNAM, en la década de los cincuenta.

Ese promontorio macizo, se conocía y conoce como “el cerro de la Cruz”, del cual solo queda el nombre, contando por ese entonces, mi papá, aproximadamente con dieciocho años de edad. En

²⁰ (Herrera Becerril 1980)

la segunda impresión fotográfica, que cual liebre saltó a mi encuentro, la obturaron cuando uno de mis hermanos menores montaba una reproducción de caballo de madera, figura muy utilizada tiempo atrás por los fotógrafos ambulantes, -conocidos como fotógrafos de agüita-, para seducir a los infantes y obligar a los padres a pagar la fotografía.

El contexto es el mismo que comenté en relación a la primera, (el cerro de la Cruz) en ella, mi hermano no contaría con mas de cuatro años de edad.

Al revisarlas el sentimiento de nostalgia por los recuerdos, se apoderó de mí; como diría Roland Barthes, “Cuando muere un ser querido, su imagen en fotografía es una presencia en la ausencia”. Las páginas de *La cámara lúcida* del semiólogo francés, están plagadas de nostalgia del amor materno, es un homenaje del autor hacia su madre, fallecida poco antes. Apunta que cuando sacamos una fotografía lo que fotografiamos se atrapa, se apresa. Cuando vemos nuevamente esta fotografía la imagen que vemos no está en presente, ha pasado el instante captado, es un recuerdo. Un recuerdo que para él, es igual a muerte. La fotografía está unida al amor y a la muerte.²¹

Fue el pensar, que en el momento en que me encontré las instantáneas, yo tendría más o menos la misma edad que mi padre cuando le hicieron esa imagen, y con respecto a la impresión donde está mi hermano, me hizo darme cuenta, que mi edad, cuando nos mudamos a vivir a esa zona, era muy cercana a la suya, es decir, cuatro años aproximadamente. Morin tiene razón cuando afirma que cuando revisamos una imagen fotográfica, ésta cumple la función mágica que le fue encomendada²² y en este caso no fue la excepción, al ver a los personajes sentados en las enormes rocas volcánicas y a éstas rodear al niño montado en el caballo, proyectando una sombra alargada, producto de la hora avanzada del día, logró remover las improntas infantiles definitivas en mi ser.

Las imágenes del pasado desfilan ante mí: acaso el olor (petricor) que se desprendía de estos grandes peñascos después de que la lluvia los golpeaba/ acariciaba con intensidad, no era paralelo a los “senderos curvilíneos”²³ que trazaba el agua, sobre las diversas y caprichosas texturas de

²¹ (Rolland 1989)

²² (Morin Edgar 2001)

²³ (Gilles 1989)

sus superficie y que tanto placer me proporcionaba, igual de complejo que los mismos elementos le habían dado sus formas en su proceso de enfriamiento, a la lava volcánica. Y yo embelezado observaba, desde el refugio de un enorme y viejo árbol de pirul o desde el tejabán, que se erguía en el terreno cercano, el cual yo sentía de lo más seguro, e incluso más seguro de lo que era mi casa. El ver cómo las gotas golpeaban la dura superficie pétreo, contrastando su transparencia con lo negro de las líticas y rebotando en diversos resplandores, según la dirección del viento del momento; también verla caer de manera vertical, desde los canales del tejado, me producían una sinfonía, que decrecía o se acentuaba de acuerdo a la intensidad de la lluvia, al ángulo en que la hacía caer el viento y su impacto sobre otras superficies, como las hojas de los árboles, los arbustos, las enredaderas o la tierra misma.

Cómo olvidar, que posterior a este espectáculo avasallador, no había sensaciones más intensas, que recostarse en una enorme plancha de piedra, después de que amainara el temporal, sintiendo la tibieza que se desprendía de ella, solo comparable, diría yo, al seno materno, y así aspirando la frescura y olor a humedad volcánica que subía con el vapor que el sol generaba; esta propiedad térmica que tiene la lava al enfriarse sería uno de mis grandes descubrimientos infantiles.

Bien que recordaba, cómo las fisuras que el proceso de enfriamiento ocasionó, en los grandes bloques de lava solidificada y que denominamos piedras, estaban llenas de fértil tierra, depositándose en ella diversas semillas, que luego en temporada de lluvia germinaban, la más común, brotes silvestres de anís (*Pimpinella anisum*) cuyos esencias inundaban el ambiente, perfurmándolo intensamente, produciendo sensaciones de placidez odorífica.



Imagen 2. Anónimo, Colección Privada, s/f, Plata/gelatina.



Imagen 3. Anónimo, Colección Privada, s/f, Impresión cromógena

Si, allí estaba lo que andaba buscando, en esas experiencias infantiles que tan intensamente remembré.²⁴ Recuperé esos recuerdos del movimiento del agua en las trayectorias que ésta desarrollaba al desplazarse en las irregularidades del terreno. Es en la línea ondulante o meándrica, donde el afán de proyección sentimental a través de un devenir asombroso, se va apoderando de la línea muerta, rígidamente lineal, insuflándole una vida que parece orgánica por

²⁴ (supra).

su intensidad y por su equilibrada armonía. Afirma Worringer,²⁵ -afirmación que en ese momento yo no tenía, y después corroboraría siguiendo a Bateson-.

*“Los procesos de formación de imágenes son inconscientes. Esta generalización parece ser válida para todo lo que ocurre entre mi acción, a veces conciente, de dirigir un órgano de mis sentidos hacia cierta fuente de información y mi acción conciente de derivar información de una imagen que “yo” creo ver, oír, palpar, gustar u oler... Los procesos de la percepción nos son inaccesibles; sólo tenemos conciencia de los productos de esos procesos y, desde luego, son esos productos los que necesitamos”.*²⁶

Palabras que coinciden de manera eficaz con la acción de recuperar y utilizar la línea ondulada (curvas), esta decisión estaba tomada, con ella y a través de ella se desarrollaría la propuesta visual que el referido curso de dibujo analítico demandaba.

La cantidad de bocetos que desarrollé permitieron que determinadas formas fueran constantes en cada una de las propuestas, es pertinente mencionar que en toda esta primera etapa, el soporte sobre el que trabajé fue acromático y plano, es decir aproveché la lisura del papel en blanco, definitivamente esta manera permitió que la línea fuera configurándose a manera de signo, entendiendo a éste como un algo, que representa o esta en lugar de otro algo y evoca otro algo.

Y este signo no podía ocultar su semejanza a la representación de una gota, esta se alargaba, se enrollaba, se deslizaba, giraba, brincaba, levitaba, golpeaba, se esparcía, parecía que describía movimientos dancísticos obedeciendo a una melodía interna (las gotas de lluvia levantaban la mano para hacerse presentes, Melquiades Dixit).

En las discusiones al interno del grupo se concluyó que en el acto dibujístico no cabían los bocetos, que una de sus especificidades era su realización en el momento.²⁷ Se habló de la manera oriental de solucionarlo: los dibujantes observaban los objetos/sujetos/naturaleza por un tiempo muy largo y después de una profunda meditación lo realizaban en un acto total, a diferencia de los occidentales que en la mayoría de las ocasiones dibujan al

²⁵ (Worringer 1953)

²⁶ (Bateson 2004)

²⁷ (Berger 2012)

objeto/sujeto/naturaleza teniéndolo enfrente. Por mi parte argumenté que los “dibujos” que puse en sus manos, no eran los “dibujos” que estaba presentando como resultado final, que eran apenas las formas en que se estaba resolviendo la línea con la cual tenía planeado hacer las propuestas. Y en efecto así era: estaba en plena confrontación con los instrumentos, materiales e ideas, que permitieran recuperar en cada trazo; los fragmentos, en cada valoración de la línea; las huellas, en cada dirección; las emociones, en cada tono; las atmósferas de tiempos pretéritos. Esto, a grosso modo es el origen de los alfabetos, que años después diseñé, de los cuales hablaré más adelante y que son partes fundamentales del proyecto Xaxofi.

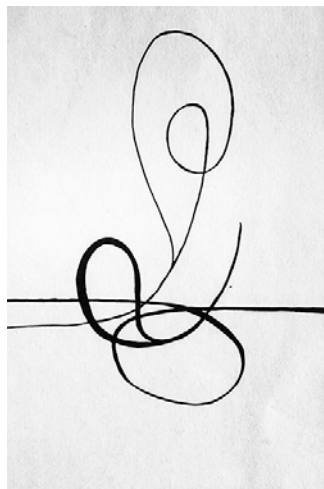


Imagen 4. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, “A de A”

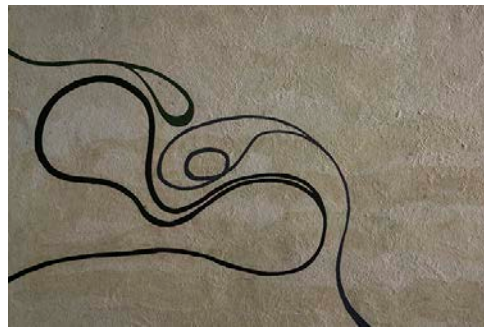


Imagen 5. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, “M de A”

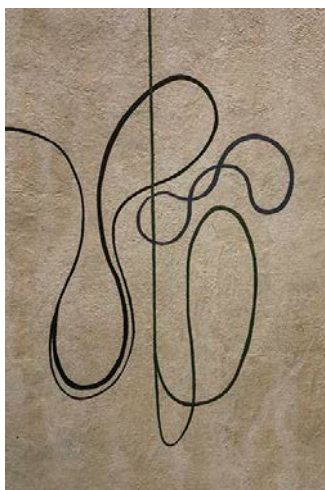


Imagen 6. Víctor Manuel Monroy de la Rosa , “G de A”

Obviamente en una acción paralela fue resolver el problema del soporte, en el cual se construiría la imagen, ya que el uso del papel blanco, liso y plano, generó cuestionamientos intensos al seno del grupo. Una vez más recurrí al conjunto de imágenes mentales que permitieron la configuración de la forma a través de la línea, la sinuosidad de ésta se debía a la irregularidad del terreno por donde corría el agua de la lluvia, de la misma manera que por las características de las piedras volcánicas y por el conjunto del follaje de la zonas.²⁸ Todo esto me llevó a la certeza que el plano sobre el cual se asentaran las formas que había configurado, tenía que ser paralelo a ellas.

La idea de los petroglifos me sedujo de manera contundente, el recuerdo de las pinturas rupestres estaba presente y era muy fuerte, mi recuerdo de las inmersiones en “la cueva del tigre”.

²⁸ (Pastrana n.d.)

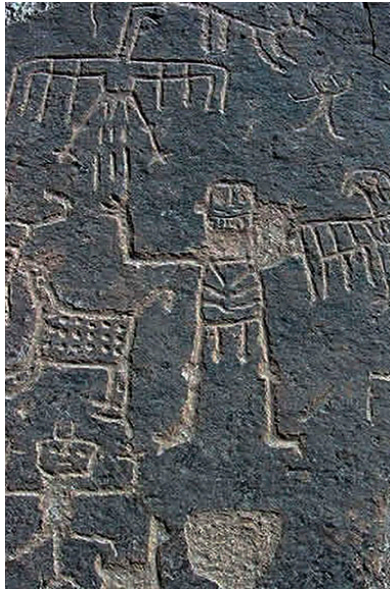


Imagen 7. Petroglifos de Toro Muerto, 750-700 a.C. Valle de Majes, Arequipa, Perú.



Imagen 8. Estos son los petroglifos hallados en un piedra en el cantón Palora, Chile



Imagen 9. - Petroglifos de Villa Sandino, Nicaragua

Sólo que las constantes marcadas en el curso me limitaron, deberían de ser propuestas bidimensionales (las concepciones sobre el dibujo de aquellos tiempos, no tenían la versatilidad de las actuales), así que, siguiendo a Rudolf Arnheim en sus definiciones de los elementos formales, cuando afirma:

*“La textura es el acabado superficial de los objetos y formas, y se produce por la repetición múltiple de ciertos elementos característicos. La textura es el elemento visual que traduce las cualidades de otro sentido: el tacto, aunque hayan texturas que sean sólo visuales. En las texturas reales, coexisten ambas cualidades: táctiles y visuales”.*²⁹

Sí, definitivamente los fondos tenían que poseer estas características. Inmediatamente me aboqué a investigar, experimentar y ensayar con diversas técnicas y materiales, y sobre todo, papeles, papeles de diversas fibras y gramajes; al final en todos los resultados las formas se volvían inteligibles, el peso visual y la coloración de las texturas impedían la revisión adecuada de los signos; tanto fracaso me abrumó. Pero: en la pared que estaba enfrente, donde tenía mi mesa de trabajo en casa, se encontraba enmarcada una obra que mi señor padre, me había traído de su último viaje al estado de Guerrero, del pueblo de Xalitla.

Era una dibujo al gouché o al acrílico, no lo recuerdo del todo bien, sobre papel de fibra de amate; sobre él, un par de portentosas aves desplegaban su plumaje (esta artesanía se empezó a desarrollar a partir del año de 1962 en esa comunidad). En el trabajo referido, el soporte no tenía ninguna preparación, el artesano había desarrollado su tema aplicando directamente la técnica sobre él, lo que permitía ver las fibras que lo conformaban y lograban una textura visual que interactuaba perfectamente con la solución formal del dibujo de las aves. Si, allí, ante mi nariz, estaba la panacea que necesitaba y que con tanto afán buscaba.

Inmediatamente investigué sobre el papel de fibra de amate, cuántos tipos había, qué coloración y gramaje tenían, así como sus formatos. De esa manera descubrí que en el de fibras de color oscuro (negro), las vetas, líneas y planos que lo formaban, resaltaba lo que consideramos una

²⁹Op. Cit. (Arnheim 2002) p. 17

textura visual, (desarrollo el concepto soporte/papel en la parte segunda de este documento). Por fin!, ya estaba resuelto el fondo y éste tenía una empatía con la manera en que las formas se habían desarrollado.

Sí, es una textura que se forma de manera natural, al realizar la hoja, y según se vayan acomodando las tiras de la fibra y obviamente por el color de ésta y los golpes del muinto o piedra, con el que se le da forma, enfatiza sus texturas. Resaltando lo que consideramos una textura visual.



Imagen 10. Papel amate

¡Por fin!, consideré que ya estaba resuelto el fondo, y éste tenía una empatía con la manera en que las formas se habían desarrollado. Es decir las líneas en forma de gota, serpentearían por los recovecos de las texturas de los amates.

Retomando las experiencias infantiles, como cuando buscaba una roca plana, del tamaño de mi cuerpo, para recostarme, estirar brazos y piernas a todo lo largo, (lo cual no era, ni es mucho), para inundarme de la atmósfera post-lluvia.

Allí extendido, mirando al cielo, palpando la textura tibia de la roca volcánica y aspirando el conjunto de olores que emanaban de la tierra y plantas húmedas. La imaginación se desbocaba, la piedra delimitaba el universo terreno y la vista delimitaba el celeste; entre estos espacios se daban cita las más inverosímiles e infantiles historias.

Dice Bachelard al respecto y cito

“Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay acción imaginante. Si una imagen presente no hace pensar en una imagen ausente, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación.”³⁰

La recuperación de estas explosiones de imagerías permitió que se pensara y reflexionara en delimitar el plano, ese espacio bidimensional tan caro a la visualidad, y como bien dice Arnheim, el espacio lo concebimos mediante la percepción y obviamente se necesitan tres dimensiones para describir una forma y su ubicación relativa, pero también para entender sus cambios, requerimos del tiempo. Y el plano, este espacio imaginario bidimensional, que requería se delimitó a partir de la recuperación de estas viejas historias, y la solución visual por la cual se optó, fue el rectangular; considerado el plano más cercano al ángulo de cobertura de nuestra visión, en su relación de aspecto, ya que, debemos tener en cuenta que el ángulo de visión de un ojo humano viene a ser aproximadamente 91 grados en el plano horizontal, 130 en el plano vertical, determinando las medidas y el formato por las proporciones de las formas que interactuarían en él. Es allí donde se dirimirán los conceptos que las formas en su intenso diálogo escenifiquen.

Una forma fácil de entender es dibujando un cuadrado y agregar un punto medio en uno de sus lados, luego se une con uno de los vértices del cuadrado y por último se lleva esta distancia hacia alguno de los lados a partir del punto dibujado, de esta forma se obtiene gráficamente un rectángulo con proporciones áureas.

³⁰ (Bachelard 1999)

Que es lo mismo que multiplicar el segmento A por el número Φ y nos resultara igual al segmento C. Esta proporción equivale aproximadamente a dos segmentos desiguales, uno de 62% y otro de 38% de una recta por tamaño 100%. Y si a una línea recta se le agrega un punto en un lugar que no sea el centro, la mayoría de las veces lo agregan acercándose a la proporción de 62% y 38%. Esto permite ofrecer composiciones más armoniosas que puedan enfocar la atención en un punto deseado. Una de las formas para trabajar con el número áureo es dimensionando el soporte. Esto no es otra cosa que utilizar un área de trabajo que tenga proporciones áureas. Si se continúa agregando cuadrados en cada uno de los rectángulos que se formen, se obtendrá el espiral áureo.

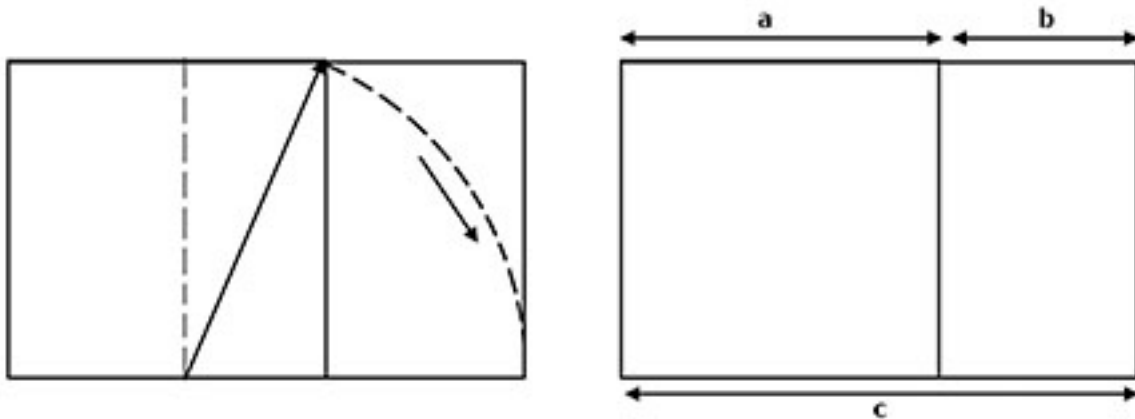


Imagen 11. Proporcionalidad

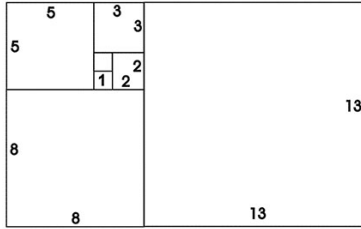


Imagen 12. Rectángulo áureo

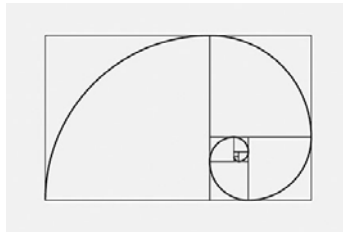


Imagen 13. Proporción áurea

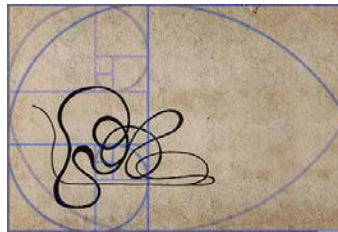


Imagen 14. Aplicación de proporción áurea

De la misma manera si hacemos el trazo diagonal de este rectángulo y lo intersectamos con el lado más largo del mismo, podemos hacer crecer la superficie de manera armónica.

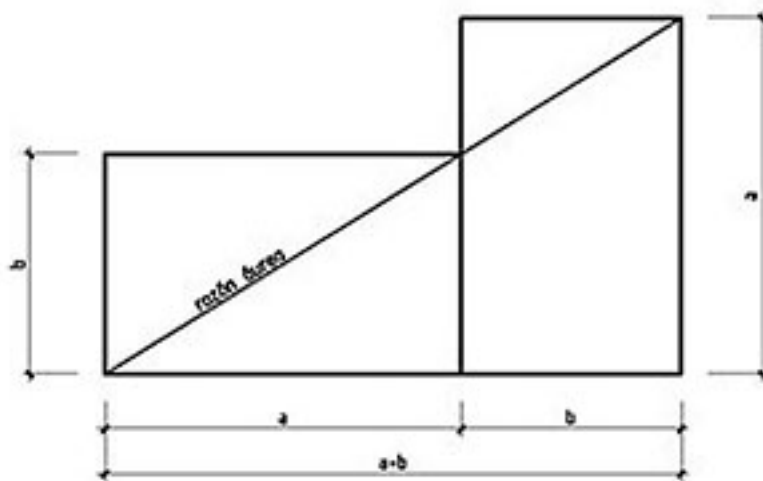


Imagen 15. Razón áurea

Esto hace referencia a que el segmento menor es al segmento mayor, como éste es a la totalidad de la recta. O cortar una línea en dos partes desiguales de manera que el segmento mayor sea a toda la línea, como el menor es al mayor. De esta forma se establece una relación de tamaños con la misma proporcionalidad entre el todo dividido en mayor y menor. Conocimientos básicos para todo creador de imágenes.

En lo que respecta a las relaciones cromáticas entre las figuras. Sin dudar en ningún instante, supe que el color estaba resuelto, ya que recordaba el agua de lluvia cuando serpenteaba por la lava solidificada, su transparencia permitía ver el negro intenso de la roca y cuando se deslizaba por la tierra reflejaba intensamente la luz, tornándose de una blanquecina pureza.

Así, lo confirmamos siguiendo a Joseph Albers, los colores se nos presentan dentro de un flujo continuo, constantemente relacionados con los contiguos y en condiciones cambiantes.³¹ El negro y el blanco serían los colores con los cuales se trabajarían la mayoría de las propuestas.

³¹ (Albers 1979)

Finalmente estaban dispuestos todos y cada uno de los elementos con los cuales se construirían las piezas del tan mencionado curso, 10 obras fueron seleccionadas, integrando una carpeta de resultados del curso y formaron parte de la exposición titulada, “Dibujo Analítico”, con respecto a las obras que seleccioné para ese evento, Juana Gutiérrez Haces dijo, con respecto a mis piezas. “Víctor Monroy, utilizando la forma de gota, como signo intentó buscar texturas que logró con el papel de amate contrastado con la lisura de su pintura.”³²

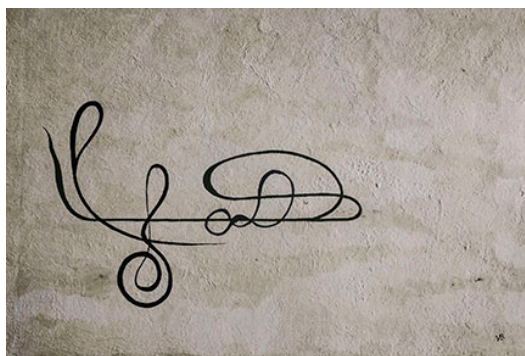


Imagen 16. Z de A



Imagen 17. M de A

Este larguísimo recuento permite recobrar los orígenes de las grafías o los signos con las cuales el proyecto Xaxofi tiene lenguaje, es decir tiene rostro, pero como susurran en mi pueblo, “el comienzo inicia por el principio primero”.

³² (Haces 1978)

Qué poder encierran las letras de los alfabetos; sus sencillos e irregulares trazos contienen la magia de los tiempos.

Los procedimientos fundamentales establecidos para realizar una comunicación escrita han sido: pictogramas e ideogramas, logogramas, signos silábicos y alfabetos. Pero hay que tener en cuenta que la escritura y, por tanto, cualquiera de esos sistemas son posteriores y secundarios respecto al establecimiento de las lenguas. De hecho, el lenguaje como vehículo de comunicación es consustancial a la existencia del hombre; no cabe pensar en un grupo humano sin la existencia de una lengua que permita establecer relaciones entre sus componentes. Sin embargo, la escritura es secundaria, aparece cuando la lengua tiene una estructura estable y busca una representación posible de la misma, pero, en principio, puede prevalecer sólo oralmente. Aún hay idiomas, por ejemplo en diversas zonas de América, sin tradición escrita. Por esta razón se comprende que un mismo sistema de escritura sea utilizado por lenguas diferentes o que una lengua pase de un sistema a otro, bien en aras de una mayor facilidad y comodidad, bien por razones de prestigio o de cualquier otra índole; puede, incluso, que mantenga a la vez más de un sistema. Así, la escritura cuneiforme sumeria fue adoptada por los acadios, hititas o persas y éstos, posteriormente, usaron el alfabeto arameo, del mismo modo que los japoneses adoptaron los ideogramas chinos o, siglos más tarde, en Turquía se sustituyó el alfabeto árabe por el latino. Por otra parte, pueden verse ejemplos de escritura combinada de ideogramas y logogramas en algunos textos como la llamada "paleta de Narmer" del 3000 A.C.



Imagen 18. Narmer Palette

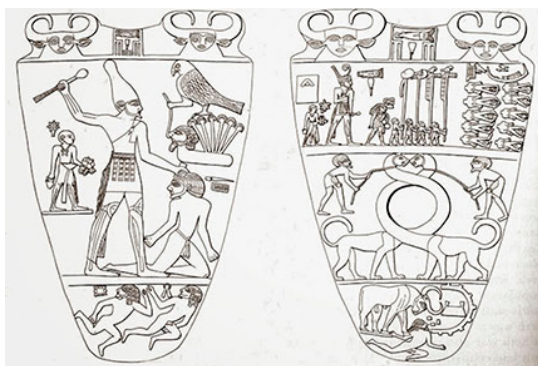


Imagen 19. Narmer Palette sketch

Es cuestión debatida si el origen de la escritura se produjo en un solo lugar y la idea se difundió a otros, o si, por el contrario, surgió independientemente en diferentes culturas.

Siendo una manifestación ideográfica de realidades concretas (objetos, seres, etc.), reproducidas por pictogramas, que acabarían representando también conceptos o ideas abstractas por medio de dibujos simbólicos. Éste parece haber sido el inicial mecanismo de evolución en los primeros sistemas de escritura, con independencia de si ha habido uno o varios orígenes distintos.

Uno de los grandes logros de la historia de la escritura fue cuando esos escribas consiguieron reproducir, por medio de un pictograma, el sonido de una palabra; se pasaba así de escrituras que representaban ideas u objetos de forma icónica por medio de figuras, a que dichas figuras simbolizaran cómo estas palabras se pronunciaban en la lengua, es decir, se convirtieran en logogramas. El siguiente paso fue, mediante procesos de abstracción y simplificación; que esos signos representaran palabras abstractas, verbos, etc. A partir de palabras monosilábicas -esto es especialmente visible en sumerio o chino, por ejemplo-, tales signos pasaron a representar sílabas y a adquirir, por tanto, valores fonéticos silábicos. Las palabras homófonas se representaban por el signo atribuido a una de ellas: por ejemplo en el cuneiforme sumerio el signo que representaba "flecha", leído "ti" servía para esta palabra, pero también para la palabra "vida", homófona de la anterior. La polifonía contribuyó igualmente al darse un mismo signo que podía leerse de diferentes maneras según las distintas palabras que significaba, pero sólo una de ellas pasó a tener el valor silábico. Se dio así el procedimiento llamado rebus, por el cual un signo que representaba una sílaba, unido a otros signos silábicos, formaba una secuencia para componer una nueva palabra: por ejemplo, en sumerio, los signos que representaban los sonidos de "mujer"+"montaña" formaban "esclava". Este procedimiento y otros similares llevaron a

desvincular, en mayor o menor medida, los signos de sus símbolos directos, culminación del proceso de creación de los logogramas, que representaban la lectura de palabras.

En muchas escrituras se fueron creando signos suplementarios para resolver problemas de polifonía y estos signos o glosas fonéticas terminaron por reflejar indicadores de número, persona, tiempo, etc. con lo que se creó el proceso de prefijos o sufijos. Esto llevó a establecer relaciones cada vez más complejas a la hora de construir frases y oraciones. La formación de estos sistemas redujo el número de signos necesarios para realizar la escritura. Surge, entonces, la necesidad de recurrir a sistemas cada vez más sencillos que representen los sonidos diferentes de las lenguas y se reduzcan al mínimo necesario. La individuación de sonidos de la lengua llevará a la constitución de alfabetos que las generaciones anteriores nos heredaron a manera de textos.

Todo esto para, reflexionar sobre Xaxofi, ¿por qué Xaxofi?, ¿qué significado tiene, de dónde viene, qué dice, -si dice algo- y a todas y cada una de estas interrogantes, tuve que dar respuesta, ya que para mí es fundacional el nombre.

En una serie de dibujos que estuve realizando y que finalmente se incorporarían al corpus de Xaxofi, tenían como temática las lagartijas, pero no cualquier lagartija: en la biodiversidad de la zona, conocida como la reserva ecológica del pedregal de San Ángel, habita una especie de lagartija, conocida como Tecuixe, tecuishe o tecuiche, cuyo significado es: collar que de noche canta.³³ La cual en esos años infantiles que he venido recordando, un acontecimiento logró que fijara más mi atención en ellas; un fin de semana apareció un adolescente, como visita de uno de mis escasos vecinos y en cuanto el sol comenzó a calentar el pedregal, se dirigieron a la parte más deshabitada, armados con un par de instrumentos, conocidos como “resorteras” o tirapiedras; si, estos instrumentos que se usan para lanzar proyectiles con gran fuerza. Pues bien ellos comenzaron a husmear y entre risas comentaban que sólo les interesaban las más grandes, nos dimos cuenta que se referían a las grandes lagartijas de colores brillantes, escamas gruesas pero sobre todo de collares multicolores. ¿Para qué las querían? Nunca lo supe, lo que sí vi, cómo fueron cayendo, abatidas una sobre otra por su puntería; al final de la mañana, cada uno de ellos se alzó con entre veinte y treinta animales sacrificados, en ese entonces no teníamos conciencia de lo que se estaba provocando, lo que sí puedo afirmar que a mí me causó mucha tristeza y desasosiego, ya que estos animales le hacen honor a su nombre, y sí, por la noche emiten una

³³ (Naturalista, n.d.)

especie de silbido, que cuando uno deambulaba por los senderos parecía que alguien en la oscuridad nos llamaba.

Pero la sinfonía que desplegaban después de una tupida tormenta, lograban emocionarme intensamente, el sonido que emitían a mi siempre me pareció un silbido, que sonaba a “Xaxofi” y como cada uno tenía un tono diferente y estaban distribuidos por doquier, la profundidad y la gama tonal lograban que mi ánimo infantil temblara de emoción.

De la misma manera fui testigo en un par de ocasiones, cómo un animalito de estos fue utilizado por un curandero para una especie de sanación, de un niño enfermo y teniendo presente mas tarde, la manera en que el “Don Juan” de Carlos Castaneda las utiliza para que le digan, lo que él no oye, y vean lo que él no puede ver.³⁴

Decidí que en algun momento mi seudónimo sería “Xaxofi”.

Posteriormente en mis frecuentes viajes al valle del mezquital, entré en contacto con los hablantes del Ñañhu, o sea, el grupo cultural al que denominamos Otomí, y encontré que este término en ese idioma, significa literalmente cuete quemado, con él dan cuenta del olor a azufre que deja en su transitar el hombre de conocimiento es decir, el brujo, chaman o curandero. Es pertinente aclarar que cuando escuché por primera vez la palabra *xaxofi*, inmediatamente la relacioné con el sonido que emitían los tecuixes y esta asociación me permitió a partir de ahí usarlo como seudónimo. Y este ha sido el eje, origen y columna vertebral de mi trabajo y en especial la serie que lleva este término.

Y teniendo ya las formas iniciales, de los signos en forma de gota que recién describí, inicié una investigación formal, que permitiera contener un conjunto de símbolos a manera de alfabeto, que propongo como la escritura de los *xaxofi*, aquí es donde comienza otra larga historia de cómo cobraron vida o lo que es lo mismo, el concepto y el diseño de cada uno de los signos a manera de letra, que trata de encontrar que su unión den cuenta de un sonido, situación que hasta la fecha, sigue en proceso de búsqueda y de la misma manera de donde sale mi imaginario de los *xaxofi*.

³⁴ (Castaneda 2008)



Imagen 20. Caligrafía Xaxofi

Eran los primeros años de la década de los 60 del siglo pasado, cuando mis padres decidieron migrar a la Ciudad de México, el lugar que reunía las condiciones, sobre todo por economía, mas no por comodidad, fue la zona conocida como los pedregales, perteneciente en su mayoría a los viejos pueblos que rodeaban la capa de lava volcánica del Xitle, Huipulco, Sta. Úrsula, San Pablo, Copilco, La Candelaria, Los Reyes, etc. En las visitas previas al cambio, para ubicar y acomodar el predio, mi padre encontró una figurilla antropomorfa, de una piedra arenisca y una forma extraña, como todo infante la vimos jugamos con ella y pronto la olvidamos, afortunadamente no se perdió y nos acompañó durante muchos años como uno más de los objetos que uno guarda, sin saber por qué.

Lejos estaba de saber que esa figurilla perteneció a una de las primeras culturas asentadas en el valle de México antes de la erupción del Xitle: Cuicuilco (700-150 a.C.). Este lugar fue el primer centro cívico religioso de grandes dimensiones del Altiplano Mexicano, su población incluía prácticamente todos los estratos sociales y rasgos culturales que caracterizarían a las ciudades-Estado de Mesoamérica, en opinión de Zelia Nuttall, significa: “Lugar donde se hacen cantos y danzas”. El sitio se ubica en el suroeste de la cuenca de México en un antiguo delta del río formado por las corrientes que bajaban del Zacatépetl y el actual bosque de Tlalpan. Desde principios de los asentamientos en el Valle de México el rumbo conocido como “El Pedregal” fue un lugar atractivo para definir las culturas antecesoras a las formaciones socioeconómicas teotihuacana y mexica en la cuenca de México.

Es sabido que el desarrollo del lugar, desde época temprana, se debe a su posición estratégica, ya que el occidente de la cuenca se conecta con la entrada al valle de Toluca. También se afirma que la mayoría de sus habitantes después de la erupción del Xitle emigraron a tierras más hacia el sur, fundando lo que se conoce actualmente como Taxco el viejo, en el Estado de Guerrero, y vaya curiosidad, la zona donde sería nuestro nuevo barrio estaba lleno de emigrantes provenientes de

esa región, conocida como La Cañada que incluye a los límites que comparten los estados de Guerrero, Michoacán y el Estado de México, los orígenes familiares de ahí provienen.

Recordemos que el volcán erupcionó en el año 400 d.C, aunque se considera que el debilitamiento de aquella cultura ocurrió entre 100 y 1 a.C., y para mí los descendientes de los primeros habitantes lo vuelven a poblar 1550 años después, he narrado,³⁵ una que otra vicisitud de mi devenir cotidiano en esas maravillosas geografías.



Imagen 21. Juego de pelota, pirámide circular

Y quien diría que esa pequeña figurilla de historia incierta, que sirvió de juguete en mis tiernas mocedades, sería el detonante para un proyecto plástico, organizado, planificado y sobre todo a largo plazo.

Continuando: En una de las materias del currículum de Artes Visuales, si no mal recuerdo, Teoría de la comunicación, al revisar el concepto de Kitsch,³⁶ como parte de los ejercicios para una mejor comprensión de tan complejo concepto, se solicitó que seleccionáramos un objeto y se fundamentara por que lo considerábamos kitsch, siguiendo estas líneas, que con mayor precisión desarrolla Abraham Moles y que dice, el estudio del kitsch es el estudio de los reflejos más visibles de la sociedad contemporánea en su alienación en el objeto, así como es un sistema

³⁵ (Mexicano n.d.)

³⁶ (Moles 1990)

estético de comunicación masiva en donde la disolución de las características más originales se da en un ambiente artístico al alcance de todos los bolsillos, al objeto original se le da otra utilidad y lleva una etiqueta de precio y calidad (artículos para regalo, objetos para recordar), fácil en su aceptación y confort.³⁷

Obviamente escarbé entre el contenedor de los objetos, que guardaba en casa y que alguna vez en mis correrías había comprado, como recuerdo de las mismas. Mi objetivo: localizar un par de figuras antropomórficas de barro, que adquirí en una de tantas visitas a Teotihuacan por mis clases de historia del arte. Dichas copias de figuras, no estaban decoradas y tomando un libro en donde había reproducciones de páginas de un códice,³⁸ las coloreé con acrílico para enfatizar más el carácter que yo consideraba Kitsch; pero lo importante de esta acción, es que la figura cuicuilca, compañera de tantos años volvió a salir, obligándome a verla con detenimiento, revalorarla, por su carácter de “original” y ahora sí, ponerla en un sitio especial donde pudiera admirarla constantemente e investigar su probable origen, el cual narré líneas arriba.

“Así que cuando hablamos acerca de las imágenes tenemos que relacionar siempre lo invisible y lo visible, lo ausente y lo presente, lo indecible y lo que puede ser dicho y determinado.”³⁹

Pero he allí, que al estarla viendo, el conjunto de imágenes que invadieron mi pensamiento sugirieron un abanico de posibilidades y presto, tomé una de ellas, sí, ya había ubicado su probable origen, sí, ya estaba enterado a grandes rasgos de la cultura cuicuilca; pero la posibilidad de yo construir un origen, un significado, un grupo, es decir una historia; la complejidad de la idea me atemorizó y me sedujo en las mismas proporciones, ¿cómo empezar?, ¿por dónde?, ¿con qué?, ¿para qué?. Y como bien se dice, los seres humanos, a medida que vamos conociendo la realidad, vamos asignando nombres a todos los seres para distinguir unos de los otros. Los nombres o sustantivos son esas palabras con las que designamos a las personas, animales, cosas, ideas, sentimientos y sensaciones.

³⁷ (Moles 1972)

³⁸ (Nuttal 1975)

³⁹ (García Varas 2011)

Entonces el hecho de tener los antecedentes de cómo surgen los primeros trazos para realizar toda una investigación formal, que permitió desarrollar un conjunto de gráficos que representara algunos animales y a ciertas plantas, mas mediante la caligrafía un conjunto de signos a manera de alfabeto, tomando en cuenta que la escritura es un mecanismo en el que los símbolos pueden ser usados para representar todos los tipos de sonido individuales de un idioma y que desde el proyecto fuera la escritura y esta entendida como la representación simbólica del lenguaje con el cual se comunicarían los xaxofi, mediante el uso de estos signos gráficos y tomando como base a las propuestas del curso de dibujo analítico, se establecieron los parámetros o acotaciones que cada signo debería de cubrir, y fueron estas: Formato, Composición, Tipo de línea, Dirección y Color, entre otros.

Los tecuixes, estos reptiles de collares multicolores junto con su significado “collar que de noche canta” y las gotas de agua convertidas en signos, más el concepto Cuicuilco, “Lugar de cantos y danzas”, marcaron o delimitaron un conjunto de acciones que pasaré a describir.

En la plaza principal del lugar de cantos y danzas se reunieron las tecuixes de coloridos collares a cantarle a la noche. Este lugar de los acontecimientos importantes fue el escenario que se tuvo que abstraer para delimitar los formatos sobre los cuales los movimientos, ritmos y tonos, de los participantes dejarían las huellas de los mismos y a manera de grafías manifestarían su esplendor. Dada la forma alargada de las lagartijas y en este caso, cómo los tecuixes son más robustos que el grueso de las mismas.



Imagen 22. Lagartija Espinosa de Collar

Opté por el rectángulo de proporciones 1.50:1, y decido que este formato no fuera albo, que contuviera dentro de sus límites una retícula, esta estructura bidimensional, hecha de líneas verticales, diagonales u horizontales, que sirviera de guía para diseñar formalmente las figuras de los reptiles en primera instancia.

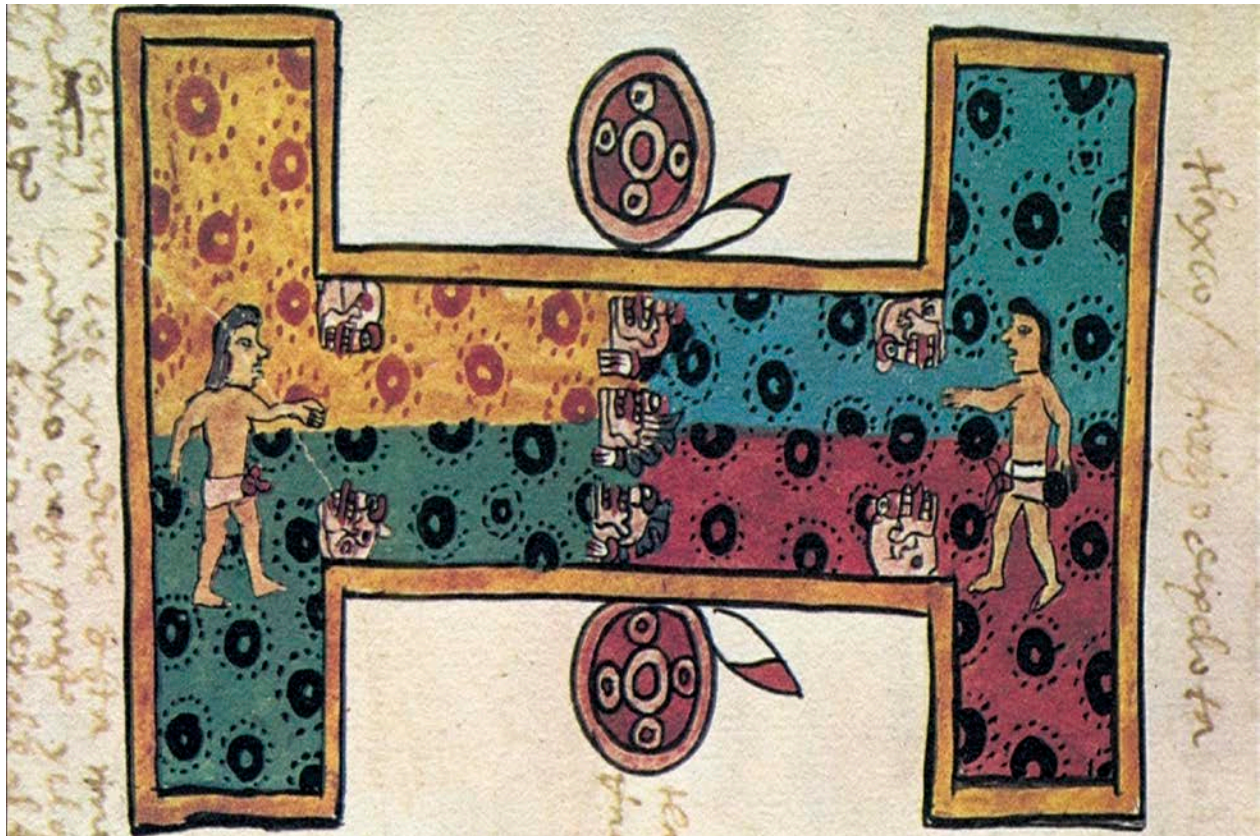


Imagen 23. Juego de pelota

Podría decirse que de manera natural, las figuras empezaron a surgir: lagartijas, tortugas, venados, tlacuaches, armadillos etc. Así mismo las representaciones de los nopales, maíces, flores, magueyes, bisnagas y muchas más. Con una constante, los trazos que las definían son líneas rectas, esto no fue de inicio planeado, pero al confrontar estas figuras, con las que realizan los diversos grupos culturales que habitan en la República Mexicana, en sus manifestaciones artísticas, encontré un sinnúmero de coincidencias literarias, sin lugar a dudas producto de mi cultura visual. Y qué decir de las representaciones zoológicas y botánicas de las culturas mesoamericanas

conservadas a manera de sellos, hechos de cerámica, de los cuales aún especulamos sus usos, y que sorprenden por la síntesis lograda de las figuras de los animales, flores y plantas.



Imagen 24. Punto cadeneta bordado. Textil mexicano.



Imagen 25. Arte textil



Imagen 26. Arte huichol



Imagen 27. Símbolos mexicanos



Imagen 28. Sellos Aztecas

Mas, después de percatarme de esta coincidencia. O dirían ahora, de tomar conciencia de esta apropiación, en una posterior revisión de algunos códices que sobrevivieron a la conquista, entendí la línea continua que existe desde aquellos aciagos días, hasta las culturas que hoy enriquecen nuestro imaginario.

Y a partir de ahí, cada animal seleccionado, para trabajar sus formas y partes, debería tener su origen y desarrollo en los límites de estas geografías, y fundamentalmente con el objetivo de formar un banco de dibujos, para cuando estuvieran resueltos formalmente, pudieran ser fotografiados con el escaner y formar parte fundamental de las propuestas plásticas posteriores.

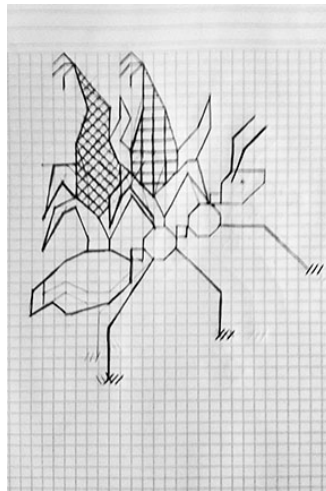


Imagen 29. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "De la serie Hormigas / Maíz IV".

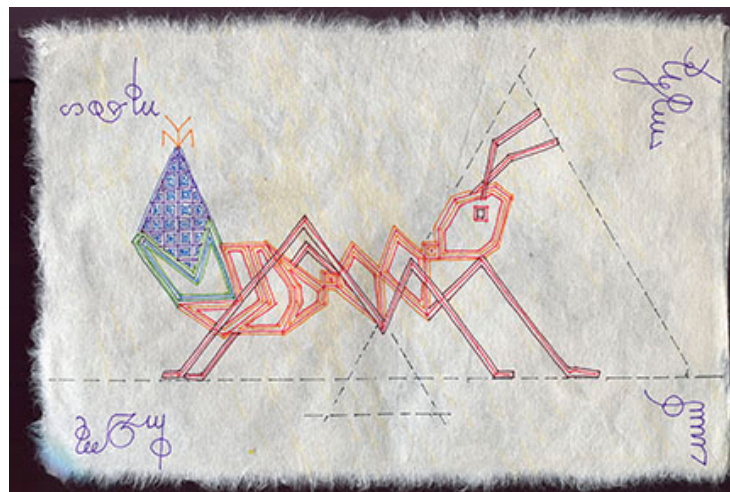


Imagen 30. . Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "De la serie Hormigas / Maíz I".

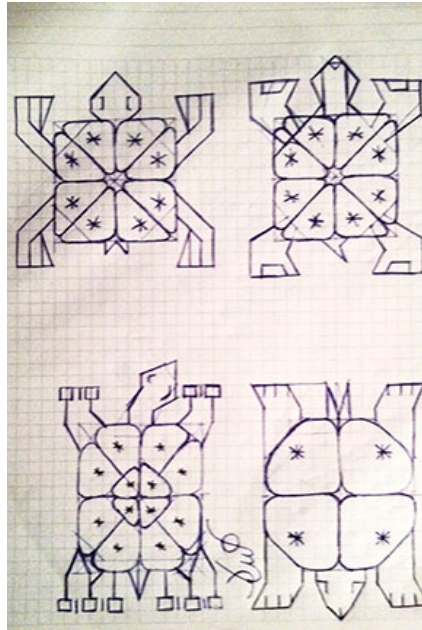


Imagen 31. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "De la serie Tortugas, XV".

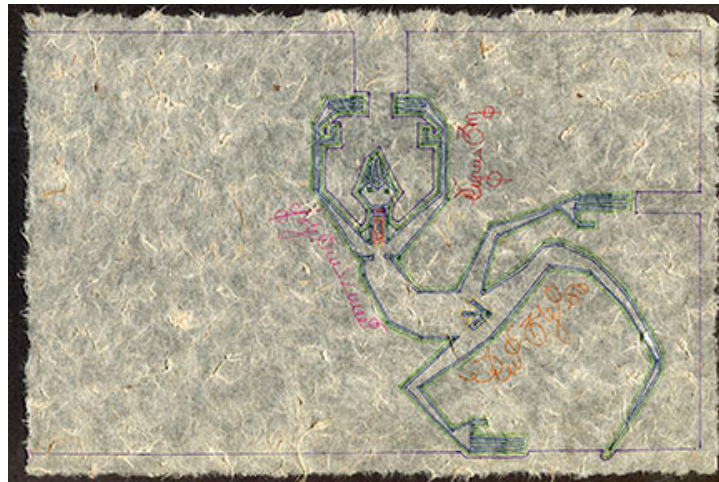


Imagen 32. . Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "De la serie Lagartijas, II".

Capítulo 2.

El papel y la obra

*Contemplar las palabras
sobre el papel escritas,
medirlas, sopesar
su cuerpo en el conjunto
del poema, y después,
igual que un artesano,
separarse a mirar
cómo la luz emerge
de la sutil textura.
Así es el viejo oficio
del poeta, que comienza
en la idea, en el soplo
sobre el polvo infinito
de la memoria, sobre
la experiencia vivida,
la historia, los deseos,
las pasiones del hombre.
La materia del canto
nos lo ha ofrecido el pueblo
con su voz. Devolvamos
las palabras reunidas
a su auténtico dueño*

José Agustín Goytisolo ⁴⁰

⁴⁰ (Goytisolo 1968)

La superficie

En el ámbito de las artes visuales, la superficie y el soporte son dos conceptos y dos elementos formales, los cuales son fundamentales para la realización de cualquier propuesta plástica. Y su hermandad se remonta a los principios del hombre como tal, de las superficies dice el diccionario,

“la parte más externa de un cuerpo, que lo limita o separa de lo que lo rodea.

Aspecto exterior de una situación, que se percibe a primera vista sin profundizar en su conocimiento. Del latín superficies, porción de terreno o al límite de algo”⁴¹

En las cavernas prehistóricas, las superficies petreas, sirvieron de soportes para que nuestros ancestros depositaran sus narrativas visuales, creencias, mitos, sentimientos, anhelos, sus cosas, paisajes, por dentro y por fuera de lo que fue su morada quedó el registro de ello.



Imagen 33. Stonehengue

⁴¹ (Anónimo 2022)



Imagen 34. Teotihuacan plaza de la luna

La litolatría es en origen el culto religioso a las piedras pero, en sentido extensivo, también el arte de la contemplación de la piedra o su utilización artística en función de sus formas. Enormes piedras, de la misma manera que pequeños guijarros fueron los primeros soportes transitables, mediante los petroglifos, los hombres prehistóricos podían comunicarse y dejar registros sobre las piedras, por lo que se considera que esta técnica es un antecedente lejano de la escritura.

Los petroglifos forman parte de lo que se conoce como arte rupestre, estas imágenes no se constituyen como un lenguaje ni implican un mensaje escrito, a diferencia de los jeroglíficos, las pictografías y otros métodos. Lo que hacen es plasmar dibujos que permiten exhibir una escena o narrar, en cierta forma una historia.

“El hombre apenas había dejado su cuna y apenas había dado unos cuantos pasos en el camino que había de conducirlo a su desarrollo futuro; y como todos los seres racionales buscando adaptaciones que satisficiesen sus necesidades y objetos de que servirse, halló a su paso la piedra, e hizo de ella sus útiles domésticos, los instrumentos que semejasen las voces aún inarmónicas de la naturaleza, los que habían de ayudarle en su ruda tarea de procurarse alimentos por medio de la caza y la pesca, sus armas para defenderse y agredir, sus adornos personales, todo lo que le fuese útil, en una palabra. La razón de que estaba dotado, aunque inculta en absoluto, le inspiraba abstracciones mentales y estas abstracciones le condujeron a

imaginar un ser a quién debía o de quién derivase su origen; inventó un dios y también fue personificado en la piedra. La piedra-dios nació en los primeros días de la humanidad”.⁴²



Imagen 35. Puntas de flecha de piedra neolítica c4000BC (desierto del Sahara).



Imagen 36. Venus paleolíticas

⁴² (Cañas Pinochet 1902)

Y así como la piedra tuvo su papel preponderante en la historia, de la misma manera la madera, pero dadas sus características difícilmente se han conservado vestigios de aquellos antiquísimos días.

En la cultura maya, es la segunda humanidad, que los dioses crean, estos hombres de madera sustituyen a los de barro, son más fuertes y se mueven, pero no pueden pensar y por eso son destruidos.

También en grupos indígenas del norte de América (Objiwias), conservan en su cultura el totemismo, entendido como el principio y origen de su razón de ser, constituido en un objeto escultórico de madera (totem), al cual le atribuyen un conjunto de simbologías, las cuales pueden recaer en un animal, una planta o alguna cosa natural, sirva esto de pista para enterarnos de la importancia de la madera como soporte, en culturas pretéritas.



Imagen 37. Totem de madera colorido

Y qué decir del hueso o el marfil, que también fueron soportes de cifradas simbologías de aquellos ayeres. Aquí es importante resaltar cómo la piel sirvió de soporte para varios contenidos simbólicos, los vestigios del cazador neolítico denominado Otzi, y cuya antigüedad ronda los 5 300 años es un buen ejemplo de ello, ya que se descubrió que tenía tatuadas las articulaciones de las rodillas y los brazos, esta manifestación cultural no es propia de una zona o de un grupo en particular, sino que es afín a la mayoría de culturas distribuidas por el mundo.



Imagen 38. Venus de Hohle Fels: ¿pornografía paleolítica?

Pero las necesidades y el propio desarrollo de los grupos sociales llevaron a la búsqueda de otros materiales, más accesibles y más versátiles en su usos, y fueron las culturas mesopotámicas, quienes nos legaron, el uso de tablillas de arcila para tal efecto, en ellas se documenta el uso administrativo de que eran objeto.



Imagen 39. Tabla sumeria del año 3100 a.C.

Y siguiendo esta breve línea histórica,⁴³ los egipcios se apropiaron de un arbusto que crece a las orillas del majestuoso y venerado Nilo, para procesarlo y crear un proto papel, el cual conocemos con el nombre de papiro, (del latín papyrus, y éste del griego πάπυρος).

Los procesos técnicos, se sintetizan de la siguiente manera, recogían la planta, sólo usaban los tallos, las ponían a hervir, para quedarse sólo con las fibras y ya que estaban limpias, hacían una especie de trama y una urdimbre, que extendían sobre una superficie plana y mediante un instrumento iban golpeteando hasta alcanzar el grosor deseado.

Cuando estaban secos procedían a rasparlos con una piedra, dándole el acabado liso, uniforme y flexible que requerían, finalmente lo encolaban y le ponían un enlucido de alguna creta, que finalmente volvían a pulir, dejándolos listos para ser el soporte en el cuál podían asentar sus textos y transmitir su conocimiento.

⁴³ (supra)



Imagen 40. Papiro de Wadi el-Jarf



Imagen 41. Papiro Rhind

La ciudad de Pérgamo vio nacer el pergamino, (del latín tardío *pergaminum*, y este del griego bizantino *pergamene*; literalmente de Pérgamo), cuando los egipcios dejaron de surtirlos del necesario papiro. Buscaron con qué sustituirlo y lo fabricaron de piel de ternera, oveja y cabra — animales jóvenes principalmente—, que sumergían en una agua de cal y luego con piedra pómez pulían hasta suavizar y uniformar la superficie, los escribas lo empezaron a usar principalmente por su flexibilidad, resistencia y durabilidad, pero el costo impidió su popularización, se afirma que el papiro y el pergamino convivieron durante mucho tiempo.



Imagen 42. Papiro de Rhind



Imagen 43. Códice Voynich

Los chinos por su lado desarrollaron la tecnología necesaria que los llevó a crear lo que actualmente nombramos papel, 5000 años atrás se dice usando fibras de cáñamo y lino, moliéndolas, blanqueándolas y esparciéndolas en una superficie que les permitía filtrar, lograron obtener los folios, se dice que este procedimiento llegó a Europa vía Marco Polo, pero en realidad los introductores de la fabricación del papel a la manera china fueron los árabes, ya que en Bagdad, fue donde se estableció la primera fábrica.⁴⁴

⁴⁴ (José Luis y Hidalgo Brinquis 2010)

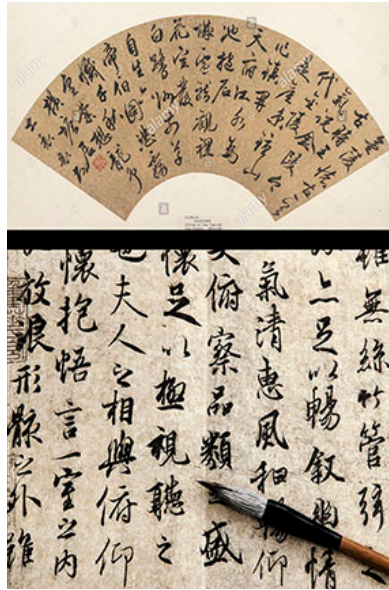


Imagen 44. Caligrafía China



Imagen 45. Caligrafía China

Y así superficies, lisas, texturadas, mates, semimates, brillantes, metalizadas, coloreadas, inundaron el imaginario del chamán, brujo, escriba, tlacuilo, escritor, poeta, artista y caminaron de su mano hasta estos electrónicos días.

El soporte

En la relación que se estableció entre el papel como soporte (del latín “sub” debajo y “portare” llevar) o sustrato y los diversos materiales que le confieren sustento y permiten el desarrollo de la forma a los contenidos del conocimiento y la obra artística, a partir de su introducción y producción en el mundo occidental, se suscitaron un sin número de normas y preceptos, producto de la situación gremial de los artistas, la valoración de las fibras, el gramaje, las dimensiones y la acidez que se utilizaron en su elaboración quedó supeditada a las técnicas, estilos y tendencias de cada uno de los artistas según el área en la cual se desempeñaba, los grabadores, dibujantes y pintores establecieron sus condiciones, ante lo cual no es de extrañarse que las fábricas pioneras se acercaron a los centros más importantes de producción artística. Florencia, París y Madrid quedaron asociados a los nombres de Arches, Guarro y Tiepolo.

Cuando el Continente Europeo es un espacio reducido y se genera la necesidad de expandirse, sus habitantes usurparán grandes y lejanas tierras en las cuales sus respectivas culturas también le conferían un lugar destacado a la producción y uso del papel.

En América los diversos grupos étnicos le denominaban de diversas maneras según la raíz lingüística que usaban, al papel que habían heredado muy probablemente de los Olmecas y antes de la llegada de los europeos lo usaban para escribir, vestir, ofrendar o para la realización de sus múltiples festividades.

El amate (del Nahuatl Amatl), un árbol, una variedad de higuera conocido como jonote que crece en las laderas de los cerros, quedó relegado con la conquista ya que su producción y uso quedó prohibida y por lo tanto el conocimiento de y para su elaboración se perdió, ya que los frailes y cronistas no le prestaron la mayor atención y no aparece en sus descripciones.

Sólo en algunas de las apartadas comunidades se siguió preparando y esto nos puede sugerir una forma muy lejana de su producción, de la misma manera lo seguimos encontrando en prácticas de los chamanes realizadas en diversas regiones de México (actualmente es en la comunidad otomí-ñañu, de la serranía del estado de Puebla, denominada San Pablito Pahuatlan, es en donde se sigue elaborando), empero en el devenir cotidiano cada evento festivo está permeado por el uso del papel.



Imagen 46. Papel picado



Imagen 47. Papel picado. Juan Carlos Piña.

En diversas maneras, al papel, lo encontramos “picado” y decorando las calles en la semana del carnaval o en la festividad del santo patrono de cada comunidad, en la realización de los papalotes en los tiempos de vientos que presagian la temporada de lluvias, en los Judas que critican y hacen escarnio del mal político del momento en el viernes santo, los faroles y adornos del mes de la Patria, de la misma manera la opulencia manifestada de mil formas en las

tradicionales ofrendas de muertos del mes de noviembre y qué decir de las multicolores piñatas decembrinas que han saltado de las tradicionales posadas a cada evento de natalicio infantil, no sería correcto no mencionar la cartonería que alcanza su cima con los alebrijes sin tiempo ni región.



Imagen 48. Cartonería. Pablo E. S.



Imagen 49. Señorito “Judas”. Pablo E. S.



Imagen 50. Piñata. Mexperience.



Imagen 51. El significado de las piñatas. Pablo Jiménez.



Imagen 52. Faroles de papel



Imagen 53. Farol de papel



Imagen 54. Papel picado



Imagen 55. Papel picado

La intención artística de trabajar sobre el papel con diversas herramientas y materiales derivada de la tradición europea renacentista fue ampliamente enriquecida por las propuestas de la escuela de la Bauhaus que permitían una interacción directa con el material trascendiendo la idea del soporte, pero aun así tendríamos que esperar a que una vez más los orientales mostraran su visión y relación con los métodos, materiales y usos del papel, para que nos sirviera de reflexión y volteáramos la vista a la cultura que nos rodea y revalorándola intentáramos una propuesta que aglutinara las diversas maneras de uso del papel y desde la óptica del arte que nos compete, intentar dar nuestro punto de vista a partir del planteamiento de una investigación que arrojara resultados plásticos.

Y retomando el devenir artista a partir de estos datos históricos, en la década de los 70 del siglo XX, la orientación vocacional universitaria me avisó un futuro exitoso en el área administrativa, pero como todo artista en ciernes, me rebelé a ese destino manifiesto, y convencido de las habilidades y destrezas que a lo largo de mi corto existir, había demostrado, y que la gente de mi alrededor ponderaba en demasía, opté por transitar el mundo del arte y revisando la oferta de la universidad en ese ámbito, encontré la Licenciatura en Artes Visuales y sin duda alguna la elegí como opción. Debo de decir que esta elección no surgió por generación espontánea, mas bien era la ruta natural que mis desempeños escolares habían marcado desde temprana edad.

Cursaba el primer o segundo año de mi primaria, cuando se nos comunicó que tendríamos que realizar un dibujo para la ceremonia cívica del siguiente lunes, vamos, ¿qué niño de este país no ha tenido esa responsabilidad? Así que llegando a casa, comuniqué a mi madre la tarea principal que tenía para ese fin de semana. Me dio uno centavos y los intercambié en la tlapalería por una cartulina Bristol, en mis rumbos, aún no existían las papelerías, y uno elegía entre la cartulina y el cartoncillo.

Pocas veces teníamos para la más cara, la Bristol y nos conformábamos con el cartoncillo, el cual detestábamos por, su mal comportamiento al intentar borrar un error, se manchaba en demasía y decíamos que se “deshilachaba”, ahora sé que tenía poco aglutinante y por lo tanto las fibras que lo componían se separaban, pero ese día, fue de fiesta porque me dieron lo necesario para comprar material fino. Total que me aboqué a realizar el mentado dibujo, este era del héroe nacional por excelencia, Don Benito Juárez, para no extenderme en mis vagos recuerdos

infantiles, les diré que al siguiente lunes, mi dibujo fue seleccionado para estar en el periódico mural respectivo, (ahora que lo considero fue mi primera exposición), huelga decir que estaba más que orgulloso y cada día de la semana me paseaba frente al mural, cual globo de cantoya, casi quería gritar “Miren yo lo hice”.

Para mi sorpresa, el siguiente viernes cuando terminábamos las labores escolares del día, la maestra dijo al grupo, su compañero ha sido elegido para hacer de hoy en adelante el dibujo de la ceremonia cívica y me entregó una cartulina y dos lápices, evento que se repitió cada semana de cada año que cursé en la escuela.

Cuando finalizó el tercero de primaria, en la ceremonia de fin de curso, me hicieron un reconocimiento ante toda la comunidad y me obsequiaron materiales de dibujo. Evento que se repitió en la ceremonia de fin curso del sexto año, y como finalizaba mi estancia ahí, me entregaron un estuche de pintura, oleos, pinceles, godetes, paleta, un pequeño bastidor, y un caballete abatible, ya imaginarán mi sorpresa y alegría. En el trayecto de esos años un pariente cercano, que tenía ciertos conocimientos del dibujo, me ponía ejercicios para realizar durante la semana, y creo que en vez de ayudarme, me echó a perder. Pero crecí con la idea que inocularon en mi mente, y este era que yo tenía que estudiar en “San Carlos”, y en mis delirios infantiles pensé que eso era una iglesia, ya que nunca nadie se tomó la molestia de aclararme con precisión, sólo mi madre me comentó en algunas ocasiones que mi abuelo había estado yendo un cierto periodo, a clases de dibujo nocturnas.

Con el paso de el tiempo, y en los diferentes niveles educativos que cursé, me inscribí a materias relacionadas con el dibujo, la pintura y las artes, lamento que la orientación vocacional que recibí al respecto fue de bajo perfil. Y así llegue a “San Carlos”.



Imagen 56. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "Autorretrato", Plata/Gelatina, 1976.

El papel

La superficialidad de mis conocimientos al respecto me indicaban que estudiar arte era sinónimo de ser pintor, y con todo el entusiasmo que puede caracterizar a un adolescente de 17 años, me dispuse a ser pintor-artista o artista pintor. Cómo no recordar ese primer día, que caminé por la calle de Moneda y atravesé el portón centenario del viejo edificio, mis manos sudaban y mis pies temblaban, la alada Victoria me dio la bienvenida, el Moisés me miraba con energía pero benevolentemente, y las demás esculturas enmarcadas por los arcos, se movieron festivas y me sonrieron, sí definitivamente ahí quería estar, pero si esto no era suficiente, el chacoteo que la fauna que animaba ese bellissimo patio, me obligó a reparar en ella, y a manera de espejo mi apariencia se reflejo en ellos, cabello largo, huaraches y morral al hombro, ya, ya San Carlos me había atrapado, su atmósfera inundó mis pulmones, su espíritu sacudió mi mente, definitivamente, había nacido para estar ahí-aquí. Y así empecé esta aventura de mi vida, la aventura vital y su sentido.

El plan de estudios de los años setenta del siglo XX, entre otras cosas me ofreció un abanico de posibilidades y obviamente entre ellas los soportes. He ahí mi primer acercamiento con el papel, esa superficie delgada para escribir, dibujar, imprimir, o pintar, que se elabora a partir de la pasta de fibra vegetales, principalmente madera: la asignatura que me llevó a él con mayor detenimiento, se llamaba diseño básico, y la asignatura en donde más solicité de sus servicios, fue el dibujo, no sólo conocí la historia, además de sus materiales, también sus tamaños, empezando por la clasificación y medidas de la serie DIN, (Deutches Institut für Normung), de la serie A, que es una superficie de un metro cuadrado A0, y cada doblez por la mitad da la clasificación A1, A2, A3, A4, A5 Etc., que en realidad, solo está indicando el número de corte por la mitad de la hoja original, como consecuencia de la necesidad de sistematizar y normar sus tamaños.

También entendí la importancia de las cantidades en que se agrupan las hojas, la palabra de origen árabe que permite denominar a los paquetes (resma, del árabe rizmah, literalmente paquete), o conjunto de hojas de papel, siendo que una mano está conformada por cinco cuadernillos de cinco hojas, históricamente se cortaban a mano y se agrupaban de cinco en cinco hojas, es decir una mano son 25 hojas, al agrupar veinte manos, teníamos una resma (500 hojas), por lo mismo podemos encontrar en el comercio, paquetes de media resma o un cuarto de resma,

250 o 100 hojas respectivamente, obviamente existen otras medidas que en el ámbito del papel, imprentas y editoriales se conocen; está el bulto, que son dos resmas, el atado para referirse a tres resmas o el fardo, consistente en cinco resmas.

Se debe de mencionar la importancia del peso y grosor del papel, el primero se refiere a su peso en gramos (gramaje, del francés grammage) y el número representa el peso de un metro cuadrado de papel, el grosor (distancia entre ambas caras de la hoja de papel), no se debe de confundir con el gramaje, ya que encontramos hojas del mismo gramaje pero de diferente grosor como consecuencia de las fibras y los procedimientos con que fue elaborado.

En los talleres de estampa de la Academia de San Carlos entendí las diferencias de los papeles hechos a mano o semi industriales y sus diferencias con los industrializados.

La generosidad de la Universidad a través de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, al estudiante de aquellos tiempos le proveía de materiales para las necesidades de cada materia, papel revolución, Kraft, papel engomado, cartulinas diversas, cartón gris y sobre todo una papel de algodón para las impresiones de las estampas que se producían en los diversos talleres.

Mi maestro de dibujo Manuel Herrera Cartalla, contemporáneo de Luis Nishizawa, un día nos dijo, “no se queden solo con la experiencia de dibujar sobre los papeles que les da la escuela, de acuerdo a sus posibilidades prueben y experimenten con papeles de mayor calidad y especiales para el trabajo artístico”, y nos dio una lista de los mismos, que coincidían con las de la materia de diseño, y así fue como Arches, Guarro, Fabriano, Hahnemuhle, Canson, etcétera, pasaron a formar parte de mi vocabulario.



Imagen 57. Manuel Herrera Cartalla, 1915-1977.



Imagen 58. Madre Campesina, Manuel Herrera Cartalla, 1960. / Mujer con paloma, Manuel Herrera Cartalla, 1960.

Y, como por aquel entonces tenía un trabajo estable, me dio por comprar y no sólo para hacer mi muestrario sino para experimentar con las diferentes técnicas y entendí las diferencias entre los soportes y las superficies y su manera de interactuar con los materiales, como el carboncillo, el grafito las tintas, los pigmentos, los materiales grasos y los magros, las resinas, los esmaltes, las anilinas y un basto universo. Pero sobre todo y para mí lo más importante fue, el tomar conciencia de cómo los soportes y sus superficies, son no sólo los cimientos de la obra, si no que son, la obra misma, y no importando si es el papel más económico o industrializado o el más caro de los conocidos como “fine art paper”.

El Maestro Chucho Reyes⁴⁵, es el mejor ejemplo de ello, ya que, la mayor parte de su obra, la realizó sobre “papel de China”.



Imagen 59. Sin título (gallos) s.f. Chucho Reyes



Imagen 60. Sin título (caballo) s.f. Chucho Reyes

Es obvio que debemos ser cuidadosos con el tipo de papel, que usamos, por eso de la conservación y durabilidad, otro de los artistas que podemos mencionar en esa tesitura es a José Antonio Gómez Rosas, mejor conocido como el Hotentote⁴⁶, cuyas obras murales, telones fueron realizadas sobre papel Kraft, y aunque originalmente fueron hechas para decorar los muros de la Academia en el tradicional baile de máscaras del 4 de Noviembre. Lo trascendieron, y gracias a que se conservaron, podemos darnos cuenta de la magnitud e importancia del día de San Carlos, pero sobre todo de la calidad del dibujo del Hotentote.

⁴⁵ (Artes 2016)

⁴⁶ (Paredes 2002)

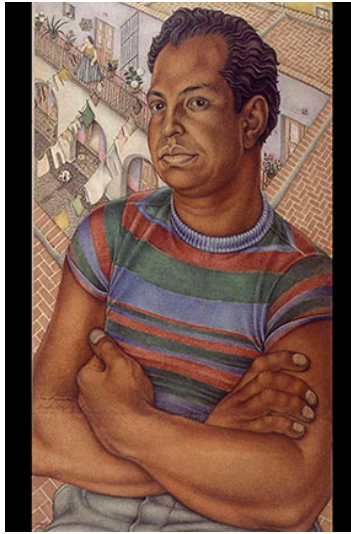


Imagen 61. Emilio Baz Viud, “El retrato de El Hotentote”, Acuarela, 1941.



Imagen 62. José Antonio Gómez Rosas, Mural Satírico con imágenes de Diego Rivera,

Fria Kahlo, otros artistas y políticos mexicanos, s.f.

Y qué decir de las cientos de impresiones, por no decir miles, que salieron de la Imprenta-taller de Venegas Arroyo⁴⁷, ubicada a unos metros de la Academia de San Carlos y cuya autoría se debe al talento del Maestro José Guadalupe Posada⁴⁸, impresiones que por la baja calidad del papel, podían circular de mano en mano y a bajo costo, y como consecuencia, la mayoría de ellas se perdieron. Y las que se conservaron permitieron darle al artista su justo valor en la historia de este país.



Imagen 63. José Guadalupe Posadas, “Gran fandango y francachela de todas las calavera”..

⁴⁷ Antonio Vanegas Arroyo, Editor y grabador mexicano, Puebla 1850-Ciudad de México 1917

⁴⁸ José Guadalupe Posada, Grabador mexicano, Aguascalientes 1852-Ciudad de México 1913



Imagen 64. . José Guadalupe Posadas, “Catrín”.

Si nos pusieramos a rastrear al papel, desde que se estableció en Europa, seguramente lograríamos una enciclopedia que versara de cómo éste, coadyuvó a la historia misma de la cultura y el conocimiento, o sería materia de otra tesis.

Fue en el año 2000, al término del segundo milenio, cuando todos esperábamos que el conjunto de vaticinios, entre benignos y malignos se cimieran sobre la empoderada humanidad y sobre el sufrido planeta, pero las computadoras no implosionaron, ningún meteorito se asomó por el vecindario cósmico, más lo que sí se dio, fue el fraude electoral en EU, en donde se declaró a George W. Bush, presidente electo, en México no aceptamos quedarnos a la saga y también elegimos al derechista Vicente Fox como presidente. De la misma manera que el gobernante saliente Ernesto Zedillo diera la orden a la policía federal, para que entrara al campus universitario y pusiera el fin a la huelga estudiantil que ya duraba 10 meses en defensa de la gratuidad universitaria, aparte de todas estas adversidades, en ese año se encuentran objetos que permitieron ubicar y rescatar el avión de Antoine de Saint-Exupéry, el autor de “El Principito”, tan cercano a muchos de mi generación y muy profundo a mí. En medio de todo este maremagnum de aconteceres, me vi inserto, en la Comisión Organizadora del 1er Encuentro internacional de artistas y artesanos de papel hecho a mano, yo mismo me pregunto, que hacía un profesor de fotografía y productor de Arte fotográfico, en esa comisión.



Imagen 65. Antoine de Saint-Exupéry, "El principito y el asteroide B-612".

Para explicarnos este embrollo es necesario regresar unos años atrás. Escribía párrafos arriba cómo fueron mis acercamientos al papel, por medio del dibujo, la pintura y el diseño y es durante el segundo año de la licenciatura, cuando extra-oficialmente soy alumno del Taller de la Maestra Horna, y aquí empieza mi segunda etapa en la relación con los papeles.

Históricamente, paralelo al desarrollo de la fotografía que logra Nicéphore Niépce (Chalon-sur-saone, Francia 1765, Saint-Loup-de-Varennes, Francia, 1833), Heliografías y Louis-Jaques Mande Daguerre (Paris,1787, Bry-Sur-Marne, 1851), Daguerrotipias en Francia, cuyo soporte será el metal y en la superficie pulimentada, yoduro de plata, para formar la imagen. En Inglaterra Henry Fox Talbot, (Dorset, Inglaterra, 1800), usará como soporte el papel y en la superficie, formará la imagen, con sales argentadas, es decir cloruro de plata, conocidos como dibujos fotogénicos.

El daguerrotipo, por el soporte que se usa en su elaboración, la imagen es única, cada pieza es original, a diferencia del calotipo, cuya imagen está formada sobre la superficie de una hoja de papel, y ésta hoja de papel, por sus características, puede copiarse infinitamente. La historia de los procedimientos, la fotografía en sus orígenes será definitiva para su posterior desarrollo.



Imagen 66. Joseph Nicéphore Niépce, “Punto de vista desde la ventana de Le Gras”, 1826.



Imagen 67. “William Henry Fox Talbot y Nicolaas Henneman en el Reading Establishment, la primera empresa editorial fotográfica”, 1846.



Imagen 68. Louis Daguerre, “Primera fotografía que se tomó a un ser humano en la historia”, 1838/39.

En las prolongadas charlas, café mediante o más sanamente con un caballito de tequila, con la Maestra Kati, discurríamos de las bondades del papel fotográfico que utilizábamos en nuestro muy querido taller. Ella siempre manifestando su predilección por los de manufactura alemana, el Grandamo 111, y sus tonos fríos, de superficie brillante, el Portriga 117, con su acabado semimate y la calidez de su tono, también el Insignia con su baja sensibilidad y amplia respuesta tonal, o el Brovira speed, con sus capas de resina y su acabado brillante en tonos fríos, éste generalmente lo usábamos para pruebas de impresión, y los multicontraste que por esos tiempos representaban la última innovación en papeles fotográficos, todos ellos de la casa Agfa-Gevaert, originalmente alemana de 1867, y ahora asociación multinacional belga-alemana. Revisábamos y valorábamos el peso doble (más grueso), el peso sencillo, el peso medio, los acabados de sus superficies, mates, brillantes, semimates, (también el uso de las esmaltadoras, para abrillantar los papeles mates, en los modelos que no se encontraban en esa presentación, así como los tonos que proporcionaban tonos fríos, azulados, verdosos, o con cierto tono magenta, los de tonos cálidos, también verdosos o tendientes a los sepías. Y qué decir de las sensibilidades que cada uno de ellos presentaba, grado doble cero, grado dos, o grado cinco, es decir desde los más suaves hasta los más duros, poco sensibles, más sensibles, como consecuencia su gama tonal se reducía o se ampliaba, sin olvidarnos de sus superficies, lisas o texturadas.

Establecíamos las bondades y deficiencias de los papeles americanos, los Kodabromide F, los N, los D, de base de fibra, (en esos tiempos comenzaron a escasear) y base de resina. En donde coincidíamos que Kodak apostaba mucho por la fotografía comercial, y de consumo masivo en detrimento de los materiales para fotografía artística o *fine art*.



Imagen 69. Cajas de papel fotográfico Ilford, Agfa, Brovira.

Revisamos los españoles de la marca Negra, o los húngaros Forte, los checoslovacos Foma (hoy de origen Checo), no sin mencionar y pontificar los valores de los materiales ingleses, películas y papeles, y definitivamente quedarnos con el Gallery, papel diseñado y fabricado para la fotografía de autor.

Coincidimos en afirmar que los papeles orientales, si bien eran buenos no tenían o no llegaban a la cima de los ya mencionados, el Fuji japonés y el Kentmere, versión económica de los Ilford, pero fabricado en China, y así en estas nutricias tertulias que día a día hilvanábamos con la maestra Horna. Profundizábamos en que “lo que determina el material y sus tamaños es los que

queremos decir con las imágenes”, así lo sostenía ella y ahora le concedo toda la razón y sigo a Delauze, refiriéndose a otra disciplina artística, pero paralelo a lo que comentamos.

*“El espacio creativo es tanto más rico cuanto más cambiante, cuando permite la mutación, la migración, la fuga de un territorio y la reinserción en otros, el contrapunto libre. Sin embargo, a veces se exagera operando con una confusión de conceptos o de sonidos y, en lugar de producir una máquina cósmica, capaz de un sólido hacer creativo, se construye una interferencia que borra los sonidos o las ideas. Al apostar a la complejidad se amplían los horizontes simbólicos, pero un material exuberante en exceso está demasiado enraizado en las fuentes del ruido. No crea, copia, no inventa, calca como el piano preparado de John Cage que, en lugar de definir un conjunto difuso por las operaciones de consolidación que se basan en él, resulta él mismo un producto difuso”.*⁴⁹

Y concluíamos, no por el hecho de tener una variedad de materiales, se hace un despliegue de procesos, simple y sencillamente esa riqueza de posibilidades, permea la posibilidad de escoger o seleccionar el adecuado para los contenidos, sean estos expresivos, conceptuales o formales.

Y ya de manera personal, en esta búsqueda de herramientas y materiales fotográficos, para expandir mis entendimientos sobre lo fotográfico, llegó a mis manos un sobre de papel Talbot, ni imaginar que su origen fuera un país latinoamericano, el Uruguay, y lo que llamó mi atención es que su acabado era metalizado de tonos azules, como una cianotipia, cuando lo usé, descubrí en él un conjunto de cualidades que me obligó a ir a buscar otros tipos, encontré de tonos dorados, de tonos plateados, y cobrizados, todo ellos con un carácter de épocas de inicio de la fotografía. Y como coincidencia, también obtuve una botella de 250 ml, con una emulsión fotográfica líquida, la consecuencia de estos descubrimientos ya se imaginarán, obvio que empecé el duro aprendizaje de algunos procesos del siglo XIX.

⁴⁹ Op. Cit. (Gilles 1989) p. 23

Trabajo nada fácil por cierto, ya que por aquellas fechas no existía taller o escuela donde enseñaran los procesos fotográficos del siglo XIX, que finalmente conocimos como procesos antiguos. Y como en los viejos tiempos el aprendizaje fue a base de prueba y error.

Detonados finalmente, cuando hice algunas piezas para imprimirse con una máquina impresora de planos arquitectónicos, llamadas heliografías o Blue-Print, cuyo fundamento fotográfico era la cianotipia y la diazotipia, esto como parte de mi trabajo en el grupo “Fotostato”, cuyos objetivos fueron el de experimentar con los procesos de reproducción múltiple, derivados de las xerografías y en el contexto del “arte correo”.

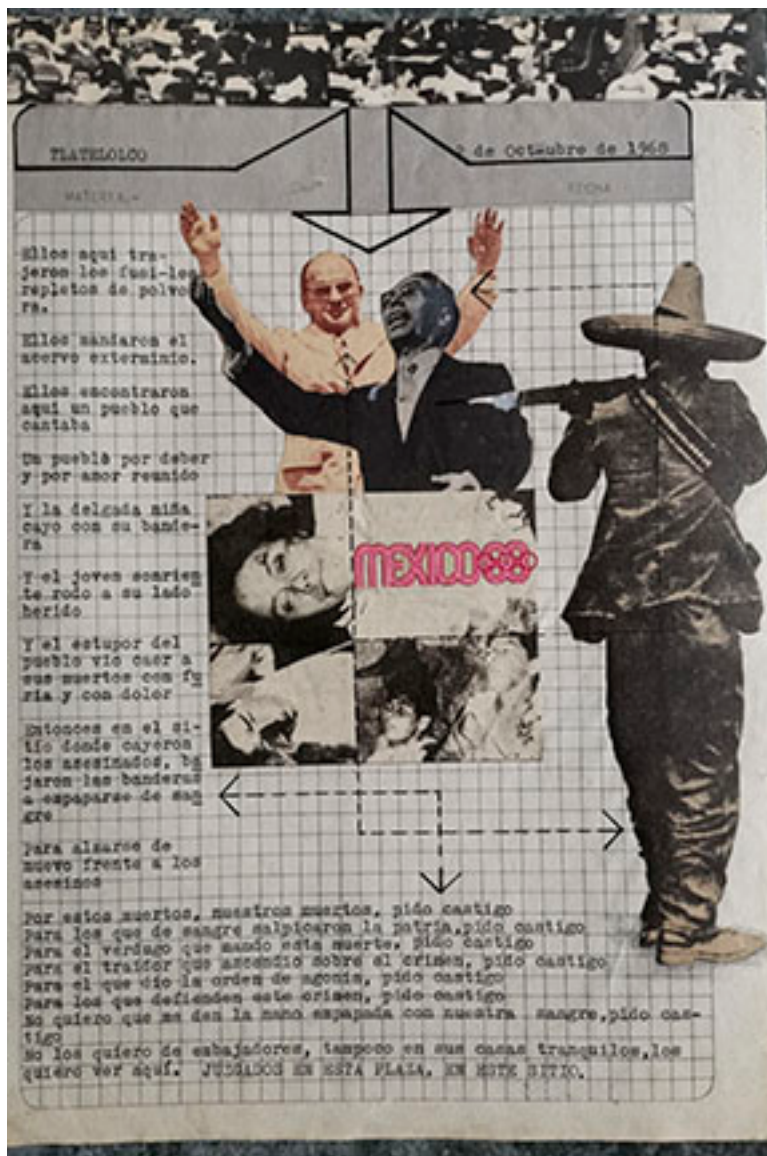


Imagen 70. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, “Tlatelolco”, Collage, 1981.

El papel salado, la goma bicromatada, la cianotipia, el proceso al carbón, el proceso café o Van Dijk y la emulsión líquida, ampliaron mi repertorio y visión de lo fotográfico. Mi espacio de trabajo se convirtió en un laboratorio, donde matraces, vasos de precipitados, balanza y pipetas se apoltronaron en el taller de fotografía de San Carlos, preparábamos algunos reveladores, sirviendo de experiencia previa para estos menesteres.

Y una vez más, el conocimiento adquirido en mis inicios, sobre los papeles y la forma de prepararlos para las diversas técnicas, vino en mi auxilio, ya que estas vetustas fórmulas requerían de papeles que deberían de cumplir ciertos parámetros, como ser libres de acidez, ciento por ciento algodón, preferentemente lisos y blancos. Como referente recupero este texto del libro “El lápiz de la naturaleza” de Henry Fox Talbot que a la letra dice:

Placa VII. Hoja de una planta.

“Hasta ahora hemos presentado al lector las representaciones de objetos distantes, obtenidos mediante el uso de una cámara oscura. Pero la placa actual representa un objeto de su tamaño natural. Y esto se efectúa mediante un proceso bastante diferente y mucho más simple, como sigue.

Una hoja de una planta, o cualquier objeto similar que sea delgado y delicado, se coloca sobre una hoja de papel preparado que es moderadamente sensible. Luego se cubre con un vidrio, que se presiona firmemente con tornillos.

Hecho esto, se coloca al sol durante unos minutos, hasta que las partes expuestas del papel se hayan vuelto marrón oscuro o casi negras. Luego se retira a un lugar sombreado, y cuando se levanta la hoja, se encuentra que dejó su impresión o imagen en el papel. Esta imagen es de un tinte marrón pálido si la hoja es semitransparente, o es bastante blanca si la hoja es opaca.

Las hojas de las plantas representadas de esta manera en blanco sobre un fondo oscuro, hacen cuadros muy agradables, y probablemente presentaré algunas muestras de ellas en la secuela de este trabajo: pero la placa actual muestra una representada de manera contraria, a saber. oscuro sobre un fondo blanco: o, hablando en el lenguaje de la fotografía, es una imagen positiva y no negativa . El cambio se logra simplemente repitiendo el primer proceso. Para ese proceso, como se describió anteriormente, se obtiene una imagen blanca en una hoja de papel oscura: esta hoja se toma y se lava con un líquido de fijación para destruir la sensibilidad del papel y fijar la imagen en él.

Una vez hecho esto, el papel se seca y luego se coloca sobre una segunda hoja de papel sensible, se presiona en contacto cercano con él y se coloca a la luz del sol: este segundo proceso es evidentemente solo una repetición del primero. Cuando, terminado, se encuentra que el segundo documento recibió una imagen de un tipo contrario al primero; el suelo es blanco y la imagen sobre él oscura.”⁵⁰

⁵⁰ (Fox Talbot 2014)



Imagen 71. Anna Atkins, "Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions", 1842.

La importancia de esta larga cita, es porque, sin mi acercamiento a este primer libro de fotografías, que no de fotografía, no se hubieran dado los pasos en las direcciones de buscar los libros de artistas, pero de artistas fotógrafos que hicieran libros, de los procesos fotográficos de antaño, y finalmente mi preocupación por saber de los papeles, pero sobre todo de la elaboración de ellos.

En las indagaciones que inicié para saber de la elaboración de emulsiones fotosensibles, la primera preocupación siempre fue sus componentes químicos, sus cantidades, reacciones y medidas de seguridad, y de manera cómoda se recurrió a papeles ya elaborados, en primera instancia usando lo que las indicaciones normaban; libres de acidez, cien por ciento de algodón y con el gramaje suficiente para que no se deformara al contacto con el agua, la constante experimentación trajo como consecuencia, que probáramos con otros papeles, de características opuestas a las recomendadas y al ver los resultados, comenzó a germinar la idea de aprender las maneras en que lo fabrican y las posibilidades de hacerlo.

Dichas indagaciones me llevaron a los procesos para realizar hojas de papel, con reciclaje, es decir juntaba residuos de revistas y periódicos, los ponía en remojo por varias semanas, lo desbarataba y lo volvía a unir. Mis resultados fueron desastrosos y a manera de sarcasmo decíamos que hacíamos cartón de huevo, no tengo datos en estas fechas, pero en aquel entonces con los billetes que salían de circulación, se picaban y trituraban y se realizaban los materiales con lo que se hacía el embalaje de los huevos. Y sí, al no lograr hojas de mediana calidad, el proyecto de realizar todo el proceso, hacer hojas de papel, colocarle emulsiones fotográficas e imprimir mis imágenes quedó detenido, seguí probando las emulsiones y procesos fotográficos pero con papeles adquiridos en el mercado.

Fue hasta principios de la década de los años noventa, del siglo XX, que siendo director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas el Maestro Juan Antonio Madrid Vargas. Fue invitado a dar un curso de Washi Zoo Kei, el Maestro Teiji Ono, Director de la Universidad del Papel de la Ciudad de Setagaya Japón, uno de los tesoros vivientes, con los cuales aquel país difundía su cultura por el mundo, la administración de la ENAP, le hizo llegar a su personal académico la invitación para quien estuviera interesado se inscribiera al referido curso, por mil razones ya expuestas, fui de los primeros en hacerlo, claro que no tenía la menor idea que era el Washi, gracias a que en la invitación al curso venía una somera descripción de lo que se trataba.

Quise creer que parte de lo que andaba buscando lo aprendería ahí, cuál sería mi sorpresa. Otro universo se abría ante mí, cuento: para el curso se habilitó el taller de serigrafía, por las condiciones del mismo, fue el espacio más adecuado, nos presentaron al Sensei Ono, hombre maduro, de estatura baja delgado, como todo japonés, sólo hablaba japonés, no inglés, no español, usaba intérprete, pero la mayor parte del tiempo se dirigía a nosotros a señas; cuando quería llamar nuestra atención, nos daba una palmadita en el hombro, y si lo estábamos haciendo bien decía “good good” y emitía una risa, si por el contrario la hacíamos mal, decía “no good” y refunfuñaba, nos explicó que cuando lo nombraron embajador de la cultura japonesa, le preguntaron cuál sería el país que le gustaría visitar y transmitir sus conocimientos y sin pensarlo inmediatamente dijo: “México”; ya que según su visión, este país era uno de los tres que habían inventado el papel (el otro sería Egipto), esta aseveración me impactó.

Comentó que hablar de Washi, era hablar de papel, hablar de historia y hablar de cultura, y que el Zoo Kei, más que hojas de papel, es hacer arte mediante las fibras con las que se elabora el papel, obviamente hizo un repaso de la forma en que el Washi Zoo Kei tiene una relación íntima con lo japonés, pero la magia apareció, cuando abrió su carpeta y sacó el conjunto de obras que traía a manera de muestra, unas de su autoría, pero la mayoría eran trabajos de alumnos de la universidad que él dirigía, todos sin excepción, los 25 o 30 maestros quedamos boquiabiertos, ante el despliegue de calidad, de riqueza conceptual y formal, con un colorido embelesador, qué manera tan diametralmente opuesta de concebir lo que nosotros llamamos papel, las hojas y pliegos no existían, su delgadez y transparencia abrumaban. Cuando lo empezó a poner en nuestras manos, no queríamos ni tocarlo, temíamos lastimarlo o romperlo, él solo sonreía ante nuestras preocupaciones, por lo que atinadamente llamó nuestra atención y con una obra en las manos extremadamente delgada, le dio un par de tirones con fuerza para demostrarnos su consistencia y dureza, no dábamos crédito. El curso duró un mes, durante el cual, por lo menos yo, estaba transformado, experimenté lo más que pude, con la fibra que nos proporcionó, el “koko” y el aglutinante, el “acuripaso”.

Cada día nos sorprendía más, llevando muestras y muestras de las infinitas posibilidades que el proceso permitía, había con textura, lisos, con patrones geométricos, con rebabas de diversos metales, con maderas, flores, insectos y un largo etcétera. Pero sin duda cuando mostraba paisajes, bodegones, desnudos o retratos, elaborados con las fibras del koko, el azoro era unánime.

Al final del curso, todos le agradecemos afectuosamente los que nos había enseñado y ávidos le inquiríamos, si había posibilidades de un segundo curso, preferentemente impartido por él o por alguno de sus maestros; sólo nos dijo que lo consideraría.

Por múltiples razones, establecí una relación muy afectiva y cercana con él, lo atosigaba con mil preguntas, cada hallazgo lo consultaba, le pedía información, platicábamos del amate, de las culturas y sobre todo de la fotografía y mis afanes; dejen les cuento, al final de ese indescriptible curso, lo que yo menos tenía en mente era hacer hojas de papel para emulsionarlo, lo que ansiaba era hacer Washi.

Para fortuna de más de uno, al siguiente año, regresó con un nuevo curso, y al siguiente, y al siguiente; fueron en verdad cuatro años de feliz aprendizaje, desde lo bidimensional, pasando por los relieves, el razgado, el doblado, el hilado y lo escultórico.



Imagen 72. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "Autorretrato".



Imagen 73. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "Identidades I, Washi Zoo Kei", 1995.



Imagen 74. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, Identidades II, Washi Zoo Kei, 1995.

Para ese entonces yo ya no usaba la fibra del Kozo, que él traía y nos enseñó; mis investigaciones caminaron en primer lugar por el amate, blanco, café y negro, le siguió el ixtle, usando las fibras de las pencas del maguey del que se extrae el pulque, y de las que se obtiene el mezcal, en donde encontré una mina de innumerables vetas, pero la cereza que coronó el pastel, fue la planta del maíz, de ahí recuperé la pasta de caña, pero hice piezas con las fibras de la caña, con las hojas de la planta, con las hojas de la mazorca, con los granos del elote y con la mazorca misma, (al término del primer curso, el nos insitió “Usen las fibras de su cultura y de su entorno”, y yo ni tardo ni perezoso me aboqué a ello, elaborándolas con los procedimientos del papel filtrado.

Saber que todas y cada una de las plantas siempre habían estado ahí, similar a la figura prehispánica familiar, de la cual ya di cuenta y que guardaban tal cantidad de conocimiento para que yo, sólo armado de mi curiosidad me acercara a sus rituales, mitos, historias, funciones y procesos, de estos últimos, no he encontrado evidencia por escrito, de que alguno de los grupos culturales que habitaron mesoamérica lo hiciese, en donde se narre la forma de hacer papel bajo el procedimiento del filtrado (técnicas orientales), pero estoy seguro de que si hicieron papel por golpeteo (similar al papiro), y usaron pieles de venado para obtener soportes y en su superficie pintar códices, (a la manera de los pergaminos griegos) la lógica nos llevaría a pensar, que también usaron este procedimiento.

Con todo este bagaje, comenzamos por planear y realizar exposiciones, la primera fue mediante una selección de los resultados del primer acercamiento, posteriormente hacíamos una en Japón y

una en México, colectivas en las cuales participaban el mismo número de artistas japoneses y el mismo número de artistas mexicanos, también nos dimos a la tarea de dar cursos, participar con conferencias en coloquios y un sinnúmero de actividades.

Por su importancia y trascendencia, deben describirse los eventos que organizamos, en los cuales me vi involucrado de manera directa:

La 1ª Bienal Washi Zoo Kei México-Japón, en las galerías de la Academia de San Carlos, la Dra. Luz del Carmen Vilchis, directora en ese entonces de la ENAP, afirmó “Washi Zoo Kei cuestiona al objeto de arte y rompe con las fronteras entre el soporte y la técnica, es una ruta experimental que fusiona forma y contenido, visualización con materialidad, creando una relación diferente con los espectadores.”⁵¹

Y el ya referido “1er Encuentro internacional de artistas y artesanos de papel hecho a mano”, el cual llevamos a cabo en varias sedes de la ciudad de México.

⁵¹ (Meza 2003)

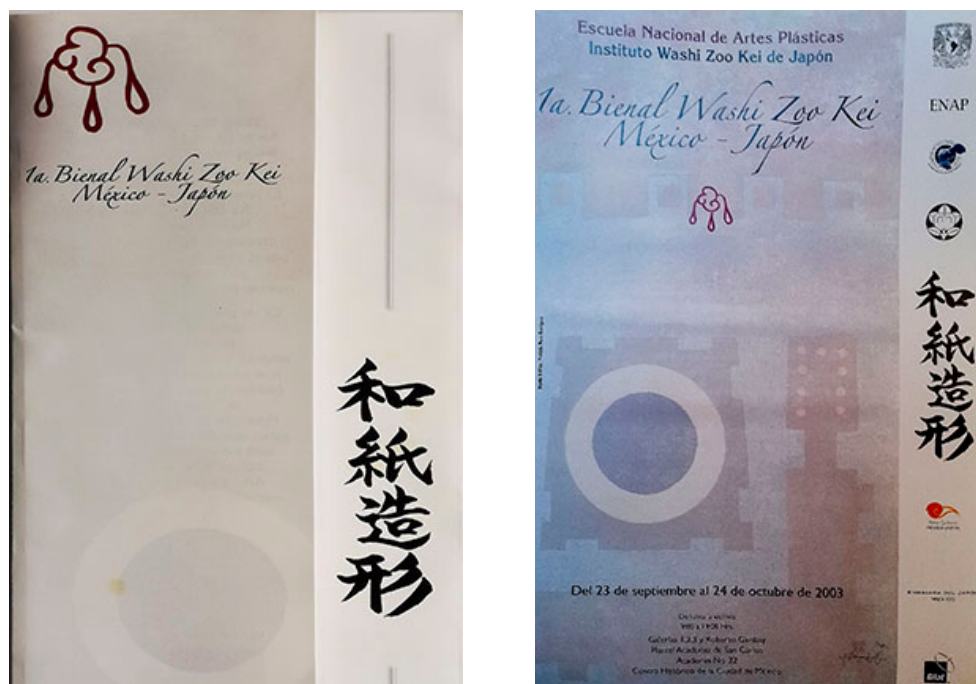


Imagen 75. Patricia Meza, "Catálogo de exposición, 1ra Bienal Washi Zoo Kei", ENAP-UNAM, México-Japón, 2003.

Las dimensiones a las que se llegó con estos dos eventos, presagiaba que mis preocupaciones plásticas en el ámbito de lo fotográfico estaban en los últimos minutos de vida, pero esto no fue así para fortuna mía, a la par que realizaba obras mediante la técnica del *washi zoo kei*, seguía produciendo imágenes fotográficas. Y me encontraba en estas cavilaciones.

Cuando la oferta y las posibilidades económicas lo permitieron adquirí una impresora, de las llamadas de inyección de tinta y a todo color, ya había tenido la oportunidad de trabajar con las de sublimación, el trabajo fotográfico digital era incipiente y requería de ella, pues bien Epson me provió del instrumento, el cual yo creía sería la respuesta a mis necesidades de impresión, un folleto de unas cuantas líneas como manual y no más, es terrible sobrellevar la frustración primera, mis copias siempre cargadas a una coloración, amarillentas, verdosas, azuladas, etcétera, ni por error pensar, en algo fundamental, la calibración, la primera conclusión, el papel que estoy usando, no es de uso fotográfico para sistemas digitales, y entonces vienen de nuevo, las diversas opciones, lustrosos, texturados, delgados gruesos, de resina, de fibra, de algodón y me lleno de un muestrario de fotografías, en primera instancia mal impresas, pero conforme se corregía el problema de la reciprocidad al color, el número y tipo de papeles crecía. El escueto manual de uso, advertía, que sólo se usaran materiales originales, porque el riesgo de lesionar el equipo era alto y se perdía la garantía, pero, mi perversa obsesión con los soportes y superficies con las que

trabajaba me llevó a la decisión de trastocar las normas y empezar a meter a este instrumento todo tipo de superficies, obvio, forcé a mi equipo a trabajar en condiciones extremas, telas, plásticos, maderas, cartones y las más diversas superficies fueron pasadas por los inyectores de la impresora.

Mi experiencia con el papel de arroz y el papel de china fue todo un performance, por la base de agua que caracteriza a las impresoras, estos papeles absorbían demasiada humedad y por el grosor del mismo terminaron por desgarrarse, eso me contuvo durante un tiempo a no meter algunos de los washi que había elaborado. La sorpresa que me llevé cuando la respuesta que me dio el papel de amate, superó todas mis expectativas, decidí que era momento de hacerlo, y empecé a probar con mis papeles de las diversas fibras.

Comencé por introducir las hojas de amate que había adquirido, las blancas, las cafés y las negras, observé con detalle el porcentaje en la absorción de tintas, así como la disminución en la saturación del color, posteriormente las hojas de amate que obtuve con los procedimientos japoneses, el resultado ganó en calidades en cada uno de los colores, detalles en los blancos y en los negros, aún así no respondían como yo esperaba, seguramente la calidad que obtenía de los papeles fotográficos que usaba, permeaban mis criterios.

Imprimí sobre papeles hechos, con fibras de piña, zanahoria, tomate, cebolla, yuca, y un largo etcétera. Al final y eso fue antes de que la pobre impresora dijera, “Ya no más”, echara humo y dejara de trabajar. Imprimí sobre papeles de ixtle, de maíz y de amate, sí, definitivamente los logros me impulsaban a continuar, buscar impresoras de más calidad, y que usaran otro sistema de impresión; láser (por descargas electroestáticas) y de sublimación de tintas (transferencia por calor), pero —siempre se me ha atravesado el “pero”—, veía y sentía que algo no estaba funcionando, entre otras cosas, la riqueza textural, quedaba cubierta por la capa de la pintura de las tintas y si algo valoro del washi es esa riqueza visual y táctil, pero sobre todo el hecho de limitar la gama cromática, o simplemente reducirla a tonos claros, o sólo definitivamente blancos, me producía desasosiego.

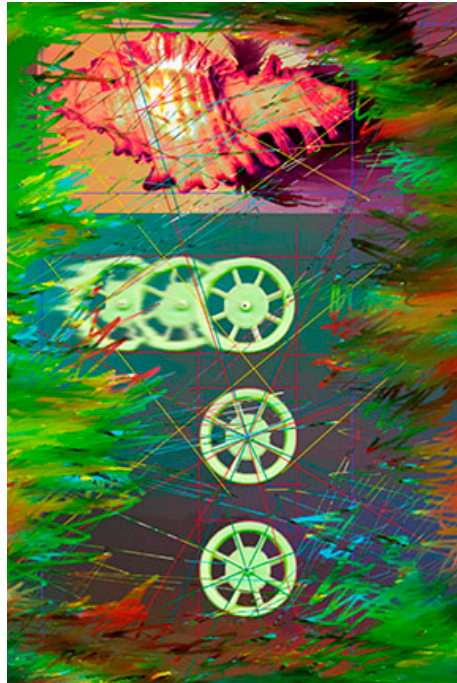


Imagen 76. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, De la serie "Las pinturas del libro", Imagen digital, 1991.

Cuando desarrollé la serie del novenario, y usé los papeles como el soporte de diversos objetos y lo fotografié, un resultado que siempre consideré importante para la estructura de las obras que realizaba, era, precisamente el conservar las cualidades texturales de estos soportes. Sacando conclusiones y comparando las impresiones sobre el papel hecho a mano, y las piezas usando este mismo, el papel como un elemento más de la obra, más allá, de como un simple soporte, definitivamente tenía que conservar y enfatizar las cualidades propias del washi, e insistió no sólo el carácter técnico, sobre todo sus cualidades formales y conceptuales.

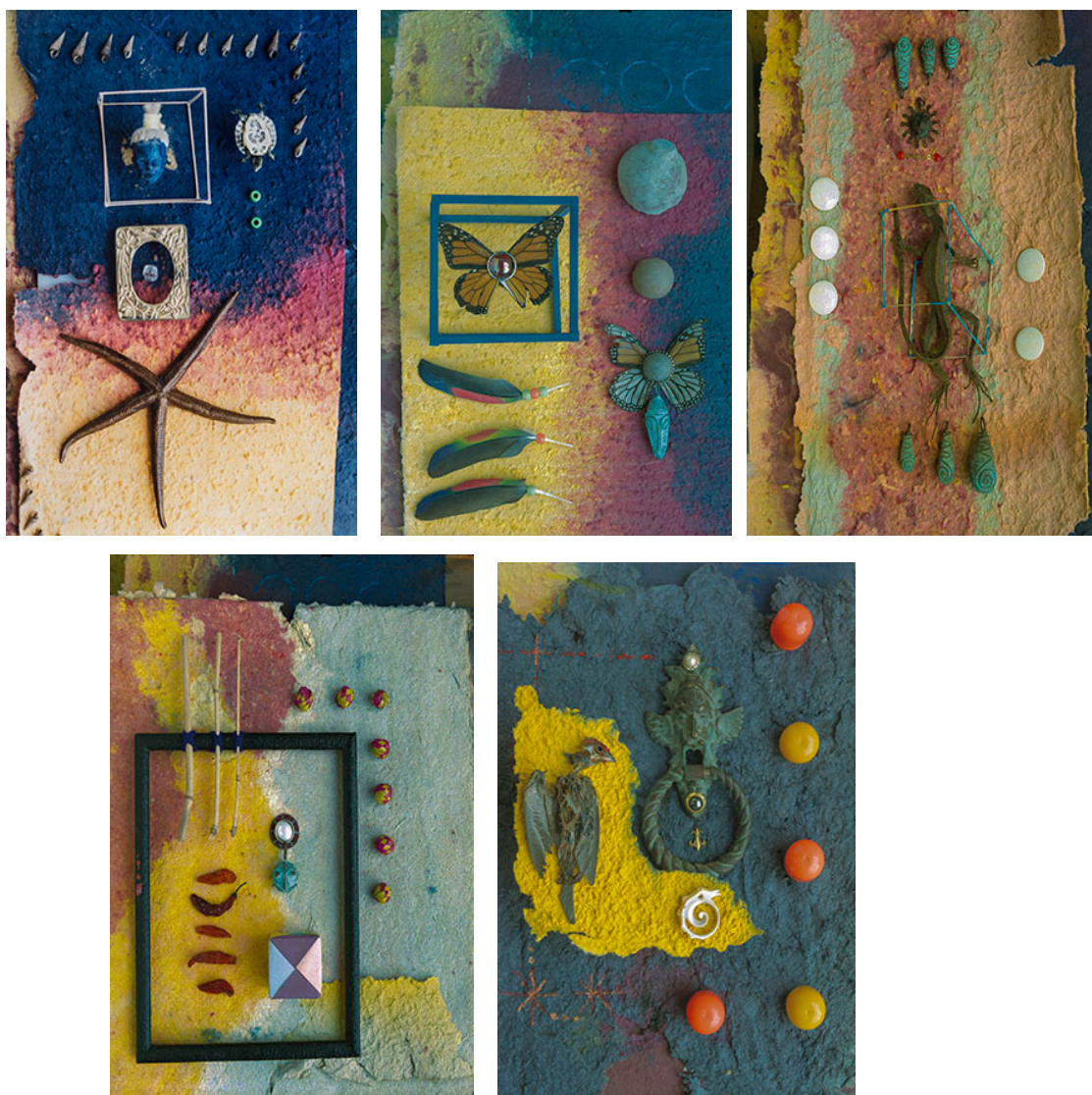


Imagen 77. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, De la serie "Ofrendas del Novenario", Plata/Gelatina, 1995.

El tener las hojas de papel en las manos, y sentir como detona emociones al verlas y recorrerlas con el tacto. Todo esto se multiplicó en mí a la N potencia, cuando la vi en una imagen fotográfica; me explico: la fotografía en sus especificidades, tiene su carácter documental y su carácter icónico, el primero da cuenta, de que en el devenir espacio temporal un acontecimiento sucedió frente a la cámara y ésta por sus cualidades técnicas, lo captó, registró, capturó o como les gusta decir a los fotógrafos lo “congeló” y esa imagen da cuenta de ello. Desde otras disciplinas le cuestionan sus falta de olores y sabores, y que únicamente es desde un sólo punto de vista, entre otras cosas y que en su carácter de iconicidad, proporciona elementos que nos permiten ubicar a su referente y por las mismas características de las ópticas con las cuales están habilitadas las máquinas fotográficas, se vuelve la extensión de nuestro sentido de la vista, y nos permite observar con todo detenimiento características formales, que a simple vista no habíamos reparado en ellas.

Siguiendo esta ruta experimental, fotografié las hojas, habilitando a la cámara con un lente macro, este gran acercamiento, me permitió valorar en toda su dimensión, las cualidades formales y conceptuales de una pieza de *washi zoo kei*, desafortunadamente sólo me permitía obtener un pequeñísimo fragmento de la pieza, con lo cual se limitaba enormemente la posibilidad de usarla para la construcción de alguna propuesta. Y entonces surgió el escaner, este hardware cuyo origen se remonta al año 1984, cuando Microteck creó el primer escáner para Apple Macintosh. El equipo, denominado MS-200, pero será hasta el año 1994, cuando se incorporen de lleno las tecnologías fotográficas al escaner. Básicamente, su funcionamiento se basa en la captación mediante espejos la luz reflejada hacia un dispositivo llamado CCD y transformar la luz en señales eléctricas. El proceso continúa transformando estas señales eléctricas a un formato digital en un DAC (Conversor Analógico-Digital) que transmiten el caudal de bits resultante al ordenador.

Dadas sus características técnicas podemos afirmar que este instrumento finalmente es una cámara digital que hace macrofotografía, es decir, va mapeando la superficie del objeto bidimensional que pongamos sobre de él y fotografía a resoluciones de alta calidad.

Empecé a experimentar con este instrumento en los años 90 del siglo pasado.

Cuando, escane la primera pieza de *washi zoo kei*, mi asombro no tuvo límites, similar a lo que experimenté, cuando años más tarde, tuve la oportunidad de ver, en la pantalla de la computadora, la obra de Leonardo Da Vinci, titulada la “Ánunciación” en el proyecto del

“Google Cultural Institute” denominado “Google Art Project”. El poder observar la obra a distancias de un centímetro, que de manera física, aunque estuviera frente a la pieza no podría realizarlo.

Ver el trazo del pincel, la pastosidad del óleo, las transparencias, pero sobre todo el sfumato, esta poderosa aportación a la cultura que dio Da Vinci, nutrió y amplió mi visión no sólo del arte, sino de la realidad misma.

El aprovechamiento de las tecnologías fotográficas y digitales, vigentes hoy en día y con capacidades nunca vistas, permiten expandir las tecnologías de 5,000 años atrás, como es el invento y la elaboración del papel, y no sólo eso, el trazo o huella que dejan los instrumentos y materiales sobre la superficies en las que inciden, proporcionando nuevos saberes y ampliando las posibilidades de los territorios del Arte.

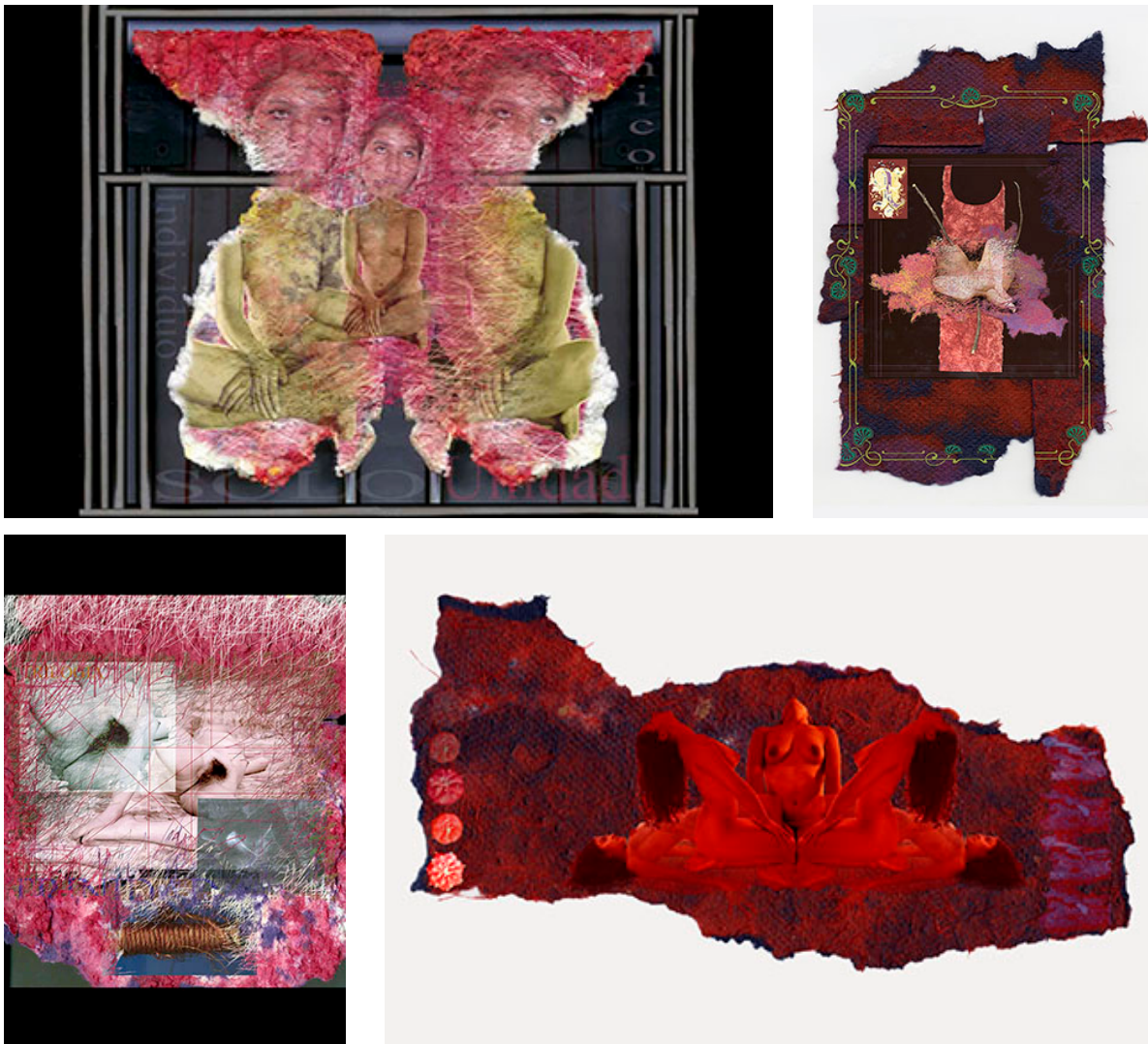


Imagen 78. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, De la serie “Improntas”, Imagen digital, 1995.

Por fin, había llegado a mi punto de inflexión, es decir esos instantes, momentos o situaciones, que suceden de forma absolutamente inesperada, a raíz de los cuales tu vida cambia... y nada vuelve a ser como antes. Eso estaba frente a mí, y sólo tenía una opción, ésta fue tomarla, y al tomarla, lo primero que tuve que hacer fue recuperar cada una de las formas de conocimiento que había adquirido en mi largo trayecto vital y sobre todo en mi formación como artista y las múltiples maneras de enfrentar un problema, un proyecto e incluso un acto de arte en sí mismo.

Finalmente me cito a mi mismo en una entrevista que me realizó Manuel de Jesús Hernández, para el diario Uno mas Uno, en el año de 1997, y dice:

“En general todos los géneros fotográficos tradicionales (paisaje, retrato, desnudo, imagen documental), tienen que sustentar y nutrir a las nuevas tecnologías del área. La imagen digital es un lenguaje que se está conformando. Históricamente los lenguajes se han fortalecido de los antecedentes, la propia fotografía cuando nació tuvo que retomar elementos pictóricos para comenzar su lenguaje y cuando se consolidó, independizándose-en reciprocidad- ella nutrió y le dio aportaciones a la pintura. Hoy en día, con la imagen convencional sucede lo mismo; lo digital (bases, rudimentos, sintaxis) está retomando elementos propios de la fotografía, el video, el cine y de otros medios expresivos. Todo esto va a generar una estructura diferente. Hay un cúmulo de posibilidades, nosotros decidimos si pueden ser mejores o no.”

Permanencia del retrato

Manuel de Jesús Hernández

en general, todos los géneros fotográficos tradicionales (paisaje, retrato, desnudo, imagen documental) tienen que sustentar y nutrir a las nuevas tecnologías del área. La imagen digital es un lenguaje que se está conformando. Históricamente, los lenguajes siempre se han fortalecido de los antecedentes. La propia fotografía cuando nació tuvo que retomar elementos pictóricos para empezar a conformar su lenguaje y cuando se consolidó, independizándose —en reciprocidad— ella nutrió y le dio aportaciones a la pintura. Hoy en día, con la imagen convencional sucede lo mismo; lo digital (bases, rudimentos, sintaxis) está retomando elementos propios de la fotografía, el vídeo, el cine y de otros medios expresivos. Todo esto va a generar una estructura básica diferente. Hay un cúmulo de posibilidades (dependiente de los artistas y de las circunstancias) que nosotros decidimos si pueden ser mejores o no.

Un caso muy específico es el del retrato, el cual está trabajado de manera particular en lo digital. Por ejemplo, cuenta con una gama de opciones en el retoque final. La computadora facilita este retoque: eliminando, agregando o exaltando las partes que benefician el aspecto formal compositivo del sujeto. Además, otra posibilidad es la inmediatez; con las nuevas tecnologías, las instantaneidad todavía es más patente a través del monitor donde se hacen las correcciones necesarias. Pero, ante todo, el retrato es uno de los géneros que pervivirán mientras exista el ser humano, pues en todo caso ha cumplido funciones de índole artístico, social y lúdicas. Es decir, siempre intentará servir como puente de unión entre las diferentes huellas y aspectos identificables de un ser humano (anatomía). También —por otro lado— en el campo artístico, el primer instrumento que sirve de modelo para los creadores es el mismo ser humano (estudios anatómicos corporales y rostros dibujados). El artista siempre tendrá como primera referencia su misma imagen y cuerpo (aspecto exterior); pero, también intentará manifestar lo que trae dentro (estado psicológico), con todas las idealizaciones que pueda llevar. En tal sentido, el autorretrato la contextualización, lo cual es otro de los aspectos que harán pervivir el género mencionado.

En pocas palabras, el hecho de que me autorretrate (*Detrás de la piel*, marzo-abril de 1997, Pasillo continuo de fotografía, ENAP) quiere decir que allí rescato la historia que nos pertenece y siempre nos ha acompañado. Por ejemplo, de esta serie de fotos en color no digitalizado que últimamente realicé, a través

de una imagen represento crítica e irónicamente a los personajes que andan en busca de galeones hundidos, tumbas ocultas en las ciudades prehispánicas, los cuales están muy emparentados con el uso del *zarakof* (sombrero de arqueólogo, símbolo y sinónimo de imperio, colonialismo, invasión, saqueo y conquista) propio de los europeos. Verdaderamente tal retrato ("El jamaquino", rostro de frente, con lentes oscuros, pipa y *zarakof*) lo hice cuando vino a mi mente la compostura de un personaje que conocí en los Altos de Chiapas y no sabría precisar si era arqueólogo. El adoptaba una pose muy divertida, con voz impostada, hablando como si reflexionara profundamente. Además, contradictoriamente, cuando los jamaquinos son de origen negroide, él era completamente blanco y dominaba perfectamente el español. Entonces, al producir la serie, yo tenía la barba larga y se me hizo apropiado darle dicho sentido polémico a la imagen, de aculturación venida de fuera. Los anteojos de carey que usé son de fines del siglo pasado; su corte lo vi en algunos viejos filmes sobre el descubridor de la tumba de Tutancamón y todo coincidió felizmente con la pipa y las barbas. De cualquier modo, debería ser obligatorio de todos los fotógrafos atravesarse a exhibirse autorretratados. Porque resulta fácil fusilarse al que está enfrente, pero ¿porqué no levantamos la cámara hacia nosotros mismos y mostramos nuestro rostro y cualidades a través de un retrato bien hecho?



El jamaquino, retrato de Victor Manroy, 1997.

Imagen 79. Periódico Uno más uno, Septiembre, 1997.

Capítulo 3

Lo fotográfico

*Cuando pugno en las bregas del arte
por verter en trasunto una parte
del caudal que atesoro por dentro,
y en las voces hurañas encuentro
la precisa expresión y el buen giro
¡que alborozo y que orgullo respiro!
¡Cuán me alegra y ufana el acierto!
¡Un oasis hallado al desierto!*

*¡Ay! Las cosas en sí quedan lejos.
Sólo dan al sensorio reflejos.
En mí el Cosmos intima señales
y es un haz de impresiones mentales.
Pero cunde a través de una lente
comba y tinta y jamás indolente,
que perturba en la imagen virgínea
el matiz, el calor y la línea.⁵²*

Salvador Díaz Mirón

⁵² (Mirón Díaz 1995)

El instante

Actualmente la fotografía es una de las más importantes disciplinas profesionales relacionadas con la producción de imágenes. El vínculo con las artes se inicia desde la caverna prehistórica, y se confirma con el surgimiento de la cámara oscura (S. II A.C.), y se reafirma con la declaración oficial de su nacimiento como tal (Francia, 1826 Nicéphore Niépce, 1839 Jaques Louis Mandé Daguerre, ambos formados en el ámbito de las artes plásticas.

Como medio de expresión plástica, tiene su propia gramática visual y por ende su específica manera de vincularse con la realidad. Cada artista de la fotografía traduce e interpreta su entorno a través de su herramienta de trabajo, es decir la máquina fotográfica, los programas con que fue habilitada y los materiales sensibles.

Por medio de su mirada reconstruye, reordena y deconstruye los entornos y los objetos que son el pretexto de su búsqueda estética. Las imágenes que pasan por la lente adquieren vida al ser definidas por el artista por medio de la luz, el encuadre, la composición y las coordenadas esenciales del tiempo y el espacio. De esta manera cada tema tratado se materializa en una nueva realidad donde cada detalle se redefine de acuerdo a la sensibilidad del creador.

Su presencia en la cultura mexicana ha sido desde sus primeros años trascendente: el comerciante y grabador francés Louis Prelier, entre diciembre de 1839 y enero de 1840 obtiene las primeras imágenes (daguerrotipias) del puerto de Veracruz y la Ciudad de México, (estableció una tienda y primera galería de fotografía en la Ciudad de México, conocida como la “Casa del grabador”), iniciando con ello el desarrollo de la fotografía en la República Mexicana.

Algunos egresados de la Academia de San Carlos, tales como Antioco Cruces, Joaquín Díaz González, Ramón Sagredo, Luis G. Campa, Octaviano de la Mora, se formaron como fotógrafos en Francia, Alemania y otros países de Europa, al igual que Guillermo Valleto, Andres Halsey, Francois Aubert, Andres Martínez, Luis Veraza, Ramón Sagredo, Rodolfo Jacobi, José María Maya, Jacobo Alimento. Para el año de 1865, en el Ministerio de Hacienda se registraron 21 fotógrafos. En esas décadas las técnicas que convivían entre sí, eran el daguerrotipo, el colodión, el ambrotipo, el ferrotipo, la albúmina entre otras.

Hoy día, el gran interés que existe en el ámbito profesional por los archivos fotográficos históricos, tanto familiares como institucionales, es sólo un ejemplo de esta relevancia. Ya que nuestro país cuenta con algunos de los archivos fotográficos más completos.

Por ejemplo, el Archivo General de la Nación posee un gran acervo fotográfico que da cuenta de las vicisitudes del país. Y qué decir del Archivo Casasola que se encuentra en la ciudad de Pachuca (Fototeca Nacional), el cual tiene uno de los sistemas más actualizados de conservación y restauración a nivel mundial, así como el Centro de Estudios sobre la Universidad (CESU), con sus espléndidas colecciones. De la misma manera, en el acervo reservado de nuestra Facultad de Artes y Diseño, se encuentra el archivo fotográfico de Guillermo Kahlo; la colección Anderson; así como otros archivos de gran importancia que enriquecen el acervo universitario.

La fotografía constituye una actividad profesional importante; además de una forma de expresión artística, cumple la función de informar todo tipo de manifestaciones sociales y su importancia en la difusión del trabajo científico y cultural siempre está presente y no hay duda de ello. Estas áreas del conocimiento requieren cada vez de mejores imágenes y mejores fotógrafos preparados profesionalmente. Sin embargo, la mayoría de los fotógrafos en nuestro medio tiene una formación empírica que ha limitado la relación responsable y comprometida del profesionista con sus productos, con el advenimiento de las tecnologías digitales en la fotografía esto se ha incrementado.



Imagen 80. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "San Carlos", Imagen digital, 2019.

Por su lado, a manera de pregunta casual, ¿la UNAM está prestando la atención requerida para responder a la necesidad social de fotógrafos con formación profesional? La preparación de ellos está a cargo de instancias y empresas en su mayoría privadas cuyo objetivo prioritario es más la venta y difusión de sus productos comerciales que la formación de profesionistas con una visión crítica y el nivel cultural que la sociedad está demandando. Las posibilidades para la formación a niveles universitarios en la disciplina fotográfica son muy limitadas en nuestro país. La Universidad de Xalapa es la primera institución académica en que se impartió la fotografía a nivel licenciatura y el Centro de la Imagen intenta erigirse en el órgano rector de la misma y últimamente lo intentó el hoy desaparecido Museo Cuatro Caminos.

Esta carencia es particularmente notoria si se toma en cuenta que ha sido precisamente en nuestra escuela donde se desarrollaron las primeras experiencias de la enseñanza de esta disciplina.

No olvidemos que, en la antigua academia de San Carlos, -así dan cuenta sus archivos-, para el año 1878 ya existe la enseñanza de la teoría y práctica de los procedimientos de colodión húmedo, el conocimiento de aparatos, empleo de las sales de fierro uranio para impresiones sobre papel y años más tarde, teoría y práctica de procedimientos a la gelatina bromurada y aplicaciones de la fotografía a las artes industriales, la fotolitografía, el fotograbado y preparación de sustancias químicas.

En la exposición de fin de cursos de ese mismo año, se exhiben dos fotografías y con los fondos para la adquisición de obra producida por los alumnos, se adquieren dos imágenes fotográficas⁵³. Pero no únicamente desde el punto de vista de la enseñanza, la fotografía ha estado presente en nuestra escuela. Algunos de los más destacados artistas de la lente han enseñado o han tenido alguna relación con nuestra escuela (Antioco Cruces, Francois Aubert, Guillermo Kahlo, Edward Weston, Tina Modotti, Manuel Álvarez Bravo, y como ya revisamos Kati Horna, por citar solo algunos.

Recapitulando: Desde el año de 1878 en que por primera vez tenemos informes de la enseñanza de la fotografía en la Academia de San Carlos (hoy FAD) y en las posteriores revisiones, organizaciones y diseño de planes y programas, la enseñanza de la fotografía quedó al margen del currículum, mas no del ejercicio cotidiano en sus aulas.

No existe documento alguno que, de cuenta de la inclusión de la enseñanza de la fotografía en el plan de Maestro pintor, maestro-escultor y maestro-grabador, así como tampoco hay indicios del plan de 1970-1971, (periodo de implementación de la Licenciatura en Artes Visuales), pero sí tenemos la referencia de la existencia de un taller y un laboratorio abocados a la práctica de la misma. En las revisiones a este plan de estudios en los años 1973-1974, se estableció la figura de talleres libres, entre otras áreas, se incluyó la fotografía como uno de ellos, para lo cual se invitó a coordinarlo a la fotógrafa de origen húngaro y vinculada al movimiento surrealista, Kati Horna. Es pertinente mencionar que la modalidad de talleres libres no contemplaba la asignación de crédito alguno para los alumnos que se inscribieran en ellos.

En la crisis de la Licenciatura de Artes Visuales, en el año de 1976-77, durante la cual detuvo sus actividades por casi un año, por primera vez los cursos impartidos por la maestra Horna, tuvieron la posibilidad de asignar una calificación, para la obtención de créditos, pero sólo para que se asentara en la materia de cibernética y computación, ya que por ese entonces no había profesor

⁵³ (Báez Macías 2003)

que impartiera esa materia, dicho arreglo económico se mantuvo hasta que la licenciatura se mudó a su nuevo campus, (la maestra Kati permaneció en la Academia de San Carlos que alberga ahora parte de los estudios de Posgrado).

Es en este instante en el cual yo ingreso, como alumno del taller de la maestra; sólo el pasar de los años, permitió que yo tuviera claridad en la importancia de esa decisión, *el instante decisivo* (parafraseando a Cartier Bresson) de mi vida, ya que marcaría por el resto de ella, mi visión de la realidad e iniciaría mi conformación a partir de esa fecha. Debo dejar constancia, que, si busqué ser alumno de fotografía, no era por el interés específico de pretender ser fotógrafo; en aquellos tiempos mis afanes estaban abocados en erigirme pintor, toda mi actividad como alumno se concentraba en ello, y si busqué la disciplina fotográfica, fue por que estaba convencido de que es el complemento apropiado para el artista pintor, cursaba en ese entonces el inicio del segundo año de mi licenciatura.



Imagen 81. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "Yoya", Oleo/tela, 1989.



Imagen 82. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "Zeta de Zeta", Oleo/tela, 1978.

Al inicio del libro de Robert Capa, titulado “Ligeramente desenfocado” y publicado en el año 2013 por la editorial La fábrica, se lee entre otras cosas, lo siguiente: “Cuando la cena toca irrevocablemente a su fin, el padre se afloja el cinturón y enciende un puro de cinco centavos. En ese momento crucial, el más joven de los hijos (yo lo he hecho durante años) se levanta y se dirige a su padre en un hebreo solemne, preguntando: «¿Qué hace este día distinto de todos los demás?». El padre, con gran fruición, cuenta la historia de cómo miles de años atrás...”⁵⁴

Tomo esta cita de un húngaro, fotógrafo, contemporáneo y amigo personal de Kati Horna, para resaltar lo que sucedió y contar mi historia de años atrás.

Mi acercamiento al taller en el primer día, tengo que narrarlo ya que ahí esta la esencia del por qué, mi vida de estudiante de arte sufrió un gran cambio.

El taller de Kati se encontraba en el segundo piso del edificio de la Academia de San Carlos, había que franjear una esbelta y alta puerta gris de dos hojas, al interior y de frente al acceso, un armario de madera, en el cual se podían apreciar las pátinas de mejores tiempos, luego supe que era el depositario de equipos y materiales, un restirador como mesa y con bancos a su alrededor, en uno de sus lado y dominando toda la estancia, una pequeña mesa y una silla, ambas parecían

⁵⁴ (Capa 2013)

extraídas de algún remate de antigüedades o bazar, por detrás otro gran armario de madera, que fungía como marco perfecto a la figura de Kati Horna. Cuando ingresé se encontraban ella y su ayudante en turno; balbuceando le expresé que quería acudir a su taller, su imagen me tenía embelesado, sus profundos ojos, me electrizaron, sus manos, sus manos atraparon mis miradas, me hizo pasar y sentarme en un banco a su lado, sacando del cajón de en medio de su mesita, un cuaderno escolar, de pastas azules, de forma italiana, buscando una hoja limpia, preguntó mi nombre y me dijo en un tono dulce, escríbelo aquí por favor y también pon los motivos por los cuales quieres estar aquí. Redacté unas palabras que no recuerdo del todo, y entre otras cosas puse que era, el complemento adecuado para mi trabajo de pintor, se lo regresé y cuando terminó de leerlo me dijo, “qué bien que tengas tan claro, por qué quieres aprender fotografía”, no supe si su sonrisa era irónica o por amabilidad. El perfume de su eterno cigarro, de tabaco oscuro me envolvió y no diferencié con claridad, en estos momentos creo que era lo primero.

Se volteó hacia su ayudante y le dijo, ponlo a trabajar: dejé de pintar y me quedé más de cinco años en el taller, como aprendiz de fotógrafo.

Cinco años en que las breves palabras intercambiadas durante nuestro primer contacto, se volvieron largas charlas cotidianas en las cuales me convertí en su discípulo mas absorbente y me convirtió en su aprendiz constante, tozudo e inquisitivo.

Este poema de otro autor cercano a Kati, me ayuda a definirla y recordarla.

De todos los objetos

De todos los objetos, los que más amo
son los usados.

Las vasijas de cobre con abolladuras y bordes aplastados,
los cuchillos y tenedores cuyos mangos de madera
han sido cogidos por muchas manos.

Éstas son las formas que me parecen más nobles.

Esas losas en torno a viejas casas, desgastadas de haber sido pisadas tantas veces,
esas losas entre las que crece la hierba, me parecen objetos felices.

Impregnados del uso de muchos,
a menudo transformados, han ido perfeccionando sus

formas y se han hecho preciosos porque han sido apreciados muchas veces.

Me gustan incluso los fragmentos de esculturas
con los brazos cortados.

Vivieron también para mí.

Cayeron porque fueron trasladadas; si las derribaron, fue porque no estaban muy altas.

Las construcciones casi en ruinas

parecen todavía proyectos sin acabar, grandiosos; sus bellas medidas
pueden ya imaginarse, pero aún necesitan de nuestra comprensión.

Y, además, ya sirvieron, ya fueron superadas incluso.

Todas estas cosas me hacen feliz.

1932 ⁵⁵

⁵⁵ (Bertolt 1999)



Imagen 83. Pavé, “Taller de Kati Horna, San Carlos”, 1981.

El instante que según yo permanecería en ese taller, se volvió un tiempo muy largo y qué paradoja ese largo tiempo, al transcurrir de los años, me pareció un milisegundo, es decir un breve tiempo. Como es el tiempo de los fotógrafos.

La certeza que tengo ahora, de que Kati, no solo cambió mis ojos, es decir, los reeducó, enseñándoles otra manera de ver y a toda mi corporeidad otra manera de percibir, lo puedo entender con lo que dice otro gran amigo de Kati, Lazlo Moholy Nagy, quien así manifiesta:

“Se trata del acoplamiento..., de una (...) tentativa metódica de representación simultánea: superposición de juego de palabras y visuales; una fusión extraña e inquietante, a nivel imaginario, de los procedimientos imitativos más realistas. Por ellos pueden al mismo tiempo narrar algo, ser sólidos y concretos, más veraces que la misma vida”.

Y efectivamente, día tras día a su lado transité en un imaginario que aún me sigue nutriendo.

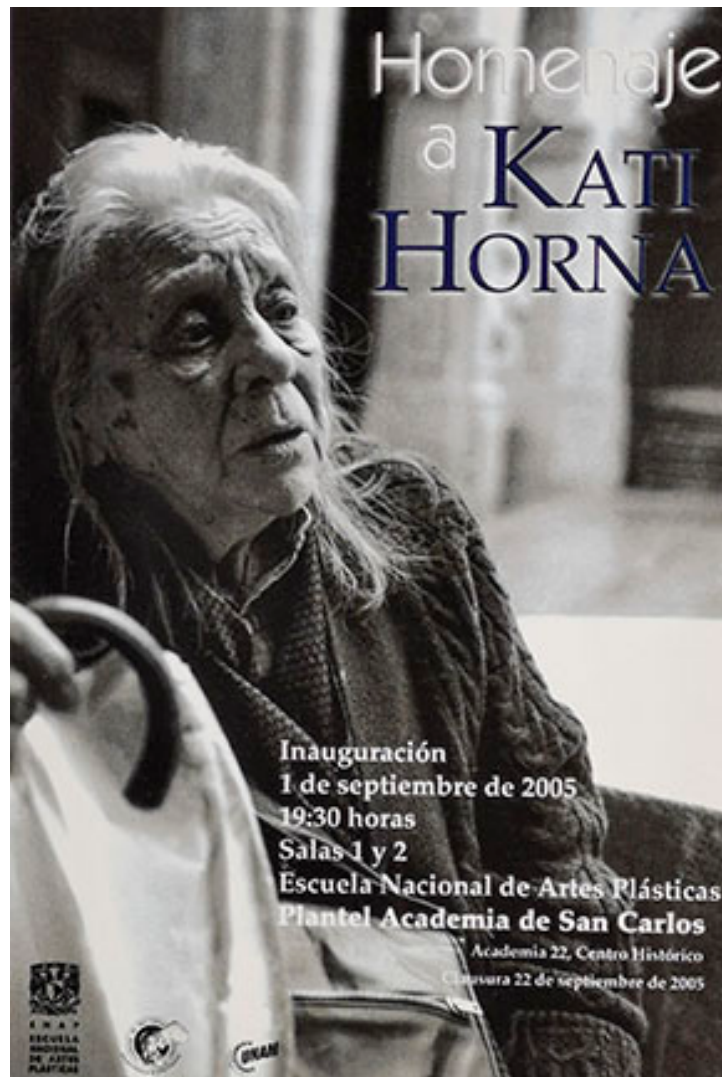


Imagen 84. Invitación exposición "Homenaje a Kati Horna", ENAP-UNAM, 2005.

El taller, el cuarto oscuro, la cámara, los materiales fotosensibles y los químicos dejaron de ser, o, mejor dicho, fueron más que instrumentos y materiales, se convirtieron en las claves para acceder a otra manera de enfrentar esto que denominamos realidad y mutaron en los componentes de una nueva narrativa.⁵⁶

⁵⁶ (Moholy Nagy 2005)

Por otro lado, en su libro “Lenguaje de la Visión”, Gyorgy Kepes planteó que la experiencia de una imagen es en sí un acto creador, es un sistema cerrado, puesto que mediante la acción de integración dicha relación se configura como un todo orgánico. “Percibir una imagen visual implica la participación del espectador en un proceso de organización”.⁵⁷

Y si revisamos a Georg Lukács, cuando explica en su ensayo Prolegómenos a una estética marxista (1954):

*“Es original el artista que consigue captar rectamente, según el contenido, la dirección y la proporción, lo nuevo esencial que aparece en su periodo, y que es capaz de desarrollar una dación de la forma adecuada orgánicamente al nuevo contenido nacido de el.”*⁵⁸

Ni duda cabe, todos estos artistas/diseñadores/teóricos, que, en las largas pláticas con Kati, los mencionaba con admiración y cariño, puesto que fue el grupo de amigos y de generación de sus tiempos de juventud, ellos cimentaron mi formación en el ámbito de las artes y de lo fotográfico.

Y sobre todo sabiendo, que en la década de 1920 se desarrolló un movimiento artístico denominado Neues Sehen o Neu Optik, en castellano lo conocemos como la Nueva Visión, es notorio e importante la influencia que tuvieron en ella, los planteamientos de la escuela de la Bauhaus, este movimiento defiende la experimentación y se involucra con la suversión de los procedimientos técnicos, en aras de la expresión artística. Considera al área fotográfica autónoma, con sus leyes compositivas y sistemas de iluminación, los objetivos se convierten en el ojo para interrogar al mundo. Y todos ellos, incluyéndola, estuvieron inmersos en esa vorágine, y más cuando se enfrentaron a otros movimientos que los acusaron de la baja calidad técnica de sus imágenes.

⁵⁷ (Kepes 1969)

⁵⁸ (Lukacs 1969)

Definitivamente con el devenir de los años, tengo más clara la influencia poderosa de la enseñanza de la fotografía que Kati inculcó en mi creatividad, y aquí está Pita Amor para confirmarlo y llega a mis recuerdos como una definición de ella; es decir, tanto de Pita como de Kati.

Yo soy cóncava y convexa;
dos medios mundos a un tiempo:
el turbio que nuestro afuera,
y el mío que llevo dentro.
Son mis dos curvas-mitades
tan auténticas en mí,
que a honduras y liviandades
toda mi esencia les dí.
Y en forma tal conviví
con negro y blanco extremosos,
que a un mismo tiempo aprendí
infierno y cielo tortuosos.⁵⁹

⁵⁹ (Amor 1946)



Imagen 85. Kati Horna, "Xavier Girón, Pita Amor y Pedro Friedeberg" , 1980.

Fue así que Leonora Carrington, Ida Rodríguez Prampolini, Remedios Varo, Pedro Friedeberg, José Luis Cuevas, Rita Eder, Mathias Goeritz y otros, autores y artistas se fueron sumando a esa larga lista, que fluía incansablemente con su ser y que tan generosamente compartía.



Imagen 86. Kati Horna, “Leonora Carrington con muñeca”, 1960.

Ida Rodríguez Prampolini; otra de sus grandes amigas, en un artículo publicado en la revista de Artes Plásticas de la Universidad en el año de 1967, escribe lo siguiente:

*“El vicio llamado surrealismo -decía el poeta Louis Aragón de sus estados de ánimo- es el empleo desordenado y apasionado del estupefaciente imagen. El hombre enviciado del surrealismo tiene la enfermedad de la autocontemplación. Debe convertirse en un detective de sus estados de ánimo, de sus asociaciones de ideas, tiene que dedicarse a la pesquisa constante dentro de su ser. Es el autoanálisis convertido en sistema de vida.”*⁶⁰

⁶⁰ (Martins 2019)

Y vaya que suena a las maneras y formas de la maestra Horna, que en interminables horas platicábamos, mientras fumábamos como posesos y decíamos salud con su bebida preferida, el tequila, en aquellos pequeños vasos de cristal, con una cruz al fondo (hasta no verte Jesús mío), comunmente de veladora.



Imagen 87. Kati Horna

En el año de 1952, junto con otros artistas, frecuentó el manicomio general “La Castañeda”, el hospital psiquiátrico, más grande de ese tiempo, construido por Porfirio Díaz (1910), el cual funcionó hasta la segunda mitad del siglo XX. En 1968 otro presidente Díaz, Gustavo Díaz Ordaz lo mandó demoler al parecer, para que no causara mala impresión en los Juegos Olímpicos. El Palacio de la Locura, sirvió de referencia para que en el arte se desarrollaran propuestas y reflexiones en torno al ser.



Imagen 88. Kati Horna, "La Castañeda, hospital psiquiátrico" , 1944.

Dice un Panegírico de Cuevas.

“Este descenso a los infiernos, esta cacería humana "lápiz en ristre", se continuaba en los pestilentes callejones del Órgano o del 2 de abril. Pronto descubrió la fascinante región de sus propios hospitales, orfanatorios, manicomios interiores.”⁶¹



Imagen 89. José Luis Cuevas, "La Castañeda" , 1952.

⁶¹ (Krauze 2017)

Mas también es extensible a la querida Kati. Y nos permite un acercamiento a la complejidad de su persona. La convivencia diaria con ella nutrió mi imaginario al permitirme conocer los meandros de su devenir.

“Estoy harto de la pretenciosa imposición de la lógica y la de la razón, del funcionalismo, del cálculo decorativo y, desde luego, de toda la pornografía caótica del individualismo, de la gloria del día, de la moda del momento, de la vanidad y de la ambición, del bluff y de la broma artística, del consciente y del subconsciente egocentrismo, de los conceptos inflados, de la aburridísima propaganda de los ismos y de los istas, figurativos o abstractos. Harto también del griterío de un arte de la deformación, de las manchas, de los trapos viejos y pedazos de basura; harto del preciosismo de una estética invertida que festeja la exteriorizada belleza de lo destruido y podrido; harto de todas estas texturas interesantes y de los juegos vacíos de una educación puramente visual o táctil. No menos harto estoy de la alarmante ausencia de la sensibilidad que, con lógicas oportunistas, sigue presumiendo, todavía, de ser capaz de sacar jugo a la copia o a la estilización de una realidad heroicamente vulgar. Estoy harto, sobre todo, de la atmósfera artificial e histérica del llamado ruido artístico, con sus placeres adulterados. Quisiera que una silla sea una silla, tal y cual, sin toda la enfermiza mistificación inventada en torno suyo...”⁶²

Dice Mathias Goeritz al inicio del Manifiesto de los hartos de 1960, en donde ella tiene una actividad destacada, y podría seguir escarbando en las capas del tiempo y en las obras de sus amigos y contemporáneos, que sirven para definir a la maestra que me transmitió otra manera de entender, construir y enseñar la fotografía y lo fotográfico en el contexto del arte.

⁶² (MUAC 2014)

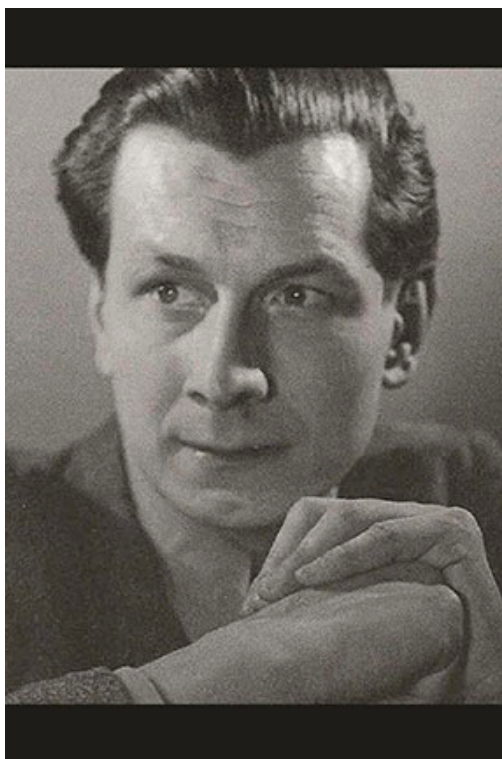


Imagen 90. Mathias Goeritz.

Más de la mitad de la Licenciatura, y mis estudios de Maestría, los cursé en su taller, el cual llegué a conocerlo como la palma de mi mano. Tres libros se publicaron (“Leyenda de San Carlos”, “Zona de depresión Santísima”, “Entre cúpulas”) y cientos de negativos donados a la fototeca de la entonces ENAP, fue el resultado de ese estar, pero lo más valioso, aún no sabía o no tenía clara conciencia de que ya lo portaba, su invaluable impronta estaba latente.

El tiempo tenía la palabra.

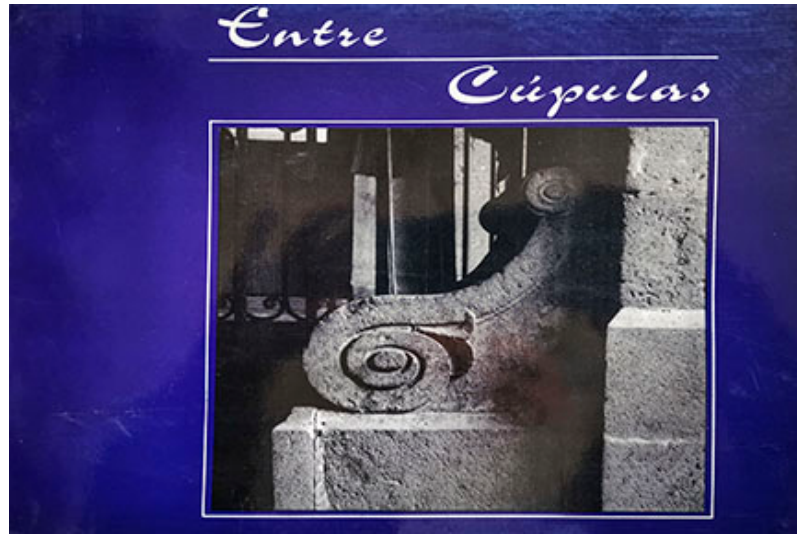


Imagen 91. Entre Cúpulas, Kati Horna et al, ENAP- UNAM, 1983.

La copia

Es en el año de 1979 cuando la Escuela Nacional de Artes Plásticas estrena su nueva sede, y es ahí y por los primeros años de la década de los años 80, del siglo pasado, cuando llega a hacerse cargo de la enseñanza de la fotografía, en la Licenciatura en Artes Visuales, el Profesor Aníbal Angulo; de larga trayectoria en la fotografía publicitaria y cofundador entre otros del Consejo Mexicano de Fotografía y del Centro de la imagen. Tanto en la licenciatura de Diseño Gráfico, como de Comunicación Gráfica, había ya una plantilla numerosa de profesores.

Los alumnos para llegar al aula donde se desarrolla su enseñanza en la disciplina, ahora se tenían que inscribir al taller Experimentación Visual I (Diseño Gráfico), para obtener los créditos correspondientes. Esto a partir del tercer semestre de su formación, siendo la manera oficial de los planes y programas de la licenciatura; enfatizamos, la documentación oficial de los alumnos en ningún momento especificará que cursaron materias sobre fotografía.

Y ya que mencionamos al Diseño, es pertinente ponderar, que tanto la licenciatura de Diseño Gráfico, como la licenciatura en Comunicación Gráfica, ambas se impartían paralelamente a la de Artes Visuales. Incluían en sus respectivos Planes y Programas las materias de Fotografía I, II, III y IV para la primera, así como Fotografía I y II y Fotografía Experimental I y II para la segunda, siendo que sus programas se diseñaron en los mismos tiempos a los de Artes Visuales. Es hasta cuando se fusiona Diseño con Comunicación que se les nombra Fotografía I, II, III y IV, seguidas de las especificaciones de la orientación. Actualmente no hay orientación de Fotografía y solamente tenemos Fotografía I y II.

El Maestro Angulo, pronto deja de estar al frente de la enseñanza de la disciplina en las Artes Visuales. Sus intereses personales le llevaron por los caminos de la Gráfica y la Pintura. Aquí es cuando atendiendo una invitación del entonces Secretario General de la entonces ENAP, ingreso como profesor para la enseñanza de la fotografía en Artes Visuales. Cuando me entrevisté con él, me recordó mi formación con Kati Horna y la responsabilidad que recaería sobre mí, si yo aceptaba integrarme al cuerpo docente, al darse cuenta que titubeaba, por la gran confianza y amistad que existía, me dijo enfáticamente, “¿Puedes o no Puedes?, así de fácil” y yo orgulloso respondí “Claro que puedo” y he aquí ante mi nuevo desafío.

Se abría un nuevo camino, en la enseñanza de la fotografía, de ahí que denominé a esta parte del texto como La Copia. Pensaba y cierto estaba que mis contemporáneos y yo, éramos la copia de mi mentora, y me preguntaba ¿que tan fina la elaboró?, ¿y qué cosas ella sabía que poseía, que yo no sabía?, ¿cuáles eran esas cosas que estaban en la copia, pero no se veían?, solo el ejercicio docente se encargaría de revelar. Inicié mi labor académica, con un grupo de la licenciatura de Diseño Gráfico, y al siguiente curso con tres grupos de la Licenciatura en Artes Visuales, y al siguiente con dos grupos de la Licenciatura en Comunicación Gráfica, es decir en dos años transitaba como profesor en las tres licenciaturas que en ese entonces impartía la Escuela Nacional de Artes Plásticas (hoy Facultad de Artes y Diseño).

Ya como académico, me toca ser partícipe de una serie de acontecimientos en la enseñanza de la fotografía, mencionaré algunos que considero relevantes: cuando solicito los programas de las materias que imparto, resulta que, para Diseño y Comunicación Gráfica sólo hay un listado de unos cuantos temas, todos desde el ámbito de la técnica, con carencias de objetivos y programas, y en el ámbito de Artes Visuales no existe, absolutamente nada. Y ahí empieza mi labor, construir la enseñanza de una materia, sus contenidos, sus soportes teóricos e históricos, sus sistemas compositivos, procesos técnicos, todo en el ámbito de las Artes Visuales y los Diseños.

Por otro lado, en los albores del siglo XXI, se dan los primeros pasos para incluir en la oferta curricular las especialidades de área, dentro de la entonces nueva licenciatura en Diseño y Comunicación Visual, (se fusionan la Licenciatura de Diseño Gráfico y la Licenciatura en Comunicación Gráfica). En el caso de licenciatura en Artes visuales, a partir de esas fechas, sólo me dedico a la enseñanza en las artes visuales. La enseñanza de la fotografía con plenos derechos, solo será posible transcurridos 10 años del nuevo siglo, es decir 40 años después de implantado el programa de Artes Visuales, los alumnos pueden oficialmente inscribirse al taller donde se imparte su enseñanza y con sus créditos correspondientes.

Es necesario precisar que, desde 1979, año en que se inauguró el campus Xochimilco, el área en donde se encuentran aulas, laboratorios y estudios fotográficos, ha sido y es compartido primeramente entre alumnos de Artes Visuales, Comunicación Gráfica, Diseño Gráfico y posteriormente con Diseño y Comunicación Visual, (esto no sucede así, en los otros talleres y disciplinas de enseñanza de la misma institución). Y en los últimos tiempos, también se comparten con otras actividades como el coro de la escuela, la lucha grecorromana, las clases de inglés, las de metodología, cátedras de Maestría y un largo etcétera, metarrealista el asunto.

Sin embargo, de manera marginal desde aquellos aciagos días, su enseñanza, producción, exhibición, y reflexión ha estado presente. En este momento en que la escuela está inmersa en la dinámica de evaluación, revisión y diseño de nuevos planes y programas, es importante hacer este recuento y estas preguntas.



Imagen 92. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "ENAP-Xochimilco" , 2016 y 2019.



Imagen 93. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "FAD-Xochimilco", 2019.

¿Por qué la especialidad de fotografía en la Licenciatura de Diseño y Comunicación Visual, decreció en su demanda por parte de las alumnas y los alumnos, después de tanto trabajo y esfuerzos para implementarla? ¿Por qué un área tan importante para la formación de especialistas en la imagen, ha sido literalmente abandonada por la mayoría de nuestros alumnos y alumnas si su mantenimiento y renovación ha sido constante y tratando de mantenerlo vigente?

La FAD se ha expandido, y a pesar de que hemos tenido que compartir con el Campus Taxco, siguen cubriendo nuestras necesidades. ¿Los equipos que se adquirieron para iniciar la anterior actualización de las licenciaturas duraron más de 10 años en pleno funcionamiento, es necesario, organizar y diseñar estrategias por parte de los colegios para adquirir más y mantenerlo actualizado?. ¿Es necesario tener en cuenta la Importancia del trabajo colegiado en los procesos de actualización de los Planes y Programas?

¿Tener siempre presente que el área más impactada por las TIC, debe tener acceso a la red de internet, siempre en el bando de ancha necesario? Esta serie de preguntas, desde que ingresé como profesor se hacen periódicamente y se renuevan constantemente conforme se desarrolla la tecnología, es importante re-establecerlas por que tienen enorme repercusión en la formación de nuestros alumnos. Y en la actualización de los planes y programas.

Y es bajo este contexto en que se diseñan, se planean, se organizan y se desarrollan los cursos del Taller de experimentación e investigación visual en el Área de Fotografía y teniendo como eje rector que son parte de una licenciatura que tiene como objetivo fundamental la formación de artistas visuales. El colegio de fotografía se ha visto fortalecido con la integración de más docentes, sobre todo Académicos jóvenes y quienes están convencidos de que es necesario fomentar en el alumnado, un pensamiento crítico y creativo en función de decisiones y propuestas, así como desarrollar conceptos teóricos, éticos, metodológicos, administrativos y financieros necesarios para la dirección y coordinación de sus proyectos. En los últimos semestres es indispensable ir más lejos y promover en los estudiantes el análisis y la evaluación para alcanzar una síntesis interdisciplinaria.

Es fundamental formar profesionales capaces de emprender investigaciones con el fin de estudiar, evaluar, adaptar y aplicar metodologías, técnicas, procedimientos y soluciones para la realidad

cultural mexicana. El taller debe impulsar investigaciones teóricas, técnicas, científicas y humanísticas vinculadas entre las diversas áreas que conforman la licenciatura en Artes Visuales. Asimismo, es primordial formar profesionales capaces de hacerse cargo de la transmisión del conocimiento mediante la docencia, capacitándolos en la programación académica en las técnicas didácticas. De la misma manera es imprescindible inculcar en los alumnos la disciplina profesional de la publicación para que sean capaces de redactar y sustentar los diversos tipos de ediciones: ensayos, reportes, dictámenes, tesis, artículos y libros, con el objeto de difundir y divulgar las experiencias de estudios e investigaciones plásticas, sin dejar de atender el desarrollo de las habilidades más allá de la destreza, es decir, transpolando a realidades nuevas, promoviendo la creatividad en todos y cada uno de los procesos artísticos. En el entendido que las consideraciones planteadas anteriormente servirán de directrices para la solidez de la formación, el pensamiento crítico y creativo; los conceptos teóricos, éticos, científicos, metodológicos, administrativos y financieros que den congruencia a los objetivos, planes, programas, y contenidos programáticos de estudio de las distintas áreas de las artes.

Mientras más inmerso estoy y más años sumo en la práctica docente, no puedo más que agradecer y reconocer la formación de la cual fui objeto y los saberes inoculados por la Maestra Kati Horna. Y en las copias finas que hizo de nosotros.

Las siguientes consideraciones parecieran que son el resultado de las largas pláticas con ella, café de por medio y una cajetilla de Gitanes, si era en el Café Moneda, -hoy extinto-, o un vaso de vino, si era en su taller de la Academia, o un tequila si era en su casa, siempre girando en torno a la vida, el arte y la fotografía.

Discurriamos si la fotografía como medio de expresión plástica, tiene su propia gramática visual, y por ende su específica manera de vincularse con la realidad. Decíamos que cada artista de la fotografía traduce e interpreta su entorno a través de su herramienta de trabajo, es decir la máquina fotográfica. Por medio de su mirada reconstruye, reordena y deconstruye los entornos y los objetos que son el pretexto de su búsqueda estética. Las imágenes que pasan por la lente adquieren vida al ser definidas por el artista por medio de la luz, el encuadre, la composición y las coordenadas esenciales del tiempo y el espacio. De esta manera cada tema tratado se materializa en una nueva realidad donde cada detalle se redefine de acuerdo a la sensibilidad del creador. Prueba de ello, son los resultados donde los artistas-fotógrafos juegan plásticamente con el reordenamiento de paisajes, objetos y cuerpos. Cada toma se convierte en un pequeño

fragmento de una visión de la realidad, como verdaderos fractales que en el reacomodo creativo reajustan el sentido de un todo distinto, único e irrepetible. Unidades que en el proceso artístico han pasado por un ejercicio de ensamblaje donde cada toma descubre su justo lugar, como parte indiscutible de la obra final. Imágenes que además adquieren una presencia visual diferente al ser impresas en papeles amables y cálidos. Por ello proyectan de manera distinta las emociones, razones y sinrazones de cada uno de los autores.

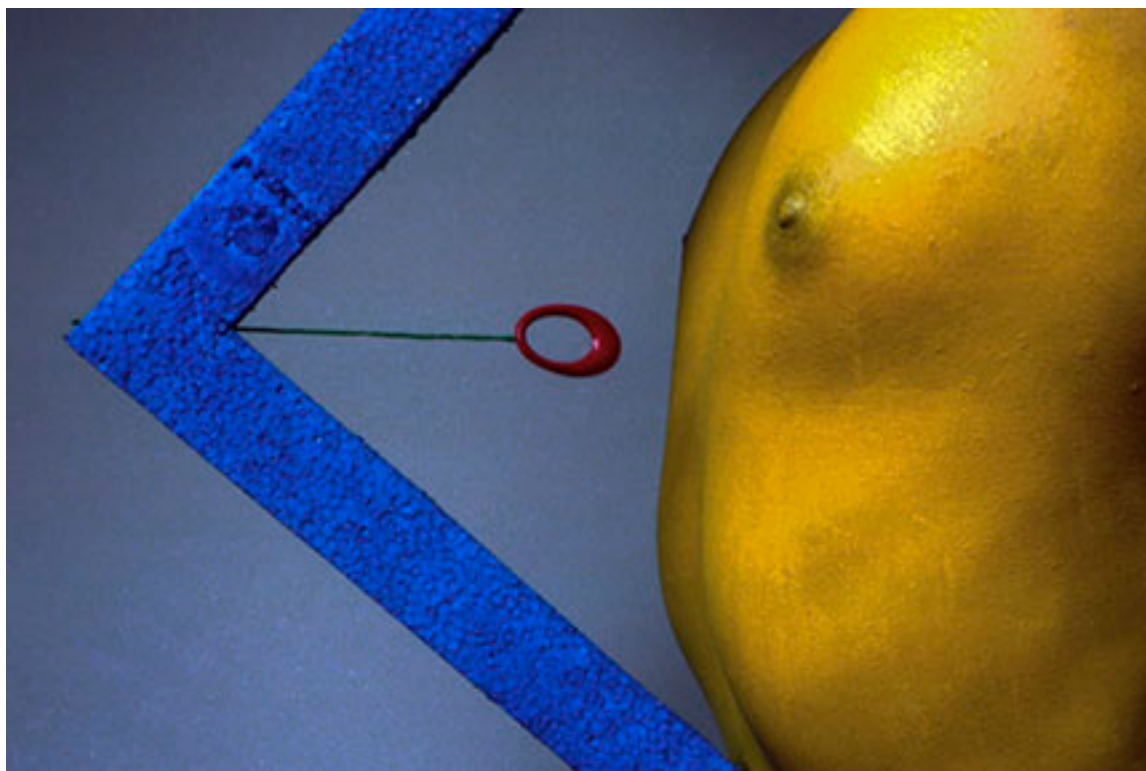


Imagen 94. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, De la serie “El pudor de la luz”, 1989.



Imagen 95. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, De la serie “El pudor de la luz”, 1989.

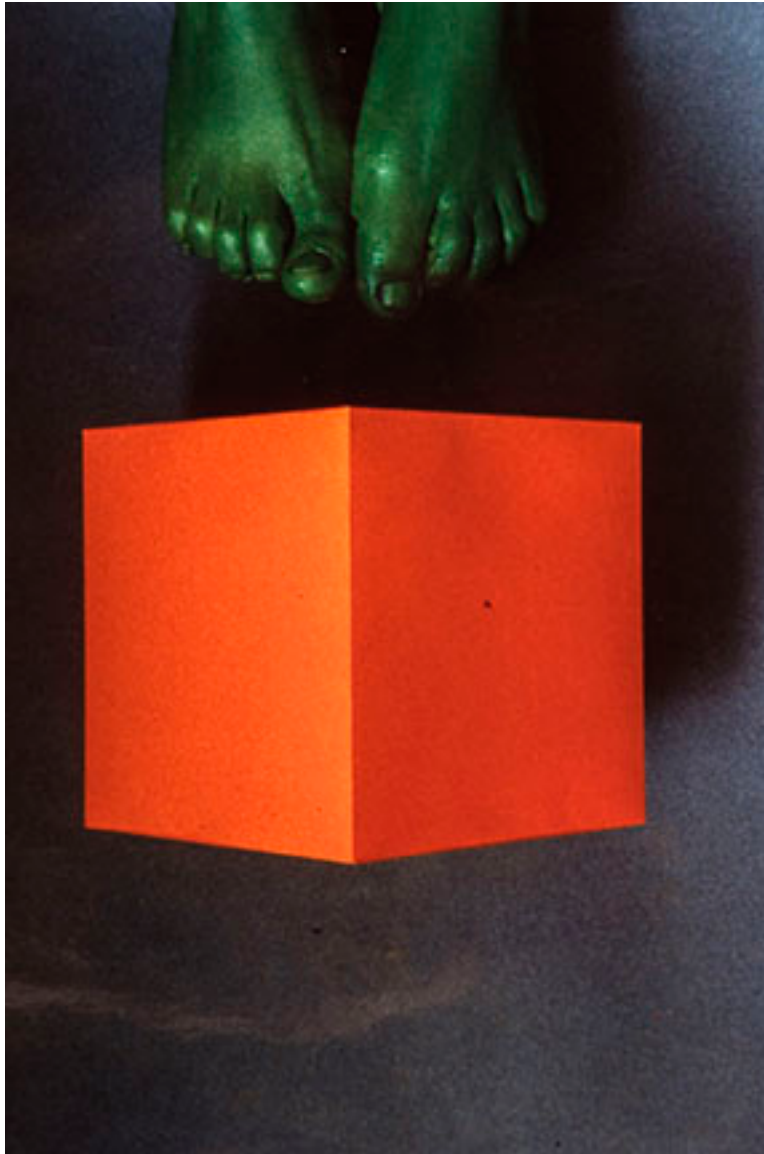


Imagen 96. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, De la serie "El pudor de la luz", 1989.

La multiplicidad

Me permitiré comenzar este apartado con una cita de Philippe Dubois que dice lo siguiente:

*“El fotógrafo decide en primer lugar fotografiar (eso no es obvio), luego elige su tema, su tipo de aparato, su película, busca su buena focal, determina su tiempo de exposición, calcula su diafragma, regula su puesta a punto, posiciona el ángulo de visión, operaciones éstas -y muchas otras- constitutivas del acto de la toma y que culminan en la decisión última del disparo, en el “momento decisivo”, según la fórmula desde ahora ligada al nombre mismo de Cartier-Bresson”.*⁶³

Esta referencia me da pie para expresar lo siguiente. Cómo confrontar a un grupo de alumnos de un sistema escolarizado, en un primer día de clases, después de lo mencionado ya como profesor y considerándome un discípulo de Kati Horna, fueron largas horas de debatimiento entre mi persona, mi nueva responsabilidad y lo que yo consideraba que debía y cómo debía de ser la enseñanza de la disciplina en una escuela de arte y definitivamente estas dubitaciones me llevaron a las siguientes conclusiones; sólo entendiendo la naturaleza del acto fotográfico, podía diseñar un plan de trabajo, estructurar unos objetivos y sobre todo buscar las pedagogías y didácticas pertinentes. Si, Skinner, Vygotsky, Piaget, Paulo Freire, Ausubel autores, del conductivismo, constructivismo, escuela activa, aprendizaje significativo y otros modelos educativos, sirvieron y sirven de cimientos, u obra negra, parafraseando a los arquitectos e ingenieros, pero la obra gris -por eso de la Zona V, Ansel Adams dixit-, siguiendo este mismo lenguaje debería ser la disciplina fotográfica en general y el acto fotográfico en particular, y definitivamente la obra blanca sería el Arte en general y las Artes Visuales en lo particular, es decir blanco sobre blanco, como la famosa obra de Kasimir Malevich, o dos manos de pintura blanca, como ironizamos coloquialmente.

En las múltiples charlas con Kati Horna, hablábamos de la importancia que tenía la producción plástica en el profesor que estaba inmerso en la enseñanza del arte, pero sobre todo como éste, incorporaba a su didáctica y pedagogía, las metodologías y procedimientos que ponía en acción

⁶³ (Dubois 1986)

en su trabajo creativo, pero lo más importante y es algo, que a pesar del tiempo transcurrido, lo tengo presente, siendo el eje de mis actos docentes, es el trabajo colaborativo, es decir, junto con los alumnos, el trabajo en el aula sea la parte procesual en la realización de una pieza, de una propuesta, de una obra, de un algo que devenga en una experiencia creativa.

“La leyenda de San Carlos”, “Entre Cúpulas”, “Zona de depresión Santísima”, “El Palacio de los Traperos”; son sólo algunos ejemplos de esta manera que Kati compartió, con los que integrábamos su taller.

Obviamente ella no limitaba su obra a esta manera de quehacer académico, seguía produciendo de manera personal, y aquí es donde estoy seguro, se gestaba la manera particular de transmitir su visión del arte, a través de lo fotográfico.

Cuando comencé mi periplo como profesor universitario, traía ya una experiencia en la docencia, a un nivel diferente; fui profesor de Artes Plásticas, a nivel secundaria, en un par de escuelas oficiales, la primera en una zona que en aquel entonces se consideraba la periferia de la ciudad y era objeto de asentamientos urbanos irregulares, en la hoy alcaldía Magdalena Contreras, en el área conocida como el Cerro del Judío y ahí me tocó el noviciado como profesor, en una escuela a las faldas de un cerro, con salones hechos de láminas preconstruidas, mi primer grupo lo componían 60 adolescentes con un hervor de hormonas impresionante, y el taller que impartí, como ya mencioné fue el de artes plásticas, con módulos de tres horas, tres días por semana, es decir 9 horas, a cada nivel escolar. Y a diferencia de la ENAP, con respecto a los planes y programas, los programas oficiales de la Secretaría de Educación Pública⁶⁴, eran, no sólo completos, sino completísimos; si uno los seguía al pie de la letra, en los tres años que abarcaban, seguro que formábamos artistas, es decir jóvenes artistas, por el nivel en el curriculum escolar. Dibujo, pintura -de caballete y mural-, estampa-hueco grabado, litografía, xilografía, serigrafía-, fotografía, escultura-modelado, vaciado en yeso, plástico o metal-, arte figurativo, abstracto o geométrico, cinetismo y un largo etc. Honestamente estaba impresionado por un lado y decepcionado por otro, puesto que para impartir estos conocimientos, el sistema nos ofrecía un salón de lámina, una pizarra y mesabancos, no más.

⁶⁴ (SEP 2017)

De lo primero que me percaté, fue de la enorme coincidencia; los programas de la Escuela Nacional de Artes Plásticas guardaban muchas similitudes con los programas diseñados por la Secretaría de Educación Pública, obviamente mi sorpresa fue mayor al contrastarlos entre sí. Lo segundo me llevó más tiempo tener una rendija de claridad en ello, saber cuales eran las fortalezas de un salón de lámina, un pizarrón y varias decenas de mesabancos, definitivamente no eran los insumos materiales, ¿dónde estaba? el filón, definitivamente lo componían quienes se sentaban en ellos, la riqueza, son los alumnos, con ellos, para ellos y de ellos, había que hacerlos relucir.

“El fenómeno artístico está en el núcleo de todo acontecer humano, siempre lo hemos defendido, queremos decir con ello que arte no solo es una actitud crítica ante un cuadro o una sinfonía . Tampoco es la creación de esas obras. Es simplemente una dimensión de la conducta.”⁶⁵

Y es a partir de estas consideraciones, que el trabajo en el taller se vuelve colaborativo y la participación de todos y cada uno de ellos se vuelve indispensable, para la modificación de las maneras rutinarias de enseñanza. De nuevo Francastel nos recuerda que debemos reinventarnos día con día.

“Hay hombres que, tras formarse en la escuela de la tradición, invierten algunas reglas fundamentales del pasado y plantean algunas proposiciones nuevas como la del valor plástico del color puro o la de las dimensiones del espacio representativo. Y los hay que, conocedores de las primeras búsquedas, se esfuerzan por materializar las posibilidades sistemáticas recientemente liberadas, pero que advierten necesariamente, en ese momento, que el mundo actual no es un universo totalmente construido en el cual uno puede introducirse mediante ciertas claves. En consecuencia, no es cuestión de considerar que en una primera época el antiguo espacio plástico sea destruido

⁶⁵ (Francastel 1975)

y que, en la segunda, el nuevo espacio sirva de marco estático a la nueva creación plástica.”⁶⁶

Y sí, había que subvertir algunas reglas, maneras y tradiciones, este acuerdo no escrito pero presente en muchas de las acciones de nuestra sociedad, “usos y costumbres”, como bien afirma Ernest Fisher. “Normalmente, el artista era consciente de una doble misión social: la directa, impuesta por una ciudad, una corporación o un grupo social; y la indirecta, surgida de la experiencia que a él personalmente le importaba, es decir, de su propia conciencia social”.⁶⁷

La recuperación de la enseñanza de las artes plásticas unidas al arte, despojarla de su carácter de manualidades y decoración que durante años se había apoltronado en el nivel de secundaria y sobre todo integrarla como parte del entorno cotidiano con los objetivos claros de coadyuvar a su mejoramiento.

⁶⁶ Ibidem (Francastel 1975)

⁶⁷ (Fisher 1975)



Imagen 97. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "Secundaria 284", 1987.

Cuando llegué al nivel universitario llevaba seis años de trabajar en esta línea, seis de los quince que duré como docente del nivel secundaria. En los cuales, herramientas, materiales, procesos, técnicas, historias, teorías, objetivos, alumnos y profesor, nos mantuvimos envueltos en la vorágine de acercarnos a los procesos creativos de manera inmersiva y colaborativa, siempre trabajando cada proceso, cada objeto, cada propuesta con el objetivo del gran performance del fin de curso.

Paralelo a ello, las investigaciones personales y propuestas plásticas, dieron un salto descomunal, en cuanto a sus facturas, riqueza de formas, cromáticas, compositivas, técnicas, procesos, conceptos y demás. Todo, como consecuencia del diario trabajar con 60 adolescentes, cargados de vitalidad que obligaban a que mi trabajo personal corriera paralelo a sus ansiedades y sí como resultado de esta nueva experiencia tuve mi primera exposición individual. "Al lugar de los descarnados" llevó por título; exposición fotográfica en blanco y negro que recuperaba mis preocupaciones por el culto festivo hacia la muerte que nuestra cultura conserva y fue una mezcla de fotografías documentales y puestas en escena, fueron 45 obras con las cuales por primera vez

socializaba mi individualidad y su punto de partida fue el recién develado monumento del tzompantli del Templo Mayor el cual pude fotografiar de cerca, antes de que fuera abierto al público general.



Imagen 98. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "Al lugar de los descarnados", 1988.

Así llegué al ámbito universitario, la investigación y producción creció en la medida que más empatía tenía con los alumnos que se integraban al taller, las jornadas empezaron a ser más arduas de las 7 de la mañana a las 10 de la noche; ahora la disciplina era específica, la fotografía en el ámbito de las artes visuales y los diseños.

El estudio fotográfico de la ENAP, diseñado para la toma fotográfica con luz de día, se transformó en aula y los alumnos empezaron a desbordarla y hacerla suya, en un ambiente fraterno, hablamos de fotografía y mutamos el espacio en una cámara lúcida.

El *studium* se instaló en ese lugar, el gusto por los componentes de lo fotográfico permeaba la atmósfera y cual saetas disparadas por cupido, en las discusiones sobre las imágenes que mostrábamos, algunas nos punzaban, nos herían, nos obligaban a establecer un diálogo intenso con ellas.⁶⁸



Imagen 99. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, “FAD-UNAM”, 2013-2015.

Los saberes de Kati se multiplicaban en cada alumno que se acercaba al taller, la multiplicidad fotográfica se replicaba Kati-San Carlos, Víctor Monroy-ENAP Xochimilco, y el trabajo en conjunto dio frutos, se sucedieron una tras otra las exposiciones. aquí algunos ejemplos: “Intro:¿? Dotografía”, “La idea y lo real”, “Adic-ciones”, “Dualidades”, “Ludobromuros”, “Procesos inconclusos”, “Enfoques”, “El círculo de la O”, “El color al desnudo”, “Allá por el convento”,

⁶⁸ (Barthes 1990)

“Día de Muertos”, “Mooc, Detha, Tlaolli”, “De maíz somos”, “El Olor de tiempo abonado de Versos”, “Causa y Efecto”, “De vivos y Muertos”, “Yo soy la vida”, “Memorias Efímeras”, “Así soy y así me quiero”, “Todos Vemos Teotihuacan”, “Retomando Teotihuacan”, “Hoy en Teotihuacan”, “Ojo Lúdico”. Se generaron las participaciones en las bienales, concursos, conferencias, cursos en otras instancias, tesis, etcétera; pero sobre todo se fue conformando una manera de entender y construir las metodologías en la enseñanza de la fotografía para estudiantes de artes visuales y el concepto de lo fotográfico se fue aclarando. Y esto repercutía en las partes procesuales de la obra personal, la cual se fue multiplicando y como consecuencia lógica fructificó en un conjunto de exposiciones individuales que paralelo a esta actividad de profesor, realicé, noté o tomé conciencia cómo cada tema y la obra que de ella devenía; contenía en gran medida, lo desarrollado en los cursos, entendidos como obras participativas. Es menester mencionar algunas exposiciones individuales. “El fuego deleitable de las perpetuas tinieblas”, “Al lugar de los descarnados”, “La miel no es dulce ni agria”, “Terra incógnita”, “Y la mujer recitó el reino onírico”, “El pudor de la Luz”, “Mujeres cantaban en el semisueño de la noche”, “Ñañu-Xaxofi”. También es necesario decirlo, en cuanto a los procesos técnicos, estábamos de lleno imbuidos de los materiales análogos, ahora en estos tiempos le decimos fotografía química o fotografía análoga.

En cuanto a la fotografía digital, sabíamos de ella; toda la información se vertía de un lado a otro, es decir en la década de los 90 del siglo XX, la información y circulación de novísimas tecnologías estaba adquiriendo omnipresencia, he aquí unos cuantos comentarios al respecto para dar el contexto.

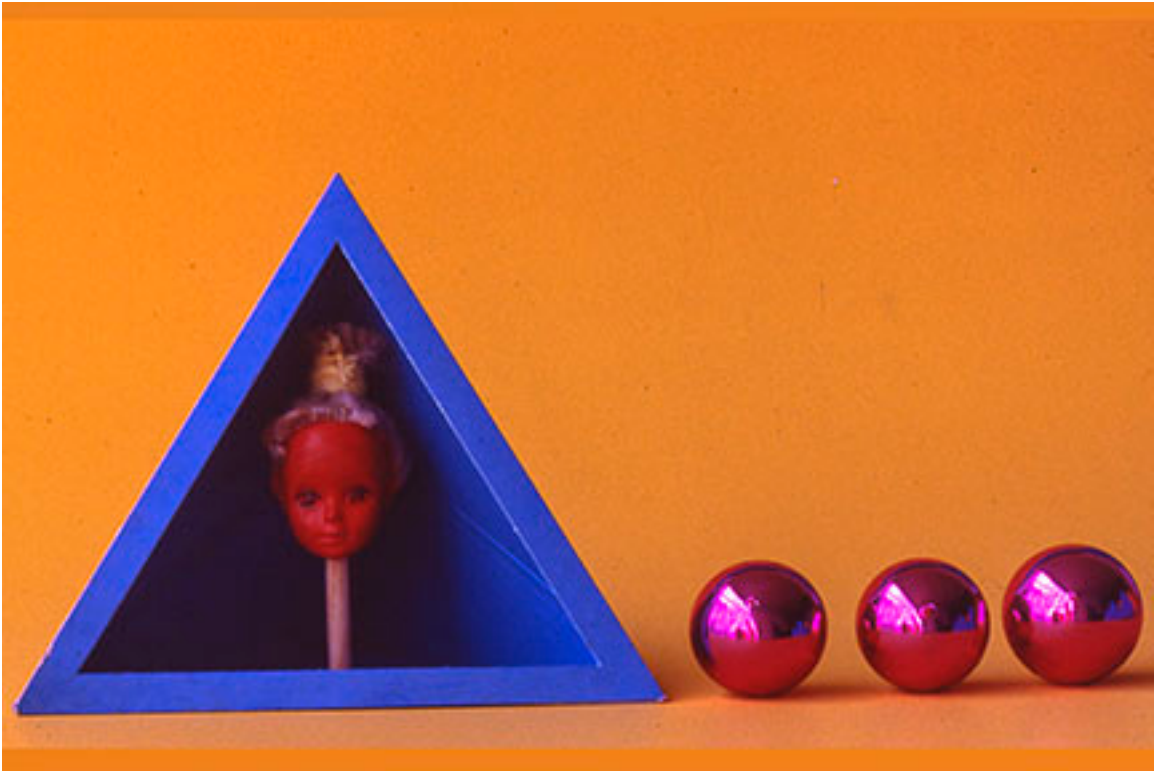


Imagen 100. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "Tres rojo" , 1986.



Imagen 101. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "Improntas" , 1990.

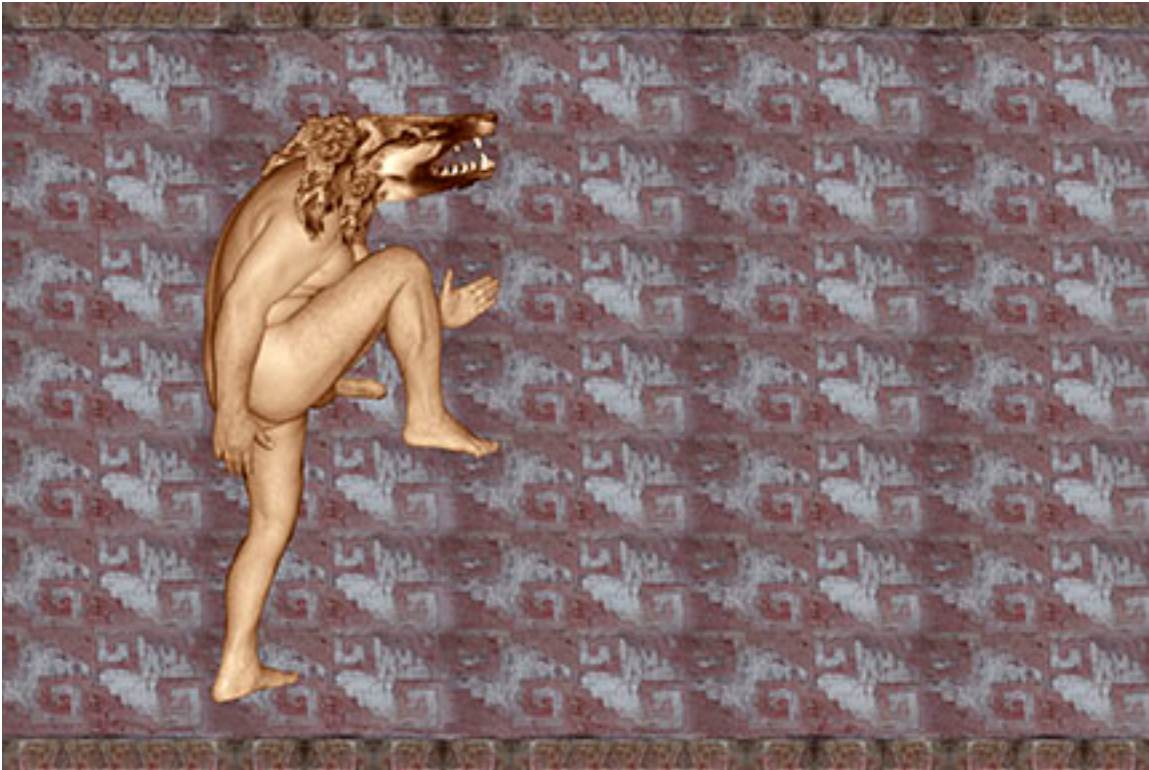


Imagen 102. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "Xaaga" , 2010.

Los trabajos universitarios para la configuración del internet en México era noticia pública, y la UNAM estaba en el centro de ello y así daba cuenta el Rector en esos años.

*“También en 1992 se inauguró la Red Integral de Telecomunicaciones de la UNAM, la cual interconectó a 90% de la población universitaria en 96 centros, a través de 31 nodos unidos por 500 km de fibra óptica, 12 enlaces satelitales y 8 estaciones terrestres de microondas”.*⁶⁹

Mientras tanto, nuestro acercamiento a los sistemas computacionales cada vez era más intenso. Recuerdo por esos tiempos, la primera computadora que adquirí, la cual fue producto de una tanda de computadoras que organizamos los académicos de la Escuela de Museografía y Restauración Manuel Negrete -adscrita al INAH- instancia en la cual por varios años fui docente.

⁶⁹ (Sarukhán Kermez 1992)

Los sistemas digitales, por obvias razones impactaron nuestros objetos de estudio, y nuestros sistemas educativos se vieron envueltos en la vorágine de esta revolución.

Todos los sistemas educativos se vieron trastocados, pero como siempre la economía de los países periféricos no permitió entrar de lleno a este cambio en tiempo y forma. Ni qué decir de los artistas y fotógrafos que vieron cómo sus equipos de entonces se volvieron, se decía en ese entonces “obsoletos”.

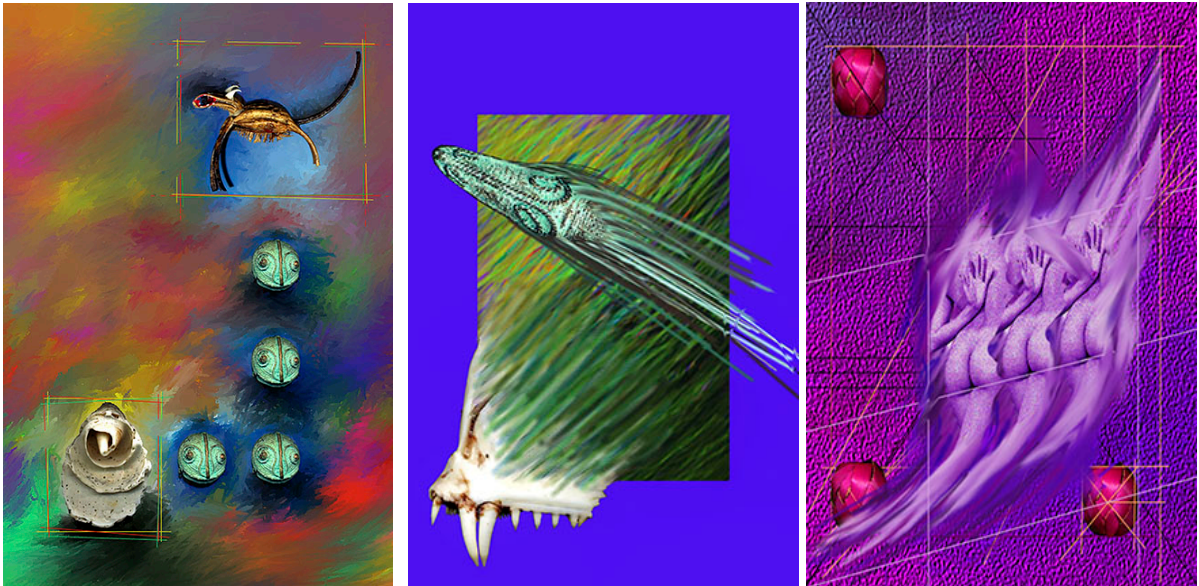


Imagen 103. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, “Novenario” , 1998.

Otra tecnología que contribuye a esta revolución es la telefonía móvil; en el año de 1989 llega IUSACELL la primera compañía que ofrece el servicio en el Distrito Federal, (hoy Ciudad de México), un año después llega TELCEL a ofrecer el servicio en la ciudad, después de haber comenzado en la franja fronteriza, obviamente al inicio surgió rezagada en comparación con otros países, pero su extensión se dio de manera rápida, para intentar cubrir todo el país. A finales de la década de los 90, tardaba 4 años en llegar a México, el mismo modelo de teléfono que salía a la venta en EU; en estos tiempos la presentación del Iphone7 fue el mismo día en ambos países. La enorme posibilidad que abrió a la intercomunicación personal, pero con la incorporación de una cámara fotográfica al ordenador y al móvil nos cambió la existencia. Fue en 1994 cuando la compañía Apple introdujo la primera cámara digital para usuarios de computadores, junto con la empresa Kodak desarrolló la QuikTake, ésta trabajaba con una computadora personal mediante

un cable serial, contando con sensor CCD de 640 x 480 pixeles; de la misma manera el primer teléfono celular fue inventado en el año de 1997, por Philiphee Kahn, y el primero en comercializarse, fue fabricado por el corporativo Sharp, y en 2002 llega a América del norte el teléfono celular Sanyo, siendo en 2003 cuando a latinoamerica se presenta el Sony Ericsson T226.

A México, le correspondió la Región 4, cuando los centros económicos que controlan el flujo de mercados en el mundo, lo dividieron en 5, Región 1, -para EU y Japón, Región 2, para cierta parte de Europa y algunos países de Asia-, Región 3; -para países de Europa y Asia-; Región 4 para economías emergentes y Región 5 para el resto del mundo. Sin embargo, nuestra vecindad con el mercado más grande de la Región 1, nos permite tener acceso inmediato a tecnologías destinadas a ellos, entonces en nuestra geografía hay para variar desigualdades notorias, con individuos con tecnología de primer mundo y regiones enteras con tecnologías de país emergente.⁷⁰

Recuperemos el hilo del desarrollo de dichas innovaciones:

Históricamente es en 1969 cuando en los Laboratorios Bell se crea un chip sensible a las radiaciones lumínicas, que sin duda alguna es el principio de la fotografía digital (CCD, Charged Coupled Device) siendo Willard Boyle y George Smith, sus progenitores. Para el año de 1975 (año de mi ingreso a la Academia de San Carlos), Kodak junto con Steve Sasson, desarrollan y fabrican la primera cámara digital de 0.01 megapixel y que tarda en capturar la imagen 23 segundos en una cinta magnética y otros 23 segundos, solo por curiosidad histórica y para que nuestras neuronas no se mueran de aburrimiento, Nicéphore Niépce, requirió de 8 horas, para obtener la primera fotografía de la historia, en el siglo XIX. A principios de los años 80, siglo XX, una compañía japonesa fabrica el primer prototipo de cámara digital comercial a la que denomino Mavica (Magnetic Video Camera), de la misma manera Kodak, crea en el año de 1986, el primer sensor de megapixeles; tenía la capacidad de grabar 1.4 millones, para imprimir una copia de 5x7 pulgadas y para terminar este breve recuento histórico se dice que la primera cámara digital disponible en el mercado fue la Dycam Model 1, esto sucedió en 1991, el resto de la historia es de sobra conocida.⁷¹

⁷⁰ (House n.d.)

⁷¹ (Afortartec, n.d.)



Imagen 104. Steve Sasson y la 1ª cámara digital

Es importante mencionar, que en la administración del Dr. Juan Antonio Madrid Vargas, como Director, se introduce e instala la primera área de cómputo en la ENAP y con ello la institución entra de lleno a las tecnologías digitales, la vorágine de su desarrollo y avance en la solución de problemas, le permite abarcar varias áreas en la producción de conocimiento y es durante la segunda administración del Dr. José de Santiago, en uno de los primeros proyectos PAPIME, que el Dr. Manuel Lopez Monroy en colaboración con quien esto escribe, se diseñó y se montó el primer laboratorio en imagen digital en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (hoy FAD) y por ende uno de los primeros, si no que el primero en la UNAM; un espacio diseñado con el objetivo de estudiar, investigar y desarrollar la imagen digital y los procesos fotográficos digitales.

El asombro, la sorpresa, la incredulidad, la seducción y la fascinación, por decir lo menos abrumaron en mis primeras confrontaciones con las tecnologías que estaban revolucionando el mundo de la imagen fotográfica y pusieron a prueba mis conocimientos de la misma.

Los primeros resultados de este universo maravilloso, los llamamos “Bárbaros contemporáneos” y fue un conjunto de imágenes digitales monumentales, que trabajamos en este laboratorio e impresas en diversos soportes que nos auspicio Xerox México y que mostramos en la Bienal de la Habana, el Centro Nacional de las Artes y en otras sedes de la ciudad de México, así como en varios estados del país.



Imagen 105. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "Ayoyote"2000.

Me permito terminar esta parte del texto, con un poema estridentista de inicios del siglo XX, que considero vigente en este periodo de transición y como enlace del siguiente capítulo.

Partida

Yo soy una estación sentimental y los adioses pitan como trenes. Es inútil llorar.
En los contornos del crepúsculo, ventanas encendidas
hacia los rumbos nuevos.

Maples Arce ⁷²

⁷² (Arce 1976)

Capítulo 4.

Ñaño Xaxofi

*tus adioses
solo rigen
en el eclipse de los panoramas
nos hundiremos en las riberas
de la perspectiva
y nadie
hojeará mañana
nuestro nombre
está en la vía
nuestro único destino
Y DETRÁS
se ahoga en la violencia
el suelto itinerario
del amor
la ciudad
falsificada
por el amanecer de su pañuelo
se derramó en la noche mecánica
del túnel
desdoblé el diario de mi indiferencia
y leí la catástrofe
de
su nombre
Germán List Arzubide⁷³*

⁷³ (Campos 1997)

El contexto

Y actuando en consecuencia, abrimos esta parte de la investigación con un texto, que pruritos aparte, debemos llamar poema, y este fue elaborado por una computadora, a la cual se le suministró toda la obra de García Lorca, así como las reglas, normas y metodologías de la escritura de la poesía, por un grupo de artistas españoles y el software de la máquina después de muchos cálculos escribió lo que en seguida muestro:⁷⁴

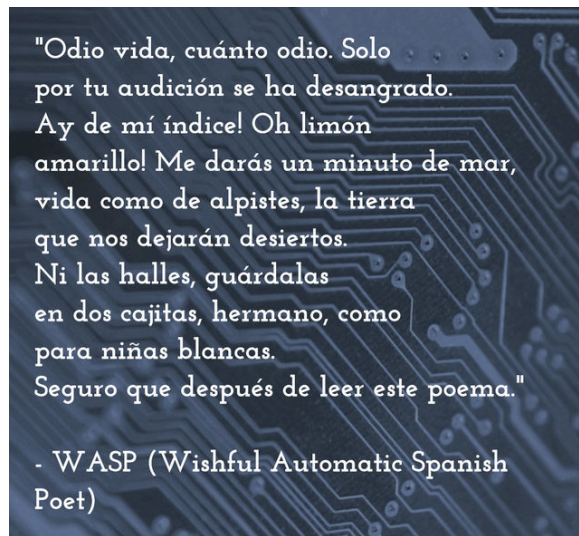


Imagen 106. Primer poema cibernético

En el conocimiento actual sobre la materia y los organismos las fronteras se han expandido, el plasma y el condensado explican comportamientos de la materia que anteriormente no ubicaban y se lo agregaban a los tres estados conocidos, el bosón de Higgs o partícula de Higgs, nos llevó pasos adelante, de la misma manera que la sinestesia aumentó las posibilidades de los cinco sentidos conocidos tradicionalmente, las investigaciones dicen que los movimientos del planeta Tierra, son más allá de la rotación y la traslación; por otro lado el establecimiento del mapa del genoma humano y el desarrollo de la nanotecnología nos coloca en la situación del aprendiz de brujo que desata fuerzas sin tener el conocimiento pertinente para que no se salgan de su control.

En el ámbito de lo artístico las cosas no están menos complicadas, el constante abandono de lo objetual por las líneas de lo procesual y conceptual ha colocado a los artistas en la disyuntiva o de

⁷⁴ (Sánchez 2016)

delimitar un área del devenir cotidiano y proclamarlo como la propuesta artística de la vanguardia al resemantizar cada uno de los eventos que en él suceden o asumirse como una combinación más del sistema binario de las simulaciones digitales que se intercambian en la red global. El utilizar estos modelos de referencia digital, como una herramienta actual no debería decir que todos los demás son obsoletos, por el contrario, en el ámbito de lo artístico en general y de las artes visuales en particular, sigue estando vigente la caverna prehistórica, física y conceptualmente; el carbón, las impresiones piezográficas nos hablan de ello, la sangre y las arcillas de colores, siguen nutriendo nuestro imaginario.

En el alba del siglo XXI, si el equilibrio no está roto, sí hay condiciones extraordinarias que avizoran cambios radicales (incendios masivos en Australia, derretimiento de los polos, crisis ecológica, exceso de plásticos, reconfiguración de lo femenino y lo masculino, regreso de enfermedades consideradas extintas (Sarampión, Polio, Peste Bubónica), o aparición de nuevas enfermedades (pandemia Covid-19), nos encontramos en situación parecida a la de mil años atrás (Apocalipsis milenarista), necesitando nuestro concilio para establecer que el diablo existe y poder soltar los demonios internos, no es para restablecer la unidad, es para justificar (así lo dice el imperio del momento), la lucha del bien (mal) contra el mal (bien). El arte y los artistas no son ajenos a esta situación su quehacer se ha bifurcado y el acto de religar al hombre y su espíritu se vela por la neblina caótica de estos tiempos. Romper el espejo de narciso y atravesar el de Alicia es decir dejar de contemplarnos con arrobamiento y atrevernos a reiniciar el camino del conocimiento interno para finalmente establecer la liga con el otro y encontrar en estos meandros cotidianos el equilibrio.

He aquí este breve recuento para llegar a donde se debe llegar.

En un viaje que realicé a lo largo de la frontera entre México y Guatemala, en aquellos años (1975-1976), la presencia militar, producto de las dictaduras de centro y sudamérica era abrumadora, después de un largo viaje, que duró dos días y tres noches en ferrocarril, desde la Ciudad de México, arribé a la Ciudad de Tapachula Chiapas, y animado por una mujer guatemalteca a quien conocí en el trayecto, me trasladé a la frontera, Ciudad Talismán; con el fin de pasar los festejos navideños en la capital guatemalteca, este país venía recuperándose de los efectos debastadores del sismo del 76, cuyos efectos dejaron entre 20 y 30 mil muertos y gran destrucción a su infraestructura y patrimonio cultural, prácticamente el ejército de Estados

Unidos controlaba la situación. Al intentar pasar la frontera, los militares no me lo permitieron, argumentando que por mi apariencia no era bienvenido, me excusé con mis nuevos amigos y les dije que ya sería en otra ocasión. Un tanto triste y desilusionado regresé a Ciudad Talismán; en el trayecto hice amistad con Pepe Cruz, un campesino de los rumbos, quien me ofreció, que si me urgía pasar él me guiaba por otros caminos en donde no había revisión, asegurando que él conocía la línea fronteriza como la palma de su mano, se lo agradecí y le comenté que no había urgencia alguna y entonces se ofreció a llevarme caminando por toda la frontera, que en realidad ese era su trabajo, que de eso vivía, más que de pollero; acordando vernos en Tapachula dos días después para platicarlo y ver si yo me había animado a realizar el recorrido. Sobre decir que sí acepté y lo realicé, todo este decir tiene el objetivo de narrar estos dos acontecimientos que son parte fundamental de la serie Ñaño-Xaxofi.

En el trayecto y estando en una pequeña comunidad conviviendo con algunos personajes y tomando unos tragos de posh, nos agarró la noche y no sólo eso, también se dejó venir una tormenta, para lo cual el guía nos dijo: “Esta lluvia es de varios días”, corroborándolo los demás. En total éramos cuatro individuos, así estuvimos entre trago y trago platicando durante largas horas, yo estaba impresionado, por la atmósfera que se respiraba y la sinfonía que desplegaba la lluvia sobre el follaje y el coro de voces y cantos de los habitantes del monte, de vez en vez éste era iluminado por los rayos que desplegaban, su poder. Es bueno decir que a lo largo de mi corta vida de aquel entonces siempre había tenido cierta empatía, al sentarme y platicar con los adultos mayores y oír sus relatos y experiencias que yo sentía que el transcurrir de los años los había fortalecido. Y la atmósfera del entorno me era familiar.

Pasada la media noche, ya sabía que la esposa de uno de ellos estaba por dar a luz y el otro era el curandero de la comunidad, esto, obviamente avivó en mí el interés por lo platicado; en esas estábamos cuando vimos a lo lejos una luz que en medio de la tormenta se desplazaba hacia nosotros, una luz que parecía danzar de manera frenética y errática, al unísono dijeron: “Alguien viene”. Toda nuestra atención se enfocó a seguir esa trayectoria hasta que llegó a nosotros, bajó de la bicicleta en la que venía y agitado les dijo: “Se le adelantó el hijo a tu mujer, ya fuimos a buscar al Doctor pero dicen que se fue a atender a sus pacientes y no ha venido pa’ aca y dicen las señoras que urge que vayan”. Naturalmente yo sabía que no servía de nada, aún así, ofrecí mi ayuda y en seguida nos fuimos en medio de la lluvia para la casa de la parturienta, cuando

llegamos ahí, las mujeres les dijeron que el caso estaba difícil, ya que el bebé venía en posición incorrecta, para lo cual el marido se dirigió al curandero y le preguntó que si podía ayudar, éste respondió que haría lo posible; pidió agua, frazadas y lo que más me extrañó, cenizas.

Se dirigió al pequeño altar familiar, balbuceó algunas oraciones, después a la imagen que estaba de la Virgen de Guadalupe, le pidió permiso y a la vez perdón, la tomó en sus manos, la giró poniéndola de cabeza y volteándola contra la pared; con la ceniza, en el piso, trazó una figura rectangular y al interior hizo otros trazos; enseguida se dirigió a que le lavaran las manos con abundante jabón, agua y alcohol al final. Se dirigió al catre donde estaba la mujer, le pidió que rezara con él, levantó la sábana que la cubría y metió sus manos.

Según me dijeron después, corrigió la posición del producto, cuando terminó (esto le llevó un buen rato, que para mí fueron segundos), entregó el bebe a las mujeres y limpiándose las manos, le dijo a la madre: “Agradece, por que hoy nos dieron la gracia de estar en equilibrio”. Fue a los trazos y con una escoba pequeña los junto al centro y recogió la ceniza, la cual fue a depositar al fogón y murmuró unos agradecimientos, para enseguida ir hacia el altar, postrarse, ofrecer mil disculpas y más agradecimientos teniendo en las manos la imagen de la Virgen de Guadalupe, la cual de un breve tiempo de estar murmurando cosas, la volvió a voltear para ponerla en su posición correcta y la regresó al lugar donde reposaba, logré escuchar un “Gracias por el permiso”. Todos estábamos mudos y asombrados y el silencio era total, huelga decir que es una de las experiencias que me marcaron intensamente.

De la misma manera, en ese mismo recorrido, por primera vez, llegué, conocí y me deslumbré con las ruinas de Bonampak, a largo de este texto, he dejado constancia de mi gusto e interés por las culturas mesoamericanas, entonces en un ejercicio de imaginación y memoria, todos aquellos que comparten estos intereses, y han estado en zonas arqueológicas de las diferentes culturas, sabrán a qué me refiero, cuando les comparto, mis estados alterados de conciencia de aquellos momentos.

De por sí la ciudad y su arquitectura blanquecina por los efectos del paso del tiempo impone, su contraste con el verde esmeralda del entorno, se mostraba ante mis ojos de manera espectacular, pero lo mejor estaba por venir, cuando ingresé a uno de los edificios que albergaban las pinturas al fresco.

El conjunto de emociones que se agolparon en mi mente fue verdaderamente impresionantes, aún me emociono al escribir esto. Años después leí las crónicas que dan cuenta del descubrimiento, del sitio, he aquí una que recuperé de la Revista Nexos, que para mí es muy semejante a mi experiencia.

José Pepe Chan Bor evoca en Tlalocan el viaje de Frey (Herman Charles Frey) a Bonampak, y dice: “No vio casa grande esa vez, no vio, sólo pequeña vio, sólo la pequeña que la vio”. Recuerda después la excursión de Healey, a la que fue también, junto con él, un lacandón llamado Carranza Kayum. Pasaron varios días en aquel sitio, que aún no tenía nombre. Healey fotografiaba las estelas, exploraba los alrededores del lugar; Chan Bor y Kayum dedicaban los días a conseguir el alimento que necesitaban. Fue entonces (tar yanin wirob u bin yuc, dice el texto en lacandón) que vieron pasar, entre los árboles, un venado de montaña. Ambos salieron con sus armas en su persecución, en direcciones opuestas. El animal escapó, pero Kayum llegó, buscándolo, al templo de las pinturas de Chaan Muan. El lugar estaba totalmente cubierto por la vegetación: los árboles crecían sobre las piedras del techo, confundidos con la maleza, entre las raíces que salían como serpientes por los dinteles de las puertas. Chan Bor, que llegó después, habría de recordar ese momento en el diálogo que publicó Tlalocan: “Ahí llamamos Healey. Aquí está, aquí, le dije a él. Lo vino ver Healey. Venado nomás enseñó, así nomás venado enseñó.

Y más adelante se refiere dicho artículo a lo que particularmente quiero enfatizar.

Al salir de la selva, insensible a la colitis que padecía, escribió una nota desde San Cristóbal que mandó después al Diario de Yucatán. En ese periódico, que encontré por azar en una biblioteca, ya descolorido, aparecen mencionadas por vez primera en la historia las pinturas de Bonampak. “Es fácil para uno distinguir en ellas a individuos mayas con vestimentas ceremoniales, cubiertos de plumas, con bastones en sus manos, que lo mismo pueden ser banderas que abanicos de plumas”, explica Healey. “Los colores que más destacan son

amarillo, rojo, diversos tonos de verde y azul. El ambiente recuerda a las miniaturas persas.

El lugar era conocido por él, entonces, simplemente con el nombre de Ruina 10, pero un par de meses después el arqueólogo Sylvanus Morley, amigo suyo, le propuso bautizar el sitio con uno más atractivo, formado por dos palabras, bonam (teñir) y pak (pared): Bonampak. Morley diría más tarde que ese nombre —bastante raro, por cierto— había sido sugerido por el criado de su hacienda de Chenkú, en Yucatán, un muchacho llamado Jerónimo. Nada diría, en cambio, sobre lo que más importa: su reacción frente al descubrimiento. ¿Qué sentimiento le produjeron, en efecto, las imágenes de Bonampak?, ¿consternación? ¿dolor?, ¿repudio?, me gustaría saber. Las pinturas del sitio que bautizó con ese nombre desmentían la tesis que había sostenido durante toda su vida: que los mayas eran pacíficos, pues mostraban escenas de guerra y sacrificio de prisioneros que se miran horrorizados sus manos ensangrentadas, con las uñas arrancadas por sus verdugos.

The Illustrated London News anunció a todos los rincones, sin medir sus palabras, “el increíble descubrimiento de la vieja ciudad maya de Bonampak, hecho por el señor Giles G. Healey”.⁷⁵

Ofrezco disculpas por lo largo de la cita, pero considero de suma importancia para el desarrollo posterior de la propuesta plástica, el shock emocional que me causó estar en esos tiempos en la zona y en el templo de las pinturas y sobre todo la coincidencia con el recuento que hace el autor de los acontecimientos alrededor de la zona arqueológica.

⁷⁵ (Tello Díaz 2013)

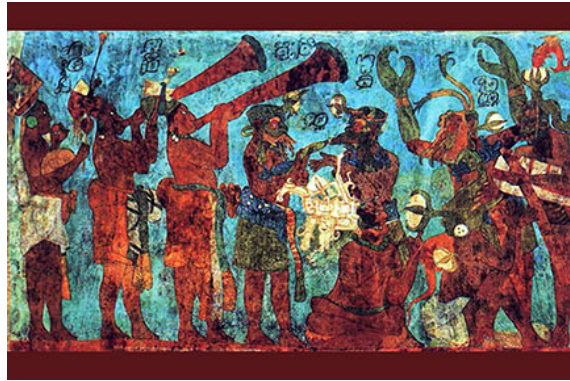


Imagen 107. Mural Yaxchilan, National Geographic Society.



Imagen 108. Mural Bonampak, National Geographic Society.



Imagen 109. Mural Bonampak, INAH.

Y siguiendo este orden, de narrar los eventos que considero son los orígenes del proyecto Ñañu-Xaxofi, finalmente me tengo que referir al siguiente. Por muchos años tuve la fortuna de conocer y convivir con un curandero, huesero o sobador, jamás me enteré que se refirieran a él como “brujo” o “chamán”, y al afincar su última residencia en el estado de Morelos, (él era nacido en el estado de Guerrero) mucho menos que lo llamaban granicero, que es el término con el que se designa a los personajes como él, de figura pequeña; no medía más de un metro y medio, de complexión delgada, su anatomía surcada por un sinnúmero de arrugas, producto de una larga vida, de mirada apacible y trato suave. En las muchas ocasiones en que yo estaba de visita, fui testigo de cómo llegaban sus pacientes en búsqueda de auxilio y cura para sus males, desde el clásico niño o bebé al que le habían hecho “Mal de Ojo”, una superstición que data de milenios y es propia de todas las culturas y clases sociales, o con enfermedades que atribuían a que los vecinos los habían embrujado producto de las envidias, o de las rencillas, pero también eran frecuentes los que llegaban con luxaciones o torceduras e incluso fracturas, y por cierto nada sencillas. Varias veces le acompañé a la ciudad de Jojutla, Estado de Morelos, en búsqueda de los menjures o menjures que utilizaba para elaborar los ungüentos, pomadas y tizanas que suministraba, en el tiempo en que le conocí, jamás supe o fui testigo de reclamo alguno, por no ser acertivo en sus curaciones, las cuales en la mayoría de veces, eran pagadas con un “gracias”, una gallina, un pollo, un cerdo, pato, etcétera, y solo en rarísimas ocasiones con unas cuantas monedas.

Verlo trabajar era fascinante, su consultorio se reducía al más humilde de los petates (del nahuatl petlatl), éste no tenía adorno alguno. La mayor parte del día permanecía enrollado a un lado del altar de las imágenes de sus santos y era todo un rito, el desenrollarlo y tenderlo, para curar a sus pacientes; lo colocaba en donde estuviese rodeado de árboles, mayoritariamente frutales. Y si el paciente era adolescente o niño, colocaba a un lado un recipiente con frutas y si era adulto, éstas cambiaban por semillas.

Su tamaño era de lo que llamamos matrimonial (135cm x 188cm), es decir de proporciones rectangulares, y alguna vez platicando con él, le pregunté por qué en el petate curaba y por qué a raz de suelo, y esto me contestó “en él secamos y seleccionamos el maíz, que nos da la vida, en él hacemos los hijos, nos sirve de descanso del trajín diario, pero también nos sirve de mortaja para el descanso eterno” y con respecto a por qué en el suelo, contundente afirmo “la tierra nos da la vida y nos acoge en la muerte, y ella es quien cura si así lo desea”.

Estas experiencias hasta la fecha están muy presentes en mi personalidad y son las raíces donde abrega las propuestas que realizo.



Imagen 110. María Sabina, Anónimo.



Imagen 111. Marakame, Federico Ceccetti.



Imagen 112. Anciano con sombrero y petate

La propuesta

Desmenucemos pues: En los finales de mi estancia en el taller de la Maestra Horna y en esta búsqueda constante de temas, conceptos o formas que desarrollar desde los elementos de la fotografía, fuimos invitados algunos de los integrantes del taller, para formar un conjunto de fotógrafos de la entonces ENAP para realizar una exposición, que finalmente denominamos “Ocho fotógrafos de la ENAP”, para integrarla, junto con la Maestra, seleccioné las imágenes con las cuales participé, esta acción fue el detonante para, recapitular sobre el tipo de imágenes que había hecho hasta ese entonces. De la misma manera fue la primera vez que dejé por escrito, cinco renglones sobre mi trabajo, lo primero que encontré fue que, las imágenes estaban inmersas, en eso que se llamo “Escuela Mexicana de la Fotografía”, y que dice Carlos Monsiváis en un artículo que publica la revista de la Universidad de México.

“Durante un periodo (1940-1970), la cuestión nacional se difumina o pasa a segundo plano, inscrita en la publicidad del Estado. En el horizonte histórico prevaleciente, el de la Revolución mexicana, lo nacional —territorio, lenguaje, nivel educativo, tradiciones, derrotas y conquistas, creencias, costumbres, religión— es el sistema de comunicación y de cohesión interna de las mayorías,”⁷⁶

Sí, efectivamente, todo mi trabajo estaba en el contexto, de las paredes viejas y los edificios destartalados y los personajes abandonados a su suerte en el paisaje urbano, y al carnaval o a la fiesta del santo del pueblo o la comunidad del paisaje provinciano, y por supuesto en el blanco y negro, técnica asociada a la fotografía artística.

Una de las fotografías elegidas para la exposición referida, fue una, que tomé en el estado de Guerrero, en la cual aparecen 3 mujeres de espaldas, la abuela, la hija y la nieta, cubiertas por sendos rebozos, que miran atentamente un evento que se desarrolla frente a ellas, (fotografía que se volvió la favorita de la Gaceta universitaria que la publicó un sinnúmero de veces, cada que se mencionaban a los indígenas de este país.

⁷⁶ (Monsiváis 1994)



Imagen 113. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, “Tepalcingo”, 1984.

Y de nuevo siguiendo a Monsiváis:

“¿Existe una “esencia de lo mexicano”? ¿Sobrevivirá esta “esencia” a la ofensiva de la tecnología, al desplome educativo, a la recomposición intensiva de la sociedad? En todo caso, más útil que especular sobre la “identidad irreductible” de algo que cambia a diario”.⁷⁷

Era en su momento redirigir los esfuerzos, para en un análisis autocrítico, especular con el sentido conceptual y formal de la producción plástica, en esta fase, por primera vez me acerqué de manera seria a buscar qué había en mis imágenes, ese algo que había producido la acción de levantar la cámara, encuadrar y obturar. Entendí, que estaba ahí lo que buscaba, pero no se veía, se respiraba pero no olía, despertaba sabores pero sólo era papel, eran coloridas pero estaban en blanco y negro, con estas y otras reflexiones nació el proyecto de “Repisas”, un conjunto de imágenes fotográficas, en las cuales se re-creó, lo que en muchos de mis andares siempre me tope, ese pequeño lugar, tierra santa, lugar sagrado, que en todas las casas y lugares que frecuenté estaba, en donde se enseñoreaban las fotografías de los abuelos, padres o familiares difuntos, acompañados de los santos a manera de esculturas o de imágenes, que cuidaban de los moradores del lugar. Fue mi primer serie, en donde ya no me desplazé a lugar alguno en

⁷⁷ *Ibidem* (Monsiváis 1994)

específico, si no que los diseñé y construí en una pared de mi casa, utilizando un conjunto de elementos que a lo largo de mis correrías, por diversos lugares del país había juntado. En ellas busqué esta línea intangible e inaccible que detecté en mis imágenes y traté de que en este nuevo proyecto fuera lo principal.

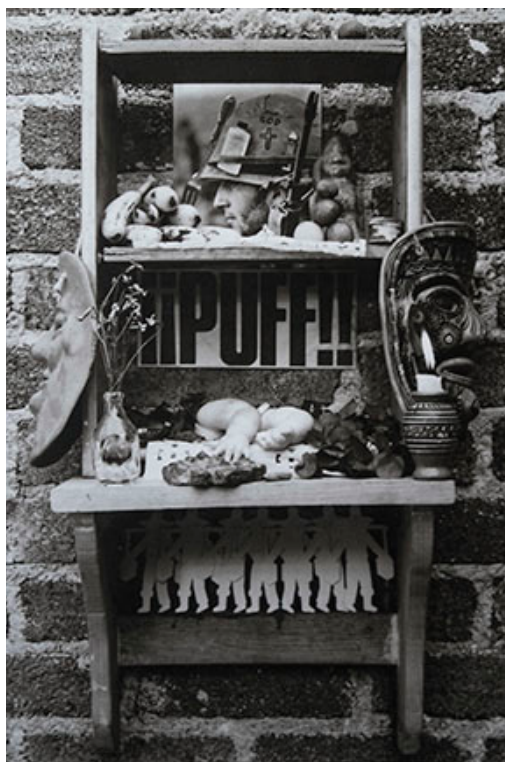


Imagen 114. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, “Repisas a mi dignidad ¡¡PUFF!! Y ¡¡Se acabó!!” , 1978.



Imagen 115. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, “Repisas a mi dignidad, Frenan alzas de sufrimientos”, 1978.

Seleccioné, para tal efecto un formato cuadrado, es decir una relación de aspecto 1:1, la cual obtuve con una cámara de formato medio y un rollo 120 mm, en blanco y negro, consideré que este formato de película reunía las características formales que el tema demandaba y lo que Arnheim decía definitivamente me influyó: “esta vacía y no vacía al mismo tiempo, su centro forma parte de una compleja estructura oculta”⁷⁸

En la mayoría de los altares que fotografié, indudablemente había un calendario, de estos que obsequian las carnicerías y verdulerías el fin de año, pero siempre fuera del espacio sagrado, (este espacio siempre tuvo un papel preponderante en mis experiencias con los curanderos). Y yo aproveché ese concepto, pero interviniendo la imagen que dichos artilugios usan, aparte de los días y los meses. También recuperé el marco o cuadro en el cual normalmente estaban los parientes difuntos, en ellos, inserté textos, que obtuve de los diarios, y a los cuales también cambié los contenidos, redirigiendo sus significados. Fue en esta serie donde visualicé, que el

⁷⁸ *Op. Cit.* (Arnheim 2002) P. 17

trabajo era arduo y que tenía que insistir para lograr un cuerpo de obra que me hiciera o construyera como artista. Dice Stanislowski, en un texto editado en español en 1975:

“Al principio de la lección le dije a Tortsov, el director de nuestra escuela y de nuestro teatro, que yo podía comprender intelectualmente el proceso de sembrar y desarrollar dentro de mí los elementos necesarios para crear el personaje, pero que todavía no veía claramente como podía llegar a la construcción de ese personaje en términos físicos. Porque si no se usa el propio cuerpo, la propia voz, una manera de hablar, de andar, de moverse, si no se encuentra una forma de caracterización que corresponda a la idea formada del personaje, probablemente no se podrá transmitir a los demás su espíritu interno y vivo.”⁷⁹

Y definitivamente comulgo con esta manera de entender, de cómo debe uno de construirse. También es necesario aclarar que aún estaba en el universo analógico y del Blanco y el Negro.

Siguiendo el orden de este documento y sobre todo en esta parte que es sobre la propuesta y sus orígenes, corresponde detallar, que a principios del año 2000, decidí recuperar de mi imaginario, estas grafías, trazos y planos que los brujos en sus momentos en que yo lo presencié, elaboraban sobre el piso, ya fuera este de tierra o de cemento, usando cenizas de la cocina de leña, o la misma tierra trazándolos con una vara, (mula o mulita en el argot de provincia) o vaciando un polvo que cargaban irremediamente en su morral. Yo decidí, usar como soporte varias hojas de papel hecho a mano (Washi Zoo Kei), que yo había hecho, su textura y colorido me ofrecían los elementos formales adecuados para este proyecto. Y esto me lo detonó el presenciar el rito católico de la cruz de ceniza durante el velorio de un difunto, cruz que se coloca bajo el ataúd, sobre el piso y al interior de un cuadrado y permanece los nueve días que dura el duelo, tiempo durante el cual se realizan los rosarios; esta ceniza posteriormente se recoge (se le conoce como levantar la cruz) y se deposita en la tumba del occiso.

⁷⁹ (Stanislowski 1975)

Dice Isauro Balderas Gil, originario de Huxtlahuaca, Oaxaca, en la mixteca, de oficio rezandero:

*“En la ceremonia de “Levantarse la Cruz”, cuando esa tierra se empieza a recoger de cada brazo de la Cruz hacia el centro, significa que estamos recogiendo todos los pasos del difunto que dio por este mundo, por donde vivió, por donde él anduvo, para que no deje nada de vibraciones o humores, “nuestra esencia. Se recoge en el centro de la Cruz, que significa que se entrega a la persona a las manos de Dios y se va con él. Porque es el centro donde se unen los opuestos, lo que es la vida y la muerte que son complementarios, el perdón y el pecado.”*⁸⁰

Para esta serie, planifiqué nueve imágenes que correspondieran al novenario, debo aclarar que nunca fue la intención que cada una de ellas, ilustrara los días en que estaba compuesto este evento, pero lo que sí tenía claro es que deberían ser parte de un acto ritual. Y esto con el fin de recuperar para mí, la función primera del arte, este carácter mágico, que al arte desde el origen de los tiempos de la caverna le caracteriza, Morin al respecto afirma:

*“El universo mágico es la visión subjetiva que se cree real y objetiva. Recíprocamente, la visión subjetiva es la visión mágica en estado naciente, latente o atrofiado. No es al alineación y la cosificación de los procesos psíquicos puestos en tela de juicio lo que diferencia la magia de la vida interior. Una provoca la otra. La segunda prolonga la primera. La magia es la concretización de la subjetividad. La subjetividad es la savia de la magia. La magia corresponde no solo a la visión preobjetiva del mundo, sino también a una etapa presubjetiva del hombre. El deshielo de la magia libera enormes flujos de afectividad, una inundación subjetiva. La etapa del alma, la apertura afectiva sucede a la etapa mágica.”*⁸¹

⁸⁰ (Balderas Gil 2018)

⁸¹ (Morin 2001)

Definitivamente, yo, con plena conciencia, que la investigación, planeación y producción debería, (ya que es una impronta que porto), de transitar por esta concepción por esta parte que permea mis acciones. Por otro lado, la figura del artista-chaman, tan cierta en las primeras civilizaciones y tan cara a mis anhelos me impelia a asumirlo de una manera definitiva. Don Juan el Maestro de Castaneda afirmaba:

“El miedo es el primer enemigo que el hombre tiene que vencer en su camino al conocimiento. Es un enemigo terrible, traicionero y difícil de vencer. Permanece oculto en todas las curvas del camino, rondando... al acecho. Y si un hombre huye aterrorizado con su presencia, su enemigo le habrá puesto fin a su búsqueda.”⁸²

Así que no había vuelta atrás, lo mejor para vencer a nuestros miedos es enfrentarlos, y yo estaba decidido, convencido que los actos creativos, son actos religiosos, no en el sentido que las diferentes iglesias nos enseñan, y sí en el sentido de re-ligar al hombre con la tierra, la naturaleza y con el cosmos, con la vida y con la muerte, así describe al chaman Mircea Eliade.

“Porque, desde luego, el chamán es, él también, un mago y un hombre-médico: se cree que puede curar, como todos los médicos, y efectuar milagros fakíricos, como todos los magos, sean primitivos o modernos. Pero es, además, psicopompo, y puede ser también sacerdote, místico y poeta.”⁸³

En una plática, con mis amigos del estado de Hidalgo, a manera de broma, me dijeron que me parecía al brujo de su comunidad de origen, bajo de estatura, por aquellos años, estaba muy delgado, y sobre todo por los tres pelos que tenía de barba, de ahí la conversación derivó en cómo se decía brujo en la lengua Ñañu (Otomí), y el “Cata”, uno de ellos, que convivía mucho con ellos en la serranía, nos dijo, que se decía Xaxofi, diferenciándolo de Xoxafi, y que literalmente significaba cuete quemado, y se atribuía al olor a azufre que dejaban a su paso, el término me

⁸² *Op. Cit.* (Castaneda 2008) P. 35

⁸³ (Eliade 2009)

gustó, sobre todo por lo que narré páginas atrás, acerca del sonido de los tecuixes, con el paso del tiempo investigué que Ññañu, está escrito incorrectamente, que se escribe Hñähñu de manera correcta y que brujo es ñete o zene, nada que ver con xaxofi, pero la decisión estaba tomada, y mi seudónimo sería, a partir de ese entonces Ññañu-Xaxofi.

De ahí que le serie del novenario por primera vez recuperaba el camino del brujo o chamán, es decir la senda del guerrero según Castaneda o como bien asienta.

“Conocedores de estas verdades eran antiguamente los hombres, por lo cual, a través de su trabajo hallaban liberación. Haz tú lo mismo; realiza tu trabajo en esta vida, con el mismo espíritu que aquellos realizaron el suyo.”

84

En el novenario, uso hojas de papel hecho a mano, principalmente con las fibras del amate, obtenido mediante la técnica del washi zoo kei y teñido con colorantes químicos, para textiles, no determine formato por que al sobreponerlos unos a otros, las medidas cambiaban y la relación entre ellos también, y decidí seguir el metodo de Kati, quien afirmaba, que la imagen determinaba sus formatos y tamaños, pero sí tuve claro que con esas hojas delimitaba el espacio sacro, en donde interactuaban objetos diversos, sobre estas superficies con pigmento en polvo tracé algunas líneas para enfatizar las direcciones y utilicé la técnica del knolling:

*“El knolling es un tipo de bodegón que se caracteriza por ser, prácticamente siempre, una fotografía cenital en el que los distintos elementos que mostramos están perfectamente ordenados a partir de ángulos paralelos de 90°. El resultado suele ser extremadamente llamativo y ofrece que prácticamente todos los objetos muestran su cuota de protagonismo”.*⁸⁵

Con este sistema compositivo resolví la serie, sobre todo por que me recordaba el rigor con el que los brujos, acomodaban sus objetos utilizados durante sus eventos, y que a mí siempre me habían parecido al acomodo del instrumental quirúrgico, que los cirujanos utilizan en el quirófano y en

⁸⁴ (Vyasa 2000)

⁸⁵ (Gil 2018)

sus operaciones, los cuales están a cargo de un especialista, el instrumentista. Tengo que enfatizar, toda la serie fue resuelta aún de manera análoga. Es decir, fotografiada sobre película fotográfica.

Surgió la posibilidad de que este proyecto fuera mi primer libro de artista digital, pero las limitaciones de infraestructura y el poco conocimiento sobre la edición: tipográfica, fotográfica, sonora, cinematográfica, videográfica y de animación, obligó a su postergación.



Imagen 116. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "Novenario", 1991.

Estando ya de lleno produciendo e investigando en los sistemas digitales, con la experiencia que obtuve, y con los nuevos modos de construir imágenes y de hacer fotografía: cámara digital, escaner, computadora, impresoras, etc., inicié el diseño y planeación de una nueva serie de imágenes, que me permitiera desarrollar y recuperar las experiencias aprendidas.

Como consecuencia, al trabajar la serie de “Bárbaros Contemporáneos”, y otra que denominé “Manera negra”, y en su desarrollo estuve madurando no sólo en el dominio de las posibilidades técnicas digitales, sino sobre todo y durante todo el tiempo que invertí en su producción, las constantes conceptuales que a lo largo de mi vida como productor plástico ponía en circunstancia. Y estos han sido y son: la vida-la muerte-el eros-lo femenino-lo masculino-la naturaleza-la magia-la religión. Llegando a bocetar la idea del proyecto Xaxofi y tomar la decisión de pensar, idear, diseñar, planear, organizar un proyecto en el cual, por un lado recuperara cada uno de mis conceptos recurrentes y les diera forma, y por el otro lado evidenciara mi concepto de la fotografía y lo fotográfico en el vértice de estas reflexiones: lo fotográfico en expansión, es decir, la fotografía en su desarrollo histórico, conceptual y técnico nos brindaba nuevas posibilidades a investigar.



Imagen 117. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "Bárbaros Contemporáneos (Bocetos)", 1991.



Imagen 118. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "El cangrejo invertido", 1999-2000.



Imagen 119. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "El gran cocodrilo", 1999-2000.

El producto artístico: Ñaño-Xaxofi

Para acometer tal osadía, decidí ir recuperando cada una de las partes que dan cuenta este documento, y lo primero fue titularla, sí definitivamente la investigación se llamaría “Ñaño-Xaxofi, Un trayecto de vida en el hacer”, y lo hice con base en considerar que era la manera más personal de rendir tributo y honores a todos aquellos que coadyuvaron a mi formación. Lo segundo, darle importancia a esa gran comunidad otomí del valle del mezquital, que me ha dado cobijo por más de 35 años, adoptándome como uno más de sus hijos y finalmente por que ése era el seudonimo que había decidido portar con orgullo.

Originalmente el proyecto se planteó como un libro de horas, siguiendo la consecuencia lógica del proyecto del novenario: El Libro de Horas era una oración para los laicos, que se desarrolló a finales de la Europa medieval y que se utilizaba para la devoción privada. Estas obras eran a menudo personalizadas para los patronos y se iluminaban con pinturas en miniatura que representaban la vida de Cristo, la Virgen María y los santos. El texto incluía un calendario de días festivos litúrgicos y una serie de oraciones para recitar ocho veces al día, según la práctica establecida. En los comienzos del período Renacentista, la popularidad del Libro de Horas puso de manifiesto el creciente interés de los laicos por hablar directamente con Dios y los santos, y no exclusivamente a través de la iglesia y el clero ordenado. Se leían a diversas horas del día: la aurora (laudes), la siete de la mañana (prima), 3 de la tarde (tercia), el anochecer (la víspera) y la noche (completa).⁸⁶



Imagen 120. Libro de horas, Daniel Rym.

⁸⁶ (Salgado Ruelas 2016)



Imagen 121. Libro de Horas de Luis de Orleans, Biblioteca Nacional de Rusia, San Petesburgo.



Imagen 122. Libro de horas de Bedford

El desarrollo en la investigación-producción, pronto superó esta referencia, ya que, sí era un proyecto que versaría sobre lo religioso, pero tenía que estar por encima de las maneras judeo-cristianas del mundo occidental, en el cual se intentó enmarcar.

Lo que se conservó fue el concepto libro, pero, recuperando la manera en que este se ha ido construyendo a lo largo de la historia, es decir un contenedor de conocimiento, en el cual, material de soporte, texto e imagen han construido una trinidad para la transmisión de contenidos, desde los materiales pétreos, difíciles de transportar (Código de Hamurabi), pasando por las tabletas de arcilla, fibras naturales golpeadas como papiros o amates, pieles de animales como el pergamino, fibras de arbustos molidas y filtradas, como el papel o soportes digitales contemporáneos, es decir recuperar todas estas posibilidades y en conjunción, con la relación que los artistas han mantenido con él, deviniendo libro de artista o libro de arte, esta hibridación que ha abierto y permite infinitas posibilidades, dice Bibiana Crespo al respecto.

La primera clasificación genérica de estas características viene dada por la relación que el Libro-Arte mantiene con la secuencia, el texto y la forma. A la vez, cada uno de estos conceptos puede ser abordado de múltiples y diferentes maneras. El tratamiento de estos tres elementos, gracias a la riqueza y maleabilidad que ofrecen, es lo que dota de individualidad y singularidad a los Libros-Arte de cada artista. La secuencia, el texto, la forma, las imágenes, la fotografía, la página, el todo.⁸⁷

Mientras establecía las características formales que debería de tener este proyecto, paralelo a ello decantaba los conceptos que se debían vertir en él y después de darle muchas vueltas a diversos temas, decidí que el proyecto debería mostrar imágenes de los Ñañu Xaxofi, un grupo, una cultura, unos individuos, una raza, un algo, es decir me debería abocar a darle rostro y forma a estas ideas, conceptos, contextos, que se fueron armando a lo largo del trabajo que realizo con las imágenes. Lo primero que hice, cuando la idea ya era clara, fue recuperar este texto, que por alguna razón escribí y se quedó en el cúmulo de ideas.

En el conjunto fotográfico que forman la investigación titulada “Ñañu-Xaxofi” se tomó como punto de referencia los actos rituales que el chamán de la comunidad realizaba previos a las actividades que el colectivo acometería, éstos aseguraban la armonía entre el hombre, los espíritus y la naturaleza; es entonces un conjunto de imágenes que intentan parafrasear esta armonía, por medio de la distribución geométrica de los elementos de acuerdo a las cargas simbólicas que se les han asignado, a los trazos realizados sobre las texturadas y coloreadas superficies con tierras y pigmentos; siguiendo ritmos biológicos. De la misma manera cada uno de los fetiches, reliquias y ornamentos cumplen una función plástico simbólica que intenta re-ligar a hombre y espíritu como en los tiempos pretéritos y establecer el equilibrio ausente invitando a los espectadores a la reflexión. Mientras no podamos crear con cualquier medio algo que sea capaz de sensibilizar cualquiera de los sentidos, seguiremos cuestionando la verdadera autenticidad con la cual se crea.

⁸⁷ (Crespo Martín 2012)

En este borrador conceptual ya estaban esbozadas las ideas principales, debo de aclarar que éste se pergoñó cuando estaba en plena producción el novenario, al retomarlo, lo primero que debo de aclarar, es.

Que lo defino como trabajo fotográfico y para llegar a esta afirmación parto de lo siguiente:

A John Frederick William Herschel se le atribuye, el haber acuñado la palabra Fotografía y según la historia, la propone en un escrito presentado en marzo de 1839 ante la “Royal Society”, intitulado “Notas sobre el arte de la Fotografía, o la aplicación de los Rayos Químicos de la Luz con la finalidad de la Representación Pictórica”. La palabra deriva de las raíces griegas photós (luz) y graphía (escritura). También cabe mencionar que en el citado documento propone además los términos de emulsión, positivo y negativo, también es el inventor de la Técnica fotográfica conocida como cianotipia.

Y si actualmente esta área del conocimiento es considerada como el proceso de registro de imágenes en que se utiliza algún tipo de radiación electromagnética, generalmente usando para tal fin materiales que reaccionan a dichas radiaciones (fotosensibles). Sobre estos cimientos, que son los orígenes mismos de lo fotográfico, construyo todo el proyecto, desmenucemos: uso papel hecho a mano, el cual yo elaboro; sobre el cual dibujo figuras geometrizadas de animales y plantas, redacto textos en un alfabeto y caligrafía que yo diseñé, cada una de estas acciones son realizadas en físico y para poder darle el carácter de fotografía, que yo afirmo que tienen, suena perogruyo, pero así es, los fotografío, ya sea con cámara fotográfica, habilitada con película fotosensible o mediante la cámara digital plana (escáner) o cámara fotográfica digital. De esta manera, o bajo este procedimiento, un objeto, documento, dibujo o texto, lo convierto en una imagen fotográfica, valiéndome de una de los valores de la disciplina, la iconicidad o grado de semejanza.

Por otro lado, este conjunto de imágenes fotográficas análogas y digitales (los negativos, diapositivas e impresiones fotográficas son digitalizadas mediante el scanner) las pongo en funcionamiento e interacción, mediante programas digitales (software), de revelado, retoque, diseño, dibujo y edición, para finalmente tener o contar con un archivo alfanumérico, al que se le dará salida (imprimirá) sobre un soporte sensible a las radiaciones electromagnéticas (papel fotográfico).

Finalmente puedo afirmar, que el carácter múltiple de la fotografía (reproductibilidad), y su capacidad de congelar o detener el devenir espacio temporal (instantaneidad), junto con el da la iconicidad que ya mencionamos antes, son la base y fundamento que le da razón de ser al proyecto Ñaño-Xaxofi, es decir es una propuesta fotográfica.

También en el texto que recupero, equiparo al artista con el chamán o brujo de épocas pretéritas, pero qué tipo de brujo-artista o de artista-brujo, de ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿para qué?

Y sí, decidí, en primera instancia, retomar el concepto de tlacuilo, que en idioma nahuatl significa el que labra la piedra o la madera, el que escribe pintando y se adentra en la región del negro y el rojo:

Estos eran hombres o mujeres que se educaban en el Calmecac, y obtenían el conocimiento de las genealogías, los territorios, las leyes, los mitos, los dioses, y además de los ritos y las ceremonias, tenían un conocimiento exacto de la filosofía y el conocimiento de su momento y me tomo la libertad de unificarlo con la figura del brujo y el nagual, como figuras transformadoras del cosmos, que tienen la virtud de transitar por los diversos planos de las múltiples realidades.⁸⁸

Entonces este ser transformador y transfuga de cualquier precisión que lo pueda definir o asir, es el que se encarnará en el autor para que éste dé cuenta de los ñaño-xaxofi, haga la crónica, mediante sus saberes de este grupo, y mediante ello nos produzca la empatía que todo acto creativo requiere.

Ñaño-Xaxofi grupo cultural que habita las inmensos y áridos territorios de la parte más frontal de mis hemisferios cerebrales, lugar donde su devenir los colocó para, iniciar un diálogo entre ellos y el entorno, geografías surcadas por infinidad de conexiones neurotransmisoras, contenedoras, receptoras y emisoras de las más variadas órdenes, acciones y reacciones, que les permitían saber de su estar ahí, en esas regiones idílicas y míticas, en plena armonía con su ser creador, en constante diálogo con él, a fin de saberse a sí mismos.

⁸⁸(León-Portilla 1979)

Devenires espacio-temporales, en los cuales se van construyendo-deconstruyendo, transitando entre la luz y la oscuridad, su rostro, son los infinitos rostros de cada ciclo neuronal, con cada destello se transforman, adquieren cuerpo, cuerpo y rostro son líquidos, son grasos, son químicos, son luz, son electricidad, electromagnetismo que recorre el anchísimo cañón entre ambos hemisferios. Y a cada cúmulo de información deviene cuerpo, sexo, rostro, mujer u hombre, infinita posibilidad de uno u otros, o ambos en uno solo. Unidad, dualidad, trinidad, elementos convertidos en totalidad o partes de ella. Aureos, argentos, cobrizos, destellos lumínicos que denotan y conotan materia, composición, masa, volumen, ancho, largo. Rostros, cuerpos y sexos bidimensionales insertándose en universos tridimensionales para ser multidimensionales o no ser más que una idea, una sugerencia de línea de vida inmortal perdida en un pensamiento, mientras se avizora el paisaje urbano, o se espera la llegada del convoy naranja, que surcará las intimidades de la tierra para llevarnos a un destino incierto. Y en el tránsito por este hoyo negro subterráneo, el concierto sonoro que produce nuestro tránsito multidimensional, pulsa una vez más los himnos y odas que los ñaño-xaxofi entonan en agradecimiento al ser y la nada, que son y no son. Vibraciones sonoro lumínicas que corren de hemisferio a hemisferio y palpitan en su ser creador.

La suavidad de la superficie grasa palpitando por los haces de luz emitidos por estas entidades milenarias, que a manera de vibraciones polifónicas despliegan en todo su esplendor en un afán de trascendencia, que dé cuenta de la impronta divina, del estar y del ser, hechos carnalidad, visceras, uñas, piel, huesos.

El ruido ensordecedor de varios decibeles que expulsa una bocina, en medio de una sinfonía de colores, olores y sabores, corta de tajo este diálogo entre los seres hechos de creatividad y su ente portador: texturas, formas, materia, esencia despliegan su fortaleza en un afán de imbrincarse con la sonoridad y lograr ser uno, y subirse de nuevo a la cinta de Moebius de su ser creador, y ver cómo los cánidos y felinos que deambulaban por debajo de puestos y techos del tianguis callejero, ahora vestidos de mil colores, otean plantas lineales que son ellos mismos, o que las portan sobre sí y en sus interiores, la suavidad de la superficie se mueve al unísono y atrapa sus brillantes emanaciones lumínicas, para convertirse en una inmensa estepa brillantísima, donde la textura de sus fibras ondula rítmicamente, para cubrir a los cuerpos que se refocilan en el eterno mito de la creación y en medio de este rito, palabras que suenan sacras, se escriben, describen,

des-escriben, re-escriben lo que son y serán, mientras haya tránsito vital en este plano existencial o aexistencial.

Textos sagrados que se dicen, se leen, susurran, entonan, cantan o rezan y reinventan, cada amanecer, y se borran y pierden por el ocaso o visceversa: ondas meándricas que al desplazarse construyen historias, poesías, leyendas, mitos, mentiras y maneras de los seres que son y no son y que cuando son, deambulan de izquierda a derecha, nos dicen infinitos sentidos, pero, si se pronuncian en sentido opuesto, no son y dicen todo lo contrario, si nos dejan ver su imagen especular nos cifran el universo y necesitamos elucidarlo mediante claves que ellos mismos portan. Cuando creemos que ya somos capaces de leerlos, comprenderlos, sentirlos, toman las radiaciones de las formas contiguas para transmutar su materia y sus decires, y fluir como el agua en los riachuelos del suelo que forma la lluvia, palabra sagrada o profana que escurre entre el parietal izquierdo y el parietal derecho a manera de sonido cuadrifónico que iza banderas de color, de olor, de sabor de esa selva siniestra-sacra que es la sinestesia de sus divinidades.

Hombre-mujer-animal-planta-mineral, mito-realidad, superficie-universo, sueño-vigilia, físico-etéreo, poesía-palabra, música-sonoridad, universo cuántico que el brujo-tlacuilo de la tribu, tiene que referirnos por mediación de su sapiencia y conocimiento de los actos litúrgicos que le permitan construir-deconstruir, crear-recrear y compartirlos para religarnos con el todo y la nada, la luz y la sombra, el rojo y el negro-blanco, tarea ciertamente nada fácil, porque los estímulos de la cotidianidad hacen uso de toda su potencia para, desviar los objetivos y hacer más que difícil esta encomienda que permita ampliar nuestra visión del mundo y de sus cosas, de sus ritmos, estridencias y palpitaciones, flatulencias y excrecencias generando experiencias sinestésicas que amplíen nuestra conexión con el todo, con la nada, con la totalidad y sus partes.

Qué ánimo se debe de poseer, cuántas millonarias sinapsis acaecer, para que sus estados alterados de conciencia pergoñen en unos cuantos libros, en unas cuantas páginas, en unas cuantas obras: qué serían todas las infinitas obras, todo lo dicho y lo decible, todo lo hecho y todo lo posible de hacer, en qué cantidad de horas-deshoras y rituales se debían acometer para contener todas las historias, mitos leyendas, entretejidas en los vericuetos laberínticos electromagnéticos de sus cerebros biológicos, para que el intento deviniera cuerpo de obra, y al unísono no tuvieramos nada, espacio blanco, espacio negro y el brujo en un devenir infinito lo volviera a crear partiendo de la nada o de su totalidad. Tabula rasa en cada respiro, en cada latido, en cada pensamiento.

Dice Lukács, en su ensayo ¿Franz Kafka o Thomas Man?, en paralelo a lo anteriormente expuesto:

“Entre la objetividad artística y los sentimientos, juicios, etc., del sujeto qué atribuye más importancia a este o aquel aspecto de la realidad. Porque es obvio que los segundos no se deducen directamente de los primeros y que los factores que intervienen en la selección-sinceridad, intensidad, agudeza sensorial, etc.- no pueden proporcionar , en cuanto a la realización objetiva de la obra, ni una garantía, ni mucho menos un criterio.”⁸⁹

De la misma manera en esta cita de Jung, lo complementaríamos:

“Toda persona creadora es una dualidad o una síntesis de actitudes contradictorias. Por un lado es un ser humano con una vida personal, mientras que por el otro es un proceso creador impersonal”.⁹⁰

⁸⁹ (Lukács 2009)

⁹⁰ (Transpersonal n.d.)



Imagen 123. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "Libro de las horas", 1990.



Imagen 124. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "Akiun mar", 2005.

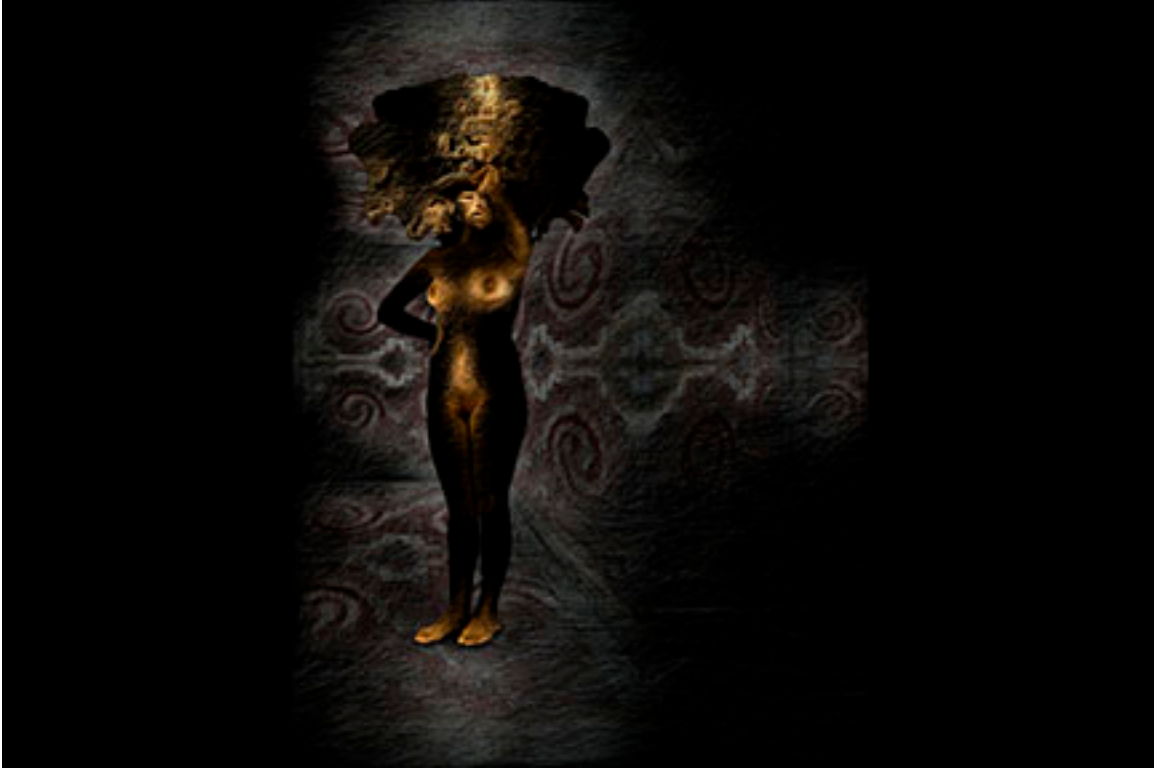


Imagen 125. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "Güijaro Xaaga", 2007.



Imagen 126. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "Día del maíz", 2019.

“Así como un ser humano puede ser sensato o morboso, así debemos observar su constitución psíquica para determinar su personalidad. Pero sólo podemos comprenderlo en su capacidad de artista observando su realización creadora... porque la disposición específicamente artística encierra un exceso de vida psíquica colectiva en oposición a la personal. El arte es una especie de impulso innato que se apodera de un ser humano y lo hace su instrumento. El artista no es una persona dotada de libre albedrío que busca sus propios fines, sino que permite al arte realizar sus propios fines por su intermedio. Como ser humano podrá tener caprichos, voluntades y objetivos personales, pero como artista es un hombre en el sentido más elevado, un hombre colectivo, aquel que lleva y moldea la vida psíquica inconsciente del género humano. Para realizar este difícil destino es necesario sacrificar a veces la propia felicidad y todo aquello que hace a la vida digna de ser vivida para el ser humano común.”⁹¹

La neurociencia afirma que en los procesos creativos utilizamos la memoria a largo plazo, que utiliza dos fuentes: la memoria semántica y la memoria autobiográfica. Recurrimos a la primera para recuperar un conocimiento general (qué día es y dónde estamos). En la segunda almacenamos los recuerdos relacionados con acontecimientos de nuestra vida (por lo que se denomina también memoria episódica). La memoria autobiográfica se manifiesta a su vez en forma explícita y en forma implícita. La memoria explícita mantiene consciente la información factual sobre hechos pasados. La memoria implícita expresa recuerdos que se prestan menos a ser ahormados en palabras; pensemos en los gestos o en los sentimientos. La memoria implícita se abastece de diversas fuentes, como la memoria emocional y la memoria motora. La memoria emocional expresa sentimientos físicos, estados de ánimo y otras emociones. De acciones que no alcanzan la conciencia es responsable la memoria motora.

En los procesos creativos se usa esta información almacenada en la memoria semántica a largo plazo y a través del proceso de encontrar nuevas posibilidades se une esta información por medio

⁹¹ (Transpersonal n.d.)

de nuevas conexiones no existentes hasta el momento. Pero sin una buena memoria semántica las posibilidades de generar soluciones relevantes se reduce.

Y así, el artista-tlacuilo-brujo, recorre los polvosos caminos de su complejidad personal en los pliegues de su lóbulo prefrontal; en un minuciosa y esforzada labor antropológico-arqueológico, realiza las calas que le son necesarias para recuperar los vestigios, los fragmentos, las huellas, los devenires de los ñañu-xaxofi, su razón de ser. Y acuden en su auxilio, las reconecciones de sus neuronas, que cual soplo divino, le permiten avisorar en sus recuerdos, los fragmentos de viejas grafías embarradas en los recovecos de paredes de los úteros primigenios y los descascarados cerúleos, sobrevivientes de las pátinas del tiempo, en los desnivelados muros de míticas ciudades contextuadas de universos esmeraldas; jirones de espacios, raídos por el tiempo, destellos polícromos que siguiendo sus tiempos se manifiestan.

El ancestral metafísico transmuta en lúdico infante, que en medio de la nada, arma y le da vida, al rompecabezas de las infinitas piezas, que corre, en su imaginación, desnudo, entonando eureka polifónicas, al encontrar que una de las piezas embona y ajusta con la precedente, creando nuevos universos al expandir su cerebro.

Una a una, esas sombras atisban la luz y hacen suyo al rojo, copulan con los magentas, corretean al cian, poseen al verde, enamoran al amarillo, seducen al azul y en la vorágine, encuentran su sitio, su forma, su signo, su símbolo. Se transmutan ya en animales, en planos, en plantas, en volúmenes, en cuerpos, en líneas, en excrescencias, en sexos, en opuestos y complementarios, en pliegues, en el origen y el fin. Y se vuelven una página, folio o libro y la palabra oculta renace y los ñañu-xaxofi tienen rostro y cuerpo, por primera vez, por última vez.

Son 20 universos, espacios de dualidades, del todo y la nada, haciéndolas visibles a manera de piezas, versos, oraciones, obras, o propuestas, primigenias que renacieron vía las habilidades del hombre de conocimiento, el cual le permite ir develando desde la penumbra de su bóveda craneal y tomando las fibras encordadas de saberes caducos y aniquilados por el trabajo inexorable del tiempo, abrirse paso en los senderos laberínticos de su creatividad, los cuales fue tejiendo, durante cuarenta vueltas a la fuente lumínica dadora de vida.

Veinte mitos e historias que fragmento tras fragmento, se volvieron Trama y Urdimbre para narrar las cosas de tiempos pretéritos, en cartografías trazadas sobre la misma piel de sus iguales: de milenarios jonotes, guardianes de las altas montañas, ministros de las lluvias y los vientos, de la hermana de los mil pechos, que sacía la sed de los andantes y resguarda la tierra y sus riquezas,

que es techo, comida y bebida; cuando bebida es, nos conduce por los ignotos espacios donde habitan los inefables, o si elige ser comida, arroja con sus brazos-pencas al bulto sagrado y cual techo, da seguridad a los comunes, para que recreen sobre sus geométricas esteras-petates, tradiciones milenarias del útero primero. Del alimento sagrado del cual estamos constituidos, carne de dioses que compartieron para hacernos, planta alimento, maíz, rojo, blanco, amarillo, negro: cuerpo y hojas, mazorca y cabello, mutan en hojas y pliegos contenedores de los cantos tradicionales y las elegías del artista que: con cada trozo ampliaba el panorama, la longitud se extendía por infinitos horizontes, hasta obligarnos a usar nuestros cerebros y oculares reptilianos, para dimensionar esos mapas y contemplar lo que se quiere abarcar.

María Sabina, madre-padre, luz-oscuridad, tiempo-espacio- verbo-nagual nos guía tierra adentro o lo que es lo mismo, pero no igual por las profundidades abisales del cerebro.

Soy mujer que mira hacia adentro

Soy mujer luz del día

Soy mujer luna

Soy mujer estrella de la mañana

Soy mujer estrella dios

Soy la mujer constelación guarache

Soy la mujer constelación bastón

Porque podemos subir al cielo

Porque soy la mujer pura

Soy la mujer del bien

porque puedo entrar y salir del reino de la muerte

Soy una mujer que llora

Soy una mujer que escupe

Soy una mujer que ya no da leche

Soy una mujer que habla

Soy una mujer que grita

Soy una mujer que da la vida

Soy una mujer que ya no pare
Soy una mujer que flota sobre las aguas
Soy una mujer que vuela por los aires
Soy una mujer que ve en la tiniebla
Soy una mujer que palpa la gota de rocío posada sobre la yerba
Soy una mujer hecha de polvo y vino aguado
Soy una mujer que sueña mientras la atropella el hombre
Soy una mujer que siempre vuelve a ser atropellada
Soy una mujer que no tiene fuerza para levantar una aguja
Soy una mujer condenada a muerte
Soy una mujer de inclinaciones sencillas
Soy una mujer que cría víboras y gorriones en el escote
Soy una mujer que cría salamandras y helechos en el sobaco
Soy una mujer que cría musgo en el pecho y en el vientre
Soy una mujer a la que nadie besó jamás con entusiasmo
Soy una mujer que esconde pistolas y rifles en las arrugas de la nuca

Soy mujer que hace tronar
Soy mujer que hace soñar
Soy mujer ararí, mujer chuparrosa
Soy mujer águila, mujer águila dueña
Soy mujer que gira porque soy mujer remolino
Soy mujer de un lugar encantado, sagrado
Porque soy mujer aerolito.⁹²

⁹² (Humeante 2008)

Cartas panorámicas, destellos electromagnéticos surgidos de las zonas más negras y oscuras de lo infinito, que no por su ausencia de luz, no muestren lo cifrado de su código en milenarias y curvilíneas palabras, textos reptantes, mitomanías escritas, simples palabras, hacedoras del espacio evolvente de la imagen, el uno y el todo hecho verbo, signo, oración, conjuro poesía. Marco ideal para contar los avatares de los ñaño-xaxofi en los confines externos de mis masas encefálicas.

Cuando Schiler me susurra su palabra en ajadas hojas:

*“la oscuridad es terrible, y precisamente por esta razón es apta para lo sublime. Pero ella no es terrible en sí, sino por que nos oculta los objetos y por que nos entrega, por consiguiente, a la violencia total de la imaginación. Tan pronto como el peligro se ha evidenciado, desaparece gran parte del temor. El sentido visual, primer guardián de nuestra existencia, nos rehusa sus servicios en la oscuridad, y nos sentimos indefensos ante el peligro escondido, por ello, la superstición sitúa todos los fantasmas en la medianoche, y para la imaginación, el reino de la muerte es un reino de noche eterna.”*⁹³

Acotación del plano-volumen en donde la vida copula con la vida, con la muerte, con la luz y la sombra, y los ñaño-xaxofi viven en cada pieza, así mismo se consumen cuando las vemos, su creador muere en cada parto, nuestra vista las reencarna, pero las oculta, el brujo regresa para re-escribirlas. Cada narrativa es eterna, nunca terminada, las vemos y las aniquilamos, pero no del todo, algo de ella siempre se nos oculta, la materia tiene otro comportamiento si la observamos y es ella cuando no es mirada.

El artista cual monástico sacerdote, recita, lee, canta las viejas escrituras a sus cuatro rumbos, en sus cinco direcciones, por sus siete planos y acomete tabula rasa y las vuelve a crear, las vuelve a trazar, las vuelve a pintar y danza mientras come para ellas y se regodea en su carnalidad sexuada, para regocijo de los eternos moradores de su infinita sensibilidad y nos convida del éxtasis eterno.

⁹³ (Schiller 1962)

Radiaciones electromagnéticas a manera de punto, línea, plano, color se corporizan en estas 20, tal vez dos o quizá cero, en realidad 0 y 2, dejémoslas en experiencias espacio temporales, resultado de una vida, precisaria de una experiencia vital, que nació cuando mi abuelo, abrió la puerta del espacio oscuro, que veía transcurrir su vida. Donde una figura de un corpulento caballo y un hombre de mirada penetrante, parecían salir de una caja de luz y correr sobre uno de los muros de encalados adobes, y las manos de este abuelo, de habilidosos dedos, impregnados de carbón, seguían los lumínicos contornos y cual deidad creadora, les daba forma y rostro, volviéndolos de luz y materia, luz que se guardaba cuando se cerraba la caja y materia que emergía en el papel adosado al muro. Indudablemente mi epifanía infantil, ojalá que uno tuviera el poder para descifrar el futuro y atisbar lo que se me venía.

“Yo pienso que los héroes son necesarios porque sin ellos no estaríamos completos y yo no quisiera ser medio volcán. Cuál sería nuestro cometido, sin un lucero que rescatar, sin una tormenta con quien pelear, sin un fin que justifique el medio, cuentan que cuando la tierra era joven y mi corazón también, yo también fui héroe, que luchó contra adversarios más fuertes y temibles que yo por el amor de ella, no supe si la gané o la perdí, puesto que yace silenciosa, cercana a mi sin proferir palabra alguna, aunque hayan pasado siglos. Pero sí sé que gané mi mi corazón, porque desde entonces se encendió tan fuerte que ni las nevadas más potentes lo han podido apagar.⁹⁴

⁹⁴ (Acevedo Whitehouse 2014)

Cómo no agradecer este líquido vital y este pensar, corazón y entendimiento de generaciones infinitas que alguna vez nadaron en las aguas primeras o zig zaguearon por infinitos universos y estas imágenes presentadas son mi tributo a manera de reconocimiento y agradecimiento.

Una vez más Don Federico Schiler afirma:

*“La divinidad, representada como omnisciente, que penetra con su luz hasta lo más recóndito del corazón humano, como santa, que no tolera ninguna emoción impura, y como potente, en cuyo poder se halla nuestro destino físico, es una representación terrible y por ende puede llegar a convertirse en una representación sublime.”*⁹⁵

Y qué más poéticas ofrecen los trazos del artista devenido sacerdote-chamán, en la veintena de grafías lumínicas por él creadas y recreadas.

Por consiguiente no queda más que referir los juegos de amor, los humores de su lascivia, las expresiones de su erótica.

La obra no tiene como finalidad la belleza sino su potencia mágica, su influencia en el mundo y en la vida, ya que el arte erótico es una manifestación, que se rastrea tan antigua, como el origen mismo de la vida, como otras tantas manifestaciones vitales sin embargo el gran público la desconoce debido a la censura y “tabú” que siempre han envuelto a este tipo de arte.

Desde que el arte se conoce y reconoce, allá en la profundidad de épocas muy remotas, el cuerpo humano y su representación han sido siempre objeto de la mirada creativa del hombre. Me refiero a pictogramas, ideogramas, pequeñas esculturas, vasijas con escenas costumbristas, frisos, figuras votivas, en fin, a las iniciales expresiones artísticas de la humanidad.

⁹⁵ *Op. Cit.* (Schiller 1962) P. 184

El erotismo, al igual que el arte, es imaginación, fabulación, un asunto absolutamente mental; es la relación con la otredad del ser humano; es avidez, sed, recurrencia de imágenes conectadas con la experiencia sexual y sensual de cada persona. O como lo definiera magistralmente Octavio Paz, en su magnífico ensayo sobre el Marqués de Sade:

*“El hombre se mira en la sexualidad. El erotismo es reflejo de la mirada humana en el espejo de la naturaleza. Así lo que distingue al erotismo de la sexualidad no es la complejidad sino la distancia. El hombre se refleja en la sexualidad, se baña en ella, se funde y se separa. Pero la sexualidad no mira nunca el juego erótico; lo ilumina sin verlo.”*⁹⁶

Esa hambre de sensualidad y de las respuestas eróticas y sexuales del otro, encontraron rápidamente su reflejo en el arte. Grandes maestros de la pintura, el dibujo, el grabado y la escultura aportaron lo suyo a todo el discurso sobre el erotismo, al cual la literatura había hecho también sus importantes contribuciones. Quizás habría que decir aquí que lo primero fue la imagen, no el verbo, en la función de reproducir todas estas necesidades sexuales y eróticas del hombre.

Las sociedades del pasado-presente, pronto se apercibieron de las implicaciones reproductivas, sociales y simbólicas del sexo.

Las complejidades sociales de los ñañu-xaxofi, pronto idealizan a la mujer con figuras-representaciones que exaltan su fecundidad. Para el hombre-mujer, la procreación llega a ser un ritual cargado de un “erotismo-mágico”, mientras que la mujer se transforma en Madre Naturaleza, en un ser que tiene el poder de crear vida. La figura del chamán, se convierte en el nexo de unión entre lo desconocido y la realidad, que, a través de la liturgia y el erotismo, llega a su máxima significación simbólica.

Por otro lado, al final del siglo XX y principios del XXI la representación fotográfica comenzó a ocupar su espacio en la representación del cuerpo humano, el erotismo y la sexualidad; derribando las fronteras de lo pornográfico, ésta, producto de los sistemas informáticos, vio crecer desmesuradamente su demanda. Un grupo de creadores se convirtió en paradigma del nuevo soporte plástico. Robert Mapplethorpe, Jan Saudek, Helmut Newton, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Noboyusi Akari y Andrés Serrano, por sólo citar algunos nombres, han

⁹⁶ (Paz 1994)

fotografiado el cuerpo (algunos sus propios cuerpos) y recreado nuevas dimensiones de sus potencialidades sónicas. El uso visual del fragmento del cuerpo ha sido una de las grandes aportaciones del arte fotográfico a las representaciones artísticas del cuerpo y del erotismo. Pero también la fotografía reforzó una vieja polémica: las diferencias y las similitudes entre pornografía y erotismo.

Hoy por hoy las modernas tecnologías informáticas abren nuevas posibilidades a las imágenes eróticas. Se sigue innovando en el arte contemporáneo a pesar del predominio en los circuitos de producción simbólicos internacionales de un arte más experimental y conceptual en el que las reflexiones sobre el cuerpo y lo erótico no son precisamente la preocupación predominante.

Y finalmente, las improntas del devenir de cuatro décadas, hoy nos citan en este espacio y en el marco de las investigaciones-producciones, para entrar a este mundo polémico de imágenes y conceptos, denominado ñaño-xaxofi, el cual nos hacen mirar y recorrer a través de sus ventanas visuales los universos creados desde sus ópticas, para circular desde la mirada autoreferencial, sensual y masculina-femenina, y la búsqueda de lo erótico y lo sensual por medio de lenguajes y grafías herméticas y crípticas que se transmutan en las sustancias alquímicas de la expresión plástica y la cultura de la mirada humana, que es una enorme parábola desde y hacia el cuerpo como epicentro de todas las reflexiones del arte, seguirá considerándolo como la metáfora del universo. El cuerpo como eje de toda la creación artística de siglos dialogando con la sexualidad, el erotismo y las demás derivaciones.

Para cerrar esta síntesis vital, le cederé la palabra a personajes que se han referido a las propuestas que aquí presento.

Necesaria y obligatoriamente cito a mi Maestra Kati Horna.

“Unidos hace años partían del taller de fotografía de la Academia de San Carlos: Con conocimiento se logra la libertad de expresión , al mismo tiempo que se informan y conocen los trabajos de otros fotógrafos para desarrollar su propia sensibilidad, cada uno se parece a sí mismo y, así, cada uno es diferente al realizar sus imágenes y vivencias.

Así es el camino de estos tres fotógrafos.

Víctor Monroy de la Rosa.

Con sus composiciones, sus imágenes de bodegones silenciosos; adentro de él vive el pintor que es.”⁹⁷

Kati Horna, Enfoques, 1989.

⁹⁷ (Horna 1989)

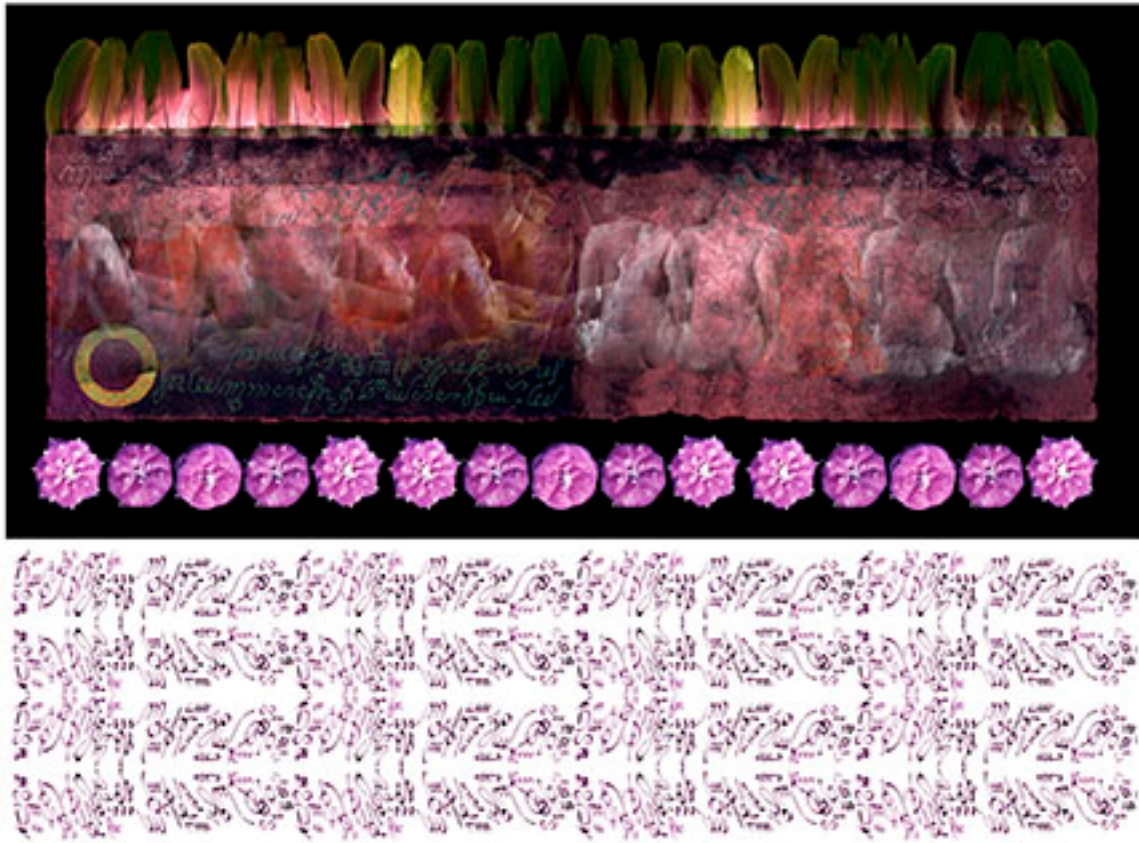


Imagen 127. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, “Ñañu-Xaxofi”, Imagen digital, 2012.



Imagen 128. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, “La danza de la tortuga”, Imagen digital, 2012.

El Maestro Jorge Novelo escribe:

“En la obra de Víctor, la fotografía... encuentra su verdadera expresividad más allá de la representación veraz, recrea un mundo interior que se organiza dentro de la misma realidad, dando al color un sentido que guarda el misterio de la creatividad. Imágenes llenas de magia se nos revelan como en sueños y nos las descubre en nuestro verdadero espacio, no se trata de interpretaciones oníricas, ni surrealismos, tampoco de interpretaciones fantásticas, es nuestra propia realidad espiritual interna.”⁹⁸

Maestro Jorge Novelo, septiembre, 1990.

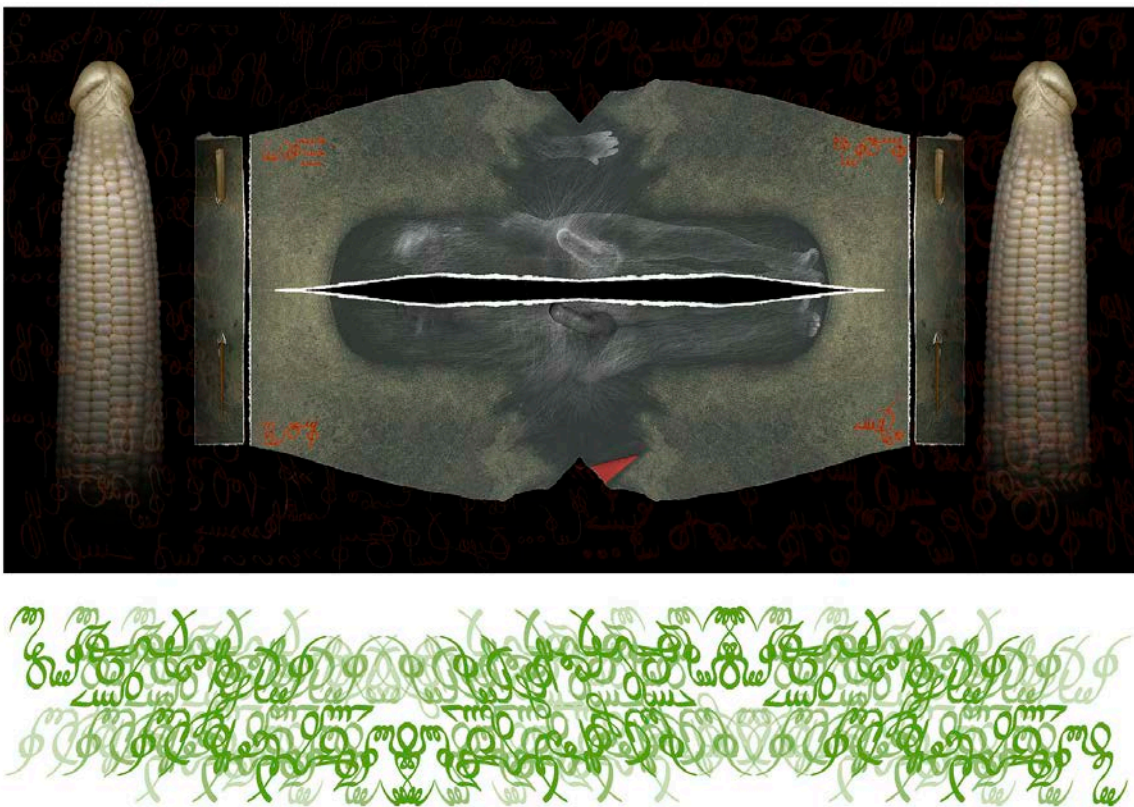


Imagen 130. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, “Ketzalkoatl”, Imagen digital, 2012.

⁹⁸ (Novelo 1990)

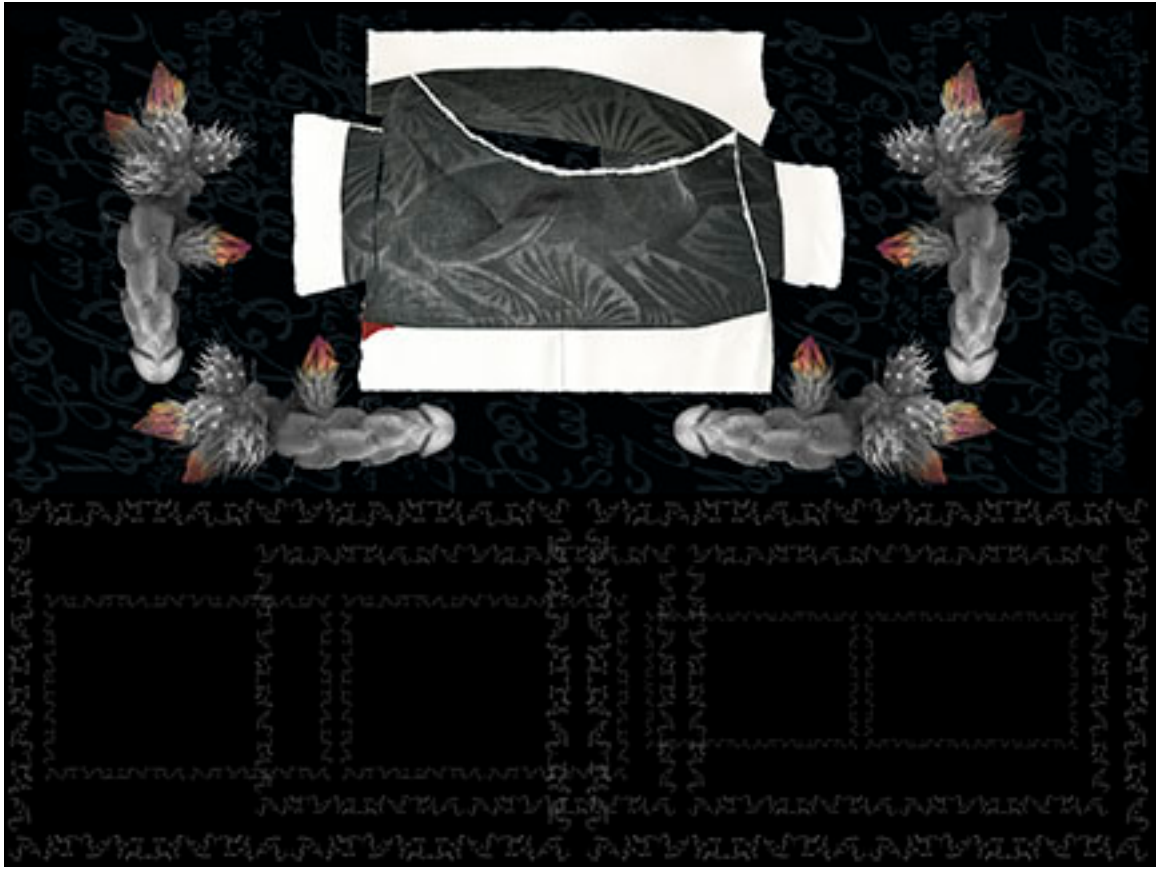


Imagen 131. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "Ome Tochtli", Imagen digital, 2012.

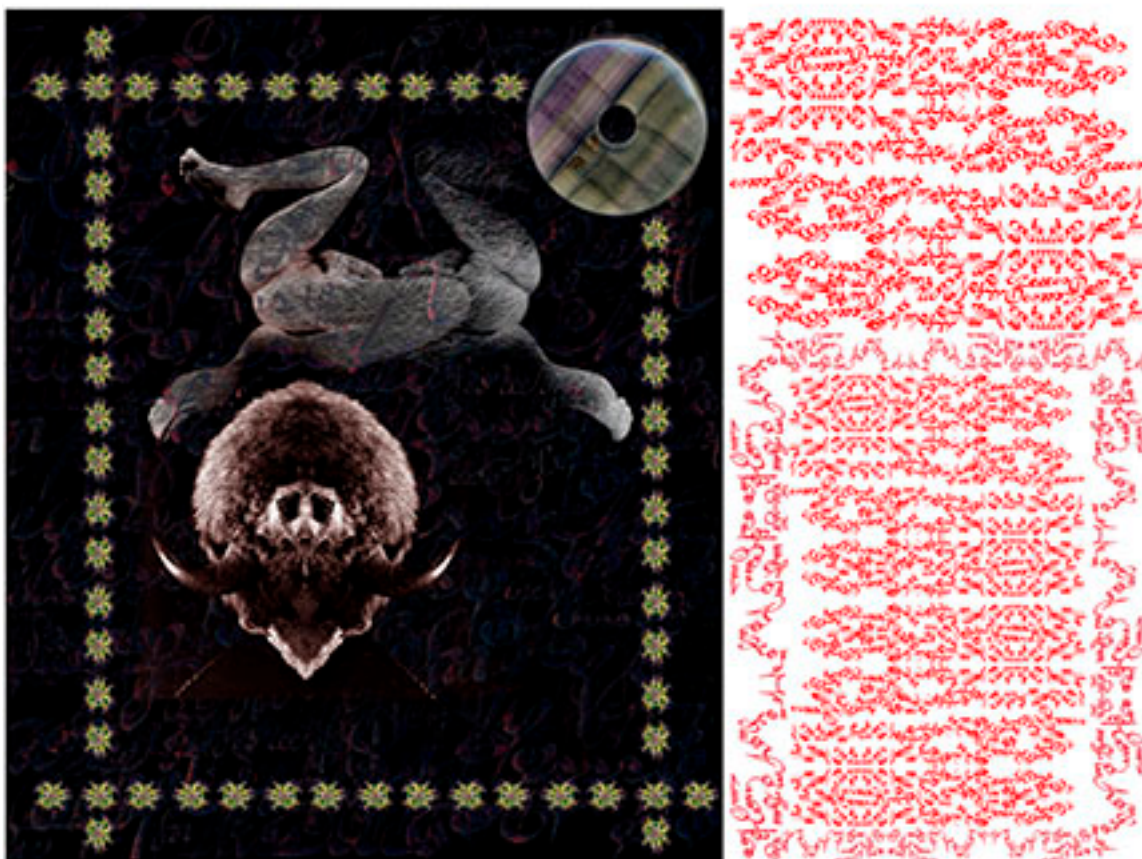


Imagen 132. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, “El gran espíritu”, Imagen digital, 2012.

Mi amigo el Dr. Edgar Díaz comentó lo siguiente:

“Es artista porque se ha constituído por sus actos creativos, de los cuales soy testigo. Si aunamos a sus hechos una actitud cuya peculiaridad es la responsabilidad y el compromiso, el resultado es la calidad con que nos presenta, ahora estas obras.

El presente trabajo compromete al autor con la visión que del mundo tiene a través del lente fotográfico. Recuerdo con agrado el impacto que me causó observar sus fotografías, éstas me provocaron una reacción emocional auténtica e intensa. Cuando Una Persona es Capaz de provocar emociones mediante el trabajo que realiza, nos hallamos ante una forma de trascendencia tanto de ese individuo como del trabajo mismo. Lograr esto implica una tarea por demás ardua y un auténtico compromiso.”⁹⁹

Dr. Edgar Cuauhtémoc Díaz Franco, febrero, 1992.

⁹⁹ (Díaz Franco 1992)

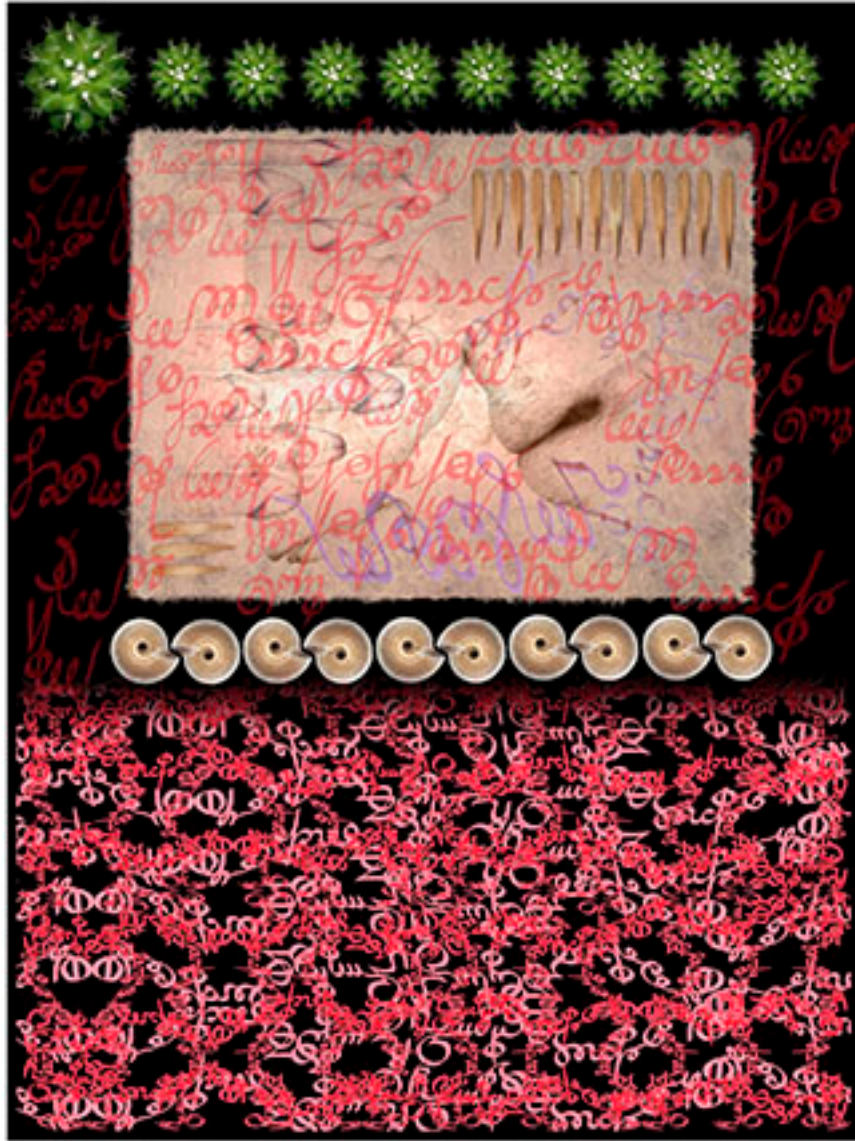


Imagen 133. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "Padre-Madre", Imagen digital, 2012.

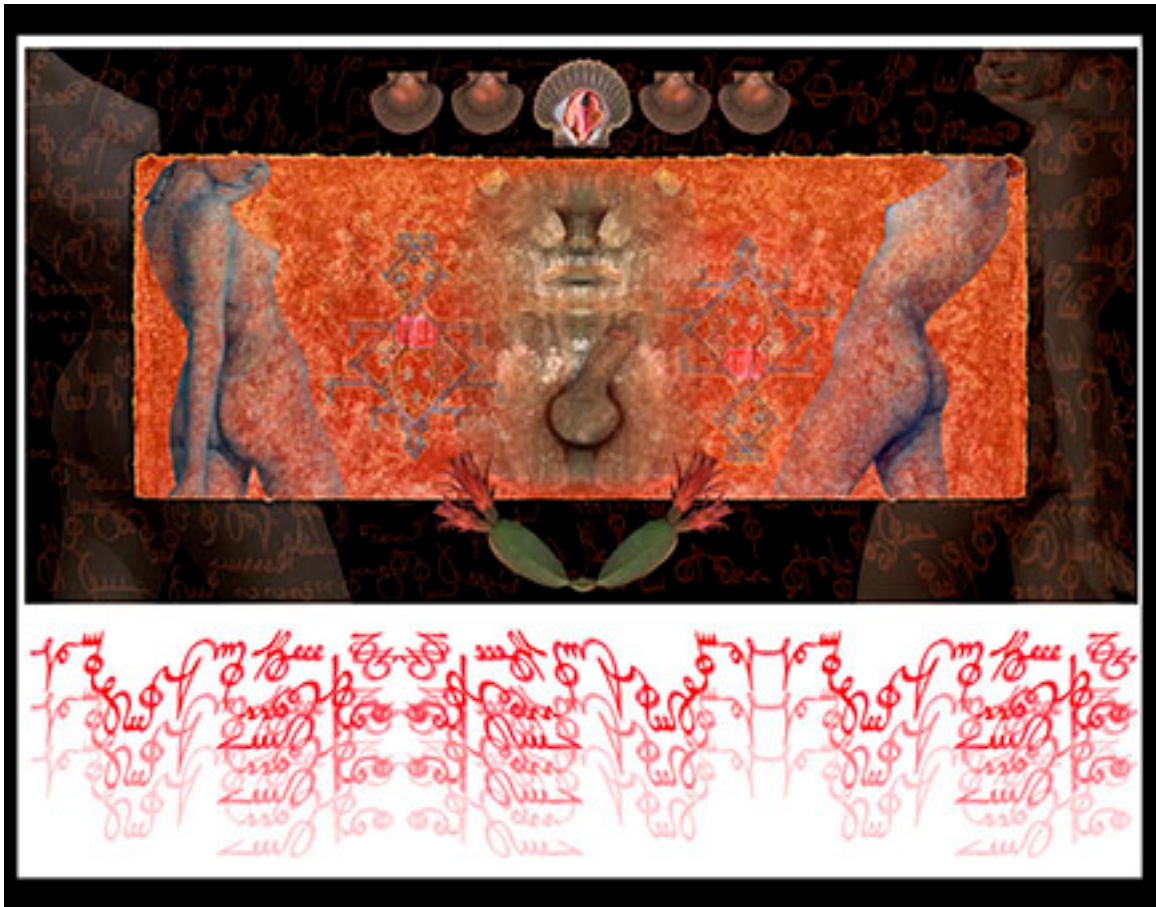


Imagen 134. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "Xoconostle", Imagen digital, 2012.

Asimismo el Maestro Claudio Ceballos se refirió a mi obra de la siguiente manera:

“V́ctor Manuel Monroy de la Rosa, fotógrafo y profesor de fotografía, no se limita a seleccionar y registrar los est́mulos visuales provenientes del mundo exterior, sino que ́l mismo los genera y organiza. Por ello sus imágenes no son producto de la oportunidad ni del azar. Son expresi3n de su voluntad est́tica; no reproduce, inventa. Sus fotos son los 3rganos de su fantasía, la exteriorizaci3n de su subjetividad. Inventor y constructor de imágenes, es llevado por su singular naturaleza a crear paisaje y fantásticos bestiarios. Para ello colorea la luz, embarra pigmentos, fabrica armazones, entinta, tiñe, cromatiza los objetos y los convierte en sujetos de su expresi3n, y con ellos elabora sorprendentes imágenes visuales, por las que asoma una sensibilidad extraña, en la que coexisten espinas de cactáceas con la táctil morbidez de palpables organismos femeninos, a veces reducidos a sus preminencias esenciales. Las fotografías de V́ctor Manuel Monroy de la Rosa son metáforas visuales que no sólo dan sentido a su existencia: enriquecen la nuestra.”¹⁰⁰

Maestro Claudio Ceballos, enero, 1992.

¹⁰⁰ (Carlos 1992)

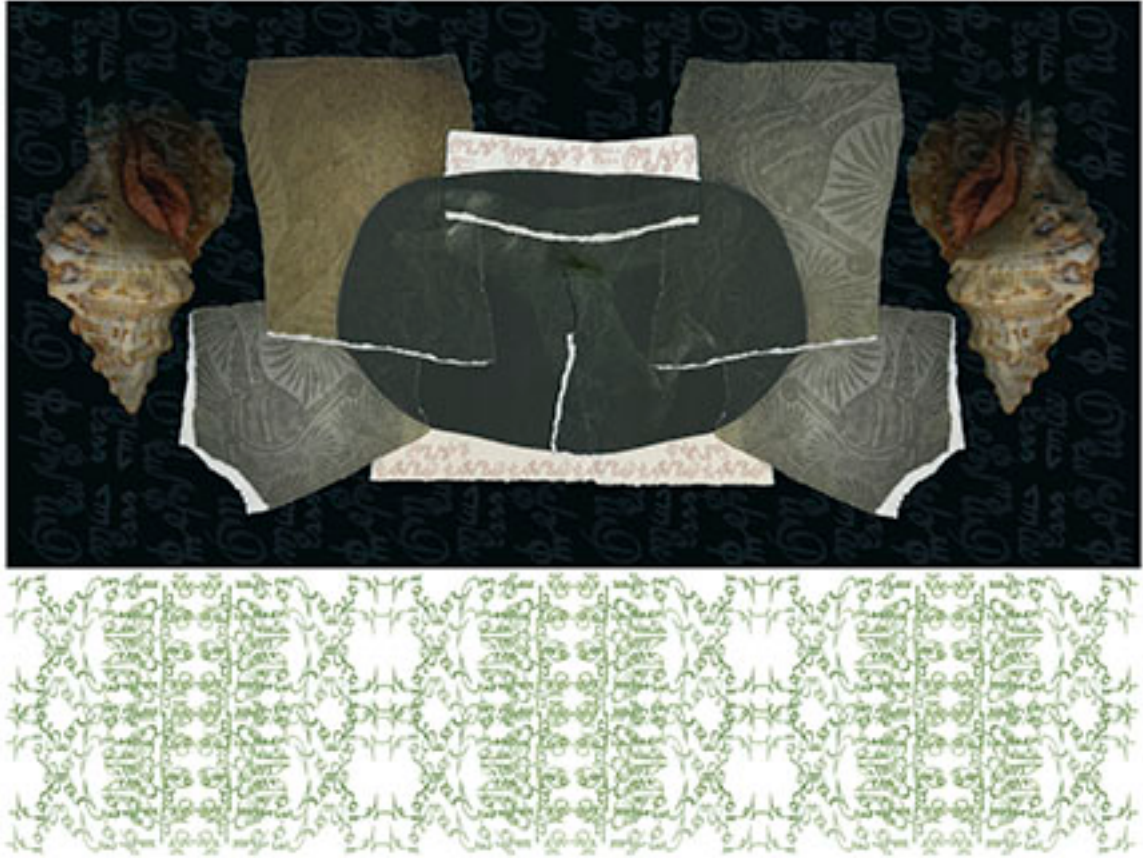


Imagen 135. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "Tecomates", Imagen digital, 2012.

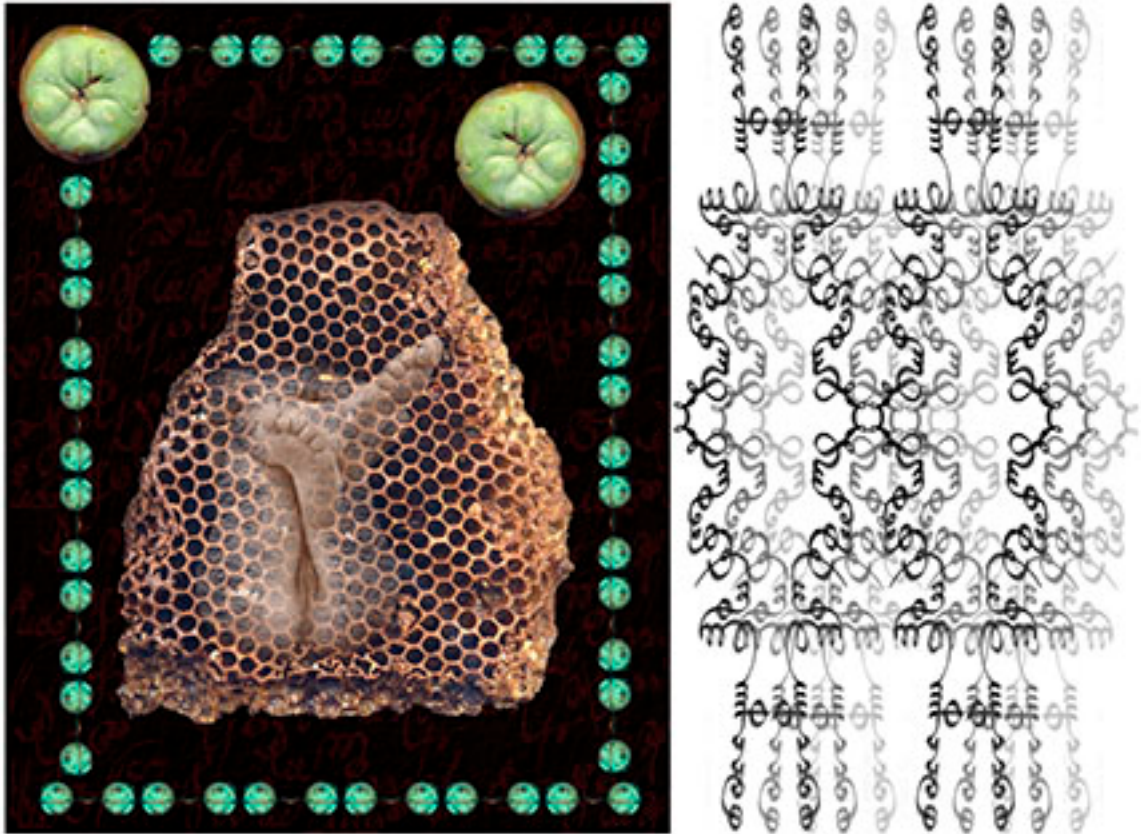


Imagen 136. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, “La miel no es dulce ni amarga”, Imagen digital, 2012.



Imagen 137. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "Atisbando el cinabrio", Imagen digital, 2012.

En una entrevista que me hicieron en el año 2000, Alma Delia Dorantes decía:

“Siempre preocupado por lo que el artista va a ofrecer, el maestro Víctor Manuel Monroy transita por la gama de posibilidades que le ofrece la fotografía, y con esta preocupación es como él concibe su labor profesional, como un enriquecimiento del artista. Indagando en los recuerdos se da cuenta de que hay hechos, actos, personas que fueron definitivas en su formación y que muchas veces por descuido, por mala memoria pasan a segundo o a tercer término o definitivamente son relegadas, por lo que hay que rendir honor a quienes honor merecen.”¹⁰¹

Alma Delia Dorantes, 2000.

¹⁰¹ (Difusión Cultural 2000)



Imagen 138. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, “La caverna primigenia”, Imagen digital, 2012.

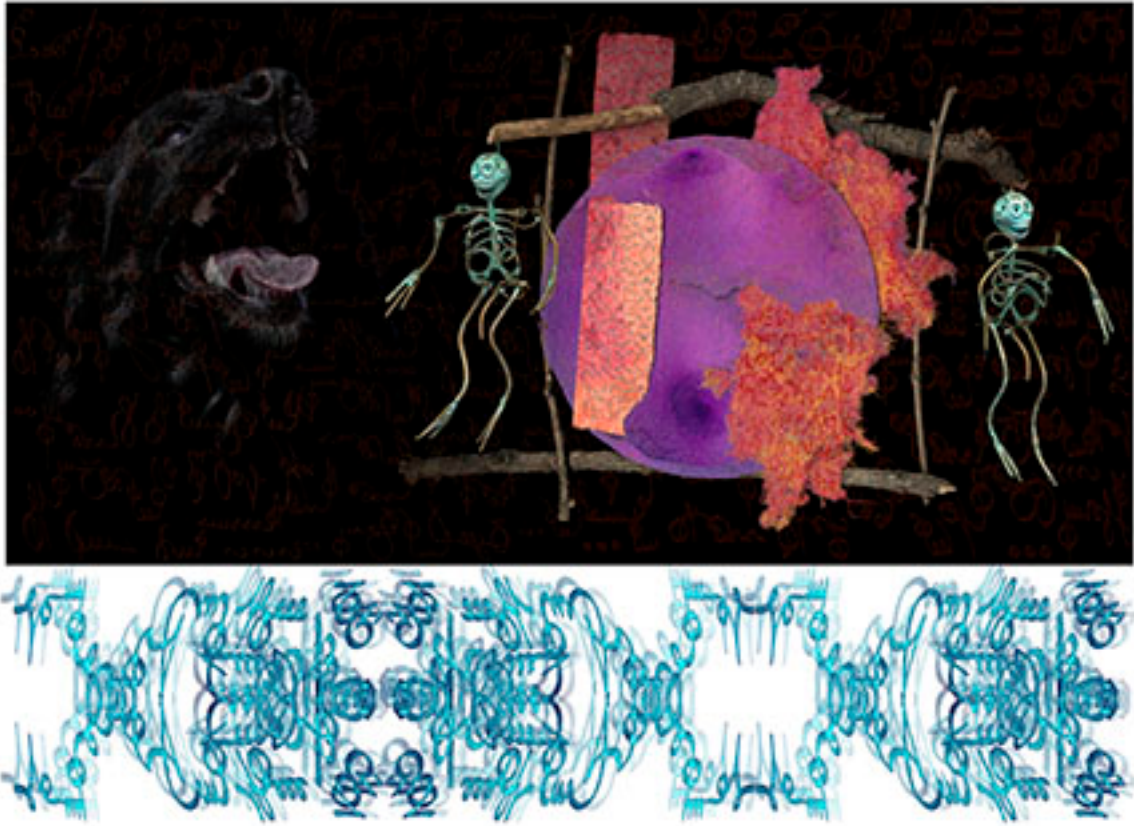


Imagen 139. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "Uk", Imagen digital, 2012.



Handwritten text in a cursive script, likely Spanish, arranged in several lines across the bottom of the image. The text is written in a dark brown or reddish-brown ink on a light background.

Imagen 140. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "Estados alterados", Imagen digital, 2012.

En un texto de Beatriz Buberoff dice lo siguiente:

“¿Qué es la realidad acaso un sueño?

Y en esa búsqueda el arte ¿qué pretende?

*Nos asomamos con asombro a un mundo extraño e inmersos en él pasamos por
la vida buscando y bucándonos.*

*Añoramos lo que fue en la niebla del pasado e imaginamos lo que será y tal vez
nunca sea; y en este raro afán de aprisionar los seres y las cosas, de nutrirnos
de formas y colores, en este insasiable deseo de colmar los días escribimos,
dibujamos, modelamos o pintamos para crear una realidad desde adentro,
realidad interior que va creciendo como una inmensa ola desbordándonos
para unirnos al palpitar eterno del tiempo y de la vida.”¹⁰²*

Beatriz Buberoff, enero, 2011.

¹⁰² (FAD 2011)



Imagen 141. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "Kinkinse", Imagen digital, 2012.

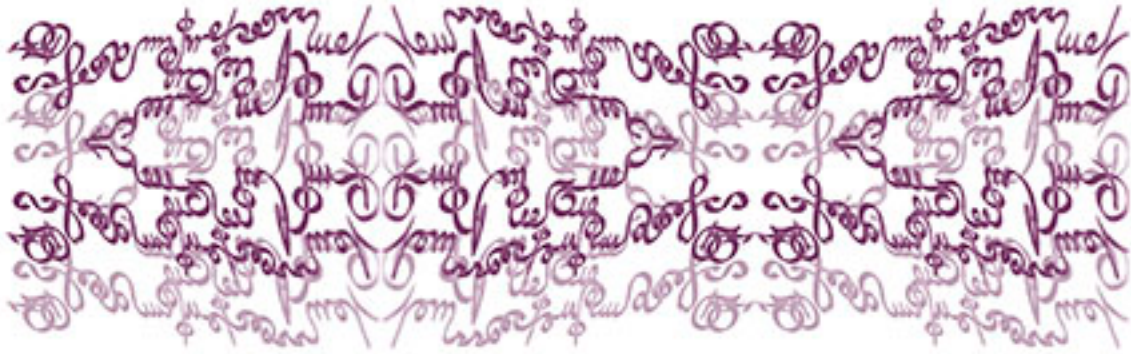


Imagen 142. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "Mictlantecihuatl", Imagen digital, 2012.

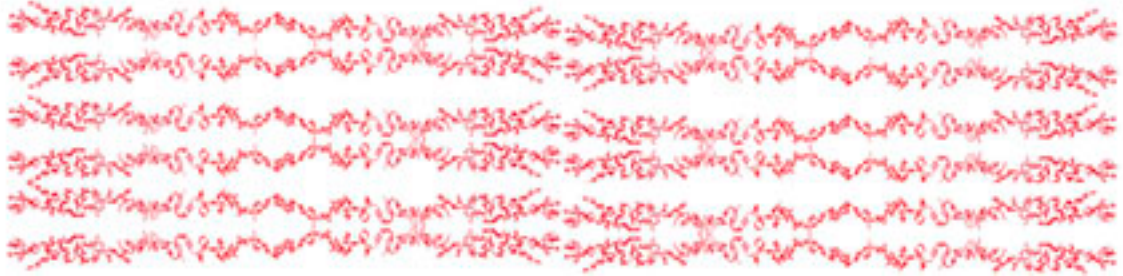
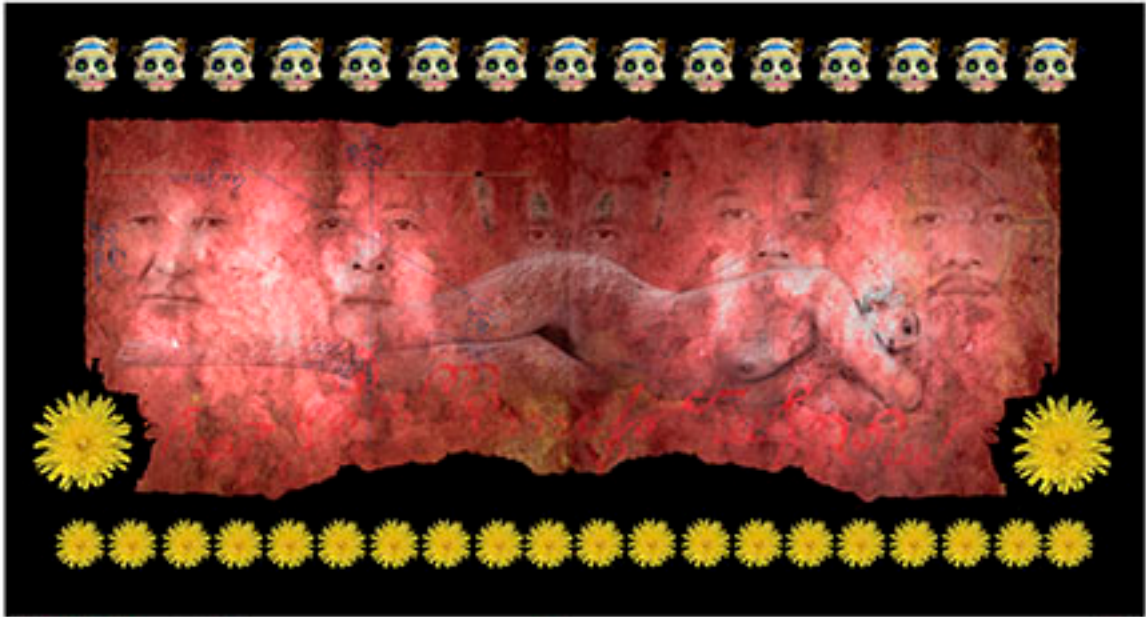


Imagen 143. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "Cipriano", Imagen digital, 2012.

Por su parte el Dr. Fernando Zamora dejaba por escrito, en una exposicion en la Academia de San Carlos:

“La gramática lumínica de Víctor Monroy aprovecha la materialidad de los elementos que utiliza. Por ejemplo, las hojas de maíz o de maguey lo proveen de la fibra con la cual él mismo elabora papeles. El artista nos remite así a la infancia, a texturas y olores que perviven en nuestra memoria de sujetos urbanos antaño ligados a la tierra. Y, al ver esos papeles, queremos tocarlos, olerlos, comérmolos; mas no es posible, pues han sido digitalizados y su imagen aparece ahora frente a nosotros, para que la miremos copiada sobre otro papel. Entonces tocamos viendo, en una especie de vivencia sensual a distancia. Y de este palpar sinestésico se desprende una auténtica experiencia estética, juego de los sentidos que apela a nuestro erotismo.

Otro registro en esta obra es el paso de la imagen analógica a la digital. En ese complejo movimiento la materialidad no se pierde, por supuesto, sino que de algún modo se sublima: una Fotografía analógica está al alcance de nuestros sentidos en tanto con ellos percibimos el proceso de su producción; la digital, en cambio, rebasa nuestra sensibilidad porque su procesamiento ocurre en un ámbito numérico-electrónico oculto a nuestros sentidos. Sin embargo, el resultado es también una imagen material, aunque material en algún sentido evanescente: si no hay corriente eléctrica, no hay imagen. Para evitar tal desvanecimiento, la imagen se vuelve nuevamente analógica al ser trasladada al papel.”¹⁰³

Dr. Fernando Zamora, 2019.

¹⁰³ (Zamora 2019)

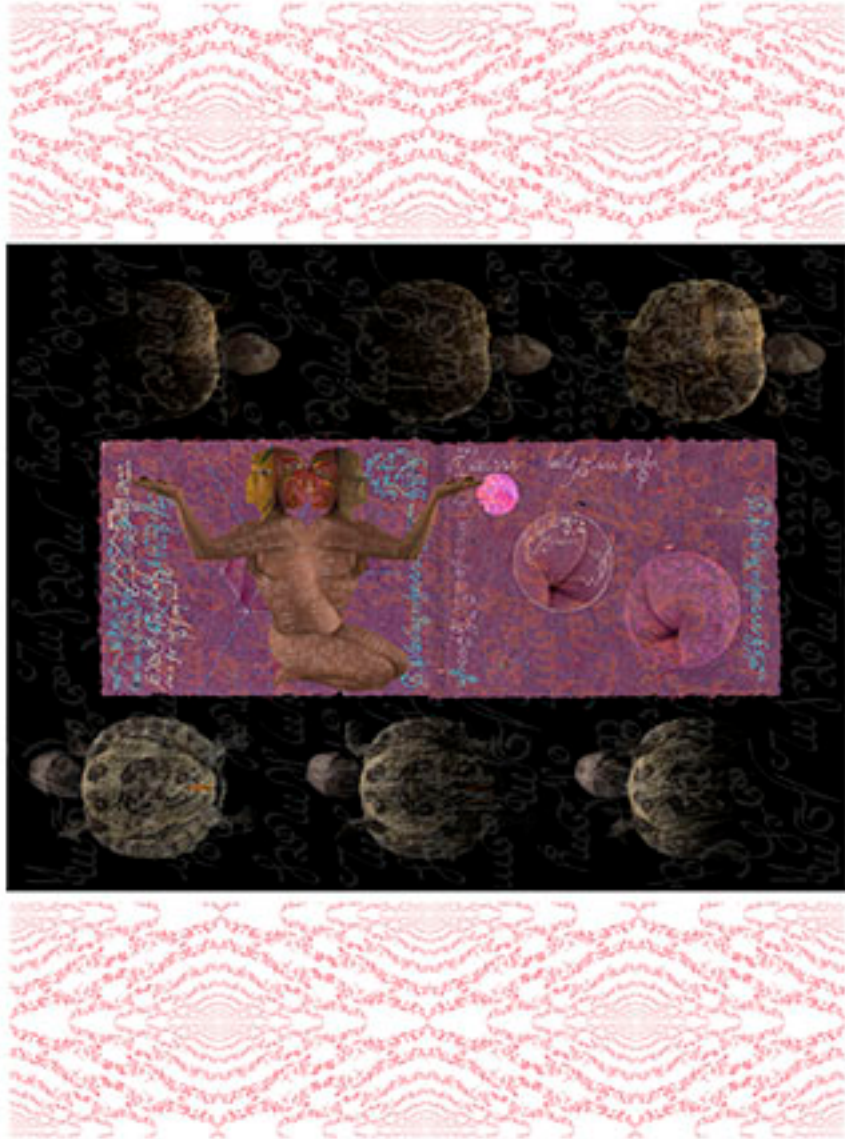


Imagen 144. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "Tributo", Imagen digital, 2012.



Imagen 145. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "Hypocampo", Imagen digital, 2012.

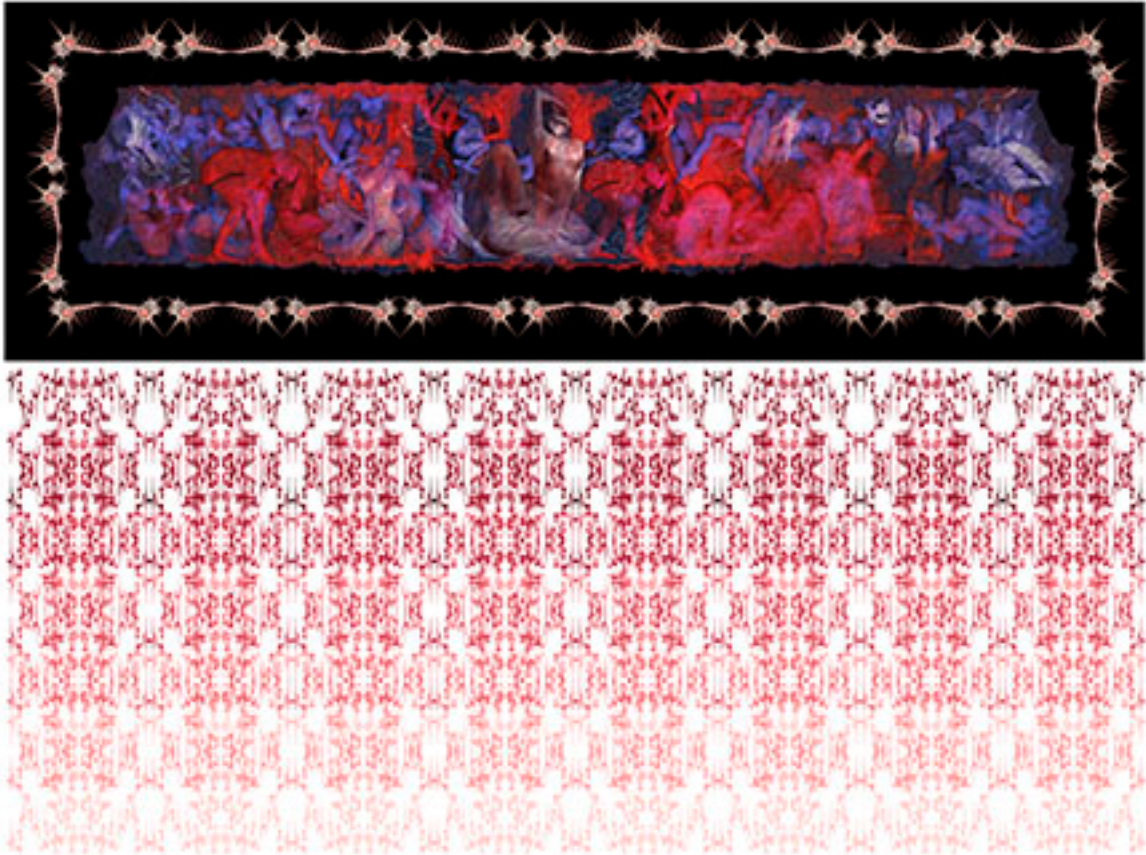


Imagen 146. Víctor Manuel Monroy de la Rosa, "Yadanza", Imagen digital, 2012.

“Y que llegues, por fin, a la escondida
playa con tu minúsculo universo,
y que logres oír tu propio verso
en que palpita el alma de la vida.”¹⁰⁴

Enrique González Martínez

¹⁰⁴ (González Martínez 2017)

Conclusiones

El trayecto de esta larga investigación-producción es y ha sido paralela al devenir-peregrinar vital, ambas son unidad que no puede o no deben ser separados. El intenso ejercicio que significó recuperar aquellas etapas, experiencias y hechos de la savia, no fue una tarea fácil, urgar en los entresijos de mi memoria, para obligarla a que abriera los estancos en donde se depositaron, para recordarlas, traerlas a estos tiempos y recrearlas a manera de liturgia; en un acto de comunión con el universo del arte, crear una unidad y dar cuenta de ello en estos escritos.

Cuando crucé por vez primera la puerta de la Academia de San carlos, mi ser, pletórico de incertidumbre, creía vagamente, que ahí encontraría la profesión, a la que mi incipiente formación escolar me había llevado. Y como a tantos jóvenes universitarios les sucede, el Dibujo, pero sobre todo la Pintura, eran los objetivos; qué lejos está uno, tan siquiera un poco de lo que nos depara la estancia entre sus aulas, talleres y laboratorios, Siqueiros dice:

*“con todos los inconvenientes de lo que aún es balbuciente, de lo que aún no ha configurado su propia elocuencia y su propio ademán, pero indudablemente una práctica con un amplio camino por delante ... el único camino físico y estético en consecuencia”*¹⁰⁵

Los cuatro años de estancia en la licenciatura modificaron la percepción que en ese entonces tenía del arte. Un factor, que jamás había considerado y que determina en gran medida esta percepción: en mi tránsito diario por los pasillos de San Carlos, establecí relaciones con la mayoría del personal adscrito a la dependencia, en particular con los trabajadores de intendencia, uno de ellos, “Roberto”, un día me interceptó y a bocajarro, me espetó “Tú vas a terminar como maestro de esta escuela”, a lo cual inmediatamente repliqué, “¡Cómo crees”. Con el tiempo esta predicción se cumplió, y la vida me llevó al ejercicio de la docencia, primero en el nivel medio,

¹⁰⁵ (Rodríguez Prampolini 1986)

posteriormente en la licenciatura y en la maestría, en tres instituciones educativas de este país, la Secretaría de Educación Pública (SEP), el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Durante el inicio de mi desarrollo profesional en la educación, tomé conciencia de la importancia de la enseñanza del arte, en dos acepciones: Una el carácter pedagógico del objeto, del acto, del proceso e incluso del artista mismo. Dos, la enseñanza de los elementos, las historias, las teorías, los procesos, las técnicas de su lenguaje, las dos posibilidades igual de complejas y fundamentales.

Sí, el resultado de estos textos, es también consecuencia del discurso de la enseñanza de las artes visuales, de su pedagogía, de su didáctica, que día con día acometo, desde que me inicié en el aprendizaje de ellas. Ahora lo sé con toda claridad, aprendizaje-enseñanza-aprendizaje es labor del docente en general y en particular para el docente de las artes, hay que agregar investigación producción.

La función docente dice Díaz Barriga de:

“coadyuvar en desarrollar diversas formas de pensamiento de los estudiantes, como capacidad de razonar, argumentar, inferir, observar, deducir, clasificar, analizar, sintetizar, entre muchas más, así como elementos que les permitan construir un proyecto para su vida, desarrollar otros ámbitos inherentes al ser humano y a la tarea educativa, como es la capacidad lúdica, el desarrollo de lo estético, su capacidad de comprenderse como seres humanos”.¹⁰⁶

Para mí esta es la hoja de ruta que ha guiado, en gran medida mi devenir.

Vida-investigación, producción-enseñanza-investigación, producción-vida.

Así es como concibo el ser artista, decía al inicio de este documento, cuando tomé la decisión de ser artista, adquiriré un compromiso, y este es un compromiso serio de vida, cada acto de ella nos configura, nos construye y recrea, con ella y en ella ejercemos nuestra artisticidad, es decir, cada una de nuestras acciones nos define, ejercemos este ser artistas, no sólo lo somos, cuando,

¹⁰⁶ (Barrón Tirado 2019)

pintamos, esculpimos, danzamos, etcétera, está en cada gesto, en cada ademán, en cada vocablo que expresamos. Nuestro lenguaje corporal está permeado por este ser, de la misma manera que en nuestros actos rituales del hacer-investigar-producir, decantamos las experiencias vitales, le damos forma a este ser y estar en el mundo. Construimos conocimiento, que en su factura nos reinventa, nos recrea, nos renueva y no es cualquier conocimiento, éste es nuevo, y con él, en un juego dialéctico, renovamos al mundo, lo deconstruimos, lo reinventamos, lo humanizamos.

Por ello afirmo en estas conclusiones, la importancia que tiene el dejar por asentado en un escrito, o en alguno de los diversos sistemas de socialización que nos hemos dado hoy en día, las reflexiones que generan nuestra actividad y su conectividad con lo que fuimos, estamos siendo y seremos.

Cada propuesta plástica que emana de nuestra creatividad, lleva la impronta de nuestros pasos en la realidad y nuestra manera de vivirla, no podemos sustraernos de ello, (cualquiera que sea nuestra ideología), es una capa delgada y fina que a manera de veladuras finas, o de trama y urdimbre, construye y teje sus conceptos, afina sus formas, mezcla sus componentes, y así en este grupo social en que estamos, busca la obra, o nosotros buscamos que la obra, llegue a los otros, a los otros, para los que fue creada; he aquí la importancia del carácter didáctico de la misma.

Por otro lado: Desde tiempos históricos, le asignamos un valor de uso, paralelo a sus cualidades estéticas, este valor, permitirá que tenga presencia en un museo, en la galería, en los diversos recintos culturales existentes o en las manos de coleccionistas particulares en donde quiera que se despliegue, ampliará la visión que se tenga de la realidad, producirá experiencias estéticas, dará conocimiento nuevo, a todo aquel que entre en contacto con ella.

Y como si esto no bastara, educará al que la hizo, le propondrá nuevas vías en un infinito y dialéctico aprendizaje, así como tabula rasa, de lo que era, hasta el momento de terminar esa pieza, de lo que pensaba había avanzado, lo que logró con esa investigación, lo que le enriqueció esa propuesta, todo tendrá que borrarlo para empezar de nuevo.

Este morir-renacer que implica la investigación producción, alcanza su punto más álgido, cuando tenemos que enseñar, es decir cuando nuestra profesión nos puso en una aula, en el taller o en el laboratorio, y cuando varios pares de ojos conectados a diversas sensibilidades, nos escrutan,

esperando de nosotros, la palabra, el gesto, el soporte, la imagen, la experiencia, la propuesta, que a manera de brújula, les sirva para orientar su ser.

¿Cómo nuestro arte y nuestro ser artista puede coadyuvar a que como nosotros, ellos encuentren su destino? Debo decirlo y estos documentos son la prueba de ello, sólo escribiendo, poniendo por escrito nuestras ideas, las experiencias a las que la vida nos ha sometido, dejando en apuntes el carácter procesual de mis obras, desmenuzando los libros que han caído en mis manos y haciendo notas al calce, estudiando y revisando a profundidad las obras de otros autores, de todas las disciplinas, de todos los saberes, con sed insaciable de conocerme y de permitir que me conozcan.

No debemos dejar sin anotar, cada nimiedad, cada revelación, cada gesto, olor y sabor que la vida nos brinde y ponerlo en el justo lugar de la obra, de la pieza o de su proceso. Definitivamente, esto traerá claridad y lucidez a las ideas y cuando sea necesario vertirlas en los procesos de enseñanza aprendizaje cumplirán su función y para bien y por qué no decirlo, también para mal, los receptores sabrán qué hacer con ellas. Lo que seguro estoy es que tendrán un impacto en ellos y les cambiará la vida, como me la cambió a mí.

Finalmente tengo que reconocer (a modo de justificación), para mí fue necesario, el paso de tanto tiempo, para llevar a cabo este procedimiento académico, esta marcada distancia ha permitido valorar cada dicho y cada acto en él descrito.

Y de ninguna manera esto me exime de las responsabilidades que como académico universitario debo cubrir, y no sin cierto pesar afirmo, este proceso debió ser realizado tiempo atrás, porque de la misma manera que la obra es guía para los discípulos y el autor, la terminación en tiempo y en forma de los requerimientos académicos, que nos demanda la Universidad, es ejemplo para los alumnos que están bajo nuestra responsabilidad.

Para ellos, en los tiempos actuales obtener títulos y grados, los dotará de las herramientas teórico prácticas necesarias para el ejercicio profesional del ser artista.

Fuentes Consultadas

- Acevedo Whitehouse, Yleana. 2014. *El Camino Del Héroe, Soñador de Lluvia y Granizo: Elementos Que Conforman El Mundo de Los Graniceros a Través de Una Perspectiva Arquetípica*. United States: Trafford Publishing.
<https://www.goodreads.com/book/show/25860676-el-camino-del-h-roe-so-ador-de-lluvia-y-granizo%0A>.
- Afotartec, Escuela Audiovisual. n.d. "Estudio de Cámaras Fotográficas." *Cursos de Fotografía Vídeo y Cinematografía*. <https://www.cursosdefotografia.eu/>.
- Albers, Josef. 1979. *La Interacción Del Color*. Madrid: Alianza Editorial.
- Amor, Guadalupe. 1946. *Yo Soy Mi Casa*. México: Alcancia.
- Anónimo. 2022. "Definición.De." 2022. <https://definicion.de/superficie/>.
- Arce, Maples. 1976. "'Éxito': Primer Poema Estridentista" 2 (72).
- Arnheim, Rudolf. 2002. *Arte y Percepción Visual: Psicología Del Ojo Creador*. Madrid: Alianza Forma.
- Artes, Museo Palacio de Bellas. 2016. "Chucho Reyes." 2016.
<http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/micrositios/chuchoreyes/>.
- Bachelard, Gaston. 1999. *El Aire y Los Sueños. Ensayo Sobre La Imaginación Del Movimiento*. Fondo de C. México.
- Báez Macías, Eduardo. 2003. *Guía Del Archivo de La Antigua Academia de San Carlos*. México: UNAM.
- Balderas Gil, Isauro. 2018. "'La Levantada de La Cruz', Una Tradición Ancestral Anahuaca." *Toltecáyotl*. 2018. <http://toltecayotl.org/tolteca/?id=4432>.
- Barrón Tirado, María Concepción. 2019. "La Didáctica: Entre El Olvido y La Omisión." *El Mundo de La Educación*.
- Barthes, Roland. 1987. *El Susurro Del Lenguaje: Más Allá de La Palabra de La Escritura*. Barcelona: Paidós.
- . 1990. *La Cámara Lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Bateson, Gregory. 2004. *Espíritu y Naturaleza*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Berger, John. 2012. *Sobre El Dibujo*. Barcelona.
- Bertolt, Brecht. 1999. *Poemas y Canciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Brad, Bird. 2007. "Ratatouille." Pixar.

- Buberoff, Beatriz. 2012. "Visiones de La Realidad." Ciudad de México: Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM.
- Campos, Marco Antonio. 1997. "El Viajero En El Vértice." *Revista de Poesía*, 1997. <https://www.isliada.org/poetas/german-list-arzubide/>.
- Cañas Pinochet, Alejandro. 1902. "La Religión de Los Pueblos Primitivos." *Actes de La Société Scientifíc Du Chili.*, 1902.
- Capa, Robert. 2013. *Ligeramente Desenfocado*. Madrid: La Fábrica.
- Carlos, Academia San. 1992. "El Pudor de La Luz, Catálogo de Exposición." México: ENAP-San Carlos, UNAM.
- Castaneda, Carlos. 2008. *Las Enseñanzas de Don Juan*. Segunda Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Cervantes, Miguel. 1965. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*. México, D.F.: Porrúa.
- Cortázar, Julio. 1982. "El Sentimiento de Lo Fantástico." Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- . 2017. *La Prosa Del Observatorio*.
- Crespo Martín, Bibiana. 2012. "El Libro-Arte / Libro de Artista: Tipologías Secuenciales, Narrativas y Estructuras." In *Anales de Documentación, Vol. 15*, 1–25. Murcia: Universidad de Murcia.
- Díaz Franco, Edgar Cuauhtémoc. 1992. "La Mujer Recito El Mundo de Lo Onírico, Catálogo de Exposición." México.
- Difusión Cultural. 2000. "Entrevista." México.
- Dubois, Philippe. 1986. *El Acto Fotográfico*. Barcelona: Paidós.
- Eliade, Mircea. 2009. *El Chamanismo y Las Técnicas Arcaicas Del Éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FAD. 2011. "Exposición Homenaje, Catálogo de Exposición." México: UNAM.
- Fisher, Ernest. 1975. *La Necesidad Del Arte*. Barcelona: Ediciones Península.
- Fox Talbot, Henry. 2014. *El Lápiz de La Naturaleza*. Casimiro. Madrid.
- Francastel, Pierre. 1975. *Sociología Del Arte*. Madrid: Alianza Editorial.
- García Varas, Ana. 2011. *Lógica(s) de La Imagen, Filosofía de La Imagen*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- Gil, Jorge. 2018. "¿Qué Es El Knolling y Por Qué Les Encanta a Los Maniáticos Del Orden?" Gráfica. 2018. <https://graffica.info/que-es-el-knolling/>.
- Gilles, Delauze. 1989. *El Pliegue. Leibniz y El Barroco*. Barcelona: Paidós.
- Gómez, Baltazar. 2005. *El Tigre Del Pedregal*. México. D.F.: Gobierno del Distrito Federal, Delegación Tlalpan.
- González Martínez, Enrique. 2017. *Enrique Gonzalez Martínez, Poesía Selecta*. México: Letras para volar.
https://www.academia.edu/44912797/Poesía_selecta_COLECCIÓN_DE_POESÍA_Enrique_González_Martínez%0A.
- Goytisolo, José Agustín. 1968. "El Oficio Del Poeta." 1968. <https://www.poeticous.com/jose-agustin-goytisolo/el-oficio-del-poeta?locale=es>.
- Haces, Juana Gutiérrez. 1978. "Catálogo de Exposición." ENAP-San Carlos, UNAM.
- Hemingway, Ernest. 2002. *El Viejo y El Mar*. México, D.F.: Editores Unidos Mexicanos.
- Herrera Becerril, Melquiades. 1980. *Melquiades Herrera, Un Babel Resuelto En El Campo Del Dibujo*. México, D.F.: ENAP - UNAM.
- Heusch, Luc de. 1973. *Estructura y Praxis, Ensayos de Antropología Teórica*. México. D.F.: Siglo XXI Editores.
- Hiriart, Hugo. 2015. "Diario Infinitesimal, Juegos Antiguos." *Letras Libres*, 2015.
- Horna, Kati. 1989. "Enfoques, Catálogo de Exposición." México: ENAP - UNAM.
- House, ITF. n.d. "Regiones Tecnológicamente Poco Desarrolladas." Federación Internacional de Los Trabajadores Del Transporte Regiones Tecnológicamente Poco Desarrolladas. Accessed February 14, 2022.
<https://www.itfglobal.org/es/focus/automation/regiones-tecnológicamente-poco-desarrolladas%0A>.
- Huerta, Efraín. 1982. *Material de Lectura*. Vol. 23. México: UNAM.
- Humeante, Espejo. 2008. "María Sabina, Mujer Espíritu." Facultad de Filosofía de La Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. 2008.
<http://seminariocineyfilosofia.blogspot.com/2008/02/mara-sabina-mujer-espiritu-teshuinada.html>.
- Jean-Paul, Sartre. 2005. *Bosquejo de Una Teoría de Las Emociones*. Madrid: Alianza Editorial.
- José Luis y Hidalgo Brinquis, María del Carmen Asenjo Martínez. 2010. "El Papel: 2.000 Años de Historia." Interempresas. 2010.
<https://www.interempresas.net/Graficas/Articulos/37870-El-papel-2000-anos-de-historia.html>.

- Kepes, Gyorgy. 1969. *El Lenguaje de La Visión*. Buenos Aires: Infinito.
- Krauze, Enrique. 2017. "José Luis Cuevas: Narciso Criollo." *Letras Libres No. 255*, 2017. <https://letraslibres.com/arte/jose-luis-cuevas-narciso-criollo/>.
- Laplanche, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand. 1996. *Diccionario de Psicoanálisis*. Traducción. Barcelona: Paidós.
- León-Portilla, Miguel. 1979. *La Filosofía Náhuatl Estudiada En Sus Fuentes*. 2da Edició. México, D.F.: Dirección General de Publicaciones. www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/filosofia/nahuatl.html.
- Lukacs, Georg. 1969. *Prolegomenos a Una Estética Marxista. Sobre La Categoría de La Particularidad*. Barcelona - México, D.F.: Grijalbo.
- Lukács, George. 2009. *¿Franz Kafka o Thomas Man?* Cúrico: Ediciones del subsuelo.
- Martín González, Juan José. 1978. *El Arte Prehistórico». Historia Del Arte, Tomo I: Arte Antiguo y Medieval*. Segunda Ed. Madrid: Gredos.
- Martins, Floriano. 2019. "100 Años de La Eternidad En Una Mesa de Disección." *Matérika* 15. 2019. http://revistamaterika.com/es_materika_15/Floriano_Martins.html.
- Mexicano, Historia del Arte. n.d. "Cuicuilco." Accessed June 21, 2021. <https://sites.google.com/site/historiadelartemexicano/cuicuilco>.
- Meza, Patricia. 2003. "Catálogo y Cartel de La Exposición 1ª Bienal de Washi Zoo Kei México-Japón." México: ENAP - UNAM.
- Mirón Diaz, Salvador. 1995. *Epistola Joco-Seria, Antología Poetica*. México: UNAM.
- Moholy Nagy, Lazlo. 2005. *Pintura, Fotografía, Cine*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Moles, Abraham. 1972. *Teoría de Los Objetos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- . 1990. *El Kitsch*. Barcelona: Paidós.
- Monsiváis, Carlos. 1994. "Identidad Nacional, Lo Sagrado y Lo Profano." *Memoria Mexicana*, 1994.
- Morin Edgar. 2001. *El Cine o El Hombre Imaginario*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Morin, Edgar. 2001. *El Cine o El Hombre Imaginario*. Barcelona: Paidós.
- MUAC. 2014. "Estamos Hartos (Otra Vez)." México: Museo Experimental del Eco.
- Naturalista. n.d. "Lagartija Espinosa de Collar." <https://www.naturalista.mx/taxa/36149-Sceloporus-torquatus>.
- Novelo, Jorge. 1990. "Exposición 'El Fuego Deleitable de Las Perpetuas Tinieblas', Catalogo Exposición." México, D.F.: ENAP - UNAM.

- Nuccio, Ordine. 2013. *La Utilidad de Lo Inútil*. Barcelona: El Acantilado.
- Nuttal, Zelia. 1975. *The Codex Nuttall: A Picture Manuscript from Ancient Mexico : The Peabody Museum Facsimile*. Cambridge: Courier Dover Publications.
- Organización de los Estados Americanos. 2010. *Primera Infancia: Una Mirada Desde La Neuroeducación*.
- Paredes, Heriberto. 2002. "Un Fantasma Genial Conocido Como 'El Hotentote.'" *C And América Latina*. 2002. <https://amlatina.contemporaryand.com/es/editorial/el-hotentote/>.
- Pascal, Quignard. 2006. *Retórica Especulativa*. México D.F.: El cuenco de Plata.
- Pastrana, Alejandro. n.d. "Orígenes Del Pedregal de San Ángel." *Arqueología Mexicana*. Accessed May 24, 2021. <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/origenes-del-pedregal-de-san-angel#:~:text=Sobre el Pedregal,eruptivo estimado de 50 años.&text=Ángel>.
- Paz, Octavio. 1994. *Un Mas Allá Erótico Sade*. México: Heliópolis / Vuelta.
- Psicología, Facultad de. 2009. "Piaget y Freud: Acerca de La Memoria Infantil." *Revista IIPSI*, 2009.
- Raven, Kirk y. 2014. *Los Filósofos Presocráticos*. 1ra Edició. Barcelona: Gredos.
- Rodríguez Prampolini, Ida. 1986. "Siqueiros y La Revolución." *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 14(56), 1986. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas>.
- Rolland, Barthes. 1989. *La Cámara Lucida*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Salgado Ruelas, Silvia. 2016. *Libro de Horas de La Biblioteca Nacional de México*. Estado de México: Gobierno del Estado de México.
- Sánchez, Cristina. 2016. "Cuando Las Musas Visitan al Robot: Así Escribe Poesía Un Algoritmo." *El Diario.Es*. 2016. https://www.eldiario.es/hojaderouter/tecnologia/software/poesia-ordenador-robots-algoritmos_1_4160479.html.
- Sarukhán Kermez, José. 1992. "Informe de Actividades 1991." *Gaceta UNAM*, 1992. <http://acervo.gaceta.unam.mx/index.php/gum90/issue/view/2571>.
- Schiller, Federico. 1962. *De La Gracia y La Dignidad*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- SEP. 2017. *Aprendizajes Clave Para La Educación Integral*. Vol. Artes. Edu. Ciudad de México.
- Stanislowski, Constantine. 1975. *La Construcción Del Personaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- Tello Díaz, Carlos. 2013. "El Hombre Que Descubrió Bonampak." *Nexos*. 2013. <https://www.nexos.com.mx/?p=15563>.

- Transpersonal, Escuela Holística. n.d. "Jung. C. G. El Hombre Moderno En Busca de Su Alma." Camino Conciencia. Accessed September 4, 2021.
<https://www.caminococonciencia.org/creatividad-carl-jung-camino-conciencia/>.
- Vyasa. 2000. *El Canto Del Señor, Bhagavad Gita*. Edited by Fernando Tola. Biblioteca Nueva.
- Worringer, Wilhelm. 1953. *Abstracción y Naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zamora, Fernando. 2019. "Exposición Homenaje a Kati Horna, Catálogo Exposición." México: FAD-UNAM.