



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

**APROXIMACIONES A LO COTIDIANO A PARTIR  
DE LA XILOGRAFÍA:**  
*El lenguaje contemporáneo dentro de la técnica tradicional*

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
DOCTOR EN ARTES VISUALES

PRESENTA  
**RODRIGO PÉREZ CARRILLO**

DIRECTOR DE TESIS:  
**Dr. JOSÉ DANIEL MANZANO ÁGUILA (FAD)**

COMITÉ DE TUTORES  
**Dra. ALMA PATRICIA BARBOSA SÁNCHEZ (UAM)**  
**Dr. FRANCISCO ULISES PLANCARTE MORALES (FAD)**

SÍNODOS  
**Dra. LAURA ALICIA CORONA CABRERA (FAD)**  
**Dra. DIANA YURIKO ESTÉVEZ GÓMEZ (FAD)**

**CIUDAD DE MÉXICO, SEPTIEMBRE 2023**



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.

Siempre es bueno agradecer a todas las personas que estuvieron cerca de mí brindándome su generosidad y apoyo para que este trabajo fuera posible, muchas gracias a:

Dr. Manzano, Dr. Plancarte, Dra. Barbosa, Dra. Laura, Dra. Yuriko, Alejandra Valenzuela, a mi familia y amigos Gustavo Carpio, Victoria Lizárraga Alexis Kawabonga, Rubén Fisher, Ana Mayoral.

# Índice

<b>5</b>	<b>Introducción</b>
<b>12</b>	<b>Capítulo 1. Reflexiones sobre el concepto de lo cotidiano</b>
12	1.1 Algunos estudios histórico-culturales de la vida cotidiana.
14	1.1.1 La cotidianidad desde el punto de vista de la Sociología.
18	1.1.2 La vida cotidiana desde la perspectiva de la Psicología.
20	1.2 El concepto de lo cotidiano en el arte contemporáneo.
22	1.2.1 El arte como espejo de la sociedad.
25	1.2.2 ¿El arte transfigura la cotidianidad?
<b>32</b>	<b>Capítulo 2. Xilografía contemporánea</b>
32	2.1 Algunas consideraciones sobre la práctica de la Xilografía.
35	2.2 Lecturas de la sociedad por medio de la Xilografía.
38	2.3 Características de la Xilografía Contemporánea.
<b>46</b>	<b>Capítulo 3. Discursos a partir de la imagen</b>
46	3.1 La importancia de la imagen como medio de comunicación.
48	3.2 La imagen como documento social.
<b>54</b>	<b>Capítulo 4. El proceso creativo</b>
55	4.1 Reflexiones sobre el discurso.
59	4.2 Proceso de construcción de las series de trabajo.
63	4.2.1 Referencias artísticas.
66	4.2.2 Proceso técnico
71	4.2.3 Descripción y análisis de la obra.
<b>76</b>	<b>Series</b>
<b>109</b>	<b>Conclusiones</b>
<b>114</b>	<b>Referencias</b>
<b>118</b>	<b>Índice de imágenes</b>

## Introducción

La cotidianidad es la repetición de las actividades diarias en la vida, esto es: caminar, dormir, platicar, comer, observar, etcétera; estas acciones forman parte de nuestro tiempo y la manera en que vivimos, además de que son acontecimientos que nos ayudan a crear nuestra realidad, nuestra historia y, por ende, a nosotros mismos.

En la actualidad es interesante observar el hecho de que parece como si viviéramos en un continuo abandono de nuestra cotidianidad y nuestro entorno, porque transitamos inmersos en la virtualidad; es como si nuestro razonamiento hubiera caído en una opinión estandarizada sobre el último *trending topic*, haciendo de nuestro saber algo obvio, vano e insensible. No tenemos conciencia de nuestra realidad social, porque sólo nos empeñamos en *googlear* palabras que nos proporcionen conocimiento y con ello tener una explicación del mundo de manera inmediata. Lo virtual hace desaparecer toda división de lo real, del espacio, de la distancia y del movimiento, por lo que la nueva imagen del mundo se basa en la voluntad del dominio; los followers, los me gusta, los influencer o amigos, al final de cuentas no es otra cosa que la reducción del individuo a una simple cantidad, a un número, a una estadística.

Por lo anterior, la presente investigación Aproximaciones a lo cotidiano a partir de la xilografía: El lenguaje contemporáneo dentro de la técnica tradicional, surge del interés por indagar sobre

temas relacionados con el área del grabado y los acontecimientos sociales en que los artistas estamos sumergidos, invitando así a reflexionar respecto al devenir del mundo contemporáneo, así como fortalecer el ser profesional al examinar lo que acontece en el ámbito de la gráfica actual.

En ese sentido, resultó atractivo desarrollar una investigación teórico-práctica, con el objetivo principal de estudiar algunas reflexiones sobre el concepto de lo cotidiano, observar su representación en la historia de la obra gráfica y, con ayuda de la técnica de Xilografía, crear una serie estudios gráficos contemporáneos que atestiguaran y representaran el entorno cotidiano en que vivimos.

La elección de la xilografía como medio y herramienta se debió a que esta práctica artística brinda una riqueza visual y expresiva óptima para la representación de las diversas manifestaciones sociales, como ya se ha observado a lo largo de su historia. Además, porque no se debe olvidar que con la avalancha tecnológica que nos invade en el día a día, se vuelve necesario valorar las técnicas tradicionales de representación y reproducción de imágenes para identificar, generar y comprender los alcances que aún tiene la práctica de la xilografía en sus procedimientos artísticos, y sus formas para desplazar y representar nuestro entorno cotidiano en las prácticas del arte contemporáneo.

Se parte de la hipótesis de que los artistas siempre expresan sus

concepciones y significaciones visuales respecto al mundo influenciados por los cambios socioculturales del entorno que los delimita. Por tanto, el resultado del trabajo o estudio que el artista haga a partir de su obra, siempre será un documento visual y conceptual sobre su entorno cotidiano que no sólo brinda información de los procesos técnicos que emplea sino que, además, habla sobre el individuo y su tiempo.

Así, en esta investigación de carácter deductivo se reflexiona sobre el concepto de cotidianidad dividido en cuatro capítulos; en el primero se parte de una revisión del concepto de cotidianidad desde las perspectivas histórica, sociológica, psicológica y en el arte contemporáneo, que sirven de marco histórico referencial para mostrar diversas posturas y opciones que ha tenido, y tiene, el concepto de lo cotidiano.

Después, en el segundo capítulo se ubica la referencia de la cotidianidad en la creación artística, en especial en la xilografía, cuya finalidad es llevar a cabo una guía visual que permita conocer algunos ejemplos de artistas que en su obra hacen presente su entorno cotidiano.

En el tercer capítulo se aborda el tema de la importancia de la imagen en los procesos de comunicación visual, que resulta necesario para perfilar adecuadamente al ejercicio de la representación de un concepto o mensaje que se reconoce en la cultura visual y en las prácticas de la publicidad.

Por último, en el capítulo cuatro se hace referencia a la obra del autor de esta tesis, con el análisis del proceso creativo y su evolución a partir de esta investigación y, por supuesto, mostrando la obra que ha resultado de toda esta experiencia.

Es imposible negar que el trabajo que aquí se presenta tiene un carácter teórico-práctico utilizando la xilografía como soporte para la creación de un discurso contemporáneo sobre la cotidianidad, pero no se olvida en ningún momento la recolección de datos y posturas de los diferentes ambientes del grabado y del estudio de diferentes artistas que aborden este concepto como eje creador. Se considera que ninguno de los diferentes conceptos de cotidianidad aplicados a la creación de obra gráfica, sean de crítica, sociales o introspección, deban desecharse, ya que todos muestran las distintas maneras de ver el mundo a partir de la imagen.

Asimismo, es pertinente señalar que, durante la realización de esta tesis, se descubrieron ramificaciones técnicas y conceptuales sobre la gráfica contemporánea y el entorno cotidiano en que nos desenvolvemos, que llevan a plantear y presentar dos proyectos en el Departamento de Educación Continua en la Academia de San Carlos. El primero en el año 2015: "Técnicas de grabado de lo tradicional a lo contemporáneo", taller que hasta la fecha imparte el autor de esta tesis, donde se exhorta a los estudiantes no sólo a valorar los procesos y lenguajes tradicionales del grabado, sino a aplicarlos sobre soportes y materiales no convencionales, des-

echables, más contemporáneos relacionados con nuestro entorno que permitan generar nuevas salidas y propuestas en las técnicas de grabado.

El segundo proyecto, dirigido hacia una línea más tecnológica, se presentó en el año 2017, junto con el estudio Kajuis vs. Robots y dos artistas egresadas del Posgrado de Artes y Diseño, Diana Suárez y Pamela Vallejo, con quienes se planteó generar un diálogo entre el grabado con la tecnología y el *Mapping*, presentando el proyecto de Diplomado "Gráfica y *Mapping*", en Educación Continua, y con ello dar salida a toda una serie de propuestas híbridas que han generado el uso de la tecnología en nuestra vida cotidiana, como se ve hoy en día en las intervenciones de Mapping que se han vuelto común en todo el mundo.

Además, se espera que este segundo proyecto se convierta en un futuro eje de investigación o se retome en el programa de posgrado; por el momento se decidió adentrarse en algunas hibridaciones técnicas del grabado que permitan vincular dicha práctica con otras disciplinas, como el diseño, la arquitectura y el diseño industrial, con el fin de generar nuevas líneas de investigación que enriquezcan nuestra experiencia docente y profesional.

# Capítulo 1



Reflexiones sobre  
el concepto de lo cotidiano

# 1. Reflexiones sobre el concepto de lo cotidiano

En la actualidad, es un hecho que nuestra vida cotidiana es presa de un progresivo y constante control visual; hay cámaras de vigilancia por todas partes: en autobuses, calles, puentes, etcétera. Incluso las actividades de ocio se centran, cada día más, en los medios visuales, lo que dice que nuestra experiencia humana es más visual que antes, y donde «ver es más importante que creer...» (Mirzoeff, 2003, pág. 18).<sup>1</sup>

Y en la distancia que existe entre la experiencia visual y la habilidad para analizar lo que se observa se genera la oportunidad perfecta para estudiar e interpretar nuestras experiencias desde diferentes medios y disciplinas; el que llama la atención se relaciona con la necesidad de interpretar nuestras experiencias en la vida cotidiana.

Entre distintas disciplinas, como la filosofía, la sociología y la psicología, se ha escrito sobre este campo y los acontecimientos que vive el individuo en la vida cotidiana, que son los que determinan las formas en que se representa la realidad y nuestro entorno. La excesiva proliferación de imágenes que se viven ha sobrecargado nuestra percepción y concepción del mundo y, por ende, la información visual que se tiene de lo cotidiano, lo que induce a perdernos en constantes imágenes cambiantes del mundo; sin embargo, en realidad nuestra imagen de mundo sigue ahí y más bien “el mundo se ha convertido en una imagen” (Heidegger, 1977, pág. 130)<sup>2</sup>, y eso hace creer que su esencia sea diferente.

## 1.1 Algunos estudios histórico-culturales de la vida cotidiana

Existen numerosos estudios sobre el concepto de lo cotidiano, algunos sirven para explicar ciertos fenómenos sobre las relaciones con nuestro entorno y otros abordan el tema desde un conocimiento científico. Para referirse al conocimiento cotidiano, en la literatura se encuentran distintos términos, como: ideas previas, conocimiento intuitivo, concepciones anticipadas, etcétera.

Lo cotidiano es, ante todo, una experiencia que se construye en el entorno de la vida, es “producto de un aprendizaje, en la mayor parte de los casos informal o implícito que tiene por objeto regular el mundo, hacerlo más previsible y controlable” (Pozo y Gómez, 1998, pág. 103).<sup>3</sup>

Tanto Berger y Luckmann afirman que el conocimiento cotidiano está muy arraigado, porque se construye en el proceso de socialización y se organiza constantemente, conforma una estructura conceptual intuitiva que precede a la enseñanza formal que difiere de los conceptos científicos y, en consecuencia, genera interferencias en el aprendizaje.

*Experiencia cotidiana = Aprendizaje*

Trotsky (2003, pág. 115) consideraba que la creación consciente y reflexiva ocupa un lugar insignificante en la vida diaria, dado que es resultado de la acumulación de las experiencias, y por eso se vincula directamente con las costumbres y las tradiciones; es decir, con los factores más estables de la sociedad y “para poder transformar la vida diaria es preciso efectuar un análisis crítico de ella, dado que no se puede cambiar aquello que no se hace consciente”.<sup>4</sup>

La cotidianidad permite construir “una manera de interpretar y de pensar nuestra realidad” (Jodelet, 1986, pág. 473)<sup>5</sup> y, a su vez, crear “una forma de conocimiento social”.<sup>6</sup> Las representaciones que hacemos de la realidad dan sentido a nuestras conductas, y con ello entendemos a la realidad mediante nuestro propio sistema de referencias. Ahí es donde entra la función del arte, porque al inspirarse en las experiencias cotidianas, la obra producida debería penetrar en la vida de todos. Si esto ocurre, la recepción de las obras de arte puede contribuir a transformar nuestras vidas.

Pero ¿cómo lograrlo? Una manera de hacerlo es creando identidad, ya que la identificación del individuo le garantiza un lugar en la sociedad. La identidad nos marca y absorbe, porque todo individuo es objeto de manipulación y a su vez es capaz de manipular los papeles para proyectar su acción; es decir, es capaz de



alinearse. En este sentido, cada grupo tiene su código de conducta: experiencias individuales que se reflejan en las colectivas.

En la actualidad, ya se está acostumbrado a recibir la información lista y digerida, ya no se lee: sólo se ve. Se recibe la información con imparcialidad y, en consecuencia, se tiende siempre a tener un determinado punto de vista, por lo que se pierde la esencia del sentido crítico. La manipulación de las ideas se convirtió en el objetivo de los medios de comunicación masivos.

### 1.1.1 La cotidianidad desde el punto de vista de la sociología

Erving Goffman desarrolló una perspectiva sociológica desde la que se puede pensar la vida cotidiana dentro de cualquier entidad social, ya sea la familia, el trabajo, la escuela, etcétera. Además, propuso emplear la perspectiva de la *actuación*<sup>7</sup> para analizar el modo en que el individuo se presenta ante los otros y cómo controla la impresión que se forman de él, ya que a éste siempre le interesa vivir conforme a lo socialmente aceptado.

En escritos posteriores, este mismo autor estudió la interacción del individuo y su relación con los otros, teniendo como base los signos de conducta: las miradas, los gestos y las posturas, con el fin de describir los elementos naturales de la interacción que construyen en sus relaciones, porque cuando un individuo está ante la presencia de otro siempre intenta "adquirir información acerca de él" (Goffman, 1974, pág. 13).<sup>8</sup>

Sin embargo, es pertinente considerar que en ese mundo de relaciones hay un sistema de reglas, normas y rituales, donde las experiencias previas que tiene el individuo siempre se presentan al momento de la interacción, ya que la sociedad establece los medios para categorizar a las personas que en ella se pueden encontrar. Por eso "al encontrarnos frente a un extraño las primeras apariencias nos permiten prever en qué categoría se halla y cuáles son sus atributos, es decir, su identidad social" (Goffman, 2006, pág. 11-12).<sup>9</sup>

Y aunque la sociedad es la entidad encargada de establecer las categorías, los atributos sociales y los parámetros o límites, los individuos son quienes se apropian



1. Francisco de goya | *Los Caprichos-Nadie se conoce* (1799)  
Aguafuerte | 21.5×15 cm



socialmente de esas categorizaciones y le asignan a quienes los rodean ciertos atributos o una identidad. En ocasiones la identidad no está apegada a lo real sino a los estereotipos sociales aceptados.

Dichos estereotipos sociales son los que conforman nuestra cotidianidad y confirman inmediatamente la normalidad del individuo y su relación con el otro; en este sentido, podría pensarse que una de las consecuencias directas de esa categorización de estereotipos es la que imposibilita al individuo a pensar en la transformación, no sólo de las categorizaciones que impone el mundo social sino también de las condiciones que conducen su vida cotidiana y las relaciones que derivan de ella.

Para salir de esa cotidianidad se requiere analizar, de manera individual, lo que se denomina realidad y las condiciones estructurales que la hacen posible, así como emplear una interpretación no convencional de nuestra identidad social<sup>10</sup>. En algunos textos de Goffman se hallan minuciosas descripciones de los signos portadores de información social que se han institucionalizado y definen la identidad social; los supuestos a los que recurren los individuos en cada interacción; los estereotipos, códigos de conducta, etcétera.

Respecto a la vida cotidiana, el mismo autor resalta su aparato estructural y la importancia de no considerar a los seres humanos como manifestaciones con una existencia separada. También habla de sus nociones de rutina y fachada, como acciones preestablecidas que tiene como función definir la actuación del individuo respecto a quienes la observan, y señala que "la fachada se convierte en una 'representación colectiva'" (Goffman, 2006, pág. 39).<sup>11</sup>

El concepto de rutina, por su carácter irreflexivo, lo muestra como una acción que contribuye a producir y reproducir una estructura social, como es la mayoría de las ideas institucionalizadas que, al crear una representación colectiva, siempre están orientadas a generar normas de conducta que no se piensan ni cuestionan.

Resulta interesante retomar el eje de ejecutar sin pensar, porque es un elemento que caracteriza a la vida cotidiana, pero también porque podría pensarse que Goffman no problematiza los actos inconscientes de los actores a los que hace



2. Francisco de goya | *Los Caprichos-Hasta la muerte* (1799)  
Aguafuerte | 21.5×15 cm

alusión. Asimismo, al llevar a cabo la metáfora de actuación y a sus personajes hasta las últimas consecuencias, recurre a situaciones poco específicas para desarrollar sus conclusiones, dejando sueltos una infinidad de cuestionamientos.

El problema al estudiar la vida cotidiana, es que se debe analizar y comprender desde distintos ángulos, lo que sucede en la familia, la escuela, la calle y en todas las formas de vida privada en general, porque todos esos "detalles de la vida cotidiana [...] esas nimiedades son las que terminan por constituir un todo" (Trotsky, 2013, pág. 115)<sup>12</sup>, que permiten comprender el contexto social, político e histórico de la realidad del individuo y, al ser conscientes de todo eso, se pueden desarrollar cambios en nuestro entorno.

### 1.1.2 La vida cotidiana desde la perspectiva de la psicología

El individuo es el actor principal que construye, transmite y transpone su sistema de intereses en la vida cotidiana. Quizá muchas veces se obvian esas manifestaciones de la cotidianidad al tratar de interpretar ciertos acontecimientos; lo curioso es que no es posible tener sólo un referente que explique nuestras conductas, y esto es así porque la cotidianidad reconoce enfoques transdisciplinarios que van desde la psicología social hasta la sociología y la antropología, entre otras disciplinas.

Pero, precisamente, la psicología es el soporte idóneo para entender al ser humano, el mundo en el que se desarrolla y la manera en que se percibe, interpreta y asimila un acontecimiento en sus relaciones cotidianas.

El primer paso consiste en entender que "cada sociedad tiene una estructura conformada por grupos y un sistema de relaciones económicas, políticas, ideológicas" (Casanova, 2012, pág. 2).<sup>13</sup> Dicha estructura es la responsable de que cada individuo sea capaz de construir y reproducir su propia realidad social; es decir, su cotidianidad.

Pichon-Rivière (1986, pág. 32) expone que "el hombre es un ser de necesidades que sólo se satisfacen socialmente [...] Nada hay en él que no sea resultante de la interacción entre individuos, grupos y clases".<sup>14</sup> Por ello, la relación con

el otro resulta indispensable para entender el comportamiento humano y sus necesidades, y estas últimas son la base motivacional de la conducta, porque son las que generan las experiencias y la relación que el individuo tiene con el medio.

Ahora bien, hablar de necesidades es, por demás, amplio y complejo, y existen diferentes miradas y modos de conceptualizarlas. En muchas ocasiones, las necesidades devienen de las dificultades que se presentan en la vida cotidiana y, si no se encuentran explicaciones a los hechos y acontecimientos que ocurren en la realidad, se estaría en una constante búsqueda de respuestas. Algunos especialistas denominan a esta búsqueda como *conducta racional*,<sup>15</sup> donde se incluye todo el sistema de necesidades y se erigen los *argumentos*<sup>16</sup>, que están compuestos por saberes, creencias y experiencias, y que entran en contradicción a la hora de interpretar la vida cotidiana.

Por ello es que la psicología social define a la vida cotidiana como "la expresión inmediata en un tiempo, ritmo y espacio concreto, del conjunto de actividades y relaciones sociales que, mediadas por la subjetividad, regulan la vida de la persona, en una formación económico-social determinada, es decir, en un contexto histórico social concreto" (Martín, Perera y Díaz, 2006, pág. 16).<sup>17</sup>

La cotidianidad se vive siempre tanto en el tiempo como en el espacio; no se cuestiona a la monotonía y nos dejamos llevar por el estado automatizado que muchas veces no se acepta, pero sí se consiente y ejerce, porque nos concentramos en "satisfacer necesidades biológicas, psicológicas y sociales de la propia vida" (Martín, Perera y Díaz, 1996, pág. 93).<sup>18</sup>

La vida cotidiana es la historia de cada individuo, y es un mundo inmenso de pluralidades que éste experimenta de manera compartida. Los hechos se aceptan como parte de un todo conocido, y la repetición de lo que se ve y hace a diario provoca, en cada persona, la sensación de que esa forma de actuar es la única posible, pero esto impide reflexionar sobre las propias vidas. Esta familiaridad acrítica tiene el efecto de hacer que la persona interprete su realidad en una sola dirección, como si el estudio, el trabajo, la pareja, los amigos, los padres, entre otros, sólo pudieran suceder de la forma en que lo hacen; las metas superiores quedan excluidas y la vida se convierte en una rutina, donde todo está

sobrentendido. El único encargado de romper con esa familiaridad es el propio individuo; él es capaz de proyectar su vida de manera activa y dedicar un tiempo al análisis autocrítico de los distintos sucesos que concurren en su espacio y así emprender una nueva dinámica. Ese proceso obliga a darle mantenimiento y calidad a nuestra vida, y a excluir la expansión irreflexiva de rutinas y enajenación.

Criticar la vida cotidiana lleva a hurgar en la profundidad de lo incuestionable, a establecer una ruptura ante los mitos que se van estableciendo de generación en generación, de sociedad a sociedad, de patrones que se han prefijado de manera irreflexiva; sin embargo, para realizar esa crítica no basta con conceptualizar porque, además, se tendría que adentrar en todo un proceso psicológico que exige la modificación y el entrenamiento de nuestra propia percepción.

## 1.2 El concepto de lo cotidiano en el arte contemporáneo

El individuo es el guionista indiscutible de la sociedad; por ello, el arte utiliza metáforas de lo común y cotidiano para aproximarse a ese espíritu humano, y reflejar en sus instalaciones, dibujos y pinturas la vida cotidiana como un microcosmos que contienen modelos universales. De esta manera, en la actualidad el arte se apoya constantemente en el uso de objetos domésticos para abordar diferentes niveles psicológicos y emocionales trasladados a la memoria, el deseo y la transgresión que tienen los juguetes abandonados, vestidos, fotografías, mapas, etcétera.

El artista actual promueve el esteticismo como una actitud individualista respecto a la belleza, reduce la reflexión “al puro disfrute subjetivo y convierte al objeto en un simple instrumento para alcanzar el placer estético” (Rincón, 2009, pág. 39).<sup>19</sup> El resultado de las prácticas artísticas está aprisionado en los estudios y en los espacios del coleccionismo, o se encuentra disperso en lugares físicos, medios de comunicación, nuevos dispositivos y disciplinas, y algunos no llegan a identificarse ni como expresión artística.

La realización artística se extiende a prácticas culturales de complicidad.<sup>20</sup> La producción de los artistas busca la visibilidad y legitimación provista por concursos, becas y ferias comerciales. El objeto artístico se instaura como sostén

de gran parte de las producciones visuales, que responde a representaciones de expresión simbólica asignadas por los modelos imperantes de la cultura de masas, situando así al arte contemporáneo en la prontitud, caracterizado por su necesidad de hacernos pensar y sorprendernos con lo que no se ha dicho expresamente o donde sólo “tratan los hechos como acontecimientos que están a punto de ser” (García, 2011, pág. 12).<sup>21</sup>

Las obras de arte contemporáneo circulan en las calles, las galerías, los museos y las bienales, sin lograr en sus creaciones una cercanía con el público, porque en su mayoría son objetos basados en contextos que se presentan como modos y medios de comunicación “donde parece diluirse la diferencia estética” (García, 2011, pág. 17)<sup>22</sup> Por ello, actualmente es difícil plantearse una teoría o explicación del arte que logre construir un saber universalmente válido para pensar su contexto de producción, circulación y apropiación, porque las nuevas prácticas y los nuevos procesos artísticos ya no se preguntan qué es el arte, sino dónde y qué cosas hace el arte, más allá de una reflexión.

Pese a que en los últimos años “los artistas se presentan como investigadores y pensadores que desafían en sus trabajos los consensos antropológicos y filosóficos sobre los órdenes sociales, sobre las redes de comunicación o los vínculos entre individuos y sus modos de agruparse” (García, 2011, pág. 47)<sup>23</sup>, las obras artísticas contemporáneas parecen simples ilustraciones de pensamientos que no generan cuestionamientos sociales.

El arte actual invita a consumir un mismo tipo de obras de arte, provenientes de un determinado contexto o de marcas específicas, teniendo como consecuencia la formación del gusto público sobre cierto tipo de cultura y su respectivo consumo; como ejemplos están las prácticas artísticas entendidas como el arte o la estética relacional, caracterizadas por la diversidad de manifestaciones y formas de interactuar con el público y el espacio urbano, donde prácticamente se disipa la frontera entre arte y espectáculo. Dichas acciones no buscan cambiar la sociedad, porque la idea es diluir las fronteras entre producción y consumo del arte, aunque “la actitud prevaleciente del público hacia el arte contemporáneo [sigue siendo] la indiferencia” (García, 2011, pág. 89).<sup>24</sup>



### 1.2.1 El arte como espejo de la sociedad

Los objetos del arte se han conceptualizado a lo largo de la historia “como objetos simbólicos especiales, dotados de cierta naturaleza extraordinaria y hasta excepcional” (Romeu, 2011, pág. 115).<sup>25</sup> La estética fijó categorías valorativas que pretendieron erigirse como universales sobre la belleza como parte de un conjunto ontológico del arte. Dicho fundamento consolidó la idea del arte y de los objetos simbólicos producidos por él como medios para alcanzar las verdades del universo.<sup>26</sup>

Sin embargo, en la estética del siglo xx, ante la diversidad de manifestaciones artísticas y su sentido “antiestético”,<sup>27</sup> la belleza como valor quedó desestimada, porque resulta un criterio discursivo que ya no está tan presente en los ejes de la configuración social y cultural; es decir, “la transformación del modelo tradicional del arte desde el cual se habían emplazado los juicios de valor de lo estético, responden también a una transformación en las formas paradigmáticas de lo social y de lo político” (Jamenson, 2002, pág. 106)<sup>28</sup> y, en particular, la idea de progreso en que el arte tradicional se apoyaba, queda alterada y también destronada.

Por desgracia, la mayoría de los textos y las tesis consultadas enfocadas al arte, centran la atención en la obra y no en una práctica conceptual que responda al papel del arte en los procesos de reproducción de la sociedad; además, algunos estudios culturales sólo cuestionan a la cultura como lugar del saber y la ubican en términos de su relación con el poder en la sociedad. En este sentido, las visiones de la sociología, la antropología y la historia no dan cuenta de las relaciones que guarda el arte en los mecanismos y procesos de reproducción cultural. Por un lado, la antropología se orienta a descubrir el componente cultural que expresa al arte como fenómeno humano, pero no como una práctica social y cultural. “La sociología, en cambio, centra su atención en el estudio de la cultura como parte del hecho social, aunque este tratamiento de lo cultural adquiere matices diferenciadores a partir de las diversas propuestas” (Romeu, 2011, pág. 116)<sup>29</sup> dentro de las que presumimos, se halla la expresión artística.

Pierre Bourdieu<sup>30</sup> otorga a la práctica del arte una serie de características que la condicionan a las relaciones con otras áreas de lo social. Esta visión facilita hablar

del papel del arte en los mecanismos de reproducción de la sociedad desde una perspectiva donde los agentes sociales de diferentes áreas, que constituyen lo social, no sólo producen cultura sino con ello aseguran su transmisión y su transformación; sin embargo, la reproducción de la cultura no puede desvincularse del papel que juegan los agentes sociales y, por lo tanto, reproducir la cultura es, en síntesis, reproducir lo social. Esto es justo lo que explica la teoría de Bourdieu. Entonces, se puede situar al arte como una práctica sociocultural y comunicativa que parte de una configuración social e histórica, y que participa en los procesos de organización de la sociedad. Lo que no explica este autor es cómo.

El semiólogo Lotman, quien refiere de manera significativa la participación del arte en los procesos de reproducción cultural y social, coloca al arte como la práctica por excelencia para dar cuenta de los mecanismos que posibilitan la reproducción de la cultura y, sobre todo, por la forma en que lo hace. Su propuesta parte del valor informativo del dato cultural, y que asigna al arte debido a las propiedades plurilingües de su naturaleza textual.



3. Angelo Aversa | *Nude with dragonflies* (2007)  
Xilografía | 30×16 pulgadas

Para Lotman, la cultura es una red articuladora de signos que permiten indagar en los procesos culturales como un sistema de signos estructurados a partir de condiciones sociohistóricas concretas. “Dicho sistema de signos condiciona y produce (reproduce y re-produce) los fenómenos culturales, así como las configuraciones de sentido a través de las cuales se generan e interpretan” (Romeu, 2011, pág. 119).<sup>31</sup> Por ello, la idea de Lotman en cuanto al papel del arte en los procesos de reproducción cultural completa la comprensión sobre la forma en que dichos procesos se llevan a cabo en el orden social y cultural.

Bourdieu también plantea que el poder se ha instituido a través de la producción simbólica (el arte), ya que éste le garantiza a un grupo social la reproducción y la conservación de un estado de relaciones sociales; así, la autoridad favorece la producción de lo simbólico, porque con ésta disimula su fuerza y reviste, al mismo tiempo, las condiciones de su reconocimiento. Entonces, la autoridad se expresa a través de la función simbólica del poder: la función de conocimiento/desconocimiento, mediante la que se institucionaliza lo que es aceptable y lo que no; todo con el reconocimiento expreso del resto de dicho poder. Por ello, el arte contemporáneo se manifiesta como una propiedad imparcial del poder y una especie de sentido común que ordena, define y separa a partir de reglas no instituidas académicamente, “a la manera de una narración que no precisa de una validación reflexiva sino que se desenvuelve tal cual en la práctica cotidiana como parte ‘natural’ de su devenir” (Bourdieu, 1988, pág. 190).<sup>32</sup>

De esa manera, quien tiene el poder en el campo social lo tendrá, asimismo, en el campo simbólico. Esto se convierte en uno de los fundamentos para la reproducción cultural, ya que el grupo social encargado de custodiar y salvaguardar la creencia común originaria tendrá mayores probabilidades de pervivencia simbólica, en tanto que sus mecanismos de legitimación ya están contruidos, probados y reconocidos por el resto de los agentes sociales, lo que asegura la autoridad y el consenso suficientes para la reproducción y conservación del sistema simbólico dominante.

### 1.2.2 ¿El arte transfigura la cotidianidad?

La mayoría de los textos relacionados con el tema de *vida cotidiana* abordan, con mucha prudencia, la relación entre el arte y la sociedad, ya que existe el riesgo de simplificar un tema complejo donde se involucran prácticas sociales, culturales y valores muy distintos.

Las clases sociales son tan distintas y tan separadas entre sí, que los prototipos estéticos que las puedan unificar a veces son imposibles de ubicar, y si a eso se le suma que el individuo actual tiende a la dispersión en su comportamiento y en sus gustos, la dificultad para analizar estas contradicciones en su vida cotidiana se multiplica.

Con ese espíritu distraído de la realidad social actual, el papel del arte y su capacidad de representarnos simbólicamente como sociedades, aún conserva alguna importancia social o, por lo menos, así parece hablando en términos cuantitativos, porque nunca antes hubo tanta actividad económica y social en torno a las actividades artísticas: cursos, talleres, festivales, conciertos, exposiciones, conferencias, libros y música descargada de internet. Gran parte de la población tiene un acceso mínimo de participación y consumo en la cultura, y algunos especialistas dicen que esa democratización ha contribuido a su banalización, a ser una forma de arte que en realidad es una “industria cultural” (Adorno y Horkheimer, 1988, pág. 34).<sup>33</sup>

Entonces se puede decir que el pueblo, más que participar de la actividad artística, sólo la consume y compra, porque le otorga cierto prestigio, pero no llega a comprender la totalidad de una obra artística. Por lo tanto, su capital cultural no aumenta, nada más se generaliza un “*habitus* de hombre-masa”,<sup>34</sup> caracterizado por la autosatisfacción de percepción y entendimiento, el rechazo del esfuerzo y el gusto por la facilidad en el consumo cultural. Y todavía más: la transformación del arte, o su reubicación como una actividad minoritaria, convive con un sector afín que ha tomado la dinámica tecnológica y social de nuestra época, para convertirlo en *entertainment*.<sup>35</sup>

En la actualidad, el entretenimiento ha adquirido cartas de nobleza, ingresando poco a poco en la cultura legítima. Así lo observamos en los espectáculos

populares en auditorios de música clásica o en las exposiciones sobre diseñadores de moda en museos. Esto es el reflejo del ideal democratizador de nuestra era, en el que las fronteras entre el gusto popular y el culto se fusionan. Lo cual indica que el arte, que en el pasado formaba parte de la cultura entendida en un sentido elitista, queda diluido en la prosperidad general de las sociedades dedicadas al entretenimiento.<sup>36</sup>

La crisis de los cánones estéticos y este auge de criterios basados en el mercado provisto por la ley de la oferta y la demanda se daban desde finales del siglo XIX, al desaparecer las normas de belleza universales, porque entonces lo bello era todo aquello que la gente así consideraba. En 1917, con su urinal expuesto



4. Rafael Pagatini | *Dorota* (2010)  
Xilografía | 115×58 cm

como pieza de museo, Duchamp se encarga de demostrar que “el arte era una convención social; arte es aquello que la sociedad considera Arte” (Cruz, 2012, pág. 4).<sup>37</sup> Ese gesto marca la tendencia a vivir en un mundo menos consagrado en el que la esfera de lo sagrado ha cambiado y los rituales artísticos del pasado han sido sustituidos.

El arte ha cambiado con el paso del tiempo y hoy, simplemente, tiene un espíritu más profano, una tendencia a construir un arte superficial o frío, más popular o teórico, pero no profundo. Algunos autores opinan que hay que revisar la viabilidad de un arte sometido al criterio del mercado. La presencia de los medios de comunicación en la vida de las personas se impone de forma tan determinante que, a partir de un momento, la moda, el gusto y el consumo provienen más de la publicidad que de la iniciativa de los individuos y de la evolución espontánea de la conciencia colectiva. Andy Warhol llegó a afirmar que lo artístico era la capacidad de poder vender cualquier cosa,<sup>38</sup> por el mero hecho de la firma y el carisma del artista.

El valor de la obra recae en la ironía de su actitud y en su mensaje crítico, algo que habla de una postura donde el arte trasmite más ideas que emociones, porque se centra en “transmitir la emoción de la participación del espectador en la obra” (Hernández, 1988, pág. 109).<sup>39</sup> Por tanto, no es de extrañar que en este mundo gobernado por el mercado, se observe una disminución del papel del artista en beneficio de los elementos comunicativos de su obra. La democratización de los medios de producción artísticos ha ocasionado que haya más artistas que espectadores, que quieran comunicar y sorprender estéticamente al público.

El arte como una forma de expresión de aspiración individual a cierta forma de perfección o realización metafísica, ya no se da así; el artista tiende a someterse al mercado por la vía de la voluntad comunicativa de la obra, mientras que el usuario, en actitud de reciprocidad, ya no tiene una actitud de admiración real por el “aura”<sup>40</sup> que emana de la pieza original. Ello se debe a que la estética “ya está en todo, en la ropa, muebles, objetos, todos diseñados con gran talento” (Baudrillard, 1978, pág. 98).<sup>41</sup> En la sociedad de la abundancia encontramos la experiencia estética dentro del consumo de experiencias más globales: el viaje a una ciudad, el paseo del domingo, o la visita con fines didácticos al museo.<sup>42</sup>

Hacia dónde se encamina la sociedad con este nuevo concepto de arte como experiencia de entretenimiento y comunicación, capaz de integrar mariposas muertas en frascos de formol o un tiburón disecado, “todo anda revuelto, el talento y la pillería, lo genuino y lo falso, los creadores y los payasos” (Vargas, 2008, pág. 27),<sup>43</sup> porque todos los patrones tradicionales, los cánones o las tablas de valores que existían a partir de ciertos consensos estéticos, se han ido derribando por una combativa vanguardia que, a la postre, ha sustituido aquello que considera viejo, académico, conformista, retrógrado por una amalgama confusa donde los extremos se equivalen: todo vale y nada vale” (Vargas, 2008, pág. 27).<sup>44</sup>

El arte actual, carente de emoción, está tan alejado del público que ya sólo se sostiene por el mercado de curadores, que son más importantes que los mismos artistas. A qué tipo de arte o estilo actual corresponde esta actitud, es discutible, pero esperemos que se genere un cambio, un nuevo equilibrio que cohesione la experiencia del artista y la del público con la autenticidad y la comunicación en el estilo de vida contemporáneo.

## Notas del capítulo 1

<sup>1</sup> MIRZOEFF, Nicholas. *Una Introducción a la Cultura Visual*. Barcelona: Paidós. 2003. p. 18.

<sup>2</sup> HEIDEGGER, Martín. *The question concerning technology, and other essays*. New York: Garland Publishing, Inc. 1977. p. 130.

<sup>3</sup> POZO y Gómez, Crespo. *Aprender y Enseñar Ciencias*. Madrid: Morata. 1998. p. 103.

<sup>4</sup> TROTSKY, León. *Problemas de la vida cotidiana*. Cap. iv. <http://ceipleontrotsky.org/Problemas-de-la-vida-cotidiana>, 115. 3-Nov-2013.

<sup>5</sup> JODELET, D. *La Representación social: fenómenos, concepto y teoría*. En Moscovici, S. (ed.). *Psicología social*, II. Barcelona: Paidós. 1986. p. 473.

<sup>6</sup> *Idem*.

<sup>7</sup> CAMBIASSO, Mariela. “El estudio de la vida cotidiana en Goffman y Trotsky: un ejercicio comparativo”. En *vi Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata. Argentina*. 7-Dic-2012. p. 3. Disponible en: <http://jornadas-sociologia.fahce.unlp.edu.ar>

<sup>8</sup> GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu. 1974. p. 13.

<sup>9</sup> GOFFMAN, Erving. *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires: Amorrortu. 2006. Pp. 11-12.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 146.

<sup>11</sup> GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. *Op. cit.*, p. 39.

<sup>12</sup> TROTSKY, León. *Op. cit.* Cap. III.

<sup>13</sup> CASANOVA Rodríguez, Caridad Luisa. *La vida cotidiana desde la perspectiva de la psicología-Ensayo*. Profesora de Psicología de la Facultad de Humanidades, Jefa de la Carrera de Psicología en la Provincia de Cienfuegos. Cuba. Oct-2012. p. 2. [casanova@ucf.edu.cu](mailto:casanova@ucf.edu.cu) y [c\\_casarodriguez@yahoo.com](mailto:c_casarodriguez@yahoo.com).

<sup>14</sup> PICHON Rivière, Enrique. *Enfoques y perspectivas en Psicología Social*. Argentina: Ediciones Cinco. 1986. p. 32.

<sup>15</sup> CALVIÑO, Manuel. *Orientación Psicológica. Esquema Referencial de Alternativa Múltiple*. Cuba: Editorial Científico-Técnica. 2005.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> MARTÍN, C., M. Perera, y M. Díaz. “Introducción al estudio de la Vida Cotidiana desde la Psicología Social”. En Martín, C. *Psicología Social y Vida Cotidiana*. Cuba: Félix Varela. 2006. p. 16.

<sup>18</sup> MARTÍN, C., M. Perera y M. Díaz. “La vida cotidiana en Cuba. Una mirada psicosocial”. *Revista Temas*, Núm. 7, julio-septiembre, Nueva época. Cuba. 1996. p. 93.

<sup>19</sup> RINCÓN Rosales, Milagros. “Mutaciones de discursos. Nuevas visualidades en el Arte Contemporáneo”. En *Revista de Artes y Humanidades UNICA*. Vol. 10 Núm. 1. Enero-abril de 2009. Venezuela: Universidad Católica Cecilio Acosta. p. 39.

<sup>20</sup> Concepto de Johanna Drucker.

<sup>21</sup> GARCÍA Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato-antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz. 2011. p. 12.



<sup>22</sup> *Op. cit.*, p. 17.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>25</sup> ROMEU Aldaya, Vivian. "Arte y reproducción cultural". En *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. xvii, núm. 33. México: Universidad de Colima. 2011. p. 115.

<sup>26</sup> Como lo decía Hegel y Gadamer.

<sup>27</sup> Concepto de HAL FOSTER para describir al arte moderno.

<sup>28</sup> JAMENSON, F. *El posmodernismo o la lógica cultural de capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós. 2002. p. 106.

<sup>29</sup> *Op. cit.* ROMEU Aldaya. p. 116.

<sup>30</sup> BOURDIEU, P. *Sociología y cultura*. México: FCE. 1990.

<sup>31</sup> *Op. cit.* ROMEU Aldaya, Vivian. p. 119.

<sup>32</sup> BOURDIEU, P. *Cosas dichas*. Buenos Aires: Gedisa. 1988. p. 190.

<sup>33</sup> ADORNO, Th. y Horkheimer, M. *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*, Buenos Aires: Sudamericana. 1988. p. 34.

<sup>34</sup> ORTEGA y Gasset, J. *La rebelión de las masas*, Madrid: Tecnos, 2003. p. 65.

<sup>35</sup> SLOTEDIJK, P. "El desprecio de las masas". En *Ensayo sobre las Luchas Culturales de la Sociedad Moderna, Pre-textos*. Valencia. 2002. p. 89.

<sup>36</sup> CRUZ Petit, Bruno. "Arte y Sociedad: ¿una relación en crisis?". En *Razón y palabra*. Núm. 79, mayo-julio. 2012. p. 4. Disponible en: [http://www.razonypalabra.org.mx/N/N79/V79/64\\_Cruz\\_V79.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/N/N79/V79/64_Cruz_V79.pdf) (consultado el 3 de noviembre de 2014).

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> El objeto ya forma un proceso de creación de vínculos con imágenes de marca asociadas a ideas, valores y estilos de vida. La gente quiere consumir básicamente experiencias.

<sup>39</sup> HERNÁNDEZ, F. *El museo como espacio de comunicación*. España: Trea. 1988. p. 109.

<sup>40</sup> Como nos la describía W. Benjamin.

<sup>41</sup> BAUDRILLARD, J. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós. 1978. p. 98.

<sup>42</sup> El museo se ha incorporado al turismo de masas, es una cita ineludible que justifica gran parte de los viajes a otros países y ciudades.

<sup>43</sup> Vargas, Llosa, M., "Tiburones en formol". En *El País*, 5 de octubre. 2008. p. 27.

<sup>44</sup> *Ibidem*.



Xilografía contemporánea

2

## 2. Xilografía contemporánea

El mundo tecnológico contemporáneo se confunde respecto al valor de lo auténtico, no es raro observar cómo algunas técnicas tradicionales del grabado en las que se produce obra gráfica con carácter único, van siendo relegadas como algo innecesario, porque hoy en día, para el arte contemporáneo, los conceptos de valor son la acumulación, la reproducción y la copia.

Por ello es interesante corroborar cómo en ese campo de interrogantes y contradicciones entre creación y disciplina del espacio artístico contemporáneo algunas técnicas tradicionales, como la xilografía, siguen presentes en los procesos de creación; las extensiones que han surgido de esta disciplina hacia otros espacios de creación han contribuido a generar nuevas miradas en la dimensión social y de nuestros procesos de la comunicación.

Las evidencias de esta fuerte influencia se pueden encontrar en muchas de las manifestaciones artísticas contemporáneas que emplean fragmentos de las imágenes xilográficas para generar discursos o referencias iconográficas. Y qué decir del arte urbano llamado grafiti, donde la xilografía es un medio de extensión visual que les permite adherir imágenes a los muros.

### 2.1 Algunas consideraciones sobre la práctica de la xilografía

Quizá la xilografía sea una de las primeras técnicas artísticas que ayudaron a construir el imaginario de la memoria colectiva gracias a la amplia gama de escenas y estudios sobre la vida cotidiana que se produjeron y reprodujeron a lo largo de los siglos xv y xvi.

Gracias a su fácil reproducción, toda esa "iconografía de trazos robustos y toscos" (Westheim, 1954, pág. 53),<sup>45</sup> generó un estilo xilográfico que accedió con ventaja sobre la palabra escrita al reducirla a un mundo de escenas, gestos y posturas dramáticas que proporcionaban información sobre los hechos acontecidos. Al expandirse la imprenta como medio de propagación de información, no fue difícil emplear el material impreso como incentivo para promover valores de meditación, piedad y fe y, justo ahí, es donde se dio el empleo masivo de

placas de madera talladas que ilustraban y promovían "la contemplación en las publicaciones como: Libros de Horas, Armoriales y Calendarios agrícolas" (McLuhan, 2008, pág. 190).<sup>46</sup>

Las ilustraciones de los libros eran de dos estilos: uno, de lujo iluminadas a mano, y dos, la producción en serie basada en el dibujo de contorno. Las xilografías de esa época se caracterizan por la reducción de detalles innecesarios "sólo recurre a medios ilustrativos en cuanto sean indispensables para caracterizar, pues caracterizar es lo que le importa, no narrar ni entrar en detalles psicológicos" (Westheim, 1954, pág. 53).<sup>47</sup> Su lenguaje austero ofrece un nivel de información sintética; en palabras de McLuhan (2008, pág. 195) se podría decir que la xilografía establece "un proceso por el cual la prolongación de los sentidos [...] permite establecer nuevas conexiones y nuevas extensiones hacia la creación"<sup>48</sup> de una imagen.



5. Woodcuts and engravings | Folio-FC G4128 525t 1547 (2010)

University of Pensilvania rare book & Manuscript Library

De hecho, es curioso observar cómo en los actuales lenguajes artísticos en que la xilografía es protagonista, el proceso de construcción de la imagen no se aleja de la que se realizaba en la Edad Media, ya que es muy parecida la síntesis de la imagen que se puede encontrar en algunos de los planteamientos más próximos a los lenguajes contemporáneos.

La xilografía se tardó un tiempo en enfrentar la evolución de la imagen como una superficie abierta a la interpretación, y esto sólo se dio como un proceso lógico surgido de una necesidad de imitar o simular los efectos y valores más pictóricos. Al principio se incorporaron trazados que adquirirían un valor de movimiento de los planos y ese sutil proceso de incorporación de rayados en la imagen irá evolucionando hasta configurar un nuevo lenguaje.

Entre el siglo xv y el xvi en Alemania, la xilografía tuvo un desarrollo intenso, apareciendo con ello un nuevo mundo del grabado enfocado plenamente hacia la creación artística, cada maestro desarrolló sus propias estrategias para recrear características pictóricas y, a su vez, adentrarse en un lenguaje gráfico que les permitía realizar "texturales de pliegues, nubes, pelo, [...] tramas lineales para poder ofrecer un resultado atractivo y virtuoso" (García, 2012, pág. 111).<sup>49</sup>

Los grabadores virtuosos elegían las imágenes a realizar o copiar, no por sus méritos intrínsecos, sino por su capacidad de convertirse en vehículos para el lucimiento de sus habilidades particulares. El trazado de líneas, que engordaban o adelgazaban la creación de tramas de líneas cruzadas, de rombos pequeños con pequeños trazos o puntos en el centro, la ejecución de grabados mediante líneas que discurrían paralelamente o en círculos [...] un grabador conseguía una gran reputación por su modo de representar la piel de un gato (Ivins, 1975, pág. 104).<sup>50</sup>

En el siglo xix, la fotografía desplazó al grabado y a otras técnicas de representación, por lo que el grabado xilográfico pierde su tarea como mecanismo de reproducción de imágenes y es relegado a la ilustración de algunas ediciones de lujo.

En la actualidad, y con la configuración que da la realidad del mundo contemporáneo absolutamente diversificada, fragmentada y compleja, los artistas se acercan a la xilografía no sólo para destacar los valores propios del medio sino

con una fuerte necesidad de transgredir las complejas estructuras del pensamiento que han ido situando al arte en una densa red de lenguajes y códigos sin sentido.

## 2.2 Lecturas de la sociedad por medio de la xilografía

En todo el mundo fueron numerosas las publicaciones que utilizaron la xilografía para ilustrar sus contenidos con bellas imágenes de gran fuerza expresiva; ellas reflejaban las costumbres de la sociedad y, algunas ocasiones, eran una crítica social rotunda y directa. Qué decir del uso de la xilografía que hicieron algunos movimientos vanguardistas mediante el cartel, que se estableció como soporte de reivindicación política y agitador de masas.

De hecho, podría decirse que el grabado en general, en la historia humana, siempre ha establecido su postura crítica y política. Por ejemplo, en trabajos como la serie *Los Caprichos, proverbios o disparates*, Francisco de Goya no sólo ilustra dichos populares, más bien cada uno o en conjunto se entendería como puntos de vista "asociados a la tradición satírica y moralizante de libelos y panfletos [...] y las agitaciones sociales del siglo xviii" (Martínez, 2008, pág. 91).<sup>51</sup>

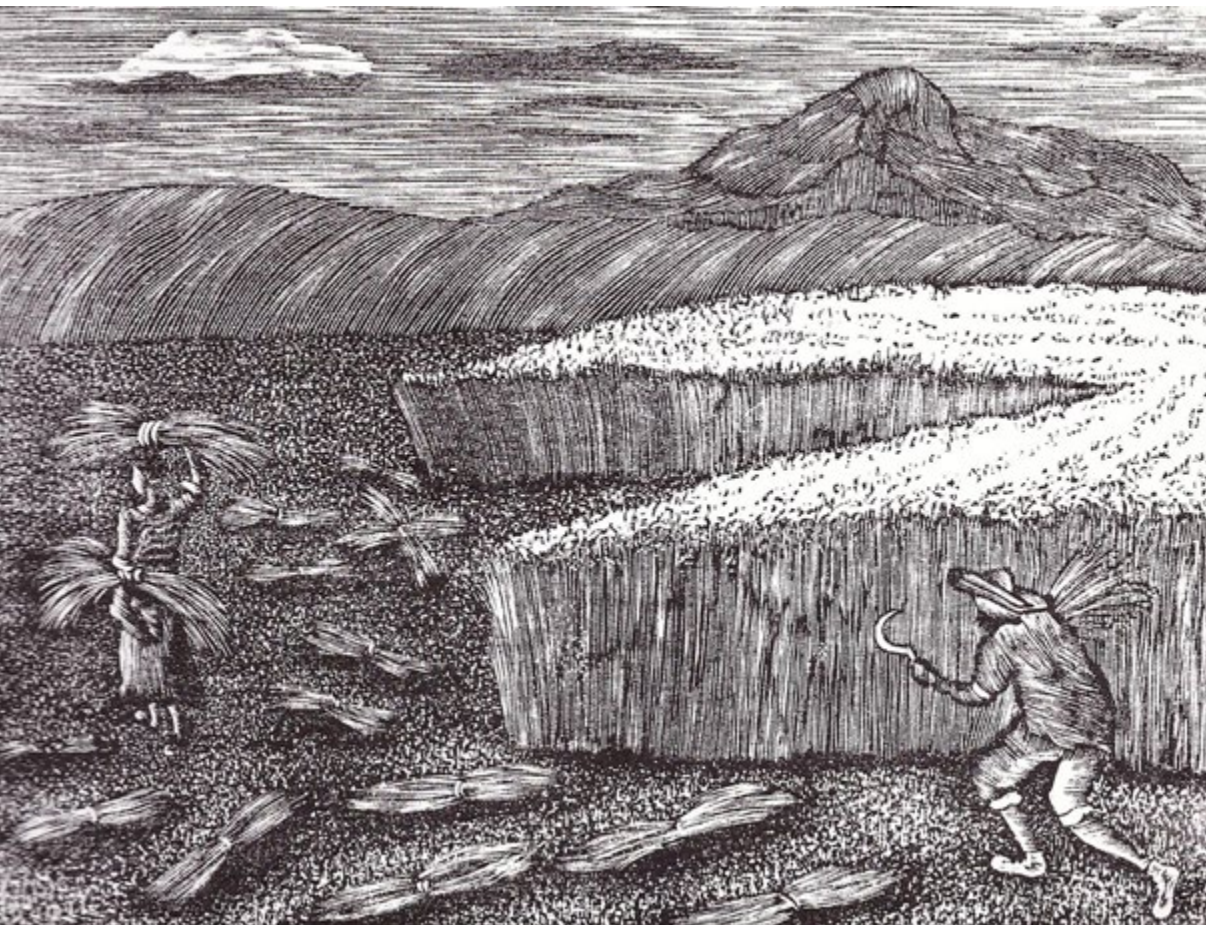


6. Paul Gauguin | *Night Eternal [Te Po]* (1921)

Xilografía | 20.5×35.7 cm



Ya entrado el siglo XIX, con la aparición del invento fotográfico que permitía tener una nueva visión de la realidad, la obra gráfica se abrió camino a un mundo de nuevos lenguajes, el tema a representar tiende a convertirse en esa búsqueda permanente que el hombre tiene de encontrarse a sí mismo. En ese sentido, Paul Gauguin realizó una serie de imágenes en xilografía para describir su estancia en Tahití, y Edward Munch será uno de los artistas que rescatará los antiguos medios xilográficos para presentarnos una mirada existencial del individuo, explorando temas como el amor, la enfermedad, la ansiedad o la muerte, con una fuerte y profunda dimensión, aprovechando al máximo sus posibilidades expresivas y alejado de los estudios impresionistas sobre la naturaleza, la luz y el color.



7. Carlos Alvarado Lang | *Segadores [Cosecha de trigo]* (1949)

Madera de pie | 8.9×11.8 cm

Varios artistas renunciaron a los ideales academicistas y, en la búsqueda por renovar su mirada sobre la naturaleza y la vida, se enfocaron en rescatar del olvido la técnica de xilografía, que parecía perderse frente a los nuevos procesos de reproducción en revistas y libros, para emplearla como vehículo en la recreación de imágenes enfocadas a generar discursos con un contenido más estético y técnico.

En México, la xilografía ha tenido diferentes maneras de expresión, en su carácter social y político, pero siempre utilizado a manera de medio de información para la sociedad, como el trabajo técnico de José Guadalupe Posada, Leopoldo Méndez y Francisco Moreno Capdevila, Francisco Díaz de León y todos los trabajos realizados por el Taller de Gráfica Popular (TGP), en cuya fundación ayudaron Pablo O'Higgins y Luis Arenal, teniendo como objetivo primordial ilustrar las grandes luchas populares de México en la producción del arte gráfico en México.

Así, lo que interesa destacar aquí es la manera en que a lo largo de su historia al grabado se le ha concebido no sólo como un medio de producción sino de difusión de ideologías, en momentos sociales caracterizados por el desencanto y la frustración o también tras el fracaso de una ideología.

Los artistas que trabajaron con esa postura crítica en la producción gráfica, definen una nueva vía de manifestación social desde los parámetros del arte, ya que "todos los medios son metáforas activas por su poder de traducir la experiencia en nuevas formas[...] Las palabras son complejos sistemas de metáforas y símbolos que traducen la experiencia en nuestros sentidos pronunciados o exteriorizados[...] Así como las metáforas transforman y modifican la experiencia, también lo hacen los medios" (McLuhan, 2008, pág. 88).<sup>52</sup>

Definitivamente, es interesante observar cómo los diferentes movimientos artísticos que se sucedieron a principios del siglo XX, tuvieron una fuerte influencia de los cambios sociales y cómo en la actualidad el arte contemporáneo sólo tiene un fuerte interés por el estilo personal, por reflejar una actitud más individualista y, aunque retome las experiencias vanguardistas del pasado, los continuos y escabrosos conflictos sociales, sitúan al artista en una posición de desapego.

En el mundo del arte contemporáneo se perfilan nuevos valores como objetivos del artista y, lejos de formalismos o problemas de estilos, "los artistas se orientan hacia la construcción del pensamiento" (Wye, 2006, pág. 26),<sup>53</sup> mientras una obra de arte anteriormente era valorada por su propuesta visual, en este momento es un objeto valorado por su contenido intelectual o su patología emocional.

### 2.3 Características de la xilografía contemporánea

La xilografía contemporánea se sumerge en el contexto del mundo posmoderno, no sólo por cuestiones de temporalidad sino por el discurso que cada creador establece en su proyecto. Conceptos como el de originalidad, se ven reivindicados, pero no en el sentido de unicidad o autenticidad sino como valor de lo diferente. La originalidad en sí se convierte en una metáfora del proceso creador y los conceptos de repetición, secuenciación y derivados de la multiplicación de la obra, se añaden como parte del lenguaje artístico, al igual que los conceptos de autoría o apropiación, que son partes involucradas en las estructuras de pensamiento en esta etapa posmoderna.

Quizá esta transformación en el panorama social, político y cultural de las sociedades se deba a la falta de credibilidad en el proyecto de lo moderno como camino a la evolución o, por el contrario, se le considera un fracaso, una crisis de las ideologías y de las manifestaciones políticas. No revela una proyección hacia el futuro ni al progreso sino al desencanto, ya que la disolución de las clases sociales y la globalización de la economía provocan una época de renuncia, de individualismo e introspección.

Entonces, el arte contemporáneo se manifiesta a través de la hibridación, del eclecticismo, la apropiación y la deconstrucción; es una mezcla de estilos y de reinterpretación. Así, la xilografía contemporánea transita por todas las épocas tomando cualquier referencia conceptual e iconográfica, creando una mezcla absoluta que, en ocasiones, se desborda en los límites de la deconstrucción, proclamando la crisis de la autoría y la crisis del ser. La autoría se convierte en el espejismo de la propiedad intelectual donde el artista ya no tiene pasiones, humores, sentimientos, porque está inmerso en extraer, apropiarse y acumular objetos del mundo. Barthes (1987, pág. 70), en relación con esto, dice que en la

actualidad "la vida nunca hace otra cosa que imitar al libro, y ese libro mismo no es más que [...], una imitación perdida que retrocede infinitamente".<sup>54</sup>

Un gran número de imágenes de esta gráfica contemporánea se conecta, de algún modo, con el estilo del realismo al proyectar una inquietud existencial del individuo que habita en un mundo extraño, difícil y hostil, pero lejos de una actitud política, describe un mundo solitario donde emana una sensación existencial profunda, refiriendo los aspectos más vulnerables de la condición humana.

La autenticidad de la imagen, como espacio que contiene una historia única, se ve alterada por esta sociedad donde la hibridación de los lenguajes, la información y las imágenes favorece que se vayan separando las fronteras de la



8. Christoph Feist | o.T. (2003)

Xilografía | 39×54 cm



memoria iconográfica. La xilografía contemporánea, en su búsqueda de una nueva representación que esté más acorde con el tiempo en el que nos sumerge la tecnología de la representación y la percepción, presenta la gráfica como una especie de despojo sobre el que se ensamblan restos de sucesos cotidianos que pueden ser vistos como escenarios que, a veces, se apropian del lenguaje de la publicidad o simplemente ironizan sobre el realismo social y la doctrina del consumismo.

No es raro ver que en todas las disciplinas artísticas que se suman al sello de arte contemporáneo se cuestione la necesidad de poseer un estilo definido, y asuman la mezcla de lenguajes como identidad, pretendiendo la interdisciplinariedad. En eso la xilografía contemporánea se ha adaptado muy bien, porque plasma el pensamiento actual y cotidiano rescatando lo que le interesa de los lenguajes y los medios, sin preocuparse de etiquetas ni categorías. Recoge todo tipo de imágenes de los medios de comunicación: videos, impresiones, propaganda y, de un modo singular, modifica las imágenes de una manera artesanal. Todos los recursos técnicos, lenguajes, signos y códigos están libres de ser utilizados en nuestra cultura, y el artista recurre a elaborar conjuntos no estructurados, "utilizando residuos y restos de acontecimientos [...] sobras y trozos, testimonios fósiles de la historia de un individuo o de una sociedad" (Lévi-Strauss, 1994, pág. 43),<sup>55</sup> para crear lo que quiera.

Por ello, la imagen se ha ido transformando como una unidad viva ante los ojos del espectador para adentrarse en la búsqueda de las relaciones entre los diferentes lenguajes del mundo, como algo significativo de la contemporaneidad sometida a los medios de comunicación que nos sitúan como parte de una amplia base datos sobre la que se sustenta la vida actual.

Todo está sujeto a la reproducción y difusión instantánea, las obras se abren a múltiples lecturas, existe algo inmaterial, casi intangible que va más allá de la virtualización de la memoria de la humanidad en la realidad del ser humano. La mirada hacia atrás, a las obras del pasado, se presenta como una puerta más, ya que "el artista transita a través de la historia artística como un nómada, como un errante, que reactualiza el pasado interiorizando su disolución y deconstrucción [...] desde el fragmento y los simulacros, sin identificarse con él, desde la óptica del presente" (Fiz, 1986, pág. 335)<sup>56</sup>



9. Kate Baldwin | *The map* (2012)  
Xilografía | 22 × 15 pulgadas

Nos encontramos ante un arte que tiene un sesgo existencial, que utiliza las imágenes realizando una interpretación y reflexión sobre algunos de los temas más cruciales de nuestro tiempo; esto es: lo "efímero". Así, todo rastro de lenguaje como habilidad comunicativa está desapareciendo entre los seres humanos.

## Notas del capítulo 2

<sup>45</sup> WESTHEIM, Paul. *El grabado en madera*. México: FCE. 1954. p. 53.

<sup>46</sup> MCLUHAN, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós. 2008. p. 190.

<sup>47</sup> WESTHEIM, Paul. *Op. cit.* p. 47.

<sup>48</sup> MCLUHAN, Marshall. *Op. cit.* p. 195.

<sup>49</sup> GARCÍA Sánchez, Concepción. *Procesos de creación en técnicas mixtas a través de la xilografía*. España: Universidad Complutense de Madrid. 2012. p. 111.

<sup>50</sup> IVINS, W. M. Jr. *Imagen Impresa y conocimiento: Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili. 1975. p. 104.

<sup>51</sup> Martínez Moro, Juan. *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*. México: UNAM. 2008. p. 91.

<sup>52</sup> MACLUHAN, Marshall. *Op. cit.* p. 88.

<sup>53</sup> WYE, Deborah y W. Wietman. *Eye on Europe. Prints, books & multiples 1960 to now*. New York: The Museum of Modern Art. 2006. p. 26.

<sup>54</sup> BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje. más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós. 1978. p. 70.

<sup>55</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*. México: FCE (Breviarios). p. 43.

<sup>56</sup> FIZ Marchán, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad post-moderna*. Madrid: Akal. 1986. p. 335.

# Capítulo 3



Discursos a partir de la imagen



### 3. Discursos a partir de la imagen

En las décadas de 1970 y 1980, la imagen se obtenía por medio de un libro, una historieta o el cine, que es donde se mostraba el mundo real y fantástico a través de escenas inmortales que era obligatorio recordar y memorizar, no sólo por el hecho de quedarse en la imagen por la imagen sino con la finalidad de generar una segunda revisión más reflexiva o crítica de esa realidad que se representaba.

Sin embargo, los alcances y las influencias que ha adquirido la imagen en la actualidad es inimaginable; los nuevos medios de comunicación acompañados de la tecnología nos brindan y facilitan el rol del diseñador, artista y creador de imágenes con solo adquirir una aplicación.

La manera de recordar e immortalizar el momento mediante la imagen ha cambiado la historia personal de cada individuo, porque ésta se actualiza constantemente en las redes sociales. El espectador manipula, reinterpreta y desecha las imágenes traspasando la barrera de la memoria y lo real.

Este cambio en el consumo de la imagen también ha transformado al individuo, basta ver las formas y los modos de relacionarse con el otro en las redes sociales, donde la individualidad satura, coloniza y fragmenta las formas de producir información visual; éstos son los nuevos parámetros de socialización y a eso se le llama multifrenia (Zamorano, 2011, pág. 23).<sup>57</sup>

#### 3.1 La importancia de la imagen como medio de comunicación

Las imágenes nos recuerdan día a día lo vulnerables que somos ante los mensajes icónicos que tomamos por realidad, porque lo que se ve en los medios en su mayoría son personajes imaginarios que pretenden identificar al consumidor con su propia historia y su realidad.

Estos resultados pueden observarse claramente en niños que se identifican con superhéroes o princesas, pero también los jóvenes y adultos tienden a perderse en esa condición de la imagen publicitaria y ficticia. Por ello, en el área de las

artes y la comunicación sigue siendo importante generar estrategias discursivas orientadas hacia el efectivo desempeño de la imagen y la comunicación, relacionados con un contexto y, en cierto sentido, con una determinada toma de conciencia.

En nuestra cultura, el desconocimiento sobre la intencionalidad de la imagen constituye un obstáculo, ya que el receptor no es capaz de descifrar el mensaje. Por lo que es importante generar programas, como el Posgrado de Artes y Diseño, donde se promueven y fortalecen los estudios sobre la imagen desde la perspectiva del creador, ya que “la imagen no sólo es una poderosa herramienta comunicacional, también debe leerse como instrumento y signo mediador, a partir de los cuales el individuo construye la realidad cultural para modificar su mundo y a él mismo” (Wertsch, 1995, pág. 23).<sup>58</sup>

Un analfabeta visual tiene un desconocimiento y una incompreensión de la intencionalidad de la imagen, por tanto, su estado de conciencia es bajo y muestra una pasividad frente a la persuasión de los medios, porque su lectura de las imágenes que ve y consume están determinadas por la experiencia y el marco cultural y contextual en que vive; así, cuando se identifica con lo que ve, sólo intenta reproducir actitudes de personajes, programas y clases sociales transmitidas por los medios.

Interrogantes como: ¿qué quiere decir esa imagen? o ¿cómo puedo descubrir su significado?, son importantes para un autoaprendizaje consciente y un mejor entendimiento de la imagen. Esto es, aprender a ver, observar, comprender e interpretar, ya sea estudiando o creando imágenes, porque la imagen es un recurso eficaz para la comunicación, y permite que se den los procesos de enseñanza y de aprendizaje. Es un lenguaje que representa la realidad del hombre en un discurso codificado, significativo y cultural que transforma la comunicación visual.

Realizar un análisis de la imagen que se percibe, permite valorar no sólo el hecho estético sino la síntesis del hecho en sí, el mensaje, el tema y toda la estructura visual organizada con el propósito de transmitir información y comunicarse con el espectador.

### 3.2 La imagen como documento social

La imagen es una modalidad de comunicación humana muy eficaz. A lo largo de décadas, su estudio ha motivado un gran interés en la antropología, psicología y sociología, entre otras áreas, sin olvidar los estudios realizados por expertos en medios de comunicación, en que se aborda la imagen desde diversas perspectivas económicas y sociales.

Hoy en día se sabe que las imágenes son representaciones iconográficas que constituyen una parte sustancial de la cultura visual y es imposible ignorar su capacidad informativa y documental, porque son fuentes valiosas que recaban información sobre hechos sociales e históricos, además de que son cultura material que representa formas de vida e incluso creencias; asimismo, la riqueza y extensión de su uso, efectividad y versatilidad comunicativa, justifican su valor como documento de estudio.

Sin embargo, el análisis de contenido de cualquier tipo de documento iconográfico aún es novedoso para las ciencias y la documentación científica, ya que se toman como aproximaciones empíricas y, por otra parte, persiste una "carencia de modelos [y] metodologías de análisis e instrumentos destinados de forma específica a esta tipología documental" (Agustín, 1998, pág. 148)<sup>59</sup>.

Pese a esto, es necesario tener en cuenta que gracias a la riqueza comunicativa de la imagen, se transmiten mensajes con un extraordinario valor de expresión por el extenso uso de representación cultural que la conforman.

Para decodificar el significado de la imagen, de manera que sea posible su comunicación, es importante efectuar un proceso analítico, considerando en primer lugar su emisión y recepción, y en segundo, se reconozca su intencionalidad y su pragmática.

Una vez que se examinó cada elemento que la integre, se debe entender que es un proceso de transferencia de conocimiento e información acerca de las personas, los objetos, eventos y lugares simbolizados. En último lugar, se requiere analizarla como un código o conjunto de ideas que trascienden más allá de lo visual y deducir que lo representado se vincula con sistemas ideológicos,

políticos, y religiosos muy específicos, relacionados con la vida cotidiana de cada cultura.



**10. Markus Lampinen** | *Nameless 2* (2004)  
Xilografía | 75×60 cm

Dicho sistema de significados representados en las imágenes se expresa mediante un lenguaje que, en la mayoría de los casos, es capaz de actuar, intervenir e influenciar a los individuos a largo, mediano o corto plazo.

Es curioso observar que la investigación del significado de las imágenes se ha incrementado en los últimos años, "sobre todo en el seno de las *Ciencias Sociales*" (Vilches, 1992, pág. 23),<sup>60</sup> lo que refleja la importancia que nuestra cultura contemporánea le otorga a las imágenes, y esa "demanda de sentido está en estrecha relación con la función y el uso que cada momento histórico ha asignado a sus representaciones iconográficas, así como con el valor social que les reconoce" (Burke, 2001, pág. 56).<sup>61</sup>

Para que se pueda otorgar a la imagen el valor documental, es necesario reconocerla como un registro o una evidencia, pero sobre todo dar cuenta del contenido de la representación, evitando los aspectos relacionados con intereses específicos, como los relativos al estilo, la técnica, la calidad estética, las composiciones, etcétera. El análisis documental requiere "el establecimiento de un modelo conceptual que guíe todo el proceso e incluya la comprensión de su contexto de comunicación, los procedimientos de análisis y los instrumentos de normalización documental" (García y Agustín, 1999, pág. 116).<sup>62</sup>

### Notas del capítulo 3

<sup>57</sup> ZAMORANO Ramírez, Gabriela. *Lo posmoderno en la imagen de las artes y el diseño de la comunicación visual en la red: una valoración crítica*. México: ENAP-UNAM. 2011. p. 23 (tesis).

<sup>58</sup> VIGOTSKY, citado por Wertsch, J. 1995. *Vigotsky y la formación social de la mente*. Barcelona: Paidós. 1998. p. 23.

<sup>59</sup> AGUSTÍN LACRUZ, M.<sup>a</sup> C. "Metodología para la indización de documentos no textuales: Algunas precisiones a propósito de los documentos gráficos y audiovisuales". En García Marco, F. J. (ed.). *Organización del conocimiento en sistemas de información y documentación 3*. España: ISKO-Universidad de Zaragoza. 1998. p. 148.

<sup>60</sup> VILCHES, Lorenzo. *La lectura de la imagen*. Barcelona: Paidós. 1992. p. 23.

<sup>61</sup> BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica. 2001. p. 56.

<sup>62</sup> GARCÍA MARCO, Fco. Javier y AGUSTÍN LACRUZ, M.<sup>a</sup> del Carmen. "El análisis de contenido de las imágenes artísticas". En *Informatio*. 1999. Vol. 4, p. 116.

# Capítulo

# 4



El proceso creativo

## 4. El proceso creativo<sup>63</sup>

El arte aplica modelos metodológicos surgidos de las Ciencias Sociales como una exigencia de la comunidad científica, para ser reconocido como espacio de conocimiento legítimo. No obstante, de lo que hablaré en este capítulo, no es de que ahora también los artistas trabajen bajo los principios metodológicos de las Ciencias Sociales sino de que el arte es una disciplina que puede construir un conocimiento generado de sus propios estudios.

Al ser responsable de sus métodos, proyecta un conocimiento único en tanto que éstos son actores vivenciales de los procesos de creación; además, en vez de vivir a la espera de un discurso simbólico que ubique una obra en un espacio que le otorgue reconocimiento, con los trabajos de investigación generados en el Posgrado de Artes y Diseño, se empiezan a construir los sistemas que, como artistas, nos permitan crear un cuerpo artístico más complejo y que, aunado a un imaginario, dicho objeto proponga su propio sistema interpretativo.



11. Rodrigo Pérez Carrillo | *Boceto* (2016)  
Xilografía-Placa de MDF | 15×20 cm

### 4.1 Reflexiones sobre el discurso

Una imagen es más que un producto de la percepción. [...] es el resultado de una simbolización personal [...] Todo lo que pasa [...] frente al ojo interior puede [...] transformarse en una imagen (Belting, 2007, pág. 14).<sup>64</sup>

Las imágenes que construimos no sólo hablan de un estatuto ontológico sino también del medio que las transfiere y difunde; así, "existe una inseparable relación entre la imagen y los medios de creación" (Di Bernardo, 2013, pág. 7).<sup>65</sup> Es curioso observar cómo en esta época, atiborrada de imágenes estereotipadas, el individuo se pierde en la seducción de los medios tecnológicos que le muestran una imagen digital como espejo, como un perfil ideal del hombre, que le ofrece aquello que no es, pero que de alguna manera anhela ser.

Por eso, para este trabajo de investigación elegí la técnica de la xilografía como medio de creación, por la necesidad de retomar un proceso manual que me acerca a los materiales y que, de alguna manera, me permite generar habilidades técnicas para su ejecución, y no sólo por su historia sino porque representa, de una manera más orgánica, la realidad, lo que me facilitó la creación de imágenes simbólicas procesadas por mi propio aparato perceptivo.

Cuando un medio tecnológico se utiliza para plasmar una imagen, se está creando una imagen externa ajena al cuerpo y su experiencia, pero desafortunadamente en la actualidad se le da mayor credibilidad a este tipo de imágenes digitales y se llega a construir la propia realidad tomando fragmentos de los medios de comunicación, con lo que se rompe nuestra relación entre el medio y el cuerpo para perdernos en "una autoexpresión del medio sobre nosotros" (Korstanje, 2008, pág. 5).<sup>66</sup>

Y precisamente en este tiempo es cuando el uso de una técnica tradicional como medio significa mucho, porque ésta siempre ha representado uno de los primeros mecanismos por los cuales el hombre pudo ejercer el control sobre un medio para representarse a sí mismo. Esta observación sobre los medios de creación me ha ayudado en mi proceso como ejercicio, para tratar de entender los procesos creativos de otros y a partir de eso, entender el propio.



Ya que en la actualidad hay una fuerte tendencia a sobrevalorar el concepto en la obra de arte, los artistas buscan imperiosamente el concepto, los maestros exigen ante todo un concepto, los críticos hablan una y otra vez del concepto, como si éste fuera la esencia misma de la obra de arte.

A este respecto Baudrillard (2000, pág. 7) comenta:

El arte, al ya no ser más que idea, se dedica a trabajar con ideas: el *Portebouteilles*, de Duchamp, por ejemplo, es una idea, las latas de sopa Campbell de Warhol son una idea; cuando Yves Klein vende un poco de aire por un cheque en blanco, eso también es una idea. Todo esto son ideas, signos, conceptos y ya no significan nada en absoluto, aunque significan de todas maneras. Lo que hoy llamamos "arte" parece dar fe de ese vacío irremediable. La idea disfraza al arte y el arte disfraza a la idea.<sup>67</sup>

Este acto de mirar una técnica gráfica del pasado me brinda una interesante posibilidad de creación a partir de los cambios o las adaptaciones que ha tenido la xilografía y las imágenes representadas a partir de ésta; así es como nació la idea del concepto a desarrollar en mi obra, porque en un principio tenía la fuerte convicción de que el acercarme a una técnica tradicional me ayudaría mucho como eje plástico de mi investigación y me resolvería todo el concepto de creación de mi obra.

Entonces me percaté que no era necesaria una experimentación técnica con la xilografía, porque esto abriría un hueco temático en mi obra y lo que me interesaba era darle más cuerpo y forma a mi propuesta plástica. De esta manera, aborté la idea de experimentación plástica y me concentré en estudiar más el concepto de la cotidianidad; en este momento me percaté de que a pesar de que los reflejos culturales de la cotidianidad han estado presentes en toda la historia de la humanidad y de la xilografía, a partir de finales del siglo xx es que el tema de este fenómeno se convirtió en un discurso para la sociología, la teoría crítica de la cultura y la historia, entre otros, ya que se podían abordar las cuestiones de la identidad cultural.

Pero ¿cuál es la ventaja de utilizar un término de lo cotidiano como modelo conceptual para la creación? La respuesta es sencilla: teniendo en cuenta que

no se trata de hablar de un concepto sino de conceptos de la cotidianidad, el tema se vuelve enriquecedor, no sólo porque su validación se la dé "su falta de univocidad" sino porque la respalda un amplio campo de formas de experimentación que han permitido reflexionar sobre todos los procesos del presente de la historia humana. Por esto, es que la cotidianidad y el arte tienen semejanzas, ya que ambos se esfuerzan por superar el problema de los límites de la inclusión y de la exclusión.

Para mí, el concepto de lo cotidiano empezó a relacionarse con la comprensión y las formas de conocer, por estar incluido en varias disciplinas como la antro-



**12. Rodrigo Pérez Carrillo** | *Estudio sobre luz y sombra* (2016)

Punta seca | 9×9 cm

pología, la historia, la psicología, la sociología y, por supuesto, las artes; el cine, la literatura, la pintura, el teatro, el grabado, etc. Gracias a esa amplia gama de visiones pude estudiar y entender cómo los individuos, grupos y demás colectivos creamos asociaciones, memorias e imágenes a partir de nuestro entorno urbano, que nos lleva a pasar de lo rutinario y cotidiano, a recuperar y valorar los sucesos ocurridos en esos mismos espacios para crear construcciones de identidad. Y lo hacemos aunque dicho fenómeno esté lleno de contradicciones, porque evidencia “una cierta homogeneización y estandarización de formas de integración” (Sandoval, 2003, pág. 51)<sup>69</sup> y de desarrollo sociocultural.

A partir del bagaje conceptual que existe en relación con la cotidianidad del individuo empecé a generar una producción de obra, cuyo objetivo era observar



**13. Rodrigo Pérez Carrillo** | *Estudio urbano* (2017)  
Xilografía | 15×20 cm

y dar rienda suelta a la curiosidad, preguntándome acerca de lo cotidiano y lo puramente humano, aprovechando el accidente y las trampas académicas de mi formación. Así, empecé a construir y reconstruir escenas que me permitieran resolver inquietudes de lo que para mí es estar en el mundo, apartándome del simple hecho de representar, y me propuse mostrar las imágenes creadas como un modo de estar, un modo consciente que no puede ser independiente de la espacialidad y del entorno.

Por ello, las imágenes desarrolladas en esta investigación son muestra de una representación estructurada y formalizada de las sensaciones o percepciones que provienen tanto del medio externo como del interno, como un recuento descriptivo, una forma de conciencia de la sensación y de la percepción, pero no me refiero a la posición en la que se tiene conciencia de un fenómeno psíquico sino a la conciencia misma, la que modifica el modo de estar.

Cuando percibo el mundo externo y cotidianamente me desenvuelvo en él, no sólo lo constituyo de forma interna por las representaciones que tengo de él, que son las que me permiten actuar y reconocerlo, aun por sus sistemas de representación. Esa estructuración que hago del mundo se convierte en mi cotidianidad, mediante la cual compruebo, reconozco e interpreto la realidad.

Por lo tanto, ese mundo cotidiano que tomo por realidad, y como tema, es mi biografía en acción, mi propia transformación. Cuando hablo de mi cotidianidad, hablo de la interpretación que hago de ella y de la transformación que efectúo. De esta manera, el modo de estar en el mundo es, básicamente, de acción en representación, y ya que las imágenes permiten reconocer y actuar, conforme se estructura la cotidianidad de cada individuo y lugar; éstas también nos sirven para transformar el mundo.

#### **4.2 Proceso de construcción de las series de trabajo**

Para la creación de las piezas que acompañan esta investigación, partí del sentido de observar, reconocer mi entorno y la relación que tengo como individuo dentro ese espacio. Esta acción me llevó a registrar mis rutinas, caminos y lugares que frecuente; después, esa observación activa me hizo examinar las actividades y



manifestaciones sociales de las calles, los mercados, los centros comerciales, el transporte colectivo, y cómo interactúo o me quedo al margen en reuniones familiares, entre amigos, la escuela y mi área de trabajo.

A partir de esos ejercicios de observación encontré que los individuos estamos ausentes, distantes, pero al primer contacto con el otro, el diálogo más recurrente es acerca de los problemas sociales. Y aunque percibí diferentes reacciones de acuerdo con las zonas de la ciudad y el grupo social al que se pertenece, la mayoría de la población asume una postura indiferente, la interacción con el otro sólo se da para preguntar una dirección, con algunos vendedores o entre los niños. En consecuencia, entendí que compartir un mismo espacio no significa comunicarnos.



14. Rodrigo Pérez Carrillo | *Estudio calle* (2017)  
Punta seca | 9×9 cm

En un principio, nada más realicé la observación en plazas, parques y calles de la Ciudad de México, y pensé que a partir de la experiencia en esos lugares generaría imágenes que estuvieran acordes con los conceptos de cotidianidad manejados por algunos autores que sustentan esta investigación; como es el caso de Edwin Goffman (2014, pág. 2), quien destaca la idea de que las situaciones sociales son el elemento crucial para entender cómo las personas orientan sus acciones en la vida cotidiana, y que "son éstas las que regulan en qué condiciones los individuos adoptan ciertos papeles sociales".<sup>70</sup> De acuerdo con el grupo que integran, las reglas y los patrones sociales que asumen serán diferentes, por lo tanto, es indispensable comprender qué sucede en el entorno para saber cómo actuar.

Un poco después conocí el trabajo de fotógrafos como Charles Roffey, Thomas Leutherd, Michael Schauer, Denis Calise, Wayne Grant y Teun Janssen, entre otros, quienes influenciaron y enriquecieron mi visión del concepto de lo cotidiano a partir de sus imágenes, que retratan de manera anónima la relación del individuo y el entorno en varias partes del mundo. Entonces mi panorama sobre escenas de lo cotidiano se amplió, no sólo por ser fotógrafos de varias nacionalidades sino por la similitud estética y de interés por capturar la vida cotidiana sin un filtro, una línea política, clasista ni de *ghetto*.

Esto me permitió crear un banco de imágenes conformado por bocetos, recortes y fotos de las carpetas de los artistas arriba citados, que pasaron por un filtro de selección para clasificarlas principalmente en tres áreas: la ciudad, el espacio íntimo o privado, y el entorno, la naturaleza.

Una vez realizada la clasificación, hice pequeños grabados, collages, dibujos y composiciones digitales con ayuda de Photoshop, de las escenas que representarían mi entorno y me permitieran construir un discurso autónomo, de carácter de libre para estudiar el espacio y tiempo de mi contemporaneidad. Así, elaboré ilustraciones de aquellos individuos que no saben qué están haciendo, que viven su cotidianidad a manera de un performance, dejando al resto de los transeúntes de lado y fundiendo su acción en el anonimato, como la mayoría de las conductas sociales, a manera de juego donde las rutinas plasmadas tuvieran una aproximación real sobre a la vida cotidiana.





**15. Rodrigo Pérez Carrillo** | 40 años (2015)  
Plumón sobre papel

Después hice una selección de 20 imágenes conformada por los ejemplos más representativos de las tres variantes de lo cotidiano; esto es: la ciudad, el espacio privado y el entorno, para luego conformar una carpeta de xilografías de formato medio que tuvieran, como mínimo, 50 centímetros en alguno de sus lados.

#### 4.2.1 Proceso técnico

La parte que me interesa sugerir en este apartado de la investigación es mostrar los pasos del proceso técnico de construcción y producción de la obra, así como los materiales que empleé, con el propósito de brindar más información sobre mi proceso creativo.

Para la realización de este estudio, elegí como soporte tablas de MDF de 3mm de grosor, porque este material facilita la creación de la imagen con un acabado fotográfico sin registro de la beta de la madera y, al mismo tiempo, me permitía el transporte de las placas al taller.



**16. Rodrigo Pérez Carrillo** | *Estudio-espacio* (2016)  
Xilografía | 15×20 cm

Para generar mi obra usé el *Photoshop*, porque dicho software me permite la composición en mi trabajo, ya que tiene un gran número de herramientas de edición y retoque; además, puedo trabajar en capas, lo que me ayuda a generar planos y hacer combinaciones de varias fotos para realizar una sola composición.

### Primer paso

Todas las imágenes que seleccioné las almacené en archivos digitales y las clasifiqué por carpetas: calles, gente, postes, etcétera. Después, a todas las imágenes sin excepción les apliqué un proceso de edición en *Photoshop*, las convertí en blanco y negro, para luego alterar su contraste hasta sintetizar la forma. Esto me facilitó el proceso de acople de imágenes al momento de hacer las composiciones.



17. Rodrigo Pérez Carrillo | *Estudio de transporte colectivo* (2015)  
Fotografía digital

### Segundo paso

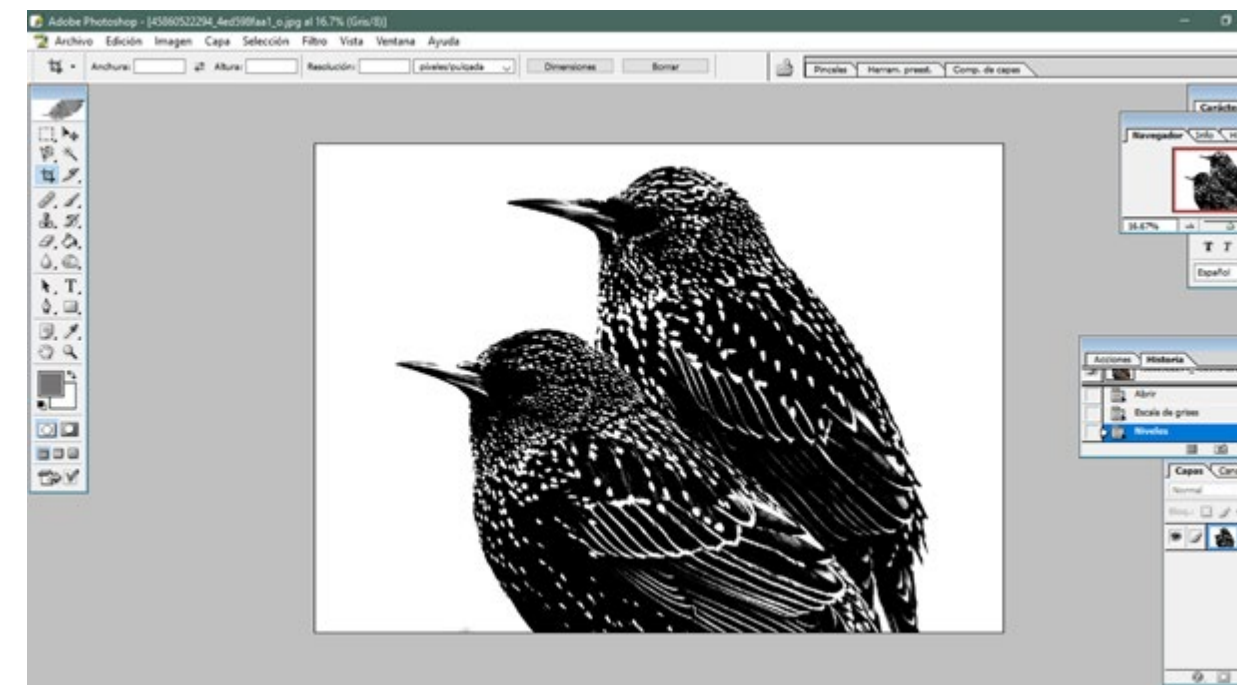
En seguida, con el mismo software de *Photoshop*, fui recreando escenas cotidianas a partir del banco de imágenes ya editadas, enriqueciéndolas o sintetizándolas por medio de capas, hasta lograr la atmósfera deseada.

### Tercer paso

Una vez que tuve listas todas las escenas que me interesaba obtener, las imprimí al tamaño de las piezas de madera: 50 x 60 cm, 50 x 50 cm, etcétera, por medio de un plotter; esto lo hice con la finalidad de que el boceto pasara con la mayor fidelidad posible a la superficie mediante la técnica de transferencia con thinner, ayudado del tórculo.

### Cuarto paso

Toda vez que tenía listas la tablas con la imagen trasferida, procedí a usar las gubias para escarbar la imagen, respetando la línea del boceto y no tener margen de error. Con el fin de lograr un mejor acabado empleé las gubias especiales de forma v.



18. Rodrigo Pérez Carrillo | *Boceto* (2015)  
Captura de pantalla



### Quinto paso

Debido a que todo el proceso de construcción de la imagen lo fui bocetando y controlando previamente en *Photoshop*, no me fue necesario hacer tantas pruebas para la corrección de la imagen al momento de imprimir; por lo tanto, procedí a hacer todo el proceso con pruebas de impresión, para lo que elegí papel Hahnemühle (Liberon) de 300 gr de algodón, por su gran calidad, y porque tiene un buen registro y acabado.

La tinta que usé para la impresión fue de la marca Van Son, serie v5 5517, color Intense Black, sin rebajar ni usar ningún tipo de acondicionador, ya que tiene una viscosidad óptima para la realización de trabajos sobre placas de madera o MDF.

### 4.2.2 Referencias artísticas

Al reflexionar sobre la concepción de nuestra cotidianidad reflejada en el grabado a lo largo de la historia, es curioso observar que esta disciplina siempre ha mostrado nuestra conducta social, tanto dentro como fuera de espacios públicos y privados, estos ejemplos podrían considerarse nuestras cotidianidades. Cuando la práctica del grabado adoptó ese papel social, asumió una conducta de denuncia y reflejo social, ofreciéndonos una nueva herramienta para el estudio de nuestras acciones; tal es el caso de los grabados sobre la locura, de Goya, o la clasificación de los hechos ocurridos según la Biblia, en las imágenes de Gustave Doré.

En lo que respecta al tema de lo cotidiano, la referencia artística que tomé como más próxima a mi trabajo, que me ayudó a entender el concepto de la cotidianidad en la xilografía, fue la obra de Félix Vallotton (1865-1925), pintor y grabador suizo que, desde mi punto de vista, realizó un extraordinario trabajo de alto contraste y de reducción de formas a partir de la xilografía; su producción fue mi fuente de inspiración y clave para tratar de reproducir en mi obra escenas sencillas e interiores íntimos, que reflejaran una aproximación concreta y contemporánea a estos personajes serenos y silenciosos que caminan por la calle cargados de soledad –quizá melancolía– o como los vemos en el transporte público: seres incapaces de comunicarse, centrados en las

imágenes y sonidos que reproducen y circulan en sus dispositivos electrónicos, perdidos en una constante la dispersión.



19. Félix Vallotton | *The Cello [Le violoncelle]*  
Xilografía | 32.4×25.2 cm

Otra fuerte influencia que reconozco en los resultados de mi obra es el trabajo de reducción y simplificación de formas que tiene Edvard Munch en su producción creativa, sin olvidar esa característica de soledad e introspección.



**20. Félix Vallontton** | *The Guitar [La guitare]*  
Xilografía | 32.4×25.2 cm

El acervo xilográfico de Munch –a quien admiro–, me abrió un vasto territorio de imágenes que cuentan historias, hablan de anhelos y carencias universales, igual que el individuo contemporáneo sigue enfrentado hoy en día, como el miedo, la incertidumbre y el devenir del mundo; la obra de este autor es el reflejo, para mí, de la cotidianidad de su tiempo.

Desde el trabajo de Munch me inspiré en generar personajes anónimos perdidos en su espacio privado que están en una búsqueda constante, como si



**21. Edvard Munch** | *Self-portrait in moonlight (1904–1906)*  
Xilografía | 43.7×41 cm



trataran de entender algo más trascendental, eso que se percibe de manera intuitiva, pero que no somos capaces de explicar del todo. Ante todo, resalto esa sensación que plasmó en sus obras de no poder explicarlas, sólo sentir las y escucharlas, porque nosotros los espectadores somos los que construimos nuestra propia narración ante una obra de arte. Por eso me llaman tanto la atención sus obras, porque es como entrar a escenas donde puedo caminar a través del campo, sentir el frío del invierno, observar la luz, la muerte, o lo indescifrable.

Por último, la obra de Edward Hopper me resultó sumamente atractiva por sus atmósferas de soledad urbana, mustias y, en ocasiones, deprimentes, como me parece que es la cotidianidad en una ciudad. Este trabajo me permitió entender esa condición citadina, solitaria y silenciosa que vivimos en la urbe, sin caer en los estereotipos de retratar la pobreza y vendedoras de tamales; opté por este artista como referencia por la desolación de la existencia humana plasmada en su trabajo; desolación que tan profundamente se ha marcado en nuestra cultura contemporánea.

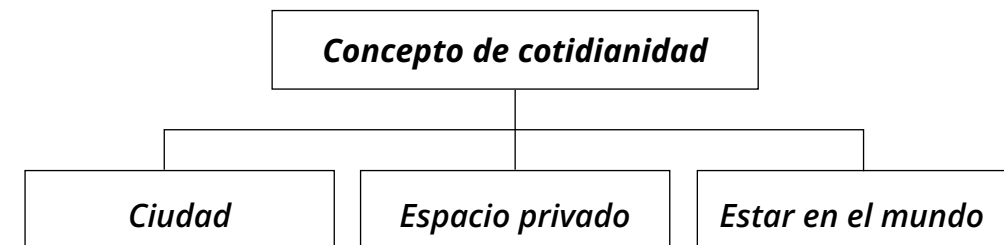


22. Edvard Munch | *The human beings. The lonely ones* (1899)  
Xilografía | 77.01 × 58.74 cm

Aunque para algunos la obra de Hopper resulte el reflejo de una condición triste, para mí es una expresión fuerte de la realidad cotidiana que se vive dentro de la urbe en muchos países, no utiliza el recurso de la típica melancólica, ya que sus personajes representan la imagen de la incomunicación en este tiempo moderno de los medios masivos de comunicación, donde es común ver seres aislados dialogando solos y con audífonos. Algunos de sus cuadros más famosos son de mujeres que, aun estando en compañía, viven en aislamiento, miran al suelo, leen un libro o simplemente contemplan la ventana; desde mi perspectiva, esas escenas forman parte de una cotidianidad y de un vacío.

### 4.2.3 Descripción y análisis de la obra

Para facilitar la presentación y el trabajo de estas imágenes, decidí trabajar en tres series, siguiendo la clasificación del siguiente diagrama.



Las escenas que conforman las tres series de trabajo, proponen reflexionar sobre la manera en que actuamos en nuestra cotidianidad, y cómo la noción de ésta depende de la manera en que percibimos y nos comunicamos con el mundo exterior.

Por eso las imágenes que generamos son como una ventana abierta para vernos a nosotros, porque ese mundo exterior que sentimos y en cuya incuestionable realidad pretendemos habitar, es la que creamos todos los días a partir de nuestra percepción.

¿Cómo lo hacemos? Reducimos a palabras lo que percibimos; por ejemplo: rojo, nuestro cerebro origina una imagen que nos ayuda a catalogar y asociar este

color a partir de la experiencia; entonces rojo puede ser igual a caliente; y así creamos parte de nuestra cotidianidad. Además, pese a que vivimos rodeados de imágenes subjetivas que nos indican cómo clasificar nuestra realidad colectiva, no podemos asegurar que el resto de la población perciba lo mismo que nosotros cuando decimos "verde".

Aunque el mundo exterior no exista con la forma que nosotros percibimos, hay una ilusión de un mundo exterior formado por las imágenes que creamos. De esta manera, las imágenes que presento son resultado de mi imagen de la cotidianidad, que surge a partir de mi percepción. Así, la primera serie se titula *El vacío urbano*; la segunda *El lugar de las contradicciones*, y la tercera *El universo como mundo*, y cada una contiene siete imágenes.

Para realizar una descripción y un análisis de las imágenes que conforman esta investigación, partiré de las tres preguntas que establece Erwin Panofsky en su modelo de análisis iconográfico y de interpretación iconológica que expongo a continuación.



**23. Edward Hopper** | *The Sheridan Theatre* (1937)  
Óleo sobre tela | 43.1 × 63.5 cm



**24. Edward Hopper** | *Pennsylvania Coal Town* (1947)  
Óleo sobre tela | 71.1 × 101.6 cm



## Notas del capítulo 4

<sup>63</sup> **Nota:** como este capítulo tiene que ver con una cuestión de proceso creativo, se cambiará el modo impersonal, a primera persona del singular y del plural.

<sup>64</sup> BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz. 2007. p. 14.

<sup>65</sup> DI BERNARDO, María Soledad. "Antropología de la Imagen. Rol Político y Memoria Histórica. Estudios sociales del arte y la cultura". En *Revista Linds*. Núm. 6. Mayo. Buenos Aires. 2013. p. 7.

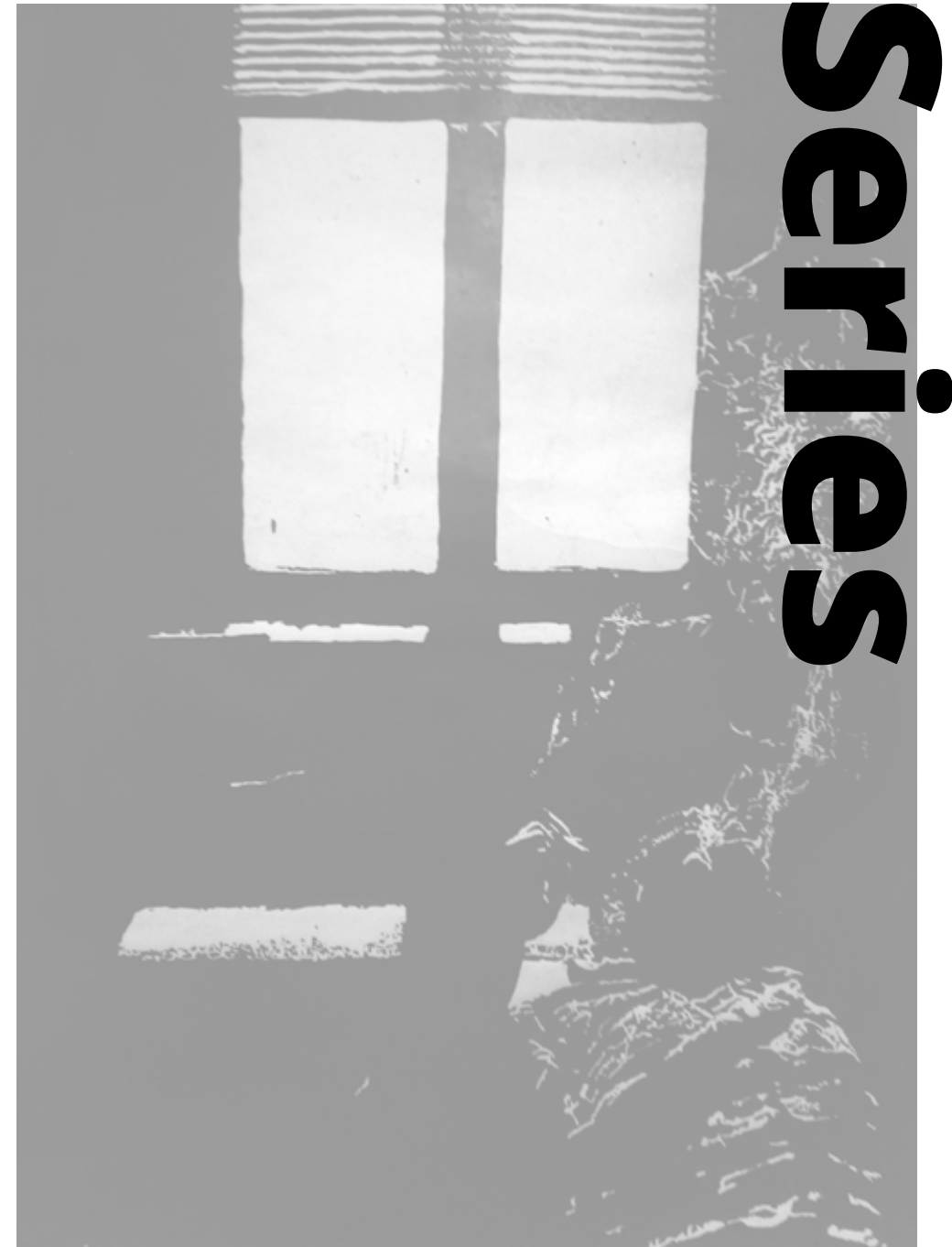
<sup>66</sup> KORSTANJE, Maximiliano. "La Antropología de la Imagen en Hans Belting". En *Revista Digital Universitaria*. 10 de julio 2008, Vol. 9, núm. 7. Argentina: Facultad de Ciencias Económicas-Universidad de Palermo. p. 5.

<sup>67</sup> Baudrillard, Jean. *La ilusión y la desilusión estéticas*. 2000. p. 7. En <http://autogiro.cronicaurbana.com/?p=187>

<sup>68</sup> RIOS Filho, Paulo. A hibridação cultural como horizonte metodológico na criação de música contemporânea. Brasil: Universidade Federal da Bahia. 2010. P. 30.

<sup>69</sup> SANDOVAL Godoy, Sergio. "Hibridación social: un modelo conceptual para el análisis de la región y territorio". En *Revista Región y Sociedad*. México: El Colegio de Sonora. Vol. xv. Núm. 28. 2003. p. 51.

<sup>70</sup> FREIRE Miranda, Ana Carolina. *El arte performance en la vida cotidiana*. Brasil: Facultad de Ciencias Sociales-Universidad Rural Federal de Río de Janeiro. 2014. p. 2.



El vacío urbano,  
El lugar de las contradicciones  
y El universo como mundo

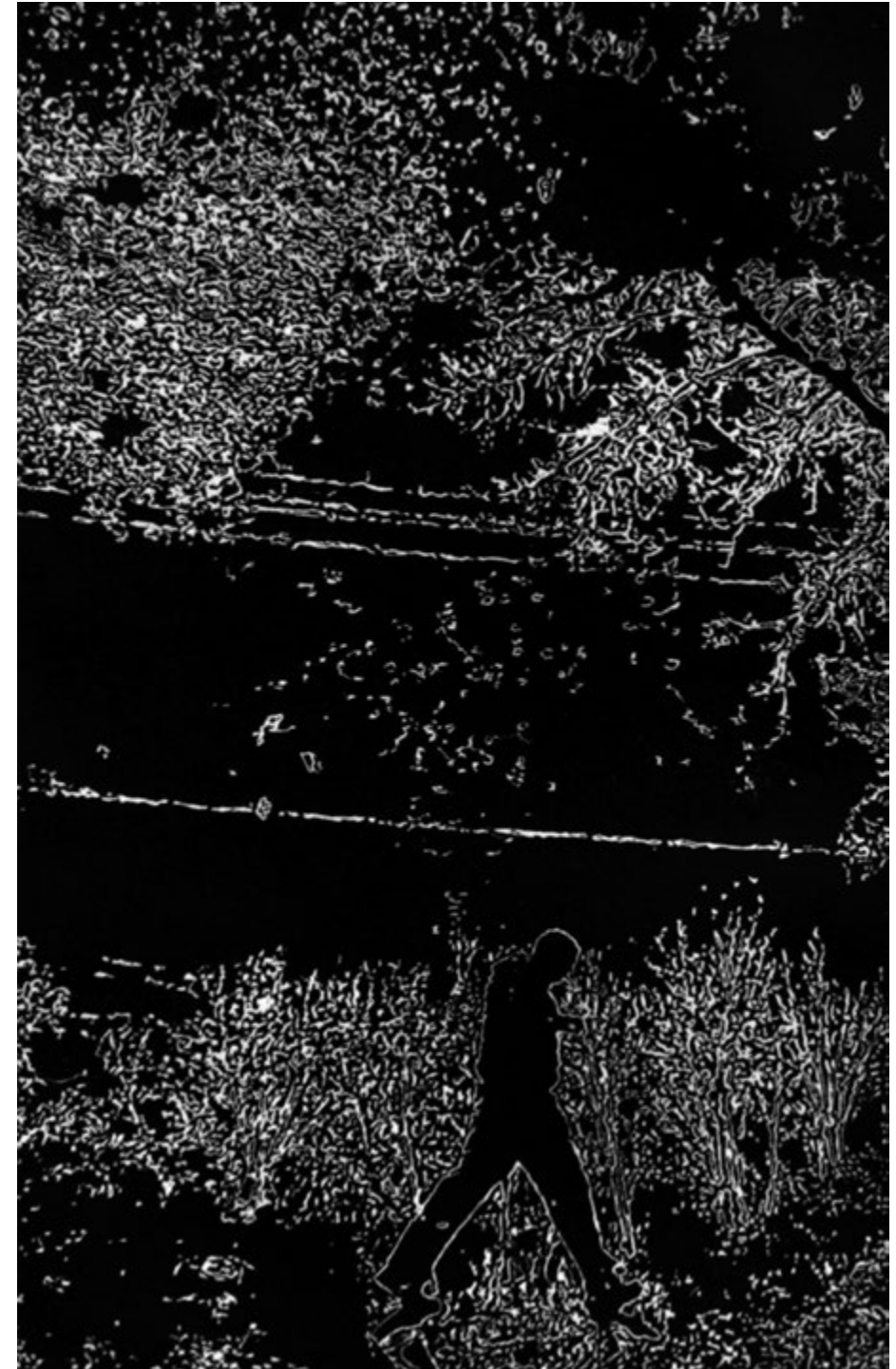
## El vacío urbano

### Serie 1

#### A . ¿Qué veo? ¿Qué hay?

Las series están conformadas por imágenes en blanco y negro, reduciendo la forma a las siluetas o sombras de personas mediante un contorno; todos los personajes carecen de rostro y no tienen alguna definición o un rasgo físico. Los protagonistas se desplazan en un espacio determinado, como la calle, la ciudad, el parque, una habitación, el transporte y, en su mayoría, parece que están de espaldas al espectador.

Son escenas sobrias con una atmósfera nocturna, que sólo permite apreciar los contornos de todo lo presentado a manera de síntesis de luz. No hay ninguna referencia explícita de algún lugar reconocible ni ningún texto que nos sirva de referencia para situar el espacio representado.



**Rodrigo Pérez Carrillo** (2014)

Xilografía | 60×39 cm





**Rodrigo Pérez Carrillo** (2014)  
Xilografía | 39×60 cm



Rodrigo Pérez Carrillo (2014)  
Xilografía | 40x60 cm





Rodrigo Pérez Carrillo (2014)  
Xilografía | 31.5×60 cm





**Rodrigo Pérez Carrillo** (2014)  
Xilografía | 50×50 cm



**Rodrigo Pérez Carrillo** (2014)  
Xilografía | 53.5×50 cm

## El lugar de las contradicciones

### Serie 2

#### B. ¿Qué significa lo que veo? ¿Cómo se interpreta?

Se puede interpretar a las sombras representadas como una confrontación con uno mismo en el más amplio sentido de la palabra. Es un encuentro con lo inconsciente, con esa parte de la personalidad de la que no siempre nos damos cuenta, pero que tiene un efecto en nuestra vida que llega a sorprendernos.

La sombra corresponde a la parte oscura del alma de todo ser humano; sería factible considerar que en ese espacio de lo inconsciente se reúnen todas las miserias humanas que atañen al individuo y a las colectividades; podrían ser experiencias, sentimientos, imágenes o símbolos personales y universales.

Es posible que la sombra sea el reflejo del inconsciente; el inconsciente personal que contiene todas las experiencias no conscientes, que atañen a la vida y la historia personal del individuo; quizá sea el inconsciente colectivo que representa un conocimiento universal heredado que constituye un patrimonio de la humanidad presente en la mente individual. Lo que es cierto, es que allí se alojan experiencias, tendencias y conocimientos que atañen al pasado de una familia, los pueblos y la raza humana.



**Rodrigo Pérez Carrillo** (2015)

Xilografía | 60×39.8 cm



**Rodrigo Pérez Carrillo** (2015)  
Xilografía | 39×60 cm





**Rodrigo Pérez Carrillo** (2015)  
Xilografía | 40×60 cm



**Rodrigo Pérez Carrillo** (2015)  
Xilografía | 31.5×60 cm



**Rodrigo Pérez Carrillo** (2015)  
Xilografía | 50×50 cm



**Rodrigo Pérez Carrillo (2015)**  
Xilografía | 50×60 cm



## El universo como mundo

### Serie 3

#### C. ¿Qué quiere decir lo que se representa teniendo en cuenta el contexto histórico y social del artista?

Es una representación de la vida cotidiana, como un escenario de las relaciones sociales entre los individuos que son ajenos de o ante sí mismos como sujetos sociales, creadores y transformadores de su propia realidad. Son seres automatizados y distantes del proceso de autocreación de la praxis social; es decir, son hombres y mujeres apegados a las normas y reglas de conducta que fundamentan la vida en sociedad.



Rodrigo Pérez Carrillo (2016)

Xilografía | 60×39.8 cm



Rodrigo Pérez Carrillo (2016)  
Xilografía | 39×60 cm



**Rodrigo Pérez Carrillo** (2016)  
Xilografía | 40×60 cm



Rodrigo Pérez Carrillo (2016)  
Xilografía | 43×60 cm





**Rodrigo Pérez Carrillo** (2016)  
Xilografía | 50×50 cm



**Rodrigo Pérez Carrillo** (2016)  
Xilografía | 52×60 cm



Rodrigo Pérez Carrillo (2016)  
Xilografía | 50x60 cm

## Conclusiones

El concepto de lo cotidiano como tema para crear una investigación teórico-práctica, me permitió entender y descubrir el poder que tiene la imagen en el mundo artístico, donde la percepción que transita de lo invisible a lo visible comprende y profundiza los conceptos que van formando nuestra conciencia. En la vida cotidiana, en que llevamos a cabo la mayor parte de nuestra existencia, lo que construimos mediante rutinas y hábitos, pocas veces la cuestionamos porque su existencia nos parece segura y predecible. No obstante, a partir de esas prácticas y experiencias diarias creamos nuestra visión del mundo, y con ello la forma en que nos construimos como sujetos y nos simbolizamos.

Por tal motivo, cuando observamos una obra plástica, ésta nos brinda un conjunto de razonamientos desde los cuales podemos analizar nuestra realidad, ya que estamos en un mundo donde la imagen es la intermediaria, la que genera un puente que une una realidad en que se integran diversas polaridades.

De alguna manera somos participantes de una gran trama de imágenes que no pertenecen sólo a un individuo sino que enlazan nuestro imaginario con una larga historia de tiempo y una gran variedad de expresiones culturales en distintos espacios. Esto refuerza mi hipótesis sobre la influencia que los cambios socioculturales tienen en el resultado del trabajo del artista y la importancia de su

obra, como un documento visual y conceptual que brinda información de su entorno, del individuo y de su tiempo.

Por eso nuestra noción y representación de cotidianidad es tan distante y convergente, porque las imágenes estructuran, transforman e interactúan en nuestra vida psíquica, y gracias a ellas tomamos conciencia de nosotros, de nuestro hábitat y, sobre todo, de darle sentido a nuestra vida.

En lo que respecta a la xilografía dentro de la gráfica contemporánea, podría decir que hay una especie de fenómeno fácilmente observable en los últimos años del desarrollo grabado, y es el rebuscamiento técnico, o si se prefiere llamar de otra manera: al perfeccionamiento en la ejecución de las imágenes creadas. Hay una fuerte priorización –si se le puede llamar así– de los aspectos formales, las herramientas, las tintas, el tórculo eléctrico, etcétera, en detrimento de la innovación de la representación de las imágenes, la creación y la invención artística.

Sé que no es factible generalizar, porque se trata de ser imparcial, pero tampoco es imparcial la práctica de numerosos artistas que consideran que la Estampa se trata sólo de la lucha social, denominándose creadores de grabado de invención.

Personalmente considero que nuestro tiempo exige una gráfica contemporánea distinta, redefinida, donde creación y técnica se

vinculen íntimamente, en equilibrio, como producto de una única condición: la del artista-grabador, creador y técnico a la vez.

Para ello es necesario combinar tres elementos: revisar las técnicas, innovar las imágenes y redefinir sus implicaciones culturales. Asimismo, los tres aspectos deben estar dirigidos a una meta común: abrir el mercado del grabado y no encasillarlo en un grupo determinado de creadores y consumidores; por el contrario, se trata de vincularlo con diferentes disciplinas artísticas, como la arquitectura, el diseño industrial, la escultura, la instalación y la música, como se ha estado haciendo en otros países.

Una muestra de esto fue una exposición titulada “La estampa: entre la diversidad y la hibridación”, que vino a México desde Canadá al Museo Nacional de la Estampa, de la Ciudad de México, en el año 2015. Ahí se pudieron apreciar diferentes líneas de investigación en que los artistas quebequenses desplazaban sus inquietudes gráficas más allá del papel de algodón y vinculaban al grabado con cajas de luz o instalaciones sistematizadas que cambiaban a partir del sonido y de la luz.

Es preciso dar un paso adelante y utilizar los procedimientos como vehículo e instrumento; hacer de ellos un mecanismo vivificador y dejar de contemplarlos como un fin en sí mismos. De ahí que sea imprescindible el conocimiento exhaustivo y el pleno dominio de los procedimientos del grabado en general (Xilografía, Linóleum,



Buril, Punta Seca, Aguafuerte, Aguatinta, Barniz Blando, Litografía), pero también experimentar, con idéntico rigor, aquellos que derivan y se vinculan con la ciencia, la tecnología, el mercado, la industria y las plataformas digitales, para generar diálogos y nuevas líneas de investigación que fortalezcan la práctica del grabado dentro de las universidades.

En ese sentido, los talleres de grabado deben transformarse en laboratorios avanzados del arte, ser lugares donde se proyecten y reflejen, con total libertad, las experimentaciones técnicas y prácticas capaces de alumbrar una nueva gráfica. Es necesario avanzar en el proceso de creación de nuevas imágenes, de renovadas iconografías; adaptar los repertorios plásticos de la obra gráfica a la cultura visual más contemporánea y recuperar, así, su cualidad de arte actual.

¿Cómo se puede lograr? En definitiva, no existe recetario; sin embargo, es necesario hacer un esfuerzo para liberar al grabado de su ensimismamiento e incorporarlo al ritmo de la cultura actual y de las restantes manifestaciones plásticas, entre otras razones porque de la misma manera que no es suficiente ya la excelencia técnica, tampoco lo es la atomización de los esfuerzos creativos individuales.

La principal particularidad de identidad cultural del grabado ha sido, desde siempre, su carácter democrático, y esa es la primera de

las señales de identidad que debe recuperar para redefinirse. La segunda es que debería arraigarse en su compromiso con la contemporaneidad; es decir, con la hibridación cultural, con el mestizaje y la diversidad perfectamente reconocibles hoy, como propias del ámbito cultural contemporáneo.

# Referencias

## Bibliografía

ADORNO, Th. y Horkheimer, M. *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*. Buenos Aires: Sudamericana. 1988.

ALONSO, M. y Matilla, L. *Imágenes en libertad*. Madrid: Editorial Nuestra Cultura. 1980.

ANDIÓN, E. *Pierre Bourdieu y la comunicación social*. México: UAM. 1999.

ARNHEIM, R. *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós. 1997.

AUGÉ, M. *Los no lugares: espacios de anonimato*. Barcelona: Gedisa. 1996.

BARTHES, R. El susurro del lenguaje. *Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós. 1987.

BAUDRILLARD, J. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós. 1978.

BELTING, H. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz. 2007.

BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus. 1990.

BERGER, J. *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili. 2001.

BOURDIEU, P. *Sociología y cultura*. México: FCE. 1990.

CALVIÑO, M. *Orientación psicológica. Esquema referencial de alternativa múltiple*. Cuba: Editorial Científico-Técnica. 2005.

CHAMBERLAIN, W. *Grabado en madera y técnicas afines*. España: Herman Blumen. 1998.

DANTO, A. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós. 1999.

DE MICHELIS, M. *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Barcelona: Alianza. 2002.  
DEWEY, J. *El Arte como experiencia*. Samuel Ramos (tr.). México: FCE. 1949.

ELSTER, J. *Sobre las pasiones: emoción, adicción y conducta humana*. Barcelona: Paidós. 2001.

FERNÁNDEZ, P. *La psicología colectiva un fin de siglo más tarde*. Barcelona: Anthropos. 1996.

FOSTER, H. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal. 2001.

GARCÍA, C. *Procesos de creación en técnicas mixtas a través de la xilografía*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 2011.

GARCÍA, N. *El consumo cultural en México*. México: Conaculta. 1993.

—. *La sociedad sin relato: Antropología y Estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz. 2011.

GOFFMAN, E. *Estigma. La identidad deteriorada*. Madrid: Amorrortu. 2006.

—. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Madrid: Amorrortu. 1974.

GOMBRICH, E. *Arte e ilusión*. Barcelona: Gustavo Gili. 1990.

GUBERN, R. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili. 1987.

HONNEF, K. *Arte contemporáneo*. Alemania: Benedikt Taschen. 1990.

HUYSEN, A. *En busca del futuro perdido*. México: FCE. 2002.

IVINS, W. M. Jr. *Imagen Impresa y conocimiento: Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili. 1975.

JODELET, D. "La representación social: fenómenos, concepto y teoría". En Moscovici, S. (ed.). *Psicología social, II*. Barcelona: Paidós. 1986.

LÉVI-STRAUSS, C. *El pensamiento salvaje*. México: FCE (Breviarios, 173). 2005.

LOSILLA, E. *Breve historia y técnica del grabado artístico en México*. México: Universidad Veracruzana. 1998.

MARCHÁN, S. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*. Madrid: Akal. 1998.

MCLUHAN, M. *Comprender los medios de comunicación*. Las extensiones del ser humano. Barcelona: Paidós. 2008.

MERLEU-PONTY, M. *Fenomenología de la percepción*. México: Artemisa. 1985.

MICHAUD, Y. *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la Estética*. México: FCE. 2007.

MIRZOEFF, N. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós. 2003.

MARTÍNEZ, J. *Un ensayo sobre grabado*. México: UNAM. 2008.

## Ensayo

ALBERRO, A. (ed.). "¿Qué es arte contemporáneo hoy? What is Contemporary Art Today?". En *Símpoio internacional/International Symposium*. España: Universidad Pública de Navarra, 2011.

CASANOVA, C. La vida cotidiana desde la perspectiva de la psicología. Octubre. Cuba. 2012.

GARCÍA, S. y Belén, P. "Problemáticas de la estética contemporánea: las artes ante la cultura visual". En *Actas de las XII Jornadas de Estética e Historia del Teatro Marplatense y Primer Congreso Internacional de Estética: Vértices y aristas del arte contemporáneo*. Argentina: Conicet-Universidad Nacional de Mar de Plata. 2009. 1ª Ed. CD-ROM.

PERNIOLA, M. *La estética del siglo xx*. Madrid: Machado Libros. 2001.  
PICHÓN, E. *Enfoques y perspectivas en Psicología Social*. Buenos Aires: Ediciones Cinco. 1986.

POZO, C. *Aprender y enseñar Ciencias*. Madrid: Morata. 1998.

RAMÍREZ, J. *Medios de masas e Historia del Arte*. Madrid: Cátedra. 1976.

ROBERTSON, R. *Arquetipos junguianos*. Barcelona: Paidós. 2001.

SÁNCHEZ, D. *Estéticas del Arte Contemporáneo*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2002.

SONTANG, S. *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara. 2003.

—. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara. 2006.

TALLMAN, S. *The Contemporary Print*. New York: Thames and Hudson. 1996.

WESTHEIM, P. *El grabado en madera*. México: FCE. 1954.

WYE, D. et al. *Eye on Europe. Prints, books & multiples 1960 to now*. New York: The Museum of Modern Art. 2006.

GIMÉNEZ, G. "La importancia estratégica de los estudios culturales en el campo de las ciencias sociales". En *Valenzuela, J. Los estudios culturales en México*. México: FCE. 2003.

HEIDEGGER, M. *The question concerning technology, and other essays*. London: Garland Publishing, Inc. 1977. p. 182.

MARTÍN, C., Perera, M. y Díaz, M. "Introducción al estudio de la vida cotidiana desde la Psicología Social". En *Martín, C. Psicología social y vida cotidiana*. La Habana: Félix Varela. 2006. pp. 3-54.

ROMEY, V. "Arte y reproducción cultural". En *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. Vol. xvii, núm. 33. México: Universidad de Colima. 2011.

SLOTERDIJK, P. *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*. España: Pre-textos. 2002.

## Hemerografía

ALZURU, P. "Ponencias del 2º Simposio Internacional de Estética". En *Estética*. Núm. 2. México: Grupo de Investigaciones Estéticas. 1999.

DI BERNARDO, M. "Antropología de la imagen. Rol político y memoria histórica. Estudios sociales del arte y la cultura". En *Lindes*. Núm. 6. Mayo. Buenos Aires. 2013.

JULIUS, A. "Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico)". En *Revista Criterios*. Núm. 32. Cuarta Época, julio-diciembre. 1994.

KORSTANJE, Maximiliano. "La Antropología de la Imagen en Hans Belting". En *Revista Universitaria*. 10 de julio. Vol. 9. Núm. 7. Argentina: Facultad de Ciencias Económicas-Universidad de Palermo. 2018.

## Cibergrafía

BREA, J. "El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural". En *Esfera Pública*. 2003. Disponible en: <http://www.eltercerumbral.net/pdf/3umbral.pdf> (consultado el 25 mayo de 2015).

CAMBIASSO, M. "El estudio de la vida cotidiana en Goffman y Trotsky: un ejercicio comparativo". En *VII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata*. Argentina. 2012. Disponible en: <http://jornadassocologia.fahce.unlp.edu.ar> (consultado el 4 de diciembre de 2015).

SUBIRATS, E. "Las vanguardias y la cultura moderna". En *La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura moderna*. Barcelona: Anthropos. 1996.

PALOMERO, F. "Rupturas estéticas-nuevas identidades". En *Revista Estética*. Núm. 7. México: Grupo de Investigaciones Estéticas. 2004.

RINCÓN, M. "Mutaciones de discursos. Nuevas visualidades en el Arte Contemporáneo". En *Revista de Artes y Humanidades ÚNICA*. Vol. 10. Núm. 1. Enero-abril. Venezuela: Universidad Católica Cecilio Acosta. 2009.

VARGAS, M. "Tiburones en formol". En *El País*, 5 de octubre. Chile. 2008.

CRUZ, B. Arte y sociedad: ¿una relación en crisis? En *Razón y palabra*. Núm. 79. Mayo-julio. 2012. Disponible en: [http://www.razonypalabra.org.mx/N/N79/V79/64\\_Cruz\\_V79.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/N/N79/V79/64_Cruz_V79.pdf) (consultado el 3 de noviembre de 2014).

HATANO, A. "Arte y vida cotidiana en *La peculiaridad de lo estético*". En *Herramienta. Revista de debate y crítica marxista*. Buenos Aires. Disponible en: <http://www.herramienta.com.ar/teoria-critica-y-marxismo-occidental/arte-y-vida-cotidiana-en-la-peculiaridad-de-lo-estetico> (consultado el 18 de octubre de 2014).

LOTMAN, I. "El arte como lenguaje". En *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo. 1988. Disponible en: [http://sisbib.unmsm.edu.pe/BibVirtual/libros/literatura/Lect\\_teoría\\_lit\\_I/Arte\\_como\\_lenguaje.htm](http://sisbib.unmsm.edu.pe/BibVirtual/libros/literatura/Lect_teoría_lit_I/Arte_como_lenguaje.htm) (consultado el 17 de septiembre de 2014).

MARTÍN, J. "Arte/Comunicación/Tecnicidad". En *Revista Electrónica Parabólica*. Núm. 1. 30 de septiembre. 2008. Disponible en: [http://www.parabólica.org/arte\\_comunicación\\_tecnicidad.htm](http://www.parabólica.org/arte_comunicación_tecnicidad.htm) (consultado el 13 de marzo de 2015).

MUNCH, Museum. <https://munchmuseet.no/> (consultado el 23 de febrero de 2017).

OCHSENBEIN, G. La cultura ayuda a recuperar la cotidianidad. Publicado por Swissinfo. ch. 2 de mayo. Suiza. 2012. Disponible en: [http://www.swissinfo.ch/spa/cultura/La\\_cultura\\_ayuda\\_a\\_recuperar\\_la\\_cotidianidad.html?cid=32562514](http://www.swissinfo.ch/spa/cultura/La_cultura_ayuda_a_recuperar_la_cotidianidad.html?cid=32562514) (consultado el 2 de mayo de 2016).

OLIMÓN, M. Filosofía y cotidianidad. P. 8. Disponible en: <http://www.olimon.org/> (consultado de 5 de septiembre de 2015).

PRIETO, P. "Arte y vida cotidiana". En *Estética de la vida cotidiana*. 21 de marzo. 2008. Disponible en: [http://www.darfruto.com/6\\_arte\\_vida\\_cotidiana.htm](http://www.darfruto.com/6_arte_vida_cotidiana.htm) (consultado el 18 de octubre de 2014).

TROTSKY, L. "Problemas de la vida cotidiana". En *CEIP León Trotsky. Centro de de estudios, investigaciones, y publicaciones*. Argentina. Disponible en: <http://ceipleontrotsky.org/Problemas-de-la-vida-cotidiana>

VAN GOGH, Museum. <https://www.vangogh-museum.nl/en> (consultado el 7 de octubre de 2018).

# Índice de imágenes

## 1. Francisco de goya

*Los Caprichos-Nadie se conoce* (1799)  
Aguafuerte | 21.5×15 cm

## 2. Francisco de goya

*Los Caprichos-Hasta la muerte* (1799)  
Aguafuerte | 21.5×15 cm

## 3. Angelo Aversa

*Nude with dragonflies* (2007)  
Xilografía | 30×16 pulgadas

## 4. Rafael Pagatini

*Dorota* (2010)  
Xilografía | 115×58 cm

## 5. Woodcuts and engravings

*Folio-FC G4128 525t 1547* (2010)  
University of Pensilvania rare book  
& Manuscript Library

## 6. Paul Gauguin

*Night Eternal [Te Po]* (1921)  
Xilografía | 20.5×35.7 cm

## 7. Carlos Alvarado Lang

*Segadores [Cosecha de trigo]* (1949)  
Madera de pie | 8.9×11.8 cm

## 8. Christoph Feist

*o.T.* (2003)  
Xilografía | 39×54 cm

## 9. Kate Baldwin

*The map* (2012)  
Xilografía | 22×15 pulgadas

## 10. Markus Lampinen

*Nameless 2* (2004)  
Xilografía | 75×60 cm

## 11. Rodrigo Pérez Carrillo | Boceto

(2016)  
Xilografía-Placa de MDF | 15×20 cm

## 12. Rodrigo Pérez Carrillo

*Estudio sobre luz y sombra* (2016)  
Punta seca | 9×9 cm

## 13. Rodrigo Pérez Carrillo

*Estudio urbano* (2017)  
Xilografía | 15×20 cm

## 14. Rodrigo Pérez Carrillo

*Estudio calle* (2017)  
Punta seca | 9×9 cm

## 15. Rodrigo Pérez Carrillo

*40 años* (2015)  
Plumón sobre papel

## 16. Rodrigo Pérez Carrillo

*Estudio-espacio* (2016)  
Xilografía | 15×20 cm

## 17. Rodrigo Pérez Carrillo

*Estudio de transporte colectivo* (2015)  
Fotografía digital

## 18. Rodrigo Pérez Carrillo

*Boceto* (2015)  
Captura de pantalla

## 19. Félix Vallontton

*The Cello [Le violoncelle]*  
Xilografía | 32.4×25.2 cm

## 20. Félix Vallontton

*The Guitar [La guitare]*  
Xilografía | 32.4×25.2 cm

## 21. Edvard Munch

*Self-portrait in moonlight* (1904-1906)  
Xilografía | 43.7×41 cm

## 22. Edvard Munch

*The human beings. The lonely ones* (1899)  
Xilografía | 77.01×58.74 cm

## 23. Edward Hopper

*The Sheridan Theatre* (1937)  
Óleo sobre tela | 43.1×63.5 cm

## 24. Edward Hopper

*Pennsylvania Coal Town* (1947)  
Óleo sobre tela | 71.1×101.6 cm





Para la composición de esta tesis se utilizó  
la tipografía Open Sans de Steve Matteson.  
Esta obra se terminó de imprimir el...