



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

**LA ESTÉTICA MÚLTIPLE:
UNA PERSPECTIVA CONTEMPORÁNEA EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA**

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

**PRESENTA:
MARCO ANTONIO RANGEL GONZÁLEZ**

**TUTOR PRINCIPAL:
DR. JOSÉ DANIEL MANZANO ÁGUILA
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

**COMITÉ TUTOR
DR. VÍCTOR FERNANDO ZAMORA ÁGUILA
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
DR. ENRIQUE DUFFO MENDOZA
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
DR. ULISES VERDE TAPIA
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
DR. EUGENIO GARBUNO AVIÑA
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

CIUDAD DE MÉXICO, MARZO 2024



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

SUMARIO

- **INTRODUCCIÓN..... 5**
- **INTROITO..... 12**

PRIMERA PARTE:

LA ESTÈTICA MULTIPLE

- 1. EL SÍMBOLO Y SU AUSENCIA.....13**
 - 1.1.1 ESTÈTICA MÚLTIPLE.....16**
 - 1.1.2 LA BANALIDAD DE LA IMAGEN.....26**
 - 1.1.3 EL CONSUMO SIMBÓLICO.....32**
 - 1.1.4 LA SENSIBILIDAD COMO PRINCIPIO DEL CONOCIMIENTO...36**
- 1.2. EL VALOR ESTÉTICO RECUPERADO.....40**
 - 1.2.1 EL JUEGO ESTÉTICO.....44**
 - 1.2.2 LA PRESENCIA DISCURSIVA DE LA ESTÈTICA MÚLTIPLE.....54**

1.2.3 EL MOVIMIENTO DE LA AUSENCIA DEL SÍMBOLO	59
1.2.4 EL EJE DISCURSIVO DE LA AUSENCIA.....	63
1.2.5 LA AUSENCIA COMO PROCESO CREATIVO.....	65
1.2.6 LA AUSENCIA COMO FORMA SIMBÓLICA.....	70
1.2.7 ENTRE LA FORMA Y EL CONTENIDO.....	73
1.2.8 CONDICIÓN INTERPRETATIVA DE LA ESTÉTICA MÚLTIPLE...	75

SEGUNDA PARTE: CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS

LA PERSISTENCIA DE LA PINTURA

• INTROITO.....	81
2.1 CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS.....	81
2.2 LA DISCUSIÓN DE LA PERTINENCIA DE LA PINTURA, AÑOS EN DEBATE.....	88
2.2.1 LA CONTEMPORANEIDAD.....	92
2.2.2 CONTROVERSIA.....	96
2.3 LA PINTURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA, Y LA ÉPOCA DE TRANSICIÓN.....	99
2.3.1 DE LA REALIDAD REAL A LOS MUROS REALES	104
2.3.2 EL SINDICATO.....	112

2.3.3 NOTAS.....	117
2.3.4 LO ALTERNATIVO ENTRE SU LABERINTO.....	120
2.3.5 MOVIMIENTO TRÉMULO Y SÍMBOLO CONTRACULTURAL...	128
2.3.6 <i>INSIDERS</i>	134
2.3.7 NUEVA PRESENCIA.....	139

TERCERA PARTE
MOMENTUM

3.1 INCURSIÓN EN LO POLÍTICO DEL DISCURSO ARTÍSTICO.....	149
3.2 POLEMIZANDO DISCURSOS.....	158
3.3 LO LÍQUIDO Y LO VOLÁTIL.....	169
3.4 FUNCIÓN DEL MERCADO DEL ARTE.....	183
3.5 ORTODOXIA EN EL ARTE.....	197
CONCLUSIÓN.....	212
FUENTES BIBLIOGRÁFICAS.....	219

INTRODUCCIÓN

La visión personal de la creatividad expuesta en el presente trabajo, no se aborda desde el punto de vista de un análisis social del arte o desde el campo de la historia del arte, quizá desde el campo de la psicología, pero no es menester de este análisis acercarse a la temática artística desde este campo de conocimiento. Sin embargo, sí es eje rector desde el campo disciplinario, y sus múltiples funciones en el campo cognitivo y sobre todo interpretativo, visión personal del proceso creativo y su relación en el campo del arte. Por lo anterior, en este análisis se propone el proceso de interpretación simbólica como una “estética múltiple” nombre que acuño para nombrar al proceso de relación entre la interpretación y el proceso creativo.

Es así que se propone la noción de “estética múltiple” como un acercamiento a la sensibilidad que impera en el ámbito de la creación y la interpretación simbólica y a la ausencia del símbolo como eje rector del discurso artístico. Le llamo ausencia del símbolo a la diferentes interpretaciones que se hace de la realidad a través del arte, que a su vez, genera el sentido interpretativo de un significado distinto que emana del primero (polisémico) y genera un sentido otro (monosémico) dando una operación compleja de transformación de significados en las imágenes artísticas.

Siempre que se trata de hablar de temas sobre el arte, es necesario dirigirnos a los trabajos de las personas que de una otra manera han sido estudiosas del asunto desde las referencias bibliográficas. Quizá vaya unido al clásico dicho, que siempre que se quiere hablar específicamente sobre algo, es mejor empezar por lo que no es. En ese sentido, es sencillo decir que, este trabajo no aborda una postura estructurada en un trabajo de revisión de textos, sino por lo contrario, es parte de la necesidad de plantear una postura desde el ámbito de la creación plástica y su relación teórico-plástico. De tener registro desde la producción creación en torno a los elementos semánticos, es necesario abordar el planteamiento desde la creatividad como sistema. Hablar, desde la perspectiva personal revisando diversas posturas históricas y necesarias respecto del fenómeno de las artes visuales; se toma como referente, las necesidades estético artísticas; se analizan las diferentes posturas que ha habido en el México contemporáneo.

La primera parte se conforma por la interpretación en torno a los siguientes enunciados: Estética múltiple, cómo es y desde dónde la tomo para nombrar este concepto. Juego estético, su proceso y acepción respecto de las dinámicas de interpretación sistemática con la realidad, y símbolo como estructura ausente que es a la vez la base desde el vacío; como forma de superación interpretativa de los postulados planteados.

Es preciso tener una óptica desde el campo de la polisemia para proponer un análisis de percepción del símbolo como proceso ausente de la realidad, misma que recupera datos de la misma realidad, valga la redundancia y las traduce en signo, que reconocemos como imágenes que ya no son las de la realidad en sí, sino de la realidad para nosotros, y a partir de allí, establece una relación entre el espectador y la realidad, crea desde este modo, una realidad aparente de una realidad cotidiana.

Retomo a Emanuel Kant porque es él quien inicia un proceso de interpretación con el objeto sujeto, yo me apropio y confronto sus ideas desde la plástica como método de juicio de gusto centrándome en el juego estético. Con este concepto asumo la responsabilidad de acuñar como estética múltiple al proceso de interpretación que la imagen trae con sí y se vuelve una imagen para sí.

En la presente investigación tengo la necesidad de plantear la percepción como propuesta apegada al juicio de gusto, porque la óptica que tomo; es desde el campo de la creación, desde mi interpretación es una manera de mostrar lo que sucede en el acto creativo y su impacto en la realidad. Esta ha sido el foco de mi atención, pero ahora desde el actor/creador más que del analista. Así podemos encontrarnos con que, vemos la óptica desde la primera fuente, la creación, más enfocada de la construcción de la realidad cotidiana a la construcción de la realidad aparente a través del símbolo, es a partir de lo anterior que tomo al símbolo como propuesta. En este enunciado abordo el concepto de vacío y la filosofía de la imagen, apoyándome en el análisis sobre la concepción de la nada y la polisemia de la imagen.

En la segunda parte se expone el análisis historiográfico respecto de un proceso que no se había ligado, este es el proceso discursivo del arte en México, se aborda la secuencia de la aparición de lo que, se nombraría más adelante; como el arte emergente, se consideran las posturas como el arte y sus discursos relación al fenómeno político y la persistencia de la pintura como eje discursivo del fenómeno artístico. En este punto a mi parecer es donde propongo la tesis central de mi discurso teórico-histórico, abordando la secuencia del arte desde las propuestas artísticas no apegadas al discurso político institucional.

Se analiza el objeto de estudio con base en las grandes cantidades de piezas artísticas, gracias al mercado, su circulación y su incursión en la especulación del arte contemporáneo, como estado o situación social del arte. Se analizan también,

las posturas encontradas del fenómeno mediático y la necesidad de cómo grandes capitales han desplazado la geografía artística a puntos inimaginables.

Conocer qué métodos explican la interpretación, por una parte se ha identificado como la variabilidad de contenido de una imagen en su contexto. Sin embargo, también se aborda más ampliamente esta línea, que lleva a identificar variables dentro de la problemática planteada, como lo es la diferencia entre la imagen y el pensamiento verbal, tema que se aborda, desde la perspectiva ideológica y cómo influye en el proceso creativo. Para ello se ha analizado la selección de las fuentes informativas como lo son la literatura afín a la temática estética. Misma que plantea de una manera más específica y definida la desaparición del símbolo en el arte contemporáneo, tema desde el que se propone la hipótesis.

Los alcances que se pretenden, son también de índole cuantitativo, como los estudios exploratorios, descriptivos y explicativos.

Exploratorio, porque se examina un tema con pocas referencias desde el punto de vista creativo, se identifica que aún hay dudas dentro de la percepción al fenómeno artístico por parte de un porcentaje significativo de los propios creadores. La pregunta es ¿todo es arte? El postulado por igual sería ¿nada es arte? Planteándose desde la misma perspectiva. Este acercamiento es superficial por eso se considera exploratorio.

Descriptivo, porque se intenta describir el fenómeno artístico desde la estética, tema que se ha abandonado en la creencia de que no se hace estética, cuando en realidad es lo contrario, la estética está presente en otras categorías pero no se ausenta del discurso.

Explicativos, por debemos explicarnos, por qué los discursos dentro del mercado simbólico del arte también se agotan, y es necesario hacer nuevos esos discursos.

Lo anterior por los postulados, que el propio arte, como los artistas mismos, para citar a Gombrich se ha dicho en realidad hay artistas no arte¹

El arte está en construcción, sí, pero también como creadores tenemos que ponernos a nivel del arte que exige nuevas interpretaciones en una sociedad del conocimiento y en constante cambio.

Espero la presente investigación despierte el interés en torno al fenómeno de la creación artística y su incremento en el campo especulativo como una múltiple interpretación de una estética que ha variado sus concepciones en el mundo contemporáneo.

El objetivo de este análisis es hacer una reflexión en torno al arte actual desde el punto de vista de la creación como propuesta, la estética múltiple intenta deletrear el proceso creativo, su concepción y relación con la imagen, además de hacer una revisión histórica del arte “emergente” en México.

¹ Gombrich, Ernest *La historia del arte*, Phaidon, 2006, p. 37.

PRIMERA PARTE:

LA ESTÉTICA MÚLTIPLE

CAPÍTULO I

INTROITO

En esta investigación se defiende la tesis que hay en la interpretación del sujeto y el objeto en el sentido ontológico del término, se toma como referencia el análisis kantiano y la interpretación de la intersubjetividad. Por lo que también se defiende la interpretación como mero proceso significativo en los avances de la lectura que hay de la obra de arte.

En el análisis, se retoma el juego estético como una superación a la condición de realidad como realidad aparente y es con esta superación que se aborda la realidad artística nombrándola como estética múltiple, que refiere en su significación la relación que existe entre la obra artística y sus posibles interpretaciones.

Si bien algunos estudiosos defienden que no toda la imagen es polisémica, yo propongo que toda imagen desde el punto de vista creativo conlleva una gran carga de significados aparentes en un mensaje de comunicación es decir en su simbología, abordando esta tesis desde el concepto de la ausencia y el vacío

1. EL SÍMBOLO Y SU AUSENCIA

“... las palabras son los ríos, las imágenes el mar...”

Fernando Zamora.²

En este trabajo de análisis se expone desde un punto de vista de lo que he llamado realidad subjetiva³. Todo ser humano tiene experiencias e interpretaciones, procesos variados respecto a las emociones que experimenta en su cotidianidad. Aquí abordo desde la experiencia simbólica y su interpretación con el objeto artístico. De igual manera se atiende el tema desde el planteamiento fenomenológico, más que abordarlo desde un marco cuantitativo el acercamiento se propicia desde el punto de vista pragmático y lineal. Al hacer un análisis y un repaso mental se descubre que hay una realidad que desvelar en la imanen de la producción artística, en términos de construir e interpretar un tema en torno a las temáticas actuales en el arte, se considera que es necesario abordar en el arte contemporáneo, la condición actual del arte.

Este tema es de índole interpretativo. Suele decirse que el arte está en constante cambio, por lo tanto; está en continua construcción. Al tener de la realidad múltiples interpretaciones, por lo propio de la temática, qué imágenes de producción plástica, todas de corte subjetivas, mismas que varían en forma y en contenidos, entre persona o grupos y sobre todo en culturas, partimos desde el punto de vista *relativo*, pues éste nos permitirá más movilidad, sobre todo más exploración subjetiva dentro

² Retomo este autor con su frase porque pienso que hace referencia directa a lo que se trata en el presente trabajo. Con esta cita se manifiesta el tránsito que hay de las palabras a la imagen y viceversa

³ Para el análisis se entiende como subjetividad la relación que se hace entre el objeto y el sujeto, como campo empírico y horizonte de toda realidad posible. Dado el término comprendo que el campo epistemológico de la subjetividad no es general, sino que sale del campo experiencial y de su uso como objetos que nos son dados, con pretensión de validez.

de este tema, para decirlo de algún modo, construiremos un mundo a partir de esta investigación, mundo que está, pero en el que falta por ver, ese lado de la realidad qué es. La realidad cambia con los elementos que se perciben de una u otra manera, por eso me permito la subjetividad, que en el mayor de los casos será donde se espera recibir las aportaciones a este presente análisis (imagen 1)



Imagen 1 obra del autor

Uno de los objetivos dentro de la investigación, es describir, comprender, pero sobre todo, interpretar los fenómenos que para algunos es causa de asombro dentro del mundo del arte. Poder saber ¿por qué hoy todo es arte,? es lo mismo a decir que nada es arte, lo anterior es de interés, para el presente análisis, al igual que producir imágenes que dejen constancia de dicho desarrollo dentro del proceso.

Una revisión del tema revela que este planteamiento no tiene antecedente de estudios anteriores similares, más bien y como un área de oportunidad se pretende

construir, un nuevo conocimiento del tema a partir de datos empíricos obtenidos y analizados en relación a la temática, es por ello que en un inicio se eligió literatura del tema que durante el desarrollo del proceso se incrementó y ayudó para llevar a términos satisfactorios esta investigación en lo general. En ocasiones esa literatura fue la guía, pero en otras ocasiones se usó la intuición y la imaginación para el desarrollo de esta propuesta. Por lo anterior se tomó la postura de ir desvelando y e incluso rechazando planteamientos, que se relacionan con el tema, de igual manera esto, nos llevó a plantear o a replantear hipotéticamente los postulados correctos y algunos otros incorrectos, con base en el tema, que tiene aún debilidades de índole propositivo.



Imagen 2

Es así que elegí por principio iniciar este análisis del trabajo por la línea de la percepción, como eje directriz, que es tomado de un primer planteamiento, la interpretación. Previamente hecho lo anterior, es la percepción. Orientando hacia la exploración, descripción y el entendimiento; esta aproximación a la multiplicidad, desde el punto de vista perceptivo, aunque esta primera aproximación es aún

general y amplia, dirigido por la experiencia. Es crítico pero sobre todo analítico al pensamiento de la percepción, se toman ejemplos que se consideran pertinentes y algunos que se consideran que no lo fueron tanto, pero que de igual manera son autocríticos a mis ideas.

1.1.1 ESTÉTICA MÚLTIPLE

Imaginemos. La estética ha sido rodeada en el arte solo en su rublo del mundo sensible como lo bello. Así mismo su continuación, lo sublime; se plantea en el marco de sensible como la contemplación imperiosa ante un sentimiento de grandes dimensiones donde el ser humano no puede sino hacer exclamaciones ante la imposibilidad con la naturaleza de los hechos, el sentimiento del miedo. Por otra parte lo feo en términos estéticos es la generación de repulsión, desagrado ante dicha sensación.

Quiero señalar aquí que el presente análisis engloba generalidades que no paso por obvias, como los exabruptos que nombra Garbuno en su *Estética del vacío*, “que pone en peligro un marco” como él lo nombra, a su estructura que en la estética más allá de lo bello, que es lo grotesco. Entiendo que a partir de esto el símbolo adquiere su transición de signo donde ya perdió toda referencia de relación con la realidad porque argumenta que es en la realidad donde encuentra ese deseo escondido íntimo y prohibido, según Freud. Dentro de este marco circunscribo en la proposición de “fuera del marco” lo que he nombrado como estética múltiple.

Si para el campo creativo hay en general cuatro grandes estadios del mismo proceso a saber: el acopio de imágenes, el proceso de producción, el momento de reflexividad y el surgimiento de la idea. Cabe señalar aquí, que no es secuencial como el proceso científico, quizá es en gran medida cuatro puntos para señalar el mismo proceso en general, aunque hay estudiosos que puntualizan más puntos de

este estadio. Para el presente trabajo tomamos cuatro porque son los que enunciamos en el mismo análisis.

Llamo estética múltiple al proceso de concepción del símbolo que emana de la interpretación de la obra artística y a la relación de significantes de una pieza artística. Abordando el concepto de desaparición del símbolo, desde el campo de conocimiento de la producción artística en las etapas de los puntos señalados en el párrafo anterior.

En el arte no es que se hable de la desaparición del símbolo, cuando éste se transforma en signo, sino por el contrario, es el signo que se multiplica en torno al objeto artístico, esta es mi tesis central. Estamos como dice Paul Ricoeur, en un proceso del lenguaje⁴ describir este proceso en el ámbito del arte, es menester de las siguientes reflexiones en torno al mismo.

Se hace una asociación simbólica junto a los procesos del arte contemporáneo. Se habla de la desaparición del símbolo en el arte contemporáneo como un proceso adjudicado a artistas, que lejos de desaparecer el símbolo transforman la realidad a través de él, y es el signo tomado desde el punto de vista como lógica simbólica⁵, que el objeto artístico por sí, lleva consigo. Para este caso, no es que desaparezca la forma, o si se quiere el formato, sino por el contrario es el objeto que se hace objeto artístico con la producción/creación, es transformado en otro objeto a través de la *poiesis*, con significados diferentes en torno al significante que deviene hecho a posteriori, en su contenido, es decir, a partir de la experiencia misma unida a la experimentación. En los procesos de conocimiento, que si bien vienen con el proceso de la observación, el entendimiento arroja nuevas formas de interpretación entorno a una realidad construida a través del símbolo.

⁴ Ricoeur, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*, Ed. siglo XXI, 2004, p. 7.

⁵ Tomo aquí este término ya que a mi parecer la imagen es polisémica en el arte, ya que la misma conlleva un número importante de significados y connotaciones de la misma imagen.

Para comenzar diremos que de la realidad, es necesario plantear una interpretación con imágenes, en la condición de realidades múltiples. Empiezo por el dibujo⁶ es un diseño primario que todo humano se hace mentalmente con el mismo acto de pensar. Lo que se desprende de esto es una multiplicidad de significantes respecto a un pensamiento que deviene de las imágenes, concretamente una simbología de la misma imagen. Abordando las posibilidades interpretativas de las cosas a través de los objetos que se nos presentan delante de nosotros.

Nada surge de la nada, ni siquiera el gran Leonardo da Vinci pudo haber hecho todo su diseño del mundo que nos heredó, él sólo tuvo por imaginación, un mudo novedoso en el campo de la imaginación. Hace algunos años salieron a la luz dos libros de Gavin Menzies (ver imagen 3 y 4) donde se habla de los procesos de información que pasaron de oriente a occidente⁷. En los libros argumenta de manera documental y arqueológica los intercambios de información, que los chinos llevaban consigo en sus viajes exploratorios y sus travesías por el mundo. Da información sobre los engranes y los artefactos militares y su uso de la pólvora; que el maestro Leonardo posteriormente plasmaría en sus bocetos. Aunque esto no es parte de este análisis, lo mencionamos porque creemos que es explicativo a lo que argumentamos.

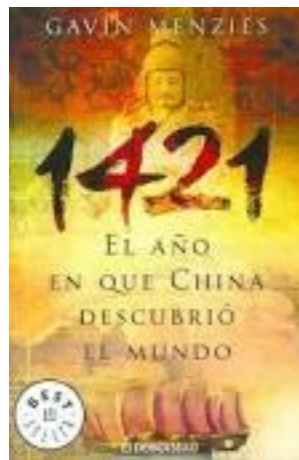


Imagen 3 tomada de internet

⁶ Más adelante abordaremos más ampliamente el tema.

⁷ Si se quiere abordar más sobre el autor se sugiere consultar las fuentes ya citadas.

El argumento es digno de cuestionar y analizar sobre todo en los proceso de intercambio de información. Como es de suponer la información es siempre, desde ámbitos subjetivos, la formación de interpretaciones que nos hacemos de la realidad, y sobre todo desde el ámbito colectivo la información se transforma aún más compleja. Ya Kant asentaba que sólo podemos conocer con base en nuestra experiencia, pero del *noúmeno* nada podemos saber, sólo de lo que es para nosotros. Esta referencialidad es para nosotros una representación del mundo que nos rodea, una finalidad que tiene implicaciones múltiples, por su polisemia de significados de una sólo caso, y el arte en todos los tiempos ha planteado la construcción de la realidad con base en símbolos.



Imagen 4 tomada de internet

Todo es una teatralidad de la memoria como lo explica Luis Argudín, en el teatro del conocimiento⁸, siguiendo ejemplo de la naturaleza y la reflexión en torno a la adquisición de conocimiento, plantando una teatralidad como fondo en la aparición de secuencias en imágenes. Esta multiplicidad de la secuencia en imágenes en el significante, es para cada individuo, como la contemplación que Kant explica en el flujo libre de imágenes que se dan cuando miramos el fuego. Esta es la variante de entendimiento que abordamos para explicar la teoría de la multiplicidad. La subsunción de pensamientos que interpretamos de la realidad, nos da secuencia

⁸ Argudín, Luis, *El teatro del conocimiento*, UNAM, 2013, p. 343.

de imágenes que interpretamos en torno a suceso de la cotidianidad, para Freud esta secuencia de imágenes es una patología de la vida cotidiana⁹. Sucesos que explicamos como admonición en parte como sintomática, en otras como premonitorias, pero todo es entorno a nuestra interpretación de la realidad. Una teatralidad unida a la memoria.

Entiendo a la multiplicidad como la contemplación de la forma de los objetos, en su estado aparente conforme a su interpretación, de un significado a otro, en su entendimiento se determina a sí mismo como el valor de lo cambiante. El significado de los objetos es para sí, el objeto interpretado de otra forma en el espacio y en el tiempo. La multiplicidad se da aquí en su significante, donde la naturaleza de un objeto en su apariencia ya no es naturaleza ni objeto; por el contrario es una idea del objeto; una imagen, es decir, en la interpretación del objeto se vuelve idea y es ya pensamiento. (Véase *Imagen 5* de este trabajo).

Intencionalmente el objeto en el pensamiento, es idea, adquiere un significado, una imagen, unido quizá con la sensación de placer o dolor, y es para nosotros la experiencia de ese suceso una cartografía del mundo, pasamos del nómeno al fenómeno. Conforme a este ideal nos hacemos la interpretación de encontrar en los objetos formas que nos son dados y la denominamos *sensibilidad*, que nos causen placer o dolor en las formas que podemos reconocer, como parte de nuestra realidad cotidiana. Esta aprobación o desaprobación según García Morente¹⁰ es una facultad de aprobación, no de conocimiento ni de desear, más bien es el vínculo entre estas dos facultades: desear y conocer, a eso se le denomina juego estético¹¹, éste se coloca entre ambos para establecer la conexión entre lo moral y el conocimiento. Esto es para nosotros la búsqueda del significante en la esfera de adquisición del conocimiento. Y es con la imagen donde la percibimos.

⁹ Freud, Sigmund, *Psicopatología de la vida cotidiana*, p. 467.

¹⁰ Kant, Emmanuel, *Crítica del juicio*, Austral, España, 2007, p. 467.

¹¹ Más adelante se aborda ampliamente el tema.



Imagen 5

El juicio estético estriba en la búsqueda de la multiplicidad del significante en la situación de la finalidad que aborda la imagen para describir la realidad, que entre otras cosas, radica la relación entre el objeto y el sentimiento. Aunque tengo claro que hablar de estética para referirse al mundo sensible, es quizá, reduccionista, tomando en consideración que el campo de la poética es más adaptable para el término poética múltiple. Este juicio sintético se reproduce en la interpretación de la subjetividad, de cada percepción que tenemos de la idea hecha imagen. Lo explicamos de la siguiente forma: Imaginemos, que percibimos una forma que para nosotros es desconocida, necesariamente pasaremos unos momentos en saber, a partir de nuestra experiencia, qué cosa es, sacaremos conclusiones del objeto. Sin embargo, lo primero que nos llamará la atención será *lo interesante*, por así decirlo, que sea el objeto para nuestros sentidos, es decir, nos atraerá por el gusto (la sensibilidad) primero antes que por la razón, usaremos el entendimiento unida a la imaginación para saber el gusto por el objeto. Determinando así el grado estético que produce dicho objeto en la idea que percibimos de la interpretación de la

aparición que tenemos de esa sensación. Como las sensaciones son vastas y variadas, supondremos aquí, que la pluralidad de significados que un objeto deja a la imaginación y el entendimiento, nos llevará necesariamente a una estética que por el momento la he llamado múltiple. Para identificar el hilo conductor que se pretende seguir aquí, es la estética, como primer momento, donde identificamos el mundo de las ideas, para pasar después a otros estados de la conciencia. Si identificamos con esto, gran parte de las sensaciones una pregunta me surge ¿será posible que el discurso se diversifique en o con la imagen? Entendemos que el discurso como forma de entendimiento, planteado desde esta óptica, nos llevará necesariamente a varias interpretaciones unidas a cada experiencia, sin embargo pienso que la sensación de gusto, que el fenómeno nos da, es, por principio, donde la idea se materializa para pasar por la experiencia y así aprehenderla en el entendimiento. Comprendemos que así es como entendemos la idea, desde el juicio de gusto; hasta llevarla a la concepción del concepto. Con este concepto realicé la imagen 6



Imagen 6

Pongamos un ejemplo ilustrativo, que Kimon Nikolaides en su célebre libro *Natural Way to Draw*, explica de la siguiente manera:

...Supongamos que llega un extraterrestre, al llegar, verá las cosas de diferente manera, al situarse en un momento a un costado tuyo, y ponerlos a dibujar una casa, él (el marciano) tardará un poco en empezar a dibujar la casa. Tú como tendrás práctica, dibujarás la casa como te dicta la experiencia, él (el marciano) tardará y se le dificultará el entendimiento por que, quizá de donde es, las casa son muy diferentes a las de aquí...¹²

Este ejemplo muy sencillo, ilustra que, el proceso de observar la realidad es lo primordial al entender el mundo de los fenómenos, es entendible, pero para mi interés es el saber cómo entendemos la idea y sobre todo cómo, el discurso en la relación sensible-imaginación-entendimiento, se desarrolla, pero sobre todo también tiende a agotarse; es decir, a ser repetitivo, al unísono a convertirse en moda. El discurso también se agota, así como todo lo sólido se desvanece en el aire, el discurso, sobre todo en el arte contemporáneo, se agota¹³. En la imagen 7 pongo un ejemplo del agotamiento del discurso en la obra artística. Es una crítica al vacío del símbolo y la nada alrededor. La pieza consiste en cartón envuelto en plástico.

¹² Nikolaides, Kimon, *Natural way to draw*, E.U.A, Hughton Miffin P. 54

¹³ Cfr Marx, *El capital, tomo primero*, CFE, 1999, 849 P.



Imagen 7 realizada por el autor

¿Por qué se agota el discurso en el arte contemporáneo? Hace algún tiempo, se desarrolló en la región sur-sureste de México, un evento que se denominó “*posporno*”, en él se dieron cita múltiples propuestas de corte erótico, pero con nada de novedad dentro de la temática propuesta. Hubo propuestas trilladas que

rayaban en lo obsceno más que en lo erótico. Las imágenes ahí construidas, (nótese aquí que se habla de construcción no de realización) fueron presentadas como imágenes cotidianas que en todos lados se han observado, y hoy más por la masificación de las redes sociales, donde la pluralidad de dichos discurso, por cierto bastos, hace que se agote por la misma intensidad, y sobre todo por la cantidad de imágenes pornográficas que contiene la web (entre otras), tanto de sitios porno, como por imágenes de venta de prendas femeninas o un sin fin de imágenes alusivas, que llevan temáticas diferentes y variadas. Así podremos enumerar ejemplos que llevan por sí, el mismo discurso, que en toda forma es el discurso en torno a la imagen y no la imagen en sí misma, la que se agota; según su circunstancia o su momento histórico.

Todo este proceso implica interpretaciones varias, que hacemos de una estructura, que en su ausencia¹⁴, no como estructura vacía, sino como estructura compleja, como parte de su complejidad, donde su realidad estriba precisamente en la múltiple interpretación por la tanto con su sensibilidad; que del objeto emana y el receptor recibe, para darse así la interpretación distinta a la finalidad última, la sensibilidad. Aquí es donde planteo una relación entre el análisis simbólico y el objeto en sí mismo, como proceso de desarrollo entre el objeto que se transforma con el símbolo y la percepción de significado es un contenido en estado líquido. Esta realidad que en un primer momento emanó del mundo de los fenómenos y se transformó en la realidad aparente en el mundo de las imágenes, para mí es la esencia de la estética múltiple. Es donde se genera el cambio del vacío de significado la ininteligibilidad, a su multiplicidad de contenido simbólico; esto lo entendemos como la libertad interpretativa del mundo suprasensible. Para Freud¹⁵ es el proceso de la liberación de lo reprimido, en el sueño, es donde tenemos esa vinculación entre la realidad y su interpretación, unida con los recuerdos reprimidos y su posible realización de deseos¹⁶. Esta vinculación se ve realizada en el mundo

¹⁴ Aquí determino el concepto como parte de la multiplicidad. Ya comentaba que ese agotamiento devine en hacer repetitivos ciertos materiales y conceptos como lo *novedoso*

¹⁵ Freud, Sigmund, *Interpretación de los sueños*. Alianza editorial, 2013, 425 P.

¹⁶ *Ídem*

de los símbolos y la interpretación que hacemos de la realidad, donde los traumas se desarrollan a partir de hechos específicos. En todo caso el pensar en símbolos hace que interpretemos el mundo de una manera compleja, lo que para mí he llamado, como propuesta; *estética múltiple*. Y es aquí donde, lo que me interesa por principio, es la interpretación que hace el significante de la realidad circundante, como múltiple proceso de análisis y sensibilidad discursiva entorno a las imágenes y sus concepción con las distinta realidad, emanando de esto una producción visual.

Cabe señalar aquí, que no compartimos la idea de dejar al espectador todo el proceso de interpretación de la obra artística, sino por el contrario, es la obra en sí que tiene este conjunto de conceptos, y es en sí que la obra tiene el vínculo entre el espectador, mismo que juega con el concepto adquirido en su entorno social, lo anterior lo entiendo como la multiplicidad de conceptos emanados de la realidad que se describen en una pieza artística.

1.1.2 LA BANALIDAD DE LA IMAGEN

Hace ya algunos años, y con la ayuda que significan las interpretaciones de los objetos artísticos, se ha venido discutiendo, en distintos espacios, los distintos procesos de intercambio de la ideas estético-artísticas. Estos procesos surgen en las propuestas plásticas, que de una u otra manera se han discutido una y otra vez, como procesos de realización e interpretación que hace el creador. Por ejemplo véase la imagen 8, si esto es por principio, podemos determinar que es con la mirada del creador como sujeto de cambio, quien realiza la propuesta plástica en idea, es decir, en imagen, y lleva ese mundo simbólico a la esfera de lo social y sobre todo a la esfera de lo simbólico. En esta condición de posibilidad, en la actualidad, será igual de válido, hablar de una estética así como de una

antiestética, como resultado de los mismos procesos de intercambio de las ideas, se resalta una nota de Eugenio Garbuno en lo siguiente:

“... Se trataría de una crítica del arte contemporáneo, cuyo propósito sería desnudar su estética como anti-estética y el arte como anti-arte, resultado de un nihilismo de nuestra cultura de masas y de la sociedad consumista del capitalismo tardío, y sobre todo, de la pérdida de sensibilización de la realidad, la cual aparece en su aspecto más superficial, banal e insignificante...”¹⁷

Pero sobre todo en el ámbito interpretativo, aunque esta interpretación lleve consigo para el arte actual, salir de todo proceso técnico de la producción artística. La banalización de la cual nos habla, estaría en el punto donde, de manera simbólica, el arte ha llegado a donde podríamos decir que todo es arte al igual que nada sería arte. Este estado lo podemos percibir en las distintas propuestas plásticas, donde al parecer, de la relación entre interpretación e interpretar, sólo queda la reminiscencia del objeto, un estado de apariencia pura, como vestigio de algo, que surgió de una manera en forma de idea, pero que ahora queda algo, que se transformó en un signo; de esa otra cosa que ya cambió. Más adelante Garbuno comenta al respecto:

“...Allí donde había símbolo (el arte, la realidad,...) sólo ha quedado el signo, dicho de otro modo, se perpetra la reducción del símbolo a signo, de lo polisémico a lo monosémico en el caso de una relación paradigmática, y de lo monosémico a lo asémico en el caso de una relación sintagmática...”¹⁸

¹⁷ Garbuno Aviña, Eugenio, *Estética del vacío*, UNAM, 2012, p. 15.

¹⁸ *Ídem*, p. 16

En el caso de la desaparición del símbolo, como una construcción compleja, donde el objeto queda sólo en su nivel básico interpretativo. La referencia de la relación de ese objeto con la interpretación que hace el sujeto, es la relación subjetiva y es lo que nos lleva a pensar en proponer una multiplicidad, desde su poética, a esto se le ha denominado el *vacío*¹⁹, por su significado que deviene caótico, pero sobre todo en su condición libre, para mí deviene múltiple. Esta desaparición del símbolo, lleva una serie de operaciones que en su complejidad hace que interpretemos libremente el significante, en la situación del signo, donde no hay un cese de transformación y de aparición constante de las ideas, una eterna ilusión. Con la desaparición del símbolo perdemos la relación simbólica y caemos en una situación de constante incertidumbre, donde no podemos saber con precisión, si lo que observamos es lo que vemos o lo que vemos es lo que interpretamos o cómo lo interpretamos, simplemente lo damos como un hecho con pretensión de validez, y nos creamos así en la mente, un acto de comprensión sensible, a lo que por la vista tocamos a través de la observación y sobre todo sentimos.



Fotografía tomada por el autor. Imagen 8

Por lo anterior, mi argumento es, donde observamos que el arte en la actualidad, se puede interpretar de muchas maneras, y sobre todo, que las propuestas sean variadas, y subsumidas en un discurso, muchas veces agotado, como falta de una profusión de soporte visual dentro del discurso en el arte contemporáneo, donde

¹⁹ *Ídem*, p. 16

podemos encontrar un significante sin significado, sólo un índice, o fragmentos de representaciones, en condiciones alegóricas²⁰.

Sin embargo, pienso que todo lo anterior es una posibilidad de renovación en la idea del arte actual, si consideramos que éste está en construcción, por ende; no podemos definirlo de una manera absoluta, sólo con sus características en condición de pretensión de validez. Toda esta idea, seguirá estando en condiciones de este concepto, desde el punto de vista de la interpretación de la realidad, y sobre todo será propuesta para debate en el ámbito de las necesidades de creación de cada situación específica.

Por otra parte la multiplicidad de la imagen se sitúa, desde el punto de vista crítico, en el postulado de la interpretación, es decir, si atendemos a la propuesta de Fernando Zamora; de que todas las imágenes son objetos²¹ funcionando como mercancías con todos su valor de correlación y en relación al intercambio de pensamientos, nos encontramos que: Hay una certeza en este tipo de imágenes²² incluso le podemos adjudicar una temporalidad de la imagen en su etapa de durabilidad (aunque esta temporalidad de la imagen es relativa). En su estado de sensibilidad ubicamos las imágenes según su forma y/o tamaño, pero sobre todo lo más importante que consideramos como parte de esta propuesta sensible, es su evocación de las imágenes; con las experiencias que nosotros tenemos con eso objeto-imagen. Aquí es donde se desarrolla la complejidad de la imagen misma, cuando una imagen es capaz de evocar sentimientos y recuerdos de un sujeto. Esto nos lo explica el autor citado como:

“...Junto a esas imágenes materiales hay otras...Están en alguna parte de mí. Aunque no me atrevo a decir sin más que esas imágenes están en mi cerebro...”²³

²⁰ *Ídem*, p. 16

²¹ Zamora, Fernando, en *Filosofía de la imagen*, UNAM, 2006.

²² *Ibid*, p. 147

²³ *Ibid*, p. 148

De antemano nos anticipa el autor, que dichas imágenes no son mentales, aunque para nosotros sean evocativas, porque tienen el poder de imaginar, a través del recuerdo y unida con la experiencia, concordamos con él, que son imágenes inmateriales. Imágenes que por su posibilidad interpretativa, adquieren un lugar preponderante para el sujeto en su interpretación con el objeto, siendo esta la posibilidad del proceso del pensamiento, que como decíamos más arriba, es la unidad primaria entre la imaginación y el entendimiento. La que lleva al creador por el camino del uso de la imagen, a desarrollar imágenes no reales, (pero que parten de la realidad). A desarrollar un discurso paralelo al que la imagen misma, en su condición material y múltiple, nos da. Sin embargo, la imagen en su condición interpretativa, nos provee de una polisemia de significados. Es aquí donde nos situamos en este análisis, en la posibilidad de la imagen.

Es de carácter práctico para mí, delimitar aquí mi tema de análisis, ya que corro el riesgo de salirme de la línea de análisis, sino planteo lo siguiente en la verbalización de la imagen ¿La imagen es, en cuanto a su contenido o en cuanto a su propuesta plástica? En este punto declaro que, mi interés es plantear la sensibilidad y sensorialidad de la imagen; en cuanto a su multiplicidad interpretativa de cada signo o símbolo que representa alguna imagen, aunque para esto también se le ha denominado poética. Desde este punto de vista el planteamiento es; que cada imagen es hecha por un individuo, donde él mismo tiene planteamientos propios, que trae consigo por su propia experiencia de vida, ya sea estético, moral, ético, filosófico, religioso, etc., todos lo anterior hacen que cada imagen sea aún más compleja por su condición ideológica. Ésta es lo que se le denominó “visión del mundo”²⁴

Para la condición interpretativa, la ideología es importante, porque imprime con ello su característica particular (por no decir sello de clase). En él, la multiplicidad de la propuesta queda de manifiesto en las constantes que maneja como creador, su

²⁴ Hadjinicolaou, Nicos, *Historia del arte y lucha de clases sociales*, siglo XXI, 1999, p. 81.

asociación simbólica que dota a cada elemento y, sobre todo su significado dan al espectador ese mundo onírico de sucesos en la producción de imágenes, que representan a un *tipo* de ideologías. Esto más que ser una traducción literal del discurso político, es a la vez, una vuelta al análisis discursivo de la forma de creación de las imágenes que representan a un tipo de públicos, donde la multiplicidad interpretativa se finca en lo colectivo, homogeneizando con ello un tipo de pensamiento estético, el carácter universal de este planteamiento, se finca en la posibilidad de caracterizar a la imagen como entendible y sobre todo como hegemónica.²⁵

Para terminar diré que la teoría de las imágenes, es en este caso, en cuanto a la multiplicidad interpretativa en su condición variante, la forma de expresión legítima del análisis simbólico de una línea ideológica, determina la forma de expresión que cada grupo fomenta para fines propios. Por otra parte el planteamiento aquí, es el bagaje que el creador, como “su mundo” imprime en cada imagen, que es una imagen que emana de la realidad pero que es ya otra imagen al ser interpretada por cada experiencia particular del mismo creador u/o observador de la pieza artística.

Hasta aquí, el tema es interesante, por las posibilidades discursiva donde el análisis se amplía y navega entre la banalidad y la posibilidad de agotarse a sí mismo. Por otra parte, de este análisis surgen una serie de interpretaciones personales, mismas que han sido abordadas desde distintas perspectivas, como herramienta crítica y, a un postulado específico, que deviene en esta pregunta: ¿todo en el mundo del arte es arte? Tendremos la necesidad de definir a un ente (el arte) que por sí, tiene una característica fundamental que es el mundo sensible de las ideas. Y el constante cambio (estilos en el arte). Por lo anterior tendemos en el presente trabajo que analizar, hasta ahora, por qué y cómo ocurre este epifenómeno dentro del mercado simbólico del arte.

²⁵ Más adelante abordaremos sobre el tema.

He identificado que la variabilidad del pensamiento respecto a un fenómeno artístico, es histórico, lo que podemos decir que el arte es también histórico, pero además al igual, es ideológico. Ésta es, una primera identificación de corte trascendental, que es importante dentro de nuestro marco teórico pues como vemos, tenemos como característica una reflexión subjetiva de una variable en torno al mercado simbólico del arte, que es, la percepción, como fenómeno de la experiencia en relación al creador.

Esto me retroalimenta en mi desempeño, en función de nuestros pensamientos e ideas que pensé que estaban definidas, como por ejemplo, cuando planteo con anterioridad, el juego estético como principio creador básico, vemos que en el arte contemporáneo, definir la multiplicidad en la imagen es fundamental para mi proposición, e identificar mi trabajo en sí, como una retroalimentación perene. Pues permite acercarme más al origen y alcance del fenómeno artístico a través del mundo de las ideas.

1.1.3 EL CONSUMO SIMBÓLICO.

Tanto se ha escrito sobre la condición social en la época actual, que me convengo, de una cosa importante: vivimos en una sociedad de consumo. Consumimos hasta por soñar, automáticamente esto deviene en angustia²⁶. Sin embargo, el consumo masivo es en cuanto a la generación de deseos, que no son del todo necesarios para el desarrollo del conocimiento, como lo son; el entendimiento de las actividades estético-artísticas. Lo anterior para muchos estudiosos es factor y causa para el sistema que en la actualidad enfrenta el arte contemporáneo, el consumo. Esta atribución es en cuanto a su distribución más que a la producción del propio producto²⁷.

²⁶ Bauman, Zygmund, *Tiempos líquidos*, CNA, México, 2008, 169 P.

²⁷ Acha, Juan, en *El consumo artístico*, Ediciones Coyoacán, México, 1999, p. 7

Dentro de estas condiciones se señala el poco interés, por parte de los espacios consuntivos que hay dentro del sistema artístico, en cuanto es, en creencia, el resultado de la producción artística. Teniendo con ello una reducción hacia el campo óptico y psicológico²⁸ pero sobre todo recae en el campo de la percepción visual. Asimismo se ha hecho ver que el concepto de consumo de la obra artística se le da, por no usar los concepto de contemplación, percepción, apreciación, etc., todo lo anterior lo tomamos del concepto de consumo que hace Juan Acha, en sus propuestas sobre el entendimiento del mecanismo del consumo del arte. Por ser éste el que más se adapta a mi planteamiento en el ámbito del arte contemporáneo. Para dar una realidad más exacta en cuanto a las realidades múltiples, recuerdo que éstas, se plantean desde la percepción visual. El Tema que aquí se trata, por decirlo de algún modo; la complejidad que representa el consumo del objeto artístico es de tendencia perceptiva y no material, al respecto Juan Acha nos dice que el desgaste, en el consumo artístico no es como consumir un pan, sino que hay un desgaste de tipo sensitivo, epistemológico, sensorial y vivencial²⁹. Este proceso influye dentro de una sociedad con su sistema de distribución y producción que pertenece el objeto, de tal manera que la condición interpretativa es, en códigos epistemológicos.

“...El proceso objeto-sujeto tiene lugar en una sociedad concreta; ésta lo condiciona e incluso influyó previamente en la formación de la personalidad del productor, distribuidor y receptor... influyó en ella junto con el sistema artístico de la obra y al lado de individuación de la personalidad del sujeto³⁰...”

Definir aquí a la apreciación del arte, como un proceso de consumo, en términos prácticos, es con el único fin de reconocer los bordes de las categorías estéticas

²⁸ *ibid*

²⁹ *ídem* p. 8

³⁰ *ídem* p. 9

en función a una obra artística, pero sobre todo, es reconocer cuales son los recursos intelectuales que el espectador interpreta u orienta hacia el consumo artístico. Aunque para muchas interpretaciones, este proceso planteado, es causa de que el espectador no tenga una confianza respecto a su percepción estética³¹ lo anterior porque cada individuo tiene su propia manera de interpretar al mundo de los fenómenos, pero sobre todo, en el proceso de que la sensibilidad y la sensorialidad de los elementos estéticos son propios de cada sujeto en su consumo produce significados. Vale decir que para esta creación del espectador en su consumo, él mismo, tiene un bagaje cultural que ha aprendido con su propia experiencia, y afinidades muy marcadas conforme al entendimiento de sus gustos por ciertos objetos artísticos.



Imagen 9. Obra realizada por el autor

Ahora bien, la interpretación que hace el sujeto del objeto, sobre todo estético-artístico, es en condición de la multiplicidad referenciada en torno a la interpretación del objeto. Todo este proceso se ha visto empañado por situaciones denominadas pseudoestéticas, por sólo afinar sus intereses en la sensibilidad espuria que sólo ha buscado, dentro del mercado publicitario, encontrar deseos y crear necesidades, para el *consumo* de corte económico, por ello es considerado pseudoestético³², porque no va más allá de la sensibilidad, no pasa de su emoción del momento y no llega a la reflexión o al análisis simbólico y a producir conocimiento.

³¹ *ibídem*

³² Al respecto véase la imagen 9 obra de mi autoría cuestionando este concepto.

“...Todos tenemos la misma anatomía y fisiología visual y todos nos movemos entre las mismas limitaciones de lo humanamente perceptible³³...”

Sin embargo, todos percibimos de manera distinta la realidad, y toda percepción es propia de cada sujeto (véase imagen 10), es decir, se ve en condiciones del sistema entablando relación entre los distintos símbolos, que no le son ajenos al sujeto, pero que sí establece una comunicación con el objeto, conforme a símbolos reconocibles en ideas claras, sin tener significados extraños o ideas equivocadas. A lo anterior se le ha llamado cultura estética, por ser parte de la sensibilidad del individuo³⁴.



Imagen del autor 10

En cuanto a valores estéticos diremos, que hay categorías, “otras”, que llevan una carga simbólica, como lo es el *kitch* que se subsume a la retórica de lo banal y lo comprensible para todo tipo de espectador. Así lo dijo Greenberg³⁵ que se refería a lo *kitch* como banal e insignificante. Aunque no quiero sonar reduccionista, esta estética plantea un “agotamiento del discurso” en la retórica del mismo, ya que

³³ *Ídem*, p. 12 ss

³⁴ *Ídem*

³⁵ Véase Greenberg, *Arte y cultura*, citado en la misma obra.

parece que todas las piezas son hechas con la misma horma. Sin confundir la estética del vacío.

1.1.4 LA SENSIBILIDAD COMO PRINCIPIO DEL CONOCIMIENTO

La sensibilidad se caracteriza por intuiciones, en la manera que los objetos nos son dados (percibidos) a través de ella, le llamamos sensibilidad³⁶ por medio de esta, Kant apunta la sensibilidad hacia lo siguiente:

“...La materia de todo fenómeno nos es dada, ciertamente, sólo *a posteriori*, pero la forma de todos ellos debe estar *presta a priori* en la mente, por eso debe de ser considerada aparte de toda sensación...”³⁷

La intuición es la manera y el medio por donde se adquiere el conocimiento en referencia a los objetos del entorno real, esta manera que afecta a la mente³⁸ en forma de representaciones. Esta representación es en la medida de las posibilidades de nuestro horizonte óptico, es decir, en el acto de pensar las sensaciones en base a nuestra experiencia. La sensación es la capacidad de representatividad de un objeto que nos afecta cuando nos es dado, es el conocimiento empírico. A este conocimiento de la intuición se le llama *fenómeno*³⁹

Ahora bien, en este proceso de intuición sobre la sensibilidad en los conocimientos empíricos es donde se da la multiplicidad, ésta no es otra cosa que, la multiplicidad del fenómeno en relación con el significado⁴⁰ a este proceso Kant le ha llamado

³⁶ Kant Emanuel, *Crítica de la razón pura*, Austral, España, 1999, 580 P.

³⁷ *Ídem*, p. 72

³⁸ *ibid*

³⁹ *ibid*

⁴⁰ Aquí queremos delimitar el enunciado a la percepción y no al significante. Ni delegamos la opinión de que en el significante se da la percepción artística pero sobre todo es un proceso de entendimiento que la pieza artística tiene en un movimiento *per se*.

forma del fenómeno por su manera de ordenar las sensaciones⁴¹. Todas estas sensaciones se dan en los conceptos dentro de una estética denominada *trascendental*, vista de este modo es dado *a priori* sin ninguna experiencia de por medio, pero sobre todo si, en base a la intuición ya dado antes de todo conocimiento, por ello; poder decir que estos conceptos *a priori* son el espacio y el tiempo, donde todo está determinado. Ambos conceptos no son empíricos porque ellos nos son dados antes que toda determinación, como el tiempo es una forma pura de la intuición sensible⁴² al respecto Kant nos comenta lo siguiente: "... El tiempo y el espacio son, por tanto dos fuentes de conocimiento de las cuales se pueden extraer *a priori* diversos conocimientos sintéticos..."⁴³

Con base en este postulado, toda intuición no es otra cosa que la representación del fenómeno, por ello puedo decir que la estética múltiple es la representación del objeto, en este caso artístico, por medio de la relación que se hace entre la idea y sobre todo el pensamiento de las formas y figuras de las representaciones ideológicas que hay en toda intuición sensible, a los procesos de determinación consciente. Al respecto Kant nos dice lo siguiente:

"... En el ser humano esta conciencia requiere percepción interna múltiple que es previamente dado al sujeto hay la manera en que esto (múltiple) es dado en la mente sin espontaneidad debe llamarse, en virtud de esta diferencia, sensibilidad..."⁴⁴

Entonces como sensibilidad entiendo, la representación que nos es dada por los fenómenos en la manera que nos afecta, y en toda estructura constituyente de la estética, propia a todo individuo que subsume lo emotivo en condición simbólica. En su condición de afectividad, relacionamos fugazmente la carga simbólica con el

⁴¹ Kant, *Op. cit.*

⁴² *Ídem*, p. 80

⁴³ *Ibid*, p. 86

⁴⁴ *Ibid*, p. 95

objeto, y las sensaciones que nos produce le denominamos estético. Todo individuo es capaz de sentir sensiblemente, así como procurar darle un significado a lo que en primera instancia le es ininteligible. Supongamos que en un caso específico, cierto individuo percibe una imagen cualquiera, esta le producirá sensaciones que pueden en todo caso ser de tipo placentero o doloroso. Esta posición nos recuerda el mito de la caverna⁴⁵ de Platón, donde se vislumbra una imagen distorsionada de la realidad, producto de una luz tenue proyectada por una fogata, donde los esclavos, hincados, ven de una forma la línea de la luz en una pared rugosa. Los niveles de percepción hacen que tengamos conciencia de las formas, éstas como ideas⁴⁶ se ven en la unidad que la mente busca en la multiplicidad. En torno al objeto la figura se presenta de forma polisémica, es decir, propia de quien la interpreta. Quizá no dudaremos en que la imaginación es parte del principio de todo conocimiento, y que uniremos la partes de un todo con la posibilidad de interpretar la realidad, sólo cuando la imagen es para nosotros parte de nuestra experiencia, ligándola así como forma primaria entendemos que la multiplicidad es parte también; de la unidad como forma simbólica.

Sensibilidad hasta aquí, se toma como parte de las emociones, pero también sugiero, tomarla como parte de la naturaleza del pensamiento, como primera impresión de la realidad. La separación que se ha hecho de antaño de la razón y el sentimiento nos ha planteado una dificultad, pues en términos coloquiales pareciera que hubiese una división, más por el contrario es para mí, un complemento del entendimiento que usamos para introducirnos a una realidad múltiple (sensible en términos kantianos), y en términos de simbolismo lo entendemos como un todo que se desvela en la realidad del arte.

⁴⁵ Véase la "República", en los *Diálogos* de Platón libros III y VII

⁴⁶ Murdoch, Iris, en *El Fuego y el sol*, FCE, 1996, p. 16



Imagen 11. Obra del autor.

Todos, nos dice Juan Acha⁴⁷, poseemos una sensibilidad, por lo tanto somos susceptibles a consumir arte y belleza. Preferimos objetos por el diseño más que por el objeto mismo, por lo tanto somos consumidores de un sin fin de situaciones simbólicas, que enriquecen el estado anímico del individuo, como los son las uniones en pareja y/o las festividades de ciertos tipos. Aunque no son por sí,

⁴⁷ Acha. Juan, *El consumo artístico y sus efectos*, Trillas, México, 1990, P 24

duraderos, como individuos apreciamos la carga simbólica, le damos valor más allá del objeto físico, es para nosotros indispensable la sensibilidad de este tipo. Aunque se piensa por igual que es complementaria a la razón, en una cosa estamos seguros, que ambas partes son complemento de una educación estética⁴⁸ que todo individuo de una u otra forma, ha desarrollado como ente social. Por otra parte se habla de que no sólo la belleza produce placer, lo hace también la razón, prueba de ello es que en todo momento, como individuos, necesitamos a cada momento de nuestro gusto sensible, como juicio de gusto y utilizamos la razón como juicio de valor.

1.2. EL VALOR ESTÉTICO RECUPERADO

En el arte contemporáneo el valor estético recuperado lo enuncio de la manera de la reinserción del símbolo, como recuperación valorativa en la obra artística, es decir, en el usos de la simbología como mecanismo de recuperación del mismo haciendo ver al objeto, en un contexto de uso distinto integrado dentro del mercado simbólico del arte.

¿Podemos afirmar que una pieza de arte tenga valor artístico sin tener valor estético? Sin temor a equivocarme, pienso que las categorías estéticas y artísticas no van separadas entre sí, son intrínsecas; van a la par. En definitiva, lo que se ha trabajado bajo el lema de antiestético no es otra cosa que la búsqueda de introducir al mercado simbólico del arte otras categorías estéticas dentro del mismo arte, principalmente contemporáneo. Sin embargo, considero que el tema de la poética es un aspecto que enuncia algo distinto a llamar estética a todo el proceso cultural de la sensibilidad.

⁴⁸ Véase Schiller, Friedrich, *Cartas sobre la educación estética*, Ántropos, Barcelona, 1999, 399 P.

Por otra parte las categorías estéticas se han definido y han sido muy claras en el arte contemporáneo, aunque se han apegado al discurso más que al método, toda vez que los conceptos de kitch, lo banal, lo informe, lo abyecto, lo obscuro, han planteado un sin fin de posibilidades de interpretación de lo sensible. Y retoman conceptos definidos como estetisar lo mínimo, nombrando particularidades con adjetivos como estética del desastre o estética de la desaparición, etc.

En este devenir del intercambio simbólico y enfrente del objeto, lo que más ha importado es su impacto de una manera popular y vigente, más que una transmisión de la experiencia del símbolo. El carácter popular del arte contemporáneo ha venido a subsumir el objeto en proceso de permanencia dentro del mercado simbólico del arte, es decir, se ha enfocado, porque las creaciones plásticas de carácter contemporáneo, se mantengan cada vez más en el gusto del público, por su popularidad, más por lo que realmente transmiten al espectador.

El sistema de valoración, desde el punto de vista estético y artístico, de una pieza de arte, es de suma importancia, pues es en el discurso; donde se le puede dar ese plusvalor de pieza artística. Sin embargo, tenemos aquí, que el valor que valoriza el objeto se da con el trabajo-tiempo o trabajo vivo⁴⁹ que el creador imprime en la pieza. El elemento discursivo de la pieza es el plusvalor de toda pieza, en él se distingue el mercado simbólico del arte y se le ha denominado “*mainstream artístico*” que no es otra cosa que la circulación del arte, otro proceso; de los tres elementos básicos de las artes plásticas⁵⁰ es decir, la producción, distribución y consumo. El carácter discursivo de la circulación de la pieza dentro del mercado simbólico del arte, es para nosotros el mecanismo preponderante dentro de la apreciación del mismo, ya que en este se implementan los agotamientos o las renovaciones de los discursos entorno a lo dicho de qué es el arte.

⁴⁹ Tomamos el concepto de Marx, cuando habla sobre la producción de la plusvalía véase *El Capital* tomo I.

⁵⁰ Véase Acha, Juan, *En Los elementos básicos de las artes visuales*, Ediciones Coyoacán, México, 1992, 398 P.

Para decirlo de algún modo el concepto del arte radica en su valor estético⁵¹ Sin él nada puede ser obra de arte⁵², es sin duda su potencial mínimo⁵³ “... Hay una estética especial para las obras de arte, así como un lenguaje especial de valoración...”⁵⁴.

Quiere decir el autor que no toda estética es parte del arte. Qué es eso de “especial” que nombra para la valoración estética. Tanto Juan Acha y Artur C. Danto coinciden, en que el sentido estético es propio del ser humano, con afinidad de que Artur C. Danto, adjudica más lo estético a la belleza, propiamente dicho que a lo grotesco o a lo trivial, mientras que Juan Acha le adjudica más la estética al juicio de gusto. En conclusión diré que la estética es la estructura humana de las sensaciones y emociones que a través del juicio de gusto discernimos, las características de las capacidades de imaginar y entender. Por lo anterior el carácter especial que tiene la estética estriba en poner en Juego éstas capacidades mediante el juego estético, pero sobre todo es éste, el lenguaje especial de valoración dentro de la apreciación que se hace de una obra plástica determinada.

Umberto Eco plantea que el extracto estético es ambiguo y autoreflexivo⁵⁵ basándose en el estilo de Jakobson que le da funciones a la estética, de tipo *referencial, emotiva, interpretativa, fáctica, metalingüística, poética*.⁵⁶ Ahora bien, desde mi punto de vista lo ambiguo, es desde el punto semiótico, pero a mí no me interesa tanto este punto por tener un carácter más especulativo, el punto que me interesa es, desde el punto de vista del creador plástico; que asume la carga valorativa estética, punto por el cual he escrito estas líneas, donde valoramos los dos tipos de facultades humanas a saber, la facultad de pensar y la facultad de sentir. Por ello meterme en la especulación de la *ambigüedades y autoreflexivas*,

⁵¹ Danto, Arthur, *La transfiguración del lugar común*, Akal, España, 2012, 145 P.

⁵² *Ídem*

⁵³ *Ídem*

⁵⁴ *Ídem*, p. 146

⁵⁵ Eco, Umberto, *Tratado de semiótica*, Colección de bolsillo, 2005, 368 P.

⁵⁶ citado en Eco *Op. Cit, idem*

como las plantea Umberto Eco, es meter en la valoración categórica, sin sentido y sin sustento para estas presentes líneas. En términos generales no me interesa el mensaje, sino el modo de producción del mismo, en todo momento los juicios, tanto valorativo y de gusto, lo tomamos desde el punto de vista del creador, toda la carga simbólica que he estado planteado y lo que he ido analizando va entorno a esta idea, de cómo el productor de las imágenes retoma, analiza, produce símbolos, que pone, a fin de cuentas dentro del mercado simbólico del arte. A esto le nombro, el valor estético recuperado.

Es aquí por igual, donde planteo que el discurso también se agota, en el sentido estricto del mismo discurso y el arte contemporáneo está lleno de discursos agotados por repetitivos, tanto en los recursos técnicos como en el discurso monetario. Como punto de partida, comienzo con el hecho de que los discurso se dan a partir de una imagen determinada que es en sí, y se verbaliza con el acto de pensar, este juego intrínseco de la imagen al verbo y a la imagen; es lo que he tratado de plantear por igual como el valor estético recuperado. Para mí la atracción semiótica se da con el discurso de la imagen no con la creación de la imagen misma, este proceso productivo, es en cuanto el creador imprime trabajo vivo en la pieza, y la verbalización de la imagen es la interpretación del sujeto cuando, en el campo de consumo retoma la imagen como idea. Al respecto se dice: "... la materia sigue siendo substancia para una nueva forma..."⁵⁷

En efecto la materia es substancia para una nueva forma, misma que le da sentido las manos de quien la siente y de quien la piensa, es la estructura de toda manera, como los planteamientos que hemos venido postulando en estas líneas. Aquí el significante, como proceso decodificador; es de carácter ambiguo, es usado, como medio para un fin, aunque en definitiva concordamos con el postulado que el juego estético es un planteamiento, que aparenta jugar a un tipo de juego con reglas básicas reconocidas por todos, en este juego es válido inventar las propias reglas,

⁵⁷ Helmslev citado por Eco en *Op. Cit.* p. 376.

lo que no es válido es aparentar conocer esas reglas, y es como querer jugar al ajedrez y jugarlo con las reglas del Fútbol. El juego estético es en todo caso el juego más bello de todos; pues hace que nuestras facultades cognitivas interactúen al momento de la creación.

1.2.1 EL JUEGO ESTÉTICO

Al hablar del juego estético hablamos de la contemplación como la belleza en las cosas que nos son agradables o el desagrado que nos produce las cosas que nos disgustan. Posiblemente podemos decir que lo agradable es lo estético. Sin embargo, no podemos quedarnos dentro de esas impresiones primarias, y sobre todo pensamos que lo estético, es parte de una estructura múltiple de condiciones más propicias para *un juego*, que es un juego entre las capacidades de imaginar y entender.

“...Para decir que algo es bello o no, referimos la representación, no mediante el entendimiento al objeto para el conocimiento, sino, mediante la imaginación...”⁵⁸

Hacer de estas capacidades las de entender e imaginar un juego. El juego entre la imaginación y el entendimiento, es desarrollar las capacidades humanas, para dar a la percepción humana; un juicio de gusto que desarrolla en un primer momento la cualidad⁵⁹. Subjetivamente, la base determinante de este desarrollo es, en la manera que afecta de forma sensible al sujeto; en cuanto a la representación que se hace del objeto; no en cuanto es el objeto en sí mismo. Por lo tanto el juicio de gusto no es lógico sino estético⁶⁰. En este sentido entiendo que si una imagen la valoro por su color y forma, es un juicio de valor. Pero aquí la sensación que me es

⁵⁸ Kant, Immanuel, en *Crítica del juicio*, Ídem p. 127

⁵⁹ Ídem, p. 128

⁶⁰ Ídem

dada en primera instancia; es de placer o dolor, es un juicio de gust,o pues estoy utilizando en él, un juego que es llamado estético, aplicando mis capacidades de entender y de imaginar dichas imágenes.



Imagen 12. Obra del autor

Los argumentos afines a la creación, son aquellos que plantean la dialéctica de las formas de la imaginación, al parecer, y porque así lo ha marcado nuestro tiempo, evocar el pasado es y será la lógica a seguir dentro de las cuestiones creativas a referir. Al concluir con el recuento de las formas de comprensión del objeto, nos referiremos a ellas como la negación entre el objeto aprehendido mentalmente y el análisis de la interpretación por la experiencia, llamando a estos; lo que pensamos de la realidad artística como proceso de formación visual perenne en el entorno de

los conceptos de las artes visuales. Sistemáticamente el proceso creativo es afín a la vida en sí, por lo tanto el objeto se presenta ante nosotros como algo aprehendido de tal manera que podemos observar que el estado en que la naturaleza ha trabajado el objeto para sí, dentro del proceso creativo se ve transformado a través del intercambio entre imaginación y entendimiento, lo que eleva la necesidad física a necesidad moral⁶¹.

Para ilustrar el argumento anterior se analiza lo siguiente. Los actos entre el ser en estado bárbaro y el ser en estado salvaje, nos dice Friedrich Schiller; en ambos casos, la necesidad de satisfacer las necesidades básicas, como la alimentación son primordiales, sin embargo admite que estas fuerzas elementales son única y exclusivamente fuerzas de un estado que se justifica en la necesidad de la existencia y no en una vida orgánica⁶². Para ello nosotros como sociedad, hemos establecido la necesidad de interpretar la cultura como un medio educativo que lleva un entendimiento de la vida cultural orgánica, que ha generado una sociedad, a través, de sus experiencias con el proceso de ciudadanía, mismos procesos, que en el ámbito de las necesidades nos hacen ver que la cultura denominada *cultura popular* se desarrolle desde este mal denominado, estado salvaje. Por lo tanto entendemos aquí que Schiller se referirá al estado salvaje; al proceso de la relación entre imaginación y entendimiento, que parte de una necesidad moral y no una necesidad espiritual.

En este caso, el sobre exceso de estas categorías se enrolan en una locura frenética mientras que para *el espíritu de la época* se desarrolla en torno a las buenas costumbres y para el creador es algo como la necesidad de usar un arte propio de la época actual pero desde la intelectualidad, y no convertir este espíritu en un ser abyecto. Mientras tanto que para el arte de buen gusto, el arte de las clases más refinadas, este proceso ha caído en preceptos corroídos, valiéndose

⁶¹ Schiller en *Cartas sobre. Ibídem*

⁶² *Ídem*

del dominio de estándares de tipo tiránicos, como lo son los “gustos refinados” mismos que se someten a todo libre juicio.

Entre ambos estados, aparentemente diferentes entre sí, se localiza la dinámica entre la imaginación y el entendimiento que lleva a la necesidad de hacer una síntesis de ambos postulados para poder establecer un criterio de marcadas concepciones, entre los objetos y las experiencias a seguir en la creación plástica, así como la necesidad de establecer un criterio único del espíritu de una época, donde el creador es parte de su tiempo y espacio y en donde podemos encontrar lo que comúnmente se dice:

“... Vive en tu siglo, pero no seas obra suya; da a tus coetáneos aquello que necesitan, pero no lo que aplauden...”⁶³

En términos concretos la determinación onírica del tiempo, es pensar que se está en el tiempo presente y pensar que el pasado y el futuro son parte de la viabilidad creativas en todas sus posibilidades técnicas e ideológicas, en términos prácticos la creación debe estribar en la posibilidad de concreción de estructuras en un tiempo; evocando la probabilidad y sobre todo la posibilidad, y se estará en espera como la lluvia de estío para que el entendimiento tenga su epifanía con la realidad. Hay quienes piensa que de esta manera se pierde toda realidad objetiva de las cosas, y es sólo en la apariencia donde se pueden materializar ya la realidad de un objeto que emanado de uno, que es el *noúmeno* se transforma en un *fenómeno* para nosotros. Es quizá por la razón anterior le fue negada la entrada a la imaginación de las artes en la *República*.⁶⁴

La construcción de la realidad a través de la experiencia se requiere de la belleza como forma conceptual y material. Sin embargo, un conocimiento de fundamento sólidos no sólo requiere estos principios sino también, de una abstracción elevada

⁶³ *Ídem* p. 179

⁶⁴ Véase *La República* de Platón *Op. Cit.*

del entendimiento de los fenómenos, como lo es la práctica, la experiencia y sobre todo el análisis de las cosas como un medio intelectual dedicado a la posibilidades de concreción de una realidad aparente entre dos realidades, una concreta o permanente y la otra abstracta. Inserta en la abstracta encontramos al *estado* y dentro de lo permanente o concreta localizamos a la *persona*, dentro de esta estructura se encuentra el YO con sus determinaciones como una y la misma cosa, que son dos con lo finito.

“...No somos porque pensamos, queremos o sentimos; y no pensamos, queremos ni sentimos, por que seamos. Somos por que somos; sentimos, pensamos y queremos, porque hay algo distinto fuera de nosotros...”⁶⁵

Sólo en la persona se puede entender el fenómeno como tal, porque es lo que permanece, lo que se relaciona entre el pensamiento y la realidad para que en la apariencia se desenvuelvan las categorías; que en el caso de lo visual serán estéticas. La materia será, pues, concebida en el intelecto como parte de la temporalidad y la percibirá como parte que está fuera de él en el espacio. El impulso que somete a la ley, la necesidad fuera de nosotros como fuerza contrapuesta de la realización de un objeto; es la naturaleza sensible del ser humano, situado en el tiempo y de hacerlo materia⁶⁶. Se encarga de realizar la materia y la diferencia de la misma en otro objeto en estado permanente, siempre cambiante. Lo matérico está siempre en estado de variación, éste estado es la realidad que cambia constantemente y a la vez tiene un contenido como estado material. Pensar en y con el tiempo deviene en sucesión de momento donde lo permanente adquiere momentos específicos de realidades concretas, el objeto o la realidad aquí ya no es única o indivisible, por el contrario es variable y dividida a la vez que la comprensión del mundo lo entendemos a través de la imaginación y el entendimiento unido quizá con la razón. Esta epifanía es con el tiempo su existencia

⁶⁵ Schiller, *Op. Cit.* p. 193

⁶⁶ *Ibid*, p. 201

en su temporalidad, no andaremos ignotos en estado de incertidumbre; que el devenir del tiempo nos consume con su espiral del presente, como comúnmente se dice *estaremos fuera de sí*, si sólo seguimos el impulso de la emoción y si sólo sentimos no estaremos en el propio Yo. A toda esta determinación se le ha denominado el impulso sensible, éste nos hace seres finitos como forma matérica, necesidad que tenemos todo ser humano con la naturaleza de sentir.

Esta naturaleza nos recuerda que los lazos indestructibles con la necesidad de la emoción son efímeros y a la vez nos hace vincularnos al mundo de los sentidos como estado único en un momento temporal divisible entre lo sentido y lo deseado. El goce que deviene de este estado es, en todo caso, la sensación de disfrute de un objeto en la realidad circundante que en todo momento es y será un objeto utilizado para dicho fin; se escapa de todo pensamiento donde cuyo único fin es sin duda, despertar y desarrollar el goce.

Por el contrario el pensamiento abstracto circunda siempre en los límites de toda realidad posible del pensamiento, firme a su voluntad se opone a las necesidades efímeras exigiendo siempre la permanencia de sensaciones. Estas reclaman derecho de contenido en el conocimiento e insisten en una existencia de la realidad activamente a través de un segundo impulso llamado *impulso formal*. Este impulso formal es de naturaleza racional y se encarga de darles dimensión y toda proporción a las múltiples manifestaciones de las sensaciones del Yo. Dicho impulso no cree en la variación, al contrario la suprime, y piensa que todo suceso real es eterno y necesario. El impulso sensible da lugar a casos; el formal dicta leyes.⁶⁷ Ambos impulsos son contradictorios entre sí, mientras uno pretende encontrar la verdad para un sujeto y en un momento específico, el otro por el contrario, busca la validez permanente a toda variación. Estos dos aspectos son propios del individuo, que por el contrario a toda manifestación de la realidad simbólica, los tenemos que son de un sólo individuo en conexión con el goce y la razón en momento distinto o subsecuentes, donde el tiempo y el espacio desarrollan estados de todo ser

⁶⁷ *Ibid*, p. 207

viviente, el entendimiento y la imaginación, para que un objeto que se presente ante nosotros lo aprehendamos con los dos impulsos, como la más completa extensión del ser en un Yo sin límites en el mundo de los fenómenos, es decir, educando la facultad de sentir y segundo educando la facultad de la razón.⁶⁸

De las dos posiciones anteriores hay una tercera posición que es más bien una posición intermedia entre ambas anteriores, dicha posición intenta definir la variación en el tiempo, y hacer concreta la variación.

“... Si abrazamos apasionadamente a alguien que merece nuestro desprecio, sentimos la penosa *coacción de la naturaleza*. Si nos enemistamos con alguien al que no podemos dejar de respetar sentimos la penosa *coacción de la razón*.”⁶⁹

Pero, si al mismo tiempo, dicha persona nos transmitiera ambas coacciones, nos limitaríamos a darle nuestro respeto ¿Qué es aquello que nos impulsaría para darle ambas coacciones? ¿Habrá otro impulso que actuaría entre ambos impulsos para activarlos en armonía? Pensaríamos necesariamente en un impulso que hiciera a través de una actividad lúdica que ambos impulsos se armonizaran en una relación bipartita, en donde la razón y el sentimiento se unieran para darle forma a un individuo consciente de sus impulsos, un impulso que fuera lúdico. Efectivamente es a través del juego⁷⁰, en donde se encuentra este tercer impulso, el *impulso de juego*, que es aquí el tema central de esta reflexión. En este impulso de juego, donde los otros dos impulsos interactúan en relación con el pensamiento y todas las cualidades objetivas de las cosas, para nombrarlas de alguna manera a todas las cualidades estéticas de los fenómenos se le nombra, *forma viva*⁷¹ aunque este concepto fijará su visión más ampliamente en torno a la belleza. Por

⁶⁸ *Ibid*, p. 213

⁶⁹ *Ibid*, p. 227

⁷⁰ Hablamos aquí de juego para referirnos al *Juego estético*.

⁷¹ *Ibid*, p. 231

ejemplo, un tubo de color al óleo, por si no tiene vida, pero empleado por las manos de un creador le da esta forma viva. Sin embargo, desentrañar esta misma forma viva, esta unión, entre imaginación y entendimiento como experiencia creadora, es preciso acudir al impulso de juego, que vincule ambos impulso citados más arriba. En este contexto para darnos a entender mejor, ni la experiencia es totalmente materia, ni exclusivamente espíritu, ni la belleza se debe de reducir a mera forma como tal. "...Lo bello no ha de ser simple vida, ni simple forma, sino forma viva, es decir, belleza..."⁷²

Aquí el juego se determina a llevar los dos impulsos; a las formas de la belleza, es decir, entendemos que la belleza implica el goce del objeto que se determina a sí mismo como creación y, es mediante el impulso de juego que este concepto se desarrolla en su más amplia expectativa. Déjenme aquí que siga adelante con esta reflexión, que en sí plantea aspectos dialécticos, que para llegar a términos concretos será necesario inmiscuirse en el amplio espectro del mundo de la creación, para desarrollar el entendimiento de la realidad circundante a través del arte.

Estas formas de reflexión, en apariencia contrapuestas, como lo son los impulsos, se observa que ambas, en vez de actuar en aparente confrontación, por el contrario se complementan mediante un tercer impulso; el impulso de juego. En conclusión es posible decir que, ambos impulso unidos en el impulso de juego son en realidad uno solo, y es el ser humano a través de sus facultades de imaginación y entendimiento que desarrolla esta experiencia estética, aunque para Schiller es el hombre quien es el actor de esta acción. Es entonces, que la belleza nos traslada a los estados activo y pasivo, es decir, de la sensibilidad a la forma y hacia el pensamiento⁷³. Como resultado de todo pensamiento hacemos conciencia de nuestra ser en el tiempo y el espacio. Este estado es un tránsito de la belleza entre el sentir y el pensar. Para Schiller, procurar autonomía al pensamiento para que se

⁷² *Ibid*, p. 241

⁷³ *Ibid*, p. 259

manifieste con toda libertad absoluta; es de suma importancia para que sea consciente este proceso de la belleza entre el sentir y el pensar, adjudicándole al pensamiento el poder del espíritu, es decir, la voluntad; en donde se identifica al todo por sus partes y a la parte por el todo, desvelando así la realidad que emana de otra realidad, pero que es en sí misma una realidad ya independiente, con una estructura simbólica y códigos establecido dentro del juego estético. La libertad radica en el acto mismo del pensar y el sentir, igual que un estado conspicuo, pero la libertad real no es ambigua sino dialéctica, es decir, debe de existir un estado de tránsito entre ambos estados el activo y el pasivo. Aunque estos estados no pueden ser al mismo tiempo, sino que debe de existir uno primero; el pensar y darle paso al otro; el sentir, que sean autónomos el sentir y el pensar, un estado pasivo y un estado activo, al respecto dice: "...el hombre a de hallarse *momentáneamente libre de toda determinación...*"⁷⁴

En todo esto Schiller nos explica que hay por lo menos cuatro categorías del conocimiento, a saber; la cualidad física que se refiere a la existencia, la cualidad lógica; se refiere al entendimiento y al conocimiento, la cualidad moral; referente al objetos de elección y voluntad, y la cualidad estética sin ser objeto determinado.⁷⁵ En donde estos dos estados de ánimo, se manifiestan en las categorías del conocimiento como medio de enlace, define a la belleza, en su estado más plural, el juego estético. Determinando así que las categorías estéticas también son modos de conocimiento de la realidad.

El estado de ánimo en sí, no tiene límites con la realidad, pues ésta no existe para él. Sin embargo, ve mediante la cultura estética a una libertad completamente indeterminada, dándole una total autonomía al ser humano en su propio ser. Por el contrario, el estado de ánimo en el estado estético no es nada ni se tiene resultado alguno. Carente de toda determinación no da resultado alguno para el conocimiento como para el modo de ser y de pensar⁷⁶. Aquí se debe de entender

⁷⁴ *Ibid*, p. 283

⁷⁵ *Ibid*, p. 285

⁷⁶ *Ibid*, p. 289

que el estado estético es indeterminado en cuanto a que; no nos da definición lógica ni moral alguna. Sino que nos muestra una libertad exaltada, que el estado determinado de la lógica nos impide de por sí tener. Es pues devuelta esta indeterminación con el estado estético. Este proceso al parecer distinto no lo es, sino que es complemento de los estados de determinación e indeterminación en los estados de ánimo de todo ser humano, es entonces con la belleza que existe este proceso de cambio entre un estado a otro estado, luego se entiende que ambos estados de ánimo son el complemento del ser humano el racional y el estético. Aunque Friedrich Schiller establece también que las facultades cognitivas son determinantes mientras que las facultades sensibles son más amplias y libres, en las primeras el referirse al conocimiento y a la moralidad es en palabras de Schiller más limitado, pues por naturaleza el pensamiento tiende a la concreción en términos estructurales, mientras que para la segunda es más libre; por lo tanto más productivo. En consecuencia el creador ha de hacer de la materia forma, uniendo estos dos estados de ánimo el pensar y el sentir, unidos con la imaginación y el entendimiento, estructurará formas comprensibles para la sensación y el entendimiento. Es decir el juego estético tiene la virtud de hacernos pasar de un estado pasivo del sentir a un estado activo del pensar⁷⁷. Con toda la posibilidad de determinar que la libertad del estado de ánimo implica esta dialéctica de sucesión de pensamientos y sentimientos, y que la materia en su estado formal, son principios para proponer un conocimiento a través del arte. Con lo anterior llegamos al punto que queríamos llegar para establecer al arte como conocimiento y poder dar sentido a estas reflexiones en torno al juego estético, entremos en materia del concepto “juego estético” y qué relación hay con la realidad circundante.

El arte tal y como lo entiendo, es un estado en constante cambio y por definición se reestructura como el mito del Uroboros, intercambiándose a sí mismo como consecuencia de su estado constructivo, define de esta forma una constante exigencia de ambos estados de ánimo: el de sentir y el de pensar; en un acto creativo.

⁷⁷ *Ibid*, p. 305

1.2.2 LA PRESENCIA DISCURSIVA DE LA ESTÉTICA MÚLTIPLE

La estética múltiple es el proceso por el cual el humano percibe metodológicamente de forma concreta la realidad sensible y es en el arte donde desarrolla otro proceso de concepción paralela a la realidad. Concretamente definimos que el método que es la estética es un movimiento que va de la observación a la concepción de símbolos que representan la realidad aparente que surge de un proceso de aprendizaje de la cultura y la experiencias con el entorno y su interpretación última es el signo, ya con ninguna referencia de la realidad concreta pero es ya una realidad aparente como arte. La estética múltiple es un movimiento de percepción, para interpretar símbolos de realidades concretas en realidades aparentes.

De este tratamiento la realidad no es lo que queremos decir, sino lo que tratamos de interpretar. Para saber lo que creemos saber, es preciso no saber nada en verdad de la realidad que observamos. A fin de cuentas, el saber no es otra cosa que la interpretación de la misma realidad observada. Ahí donde el individuo ve una realidad concreta es preferible advertirle que la creencia es aquello, que es lo único que puede comprender. Las palabras están llenas de significantes, les damos nombre a todo lo que tratamos de entender e intentamos con esto, que todos lo tomen como válido. Sin embargo, en un cambio pequeño, nos damos cuenta que las imágenes están llenas de significados por lo tanto es una realidad aparente. Digo que si un sujeto se sujeta a la realidad concreta; entonces cree que ha entendido, pero la verdad es que no ha comprendido nada. Se sitúa en el equívoco que es la interpretación de su propia realidad interna, y las imágenes de la creación artística es un todo complejo que las palabras no llegan a explicar en su totalidad, sólo es el acto de la contemplación de la misma creación la que se aproxima a una explicación de la realidad cotidiana.

La estética múltiple es la forma por la cual el individuo ve la realidad cotidiana como proceso inmediato y directo en relación a la realidad que le circunda. Como propuesta es en y con el arte que esa acción se da como forma, quizá única, la posibilidad de comprensión, donde las palabras como primer momento no tienen cabida. Por eso es que la contemplación artística es la forma donde el ser humano ante el arte se queda estupefacto sin pensamientos, solo con exclamaciones de asombro.

La realidad cotidiana es tan subjetiva que cada observador tiene su propia versión de las imágenes artísticas que se hacen en su plano interior concretiza de una manera su realidad subjetiva. La imagen habla de la abstracción, como eso que sucede en el plano momentáneo, sin complejidad sin filtro, eso es la forma de la realidad. La estética múltiple no es un método. Por el contrario es un mecanismo de cómo se interpreta una realidad concreta que es una realidad aparente para sí. En este caso el arte se desarrolla dentro de esta realidad aparente.

En el espacio y el tiempo es donde se realizan todas las interpretaciones de la realidad. Por ello tenemos una descripción de la misma, por principio a través del sentido estético, por ejemplo cuando Dostoievski en su célebre novela *Crimen y Castigo*⁷⁸, coloca a un asesino y una prostituta en su estado de emancipación y redención del “pecado” con el solo hecho de leer la *Resurrección de Lázaro* del evangelio undécimo de San Juan, que nos pone a la espera de una realidad aparente, haciendo una analogía simbólica entre la realidad y la imaginación. Esta posibilidad interpretativa hace que una realidad social, sea una realidad aparente y el discurso sea otro, el de la posibilidad interpretativa y la relatividad de sucesos y hechos. En conclusión la presencia discursiva es el punto al que hemos querido llegar, para demostrar que el discurso es en todo caso, una línea discursiva, que entre otras tantas cosas, está en condición también de la posibilidad del desgaste o variación.

⁷⁸ Dostoievski, Fiedor, *Crimen y Castigo*, Akal, España, 2006, P. 387

Ahora bien se puede definir que la presencia discursiva del signo, es en todo caso para la realidad; el hilo de Ariadna para sacar a Teseo del laberinto de Minotauro⁷⁹. Esta realidad que en apariencia es tomada a través de las figuras retóricas, hacen de un mundo real; un mundo estético.

En el mundo simbólico del arte, todos vemos y consumimos, pero realmente pocos producimos conocimientos de esas realidades sensitivas⁸⁰. La percepción que en todo caso, en gran medida es determinada igual manera por la época y la cultura en la que se desenvuelve cada símbolo y signo con las interpretaciones del individuo, tiene un proceso complejo y una estructura fisiológica por la misma estructura del ojo, misma que va unida a procesos ontológicos de la percepción. Estas estructuras son de representación compleja que hace que interpretemos la realidad. Muchos quizá no tengan el ánimo de detenerse a pensar en este proceso mental sólo se limitan a saber lo que le es bueno y agradable, al respecto Juan Acha dice:

“... Es así como el hombre no pinta diferente porque ve distinto el mundo, sino que ve el mundo diferente porque pinta de otro modo...”⁸¹

En todo caso la presencia discursiva, es una vasta secuencia de símbolos que se entrelazan entre sí. Las visiones y sobre todo las interpretaciones de la realidad a través de la idea que tenemos del mundo, es una posibilidad y una condición de hacer que la presencia discursiva, sea una realidad aparente, que emana de la realidad objetiva. Al pasar ya por el complejo intrincado de experiencias del que ve, se ha transformado en significado, un significado donde el objeto se vuelve signo de algo que ya no es, pero que se ha transformado en un ser otro. Esto es la

⁷⁹ Schwanitz, Dietrich. *La cultura todo lo que hay que saber*, Taurus, México, 2006, p. 36

⁸⁰ Acha, Juan, *La apreciación estética*, Ediciones Coyoacán, México, 1998, p. 120

⁸¹ *Ídem*, p. 123

estética múltiple, por que proliferan las apariencias en realidades concretas a realidades simbólicas y viceversa.

El discurso aquí adquiere otro sentido distinto al que es el objeto en sí, se transforma en evocativo, comparativo o simplemente en un significado diferente al que el objeto en sí lleva consigo. Por lo tanto el discurso tiene su fuerte carga de temporalidad, carga de significados que suelen agotarse dentro de un cierto ciclo espacio-temporal e histórico, sobre todo cuando esos elementos, son representados de una manera plástica. Visto desde esta óptica, desde el *agotamiento*, no queremos decir que dejan de existir, simplemente que con el tiempo dan otra carga simbólica y adquieren nuevos significados junto con el habla y la percepción.

“...Por eso todas las culturas muestran modos comunes de representar determinadas realidades, como también encontramos elementos comunes en todas las lenguas. Las representaciones de todas las épocas y culturas siempre nos resultan legibles en cuanto a la realidad visible aludida...”⁸²

El ser humano siempre ha tenido a su disposición una gran variedad de representaciones icónicas⁸³, desde niños hacemos una enorme representación de los objetos que nos circundan. Estas imágenes mentales ayudan a construir el mundo, pero sobre todo a representarlo de manera simbólica. Sin embargo, no todos los seres humanos son capaces de representar gráficamente el mundo sólo en un mapa conceptual y abstracto en sus memorias. Todo ello nos lleva a la existencia de otras realidades, de otras formas de interpretar la realidad a través de la concepción plástica.

⁸² *Ídem*, p. 125

⁸³ *Cfr con Acha, Op. Cit.*, p. 125

Cuando el creador se enfrenta ante un lienzo totalmente en blanco, experimenta una sensación de soledad; al grado de sentirse humillado, humillado no en el sentido mancillante, sino en el sentido de la nada, de no saber que, ante sí se encuentra un mundo simbólico indescifrable y oculto. Está ante la nada para sacar de sí el ser que le dará la vida a algo que se construye con símbolos, algo que es inexistente para la realidad objetiva, pero para la realidad simbólica es en todo caso la creación del discurso que se vuelve algo distinto al que ya es de por sí. Ese discurso es para nosotros la presencia discursiva del objeto plástico.

Esta presencia discursiva, es variada en sus representaciones icónicas, simbólicas e indiciarias⁸⁴ en toda realidad hacemos la asociación simbólica de la realidad, y al final acabamos por reconocer por el símbolo el objeto que es para nosotros. Cuando el objeto es representado por el símbolo, desaparece la realidad del mismo y se asume con otra identidad en la representación simbólica. Este acto es en todo caso una realidad no fotografiada sino construida, por la mente que no ve la realidad igual que una cámara obscura, sino que por el contrario, representa a través de los símbolos esa realidad, que unida con su experiencia asume la representación como una forma ideológica de ver la realidad que es para el sujeto.

“...Vemos como interpretamos, y no al revés. Y si tenemos la posibilidad de varias interpretaciones, como sucede con las ambigüedades, hemos de elegir una de ellas, obligándonos a corregir nuestra percepción para acomodarla a la realidad escogida. La visión es teórica o producto social e histórico (C. Marx)...”⁸⁵

La realidad en todo caso, no es lo real que vemos, sino la imagen que nos hacemos de la representación de ella⁸⁶. Esto por la decisión que tomamos de las realidades

⁸⁴ Cfr en *Op. Cit.*, p. 125

⁸⁵ Acha *Op. cit.*, p. 127

⁸⁶ Cfr *Op cit*, p. 128

múltiples que devienen de la interpretación de la realidad misma y su asunción a la obra artística, la percepción es social, al igual que biológica⁸⁷

1.2.3 EL MOVIMIENTO DE LA AUSENCIA DEL SÍMBOLO

Cuando se tiene la imperiosa necesidad de relacionar simbólicamente el relato de una realidad simbólica con la realidad aparente, se trata de entender los sucesos cotidianos a través de la sensibilidad para convertir en conscientes los procesos simbólicos de la realidad circundante y es, precisamente, que el concepto de absoluto está en la necesidad del constante cambio. Para el presente trabajo, el concepto de la ausencia no es la vacuidad sino por el contrario es la posibilidad de interpretar esa ausencia en o en cómo. Este cambio es la posibilidad de entender la relación de las posibilidades de interpretación y los sucesos en el devenir constante de la realidad concreta. Por qué tenemos la necesidad de representarnos la realidad a través de los símbolos y explicarlos a través de figuras retóricas, como la metáfora, para la aprehensión de la realidad concreta. Porque tenemos la necesidad de representar el mundo como lo vemos realmente, y esta realidad es la realidad simbólica. Es como traspasar la realidad aparente y desvelar la realidad subjetiva del mundo que nos rodea, atravesando para ello las posibilidades ontológicas de la realidad y convertirla en imagen y símbolos. Para quien esto escribe, es pensar en un mundo dado por un mundo interpretado.

La esencia del símbolo es el entendimiento de la misma realidad, que está en la imagen representativa de la realidad. Con ello se entiende la realidad que es subjetiva, por otro lado se dota de formalidad a la realidad objetiva, justo con la negación de la misma, es decir, la ausencia es la nada y la esencia el ser. Esencia y ausencia están presentes en la imagen simbólica. En la esencia como manifestación presencial y en el campo simbólico como manifestación ausente, no de significado sino de diferente connotación.

⁸⁷ *Ibid*, p. 129

El ser humano como tal, vive en un universo simbólico, mismo que es en todo caso el proceso de la relación entre realidad y sujeto, pensamos a través de símbolos la estructura del lenguaje en primera instancia; es una secuencia de imágenes. Todas las estructuras sociales son simbólicas, tanto el lenguaje, la religión y el arte, son parte de estas estructuras. Ahora bien para nuestra investigación es necesario delimitar este pensamiento simbólico. Sobre todo cuando pareciera que el presente estudio, se le da toda la carga simbólica al espectador, nada más arbitrario que el enunciado anterior, no es en el espectador donde recae toda la carga simbólica sino en el proceso de interpretación cultural. Al respecto Eugenio Garbuno señala:

“... El concepto *Símbolo* se presta a equívocos, como su reducción a una semántica pobre en la que una imagen o un objeto tienen un significado determinado y unívoco para una colectividad.”⁸⁸

Concordamos totalmente en ello, sobre todo como verdad no tendríamos la necesidad de interpretar realidades aparentes y sobre todo no sería realidad el pensamiento simbólico. Errores frecuentes hacen ver que el símbolo como signo y viceversa, parte de estos errores son los signos matemáticos, que en su condición concreta sólo tiene signos igualitarios, pero más cercanos a nuestro interés son, la confusión entre el carácter convencional, es decir, la distinción arbitraria que hay entre la definición de lo que es y lo que no es. Al respecto nos demuestra, con sumo interés el texto abordado *La estética del vacío* lo siguiente:

“... Se trata de un abordaje múltiple desde las diversas disciplinas que estudian los símbolos que da lugar a una complejidad del concepto...”⁸⁹

⁸⁸ Garbuno, Eugenio, *Op. cit.*, p. 37

⁸⁹ *Ibid*

El concepto me interesa sobre manera, pues nos habla de toda su complejidad, de la relación múltiple que hace el símbolo de toda realidad posible, al respecto podemos decir que, la multiplicidad, como la abordo en el presente trabajo, es la relación interpretativa de la realidad posible, es decir, del pensamiento ontológico entre las concepciones de interpretación y el sujeto que interpreta. Esta complejidad simbólica ordena las ideas en el siguiente silogismo: Todos los símbolos son signos *en la multiplicidad* pero no todos signos son símbolos⁹⁰ *en su relación*. Aquí el símbolo adquiere un significado siempre, más complejo que el signo, esta determinación no es arbitraria o simple, sino es una estructura compleja. De aquí hemos retomado la multiplicidad en la complejidad del símbolo y no hacemos ver al espectador, como receptor último de toda complejidad posible en el horizonte óptico, hacemos lo siguiente, colocamos al creador como emisor de toda símbolo que retoma de la complejidad de la realidad posible, es decir, el horizonte óptico para desarrollar una compleja estructura cultural que es en base al símbolo, el signo es lo que queda como reminiscencia de esa realidad posible y es interpretado por el espectador como suceso intrincado de símbolos, es decir, hace de una complejidad, un acto sencillo en imágenes. La simbología manejada a través de textos históricos como la *Biblia* son en todo caso; textos en imágenes más que de palabras, es un claro ejemplo de transmisión de conceptos e ideas. Para mí, el símbolo es un conocimiento profundo más que la búsqueda individual de una interpretación o varias, si bien la imagen es polisémica, nuestro estudio va más en torno a un conocimiento complejo; que a una interpretación individual de la misma imagen.

La ausencia del símbolo en el arte es la abstracción del mismo símbolo que deviene en signo⁹¹. El símbolo *δυσβαλλειν* en su acepción ideológica, que ha sido la evocación y el recuerdo de la relación entre la realidad cotidiana y la imagen, es la junta de la realidad con la idea. Capturar y entender la multiplicidad ideológica en

⁹⁰ *Ibid* (las palabras en cursivas son agregados de M.A)

⁹¹ *Ibid*, p. 39

signo, nos ha llevado a subsumir la realidad en la abstracción. El símbolo es un acto más complejo por eso lo concretamos en signo.

“...Al no existir un lenguaje lógicamente perfecto –más que un plano ideal-, el símbolo se ve reducido por el lenguaje lógico en toda su carga de significado...”⁹²

Ahora bien si pensamos en que el símbolo une, la unidad del signo, como lo planteo más arriba, es la parte de esa unidad que queda en forma abstracta. Como dice Eugenio Garbuno en su análisis parafraseando a *Regis Debray* el antónimo del símbolo es el Diablo: el que separa. Dia-bólico es todo lo que separa, Sim-bólico todo lo que acerca⁹³.

Quizá en contraposición con lo que nos dice Rudolf Arheim, con respecto a las tres funciones de la imagen, en su *signo, representación y símbolo* esto es en cuanto a la función de la imagen, no así a tres distintas representaciones de la misma. Aquí no dice la función de la interpretación de la imagen refiriéndose a la idea o conjuntos de ideas y fenómenos⁹⁴.

Ahora bien, en cuanto a la desaparición del símbolo, proponemos esta idea en función de que la realidad en la representación de la imagen se conserva con el signo y no con el complejo mundo simbólico, la asociación y representación de la realidad; explicada en imágenes, a fin de cuentas todo el pensamiento es explicado en imágenes y lo verbalizamos para darnos a entender. Aunque el caso del arte ha acontecido un tránsito de la estética a la política, por el eterno uso de la imagen, desde el punto de vista objetual ha traído unos vaivenes de tránsito inestable construyendo una realidad obtusa⁹⁵ y ausente.

⁹² *Ídem*

⁹³ Citado por Garbuno en *Op. cit.*, p. 40

⁹⁴ Arheim, Rudolf. *El pensamiento visual*, Akal, España, 2000, 589 P.

⁹⁵ *Cfr* Garbino. *Op. cit.*, p. 52 y 53

1.2.4 EL EJE DISCURSIVO DE LA AUSENCIA

El vacío es al símbolo como la intuición al entendimiento, ambas categorías son el principio de la construcción simbólica del conocimiento. Ausencia y vacío se han tomado como conjunto de teoremas de la negación de la realidad, vacío en términos abstractos; es la negación de los objetos de la realidad, sólo retomamos la presencia del signo como parte de esa realidad que toma lo que se entiende y niega lo que no es⁹⁶, en términos concretos se niega la realidad objetual, y se aprehende la realidad simbólica y se le denomina a ésta realidad aparente⁹⁷.

Sin embargo, para mí el discurso de la ausencia del símbolo, es al igual al vacío del sentido en términos conceptuales. La ausencia como tal, como la plantea Eugenio Garbuno⁹⁸, es sin duda *El vacío*, la nada dividida por su condición social de *nihilismo*. La ausencia para mí, en el concepto de arte, es la secuencia que deja el símbolo transformado en signo, sólo una referencia directa de algo que existió ahí, complejo y abstracto para dejar sólo la referencialidad del objeto en el mundo aparente, de un mundo cotidiano que se transformó.

Este discurso es el que se ha retomado con fervor en la consecución de las ideas en el arte como concepto llevando al interesante mundo de las ideas y a la vacuidad técnica. Si bien la estética del vacío y el arte contemporáneo plantean una vacuidad, una nada en términos de negatividad, un vacío de sentido apoyándose sólo en signos reconocidos por su publicidad más que por un símbolo que conciba reflexión en sí misma. Sin embargo, la negación de la estética, en su momento por el arte del concepto devino en una estética vacía que ha pretendido ser autónoma en su significante,⁹⁹ ha planteado una cultura *estetizante*¹⁰⁰ donde todo el modo de

⁹⁶ Cfr Sartre, *EL ser y la nada*, FCE, México, 2005, 674 P.

⁹⁷ Hablamos aquí en términos filosóficos refiriéndonos al concepto de realidad real y no en términos artísticos, como lo plantea Hal Foster en *El retorno de lo real*.

⁹⁸ Véase Garbuno *Op. cit.*

⁹⁹ <http://youtu.be/ZtBmTTCdL8o>

¹⁰⁰ Garbuno, *Op. cit.*, p. 70 y ss

producción artística devenga en una cultura de lo efímero, llevando así a que *cualquiera puede ser artista*, en todo caso el vacío en el arte contemporáneo estará en el vacío de la representación técnica y en la ausencia de conceptos determinados para los fines, estéticos planteados más arriba. Aquí contrapongo los “anti” a lo “vacío” por el simple hecho de que lo primero se manifestó en una corriente histórica que no carecía de sentido ni mucho menos, de concepto. Históricamente cuando Tristan Tzara planteó en el Dada, que es la nada como concepto y como anti-arte¹⁰¹Planteó esto como una deconstrucción epistemológica de lo que hasta en ese entonces, se concebía como arte. Tanto Octavio Paz¹⁰² como Mario De Michelli, hablan de la deconstrucción conceptual pero no técnica del arte, aquí coincidimos con Eugenio Garbuno, cuando plantea que el arte contemporáneo está en el caos de la manera siguiente:

“... se dice que el arte está en el caos. Lo cual no es muy distinto del planteamiento de este estudio, en donde se postula que el arte contemporáneo se manifiesta a través de una *estética del vacío*...”¹⁰³

El vacío no es vacuo (*Vacuum*) sino ausente en términos simbólicos, metafóricamente hablando, si vemos un bosque tupido de árboles; no concebimos un bosque, sino una masa corpulenta de verdes infinitos. Si la realidad aparente tiene un sin fin de significados y sólo nos quedamos con la apariencia del significante, haciendo un reducto a la imagen, sólo lo que entendemos es la concepción que es para nosotros, en el dato empírico. Y si concebimos lo anterior como condición de validez, tenemos que en el arte toda realidad posible, es decir, todo horizonte óptico deviene en arte, pensando en la dialéctica nada de esa realidad posible es arte. ¿Qué nos queda ante esta realidad posible? Nos queda la realidad técnica y sobre todo conceptual, recuérdese que toda obra artística es un acto conceptual, volver a los senderos que se han hecho en la historia del arte y

¹⁰¹ Véase: De Michelli, Mario, *La vanguardias artística del siglo XX*, ED A.V, España, 1996, 678 P.

¹⁰² Véase Paz, Octavio, *La apariencia desnuda*, FCE, México, 1999, 240 P.

¹⁰³ Garbuno, *Op. cit.*, p. 72

sobre todo concebir la estética como proceso trascendental, es una deuda aún pendiente con el desarrollo artístico como lo es el dibujo.

Es pues, la representación del símbolo en una obra, el inicio de conocimiento, haciendo así, que el arte en un estado puro de conocimiento, empezando por su multiplicidad.

1.2.5 LA AUSENCIA COMO PROCESO CREATIVO

Es importante considerar cómo es el proceso de relación en el estado del pensamiento creativo entorno a las ideas circundantes. Cómo cada individuo conlleva intrínsecamente un aprendizaje en donde interviene el estado emocional de experiencias desde la más tierna infancia, mismas que son ápice de conocimiento para sus futuras experiencias y sobre todo sus futuras creaciones. Así tenemos que el creador desarrolla imágenes donde interviene la experiencia no sólo del momento sino todo su bagaje cultural que deviene en emociones y sensaciones. Donde las únicas realidades que nos enganchamos es de nuestra propia realidad unida a las emociones que sentimos por esas experiencias pasadas, siendo uno mismo entorno a lo que vivenciamos y no a las cosas externas, es decir, a las interpretaciones que hacemos de los fenómenos unida a las experiencias pasadas, uniendo así la experiencia y el aprendizaje en un acto creativo. En conclusión la estética múltiple plantea la necesidad imperiosa de autoconocimiento entorno al individuo (creador) como ente creativo.

Concretamente se puede empezar diciendo, que en el proceso creativo, la ausencia es la relación entre la condición tripartita; mente-sentimiento-mano, para establecer una relación con eso a lo que entendemos como nuestra realidad. Es evidente que no hay pensamiento que no dibuje un esquema o desdibuje otro esquema, y aprenda del dibujo mental o no y del símbolo, del mismo esquema; y que en el acto de pensar; no le de crédito al símbolo en su forma de reflexionar; ya sea por la

experiencia, ya sea por la forma de estructurar sus pensamientos en conceptos, para poder hablar de lo que critica y, concretamente, ve de la realidad. La influencia que el símbolo aporta a la forma de pensar está íntimamente relacionada con el individuo hasta tal punto que, éste se ve obligado en su experiencia, a relacionar sus pensamientos con sus estructuras mentales, que hace de la realidad a través del concepto como se dibujó en símbolos en su mente. Así tenemos que este proceso es parte fundamental en la formación del pensamiento crítico tanto de la realidad como de la estructura formal y conceptual de los trabajos estético-artístico, pero sobre todo de las maneras de producción en las formas del proceso creativo, mismo que acentúa los medios de distribución de las imágenes.

Sin embargo, este proceso ha sido demeritado por aquellos que no han tenido conciencia del mismo proceso de la estructura del proceso creativo, incluyendo creadores que viven envueltos en preconcepciones que desacredita la relación tripartita del símbolo con la realidad, ésta se ha dado por la influencias que han hecho las distintas formas de pensamiento a lo largo del tiempo. En concreto, el proceso creativo no tiene sólo una forma de aplicación en su construcción, por lo menos son tres estados de aplicación, que intervienen en el mismo, es decir, en su línea pragmática, sintáctica sobre una superficie. Una importante aportación de maestros de antaño que siempre nos han dicho que aprender a dibujar es realmente aprender a observar, pero a observar de forma correcta el símbolo, la pregunta aquí estaría entonces en ¿qué es observar correctamente? Podemos decir que al estar dibujando, por ejemplo en un ejercicio de contorno continuo,¹⁰⁴ siempre el agotamiento de la rutina no te permite observar paso a paso, y uno de los errores que se aprenden desde cuando uno es estudiante, es precisamente el de la paciencia al estar dibujando, se requiere de mucha paciencia para poder aprender a observar, es decir aprender a dibujar. Y es en este proceso donde concebimos el símbolo como una ausencia de la realidad, ya que ésta última se transfiguró en un símbolo que tiene referencia directa con el objeto-símbolo pero

¹⁰⁴ Este tipo de dibujo, consiste en ir viendo el modelo sin ver el papel, y sobre todo el trazo que se hace de la representación gráfica de la imagen.

que ya no es la realidad sino una cosa, es símbolo en su estado de ausencia. Porque no es la realidad en sí; sino que es un torrente de significados en una ausencia de realidad concreta.

Por otra parte, cuando se dialoga se habla con y de las imágenes, que la experiencia nos trasmite las formas de concepción de la realidad, este proceso es doble pues interviene en él la palabra de la descripción, precisamente, de las imágenes. Aunque tenemos que en el acto de la observación en realidad intervienen otros sentidos como el olfato, el tacto o el gusto¹⁰⁵ y no se puede prescindir de éstos para dibujar un pensamiento mentalmente, esto nos permitirá más adelante, al estar frente a un papel en blanco; poder aplicar la mancha, el punto y la línea, en una representación de alguna imagen. Si nos pusiéramos frente a un paisaje cualquiera, tendríamos que, por principio familiarizarnos con el mismo, para poder representarlo con un dibujo; es decir, una representación simbólica, tendríamos que tener experiencia a través de la observación para poder hacernos un esquema mental primero y luego aplicar el dibujo, esto suena sencillo pero se olvida al estar frente; haciendo el dibujo, que la realidad que observamos no es la misma que representamos.

Estoy convencido de que el arte no nos hace, necesariamente, mejores personas, pero si nos da una capacidad de entender la realidad desde otras latitudes. El arte es parte de esta medida cualitativa, entendernos a nosotros mismo y a los demás; es una manera de comprender los sistemas simbólicos de la producción, en torno a la conciencia, las cosas que no pueden ser analizadas cuando no se ha ido por los caminos de las metáforas; en fin por las figuras retóricas.

En las formas de expresión artísticas, se puede distinguir varios aspectos creativos que tenemos que tener en cuenta como postulados tendenciales, así como diversas convenciones. Partimos del estilo de cada forma y color, con sus técnicas,

¹⁰⁵ Kimon en *Natural way to Draw*. Cbs, EE.UU, 1996, p. 6 ss

asociando los tropos como medios estéticos (forma, simetría, ritmo, proporción, etc.) con la finalidad temática.

Aunque no siempre el proceso creativo fue considerado como un sistema metodológico, implica el mismo, un dibujo en una serie de secuencias simbólicas que determinan una expresión; estas formas expresivas las podemos observar en los distintos campos disciplinarios como lo son el literario o matemático, campos que por la complejidad simbólica del uso del dibujo, delimita la línea en el campo del concepto, abstracción que en sí mismo el proceso creativo conlleva con su complejo uso de símbolos. A decir con la expresión artística intentamos imitar la realidad al igual que con otras formas de expresión; aunque sepamos que no hay una interpretación correcta de alguna realidad, sólo son formas de expresión que emana de una realidad para interpretar otra realidad. Cuando hablamos explicamos con palabras las imágenes, cuando dibujamos nos expresamos con signos, interpretamos los hechos de sucesos aprehendidos por la memoria en algún tiempo y espacio, y aunque existen varias formas de interpretar la realidad; el dibujo, aunque en forma mental, estará en el papel, para distribuir el pensamiento en ideas. El papel de este concepto en todo caso, es la extensión del dibujo, así como escribir obedece a un sistema de reglas¹⁰⁶, dibujar como forma de expresión artística y creativa obedece a la relación tripartita descrita más arriba.

Hay distintas formas de abordar la realidad, desde el arte, por entendido damos que, empezamos por la observación; sabiendo que tenemos los planos comunicativos en lo semántico, lo sintáctico y lo pragmático. Observar es una representación que utiliza estos planos comunicativos. Al dibujar desarrollamos el sentido de la percepción, somos conscientes de que hacemos planos extendidos en un plano determinado. El dibujar representa con la línea, el punto y la mancha extendida, la realidad en sus posibles efectos comunicativos.

¹⁰⁶ Acha, Juan. *Teoría del dibujo*, Ediciones Coyoacán, México, 2004, p.117

Para mí el dibujar la realidad, como expresión artística, es representar la forma directa de pensar, es decir, que en la forma que dibujamos es la forma que pensamos; las estructuras de la realidad social y otras ideas. Las estructuras del dibujo son iguales a las estructuras de la escritura¹⁰⁷ el dibujo atiende a intenciones específicas como lo son, el recurso técnico y el recurso conceptual, aunque para algunos no contempla valor autónomo sino que tiene valor por su vinculación consigo mismo¹⁰⁸ y sin embargo, el dibujo es la representación y vinculación con las figuras retóricas además de tener las maneras de estructurar sus significados con todos aquellos elementos que lo configuran. El proceso artístico es la estructura de transformar el sentido del modelo con la línea, el punto y la mancha extendida; ahí donde el dibujo es fundido con el lápiz y el papel, se transforma en un lenguaje expresivo, que destruye y construye un lenguaje oculto que refleja la realidad, transformándolo en un lenguaje simbólico, inventando una figura-laberinto; ahí donde se borra, donde se recalca y se le imprime la fuerza a la línea, se crea una nueva figura que emana del objeto primero, pero ya no es él sino otro; es una realidad aparente.

1.2.6 LA AUSENCIA COMO FORMA SIMBÓLICA

Desde hace algún tiempo, se ha planteado la interrogante de qué es el arte, concretamente, quien sabe dibujar sabe observar. El dibujar es representar la realidad en su forma simbólica, no representar el tópico de saber dibujar la realidad igual a la que se observa. Para ello se amplían criterios, todos materiales, que condensan las múltiples argumentaciones; carentes de fundamento y sustento o no, son con el único fin de salvaguardar su posición interpretativa de una realidad que jamás completaron como ficción, porque no tuvieron noción de la

¹⁰⁷ Gómez Molina, Juan José, Cabezas Lino, et al, *Lecciones del dibujo*, Cátedra, España, 2003, p.33

¹⁰⁸ *Ídem*, p. 34

representación simbólica que hace el dibujo el arte, de la realidad. La ausencia en la forma simbólica es la representación de la realidad como otra representación establecida con el acto de observar.

Partiendo del análisis que hace el observador del momento mismo de la interpretación de los símbolos que independientemente trabaje, distribuye el pensamiento que tiene de la realidad, la interpreta, la transforma en representación ideológica a través de nuevos símbolos que han emanado de la realidad concreta. Al contrario lo que se piensa el artista al producir crea símbolos, organiza momentos específicos de la realidad circundante. El creador no se desliga de la simbología cotidiana, al contrario la traduce en nuevas y variadas formas de interpretación, que junto con el lenguaje crea una epistemología como forma de expresión. El creador plantea la forma de pensamiento, actitud que tomamos todos aquellos a los que hemos practicado alguna de estas disciplinas artísticas. Sin embargo, el dibujo es tan necesario para la forma de entender la realidad y el aprendizaje, que se hace parte del propio pensamiento; desarrolla la estructura espacio-temporal, entendimiento visual que parte de nuestra realidad concreta, mucho más aún, al observar, el dibujo distribuye los conceptos a través de las figuras retóricas; percepciones que tenemos de la realidad las transformamos en nuevos y otros símbolos que nos explican esquemas del pensamiento y el estado anímico.

Tan significativo es el observar, que con el dibujo en nuestra estructura mental unida con la imaginación dibujamos mentalmente planteamientos, para dar a entender pensamientos. Con frecuencia se nos preguntan en relación con un lugar, a lo que respondemos de manera mental y esquemática, dando señales por dónde pasar. Así sucede con el pensamiento y el dibujo, distribuimos mentalmente utilizando nuestra capacidad de imaginar y entender la realidad, para luego concluir en los esquemas de entendimiento que conlleva el análisis de las formas representadas en nuestra mente, es aquí donde la información se transforma en idea; la imagen en pensamiento y en la representación simbólica que es, en resumidas cuentas el arte para sí.

Con el arte, antes de pasar a la construcción de la imagen; se piensa primero en la construcción de dicha imagen, como línea, punto y mancha. Proceso que conlleva la realización de la estructura del pensamiento que desarrolla la imagen generada con la composición en un plano determinado. Para dicha realización se ha avanzado en diferentes campos del conocimiento como lo es el campo de la percepción; en donde se ha emulado la perspectiva de transformar la realidad a través de la percepción. A mí parecer me encuentro con otros planteamientos, donde se desarrolla un estudio que nos habla de aprender a dibujar utilizando el lado derecho del cerebro¹⁰⁹, campo en el cual muy pocos dibujantes han sido conscientes de su desarrollo, según se plantea en el citado estudio. Establece una relación del ser humano y el campo del dibujo, determina estados conscientes e inconscientes del practicante del dibujo, sobre todo aborda la capacidad de todo individuo para dibujar, como proceso de aprender a observar. De antemano el sentido de la vista es lo más fundamental del proceso de dibujar, porque al dibujar lo que es realidad se está aprendiendo; es a observar de forma correcta, por ende quien dibuja-observa; es consciente del proceso creativo que hace a través de los símbolos, que retoma de la realidad circundante, y la transforma en otra realidad simbólica gráfica. Y en el arte el proceso de observar es de suma importancia.

Más tarde le servirá para estructurar el pensamiento categórico en la forma del pensamiento propio, estructura que lleva consigo en el análisis de la realidad, misma que plasma en distintos formatos realizando de manera gráfica su pensamiento dentro de su entorno social. No se puede dejar de lado en la estructura lingüística que antecede a la estructura visual, para ellos este sentido lo podemos distribuir como suceso cognoscible del estado de la memoria, como se dice en el proceso creativo:

¹⁰⁹ Edawrds, Betty. *Nuevo aprender a dibujar*. Barcelona, Urano, 1999.

“...Se sobrevalora muchas veces el valor de la palabra o el discurso ordenado para inducir a una práctica artística, pero en la realidad son muchas veces estas “prácticas”, sus formas ejemplares, las que determinan el conjunto de valores que el dibujante asume en su proyecto...”¹¹⁰

La estructura que dan las palabras como sustento ordenado, en el desarrollo de la práctica artística, como vemos aquí, es en esencia la posibilidad de la conciencia al estructurar el pensamiento simbólico en los valores que se asumen en los proyectos para la práctica artística. Encontramos que la estructura del pensamiento se complementa con el pensamiento simbólico, cuando este se estructura en su fase primaria con las palabras, para después darle sentido con la imagen, pasará a un tercer momento que será la imagen misma.

Sólo se dibuja aquello que se comprende¹¹¹ lo no entendido queda vacío¹¹², indeciso en el aire de la forma abstracta. El dibujo es apariencia, sólo habla de la realidad, no es la realidad. A partir de aquí, el dibujo es representación simbólica de la realidad, refleja la forma de pensar de la persona que hace el dibujo, reconoce, cambia; pero para saber que la imagen se necesita conocerla, es necesario la observación del objeto, y es mediante el dibujo que se materializa una vez que se piensa, el conocimiento llega de la forma a través de la imagen y se materializa con el dibujo. La imagen como dibujo, es la estructura simbólica del registro que deja el formato, sea este en el papel, tela o formato distinto. Gráficamente la línea, la mancha, el punto reproducen la estructura de la forma de la cosa u objeto, para materializar en el pensamiento, el conocimiento. El dibujo no es la materialidad del objeto, es otra cosa que emana de la realidad que se observa, es otra forma, misma que interpreta la forma de pensar. La comprensión de la cosa es en este acto, el de

¹¹⁰ Gómez Molina, José, Cabezas, Lino, *El manual del dibujo*, Madrid, Cátedra, 2011, p 29.

¹¹¹ *Ibid.* P36

¹¹² *Como se enunció con anterioridad*

visualizar el objeto y representarlo en el soporte, es la secuencia de la manera de pensar. Como se dibuja es como se piensa.

Aquí es donde establecemos que la ausencia es la forma simbólica que emanó de la observación de la realidad, es en la representación simbólica donde se manifiesta este postulado simbólico.

1.2.7 ENTRE LA FORMA Y EL CONTENIDO

Quizá el dibujo sea la relación entre la forma y el pensamiento más directa para representar la realidad con el arte, es una de las cosas que nos da sentido de orientación entre el pensamiento y la interpretación. La línea, representa el estado mental y el estado espacial del pensamiento, mismo que hace aquel que imprime en el espacio en blanco con línea, punto y mancha una idea hecha pensamiento; a través de imágenes, signos y símbolos.

Dibujar conlleva el acto de interpretar con imágenes la realidad, el dibujo como sistema de comunicación, define realidades en torno a una idea al deslizar el grafito, carbón, la tinta o color por el espacio en blanco donde se puede descifrar o imprimir emociones. Observar es deletrear la cosa balbuceando el objeto en un tercer momento, el de la percepción, el dibujo es la forma de conocer la realidad más directa que las palabras hechas estructura, el dibujo por su parte interpreta la esencia de la realidad misma, las palabras intentan descifrar la idea con letras; el dibujo las crea con líneas.

En este proceso podemos observar las distintas maneras de interpretar la realidad en su estado ínfimo con la hoja y un pedazo de pensamiento. Dibujar es extender el pensamiento de la realidad, es interpretarla; seducirla con líneas, manchas y puntos sobre un pedazo legítimamente transformado en realidad, de tal manera que, el objeto es representado para ser línea y mancha, es la forma de pensar, la

forma de interpretar la realidad para darle al pensamiento sentido simbólico, comunicación que implementa el dibujo como pensamiento entre los símbolos que componen la realidad, la transforma; es otra que emana de una misma con un sentido propio y compone el entendimiento en los ámbitos del conocimiento como procesos de comunicación onírica.

Estos espacios donde se representa la obra, son oasis en el conocimiento, necesarios para poder mostrar los avances del proceso creativo, que aún está en la fase interpretativa. Para poder formar más adelante la interpretación de los símbolos que se transforman en el dibujo, es necesario pasar por numerosos ejercicios de conocimiento mediante la observación, y así poder darle sentido a la práctica dibujística, en distintos momentos que requiere de la voluntad de la interpretación unida con la capacidad de visualizar la forma y transformarla en pensamiento. Es necesario el reconocimiento de la forma primero a través de la observación, para después pasar al proceso de la descripción de la misma forma a través del trazo libre y desinteresado, capturando en la mente la forma, haciéndola parte de un todo lineal, interpretando, dándole seguimiento a la línea por sus contornos por el fondo, la forma y la figura. Es necesario no sólo utilizar la observación sino también utilizar los demás sentidos como el tacto, para poder aprehender la imagen lo más cercanamente posible, reconocerla a través de los sentidos, es realizar la posibilidad de plasmar de forma similar a la imagen.

Dibujen bien, dibujen mal, pero siempre; dibujen.

1.2.8 LA CONDICIÓN INTERPRETATIVA DE LA ESTÉTICA MÚLTIPLE

Lo múltiple, es la condición interpretativa de la percepción, como se mencionó antes, la intuición percibe múltiple los objetos que nos son dados, y es a la vez; el principio del conocimiento, aunque aún no es conocimiento por ser la primera

interpretación de la realidad, pero que necesita, además de la intuición sensible, el conocimiento *a priori* del tiempo y el espacio, entonces sabemos que el conocimiento *a posteriori* es el conocimiento empírico.¹¹³ Ahora bien, la indeterminación de significado que existe hoy en torno al arte contemporáneo, por sus múltiples interpretaciones y usos de la imagen, hacen que su significado y el discurso sea polisémico. Aunque ésta postura se preste a teorías de interpretación ya antes dichas como la polisemia, pensamos que esta condición es un discurso que ya se ha agotado, pensar que la múltiple interpretación es sólo pensar en la polisemia, es desde nuestro punto de vista un error, aunque se debe de precisar que es con el *error* que se han planteado posturas artísticas contemporáneas, por trabajar con ellas, desde el punto de vista objetual. Cuando Gabriel Orozco hizo su exhibición individual en la galería Goodman de New York, al poner cuatro tapas de yogurt, él busco que el espectador fuera quien se confrontara consigo mismo al ver esta presentación, y fuera la nada, el vacío de toda posibilidad interpretativa y se antepusiera a toda estructura pensante. Si la nada o el vacío es una posibilidad, entonces la multiplicidad es una condición en un mundo donde las imágenes y sobre todo el arte, son bastas y reutilizadas.

Para abordar más la idea de una condición interpretativa, porque hemos de aclarar que la interpretación es subjetiva, pero que nosotros le anteponemos un verbo antes de la interpretación. Con ello le estamos dando a la interpretación una condición específica como lo es, el momento en el que se interpreta. Hemos dicho de igual manera que, el tiempo y el espacio son intuiciones *a priori*, y que son parte de la sensibilidad que tenemos como intuición, como principio de todo conocimiento.

Ahora bien, al abordar la interpretación de la imagen como medio condicionado por una sociedad relacionada con su propia cultura. Guy Deboard llama a esta sociedad, *la sociedad del espectáculo*, aunque esta sociedad es una sociedad

¹¹³ Véase a Kant *Crítica de la razón pura, libro primero la estética trascendental*, Ed Austral , México, 1996, 578 P

mediatizada por la imagen, subsumida por sus relaciones de producción. Unidad y separación se conjugan en este tipo de sociedades, como una permanente presencia del espectáculo¹¹⁴ al respecto Deboard dice:

“...La separación forma parte, en cuanto tal, de la separación del mundo, de la praxis social global de la realidad e imagen. El lenguaje del espectáculo está hecho con los signos de la producción imperante...”¹¹⁵

Aunque adjudica esta condición interpretativa de la realidad objetivada como lo llamó él, a una realidad en esencia como recíproca a sí misma, es decir, a la apariencia de algo que no es y no será, como el mundo que nos es dado por medio de los sentidos, pero ya alienada a un espectáculo que es la realidad presentada. El espectáculo para él, es la condición de la realidad como apariencia, la que afirma la condición humana actual¹¹⁶. Esta condición no es más que para sí mismo, como espectáculo aparente de una sociedad mediatizada por las imágenes, ensimismadas en lo aparente. Esta interpretación, como lo pensamos, es una condición, de la sociedad actual, misma que planteamos como una condición interpretativa de la realidad.

Ahora bien, el carácter Quijotesco que le da Deboard a esta condición, lo subsume al carácter de la apariencia, donde todo se materializa con una realidad objetivada, carente de oferta en su condición de cultura, por ello la llama *del espectáculo*. Al respecto nos dice:

¹¹⁴ Deboard, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pretextos, España, 2012 p. 39

¹¹⁵ *Ídem*, p. 39, tesis 7

¹¹⁶ *Ibid*, p. 40

“...allí donde el mundo real se transforma en meras imágenes,
las meras imágenes se convierten en seres reales...”¹¹⁷

La pérdida de la temporalidad en estos postulados, son realidades aparentes, pues hacen ver a una sociedad arcaica como moderna al mismo tiempo, se distribuye por los *medios de comunicación de masas*. El planteamiento como la división del trabajo, es puesto como desunión, en una sociedad preocupada cada vez más por la apariencia fetichizada, más que por la abstracción simbólica de la misma realidad, este carácter de pérdida de la abstracción de toda realidad posible ya lo anticipó Heber Marcuse, a presentar como carencia de interés por el análisis de la realidad abstracta y plantear el pensamiento como carácter complejo¹¹⁸El estado de pérdida es la condición, ¿qué más queda ante éstas circunstancias?, sí la sociedad del espectáculo expresa esa totalidad de pérdida¹¹⁹.

Nos queda la unión que hace la interpretación del mundo a través del juego estético, como uso de nuestras facultades de sentir y de pensar. Estos planteamientos son las posibilidades de las condiciones del mundo actual. Sin embargo, este pensamiento filosófico recurre a un conocimiento del individuo como consciente de su realidad social. La acumulación de la imagen en el mundo contemporáneo se ha alienado a la idea del espectáculo que se ha convertido en imagen.

La imagen nos lleva a algo que está más allá de los límites de la experiencia. Así comienza la estética kantiana, sobre todo porque el mundo se compone por ideas; y son éstas las que se manifiestan a través del arte. El estado sensible no se puede prescindir las “ideas estéticas”¹²⁰ son y están agregadas al pensamiento filosófico, aunque para ser sinceros, hay una multiplicidad de la cultura actual en el arte, para difundir ideas estéticas. Esto nos ha traído consecuencias de transmisión de

¹¹⁷ *Ibid* p. 43 tesis 18

¹¹⁸ Véase Marcuse, Hebert, *El hombre unidimensional*, Siglo XXI, México, 1974, 342 P.

¹¹⁹ Deboard *Op. cit.* p. 48 tesis 29

¹²⁰ Retomamos aquí la idea estética de Hegel en su tesis del fin del arte que está íntimamente conectada con los sentidos, a esto le llama idea estética.

significados¹²¹ más que de ideas estéticas en cuanto que nos referimos a las formas de interpretación variable. Será que el arte hoy en día se puede hacer de cualquier cosa y de cualquier signo, si esto es así; hay gran variabilidad de la interpretación en los espectadores, que es en ellos donde recaen las ideas que el artista manifiesta en las formas de expresión. Las ideas estéticas que en definitiva es, la transmisión de ir más allá de las experiencias, se encarnan en los significados. Los artistas somos creadores de imágenes somos al igual, creadores de significados¹²² reconocemos imágenes dadas por la realidad circundante y las reconocemos en las expresión artística y aún más estamos interpretando constantemente esas imágenes.

La simbolización de la imagen trae consigo múltiples variantes de expresión, que han hecho que el significado sea un significante múltiple. Dicho de otro modo, el arte consiste en sacar significados de la expresión plástica. Aunque en general la época sea en términos filosóficos variable, en condiciones artísticas es en imágenes, esto lo tomamos como que, para la expresión plástica los mercados bursátiles han sido en englobe de inflar el arte en términos monetarios pero en términos estéticos; queda aquí, en su estado natural de interpretación múltiple, en la estética múltiple.

¹²¹ Véase a Artur C. Dantho en *¿Qué es el arte?*, FCE, México, 2012, p. 129

¹²² *ídem*

SEGUNDA PARTE:

CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS. LA PERSISTENCIA DE LA PINTURA

INTROITO

El proceso histórico me interesa como antecedente para desarrollar una línea cronológica, que nos muestre los procesos y desarrollos de la discusión en la plástica y sobre todo en la pintura. Identificando los discursos de las ideologías visuales, que junto a los procesos sociales, nos lleven a tener un panorama claro entorno a los sucesos históricos de la pintura contemporánea, que no es otra cosa más que el discurso que se ha establecido a lo largo de la cartografía que hasta la fecha he tenido. La cartografía actual de la pintura es de índole propositiva y sobre todo interiorista, término que iré abordando todo el tiempo, para referirnos a la interpretación de la realidad a través de la pintura. Por este rumbo va nuestro

planteamiento de la estética múltiple¹²³. La pintura connotada y sobre todo revitalizada en un mudo cultural donde las experiencias se han apropiado de los espacios, dejando ahogada las propuestas del color y el lienzo.

2.1 CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS

Se piensa que después de tanto tiempo y debido al discurso de la transición en los cambios del discurso artístico, se ha dejado de lado la controversia que se suscitó a principios de la década de los ochenta. En la época de las discrepancias, donde el discursos sirvió para ampliar el diálogo de las *nuevas artes*, este arte amplió horizontes que establecieron un sin número de propuestas cargadas a las acciones artísticas e instalaciones, más que a proponer el desarrollo que había venido demostrando la representación pictórica en los distintos espacios y sobre todo ámbitos de la escena cultural; del ya conocido circuito artístico de nuestro país. Éste circuito se vio empañado por la imposición visual del mercado especulativo; en donde se veía el enorme avance de los medios informativos y sobre todo se percibía el estado líquido del arte, en contraposición con lo que se venía haciendo en el campo de la pintura. Esta loza que presenta un velo en el discurso de la pintura, se vio enmarañada en el ámbito de la discusión y la era de las discrepancias que una década después se situaría en el circuito cultural como campo de acción, en el rango de lo *novedoso*.

El panorama de la plástica contemporánea vino a debacle por el exacerbado conteo de interpretaciones y bajo el discurso de *lo nuevo* cobijaron a las nuevas artes como *artes PIAS*, donde la pintura no cupo, no por ser contemporánea sino por el pasado histórico que guardaba esencia con el presente y el desarrollo del complejo pensamiento entorno a la realidad, que la pintura hace.

¹²³ Véase primera parte del presente trabajo.

Había que aquietar a lo pasado y grande, para que el discurso de lo nuevo se desarrollara sin problema, teniendo como garante la necesidades de proponer algo que no pusiera valores estéticos sino sólo propuestas artísticas de corte fenomenológicas. Sin embargo, esas propuesta tuvieron que provenir de un pasado que no era inmediato, sin por la prontitud de desarticular el discurso propuesto por la pintura, que venía desde décadas atrás. Esta discusión llevaba tiempo que estaba en el campo de la cultura y el arte entorno a la denominada estrategia colonizadora a través de la imagen. Los aciertos de los discursos totalizadores contra las políticas culturales en torno a una cultura que se veía más próximo a los consumos estratégicos de masas; más que a los consumos ideológicos, acabaron siendo, las posibilidades de interpretación de la realidad que tuvieron que parar; para que los discursos *nuevos* sobresalieran en el horizonte.

Ahora bien, qué es lo que está pasando entre el discurso de las obras de arte y el discurso político. Sabemos que; la sobre exposición de las piezas consideradas artísticas, en el plano del objeto, considérese en esto a las instalaciones, están en el discurso del terreno de lo público y lo privado así como de lo artístico, podemos pensar que la articulación de procesos artísticos de esta índole, no están del todo justificadas netamente al campo de lo estético, pero sí al campo político. Con lo anterior podemos pensar que el campo de lo político ha sido un preámbulo para determinar la producción visual hacia ese rubro, dejando, desde nuestro punto de vista, lo estético a un plano no solo vacío sino a un plano innecesario. Este vacío ha permitido que la ausencia del símbolo¹²⁴ en el arte contemporáneo se vincule más con las particularidades del discurso en turno más que al comportamiento de una obra con el discurso estético, que requiere en gran medida del sustento discursivo más que del sustento visual.

¹²⁴ Véase primera parte del presente trabajo



Imagen 13. Autorretrato obra del autor

La polémica que se ha dado entorno al estado de la pintura en el mundo contemporáneo del arte durante la última década, en gran parte es la condición en los periodos que le precedieron tuvieron como característica la contraposición, a un estado relegado de la disciplina pictórica como el amplio mundo del taller y la técnica. Sobre todo en el campo del objetualismo, se vieron en la necesidad de buscar nuevos materiales que implementaran otras condiciones de expresión visual, aunque no todas ellas acertadas. ¿Será que la pintura sigue pesando demasiado para que las nuevas manifestaciones artísticas no la contemplen en su paisaje onírico? Ésta y otras preguntas debieron hacerse los artistas a principios del siglo XX, para exponer que el arte era demasiado complejo como para poner

sólo el color en función de la retina. Recordemos que Duchamps planteaba que ya todo estaba dado; al decir que el arte no sólo debía ser retiniano. Él planteaba que habría que hacerse cosas novedosas. No hacer del objeto un ícono y un nuevo medio. No fue sino hasta la vanguardia Dadaísta que se empezó a utilizar estos conceptos como la nueva forma de hacer arte.

Al respecto hablo que el arte es tan complejo, vivo en su complejidad, que hay multifomas de la imaginación al imprimir conceptos abstractos en función de una analogía simbólica. Sin embargo, esta analogía nos ayuda a comprender las formas que la psique percibe. Traerlas desde la psique y transformarlas en imágenes es y ha sido una de las funciones del arte; sobre todo de la pintura. Esta transformación es la complejidad del arte. Hay quienes dicen que el pasado existe en imágenes e ideas, el pasado pesó con enorme cantidad de ideas e imágenes que abrió otros caminos en las experiencias artísticas. Sin embargo, no proveyó de sustento en el uso de los nuevos materiales, en gran cantidad y todos ellos perecederos. Se organizó en la historia una nueva forma de ver la realidad a través de la imagen. Contribución no por menos del arte que se ampliaron estudios históricos al respecto y no se hizo esperar los nuevos discurso en el arte. Sobre todo, grandes acontecimientos en la historia del arte como los que dejaron los que trabajaron en el *Land Art*, o los que cambiaron rumbos en el paisaje cotidiano.

Sin embargo, sólo se contribuyó a los nuevos medios como el registro fotográfico. A pesar de haberse incorporado a los lenguajes de arte a principios de siglo XX, aún en la actualidad se le sigue nombrando arte emergente o arte joven. Será porque el discurso que intervine está hecho para que sea considerado de esta manera, o por el contrario, podemos interpretar que después de más de cien años que hizo su aparición en la escena artística, le conviene a un sistema cultural determinar que sea llamado de esta manera para poder implementar concepciones abstractas y no promover más la condición de la realidad que por siglos el arte ha manifestado. Sea cual sea la argumentación sigue habiendo sólo representaciones con los mismos materiales, habituados a las mismas representaciones estilísticas

que reutilizan las condiciones generales en los mismo materiales, como lo son el reciclado o la intervención corporal, que sólo parecen limitarse a las acciones, quieren hacer la transformación conceptual en el nivel interpretativo de las condiciones sociales.

Lo indefinido en estas propuestas vestidas de conceptos fenomenológicos, tratan de crear un público selecto que debe de concebir la representación como un hecho conceptual más que estético. Se sumergen en la explicación teórica de la pieza, desplazan conceptos como lo son los estéticos y abordan sobre manera los conceptos teóricos nombrándolos artísticos. A demás de enfrascarse en una explicación de cada parte de la pieza. Así podemos observar que el uso de materiales reciclados son los preferidos para este tipo de manifestaciones, que en épocas anteriores se le denominó Arte Povera, por la pobreza del material no así de conceptos. Estos conceptos devinieron en poder hacer un discurso que el arte contemporáneo ha necesitado, el ser polifacético. Nos encontramos ahora que existen creadores que bien pueden ser performer e instaladores o ambas y al siguiente día estar haciendo fotografía. Lo anterior no es que sea erróneo sino que es una multiplicidad de conceptos que devienen en amplitud que modula los conceptos y decae en una especie de confusión. La indefinición es algo confuso y sobre todo metafísico que escapa a toda comprensión. Si este discurso es parte de arte contemporáneo, qué posición y vías toma el arte actual. Sobre todo la pintura cómo queda en sí como circunstancia y condición histórica.

La condición mecánica de la producción actual, que abordan manifestaciones de corte objetualista; conlleva a un estado de reciclaje e intuición. Esta condición hace que la intuición en la producción artística, sea espontánea. No aborda el espacio en blanco, sólo justifica los conceptos artísticos incrustados de manera antropológica. ¿Será que esta capacidad haya superado los pormenores de la producción, al encontrar en ellos los principios del consumo, como etiquetar productos mercantiles? ¿No estaremos hablando que este tipo de producciones artísticas sean más justificadas a los procesos del mercado cambiante más que a

las necesidades sensitivas y sensoriales? Ahora bien, por lo que se ha puesto en el panorama, una manifestación que ha costado en el presente, definirlo como realmente arte, pues hasta con el hecho de explicarlo; como nuevas manifestaciones creativas ha cambiado la forma de concebir este tipo de manifestaciones. La idea del consumo se hace manifiesto en estos planteamientos que han llevado a los tipos de consumo, al tipo de distribución, como realmente son, es decir, masivos.

Necesariamente debemos de abordar este tema desde el campo de la pintura, pues como se veía con antelación; la pintura es y ha sido parte y principio de este debate, que se ha generado desde el punto de vista histórico y disciplinario. Si no fuese de esta manera no habría, y aventurándonos un poco, quizá el arte denominado contemporáneo, que en la actualidad está en debate como *arte contemporáneo VIP* no hubiera tenido el despunte que tiene sino fuera por la existencia de la pintura actual, Pues ésta ha sido la piedra angular para que las creaciones y sobre todos los espacios de exhibición contemporáneas VIP sean consideradas como el top de la creación en el *meanstream* artístico.

En este sentido el discurso que se hace visible, en torno al concepto de contemporáneo, se plantea en un estado temporal; al establecer que lo contemporáneo es atemporal, por no decir anacrónico. Plantean que hacer del pasado distante, algo que está más cerca y entre nosotros, es inversamente proporcional a decir que el pasado inmediato es historia¹²⁵. Deambular en torno a las concepciones de corte socialista han expresado, para este autor, la relación que hay entre la metáfora y la producción estética, dejando de lado la producción plástica. Aunque no se acaba de entender del todo, por qué hacen de la producción artística causa de la proporción política. Por qué enrolarse en un entendimiento de las circunstancias sociales y darle más énfasis al nombre de una fábrica de focos, con el nombre de una “revolucionaria” idea, que centrarse en la obra y la estética. Plantear la estética como núcleo de la política, es en todo caso desde mi punto de

¹²⁵ Botey Mariana, Medina Cuauhtémoc. *Estética y emancipación*, México, Siglo XXI, 2012, p. 16

vista, un discurso que se agota con la temporalidad. Al decir y plantear que en el discurso de “las flores”¹²⁶ lleva a la emancipación de la estética en la política, esto es una cuestión de interpretación, como ya advertíamos en la primera parte de este presente estudio.

2.2 LA DISCUSIÓN DE LA PERTINENCIA DE LA PINTURA, AÑOS EN DEBATE

Asegurar que la belleza y la estética se diluyen en entramadas complacencias, para elevarse como únicos medios de la contemplación artísticos; ha llevado a no más de una pluma a desarrollar planteamientos, que lejos de contribuir a la discusión del arte, se han visto iracundos y mordaces con plantear la muerte de la pintura. Es una paradoja celebrar este estado vaporoso, al plantear que el estado estético del objeto sólo se concentra en el objeto o hacer ver que la experiencia artística es, de un caso particular momentáneo, sin tener alguna pieza, en la mayoría de los casos objetual, libre de todo proceso disciplinario utilizando dispositivos y procedimientos que hacen la función de la obra. Aunque en definitiva la moneda de cambio que es en este caso la estética, ha sido cambiante en distintos tiempos y estados del arte. Por qué se ha retomado a la estética como la manera para producir el arte, como único camino posible, de igual forma se ha tomado para decir que el arte no necesita de ella para hacer arte. Sin embargo hay quienes han tomado a la estética como más le convenga para representar la idea.

Esto ha llevado al discurso de arte a verse entre el laberinto de definiciones e indefiniciones en sí mismo. El arte después de 1945 llevó a la pintura a momentos de inflexión traspolando conceptos pictóricos por conceptos de las tendencias emergentes como el *happening* de finales de la década de los cincuenta. Con lo anterior mostraban un desplazamiento por parte del arte emergente hacia la pintura, de manera que; el arte se dictaría ahora desde un imperio, al que le era necesario

¹²⁶ *Ídem*

tener un discurso hegemónico del arte a través de las propuestas de sus jóvenes instituciones. No era de esperar que el discurso mostrado justo después de la segunda guerra mundial fuese, el cambio en torno a los procesos experienciales del arte y sobre todo en contra del aura artístico, que ya a principios del siglo XX se emprendió con los *ready-made*. Se señalaba que cualquier cosa podría tener el carácter de arte, para ello debieron de desplazar el concepto de arte por pieza artística, denostar este concepto les dio flexibilidad funcional en torno al proceso creativo y plantear el panorama del lugar común como lugar de todos.

Visto de este modo, hay que suponer que en un régimen de consumo la sobreproducción requiere de la sobre explotación de los objetos hechos imágenes. Aunque esto ha dado paso a multiplicar el fetiche o a promover la apropiación explotando el culto al arte y sobre todo al artista. Cuando Warhol exponía, lo importante no era la obra en exhibición, sino la exhibición del propio artista. Aquí cabe plantear que el concepto “consumir” es determinante como forma de consumo planteado por los centros comerciales. Este avatar ha hecho del arte, sobre todo de la pintura, un proceso que nos ha llevado a plantear la pertinencia del discurso de la pintura, por supuestamente carecer de validez y sobre todo por carecer de temporalidad. De aquí se desprende el concepto de contemporáneo, con el concepto del tiempo, se van estableciendo, entorno a una cultura de consumo, momentos de la experiencia. Ahora ya no es visto el proceso creativo en la cultura, ahora se ve con más ahínco los procesos de producción industrial de los bienes culturales y la producción industrial de las formas simbólicas.¹²⁷

Ahora para pasar del mundo del arte hacia el mundo de la cultura, es un discurso que se ha venido imponiendo, por la cultura de consumos en el tránsito que se ha hecho de los *suburb* a los *exsubur*, ha propiciado en conjunto un cambio en el panorama cultural.¹²⁸ Ahora ya no vemos producciones creativas sino reproducciones en masa. Estos ahora se ven más preocupados por el *bussines* que por las

¹²⁷ Michaud, Ives, *El arte en estado gaseoso*, (2007) Ensayo sobre el triunfo de la estética; trad. De Laurence le Bouhellec Guyomar, p.14

¹²⁸ Martel, Frederic. *Cultura mainstream*, Taurus, México, 2013, p. 41 ss

experiencias artísticas. No es raro ver más frecuentemente descargas de Facebook, Instagram o *mp3*, o espectaculares anunciando la película de moda en plataformas mediáticas como Netflix. Este efecto y de manera impresionante ha dejado una cepa en el mundo del arte que se ha visto como poco claro y no definido, que algunos le han nombrado, por decir de algún modo, en estados corpóreos, volátiles y líquidos mundo del arte y las redes sociales.

Si bien las redes sociales han demostrado jugar un papel muy importante en el mercado del arte, sobre todo con la difusión de la obra artística, se plantea que el arte moderno ha terminado y el arte posmoderno solo fue un cadáver que presumió un prefijo de *pos* y lo siguiente fue moderno, pero en el caso de este tránsito, ¿qué paso con la pintura?, ¿dónde quedó?, ¿en qué se transformó?, si fue ese el caso, ¿quedó en la misma silueta? o ¿cambió al mínimo estado transparente de la concepción creativa?. De todas formas el crisol de arte contemporáneo se ha dado desde varios puntos de vista, llamamos nosotros desde una estética múltiple, refiriéndonos hacia una poética.

“... El arte contemporáneo, el que se realiza en el espesor temporal de algo como una década, en este sentido puede describirse desde varios ángulos.”¹²⁹

Partiré de la idea de que lo contemporáneo es lo que se ha realizado en un periodo de diez años a la fecha. Tomándolo como arte actual, periódicamente describiéndolo como los casos concretos de los productos; producidos estéticamente en esta etapa considerando la interpretación que se ha hecho de alguno productos para dar referencia a ellos. Para eso el concepto de pertinencia será lo *actual*, daremos línea directa a la discusión con la pintura y sobre todo, tomándola como punto, los ángulos que describa las relaciones productivas y sobre

¹²⁹ Yves *Op. cit.* p. 19

todo los espacios de exhibición, que se han venido imponiendo cada vez menos entorno a las prácticas llamadas *tradicionales*. Por lo tanto la discusión que se ha establecido en torno a la pertinencia de la pintura se ha dado dentro de este panorama. Dentro de la cultura de consumo y en torno al arte llamado procesual.

Hay quien dice que el ejercicio de la pintura está entramada en sí misma, su oficio es “romántico” y que como la serie de *Star trek*, el oficio de pintor, está perdido en un espacio anacrónico e ingenuo, en busca continua de un lugar afable. Presa posible de la ilusión del reconocimiento se ve atormentada por un público que, según se dice, ahora le gusta más el video y el diseño, la música en *mp3* ó *la junk food* o las redes sociales, que el juego estético que de la pintura tiene es sí como legítima conquista.

Por otro lado, dentro de los mercados simbólicos del arte, la imagen se ha explorado con distintos medios, que ha hecho aún más grande esta brecha de la interpretación y la concepción hacia la pintura. La fotografía ha contribuido a este embate sobre la pintura, ¿será que la pintura tiene todavía un peso enorme, y que hay que desplazarla?; como Moloch¹³⁰ en la sociedad. Hay imágenes fotográficas de todos los tipos. La fotografía tuvo que ampliar horizontes, sin negar que el discurso fotográfico en sus inicios le pidiera prestado discurso a la pintura. No es de negar que este amplio panorama que la fotografía tuvo que hacer, abarcó todos los temas, de una manera más instantánea y sobre todo más barata; accesible a la mayoría. Sin embargo, es reconocible por muchos que los procesos de producción así como los de creación; son distintos entre ambas disciplinas. La fotografía es instantánea y propuesta por el ojo que lo ve como un acontecimiento, en la mayoría de los casos, y registro ante los embates del tiempo. La pintura por el contrario es un ensayo de errores y aciertos, en la reflexión constante y cotidiana e interpretativa de la realidad circundante, además de hacer un registro, sí; del tiempo, pero al mismo tiempo de lo no dicho, lo no escrito, lo que prevalece ante

¹³⁰ Dussel, Enrique, *Las metáforas teológicas de Marx*, El Verbo Divino, Estella (Navarra), España, 317 P.

los embates del tiempo, la comunicación posterior al hecho que ya no está, además que se transforma en un discurso universal, ese discurso es el arte de la pintura.

2.2.1 LA CONTEMPORANEIDAD

Han pasado ya más de cien años, desde que se plantea a *lo contemporáneo* como tal, en donde, entre otras cosas los procesos en el arte no han sido desapercibidos desde el punto de vista cronológico. Es de suma importancia, que el proceso cronológico de la creación artística se haya dado no con el proceso lineal de la cronología histórica. Para entender los procesos artísticos en torno a un conjunto de sucesos históricos nos sitúan dentro de una línea del tiempo mucho antes de que acabe el siglo XIX, es decir, antes de 1900.

Para poder dibujar esta línea cronológica en el tiempo, es necesario recordar, y empezar para el caso de México en cuanto a procesos artísticos debemos de ver a Julio Ruelas (1860-1907) como uno de los pilares para el caso nacional. Aunque estuvo la mayor parte del tiempo fuera de México, es referencia directa para los procesos creativos que repercutieron en las generaciones siguientes, como el muralismo. Pensar en sus contribuciones en revistas como la *Revista moderna* donde se publicaban escritos de vanguardia. Pero sobre todo las contribuciones de Julio Ruelas con sus grabados, como el autorretrato con un insecto enorme taladrando su cabeza, haciendo referencia a la crítica.



Julio Ruelas. Imagen obtenida de Internet

Por otro lado, otro de los pilares y quizá quien marcó más influencia en las generaciones futuras de artistas es José Guadalupe Posada (1852-1913), autor de miles de grabados en zincografía impresos a manera de volantes. Donde imprimiría a manera de sátira, usando sus clásicas calaveritas, a un México de miserias y trasmutaciones políticas, pasando por los crímenes pasionales y hechos insólitos hasta llegar a los desastres naturales, en una sociedad gobernada por la tiranía de Porfirio Díaz. Aun hoy podemos observar, a una persona regordeta, postrado en el dintel de un taller, con la mirada fija a la cámara que lo retratará para la posteridad. Con su mano en el bolsillo izquierdo, con traje de felpa, su pierna derecha levemente flexionada apoya su cuerpo en la marquesina de la entrada. Arriba reza un letrero *J.C Posada, taller de grabado*. Esta foto está tomada en el taller de Antonio Venegas Arroyo, en el local de Santa Teresa, número 5 (hoy calle de Guatemala) hacia 1908. Hoy día la casa ha sido derribada al encontrar los vestigios arqueológicos entre la calle de Guatemala y república de Argentina en la CDMX.

Lo trascendente de este personaje es el uso de las imágenes locales relacionándolas con la cultura popular y la cultura de la muerte.



José Guadalupe Posada. Imagen tomada de Internet

Ambas personalidades son, entre otros, los pilares de una historia del arte de México, referentes de los procesos artísticos hasta la actualidad.

Planteo que mi propuesta retoma estos pilares, pues pienso que los mismos han influenciado parte del panorama nacional y actual del arte. Empezando por un José Clemente Orozco, que bien apuntó.

“... Posada trabajaba a la vista del público, detrás de la vidriera que daba a la calle, y yo me detenía encantado por algunos minutos, camino de la escuela, a contemplar al grabador, cuatro veces al día, a la entrada y salida de las clases, y

algunas veces me atrevía a entrar al taller a hurtar un poco de viruta de metal que resultaban al correr el buril del maestro sobre la plancha de metal de imprenta pintada con azacón..."¹³¹

Retomando a Posada como una influencia *a posteriori* para determinar los modos de producción. Así mismo, se ha planteado el desarrollo de la época, por el mismo J.C. Orozco, todo el planteamiento artístico que será base para concretar los procesos de producción plástica. Comentaba en su autobiografía la llegada de maestros de Europa, en ese entonces vino invitado por Justo Sierra, para promover el complejo y apasionante aprendizaje de la pintura. Entablado una discusión con los jóvenes de esa época, entre ellos J.C. Orozco, hacer que el arte de la pintura expresara las vicisitudes de las condiciones sociales de la época, y no sólo copiar lo que se hacía en Europa en aquellos años.

Antonio Fabrés viene a México mostrando profundos conocimientos de la técnica de la pintura e influenciado por Velázquez ¹³² sus temáticas eran de corte costumbrista y de temas religiosos. Poco a poco se hizo de un número nutrido de discípulos entre los que se destacan Saturnino Herrán, Diego Rivera como asistentes a su taller. En el taller se trataba de copiar la naturaleza fotográficamente con la mayor exactitud que fuera posible resaltar. No importando tiempo ni esfuerzos de realización de la obra. Se dice que los modelos duraban meses en la misma posición sin variación alguna al frente de los estudiantes¹³³. La formación recibida fue académica.

¹³¹ Orozco, J. C. *Autobiografía*, Guadalajara, ediciones occidente, 1945. Tomada de la edición en Ediciones Era, México, 1970.

¹³² *Op. cit.* p. 14

¹³³ *Op. cit.* p. 15



J.C. Orozco Autorretrato. Imagen tomada de Internet

2.2.2 CONTROVERSIA

Julio Ruelas y el Dr. Atl sostuvieron un choque entre románticos y modernistas. Como Orozco comenta, Ruelas era un pintor de cadáveres mientras el Dr. Atl traía en sus manos el arcoíris de los impresionistas.¹³⁴ Ruelas con su agudo pensamiento había hecho su autorretrato con un inmenso insecto taladrando su cabeza (véase imagen 14), referenciando a la crítica. Por su parte el Dr. Atl asistía a la academia de San Carlos, donde hablaba con tono atrayente y palabra sencilla sus incursiones por Europa al fuego de la capilla Sixtina y de las pinturas del maestro Leonardo da Vinci. La técnica de la pintura era una proeza para los jóvenes participantes a los talleres de pintura y de dibujo nocturnos. El interés del dibujo de los grandes maestros. Las enseñanzas de Antonio Fabrés fueron

¹³⁴ *Op. cit.* p. 16

modificadas por el grupo de entusiastas aprendices. Adiestraban la mano y el ojo sobre todo, en el dibujo con más rapidez la transición de disminuir el tiempo de dibujar el modelo, sería llegar a pintar el modelo en vivo. J.C. Orozco comenta que esa sería la primera revolución en el campo de las artes en México. Comparado con el pasado de la pintura, hacía ver un sirviente colonial todo venía hecho de Europa, los estándares de pintura debería de ser como los cánones de París. Lejos de seguir los cánones planteados por Europa los jóvenes aprendices se vertieron a plasmar su realidad inmediata Orozco dirá.

“...Fue entonces cuando los pintores se dieron cuenta cabal del país en donde vivían. Saturnino Herrán pintaba ya criollas que él conocía, en lugar de manolas de Zuloaga. El Dr. Atl se fue a vivir al Popocatepetl y yo me lancé a explorar los peores barrios de México...”¹³⁵

El cambio revolucionario será el planteamiento de un cambio distinto al aprendido en la época. Se estableció una relación cercana entre la nueva forma de hacer pintura y la realidad cotidiana de un México antes del estallido revolucionario. Es aquí donde planteo a un J.G. Posada como el precursor de ese México en transición de un arte de corte colonial a un arte revolucionario y revelador, con sus modos de producción plástica, determinando una base planteada desde las necesidades inmediatas de retratar la realidad. Aunque se puede fijar, que había un discurso nuevo y que el mismo J.C. Orozco dice que eran palabras nuevas en los viejos libros. Era un punto de inflexión en el ámbito creativo.

En esta época pasaron varias cosas que no podemos pasar desapercibidas. Por un lado la necesidad de descubrir la técnica de los antiguos maestros, es decir, regresar al trabajo de taller. Por otro lado, desechar lo que no era propio y de la

¹³⁵ *Op. cit.* p. 20

cultura mexicana, establecer de igual manera la historia de la pintura cercana como el aprendizaje con los maestros como Germán Gedovius y Leandro Izaguirre. Éste último había pintado el *Suplicio de Cuauhtémoc*. (imagen abajo) Los nóveles artistas, planteaban ya un análisis crítico con su historia inmediata pasada y sobre todo proponían a través de la pintura la realidad social de la época. Este sisma en el arte en México es una visión que ha retomado el olvido de un pasado que nos pertenece y que nos plantea hoy más que nunca, un rescate para retomarlo como lo contemporáneo.



Izaguirre, el suplicio de Cuauhtémoc. Imagen tomada de Internet

Siempre se plantea que lo contemporáneo es el olvido de las artes tradicionales y el auspicio del arte de las experiencias. Hasta este punto ha llegado la barbarie, si, la barbarie, para poder encubrir el pasado que pesa por un arte que plantea una servil postura ante los planteamientos estéticos del consumo. En la discusión de lo *novedoso* y lo *nuevo* hay un vacío de contenidos y de principios estéticos. Hacer y deshacer con los materiales reciclados y un planteamiento estético, es plantear

que la basura como tal es arte y que renueva como tal, el discurso, aunque sólo es, en el discurso.

2.3 LA PINTURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA Y LA ÉPOCA DE TRANSICIÓN

En 1911 un suceso sacudió las conciencias de los alumnos de la Academia de San Carlos. Después de los procesos y preparativos de un grupo de artistas noveles al mando del Dr. Atl, quien en el año de 1910 había gestionado pocos recursos para hacer una exposición paralela a la conmemorativa del 100 aniversario de la independencia de México. Habían logrado la cantidad de \$3.500 pesos para hacer obra y montar una exposición paralela a la organizada por el gobierno de México, que entre otros expositores traían de España a Joaquín Sorolla y a Antonio Fabrés la exposición se realizaría en frente del desaparecido Hotel Regis en donde se instaló una carpa hecha especialmente para tal evento. Por el contrario, en los patios de la academia de San Carlos, los alumnos nombraban para la organización de la exposición de mexicanos, a Joaquín Clausell y también le dieron la encomienda como tesorero por ser licenciado y pintor. Con posterioridad, se dedicaron a organizar la exhibición misma que tuvo rotundo éxito; pues era de corte más variada y nutrida que la propuesta del gobierno, aunque J.C. Orozco comentará posteriormente que nunca se había visto algo igual en la academia. Para su selección los alumnos se organizaron y en una tumultuaria reunión, elegían que trabajo se exhibiría en la citada exhibición. Inmediatamente después y debido al rotundo éxito de la exposición, decidieron organizarse en un grupo llamado *Centro Artístico* Esta organización y por sus características de agrupar a varios creadores lo tomamos como antecedente de procesos posteriores en cuanto

a grupos artísticos futuros, como lo son en la década de los sesenta. Para hablar de la transición en términos artísticos hay que hacer referencia a que estos grupos artístico encabezado por el Dr. Atl, llevó al grupo a realizar proyectos que debido al estallido revolucionario se vieron postergados, como la realización de murales en la preparatoria de la UNAM. En voz del Orozco dice:

“... La gran exposición de pintura mexicana había tenido lugar en septiembre de 1910. Empezamos a hacer preparativos para la pintura mural en noviembre siguiente. El día 20 estallaba la revolución. Había pánico, y nuestros proyectos quedaron arruinados o pospuestos...”¹³⁶

Si imaginamos que el movimiento muralista hubiera empezado por lo menos 10 años antes de lo que se dio, tendríamos que este bagaje se dio en plena revolución pictórica años antes que la revolución armada y gracias a la ruptura que hubo con las influencias extranjeras y a la tenacidad de pintores como J.C. Orozco y G. Murillo.

Tomamos esto como una época en transición y cambio en el ámbito de la pintura mexicana y sobre todo como la tesis planteada por la historia de las revoluciones, donde todos los cambios se dan en los campos de lo social y lo cultural.

En 1911 hartos del sistema de dibujo implementado en la Academia de San Carlos, los alumnos declararon una huelga que duraría 2 años de 1911 a 1913. Fruto de un letargo académico, los alumnos cuestionarían el tipo de enseñanza que copiaba más al eurocentrismo, que a las necesidades más inmediatas y sobre todos reales de la producción plástica. Recordemos que en ese periodo se darán sucesos trascendentales para el futuro del país. Orozco recordará que por esa

¹³⁶ *Ídem*, p. 26

época el arquitecto y director de San Carlos don Antonio Rivas Mercado fue apedreado por alumnos quienes serían hechos presos por su acción. Ahí aparecería un joven inquieto apellidado Siqueiros que junto con Ignacio Asúnsolo irían a parar en la cárcel por esa acción¹³⁷.



Ignacio Asúnsolo. Imagen tomada de Internet

La petición de los alumnos sería la destitución del director y los profesores del sistema "Pillet", que a decir del propio J.C. Orozco; este sistema no era más que la copia de la estampa y la de copiar las figuras de yeso¹³⁸, mismo que no querían los alumnos y fue causa detonante de la movilización, al final estallaría la huelga en 1911. Pero sobre todo se daría por terminado y de manera radical el fin de los planes de estudio.

Orozco recordará más adelante que el Dr. Atl se había ido a Europa y el liderato del movimiento estudiantil lo tomaría Raziél Cabildo poeta y estudiante de pintura

¹³⁷ *Ibid*, p. 27

¹³⁸ *Ídem*

que junto con Ramón López; ambos bohemios, llevarían un movimiento con visos de armonía y con manifiestos nada incendiarios. Al respecto asociarían los discurso con los lenguajes de Rubén Darío y terminarían en ninguna solución a la huelga yéndose después a las cantinas del barrio.

“... Raziél, Ramón López y Francisco de la Torre acababan llorando a lágrima viva sobre las copas de tequila, después de oír doloridos versos de Raziél a una bailarina, y las tétricas canciones de Ramón López con invocaciones a la “muerte inhumana” y el “triste tañer de las campanas mortuorias”¹³⁹

Dicho acontecimiento vino a desembocar en la candidatura del pintor Alfredo Ramos Martínez, quien se lanzará para la dirección de la Academia de San Carlos. Pidiendo el apoyo a los huelguistas, prometiéndoles un cambio radical en el sistema y plan de estudios, pero sobre todo hablándoles profusamente de los impresionistas franceses. J.C. Orozco recordará más tarde, que los alumnos caerían irremediabilmente en el embrujo parisino para no levantarse más de la *Primavera*, cuadro que había pintado con lo pomposo de la técnica parisiense y modelos técnicamente relacionados al impresionismo. Por esa época Ramos Martínez fundaría la escuela de pintura al aire libre de quien muy pronto J.C. Orozco se desprendió, por no tener el gusto de pintar bonitos paisajes usando violetas para las sombras y verde para los cielos. Sin embargo, él preferiría el negro y los colores tierras en su paleta, pintando temáticas más realistas e inmediatas como los indígenas, damas y hombres ebrios. Aquí podemos notar ya las temáticas que más adelante retomaría para plasmar en sus murales, típicos temas de un México de condición campesina y una clase rica con fijación en los estilos parisienses.

¹³⁹ *Ibid*, p. 29

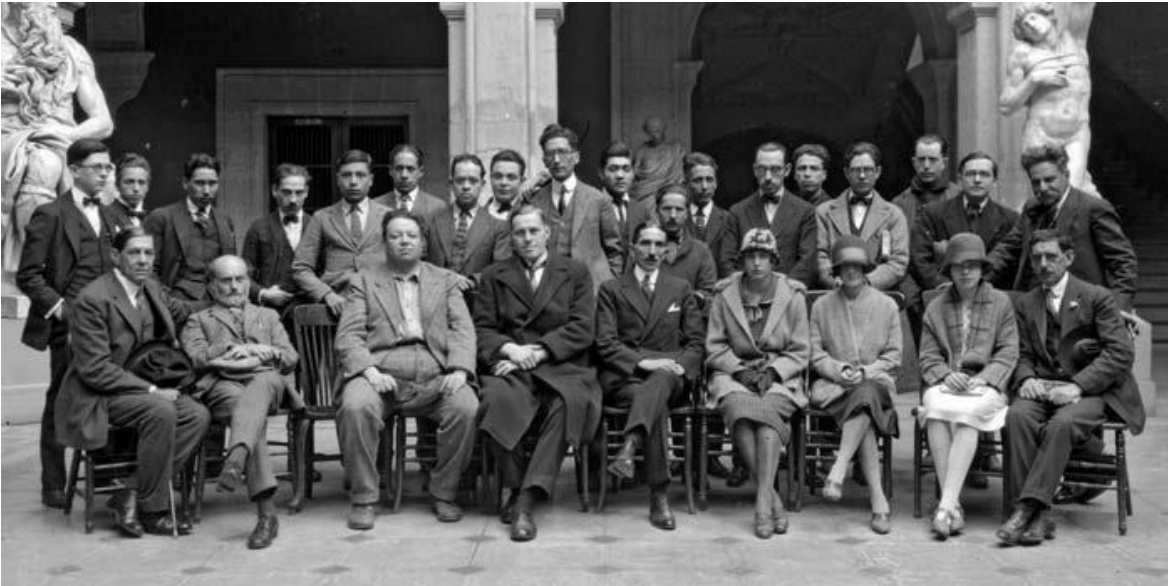


Foto en la academia de San Carlos donde aparecen el Dr. Atl, Diego Rivera e Ignacio Asúnsolo.
Imagen tomada de internet

Por la misma temática que, sin lugar a dudas les envolvió, fue el acontecimiento que marcaría generaciones. La Revolución Mexicana con su desfile de caudillos custodiados por el estado mayor y seguida por tropas enclenques y nutridas de esperanza. Además de los giros nocturnos de todo tipo y precio, que Victoriano Huerta mandó poner, después de haberse hecho del poder asesinando a Madero y gente cercana. Dicha temática nutrió la imaginación artística para plasmar más adelante, en los muros públicos la simbología con íconos populares, para alimentar más las representaciones populares en el imaginario colectivo de un México en transición. Por si fuera poco habría un modo de producir este imaginario del colectivo: el teatro, que más adelante abordará temáticas populares y creará personajes apegados al vocabulario soez conocido como el “peladaje” a estos eventos asistirá todo tipo de ciudadanos, una concurrencia nutrida de todo tipo de personajes que alimentarán el imaginario del suceso que se avecinaba en el ámbito de la cultura el: Muralismo mexicano.

Impresionante el relato sobre la revolución de un J.C. Orozco iracundo por la caricatura política pero inconforme por los procederes carrancistas. Los sucesos culturales tutelados por un Dr. Atl que dirigía un periódico carrancista llamado

Vanguardia donde J.C. Orozco hará caricaturas de corte eclesiástico. Harán la mayor parte de las veces una idea de partidismo político; que poco a poco acabó por alargar más el proceso de la aparición de un Orozco más apegado a las imágenes sociales y con posturas radicales. Sin embargo, toda esa experiencia le pudo haber servido en la retroalimentación de un imaginario violento. Esta violencia no es más que hecho manifiesto en su trazo del pincel y la forma de tratar sus personajes cotidianos en un sufrimiento concupiscente utilizando los colores ocre, negros y tierras, en muros amplios. Con personajes solemnes que representan a una clase aristocrática, que presentan alguna deformidad, además de parecer semblantes caricaturescos, en escenas opulentas y derrochadora de riquezas de un pueblo marginado pobre e inculto, cuya venganza se da a través de la mofa en sus semblante faciales y sus posturas estoicas y erguidas, yertas de tanta injusticia, tratados como bandidos; sin ser más que los desposeídos de sus tierras.

Cabe destacar que en palabras del propio J.C. Orozco, ni San Francisco y Nueva York, en ese periodo, tenía todavía la influencia parisina. Todo era de corte academicista, lo que dice que el cambio en el ámbito de la plástica que llevaba ya varios años en México es antecedente de la propuesta plástica que cimbraría al mundo, el muralismo.

2.3.1 DE LA REALIDAD REAL A LOS MUROS REALES

Con todo el bagaje detrás, las primeras intervenciones en los muros se dan a partir de 1922. Para J.C. Orozco esta etapa estuvo antecedida por una incubadora de suceso y hechos históricos de 1900 a 1920 que darían pie, no sin dejar desapercibido los antecedentes de siglo XIX. Orozco apuntará:

“...Puede hacerse un resumen de lo que se pensaba en México en 1920, en lo que se refiere al arte.

1. Eran los días en que se llegó a creer que cualquiera podía pintar y que el mérito de las obras sería mayor mientras mayores fueran la ignorancia y estupidez de los autores.
2. Muchos creyeron que el arte precortesiano era la verdadera tradición que nos correspondía y llegó a hablarse del “renacimiento del arte indigenista”¹⁴⁰

Aunque para el tiempo, el nacionalismo retomaba un realce con temáticas indigenistas, propias de la época, y que más adelante serán factor temático en la ruptura mexicana. Cabe destacar un punto en especial, cuando se hablaba de una postura iniciada principalmente por el Dr. Atl, esa postura será estandarte del movimiento que se iniciaba. El Dr. Atl pensaba que interviniendo directa y activamente en la política militante¹⁴¹, se podrían hacer las cosas de distinta manera, como pensar que el arte debía estar al servicio de los trabajadores y debía así mismo ser una arma de lucha de los conflictos sociales. Los artistas también se vieron interesados por la sociología y la historia. En referencia hoy en día igualmente o quizá con más ahínco, se ve estas últimas influencias más marcadas en las tendencias artísticas del arte actual.



Gerardo Murillo, Dr. Atl. Imagen tomada de Internet

¹⁴⁰ Orozco, *Op, cit*, p. 59

¹⁴¹ *Ídem*

Con esta ideología estaba armado el trasfondo temático del muralismo, aunque no del todo estaba completado el fondo del movimiento muralista. J.C. Orozco apuntará que la técnica del mural no era conocida por ninguno de los pintores interesados en los muros, lo que me hace pensar que debieron haber hecho muchos ensayos y sobre todo tanteos; teniendo las primeras obra y siendo decorativas y con alusiones a la historia, aunque de manera tímida pero ya experimentando. Lo que ayudaría mucho al movimiento muralista, será la exploración y sobre todo, el compartir las experiencias de los pintores, transmitiéndose así una escuela que no dejó de ser aislada al contrario, abogó por la unión y el esfuerzo conjunto; que los llevará a plantear la única propuesta plástica que dio México y compartió con el mundo del arte.

Es de mencionar que en el momento en que surgirá el muralismo, había una oportunidad única para los pintores, que quizá no se habría presentado en mucho tiempo y quizá no le hayamos presenciado desde ese entonces. Por un lado la reciente creada Secretaría de Educación Pública al mando de José Vasconcelos, en cuyo seno se encontraba el Departamento Editorial, que publicó los clásicos a muy bajo costo pensando en el pueblo. No olvidemos que era justamente la culminación de la lucha armada, mas no de la lucha ideológica.

En ese período fueron llamados artistas e intelectuales a colaborar junto a los pintores. Rivera llegará de Europa y Siqueiros será traído desde Roma por Vasconcelos. Pero hay un dato muy importante que será a la postre un factor decisivo en la composición mural. Otro joven vino de Europa, y sería uno de los principales aportadores de la estética muralista. De origen francés Jean Charlot traía una formación europea, sin embargo será influenciado enormemente por las esculturas aztecas. Una aportación del muralismo a la vida social es liquidar un sistema de época bohemia donde se fingía un idealismo absurdo. Tomaron un idealismo proletario dispuestos a trabajar 8 o 10 horas continuas, ávidos del conocimiento lo buscaron en la universidades y escuelas así como talleres para

crear el “mundo nuevo” que los haría dirimirse de una clase social cada vez más inequitativa y con profundos abismos educativos.



Siqueiros, Orozco y Rivera. Imagen tomada de Internet

Por ideología sostuvieron que, socializarían el arte así como repudiarían el arte de caballete. Aunque este último no se llevó nunca a cabo, pues no era razonable por no ser opuesta a la pintura mural, como prueba la enorme producción que tuvieron J.C. Orozco, D. Rivera y D. Alfaro Siqueiros de pintura de caballete en ese periodo. Conscientes ya de su momento histórico, y un Siqueiros sobre todo con firmes convicciones políticas radicales, hicieron un “Manifiesto” que representará al Sindicato de Pintores y Escultores, donde plasmarán ideas estético-artísticas e ideológicas del movimiento naciente conocido posteriormente como: EL Muralismo mexicano. Aunque, en la condición ideológica del muralismo se advierte una fisura en el mismo pensamiento. Por la idea de hacer las temáticas más afines a los espectadores y que éstos fueran obreros no siempre funcionó. No así para la gente que pudo adquirir un trabajo, y además lo podía pagar. El movimiento fue

contundente, se hicieron aportaciones al mundo del arte, impresionantes, sobre todo en la perspectiva artística, y en la forma de hacer las figuras. La idea de ir en contra de la burguesía desde el arte, no siempre funcionó, ya que hacer que los consumos artísticos desde los muros será para todo el público en general no solo para la clase trabajadora, a esto le añadimos que quien verdaderamente compraba obra era la gente que podía hacerlo, y esa gente no era en su mayoría gente proletaria. Lo que podemos rescatar de esto es que los muralistas tuvieron claro que, la educación social podría crear y orientar un gusto por la educación visual, y ésta es quizá una de las más originales de sus aportaciones al mundo simbólico del arte. Necesariamente hubo contradicciones dentro de su manifiesto, por un lado iban en contra de la ideología burguesa, pero se encontraban que solo esta ideología entendía los que era su manifiesto, y no es por demeritar la solución espacial de los muros y que estos fueran parte del acercamiento a las grandes mayorías, sino porque debido a las condiciones sociales de la época, un México casi devastado por 11 años de guerra detrás, una clase media campesina mermada y diezmada por su participación activa en la revolución, la clase media apenas empezaba a detonar menesteres a través de sus jóvenes que empezaban a interesarse por los sucesos históricos.

Un punto que se desprende de aquí, es la organización de cómo trabajaron los pintores. Se organizaron por "grupo" o equipos distribuyéndose las tareas, y éstas eran siempre a base del trabajo y según sus aptitudes, ya habían convenido que ninguno de los miembros de los grupos firmaría sus obras murales. Esto será retomado por los jóvenes artista sesenteros, tema que se aborda más adelante. Esta idea de no firmar y hacerlo colectivo, se derrumbará más adelante pues es bien sabido que el maestro pintor mandaba a sus ayudantes a empezar el muro y llegaba al final para darle su toque distintivo. Lo anterior, lo planteó J.C. Orozco como fracaso, porque ninguno de los muralistas quiso sostener la idea de no firmar su muro además que se enfrentaban a la idea de lo colectivo sería notorio las distintas manos en la pintura mural. Un aspecto que rescata J.C Orozco lo cual hace tener la idea de los que realmente representaban en la época, es en

cuestiones de gusto. Él comentaba que en esos menesteres, los gustos se definían por la colectividad, sin embargo, quién era el representante de esta colectividad, quizá aquí se desprenda la idea de pintar los murales que Siqueiros más experimentó, la idea de la poliangularidad. Además años más tarde Arnold Belkin retomará del propio Siqueiros, la idea de preguntar a la población que transita, donde va estar el muro, para poder saber qué es lo que les gustaría encontrar representado en ese muro. Si lo vemos desde ese punto de vista no es tan alejado la idea de J.C. Orozco cuando decía que, a la mayoría le gusta la miel, el azúcar y el caramelo, y que en el arte diabético (*sic*) a mayor cantidad de azúcar, mayor éxito comercial.¹⁴²

La promoción que se da en esta época de la ideología del movimiento, pronto se vio influenciado por la política, sobre todo en la publicación de un periódico, como órgano del Sindicato de Pintores y Escultores, llamado *El Machete* mismo que funcionará a la par, como espacio para que D.A. Siqueiros, D. Rivera y J.C. Orozco hicieran grabados. Los muros desnudaron la vida cotidiana de una escuela nacional preparatoria, que para sorpresa de muchos, rechazaron con ahínco la pintura en sus muros, al grado de manifestarse hasta la misma Secretaría de Educación Pública. Esta actitud desencadenará en anécdotas no menos curiosas, que marcarán un mito dentro del movimiento. Se dice que en una mañana Ignacio Asúnsolo llegó a la preparatoria, con sesenta canteros, echando tiros hasta agotar sus tres cananas, gritando después *mueras* a los enemigos de la belleza. Asúnsolo trabajaría en ese periodo con unas esculturas que serían puestas en la Secretaría y con frecuencia encontraba oposición, defendiéndose a bala contra sus detractores. Sin embargo, se considera pensar que la oposición ante la transformación de los lugares comunes fue una lucha ideológica encarnizada, que no hubo otra manera de plantarse ante el pensamiento que no veía con buenos ojos la transformación de la cultura.

¹⁴² Orozco, *Op. cit.* p. 71

La idea de la época, que de una u otra manera se niegan a pensar en los acontecimientos nuevos como aversiones a las buenas costumbres, no es otra cosa que el miedo a un cambio de un orden distinto. Considerar que cuando J.C. Orozco pintaba los muros de la escuela nacional preparatoria, al pintar una madre desnuda amamantando su hijo; era un sacrilegio, pensaban que era una virgen desnuda, es interesante pensar que esta imagen conlleva el imaginario social en las creencias. Acontecimientos como estos o como cuando Vasconcelos dejara la Secretaría, J.C. Orozco y D. A. Siqueiros fueron arrojados a la calle y sus murales fueron gravemente dañados a palos, pedradas y navajazos por los estudiantes. Sin embargo estas contrariedades darán fin al sindicato.¹⁴³

Es de destacar la formación de los artistas del mural, sobre todo de J.C. Orozco, cuando visita Nueva York encuentra en personalidades de la cultura universal, distintas maneras de ver la realidad y tendrán que ver con parte de su formación, poetas, músicos, misma que plasmará en sus muros en su trayectoria artística.

La etnografía ha planteado una ramificación en las artes, sobre todo las artes que se han enfocado más a lo experiencial. Las producciones contemporáneas recurren a elementos de distintas índoles, complejos todos y sobre todo requieren de colaboraciones. La producción más apegada a procesos espectaculares, afines al video y la instalación, van proponiendo efectos emotivos y experiencias de cierto tipo. Emociones en estados de conciencia, como la diversión, el horror, el terror o simplemente el aburrimiento. Estas experiencias son las que busca del espectador, sobre todo el involucramiento a través de la experiencia, que aparentan cada vez más de “gran consumo” que de propuestas alternativas. Apegadas más al éxito propagandístico se relacionan más con una cultura de consumos; que con la experiencia dentro de la reflexión artística y estética. Este tipo interactivo procura estar más apegado al espectáculo como sensación y no como producto, aunque el producto sea el espectáculo en sí. Estos hechos han querido desproporcionar el quehacer artístico de la pintura, sobre todo, algunos artífices comentarios sobre

¹⁴³ *Op. cit.* p. 82 y ss

quien se adjudica la posición de *críticos de arte*. Al respecto tenemos los comentarios en torno a estos conceptos, donde pretender entablar una controversia en contra de la pintura como lo ha venido estableciendo el medio publicitario:

“...Una buena pintura moderna debía de hoy en adelante venir acompañada de una teoría estética convincente, sin la que no valía nada. Una pintura del expresionismo abstracto necesitaba, de preferencia ir firmada por Greemberg, alabando sus características planas, o un análisis del proceso de gestualidad, de preferencia firmado por Rosemberg, alabando la expresión de la acción plástica. De no ser así, la pintura no pasaba de ser un garabato...”¹⁴⁴

Si los proceso pictóricos han causado tanta discrepancia por sus hechos creativos, no es otra cosa que desplazar éstos, a través de los embates propagandístico en contra de la “hegemonía”, para que los proceso contemporáneos tengan mayor difusión y atraigan cada vez más a un grupo de ciudadanos de clase media e ideológicamente perteneciente cada vez más a un grupo social homologado. Los embates publicitarios comparten de una u otra forma con la contemporaneidad del arte, las formas o procedimientos, toda vez que recurren a los medios de la misma manera para hacer promoción, tiene condición de efímeros, recicla proceso e interviene imágenes publicitadas para cada ocasión. Nuestra cultura es una cultura de la copia.¹⁴⁵

El arte siempre ha necesitado de la publicidad, parte del arte creó la publicidad, para su propia difusión.

¹⁴⁴ Véase Yves citando a Tom Wolfe, *Le mont peint* (1974) trad. Al francés Gallimard, colección Les Essais, París, 1978. Esta cita es en franca ironía sobre el título del mismo libro.

¹⁴⁵ *Op. cit.* p. 35

2.3.2 EL SINDICATO

El denominado “Renacimiento Mexicano” dominó gran parte de la primera década de la aparición del muralismo, Es decir, entre 1922 y 1932. Pocas consideraciones han sido las que se han vertido en los ríos de tinta que se han escrito en torno a este fenómeno artístico, que fue una propuesta mexicana al mundo del arte internacional. En este periodo aparecieron las propuestas estéticas que dieron nombre a los acontecimientos, que abordaron escenas cotidianas. Las apariciones de los ideales revolucionarios, así como la inserción de personajes indígenas y campesinos, dio pie a la proliferación del nacionalismo mexicano. Como repaso diremos que la primera etapa de esta construcción de identidad nacional, más por las temáticas, que por la convicción de ver en los muros representados a los indígenas y a los campesinos. Pronto se vieron con estruendosas manifestaciones de rechazo aquellos jóvenes que empezaban a pintar en los muros de la escuela nacional preparatoria. Los inconformes rechazaban los muros por considerarlos que fracturarían una costumbre moralista al ver ahí representados a personajes populares. Hubo quienes rayaban los murales con señales obscenas, así como, rostros cómicos. Para este proceso el escultor Ignacio Asúnsolo, excombatiente revolucionario, llegó un día armado y con unos campesino y a machete echó fuera de la escuela a estudiantes opositores para que los jóvenes muralista pudieran seguir su labor.



Para mediados de 1922 otro joven haría su incursión al grupo de muralistas, recién llegado al puerto de Veracruz en un crucero de tercera clase, procedente de Europa donde había permanecido desde 1919; en una estancia de una beca que José Vasconcelos le dio. David Alfaro Siqueiros con 26 años se suma al grupo de jóvenes pintores. Poco a poco irán recorriendo los metros de muro asignado para ellos en la escuela nacional preparatoria y en la reciente creada, Secretaría de Educación Pública. Es en este periodo donde aparece una variante en la iconografía muralista, que Rivera describiría, como una estrella de cinco picos con un martillo y una hoz entre cruzadas. Este momento y debido a la actividad política propia de la reciente revolución. Rivera incursiona en el PCM mermado por la derrota de unas huelgas y en profunda crisis, Rivera ingresará como miembro activo.

Las crónicas comentan que fue entre noviembre y finales de diciembre de 1922, estando en casa de Diego Rivera junto con Jean Charlot, Fermín Revueltas, Alva de la Canal, Emilio García Cabrero, Carlos Mérida, Xavier Guerrero y Fernando Leal, quien se sumará también al grupo José Clemente Orozco. Constituyeron en casa de Diego Rivera el Gremio Revolucionario de Obreros Técnicos de Pintores, Escultores y Gremios Similares. Quien más tarde adoptará el nombre de Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores. Este sindicato tendría una declaración de principios que habría llevado varias horas de análisis y discusión, sentando aquí un precedente para que en años posteriores muchos movimientos, como lo iremos viendo, retomaran estas prácticas de grupo.



Jean Charlot. Imagen tomada de Internet.

Los siguientes principios fueron el resultado de sus reuniones, donde analizaron la realidad y tomaron postura ante la situación:

- a) Una definición anti imperialista y revolucionaria
- b) Adhesión a la Tercera Internacional y a sus principios: abolición del capitalismo y dictadura del proletariado.
- c) Una concepción del trabajo artístico como producción artesanal, realizada por trabajadores del andamio y la brocha, «obreros del arte».
- d) Una concepción del trabajo artístico como un reflejo en la sociedad en la que se vive como una toma de posición frente a ésta.
- e) La proposición de un desarrollo del arte por un camino social, nacionalista y «conectado íntimamente con las corrientes internacionales del arte moderno».
- f) Establecimiento del sentido de la «utilidad» de sus pinturas para las clases desposeídas Vincularlas a la lucha de clases. «Socialización del arte».
- g) Prioridad al trabajo mural ante la pintura de caballete. «Obras monumentales de dominio público».
- h) Aprendizaje en el proceso de trabajo.
- i) Promoción del trabajo colectivo. «Destrucción del egocentrismo, reemplazándolo por el trabajo disciplinado de grupo».
- j) Creación de la Cooperativa Francisco Tresguerras, para buscar nuevos trabajos y administrar financieramente los resultados.¹⁴⁶

Estos eran los principios del reciente creado sindicato. Como podemos notar la línea ideológica fue más precisa entorno a la postura artística que cumplía con la función de algunos de sus militantes de corte comunista y anarquista. Además de contar con un mecenas mezquino, que les pagaba sueldos míseros, y tras pintar por más de 14 horas diarias, hubo confrontaciones con el Secretario de Educación. Siqueiros contará más tarde. En cierta ocasión llegaba a la preparatoria por el lado de san Idelfonso. La sorpresa para él fue grande al ver la escuela completamente

¹⁴⁶ Citado en *El muro y El machete* por PIT II, además de “me llaman el coronel” de Siqueiros

cerrada, y con una bandera roja colgada del techo. J. Vasconcelos lo mandaría llamar como secretario general de su sindicato. Le reclamaría con ahínco, “-ese borracho de Fermín, llegó hoy por la mañana y sacó a todos la escuela a punta de pistola, aludiendo que se le debía salario y se declaraba en huelga- ¿un solo hombre en huelga? Se preguntaba Siqueiros, para su sorpresa; Vasconcelos le diría que qué iban hacer, como secretario general, le respondió: -fácil páguele los sueldos caídos. Finalmente Siqueiros volvió a la escuela y desde abajo le gritaba a Fermín Revueltas, que el movimiento había triunfado que liberara las instalaciones, aunque Fermín no entendía del todo lo que pasaba, aun en evidente estado etílico, y con pistola en mano”¹⁴⁷.

Este movimiento inició a la vez un proceso de discusión política en torno a la estética. Provocaron grandes discusiones públicas, en los medios de información respecto al fenómeno muralista. La propuesta de los muralistas fue provocadora que incluso llegó a oídos del Presidente A. Obregón, cuando D. Rivera escribió en uno de sus murales de la Secretaría, un poema de Rodríguez Cruz, saliendo de una mina, que incendió grandes discusiones y al final Rivera terminó por borrarlo.

Más adelante, el sindicato buscaría nuevas formas de experiencia, que el mismo J.C. Orozco incursionaría sobre la propuesta que Rivera lanzará en una de sus asambleas. El inicio de la experiencia debe ser más allá de los límites de la percepción. D. Rivera y sus compinches habían determinado ampliar los límites de la percepción experimentando con sustancias cannábicas, esto por la elocuente explicación de D. Rivera en relación a la concepción prehispánica. El mismo D. Rivera conseguirá a un personaje de lo más cuestionable llamado *Chema*, quien llegará a una de sus reuniones con una maleta diciendo que ahí dentro había arte, ciencia y política, y sobre todo la salvación de la patria¹⁴⁸ la fumada se abandonaría días después por que D.A. Siqueiros y su ayudante, se pasaron de fumar y cayeron

¹⁴⁷ Taibo, *Op. cit.*

¹⁴⁸ Véase Paco Ignacio Taibo II *Op. cit.*

de un andamio de siete metros y casi se electrocutan, además de abandonarla porque los hacía más lentos y retardados al pintar.¹⁴⁹

Un acontecimiento político marcaría en esa época al muralismo. La rebelión de la Huertista acabaría por unificar al grupo, severamente fragmentado, por las posiciones políticas internas y su participación dentro del PCM. La derrota de la rebelión y la renuncia no aceptada por parte de Obregón; de José Vasconcelos al frente de la SEP, hizo que los sectores conservadores de la escuela nacional preparatoria; literalmente se les fueran encima de los muralista. Las agresiones verbales, físicas que recibieran, así como las descalificaciones por medios impresos, hizo que los muralistas se unificaran al grado de que D. Rivera declararía que J.C. Orozco no es un pintor que nació para gusto de la burocracia¹⁵⁰ Los conatos de pelea y las descalificaciones verbales eran a tal grado que tuvieron que defenderse a punta de pistola, los ataques que recibían en los andamios donde pintaban gran parte del día.

Otro acontecimiento marcaría una nueva faceta muralista. Tras el debilitamiento del PCM con la rebelión De la Huertista, su órgano informativo llamado *Frente único* había sido prácticamente desaparecido. Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero en 1924, organizan su órgano informativo llamado *El Machete* con ello había de aparecer un medio de difusión estratégico que X. Guerrero y D.A. Siqueiros implementaron. A las 4 de la mañana pegaban con engrudo las publicaciones del periódico en lugares visibles. Cancelaciones de sueldo y despidos por las caricaturas que publicaron, fueron los acontecimientos fruto de la publicación, sin embargo, los costos publicitarios favorecieron al sindicato de pintores, no obstante a ello, las críticas se enfrascaban a los altos salarios que tenían los muralistas por el trabajo requerido, cuando no era así. D. Rivera argumentaba con papel en mano que ganaba \$3.30 por 16 horas diarias de trabajo en los muros de la SEP.

¹⁴⁹ *Ibid*

¹⁵⁰ *Ídem.* p. 28

Tras grandes añoranzas en 1924, el cambio político de la sucesión presidencial en México, de Álvaro Obregón a Plutarco Elías Calles; terminó por concluir la primera faceta muralista, no sin haber dejado metros de pintura mural, cosa aparte que nos interesa más el proceso de distribución panfletaria y posición política por ser éste de interés, ya que como veremos más adelante, nos servirá para ver la influencia que tuvo esta posición política y anecdótica para las siguientes generaciones de artistas y movimientos artísticos, sobre todo en la década de los sesenta y setenta.

2.3.3 NOTAS

Para abordar un poco más la situación artística de la época, diré que la condición de ser artista en la década de los veinte, aborda la dificultad de desarrollarse como creador en un México, que recién terminaba la guerra, ya que no había cabida como creador y las propuestas eran etiquetadas como “indias” por todos los sectores, principalmente por los intelectuales, que iban desde los estudiantes de preparatoria hasta las licenciaturas. Orozco plantea la situación desde su estancia en Nueva York. Se podría describir la condición del ser creador en dos puntos: por un lado la soledad de estar en un país ajeno a la cultura mexicana y por otro lado, poner a lo mexicano como folclor pasajero, Diego Rivera sacó provecho de esta condición. Así lo hace ver Orozco en sus cartas que escribió desde Nueva York a Jean Charlot, donde da una visión pormenorizada del arte mexicano y su popularidad en aquella ciudad, sobre todo de Rivera, que sarcásticamente lo exhibe, como un vendedor de curiosidades mexicanas. Además de sus exhaustivas visitas a galerías y museos donde se vinculó y vio obras de Picasso y los clásicos. Esta experiencia será punto primordial, en parte, de su formación que luego traerá a su obra plástica.

Otra situación de reconocimiento de los escritos de J.C. Orozco es la vinculación con las vastas galerías donde empezó a introducir su obra, la frenética búsqueda de espacios para exhibición, es un punto, que trastoca la condición del arte en la ciudad de México. Lo anterior muestra la poca posibilidad que había en México para poder exhibir, y vender las obras realizadas por los muralistas, sobre todo de J.C Orozco y J. Charlot¹⁵¹ En Nueva York encontrará lo que no había en la ciudad de México. La promoción de su obra y el constante vínculo en las misivas a Jean Charlot, hicieron las posibilidades de venta y promoción de las obras respectivas.

Por otra parte encontramos que, Diego Rivera había hecho una labor distinta, ya que contaba con una enorme popularidad, al grado de que Orozco se refería a él como un personaje oportunista y hábil negociador¹⁵².

Las constantes, los cambios de domicilio por falta de dinero, la producción siempre con el tenor que J.C. Orozco manejó, el producto mexicano con esa intensa fuerza en el trazo que lo caracterizó, y sobre todo la composición dinámica de las figuras de carácter poliformo, que en su estructura hacía de sus imágenes melancólicas, una armonía y transformaban la interpretación; que ya no eran las imágenes en sí, sino otra realidad a partir de las imágenes creadas. Todo lo anterior dentro de un gran tumulto, de la denominada, por J.C. Orozco: "mexican moviment" donde se detallaban las situaciones, que podrían arruinar la carrera de J.C. Orozco, que en sí, era como una especie de migrante, al tener que laborar en su obra y en la de otros trabajos temporales para poder subsistir en Nueva York. J.C. Orozco y Jean Charlot intercambiaron misivas, es de destacar la importancia que tuvieron éstas, para el manejo de sus ideas en torno a lo que ellos llamaron el "salvajismo". Al parecer hubo un periodo en donde el arte que se hiciera en México se tornaba un poco en la interpretación mundial como arte popular mexicano, y esto según J.C. Orozco; gracias a la labor que hizo Diego Rivera, para considerar a los creadores

¹⁵¹ Orozco, *El Artista en Nueva York*, CFE, México, 1947, 260 P. Nótese aquí que las necesidades de desarrollo; fueron parte de las carencias de la época. Pocos espacios y sobre todo los constante ataques hacia sus murales.

¹⁵² *Op. cit.*

mexicanos o que vivían en México como Jean Charlot, fueran parte de esta consideración. Aunque es de destacar en especial atención, J.C. Orozco tuvo una retirada estratégica a Nueva York por los constantes ataques a su obra y sobre todo por las cierres de espacios para producir su arte.

Cabe mencionar que el trabajo mancomunado que hicieron Jean Charlot y José Clemente Orozco. El primero en México fotografiando sus murales, escribiendo artículos dibujando y enviándole todo a un J.C. Orozco en Nueva York que era pintor, dibujante, gestor y publicirrelacionista. Además de describir un Nueva York, en un inicio de su época boyante, y algunos procesos históricos. Gracias a las misiva de J.C. Orozco es posible dar cuenta clara de los procesos de gestión que un artista debe hacer, aunque él tuvo que irse al extranjero para poder promoverse, fue en gran medida, y sigue siendo, el principal impulsor del arte emergente, sobre todo por sus composiciones y su tratamiento en su pincelada fuerte y trazo espontáneo. Dentro del pensamiento orozquista encontramos su postura estética ante los embates de una cultura popular que, en palabras de J.C. Orozco se entre mezclan en la expresión plástica, la música y la literatura. La expresión plástica debe brotar del impulso, asimismo “la pintura no debe ser un comentario sino un hecho; no un reflejo sino la luz misma”.¹⁵³ Y sobre todo la pintura, debe ser una cosa en sí misma no una interpretación de la cosa, esta parte se ha abordado en líneas anteriores. El arte de la pintura como nos dice J.C. Orozco, debe ser fríamente geométrico, de aquí la parte en que decíamos; que la obra de J.C. Orozco es en todo caso necesariamente compositiva como un todo no como parte de la propuesta técnica y necesariamente universal.

2.3.4 LO ALTERNATIVO ENTRE SU LABERINTO

¹⁵³ Orozco, *Op. cit.* p. 138

Es de considerar que para la época que hablamos 1910, y las siguientes años, hasta nuestros días, la relación productiva de las artes va encaminada a la difusión de las ideas, sobre todo en ambientes nada propicios para la difusión de las mismas. Así hemos de ver, que hay casos particulares que dan cuenta de ello, como ejemplo citaremos a Manuel Manilla y a José Guadalupe Posada, mismos que se vieron en la necesidad de producir, para un público específico, en medios publicitarios acordes para la época en la que laboraron, como los cancioneros. Los anteriores referentes han sido a lo largo de las décadas posteriores a su desarrollo, pilares en cuanto a distribución de arte se refiere y sobre todo, a ejemplos del contexto artístico.

En su momento hubieron de estar inmersos dentro de la situación “alternativa” dentro del mercado simbólico que generaron sus imágenes en el consciente colectivo de una sociedad en transición. Mismo que generó la idea del “grabado popular”¹⁵⁴ Aunque esta idea se haya reafirmado hasta la segunda mitad del siglo XX, la gráfica popular ha sido un pilar dentro del laberinto que consideramos nosotros como lo alternativo. En este sentido el carácter social de la pintura de la década de los veinte, por su complejidad, transita dentro de la estructura de significados, y en particular con J.C. Orozco que finca su estructura compositiva en la base geométrica, poco menos que anecdótica, pero sí de carácter expresivo politizado. Su paleta parca con colores ocres, tierras, blancos y azules, hacen ver a un J.C. Orozco bastante dinámico y con figuras, que más que; cuerpos parecen grandes moles entrelazados. Sus figuras son formas, casi ocultos, colores diáfanos predominantemente blancos combinados con ocres. Ante estos caracteres, identificamos a sucesos interdispuestos sólo por la imagen del recuerdo, de un suceso que es imaginado; en el mejor de los casos contado o relatado porque se vivió en vida.

¹⁵⁴ Este concepto lo encontramos principalmente en los escritos de Jean Charlot, donde habla sobre los grabadores mexicanos exaltando la virtud de darle a la cultura popular mexicana como grabado popular Véase Orozco, *El artista en Nueva York*, FCE, México, 1993, 256 P. También véase los escritos del Charlot sobre Manilla y Posada en la misma obra.

Cuando observamos las posibilidades de las representaciones visuales en torno a una época, nos preguntamos por qué esas manifestaciones son las que han quedado en el consciente colectivo. Siendo que estas manifestaciones han nacido como alternativas dentro del mercado simbólico del arte, se ve el desarrollo del proceso en algunos casos más que en otros. El asunto que retomamos es precisamente el de J.C. Orozco, se toma como punto de partida debido a la velocidad con la que trabajaba la obra de mural y sobre todo la dinámica de sus representaciones visuales, es aquí donde busca el cambio de un formato a otro y hace ver en la representación el trayecto del proceso de un cambio entre la relación de la imagen y con la interpretación visual. Con la realización de los murales de la escuela nacional preparatoria, J.C. Orozco no tan sólo se dio a la tarea de realizar las proyecciones sino que de manera premonitoria, hacía con sus frescos en los muros, una partida de inserción, en un mercado simbólico, un caldo de cultivo. Por eso, aquí es posible encontrarse con interpretaciones que han sido posible identificar las épocas de la creación¹⁵⁵ para nuestra empresa no es necesario abordar estos datos; pues quiero identificar la época en la cual la producción, sobre todo de J.C. Orozco, hizo estas interpretaciones que son la piedra angular de la presente reflexión.

Dentro del panorama artístico que han marcado las tendencias actuales del arte nacional, no se puede prescindir de los movimientos que han dejado huella en el consciente colectivo. Gran parte de ellos se han influenciado, en la época contemporánea por el movimiento del muralismo, no sin dejar desapercibidos a Manuel Manilla y a José Guadalupe Posada, pasando por los movimientos sociales que estallaron posteriormente al movimiento armado, como la huelga en San Carlos en 1911 y sobre todo las manifestaciones que hicieron artistas como Gerardo Murillo el Dr. Atl durante la Revolución. No es sino hasta la década de los

¹⁵⁵ Véase Renato González Mello, *Orozco ¿pintor revolucionario?*, UNAM, México, 2003, 189 P. Aquí el autor hace un análisis de la producción de la obra de Orozco en un periodo posterior al que se fecha, una obra de corte asociado a la posterior producción después de pintar los frescos de la escuela nacional preparatoria.

veinte, que se empieza desarrollar el movimiento cultural del arte en México tal y como lo conocemos hoy en día. El movimiento del muralismo deja precedentes en la pintura, que además de ser; uno de los movimientos con aportes internacionales dentro del arte. J.C. Orozco deja constancia de una manifestación poco conocida que ha influenciado a generaciones de artistas mexicanos y no mexicanos, su expresionismo ha sido alabado por generaciones posteriores, que han visto en J.C. Orozco a un importante precursor de los movimientos culturales. Debido a su expresionismo, que se puede apreciar en su serie de *Las casas del llanto*, que según especialistas, nos deja constancia con contemporáneos de J.C. Orozco.

“Es casi imposible que haya conocido, ni siquiera a través de reproducciones, a pintores como Emil Nolde (1867-1956) o Max Beckmann (1884-1950), de quien fue contemporáneo; sin embargo ofrece similitudes con ambos.”¹⁵⁶

Lo anterior confirma la propuesta de su personalidad, a través de la profundidad del trazo y expresión artística de J.C. Orozco, que lejos de ser parte de una corriente llamada trinidad pictórica, es un pilar del arte actual en lo que a la pintura se refiere. Para argumentar más, diremos que basta sólo ver su Prometeo del Auspicio Cabañas, el famoso *Hombre de Fuego* para saber la condición del carácter simbólico en la obra de Orozco. Aunque haya niveles de lectura, como lo propone Teresa del Conde cuando asevera “Hubo niveles de lectura, uno era abierto (exotérico) y el otro para entendidos o iniciados (esotérico).”¹⁵⁷ La propuesta orozquista es un referente en los movimientos artísticos posteriores como lo es “Nueva Presencia”, tema del que nos ocuparemos más adelante.

Como bien apuntala Teresa del Conde cuando habla sobre las lecturas de la obra de J.C. Orozco, con el mito de Dédalo¹⁵⁸ la obra se ha relacionado con la

¹⁵⁶ Del conde, Teresa, *Una visita guiada*, Debate, México, 2003, p. 66

¹⁵⁷ *ídem* p. 67

¹⁵⁸ *ídem*

creatividad e Ícaro con el deseo propio del narcisismo¹⁵⁹ Míticamente hace alusión al eterno reinicio del ave fénix. Este discurso entorno a la obra de J.C. Orozco denominado como pintor “catastrofista” terminología que Teresa del Conde insertó en los discursos artísticos desde la década de los ochenta del siglo pasado, y como aclara la misma autora; este término lo usa para designar modalidades iconográficas del mismo periodo. Esta interpretaciones es lo que planteamos como alternativo dentro de un laberinto de discursos, relacionados con otros movimientos artístico en otras latitudes, sobre todo a la aglomeración de los símbolos a principio del movimiento muralista que lejos de representar las figuras en sí, retoma la propuesta de corte ocultista que recuerdan al periodo barroco. Estas interpretaciones hacen ver como un intricado movimiento de los discursos en torno a la obra como laberínticas y siempre se manifiesta en los discursos artísticos, por lo tanto el proceso creativo considerado como emergente se ve, inserto en un medio de opiniones varias, donde se distribuye la simbología en torno a una variante; la concepción simbólica.

Esta concepción la percibimos por todo el embate político que se vivió en las primeras dos décadas del siglo XX, sobre todo, en las posturas estéticas de unos jóvenes, que ávidos de transformar la condición estético artística de ese momento, tuvieron que enfrentar a un sistema anquilosado y carente de posibilidades reales y sobre todo anacrónico en la enseñanza de las artes plásticas. La postura que se fijó, incluso en la misma época; fue antireelección, esto lo constata los documentos de la época, mismos que se pueden consultar como notas periodísticas y sobre todo en suplementos culturales de la época, como el que publicaría José Juan Tablada (1871-1945) el 13 de noviembre de 1913 en *El mundo ilustrado* sobre José Clemente Orozco.¹⁶⁰ Destaca, dentro de todo esto la forma en que habló sobre sus dibujos; cuando visito el taller de J.C. Orozco en la calle de Illescas. Al observar su serie de “Mujeres de Vida” que ha decir de palabras de Tablada, eran serie de su

¹⁵⁹ *ídem*

¹⁶⁰ Tibol, Raquel, *Orozco una vida para el arte*, FCE, México, 2012, p. 46

vida frenética y miserable¹⁶¹ así como la concepción sobre que Orozco era un artista fuerte, intenso, muy personal y sumamente distinguido.¹⁶²

José Juan Tablada, destaca algo importante. Narra, como en una mañana de domingo estando en su jardín, contemplando sus rincones donde cae la hojarasca del otoño, quejándose por los asesinatos de los carrancista y zapatista, la hora en que José Clemente Orozco tocó a su puerta para presentarse delante de él¹⁶³. Identificó a un artista de talento, como lo nombró Tablada, por sus lúcidas ideas y en medio de la flagelación de la patria, como nombraría a la revolución mexicana. Vio e identificó a un artista novel que con su voz apagada, fatigado y sin aliento, propio de un artista que iba a ver a un escritor para comentar su obra.

Le pidió J.C. Orozco recomendaciones para nuevas caricaturas, asimismo decía que huía del “academismo” sólo dibujaba el modelo en movimiento para pintar después, solo pintaba mujeres, colegialas y “mujeres de la vida”¹⁶⁴. Tablada se interesó por J.C. Orozco porque le pareció una semejanza con Julio Ruelas, prometiéndole que iría a su taller para ver su obra. Al día siguiente fue, describe la humildad y sobre todo la carencia del taller de J.C. Orozco, donde tenía lo mínimo para subsistir. Tablada identificó en el trazo de J.C. Orozco dos aspectos fundamentales, movimiento y expresión, arte de dos tipos, de la mujer en múltiples formas, la colegiala y la “mujer de la vida” sobre todo la síntesis donde no metía detalles inútiles producto del análisis del artista. Hay un aspecto a destacar de la obra de Orozco en ese entonces, que es todo lo opuesto al convencionalismo y al academismo.

Notablemente el proceso revolucionario es un punto de partida para esta cuestión que describimos, como apuntábamos más arriba. Hubo que cambiar o dar cambios

¹⁶¹ *Ídem*

¹⁶² José Juan Tablada, *José Clemente Orozco, un pintor de la mujer*, El Mundo ilustrado, año XX, t.I, México 2 de noviembre de 1913.

¹⁶³ *Ídem*

¹⁶⁴ *Ídem*

sobre las condiciones de distribución artísticas, como los proyectos propios de Orozco después de la visita que hizo Tablada a su taller, pensó en hacer una exhibición, misma que se pospuso por el estallido de la guerra civil. Este acontecimiento marcó una postura ideológica gracias al Dr. Atl, que en su posición política llevó, a J.C. Orozco entre otros artista, a la posición de V. Carranza, que desconoció a los constitucionalista, y al abandonar la Ciudad de México se fue rumbo al puerto de Veracruz y el Dr. Atl se quedó en Orizaba donde junto a J.C. Orozco, D.A. Siqueiros hicieron las labores publicitarias de la postura política. Quizá lo que más marcaría a J.C. Orozco en esta época, fue la suerte de los campesinos zapatista que eran hechos prisioneros por los carrancista y fusilados en el atrio de la iglesia de Dolores.

Al publicar *Vanguardia* órgano difusor del ala carrancista dirigido por el Dr. Atl, donde J.C. Orozco publicaría sus principales caricaturas será por este periodo donde producirá una pintura de gran formato, con la temática del fuerte de San Juan de Ulúa, misma obra que exhibirá en su primera exposición. La cual realizaría en la fonda de un familiar de J.C. Orozco, en cuyo local; y gracias a la exhibición, la gente conocería como la casa de *Los monotes*. Rivera diría de sus dibujos que: J.C. Orozco alcanzó en ellos la más alta calidad de un artista. Ser pintor del pueblo y para el pueblo.¹⁶⁵ La primera exhibición de J.C. Orozco se realizó en la librería Biblos en el año de 1916, situada en la calle de Isabel la Católica en la ciudad de México. En esta exposición fueron fuertes sus críticas, más que por su técnica, fueron en pos del orden moral, quizá por el humorismo y picardía del carácter de J.C. Orozco. Las notas del periódico de la época hablan de un Orozco de técnica y huraño, le dotan de un tal poder que le dan a su trazo intenso, a las figuras que crea una atmósfera siniestra, envenenada y morbosa¹⁶⁶ Aunque al parecer a Orozco no le agradaron los comentarios de dicho personaje, porque al otro día mandaría una respuesta al director del periódico *El Nacional* donde le refutaría sus comentarios. J.C. Orozco dirá:

¹⁶⁵ Tibol. *Op. cit.* p. 53

¹⁶⁶ Juan Amberes. "Las casas del llanto...", citado en Tibol, *Op. cit.* p. 60

“... Lejos estoy de crearme un “genio”; soy simplemente un joven que observa y estudia la vida; muy humilde y muy modestamente he exhibido el pequeño fruto de mis estudios; no soy dueño de mis “monitos” ni tengo empleo ni recursos de ninguna especie; vivo en la miseria: cada hoja de papel, cada tubo de color, representan para mí un sacrificio y una pena y no es justo que después del desprecio y la hostilidad del público, todavía se me insulte públicamente...”¹⁶⁷

Al final concluiría J.C. Orozco que, invitaba al cronista a su próxima exhibición, para que viera que no tenía “el alma de viejo prostituido” como lo aseveraba en su crónica. Dicha cita no se realizó hasta más de diez años después por culpa del estallido de la guerra civil y sobre todo de la batalla visual. J.C. Orozco se trasladará a San Francisco, como lo comenté más arriba.

Hay algunos que afirman, que la década de los años veinte en México comienza con asesinato de Venustiano Carranza. Aunque para nosotros comenzará años antes cuando el Dr. Atl generaría, al frente de un grupo de entusiastas pintores, justo después de la exposición para conmemorar el 100 aniversario de la Independencia de México. Organizados en una sociedad llamada “centro artístico” el Dr. Atl y J.C. Orozco entre otros; se organizaron para pedirle al gobierno, recursos para hacer los preparativos para murales públicos; lo anterior para conmemorar el éxito que tuvo la exposición del aniversario del centenario. La petición se llevó a cabo en la calle de Monte de piedad en una casa en el segundo nivel¹⁶⁸. Pidieron a la Secretaría de Instrucción, el anfiteatro de la preparatoria, recién construido repartiéndose los paneles para empezar el trabajo. Como nos cuenta J.C. Orozco:

¹⁶⁷ “Una carta del dibujante Orozco”, *El Nacional* Citado en Tibol, *Op. cit.* p. 61

¹⁶⁸ Orozco, *Op. cit. Autobiografía*, p. 25 ss

“...La gran exposición de pintura había tenido lugar en septiembre de 1910. Empezamos a hacer los preparativos para la pintura mural en noviembre siguiente. El día 20 estallaba la Revolución. Había pánico, y nuestros proyectos quedaron arruinados o pospuestos...”¹⁶⁹

Como vemos aquí, nadie sabía sobre el estallamiento de una guerra en esos precisos momentos, tampoco se podía prever entonces, que los proyectos muralísticos quedarán truncados por un período de diez años. Por eso decimos que la década de los veinte empieza una década antes en cuanto a arte se refiere, aunque dichos proyectos quedaran truncados, el estallido armado contribuirá a formar aún más el proyecto mural que se generará en 1921. Con el caos establecido por la época convulsa debido al desorden político en el que vivía el país en esos años, las ideas de rebeldía se fomentaban y ampliaban más en los jóvenes pintores como J.C. Orozco. Es de notar que J.C. Orozco llamara a la revolución maderista, revolución a medias. Ya que este pensamiento se reflejará en toda la obra muralista, la necesidad de reivindicar los derechos campesinos, tanto como los ideales revolucionarios, fue la constante en las representaciones pictóricas; propias de una gesta donde; se vieron inmersos todos los intereses de índole cultural, así que debió de ser por lógica cultural; las ideas del imaginario de liberación de las mayorías en la reyerta combativa.

En la actualidad en el museo nacional de arte, situado en la ciudad de México, podemos observar la secuencia del tipo de arte que se manifestó en la época. Vemos una gran influencia del estilo del Izaguirre pasando por las dulces pinceladas de los cuadros de las interpretaciones indígenas, como lo es el *Tormento de Cuauhtémoc*, por ese mismo estilo nos encontramos en el mismo lugar, las hermosas pintura de, un Velasco con su ojo clínico y su enorme sentido de la preservación, típico de un anatomista de la naturaleza, en su obra nos da el

¹⁶⁹ *Ídem* p. 26

legado y la constancia del tiempo y del cambio de la ciudad de México; donde se realizaría la mayor parte de los cambios culturales.

Sin embargo es de notar, que incipientes pintores retomaron la vida cotidiana de la época e hicieron de su entorno una fuente de inspiración que deja constancia de lo sucedido, ahí en el punto trémulo de la vorágine nacional, punto de ignición del bagaje cultural que prevalece hoy en día.

2.3.5 MOVIMIENTO TRÉMULO Y SÍMBOLO CONTRACULTURAL

Hace ya algunos años, en que el cambio se dio de forma repentina casi imperceptible, ese cambio hizo que las cosas cotidianas se vieran de otra manera que no se habían notado antes, aunque estuvieran ahí; en la cotidianidad. Este cambio se da en los inicios en donde, principalmente la cultura se vio inmersa en un proceso de inserción de otras culturas distintas a la mexicana, aunque hubiera estado aquí no se fomentó hasta un periodo especial y principalmente; y sobre todo político.

Un personaje que a futuro sería una de las principales figuras de “Insiders” anotaba en una bitácora del 8 de septiembre de 1960. En la penitenciaría de Santa Martha Acatitla en la ciudad de México, donde realizará su primer mural como artista profesional.

“... El espectáculo que se nos presenta hoy, es desolador: vivimos en el siglo de la tecnocracia.

El materialismo nos ahoga por todas partes; la lucha de clases, la sangre burguesa, el odio proletario.

...El desprecio por todo lo que no significa valor económico engendra la decadencia de que hablamos, la decadencia que vivimos.

La sobrevaloración que el hombre tiene de sí mismo; la pérdida de la dignidad humana, han traído la corrupción social y la degeneración moral en que vivimos..."¹⁷⁰

Así escribía Arnold Belkin, en dicha fecha, sobre su primer mural denominado "Todos somos culpables" cabe destacar aquí, que el pensamiento sobre una sociedad concebida como parte de la culpa que genera sus tendencias hacia un sistema inequitativo, reflejaba en la transfiguración artística procesos críticos como lo harían los muralistas en sus inicios, mismos que llevará a generar movimientos contraculturales.



"Todos somos culpables" (1961), Mural, Penitenciaría de Santa Marta Acatitla. México. (imagen tomada de internet)

¹⁷⁰ Belkin, Arnold, *Contra la amnesia*, Domes, IPN, México, 1985, p. 19

Estos procesos nos llevarán a observar de una manera cíclica, que las representaciones visuales harán un proceso de ida y vuelta en el uso de la simbología social; en torno a la idea del muralismo, hacia la sociedad grupal de artistas; hasta volver de nuevo al mural. Tocando, sobre todo, problemas de México y Centroamérica.

Los procesos artísticos han sido más coyunturales, relacionando las propuestas de corte social, y aunque se haya dicho que no han sido del todo teóricos; los intereses han estribado en la continuación del muralismo y de la corriente ideológica del neohumanismo. Haciendo uso de la imagen en el ámbito de uso social y sobre todo con presencia pública.

Arnold Belkin nació en Canadá, se trasladó a vivir a México siendo muy joven donde cursó sus estudios de artes visuales. Artista con sumo arraigo en la cultura mexicana y latinoamericana, esto se puede constatar en la publicación que hizo en 1975 en el periódico *Excélsior* en la sección de *Diorama de cultura*:

“...Lo que me pasó al ir a vivir a Nueva York es que me politicé bastante por estar viviendo en el corazón del monstruo...[Ahí] uno se aleja de su lugar que uno lleva dentro. Como todos los de mi generación yo me sentí muy internacional en la ciudad de México; pero en Nueva York me sentí muy mexicano. Llegué a Nueva York cuando los artistas, los intelectuales y la gente de los barrios participaban bastante en movimientos políticos, protestas, Vietnam, contra el golpe de Grecia, contra la restricción de los derechos civiles a los negros, contra la discriminación a la mujer...Como artista y como gente me hice más consciente de lo que había sido en México...”¹⁷¹

¹⁷¹ *Ibid* p. 8

Como vemos hay una profunda diferencia de espacio tiempo y sobre todo de movimiento cultural en la época que J.C. Orozco estuvo en Nueva York a la época que A. Belkin rememora. Pero sobre todo hay una profunda toma de conciencia del espacio de dónde se es. Ya que cataloga a Nueva York como un hervidero de ideas sociales, ahí toma contacto con colegas de todas partes de Latinoamérica, asimilando la misma problemática; que como inmigrantes asumen la condición de grupo. Este factor va ser muy importante para los movimientos contraculturales en un futuro inmediato a la época que relatamos.

Como promotor cultural independiente, hizo grandes aportes a la cultura y sobre todo, contó con la estrategia de proponer a creadores internacionales y darles cabida en la cultura nacional. Tal es el caso de Rico Lebrun (Italia: 1900- EE.UU- 1964), a quien A. Belkin promoverá una retrospectiva de su arte en México en 1963. R. Lebrun sentía una enorme simpatía por el movimiento de *Nueva presencia*. Sobre todo por su imagen humana además, de dar su opinión sobre la condición del arte en ese entonces, que era sobre el abstraccionismo expresionista, que en palabras de R. Lebrun: “eran trucos sucedáneos de moda y fáciles de lograr”¹⁷², Para Raquel Tibol este planteamiento sobre el neohumanismo tiene una fuerte carga de valores morales que traían una nueva presencia al arte sobre todo por lo que decía:

“...en casi todos los casos esta *presencia* requiere de una tremenda cantidad de amor y coraje que los pintores ponen en aquello que crean para que el público se dé cuenta, porque eso que hacen es una revaluación y un reflejo del público mismo...”¹⁷³

¹⁷² *Op. cit.* Pp.10-11

¹⁷³ *Ídem*

Esta visión de la época donde se desarrolló esta nueva tendencia, donde las producciones *Snobs* que se habían hecho hasta entonces, fueron atacadas críticamente por esta nueva forma de producción, que iban entorno al pensamiento de lo humano, y al pensamiento militante contra múltiples ideas antagonistas; haciendo crítica severa a posturas superfluas. Para ello R. Lebrun planteaba claramente la idea de ir contra un arte superfluo cuando decía “Que el muralista, por supuesto, pertenecía al campo de lo épico” que en esencia debería ser un orador; que carecería de voz audible pero que a la vez debería tener un receptor de la multitud, revelándoles el drama de la época. Este lenguaje no sería ni verbal, ni literario, ni mucho menos ilustrativo; solo debería desarrollarse con recursos artísticos¹⁷⁴ debería de tomar esplendor con medios poderosos y llenos de expresión. Por el contrario le parecería un acto inmoral que en el muro se utilizara metáforas adulteradas e imágenes corrientes que sólo fueran por un gusto refinado e ilustrativo; comunicando con mayor facilidad, esta expresión es hueca y superflua.

Por lo anterior, en la entrega de su mural de Arnold Belkin de “Todos somos culpables” en la penitenciaría del D.F. un interno agradeció con las siguientes palabras:

“...Para nosotros, los que tenemos la desdicha de haber perdido transitoriamente el don más precioso que puede otorgar la vida, nuestra libertad, el mural de Arnold Belkin representa una esperanza de que la sociedad y la justicia rectifiquen errores que destruyen muchas vidas valiosas...”¹⁷⁵

Llegar a este grado de reflexión por parte de los espectadores, conlleva a una postura política militante en cuanto a imagen se refiere. Caso contrario cuando

¹⁷⁴ *Op. cit.*

¹⁷⁵ *Ídem*

hubo quienes no tomaron esta reflexión como un punto de partida a un nuevo pensamiento sino que, como ofensa, lo tomaron como un acto de oprobio. Dicho acto se suscitó, por parte de su mural “A nuestra generación le corresponde decidir” que fue mandado a borrar por la señora Eva Sámano de López Mateos, quien pensó que era un acto indecoroso para la infancia del Centro Pedagógico Infantil del Instituto Nacional de Protección a la Infancia.

Todo el proceso conlleva un enorme esfuerzo por la realización del trabajo, pero sobre todo; la realización de las gestiones que casi siempre vienen acompañadas de ideas inconformes a la interpretación de realidades. “Todos somos culpables”, el mural que realizaría A. Belkin en la penitenciaría de la Ciudad de México, nos muestra ya un sistema, que ayuda al proceso que; como símbolo de contracultura en México, el movimiento de los interioristas hizo. A. Belkin relata en su bitácora cómo desde un inicio de su propuesta muralística; ya se integraban varios actores de la cultura, como lo son otros pintores, que aparecerán después como miembros de los interioristas, y la crítica de arte Raquel Tibol, misma que daría una conferencia sobre el mural, por *radio educación* el día 4 de noviembre de 1960, es decir, casi un mes de haber empezado el trabajo.

Con respecto a la temática los que se abordó fueron temas de profunda tristeza, para un lugar así, no le vendrían convenientes dijo Antonio Rodríguez¹⁷⁶ sin embargo, que A. Belkin les dijera que ese mural no solo era para los internos, asistieron sus interlocutores. Aquí observamos que la política del proceso mural en esta etapa es de corte humanista y sobre todo valiéndose de la resolución de las ideas pictóricas del muralismo, afronta las necesidades de la observación del espectador sobre todo en el punto de vista ideológico. Realizar la empresa donde se clarifiquen los por qué, los cómo, los dónde; en una situación como la privación de la libertad, lleva a la reflexión y al reconocimiento de sí y su estado de una sociedad que es la que, en gran medida es al que produce sus actores, como una construcción del mundo simbólico. La preocupación sobre todo por los problemas,

¹⁷⁶ *Op. cit.* p. 21

es lo que abordó en su primera etapa, la propuesta de los interiorista, un arte con sentido social.

2.3.6 “INSIDERS”

Con la publicación de un libro en México en el año de 1961 titulado *The insiders: rejection and rediscovery of a man in the arts of our time* de Selden Rodman. Se inicia un movimiento que incorporó a varios creadores mexicanos, que lejos de verse; como una situación local, asumieron una postura global. Este libro tenía escrito los problemas que se suscitaban en Europa y Estados Unidos, sin embargo, los artistas mexicanos dijeron que esos problema existían en México en menor escala e invertidos algunos otros. Los pintores mexicanos que figuran en este libro son José Clemente Orozco y José Luis Cuevas.

Este libro atacaba al abstraccionismo expresionista, sobre todo en su formalismo académico, a la pintura ilustrativa. De igual manera se basaba en entrevistas que el autor había hecho sobre todo por ser un autor americano que había desafiado las corrientes oficiales de la pintura norteamericana¹⁷⁷ que presentaba postulados como el siguiente:

“... desde hace ya mucho tiempo el público -que se inclina hacia la pasividad en todos sus gustos- ha sido hipnotizado por los apóstoles del arte sin compromisos, llevándolo a creer que el humanismo es una indecencia. Por consiguiente, deducimos de esto que el arte más *decente* es el que elimina por completo la imagen del hombre...”¹⁷⁸

¹⁷⁷ *Op. cit.* p. 27

¹⁷⁸ *Op. cit.* p. 28

Lo anterior ya determina la posibilidad de hacer de la expresión abstracta una postura que fija la ideología que muchos de los creadores mexicanos, sobre todo *Nueva Presencia*, la rechazaron por ser decadente y encausada al nulo humanismo. Sobre todo por la determinación de considerar a la pintura “agradable” que se podría “colgar en la sala” algo que no confrontara con el espectador. No había un compromiso con el espectador, sea de la corriente estilística que sea o con lo que se sintiera atraído.



Rico Lebrun. Estudio sobre Caravaggio. Imagen tomada de internet.

A considerar de la postura de S. Rotman, el interiorista es un artista que debe tener un fuerte arraigo por los problemas sociales y, sobre todo reflexione en su obra en éstos, o una evocación por esta situación en su pintura ya sea figurativa o abstracta, no hay una separación obra-hombre-problema social, se amalgaman todas estas condiciones.

Hay en la obra de los interioristas una búsqueda constante por el significado de las relaciones humanas que tengan un interés por sus contemporáneos. En esta

búsqueda por el significado hay de igual manera un compromiso por no comprometer la palabra o el dicho en contra de su integridad personal o moral.

Y como no hay una contra posición a la escuela de arte moderno dominante esforzándose por crear un estilo propio que le devenga en una enseñanza -hacen escuela-, que puedan absorber, a través de la comprensión. Tomaron como referencia la historia del arte haciendo suya la idea en la imagen, que se debe de ir más por la forma en el espacio más que por la emoción o el espíritu humano.

A decir verdad habla de una angustia que el humanismo trae consigo, sobre todo en el proceso de la creación antes de abordar una tela en blanco, teniendo una aguda experiencia personal y las complacencias espirituales o artísticas. Esta postura se ha desarrollado a contracorriente en el arte occidental en el proceso de su desarrollo, y como desarrollo técnico hablan de lo siguiente:

“... Desde Vermeer y Poussin a David, y desde Manet y Cezanne a Picasso, los problemas primordiales de la pintura son la composición. La geometría, el color en la forma, la relación de la figura con la naturaleza, la verdad óptica, la relación de la naturaleza con el espacio y, finalmente, las relaciones únicamente entre espacios (“espacio negativo y espacio positivo como decía Hans Hoffmann)...”¹⁷⁹

Se sitúa aquí en la estructura compositiva de la pintura como crítica al expresionismo abstracto. Así como la primera parte de este libro, exalta la propuesta a la historia del arte aunque modesta, está bien documentada, y lo hace como introducción a la segunda parte donde presenta la obra del grupo de artistas. Hace igual un cuestionamiento acerca sobre los críticos que aguzados, se

¹⁷⁹ *Ídem*, p. 29

preocupan sólo porque el artista aprenda a dibujar y pintar bonito. Ya para ese entonces, hablamos de 1961, se oía hablar lo siguiente:

“... éstos críticos nuevos no sólo han intentado destruir a aquellos artistas que se niegan a excluir al hombre de sus obras, sino también han acaparado todos los medios de propaganda, y están en vías de acaparar mercados, las galerías, los jurados, los muros y los museos...”¹⁸⁰

Ya se planteaba, desde ese entonces el abarcar todos los espacios de exhibición para sólo una postura ideológica, misma que hacía llevar a los postulados del formalismo a la mayoría de los espectadores. Las posturas ideológicas se ensalzaban en torno al nulo compromiso con lo social y había una eterna división con contemporáneos y con los críticos, para muchos creadores hablar del proceso creativo era hablar con los contemporáneos y exhibir era, poner de cierta manera, a disposición de los críticos una división que lo iba acaparando todo.

En una segunda parte del libro S. Rodman *El redescubrimiento del hombre* expone a artistas del siglo XX. Pone a José Clemente Orozco como el gran artista olvidado el primero de los interioristas, aunque en México siempre ha sido el pilar del muralismo, por ser orgullo nacional por su obra mural. Para algunos artistas como R. Lebrum, Baskin; J.C. Orozco es considerado el más grande artista del tiempo, juicio que hacen por la afinidad representativa y pictórica. En dónde más pudo haberse dado la representación estilística de J.C Orozco sino en un México posrevolucionario, donde se le dio libertad crítica incluso más allá de los temas de encargo. Saber que retomaban aún más a R. Tamayo más que a J.C. Orozco. Saber esto es recordar que solo lo sensible que fue un J.C. Orozco ante la realidad nacional así como lo fue El Greco y Goya en su momento:

¹⁸⁰ *Ídem*

“... Según Rodman, la herencia de Orozco se encuentra no en el desarrollo lógico de un patrón cultural o étnico, sino en la contracorriente, la de los grandes individuos del arte: Miguel Ángel, Grünewald, el Greco, Rembrandt, Goya, Blake, Van Gogh...”¹⁸¹

La importancia de la obra de J.C. Orozco es considerada trascendental para el desarrollo de los interioristas, a tal grado de ser nombrado como el más grande artista de todos los tiempos recientes. Es importante esta consideración pues rescata la visión de un artista contemporáneo y sobre todo deja ver que los movimientos artísticos son en todo caso movimientos también políticos. Ir en contra de un discurso establecido de manera vertical de arriba hacia abajo, y sobre salir por posturas a través de la imagen, es una consideración que habríamos que rescatar de esta etapa del desarrollo artístico en la realidad nacional.

Para los interioristas el dibujo suplantó al color, sin adornos consideraban, que el negro era su luz, sus temáticas iban más a los enfermos, a los rechazados a los deformados más por compasión que por retórica. México sin duda y sus creadores, es un importante pilar de los interioristas, gracias a su gran particularidad de reproducir las figuras en blanco y en negro, sobre todo ideológicamente hablando. Como postura también los interiorista irán contra el nacionalismo más de D. Rivera y R. Tamayo que de J.C. Orozco.

La década que le antecedió al movimiento interiorista en México es el alimento de la ideología, sobre todo en las posturas de José Luís Cuevas y en los murales de J.C. Orozco. Para México es revalorizar las tendencias en contra de una situación que se había dado con el propio muralismo tradicional, aun así, las propuestas de

¹⁸¹ *Ibid* p. 30

Siqueiros en el campo de la perspectiva como propuesta histórica sirvieron para que en la primera etapa como propuesta dibujística, se analizara más la idea que el formato, teniendo como causa un movimiento nacional considerado por todos como “la ruptura”. Sin embargo, el espíritu que caracterizó a las temáticas de Orozco no había muerto.

La idea central era analizar los campos de la creación en torno a una presencia que abarcaba algunos creadores en torno a los problemas sociales, y cuestionar desde la trinchera del arte los sucesos políticos y culturales del país, que desencadenarían en un movimiento (contra) cultural que puso, situaciones en el ámbito político, que abarcarían teorías neocolonizantes y sobre todo atractivos ejemplos de posturas ideológicas vistas desde el arte.

2.3.7 NUEVA PRESENCIA

En 1961, en febrero, en una exhibición programada con siete pintores y un fotógrafo, considerados por sí mismos expresionistas de México. Coincidieron con la aparición y publicación del libro de S. Rodman, aunque necesariamente tuvo que coincidir entre sí. *Nueva Presencia* fue una publicación donde se definían un grupo de pintores en tiempos, considerados por ellos “difíciles” y que debido a la falta de continuidad y sobre todo desarrollos de la tradición plástica mexicana, considerando que estaba en poco contacto con el arte de la pintura. Es de llamar la atención que entre otros temas, se preguntaran por qué en ese período ya no se pintaban murales y por qué ya no se desarrollaba los proyectos del muralismo. Éstas y otras temáticas se abordaban en la revista periódica que le daba el nombre a este movimiento.

Es de resaltar, que las ideas del expresionismo se ponían en evidencia respecto a la expresión plástica, como referente se plantea que el expresionismo había

existido en todas la épocas del arte como manifestación artística de pintores solitarios, incluso se manifestaron en que, sea una corriente de desarrollo formal como característica de la pintura occidental. Como un arte que se revela, la pintura expresionista, iba en contra del arte complaciente del buen gusto, rampante en los códigos estéticos de contenido y comunicación.

Asumiéndose como inconformes, los artistas de *Nueva Presencia*, inconformes se enfrentaban a la tiranía y mediocridad ¹⁸²revelándose ante su realidad cotidiana, que lejos de ser activa, la consideraban manipulada y conformista, por ello se hicieron llamar interioristas no por introvertidos sino por plantear una nueva forma de definir el arte y la ética, y asumir el interior como comunicación entre lo que siente y piensa el artista para después proyectarlo al exterior. La rebelión va contra la ira y la angustia así como la mediocridad y la corrupción de un mundo agobiado por la proliferación de mecanicismos. Les plantearon en esa época al igual que en otras, que el arte de la pintura se había acabado, sólo era griterío alrededor del *arte*:

“... la pintura de otros siglos tenía su profunda justificación.

Tenía sus catedrales, sus servicios y motrices; tenía base en una sociedad homogénea...”¹⁸³

Una vez más sigue siendo tema de polémica la muerte de la pintura, además justificada en una sociedad homogénea, carente de clases. Para la época quizá, se pensó que la pintura mostraría por la distribución de las clases sociales y que si ésta evocaría más las dinámicas decorativas que una postura política, sería más un vacío que pintura y más vida espiritual que propuestas estético-artísticas. Pero no, habría que devolverle este sentido a la pintura desde la pintura hacia el arte, no sólo a un grupo de iniciados, sino a creadores exaltando la condición humana.

¹⁸² *Ibid* p. 36

¹⁸³ Rodríguez, Ida, *Novedades*, “México en la cultura”, 28 de agosto de 1961.

Tras un periodo en donde la clase pudiente o burguesía, estuvo manteniendo una ideología, sesgando el paso de las propuestas artísticas de corte social, y promoviendo el abstraccionismo como hecho consumado del *gran arte*. En este sentido la brecha que se hizo, principalmente ideológica, se dio en un cambio; en la época que marcaba notables diferencias entre las posturas ideológicas y las propuestas estético-artísticas. Así es que para expresar nuevos símbolos o nuevas formas de introducción simbólica en el mercado simbólico del arte, se necesitan nuevas formas de interpretación dinámicas en contextos sociales.

La aparición de una revista-cartel en 1961, donde se formularon públicamente principios de la agrupación artística, denominada más adelante como *Nueva presencia*. Estas publicaciones en un inicio pretendieron ser mensuales, pero por causas diversas aparecieron periódicamente durante el año de 1961 hasta el año de 1963, fecha que marcaría el inicio y el fin del grupo. Bajo el principio universal de obras de maestros como Grünewalt, Miguel Ángel, El Greco y J.C. Orozco, en el primer número hicieron un manifiesto a sectores varios de la sociedad “Los artistas, estudiantes de arte, pensadores y educadores, profesionista y a todas las clases sociales”. Cabe mencionar aquí que este manifiesto ha sido de referencia para posteriores llamamientos en torno a las clases sociales¹⁸⁴.

En el manifiesto sumaba siete integrantes del grupo, pero se reconoce a: Arnold Belkin, Rafael Coronel, Francisco Corzas, José Luis Cuevas, Gastón González César, Leonel Góngora, Francisco Icaza, José Hernández Delgadillo, Ignacio (Nacho) López, Benito Messeguer, Francisco Moreno Capdevila, José Muñoz Medina, Emilio Ortiz, Antonio Rodríguez Luna, Artemio Sepúlveda y Héctor Xavier, como los integrantes de *Nueva Presencia*.

¹⁸⁴ En el año de 1994 en México se suscitó un conflicto político-militar, que dio pie a la incursión pública del EZLN, movimiento armado, que utilizó de base y en esencia, al retomar este manifiesto de *Nueva Presencia*.

¿Por qué en México donde se dio el muralismo y el realismo social hubo de aparecer un movimiento de este tipo, donde a grandes rasgos, pregonaban el humanismo y el llamamiento a distintas clases sociales a sumar fuerzas ante una avanzada contra la cultura de este corte por una más superficial? Parecería que se tratara de épocas y movimiento, que en sí mismo se explicaran, pero de fondo hay reiteradas veces que no es así. ¿Qué le antecedió a *Nueva Presencia* antes de su aparición? Para algunos críticos estas incursiones estuvieron carentes de apoyos estatales y sobre todo de iniciativas que desde el estado nunca se impulsaron, alguno concuerdan que el periodo en el que duró este movimiento hubo una confrontación ideológica entre sí, como formulando otras propuestas que fueran contra *Nueva Presencia*. Para Raquel Tibol¹⁸⁵ no hubo más que una iniciativa de movimiento que no terminó por fraguarse, debido entre otras cosas, al poco tiempo en el cual se desarrolló, y al imperativo constante de que el arte no-objetivo era el arte de la guerra fría. En definitiva las posturas ideológicas dentro del rango del arte se han transformado en políticas artísticas y *Nueva Presencia* se caracterizó por formular una postura ante estos temas.

¿Qué antecedió a este movimiento de *Nueva Presencia*, cuáles fueron las posturas de otros creadores como Tamayo ante estas iniciativas culturales? Los años sesenta está caracterizado por haber sido una época de rebeldía, asociada a un talante de inconformidades; además de arrastrar consigo el trauma y el término de la segunda guerra mundial.

¿Qué hay en el arte y su desarrollo en México desde el muralismo hasta la aparición de nueva presencia? Es indudable que el posicionamiento de una cultura pudiente, dio la espalda al movimiento muralista, que por principio iba por un arte para las mayorías, no hubo nunca en ese periodo, una clase pudiente que comprara obra de caballete, ni mucho menos una clase social media. México pasó del campesino a la clase trabajadora, además de que para Goldman¹⁸⁶ la

¹⁸⁵ Véase la presentación del libro *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, de Shiffra Goldman.

¹⁸⁶ *Ibid*

burguesía se concentraba en las grandes metrópolis y eso hacía que el campo de venta de la pintura de caballete, fuera reducido a las capitales de México.

El muralismo dominó prácticamente desde su aparición en 1920 hasta 1960, en este periodo también se observa que hubo dos corrientes artísticas que fueron a la par al muralismo; la abstracción y la neofiguración, no pertenecientes al realismo social. Esto dio pie a un estereotipo de producción promovida por una nueva clase social de “*nuevos ricos*” amantes del pasado inmediato lleno de clichés, aunque J.C. Orozco ni D.A. Siqueiros no respondieron a esas demandas, D. Rivera en momentos lo hizo¹⁸⁷. Cabe mencionar la enorme riqueza del bagaje cultural mexicano, que absorbió la influencia de movimientos europeos en la década de los veinte del Dadaísmo y el Surrealismo de los años cuarenta, mismo que en México se promovió pues hay una cultura vasta en ese sentido.

Existe evidencia que en los años cincuenta el tema del existencialismo de Sartre, así como el tema de la poesía *Beat*, influenciaron mediante estudiantes norteamericanos a los de *Nueva Presencia*, concretamente a A. Belkin, que era maestro de un colegio americano, ya que en un intercambio en el México City College, A. Belkin tuvo contacto con la cultura *Beat* así lo deja dicho en una carta a S. Goldman:

“...Hubo un simposio en el México City College en 1957 o 1958, que se inauguró con una lectura de Howl, que hizo uno de mis alumnos (que eran mayores que yo, casi todos veteranos de la guerra de corea). Me volví muy consciente de la poesía *beat*... e intenté verterla al español. Estábamos muy pendiente de todos los movimientos de poesía de tendencia *beat* procedentes de Latinoamérica...”¹⁸⁸

¹⁸⁷ Shifra, *Op. cit.*

¹⁸⁸ Carta de Belkin a Goldman *Op. cit.*

Por esos años además, los actores de *Nueva Presencia* se influenciaron por una obra de O. Octavio Paz llamada *El laberinto de la soledad*, ampliamente difundida en México, donde aborda la personalidad del mexicano, su hermetismo, el machismo, la indiferencia ante la muerte, la violencia, y sobre todo el sentimiento de inferioridad, según Paz como una respuesta ante el existencialismo de Sartre.

Estas influencias fueron las inmediatas de los artistas de *Nueva Presencia*, tanto la generación *Beat*, como el muralismo mexicano, el surrealismo; puestas entre dos antagonismos plásticos, el expresionismo y la neo-figuración. Ante este panorama nos da la pauta para colocar a *Nueva Presencia* a principio de los sesenta como la vanguardia artística. Aunque con esto se amplió más la cultura de rebeldía más que de revolucionario, por el corte panfletario y de propagación de las ideas a partir de las publicaciones periódicas y con grandes intereses sociales, en una época que vino a desencadenar a finales de la década en una masacre en Tlatelolco, coartando así las libertades democráticas.

Nueva Presencia, en comparación con otros movimiento sociales a nivel internacional, hay una comparación en ideología, y sobre todo en posturas políticas. Al compartir varios puntos de vista con movimientos de *Nueva Izquierda*¹⁸⁹ movimiento inglés de izquierda, con quien compartieron con *Nueva Presencia*, la ideología de oponerse al armamento nuclear, la intervención de EE.UU a Cuba y República Dominicana, así como, estar contra la pobreza, la injusticia social, el racismo, la violencia, la hipocresía, etc., estos temas estaban contenidos dentro de sus obras pictóricas, directa o indirectamente¹⁹⁰. Se ve cómo éstas propuestas a manera de protesta y crítica sobre todo, son y han sido pauta para el futuro artísticos de México. Se nota poco a poco la influencia ideológica para el movimiento de los interioristas, ha sido la influencia de un mundo en

¹⁸⁹ Véase a Stefan Baciud, "Beatitude south of the border: LAtin America's beat generation". en *Hispania* num 4, diciembre de 1966, p. 733. *Op. cit.*

¹⁹⁰ *Shifra, Op. cit.*

decadencia y de corte estandarizado, aspecto que vemos reflejado en sus obras donde se ven figuras humanas martirizadas por una época de cambio, justo después de la segunda guerra mundial.

Otra influencia para el movimiento de *Nueva Presencia* ha sido la corriente conocida como *Formalismo* de mediados de los cincuenta, donde Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, entre otros, junto con las fuertes pinceladas expresivas de Siqueiros. Para Goldman, esta influencia del informalismo es un retiro subjetivo al yo, un inconsciente que aparta de los problemas que acongojan la interpretación de la realidad, justamente después de la guerra. A esto le podemos denominar la influencia necesaria de un pasado inmediato, llevada al existencialismo y los problemas del “ser”. Para Goldman igual esta influencia devino en la conjunción del informalismo junto con la neo-figuración, como ejemplo pone, los primeros trabajos de Cuevas, donde la neo-figuración y la deformación de la forma compartiendo el aislamiento personal, incluyendo los trabajos de *Nueva Presencia*, la figura y el acto gestual de la línea, ante una realidad dolorosa, la violencia reflejada en la representación de un cuerpo deformado, todo esto se lograba en la representación pictórica. Aunque ambos negaron el realismo social, refugiándose en el “yo” freudiano, reflejando la condición humana.

Aunque al neohumanismo se le ha dotado de tener un carácter más allá de la ideología, un “posideológico”, donde no hay dogma, un crisis de identidad social y sí una identidad interna, propia. Sin embargo, es posible pensar que no hay posturas fuera de realidades, aunque internas, son posturas ideológicas con definiciones establecidas. Goldman explica que estas crisis son parte de una condición mental, enajenación del desarrollo de un sistema capitalista, que si bien sirvió para la ideología de los muralistas, así como el socialismo utópico sirvió para la construcción de un realismo social, en esta época ambas ideologías fueron desechadas y desligándose con la postura de un individualismo interiorista, como ejemplo hay que ver los murales de Rivera, en comparación con el mural de Belkin

relatado más arriba el de “Todos somos culpables”, sin embargo, ambas búsquedas se aplican a resultados similares de interpretación del “yo” ante una realidad cambiante.



Siffra Goldman. Imagen tomada de internet

Hay una reacción en todo esto de *Nueva Presencia* en contra del informalismo académico, asociación que en el plano mundial, es el neodadaísmo para otros como Goldman es el arte *pop*, y el Neohumanismo ambas buscan la interpretación de la realidad contemporánea, esta influencia es directa para los de *Nueva Presencia*, junto con la exposición en 1959 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, denominada *New Images of man*, y sobre todo la publicación del libro de *Insiders* de Senden Rodman, este último, como vimos más arriba, es el eslabón que unió a los de *Nueva Presencia*, además de haber tenido, con este hecho, un vínculo muy cercano entre S. Rodman y *Nueva Presencia*, misma que fue considerada por S. Goldman y los otros movimientos similares, como un “*arte comprometido*,” donde además hubo otros movimientos paralelos en otras latitudes como Europa, Argentina y Viena.

Para Goldman las propuestas del expresionismo abstracto, son consideradas parte de una penetración ideológica y sobre todo cultural, como característica y parte de la guerra fría. Como propósito, era reemplazar al realismo social, que dominó la primera mirada del siglo XX en México. Para R. Tibol y S. Goldman; sostienen que la alta popularidad que se vio en esos años, sobre todo en las extensión de las propuestas culturales del expresionismo abstracto, es parte de un “imperialismo

cultural” que dio a un cause “natural” que desviaron el desarrollo del arte mexicano moderno. Cabe destacar aquí tres grandes posibilidades de expresión plástica en la década de los sesenta, que S. Goldman plantea:

“...1. El desarrollo social, estética socialista universal procedente del materialismo histórico, que considera el arte como instrumento político; 2. El arte figurativo y abstracto, carente de consideraciones políticas, y 3. El arte figurativo neohumanista, que expresaba la angustia de la existencia humana pero sin tomar partido político ni ideológico...”¹⁹¹

Dentro de estas tres variables, encontramos inmerso un arte de condición ideológica y política, quedará más adelante como un arte político y comprometido socialmente hablando.

¹⁹¹ Goldman *Op cit*, *Intro*.

TERCERA PARTE

MOMENTUM

3.1 INCURSIÓN EN LO POLÍTICO DEL DISCURSO ARTÍSTICO

Como ya se mencionó líneas anteriores el muralismo mexicano se guió por tres vías posibles: el idealismo, el pesimismo y la violencia que confronta. Estas vías son de los tres muralistas, D. Rivera, J.C. Orozco, y D.A. Siqueiros respectivamente. También se enfocaron por hacer del movimiento muralista, una agrupación que trabajara por el fin de la mayoría a beneficio de las mayorías. Esto lo podemos constatar, por el hecho que caracterizó al movimiento como “trabajadores de la cultura” mismo concepto que seguirá incluso hasta nuestros días. Para algunos críticos del arte, esta concepción de los propósitos artísticos e intelectuales, como participación en el ámbito de lo político, es inconcebible en un sistema capitalista, por ser una participación activamente entre la expresión social y sobre todo personal en la manera de concebir las imágenes. La actitud de agruparse en gremio y sobre todo trabajar colectivamente, denota una actividad social, y no una actividad individual, propia de una élite dominante.

La importancia de “El manifiesto” recobra trascendencia, sobre todo en el ámbito político, los muralistas, al igual que *Nueva Presencia*; pegaron en las bardas de la Ciudad de México y los postes de la luz, su manifiesto. La importancia de hacer el discurso y postura artística colectiva, se ve inmerso en un sin fin de posturas populares y de corte colectivo, incluso entre los muralistas. Recordemos que Rivera pinta su primer mural en el Anfiteatro Simón Bolívar en 1922, donde hay una mezcla de símbolos en técnica encáustica, donde interviene reminiscencias bizantinas y cubistas. Pero no es sino hasta los murales de la Secretaría de Educación Pública, recién creada, de 1923-1928, donde imprime sus intenciones y principios que fueron puestos en el manifiesto de los muralistas, donde hicieron de su postura un arte de “utilidad pública”.

Ya desde estos momentos, en el discurso político desde la pintura se iba detonando las posibilidades del diálogo entre los murales en sí mismos. Recordemos los murales de Orozco de la escuela nacional preparatoria su intención pesimista, crítica, en contra posición al idealismo de Rivera. Esta circunstancia en la evidencia de la situación social, que llevará a la creación de un estado mexicano y su mexicanidad. La creación de lo mexicano se debe a la creación de imágenes justo después de la Revolución Mexicana. La posición iconoclasta de J.C. Orozco nos permite observar más la postura política que está impresa en “El manifiesto”.

Como podemos ver los primeros murales no han sido base para un nacionalismo, tal es el caso de Siqueiros con su primer mural, una mujer rodeada de figuras marinas. En estas manifestaciones aún no muestran los enunciados del manifiesto. Aunque su mural el *Entierro de un obrero* muestra ya los enunciados y empiezan a convertirse en un movimiento artístico; que con su discurso incide en lo político. El ser consecuentes con su postura ideológica expresada en su quehacer artístico, demuestra un núcleo, que son sus postulados literarios; giran las posiciones de un grupo de artistas en torno a una época.

Estas posturas ideológicas en los quehaceres artísticos devino en un comienzo, a partir de la internacionalización, del muralismo, periodo que abarcó de 1930 a 1934, donde los tres muralista fueron considerados por los jóvenes artistas como la vanguardia artística, y sobre todo por la publicidad no tan favorable que tuvo el muralismo, recuérdese la destrucción del mural de Rivera en el Rockefeller Center y los dos de Siqueiros en los Ángeles California. Para Goldman el realismo social tomó, en esa época, campo como la vanguardia progresista, que tuvo profundas repercusiones en EE.UU, Europa, pero sobre todo en Latinoamérica. Por esta influencia hubo quienes se opusieron a dogmas; que, lejos de cuestionar las dinámicas sociales y su influencia en el arte, cuestionaron las posturas sociales de corte comunista, tal es el caso de José Luis Cuevas, que sentenció la frase de Siqueiros “No hay más ruta que la nuestra” y en entrevista se afirmó:

“... Éste es el motivo de sus ataques contra la escuela mexicana...”...Se alabó a Cuevas como el salvador de la pintura mexicana y se le otorgó una publicidad sin precedentes, tratándose de un artista latinoamericano, así como gran número de exposiciones en galerías y museos importantes.”¹⁹²

Es significativa esta consideración y, sobre todo, que se le considerara el “salvador de la pintura mexicana” es de suma importancia por el motivo de ser llamado así cuando sabemos que Cuevas es más dibujante que pintor. Esta situación fue cuestionada, llamando a Cuevas el impulsor del Macartismo¹⁹³, que Cuevas rechazó y molestó mucho, además que se dedicó a atacar a Siqueiros no como pintor sino como comunista¹⁹⁴.

En la década de los treinta dominó el realismo social, vanguardia que promovió la ética humanista en los pintores figurativos, y sobre todo hubo pintores estadounidenses, como George Biddle, influenciados por los muralistas mexicanos que, convocaron a sus colegas e hicieron peticiones al presidente Franklin D. Roosevelt, que patrocinara el gobierno un movimiento similar al mexicano¹⁹⁵. Aunque hubo un periodo de recesión durante la segunda guerra mundial, después de este crudo acontecimiento histórico la ética humanista sufrió muchos cambios por las posiciones de clase, los males humanos, los desastres de la guerra en sí, se dio un origen a las reivindicaciones de clase de corte universal para sentar y acabar en lo que se consideró el neohumanismo en los años sesenta.

¹⁹² Goldman *Op. cit.*

¹⁹³ Se le considera macartismo a la política estadounidense sobre la guerra fría un modelo que adoptaron después de la segunda guerra mundial.

¹⁹⁴ “Habla José Luis Cuevas”, en *Política*, num. 215 de mayo de 1960, p. 15

¹⁹⁵ Goldman *Op. cit.* p. 5

“...los artistas mexicanos han producido la más grande escuela nacional de pintura mural desde el Renacimiento Italiano. Diego Rivera me ha dicho que esto fue posible sólo porque Obregón permitió a los artistas que trabajan con salarios de plomero. Para poder expresar en los muros de los edificios del gobierno los ideales sociales de la Revolución Mexicana...”¹⁹⁶

Al parecer los hechos históricos, que han afectado a las mayoría de la población han hecho que haya impulso en generaciones de artistas que suma posturas como la protesta social, además de que en el período que la depresión estadounidense se dio por primera vez un hecho sin precedentes, se otorgó a nivel federal un subsidio al aprendizaje y sostén económico a los artistas¹⁹⁷. De este hecho no hay registros, aun en nuestro tiempo, donde se dan incentivos a creadores para que se promuevan tendencia y estilos propios de una corriente ideológica, a través de la expresión artística. Sin precedente, afirma Goldman, no hay estudios serios, sobre este periodo histórico de la década de los años treinta, denominada “escena norteamericana” y “realismo social”. Dentro de este movimiento surgió uno de corte radical e ideología marxista llamado *WPA/ Federal Arts Project* han quedado relegadas a las sombras de la historia. Poco se sabe de estos y sobre todo de la influencia que ellos tomaron del realismo social de los muralistas.

“... Lo que se sabe acerca del papel desempeñado por los mexicanos durante ese periodo, y sobre la historia de los contactos entre los artistas norteamericanos y los mexicanos a partir de los años veinte es fragmentario...”¹⁹⁸

¹⁹⁶ *Artforum*, num. 9, mayo de 1973, p. 43-54. En Goldman *Op. cit.*

¹⁹⁷ *Ibid*

¹⁹⁸ *Op. cit.* p. 6

Lo que nosotros podemos decir al respecto es los viajes de Orozco que realizó antes del empezar el muralismo, donde describió la situación. Sobre todo en su primera estancia que realizó en California y después en Nueva York. Como bien apunta Goldman lo que se conoce es fragmentario, ya que no se sabe a ciencia cierta, cual ha sido la influencia de los mexicanos en el quehacer artístico de los norteamericanos. Como dato, se sabe que cuando Siqueiros dio su taller de mural a estudiantes en Nueva York, tuvo como alumno a Jackson Pollock en sus inicios de su formación artística. Eduard Lucie-Smith, nos comenta que hubo una influencia del muralismo, sobre todo de Rivera, en los jóvenes estudiantes que después harían el expresionismo abstracto además de tener una fuerte influencia por el surrealismo:

“...En la década de 1930, Pollock, como muchos artistas estadounidenses de su generación, cayó bajo la influencia de los pintores mexicanos de entonces. El entusiasmo de Diego Rivera por un arte público “para el populacho” (*sic*) contribuyó posiblemente a desarrollar su degradación de Pollock...”¹⁹⁹

Este es otro de los datos fragmentarios de los que habla Goldman, no hay estudios a profundidad sobre ello, pero como vemos, incluso los comentarios de personalidades como Edward, hacen ver un total desconocimiento de la aportación del muralismo a los artistas estadounidenses. Si bien se considera al muralismo como un “arte para el populacho”, no culpo a la crítica sino el poco interés de los “críticos” sobre los procesos que llevaron a desarrollar un movimiento como lo es el muralismo, al tal grado que sentencian una “degradación” a artistas como Pollock. Esto no es más que el desconocimiento y cortar el sesgo, que impuso una política anticomunista, como veíamos más arriba con el proceso artístico de la

¹⁹⁹ Edward I. *Movimientos artísticos. Después de la segunda guerra mundial*, Akal, España, 2003, p.33 y ss

recesión estadounidense en la década de 1930. Aunque no entendemos del todo, de qué habla cuando dice “degradación” si es en el campo de su goteo o en que fijo sus metas al querer llegar a más cantidad de gente posible, y esto si es arte público.

Rico Lebrun (Italia, 1900- EE.UU, 1964) un artista que Rotman incluyó en de *Insiders*, que posteriormente hará una conexión muy cercana con *Nueva Presencia*, sobre todo con Belkin. Nos dice Goldman que, fue uno de los artistas de EE.UU, que participó en un programa sobre el mural del Departamento del Tesoro. En 1930 a 1933 realizó estudios al fresco en Italia, en ese periodo los mexicanos hacían mural en los Estados Unidos. En Nueva York, ha de haber estado al tanto de la polémica situación del mural de Rivera del Rockefeller Center y de los frescos de Orozco que por la misma época pintó en New School For Social Reserch (1930-1931).

“...Sin embargo, su encuentro decisivo con México ocurrió en 1952-53, cuando dio clase en la Escuela Universitaria de Bellas Artes de San Miguel de Allende (Guanajuato), donde Siqueiros había impartido cursos de arte tres años antes...”²⁰⁰

R. Lebrun tuvo gran influencia de J.C. Orozco, afinidad que contribuyó al acercamiento con *Nueva Presencia* durante los años sesenta. Su aportación tanto de pensamiento como de estilo, principalmente con A. R. Lebrum pintará un mural en el Pomona College en Cleremont, en California, mismo que tiene mucha similitud con el Prometeo de J.C. Orozco, el deseo expreso de R. Lebrum por hacer algo parecido a J.C. Orozco es visible.

²⁰⁰ Goldman *Op. cit.* p. 7

Otro dato fragmentario sobre la influencia del muralismo sobre los artistas estadounidenses es Ben Shahn (Lituania, 1898-EE.UU, 1969) artista que trabajó el realismo social en su obra, trabajo junto a Rivera en la creación del mural del Rockefeller Center, a partir de que le enseñó su obra a Rivera unos dibujos al Guache, y un tablero al tempera con tema de un dirigente obrero llamado Tom Mooney. Rivera se interesó por su trabajo al punto; que escribió en el catálogo de la exhibición de Shahn en la galería Downton de Nueva York²⁰¹. La obra de Shahn fue exhibida en México, cuando *Nueva Presencia* hizo una muestra en 1963 con el título de “El neohumanismo en el dibujo de Italia, estados Unidos y México.” Figuraron ambos, R. Lebrun y Shahn.²⁰²

El lenguaje plástico de la Revolución Mexicana es adoptado por los muralistas, que pasaron de símbolos de la iconografía cristiana a símbolos revolucionarios²⁰³. Y qué hablar del lenguaje plástico de *Nueva Presencia*, que se enfocó más en el concepto de la ira, propio después de terminada la Segunda Guerra Mundial. Este tránsito del idealismo al del concepto de la ira, sugiere una visión del mundo menos aislada, ya no de un proceso revolucionario, sino de una globalidad, interconectada con proceso afines en el ámbito cultural y el interés por la organización en torno a la idea de la aniquilación del mundo.

Por otro lado había terminado la Segunda Guerra Mundial en 1945, y estos sucesos sirven para datar procesos culturales. En el resto del mundo se vivían crisis profundas de identidad y sobre todo de desarrollo cultural. La aparición de expresionismo abstracto en los Estados Unidos, fincando sus influencias en el surrealismo, que de cierta manera marca un inicio de periodos breves con otras opciones y manifestaciones en el arte, mismas que han prevalecido como un talante de posiciones en la cultura con tintes políticos. Conocidos como “los movimientos estrechos”, por quienes parten de la posibilidad de nombrar al arte dominante como el gran arte. Fundamentado igualmente en el existencialismo justo

²⁰¹ *Ibid*

²⁰² *Ibid*

²⁰³ Belkin, *Op. cit.* p. 38

después de la Segunda Guerra Mundial. La idea de que el hombre está solo en el mundo y fuera de todo sistema de fe, lo único que lo salvará es la idea que tiene sobre el arte. Esta teoría es abrazada por Lucie-Smith, con su propuesta sobre la continuación de ese arte que emancipa las ideas sociales, las depura para convertirlas en estado latente, aunque ese estado hoy es líquido. Y surge una controversia en las ideas estéticas, al proponer el objeto encontrado como obra de arte, el propio Duchamps advirtió: en una carta en 1962:

“...Este neodadaísmo, al que llaman neorrealismo, pop art, assemblage, etc., es una salida fácil, y vive de lo que hizo el dadaísmo. Cuando yo descubrí los *ready made* pensé que, con ellos, quitaría fuerza estética. En neodadaísmo, han cogido mis *ready made* y encontrado estética en ellos. Yo cogí mis botelleros y el original y se los tiré a la cara a modo de reto, y ellos ahora los admiran por su belleza estética...”²⁰⁴

Esta situación aparecía en el mundo del arte, cuando *Nueva Presencia* retomaba al existencialismo como un neohumanismo, y lo presentaba en otra parte del mundo del arte, en un mundo considerado como subdesarrollado. Misma situación que le ha excluido y se le ha nombrado como el arte de la periferia. Sin embargo, esta periferia ha crecido con un profundo sentimiento del nacionalismo, mismo que se ve en las pinturas murales, y su proliferación de los mismos por los Estados Unidos. Pero más que el nacionalismo, la idea de producir obras de arte; situadas en realidades presentes, ha sido la constante de varias épocas en un México contemporáneo.

²⁰⁴ Hans Rich, *Dada-art or antiart, thames*. Citado en Eduar Lucie, *Op. cit.*

El realismo social había perdurado en dos décadas antes del estallido de la gran guerra. Éste se basaba en la realización de una realidad dada, traspasada a una imagen fomentando una idea de corte revolucionario. Esta idea se desarrolló principalmente en la Unión Soviética desde 1917 hasta 1956. La idea principal ponía a los trabajadores al frente del Estado reproduciendo el artista la ideología de la clase gobernante, la clase trabajadora. Esta ideología fue duramente criticada en el ámbito del arte, al grado de desaparecer algunos trabajos artísticos de artistas del muralismo como el caso de Rockefeller Center de Rivera, sólo por haber puesto a Lenin en dicho mural. En el año de 1934 el gobierno mexicano le permitió a Rivera hacer el mural en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. No obstante en México también sufrieron persecución ideológica por poner en murales ideas que van contra la conciencia de clase y de corte ideológico, tal es el caso de Rivera cuando pintó su mural en el hotel Reforma con una consigna “Dios no existe” que fue cubierto y obligado a borrarlo para su exhibición. Siqueiros fue obligado de igual manera en 1958, por su militancia política a parar su mural en el teatro Jorge Negrete de la Asociación Nacional de Actores, mismos que lo habían contratado para dicho encargo.²⁰⁵ Aunque para Goldman la realización de murales en la década de los sesenta no cesó, si fue cada vez más inocuos y acríticos totalmente. Y a su parecer hubo un aumento de galerías privadas y públicas lo que llevó a un desplazamiento de interés público por el arte y la distribución de corte privado.

La condición técnica del mural y los avances tecnológicos de la aplicación de la pintura a las obras de corte público se le debe a Siqueiros, pero no experimentó sino hasta 1933 que descubrió la piroxilina, y el cemento coloreado posteriormente. Todo esto lo aunó a la realización e integración de los elementos técnicos a su alcance como, el aerógrafo, el proyector y las ilusiones ópticas que crea la poliangularidad que simula un movimiento con el observador, y sobre todo la gran aportación a la técnica del mural fue la pintura acrílica, mismo que se desarrolló en el taller de materiales del Instituto Politécnico Nacional por el ingeniero José Luis

²⁰⁵ Goldman, *Op. cit.*

Gutiérrez²⁰⁶. Ésta técnica con acrílico influyó a las generaciones de artistas más adelante, entre ellos a Arnold Belkin que fue ayudante de D.A. Siqueiros.

3.2 POLEMIZANDO DISCURSOS

Esta lucha ideológica determina los mecanismos de la producción visual, cuando el sujeto se enfrenta a la determinación de una estructura que contiene una ideología propia de una clase social, afín a la ideología de la clase dominante, la estructura de reproducción, es la decisión de llevar estas imágenes a la totalidad de un pensamiento, la reproducción de imágenes que representa, la condición de la mayoría en las clases sociales. Estas relaciones del poder del discurso político en el acto artístico es sin más, la relación entre sujeto, (como sujeto creador) y el espectador como artífice de condición de clase.

Esta ideología la podemos encontrar, en la polémica discusión entre Rivera y Siqueiros, que se dio en 1935, se le conoce como la polémica Rivera-Siqueiros. Donde se plantearon asuntos estéticos y políticos, sobre todo como las dos líneas se vieron intrínsecamente relacionadas en un contexto social amplio y cultural. Sobre todo porque en el ámbito de la cultura el discurso artístico no se desprende del político, eso conlleva una necesaria postura ideológica. Entre este enfrentamiento desveló la postura de izquierda en la política pero de dos líneas emanadas de la misma. Aunque este periodo lo podemos datar entre 1922 hasta 1934, es decir, desde la realización de los murales de San Idelfonso hasta la culminación de los murales del Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México.

Esta polémica da su inicio en las postrimerías de 1929, cuando Diego Rivera recibió críticas por sus vínculos con los magnates del Rockefeller, pero se acentuaron más

²⁰⁶ Hasta el momento de la redacción de la presente investigación, el libro con los apuntes del ingeniero Gutiérrez no está publicado en español solo en inglés

dichas críticas por su abierta e inclinada posición política por León Trotsky. Éstas posturas lo llevaría a recibir críticas en medios de comunicación como *El Machete*, misma que hizo sendas críticas en números varios con títulos de suaves; acusándolo de Trotskista, nombrándolo abiertamente contra Stalin y denostando su persona con títulos como “Se retira un héroe”²⁰⁷ todo lo anterior de 1929 hasta 1934 del siglo pasado.



'El hombre controlador del universo' (1934), de Diego Rivera, copia alterada del mural destruido por Rockefeller, en el Palacio de Bellas Artes de México

La posición política en estos momentos se convierte a la par de la actividad artística, en moneda corriente ante la situación nacional. Al término de la primera etapa en los murales de la Escuela Nacional Preparatoria, dicha situación resultaría insostenible, para casi todos los muralistas, desde el punto de vista gubernamental, los muralistas se radicalizaban en sus postura ideológicas fundando movimientos de izquierda política, así el movimiento plástico mexicano impulsó a las masas obrera y campesina. Casi la mayoría abandonarían México debido a la censura por parte del gobierno. Los que no abandonaron el país se vieron en la necesidad de sumarse a otras actividades, circunstancias obligadas en un periodo que va de 1924 a 1934, mismo en el que se da la citada polémica. Las opciones más viables,

²⁰⁷ González Cruz Manjarrez, Maricela, *La polémica Siqueiros-Rivera*, Museo Dolores Olmedo, México 1996, p. 21

fueron puestos burocráticos o dedicados a la docencia. Aquí se da la expansión de un fenómeno que a futuro dio como resultado la amplia gama de posibilidades, desde donde deberían asumir una postura artística, dichos lugares como la docencia en la antigua academia de San Carlos, la escuela al aire libre, maestro de dibujo en el departamento de bellas artes, así como revistas; fueron las posiciones desde donde ejercieron y produjeron, los que se quedaron más tiempo en México. Es eso en gran medida el contexto de la polémica Rivera-Siqueiros. Aquí hay una diferencia notable de división mientras que Siqueiros, Revueltas, Orozco sufren represión para lo que hacían, otros no contaron con la misma situación, como Rivera o Montenegro, estos últimos contarían con el apoyo oficial de Calles.

Hubo situaciones como los colaboradores de la revista *30-30* que tenían una postura anti-académica, este grupo duraría sólo un año de 1928 a 1929, aunque para algunos la postura de este grupo reflejó la situación artística de la época.

La anterior polémica se da en el contexto de una recién acabada revolución armada dirigida, teóricamente, por una pequeña burguesía del país. Siqueiros ataca a Rivera en su práctica artística, que carece de una postura ideológica en contra del estado siendo además incoherente con el marxismo además de ser oportunista y consecuente con el trotskismo asimismo tiene una producción plástica con severos atrasos técnicos, mismo que se refleja en un nacionalismo burdo enfocado a las clase pudientes complacientes con el folclor, exaltando una demanda turística. En general Siqueiros atacaría a Rivera como anti-comunista y proclive a servirse del estado, al asumir éste una postura poco revolucionaria y tomado posición a favor del estado.

Por el contrario Rivera dirá de Siqueiros, que era un stalinista, adulando la parte histórica de un PCM más afín a la URSS de Stalin y a posiciones más intrínsecas entre ambos partícipes, un ejemplo era que Rivera argumentaba que Siqueiros era un oportunista que sólo quería minimizar a Rivera, debido a su alta venta de obra

plástica, misma que fue criticada por Siqueiros, como actos para que el capitalismo se introdujera, admitiendo que era un hecho la penetración cultural, pero que era más eficaz en medios de comunicación y en el cine que en lo que Rivera hacía. Argumentó que su obra era apreciada por la burguesía extranjera debido a su alto contenido concreto y estético de una realidad mexicana con enfoque revolucionario, admitiendo, además que su obra no era acto de agitación, pero sí de propaganda²⁰⁸. Es en todo caso un acto de propaganda de su postura ideológica ante la citada polémica.

Es de resaltar que, en el consumo de la obras de Rivera que hacía la burguesía estadounidense, eran medios para la subsistencia y las aportaciones que hizo Rivera a la lucha revolucionaria y a su organización partidista, vemos que la polémica surge a partir de posiciones ideológicas y sobre todo razones políticas, en torno a las propuesta plásticas y estéticas.

Por un lado, esta disputa da un panorama general de las relaciones entre el estado y las clases sociales. En lo que respecta al arte, se manifiesta una proyección de la clase campesina y sobre todo del triunfo de los ideales de la revolución, cosa quizá más bien ideológica, ya que las correlaciones del estado se reivindicaban en las expresiones estéticas, de Rivera sobre todo. El factor ideológico de la condición estética ha sido para la situación social un panorama, las veces panfletaria y las veces representativa a fin a lo que un régimen quiere socializar, sin embargo, siempre ha sido una condición ideológica de representación. Esta situación se enfocó sobre todo en las líneas del movimiento sindicalista, ya que en esa época había un fuerte empuje hacia la base proletaria, y fue con las ideas estéticas que proliferó, teniendo en cuenta a un Siqueiros totalmente metido en los ideales de la propaganda en voz de la clase trabajadora.

Es de notarse la actividad del partido comunista mexicano y su dirección, que al ver la política del estado mexicano de pedir autorización oficial para todos los

²⁰⁸ Maricela González *Op. cit.* p. 41

líderes sindicales, en esta época se da una crisis económica a nivel internacional y esta crisis abarcó gran parte de los sistemas partidistas, en gran medida las elecciones de 1929 fueron definitivas para establecer a Pascual Ortiz Rubio, como presidente de México, se consolida la subordinación de los sindicatos al estado, con ello las tendencias a establecer lineamiento en la producción de imágenes fue la manera más eficaz de promover las posturas radicalizadas en los movimientos artísticos de la época.

La cercanía, algunos dicen, con los Estados Unidos es un factor en México para haber tenido una relación diplomática con gobiernos de corte socialista como lo fue la relación con la URSS y con otras formas de gobierno como lo fue Centroamérica, asimismo la ideología comunista es factor de una connotada relación con los medios de producción visual de la época. Hubo una cercanía histórica entre el surgimiento del PCM y el movimiento muralista al estar casi a la par, el partido comunista se funda en 1919 y el movimiento mural surge en 1922, casi en los primeros momentos de este último cede al PCM la dirección de *El Machete* órgano informativo del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE) dicho órgano informativo se publicaría en el número 20 de septiembre de 1933 haciendo una revisión de la citada trayectoria y la participación con movimientos de izquierda. Esta postura se verá confrontada poco después con la política gubernamental de Portes Gil.

Con la entrada del Cardenismo el ámbito cultural entra en una fase ideológicamente propuesta desde las filas de movimientos internacionales de corte comunista y anticapitalista. En México se crea la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) que fue en gran medida parte del régimen cardenista. Por la misma época se adhieren otras organizaciones como la Federación de escritores y Artistas Proletarios (FEAP) Sindicato de Escritores Revolucionarios (SER) y la Asociación de trabajadores de Artes Plásticas (ATA) todos circunscritos dentro de la idea de la época de corte revolucionaria que se planteaba en dos

líneas: la reformista y la socialista. La LEAR además de su postura ideológica ayuda a favorecer el surgimiento del Taller de gráfica popular en 1937.²⁰⁹

No se pudo desprender el arte de la política en términos amplios, se manifiesta en los distintos aspectos culturales que mantienen postura encontradas, pero hay aspectos que es necesario destacar, sobre todo las posturas de las líneas o estilos artísticos, que toda vez son condicionamientos como lo que planteó el primer congreso de escritores soviéticos en 1934, que la línea artística debería ser “el realismo socialista” aunque con las advertencias de sectores de estos condicionamiento y oponiéndose a dicho postulado, Breton entre otros, se oponen a las líneas en el arte²¹⁰ esta postura es adoptada por Rivera y escrita en un manifiesto *¡Por el arte revolucionario!* En la revista *Clave* en 1938 además se suma Breton a este manifiesto. Para algunos, este manifiesto lo escribe León Trotsky, así lo dice Serge Guibaunt aunque el nombre no aparecería por cuestiones tácticas, lo afirmó Breton:²¹¹

“... La unión de nombres de André Breton, Diego Rivera y León Trotsky tuvo profundo impacto en los intelectuales que buscaban una salida del laberinto político y artístico en que estaban atrapados: Breton representaba el arte de vanguardia europea, Rivera el arte político del fresco y Trotsky la vanguardia política. Para poder luchar contra la subordinación del arte a la propaganda, lo que se necesitaba, según el manifiesto, era establecer una línea unificada de defensa...”²¹²

²⁰⁹ Lourdes Quintanilla, *Liga de escritores y artistas revolucionarios* UNAM-FCPYS, p. 41-42

²¹⁰ Maricela González, *Op. cit.* p. 77

²¹¹ *Ídem*

²¹² Serge Guibaunt, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Mondador, Madrid. 1990, p. 49-50

La actividad política y creadora de los muralistas fue una práctica conjunta y sobre todo militante, teniendo como posiciones políticas, estéticas y filosóficas la creación y participación social, para ir en contra del fascismo que se da más en México por el cardenismo, más que en otras partes del mundo. Este llamado es para enfrentar una postura determinista y dogmática²¹³ para servir a la revolución social desde el arte. Desde este punto de vista la política en el arte y el arte político se manifiestan de distinta manera, que puede ser en gran medida la línea divisoria entre la producción y la militancia partidista, muchas de las veces no se cohesiona en una sola línea.



Trosky, Rivera y Breton en México. Imagen tomada de internet

El arte del muralismo buscaría ser un arte público, colectivo y sobre todo revolucionario, que tuviera a la revolución popular de 1910, sin embargo cuando el muralismo se apega a la ideología del estado representará un movimiento que el mismo Siqueiros lo catalogará de utópico. En estas circunstancias se vieron envueltos en el campo de la ideología, influenciados por el movimiento artístico del neoverismo soviético.

En la solución plástica 1933, en esta época se desarrolló las variantes de las técnicas sobre todo de Siqueiros, que utilizará herramientas industriales para la aplicación de fondos y formas utilizando el cemento con el color. En política se ve un amplio panorama donde inciden con discursos propios de la época influenciados por las tendencias sobre todo de organizaciones políticas de corte comunista.

²¹³ Maricela González, *Op. cit.* p. 79

Elementos que les llevarían a retomar las formas de organización nacional de donde plantearían una estética.

Esta estética más ampliamente se puede determinar en el sentido como la lucha por la representación simbólica del arte de occidente, mismo que tuvo lugar no en México sino en los mismo Estados Unidos. La imagen es la que construye la realidad, esta se determina en el espacio público como política de Estado.

Por otro lado, Orozco habría de sumarse paralelamente a esta controversia con su formación académica y sobre todo, del bagaje periodístico de la caricatura política, misma que fueron representaciones simbólicas. Con una actitud de doble moral, por un lado asumía su nula participación política y por otra hacía caricatura política sumamente mordaz, haciendo del teatro de carpa su lenguaje sin mezclarse con esa clase, teniendo un taller y dibujando prostitutas, vendiendo al mejor postor, las obras realizadas.²¹⁴ Sin embargo, habría que analizar el punto de vista de las composiciones artísticas, los componentes ideológicos de la parte masónica. Para hacer más detallada esta parte de la ideología denominada burguesa, que estando en la etapa de la controversia, determinó el camino de la producción visual, donde todo el campo visual se desarrolló siempre en torno a la creación del estado-nación. Vemos que hay contradicciones propias de las posturas político-ideológicas como:

“...Según la literatura masónica, la cámara central del templo de Salomón evoca el tema de los salarios (...) Para la ideología masónica, burguesa a fin de cuantas, el “salario” era imagen de retribución que se prefería a las naciones cristianas de premio y castigo...”²¹⁵

²¹⁴ González Mello, Renato, *La máquina de pintar*, UNAM, 2008, p.35

²¹⁵ *Ídem* p. 52-53

Así se refiere Renato González, sobre el mural de exploración y vigilancia llamado *El Capataz* muro que pintó Rivera en la Secretaría de Educación Pública. Aunque ya era miembro del Partido Comunista de México cuando inició los murales, la contradicción entre la noción del salario que pintó en el muro y la concepción socialista de su postura, fija una contradicción en ambas temáticas, ¿será que Rivera haya hecho omisión a esta situación? Considerando que el salario es un instrumento de sometimiento a la clase obrera. Por otra parte, hay que considerar que la unión de los elementos plásticos como una fusión entre agua tierra es el símbolo de la confirmación Cristiana, el barro en la unión de estos dos símbolos.

El simbolismo masónico que manejó Rivera en los murales de la Secretaría de Educación Pública, tienen una profunda carga ideológica en temas iniciáticos, dónde quedaría las palabras borradas de la parte de *El abrazo*, versos de Carlos Gutiérrez Cruz, mismo que fueron obligados a ser borrados por su contenido ideológico.²¹⁶ Sin embargo, algunos especialistas sugieren que esos versos son parte de la carga simbólica de la ideología masónica con los rosacruces, esto lo podemos ver por las asociaciones que hace Rivera en los símbolos de sus murales de la Secretaría de Educación Pública, para asociar simbólicamente las imágenes en torno a los pensamientos de los ritos de iniciación.²¹⁷

Es de considerar por qué Diego Rivera hizo de su producción simbólica parte de su ideología como código masónico, que a final de cuentas se convirtió en una nueva retórica, recuérdese que José Vasconcelos, distribuyó parte de la ideología en tres líneas; con la impresión de los clásicos griegos siendo ilustrados por Orozco, o al menos es lo que se piensa, aunque no haya pruebas que ratifiquen esto, mismo que llevaría a la ideología del estado hacer la línea de comparación

²¹⁶ Véase más arriba este tema, el verso dice: Compañero minero doblado por el peso de la Tierra, tu mano yerra cuando sacas metal para el dinero, Haz puñales con todos los metales y así verás que los metales después son para tí.

²¹⁷ Para profundizar más sobre este tema véase a Renato González en *Op. cit.* p. 47 ss

“entre el cristianismo, la antigüedad clásica el pensamiento oriental y la cultura mexicana”²¹⁸

La citada ideología no puede devenir de otra cosa más que del resultado del “debate sobre la pintura”²¹⁹ que se dio entre los muralistas. Ya se había hablado de dicha polémica con anterioridad, sin embargo es necesario precisar puntualmente algunos esquemas que nos guíen por un sendero más luminoso. Se había dicho que entre la polémica, en gran parte ideológica por sus posturas políticas incluso religiosas, eran en gran medida sumas de éstas y los nexos con partidos políticos de distintas posturas ideológicas, como lo fue el Partido Comunista Mexicano y la ideología de los que obtuvieron el triunfo de la revolución, es decir, la clase dominante aún con reminiscencia de la burguesía local. Entre estas dos posturas el Sindicato Obrero Técnico Escultores y Pintores después los muralistas cada quien por su lado tuvo que moverse y desenvolverse en el ámbito político e ideológico, asumiendo posturas fijas y desarrollando propuestas plásticas a fines a su ideología sí, pero de igual manera tuvieron que ingeniárselas para ser afines a sus grupos políticos sin trastocar visualmente otras posturas, así es que recurrieron a lo que les fue mejor plantear, la imagen.

Por un lado D. J. Charlot criticaban a Orozco públicamente, por su afinidad a la imagen de las artes populares, diciendo que deberían seguir el antecedente más directo del muralismo, y éste, se encontraba en el Renacimiento italiano, recordemos que Siqueiros y Rivera había llegado de Europa recientemente, dicha crítica se dio bajo un seudónimo y en diario *El demócrata* donde aseveraban que habría de plantearse los murales, desde la geometría y las matemáticas²²⁰ a fin de cuentas J. Charlot lo plantearía primero en las escaleras de la Escuela Nacional de Pintura, usando el movimiento y el sincretismo simbólico de la imágenes generando un movimiento, en una composición dinámica, que hasta ese entonces ninguno de los tres, ni Rivera ni Siqueiros ni Orozco había utilizado. A pesar de

²¹⁸ González Mello, Renato, *La máquina de pintar*, UNAM, 2008 *Op. cit.* p. 98

²¹⁹ *Ídem* p. 99

²²⁰ *El demócrata*, artículo, 29 de julio 1923

que se planteaba utilizar en la realización de los murales como referente directo al Renacimiento italiano, mismo que consta J.C. Orozco en un texto inédito que conservó Charlot, y que decía, el pintor debe: “trabajar dentro de la tradición italiana del cuatrocientos y quincientos”.²²¹ Así, la decisión por hacer unos murales solo para iniciados se puede leer en las composiciones, utilizando movimiento y figuras acorde a cierto tipo de constelaciones, conjuntándolo con posiciones duales, representando el inicio y el fin del día y la noche.²²² Así podemos ver a un cristo que prende fuego a su cruz, a manera de renacimiento de entre las cenizas. Quizá como asociación del universo simbólico, por esa época fue que se suscitó la reyerta con los estudiantes, aunque algunos afirma que fueron enviados desde la propia SEP,²²³ para esto González Mello afirma que unos meses antes de que renunciara Vasconcelos a la SEP, la Federación de Estudiantes de México, misma que protagonizarían la reyerta contra los murales de Orozco y Siqueiros. Estuvieron apoyando a J. Vasconcelos a su candidatura al gobierno de Oaxaca²²⁴ la FEM atendería contra los murales de Orozco que caricaturizó a Luis Napoleón Morones líder de la CROM enemigos de J. Vasconcelos²²⁵, grupos antagónicos al servicio del mejor postor. Aunque Renato afirmará que los grupos de choque no sabían que había otros pintores ahí, es decir, Orozco y Siqueiros, sólo nombraban a Diego y los “Dieguitos” lo que hace suponer que iban en contra de Rivera solamente. Esta posición llevará a decir a Orozco y sobre todo a creer que las personas que se meten en política o son político o son artistas, esta declaración la haría contra Rivera “Vasconcelos nos ayudó a los pintores dándonos muros, pinturas y pesos...Cuando cayó, caímos todos. Menos Diego”²²⁶ es aquí donde vemos a un Orozco desafiante ante las vicisitudes de la oportunidades enclenques de la época del muralismo, mismas que manifestaría en “un artista en Nueva York” para esta postura nos referiremos a Orozco como un “*Caudillo cultural*” y en franca rebeldía

²²¹ González Mello, *Op. cit.* p. 100

²²² *Op. cit.* p. 103

²²³ Véase Raquel Tibol, *Op. cit.* al igual que González Mello, *Op. cit.*

²²⁴ González Mello, *Op. cit.* p. 110

²²⁵ *Ídem*

²²⁶ *Ídem* p. 114

contra lo establecido haciendo caricaturas mordaces a la política imperante, misma que nacía como un centro político que durará hasta nuestros días.

3.3 LO LÍQUIDO Y LO VOLÁTIL

En la primera década de este siglo, se dio una discusión entre Teresa del Conde y Cuauhtémoc Medina, misma que se publicó en un diario nacional. El debate circuló dentro de lo tradicional y lo contemporáneo. Por un lado se argumentaba la probada disciplina artística y por el otro, el derecho a la contemporaneidad. Dicha controversia resultaría en un análisis de posición entre las posturas de arte contemporáneo y el arte llamado tradicional. Veamos, brevemente, unas definiciones de ambos postulados en la vida actual.

Tendrá poco más de 100 años en que hemos venido haciendo del objeto una forma de desarrollo artístico, con la introducción de algunas categorías; como lo es romper como los megarelatos en el arte, vemos por ejemplo ya una sola obra que represente a una época en específico, sino una pluralidad, y lo moderno es cuestionado por lo contemporáneo desde la década de los años cincuenta.²²⁷

En la actualidad lo contemporáneo se visualiza como parte de la contemporaneidad, es decir, lo que sucede en el momento lo que pasa en el aquí y el ahora. La relación que existe entre el ser y el tiempo, literalmente hablando. A decir que el tiempo es tal que conlleva una multiplicidad de relaciones entre el ser y el tiempo²²⁸ concepto que se origina en la actualidad para describir al tiempo actual, la multiplicidad se hace presente en términos contemporáneos en lo que sucede con la interpretación de la realidad. El sentido de unificación ha decaído ante el concepto de multiplicidad.

²²⁷ Smith, Terry, *¿Qué es el arte contemporáneo?* S. XXI, México, 2012, 389 P.

²²⁸ Toscano, Javier, *Contra el arte contemporáneo*, Tumbona, CONACULTA, 2014, 93 P.

Aunque se cuestiona la contemporaneidad como forma de separación territorial desde el punto de vista geopolítico, es decir, el arte contemporáneo es lo que dicta la vanguardia, lo que se hace en el momento sobre temas artísticos, pero sobre todo quien lo dice y guía. Los museos (digo los museos de primer mundo) son los que han hecho la función de transformar la visión en el mundo del arte. Si bien los museos han sido parte fundamental del mercado del arte, son las personas (críticos de arte) que se han adjudicado la lectura, un tanto eficaz del arte contemporáneo, a los que se les atribuyen la guía del mismo.

Es de destacar que la guía del arte contemporáneo sea desde un museo o galería. Al respecto la protección y motivaciones, que algunos opinan conflictiva, de los museos son que “puede ser museo o puede ser moderno, pero nunca las dos cosas a la vez” ²²⁹ quizá es que en la reapertura del MOMA 2004, la exhibición de reinauguración dio un espacio al arte contemporáneo como una paradoja, que incluso algunos lo llamaron conservador carente de originalidad, cuando el arte contemporáneo es precisamente lo contrario, es un arte de ruptura, original y desafiante (*sic*) será lo mismo en la inversión del arte que se hace en la actualidad. Se le ha nombrado de múltiples formas al arte que se hace en la actualidad, volátil sería una de las formas de nombrarlo con prestigio de tener sólo una noción sobre lo que es el arte hoy, esto lo podemos argumentar diciendo que el arte que se realiza hoy en día está en construcción y sobre todo toma conceptos como “la desolación, el derroche, el abuso de poder, la injusticia, la pérdida y la muerte” ²³⁰ (parafraseando a Kimmelman, llevan a los desafíos hoy que enfrenta el arte contemporáneo y sobre todo los museos que exhiben el trabajo. Sería válido hoy, retomar la tesis de Gombrich, en realidad no hay arte sino artistas; por qué los museos deben legitimar la obra creativa haciendo énfasis en la desaparición tradición y desmaterialización del arte, esto en apariencia es una problemática de la contemporaneidad. Se planteará que los museos al no ser contemporáneos

²²⁹ Toscano, *Ídem* p. 46

²³⁰ Smith, *Ídem* p. 54

cayeron en un anacronismo y siempre han estado entre lo moderno y lo contemporáneo.

¿Será que plantear el arte contemporáneo es necesariamente desde los museos y lo que nos muestran los artistas que ahí se exhiben? ¿Serán los que tienen la vanguardia contemporánea? y ¿Los conceptos expresados son los únicos en el mundo del arte actual?, si es así, habríamos de plantear necesariamente que la multiplicidad de las temporalidades en la historia del arte son también desde la otredad, campo silenciosos pero con propuestas igual de interesantes que las que se exhiben en el MOMA, es tal vez por eso que se dice “la crisis del museo moderno en la era de la contemporaneidad”²³¹ a la pregunta de ¿qué es el arte contemporáneo? diremos:

“...podía reafirmar de manera audaz el argumento de Verdone, según el cual el arte contemporáneo de calidad, que interesa, es aquel que tiene en cuenta y lleva más allá las cuestiones planteadas por los grandes modernistas de mediados del siglo XIX, los vanguardistas del XX y sus posteriores seguidores...”²³²

No podemos dejar de lado el concepto de volatilidad y multiplicidad, sobre todo en los contenidos planteados desde el arte de la periferia que son por mucho desde los conceptos de la injusticia, el abuso de poder. En términos visuales, son determinaciones concretas de la realidad imperante en un mundo multiplicado por varias interpretaciones que se mueve al ritmo del pensamiento humano, “que en los últimos treinta años han dado lugar a la actual noción de un arte contemporáneo más volátil.”²³³

²³¹ *Ídem* p. 31

²³² *Ídem* p. 50

²³³ *Ídem* p. 50

¿Debemos pensar en el presente como el eterno pasado? ¿Hay acumulación de ideas en constante cambio? Por qué, entonces, debemos de creer que la disposición de las proyecciones artísticas, deben de ser en la vida efímeras. Hay justificación de que el arte contemporáneo debe por fuerza ser céntrico sólo desde las sociedades capitalistas activas en los ejercicios monetarios, donde haya museos sólo para piezas específicas, por lo tanto sean mostradas únicamente para sociedades y países desarrollados. ¿Hay que cortar el pasado en el arte? Borrar toda forma de producción hasta antes de la segunda guerra mundial, en el arte contemporáneo es como borrar el pasado de la humanidad, debe de haber ausencia de pasado, “el arte no tiene pasado, no es más que un continuo presente”²³⁴ explicado así desde la fenomenología, sólo hacer de lo sublime lo momentáneo, a partir de las experiencias; se vuelve como saciar la sed, el arte es el agua que sacia la sed, sin embargo no perdura hasta más allá de la experiencia, no trasciende, no se sobrepone hasta que lo monumental se vuelva a construir. Aunque deberíamos decir; para referirnos al arte contemporáneo, algo que se oculta a simple vista sobre las piezas monumentales en la instalación o como se llama hoy *in-site*, además del enorme presupuesto que implica la realización de este tipo de piezas, sin embargo la idea concreta va a la creación de la plusvalía a partir de la nada, y la mejor ilustración de esto en la denominada era del después, planteado desde la arquitectura para exhibir arte, Yoshio Taniguchia, a quien se le concedió la remodelación del MOMA en el año 2000 dijo, y esta frase simplifica gran parte del arte contemporáneo: “Denme sus millones y les construiré un museo soberbio. Denme más, y lo haré desaparecer” tomada al pie de la letra se considera el reflejo de la crisis del museo moderno.²³⁵

Un sector que ha influenciado de manera portentosa el trascurso del arte contemporáneo, es el comprador, y es quizá con él, que el arte contemporáneo se ha convertido en el objeto de producción simbólica de más culto, que cualquier otra

²³⁴ *Ídem* p. 64

²³⁵ *Ídem* p. 31

cosa en el mercado del arte. A partir de que Charles Saatchi adquiriera una obra de Damien Hirts en 1990, miembro de los “Ybas” (Young British Artist) una instalación en una cámara cerrada donde larvas se comían un cadáver de una vaca, lo que generaría mayor revuelo al patrocinar a dicho colectivo, fue la provocadora decisión de adquirir estas obras que van más allá de la proposición de lo convencional. Entre las obras que compró Saatchi, está la icónica obra denominada “*La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien que está vivo*” tal obra es un cadáver de tiburón dentro de una vitrina en silicón y formol, esta pieza fue comprada por Saatchi en 1991 por la cantidad de 50,000 libras esterlinas, catorce años después, es decir en el 2005, alcanzó la suma de 6,5 millones de libras esterlinas, precio pagado por un coleccionista estadounidense. Sin embargo, incorporar a los Ybas a la institución pública de esta manera somete al arte en conformidad con lo institucional.

“...un motivo de los denominados jóvenes artistas británicos se haya ido extinguiendo durante estos últimos dos años es que la Tate Modern es demasiado oficial, demasiado estatal y está excesivamente atada, como se ha dicho, al problema de la modernidad. El impulso combativo de este arte innovador se vio en parte fogueado por el conservadurismo cultural de Thacher y Major, pero también por el aire viciado de las propias instituciones del arte entre las cuales la Tate constituía un caso sintomático. Ahora, este arte ya no tiene contra qué reaccionar. Uno puede sostener que el encanto radical de esta forma de arte siempre tuvo algo de falso, al menos así lo veo yo, pero sin duda fue el motor que impulsó varias cosas. Y cuyo momento ya pasó...”²³⁶

²³⁶ Nixon /*et al*, round Table:Tate Modern, Octubre, 98, otoño.

El impulso de crear algo nuevo habrá pasado, será que dejó de ser novedoso para convertirse en la regla, será sólo por momentos, o el discurso ya se agotó. La simbiosis es alienable entre el arte y el museo.

¿Será que el dicho de Gombrich es evidente ahora más que nunca?, era asertivo a la hora de decir “las élites crean a sus artistas y éstos crean a sus élites” para el discurso de Toscano en la otrora posición al arte contemporáneo, que al hacer del arte contemporáneo un mercado bursátil, se deja de lado la producción del saber, la experiencia vital y el conocimiento,²³⁷ exasperadamente vemos cómo el arte contemporáneo se preocupa por el sentimiento de lo sublime y sobre el financiamiento de la distribución mercantilista, para esto se le ha dado el concepto de intrépido, para otros de negociación entre intereses; para los primeros ser “intrépidos es enfrentar a distintos sectores del arte entre sí... similar a los negocios globalizados...que prefieren las ganancias...antes que la productividad (artística) misma,”²³⁸ justificar este método es ponderar la ganancia a la productividad artística, dicho de otro modo, es negociar los intereses del curador no del artista, por eso las sumas estratosféricas de las piezas del arte contemporáneo se sustentan en la nada, que el neoliberalismo impone. Un caso muy sonado fue el de Françoise Pinault, mientras que para Smith, rechazó los incentivo oficiales de París para mostrar su colección de arte contemporáneo prefirió llevarlo a Venecia, a una galería acondicionado por Tadao Ando²³⁹ para Toscano nunca logró chantajear la administración francesa, llevó a Venecia su colección con promesas de renovar el recinto.²⁴⁰

Ante tal panorama es necesario tener sucesos históricos de renombre internacional, como para tener de donde hacer especulación en torno a las obras que así se quieren hacer publicidad, en todo caso los artistas son lo que quieren promover las piezas que hacen, como arte contemporáneo. Inaugurada en el 2000 la *Tate*

²³⁷ Véase Smith.

²³⁸ *Ibid* p. 77

²³⁹ *Ídem*

²⁴⁰ Toscano, p. 30

Modern, y como ilustración de lo anterior, para demostrar el poder del arte, Gilbert and George en un *performance* mostraban las enormes cantidades de dinero que se gastó para dicha remodelación, aproximadamente unos 134 millones de libras esterlinas.²⁴¹ En definitiva se puede pensar que ¿es el arte contemporáneo el último grito de la moda? para los museos sí, pues amplió el número de visitantes a los mismos en la primera década del siglo XXI a tener millones de visitas anualmente, como dato, la inauguración del *Tate Modern*, tuvo el primer día de su apertura 120,000 visitas y aumentaba a 10,000 cada día asimismo el perfil demográfico de los visitantes que oscilaba entre 20 y 60 años comparados con los visitantes de los museos que exhibían arte moderno, mostraban la similitud de los asistentes a ambas presentaciones. El arte contemporáneo muestra interés aun sí el modelo de las exhibiciones sea ahistórico o “de zonas”, muestras que recrean similitudes simbólicas en distintos partes, tengan un contenido confuso y esta sensación es la que el arte contemporáneo da. Es decir, que la generación de dinero que entra a un país se da a partir del arte contemporáneo, como ejemplo está Londres, la *Tate Modern* ingresa anualmente entre 74 y 140 millones de libras esterlinas.²⁴²

Aunque la *Tate Modern* ha manifestado su interés por el arte de América Latina, de este lado no se presenta del todo fiable para la obtención de recursos monetarios a partir de arte, para países como México este problema representa una situación mayúscula “por ejemplo en el 2005 la feria mercantil de Arco en Madrid dedicó su plaza a México, el espectáculo resultó en una tragicomedia grotesca,”²⁴³ con cargo al erario público, dicho evento resultó ser una faena al puro estilo de fiesta barrial, tergiversando la situación las autoridades del CONACULTA pusieron stands como compra-venta en la que exhibieron las *Dos Fridas* de Frida Kahlo, ese despilfarro se institucionalizó a modo de apoyo a los artistas visuales en el 2012 a través del FONCA “es una nueva subvención a los galeristas, quienes a partir de entonces obtienen financiamiento gratuito del Estado para asistir a las

²⁴¹ Smith, *Ibid*

²⁴² Smith, *Ídem* p. 92

²⁴³ Toscano, p. 31

ferias comerciales,”²⁴⁴ ese programa careció, para Blanca González, “de una política de desarrollo artístico integral que vinculara producción y consumo a través de programas relacionados con la educación, el mercado, construcción de valor simbólico, el posicionamiento internacional, la generación de empleos y el turismo cultural” (Blanca González, “Subvenciones a galería privadas” en la revista *Proceso*, 12 de noviembre de 2012²⁴⁵ citada así. En sí, el subsidio público se otorgaba a espacios comerciales, como subsidios, que otrora, fue parte del rescate financiero a los bancos como sucedió en México con el FOBAPROA en 1995, hoy conocido como IPAB. Rescate financiero bancario neoliberal cuya consecuencia es la “privatización de los beneficios y la socialización de las pérdidas.”²⁴⁶

¿Por qué digo todo esto? ¿En qué afecta a la situación de arte actual? ¿Por qué no es el mismo estado para la *Tate Modern* que para; el MUCA de la UNAM por ejemplo? La respuesta es simple, pero en su simplicidad lleva su complejidad, y es en la muestra donde lo hace, al mostrar algo genera su valor, aún mayor. En el 2008 el MUCA de la UNAM mostró la colección de arte contemporáneo de la empresa *Coppel*, una de las empresas más grandes de México. Hay un beneficio conjunto el MUCA muestra la colección de *Coppel* respaldando simbólicamente las piezas, generando así un plusvalor mayor al obtenido por la empresa y general un plusvalor en el creador: “una vez que un artista se reconoce en el mercado por un tipo de prácticas, que forja un estilo discernible, para quedar condenado a repetirse sino quiere salir del ruedo”,²⁴⁷ será que en el arte contemporáneo se necesita ser incomprendido para seguir perteneciendo al *meanstret* y generar más plusvalor a piezas que deben ser exhibidas en sitio específicos, es decir, museos o galería especializados para que no parezcan otra cosa en otros espacios no destinados para ello. “La incompreensión, la insignificancia de lo producido, la subsunción del

²⁴⁴ *Ídem* p. 32

²⁴⁵ *Ibid* p. 33

²⁴⁶ *Ídem*

²⁴⁷ *Ídem* p. 36

nombre de artista, son los costos de esa fama apalancada en un sistema obsesionado con esos objetos que deben ser únicos, pero a la vez repetibles.”²⁴⁸

Pero qué decir de esta multiplicidad de elementos ideológicos, en las muestras de arte contemporáneo, hacia dónde dirigir la mirada al mostrar “*Orina y cerveza*” obra literal en el espacio público del museo Siqueiros de Wilfrido Prieto dentro de la exhibición *Yo transporto*, quieren denostar la imagen del creador, o generar múltiples interpretaciones en el mercado simbólico del arte. Las tendremos que llamar tendencias, grupos o generaciones, para contenernos en “arte relacional, arte útil, arte participativo etc.,” por eso “devendrá en una impostura.”²⁴⁹ Dentro del contexto del arte contemporáneo y las necesidades de empresas y museos de expandir el valor simbólico y algunos artistas del *meanstreet*, se ve la figura de posicionar el discurso del arte en función de la legitimación social de los consumidores del mismo. Esto lo vemos en los museos como el Guggenheim en Bilbao, España hecho por Frank Gehry. En él vemos a distancia lo que se planteaba el concepto de cultura a fines de la década de los ochenta con la visión de un nuevo espacio para los concepción de los museos, idea que lleva de la escultura a, como forma, estructura y lugar²⁵⁰ a un espacio habitable y transitable. La idea de fragmentación espacial entre lo moderno y lo posmoderno, una especie de edificio-escultura que a la vez fuera espacio de exhibición; que mostrara “lo popular y el gran arte” sin distinciones la idea de albergar al arte contemporáneo y al arte bidimensional, por igual; es la idea principal.

Como noción principal tenemos al arte contemporáneo como la idea de la experiencia, sin embargo es posible plantear que, el museo es el que dicta esta tendencia sobre lo exhibido ahí. Se observa entonces que la tendencia del arte contemporáneo es lo que dicta en gran medida el museo, esta idea es lo que llamamos la contemporaneidad del arte, y por supuesto la lógica del mercado. Esta idea está tan avanzada que los museos empiezan a plantearse como atracciones

²⁴⁸ *Íbid* p. 37

²⁴⁹ *Íbid* p. 41

²⁵⁰ Smith, *Ibidem* p. 103

turísticas, es decir, tener lógica de mercado y atractivo de corte masivo. La imagen que construye el museo, y sobre todo la creación de experiencias a través de monumentales exhibiciones en los espacios-obras es la concreción de las mismas piezas.

Esta intencionalidad, para muchos onerosa, es la concepción de lo que debe ser un museo hoy y sobre todo marca el espacio del propio museo el tipo de obras que deben de ser mostradas. Para tal caso ha habido situaciones en que el museo promueve a artistas con exclusividad, para ilustrar comentaremos que en los noventa el museo Guggenheim, promovió a Matthew Barney, con su instalación para sitio específico *Cremaster* un modelo que representaba la globalización y control de la expansión continua de su identidad,²⁵¹ para este caso se habla que la exhibición tuvo un retraso de dos años, donde el museo tuvo que tomar medidas cautelares y ajustarse a las circunstancias, cerró Soho, despidió a más de doscientos colaboradores. Declinó muchos proyectos en América Latina y sobre todo dejó a un lado el proyecto de la construcción de su nuevo museo en Nueva York, diseñado por Gehry de varios miles de millones de dólares²⁵² no obstante la exhibición *Cremaster* tuvo un costo estratosférico.

Dentro de la lógica del museo y el arte contemporáneo, deben de coexistir ambos, por un lado el museo con el espacio arquitectónico y por otro las artes visuales con la expresión, aunque este agotamiento se da en el momento de que la sociedad consumista produce espectadores con características distraídas, cansadas. La obra de arte hoy día se contempla, contemporáneamente como: da por sentado que el espectador está constantemente estimulado, siempre distraído, inerte y sobre todo exhausta ²⁵³ la pregunta aquí es ¿cómo entendemos al arte contemporáneo?, como el uso de las publicidades de manera monumental, conjuntamente con el consumo de las imágenes a gran escala, esto es lo que ha mostrado, como lo es la trama ficticia del imaginario simbólico en un mundo

²⁵¹ *Ídem* p. 124

²⁵² *Ídem*

²⁵³ *Ídem* p. 129

consumista, haciendo una asociación simbólica del trauma con la realidad y del inconsciente con el símbolo.

A entender de lo anterior, es posible plantear que dichos procesos simbólicos son extraídos de la realidad, sobre todo de la realidad que envuelve el imaginario colectivo. Esta mecánica de la cultura masiva reorganiza la percepción entorno a lo que hoy denominamos arte, pero arte de producción espectacular, donde se pone de manifiesto la producción simbólica de lo modernizante. Qué pasa aquí con la imagen circundante; la imagen que se viraliza sobre todo en la redes sociales y sirve de imagen iconográfica. Se reproduce instantáneamente por miles de réplicas, que hacen a una realidad simulada.

Y es que en esta realidad ya no nos es dada, es reproducida interpretada por fenómenos, que se conectan de manera sistemática con los sentidos, y en muchos casos son imágenes manipuladas por narrativas visuales organizadas funcionalmente. Esta multiplicidad da forma a la convivencia de varias interpretaciones en distintos planos²⁵⁴ esta interpretación ha dado que varias formas de visualización de la realidad den la posición mediatizada del arte contemporáneo. En otras palabras esta multiplicidad de realidades ha hecho que la codificación del símbolo sustituya a la propia realidad, que es una imagen de fondo, una simulación. La imagen ya no representa a la realidad sino que es la realidad misma. Un mundo donde la imagen no es la referencia ni el espejo sino que suplanta a la realidad misma.

Hoy la aprehensión por el mundo de la imagen es más aparente, se hacen equivalencias de la realidad como opiniones que son más referenciales del signo, que de la realidad misma. En este mundo de consumo el sujeto no consume objetos, consume signos, imágenes. El mundo se ha vuelto imagen, que simula la realidad, esto nos ha llevado a pensar la realidad como una serie de

²⁵⁴ Toscano, *Ibid* p. 50

interpretaciones de los fenómenos que hacemos de ella²⁵⁵ esta interpretación entre imágenes simula una realidad aumentada con los nuevos dispositivos tecnológicos que contribuyen a promover la cantidad de imágenes que son creadas para el entretenimiento. Este desvío de la condición de la imagen es la estructura entre la imagen y el signo. Ahora la referencia del acto como imagen es la apariencia de la forma, una manera de representar la realidad a través del objeto. El acto creativo en el arte contemporáneo refleja lo inespecífico lo representativo de los objetos del mundo. Hacer del signo una representación de la realidad, desarrolla un sistema que institucionaliza las relaciones de producción con su consumo simbólico, crea un poder en torno al objeto y su representación. Este sistema generado por la simulación encubre la realidad por la interpretación, mismo que hace un poder dentro del mercado simbólico del arte en los museos y galerías.

Dentro de esta estructura de poder el arte entra en un proceso que simula realidades a través del signo, connotando en sí un postulado; sobre que todo puede ser arte o nada es arte. En otro sentido el arte puede ser para todos en la medida que simule la interpretación de un objeto desposeyéndola de toda subjetividad y conexión con lo que es en sí el objeto. Disímil a la realidad en torno a las interpretaciones que conlleva como, *todo es arte en la medida que el creador lo haga*. Esta simulación no se ocupa para nada de las formas de significación, ahora pareciera que ya no importa las necesidades comunicativas sino solamente necesidades consuntivas. Esto pone en juego la enseñanza de las artes, porque el plantearse sólo la necesidad de hacer productos-copia en vez de revelar significados de cosas, haciendo del arte una representación simbólica con sentido subjetivo de toda realidad posible. Luis Camnitzer²⁵⁶ asume esta enseñanza artística como un fraude, tomando a la enseñanza como una forma de hacer política, encubierta con un disfraz de vacío apolítico.

²⁵⁵ Ídem p. 49

²⁵⁶ Véase "La enseñanza del arte como fraude" <http://esferapublica.org/nfblog/?p=23857>

Dentro de un mundo socialmente cambiante, y dentro de las políticas de mercado, desde la década de los ochenta empieza a marcarse un cambio estructuralmente mediático; empiezan a surgir las nuevas formas de distribución masiva con las líneas de comunicación y estructuras sociopolíticas. Las industrias de entretenimiento como lo son el Internet, hacen de un mundo mediático más afable para el espectador, empresas como las de la tecnología digital y la industria del porno, hacen que la realidad artística empiece a plantearse otras aristas de exploración creativa y dejar de lado las necesidades de realidades políticas radicales y los cambios sociales profundos²⁵⁷ surge con ellos un nuevo concepto dentro del mercado simbólico del arte *lo alternativo*.

Para la década de los noventa se asumió este concepto de alternativo con una radicalidad en la formación artística. De esto puedo hablar, porque a quien esto escribe, le tocó la formación de esta estructura. Cómo afectaron las políticas neoliberales en el campo artístico. El desarrollo de la formación se planteaba con postulados de la radicalidad visual en la estructura contemporánea de que ya todo estaba hecho; la muerte de la pintura era eminente ante la aparición de las intervenciones artísticas, que si bien eran ya procesos consumados en la década de la experimentaciones como lo fue los sesenta, se planteaban como la punta de lanza a nivel mundial, ver sobre todo la propuestas de artistas mexicanos; que en esos momentos asumían la batuta del arte que se hacía en el mercado mundial del arte, era como concepto; novedoso. Asumir estas imágenes como procesos cotidianos, no es más que un planteamiento de éstos en el campo artístico del contexto neoliberal.

Entonces, la lógica de mercado entra en escena rompiendo la estructura de la lógica de estado patriarcal. La estructura que esto suponía era la necesidad del aprendizaje de una tradición técnica y de una estructura ideológica así como una identificación con el proceso de enseñanza-aprendizaje. Esta lógica entró en crisis tras la búsqueda del objeto en sí que rodeaba la figura del creador como una figura

²⁵⁷ *Ídem* p. 64

obsoleta y arcaica, por la utilización de elementos tradicionales, que más tarde devino en la ruptura con la lógica del mercado simbólico, donde el producto se convertía en mercancía con valor de cambio y no con valor simbólico. Esta estructura para décadas anteriores, como lo fue la décadas los sesenta; se componía con la figura del complejo de Edipo, donde la figura del creador era proponer estructuras simbólicas en confrontación con las estructuras patriarcales. Ahora esta estructura se desmaterializa y es sustituida por la lógica del mercado neoliberal, donde el complejo de Narciso es la estructura actualizada de una figura de individualismo dentro de la creación artística. La preocupación por el individualismo, hace ver un reflejo del propio individuo, que nunca termina por serlo, simulando una realidad aparente en torno a la figura del creador. Ahora esta figura se compone por autocomplacencias, como lo es que: *el arte es para todos, así como cualquiera puede ser artista*. El vacío que esto genera solo ha tenido una respuesta: *sólo los artistas saben, quien es artista*.

En la producción artística contemporánea la apropiación simbólica se asemeja más a las necesidades de apropiación del signo más que a las necesidades del objeto. Esta territorialización hace del objeto un conjunto de necesidades adecuadas a las políticas culturales de la actualidad, agenciándose el valor simbólico de las piezas estéticas. Entendemos que la simulación por los procesos aparentes en la actualidad del arte son un estadio de proporciones sin borde, que enumeran las necesidades propias de una época que determina las propiedades de la producción estilística, donde agentes que no han propiciado modo alguno en la producción visual, sean los que hayan determinado por discurso, las tendencias simbólicas. Al respecto nos encontramos en una proliferación de órganos sin referencias sólo con posiciones que determinan la inequidad en torno a lo que hoy nombramos arte, por medio de las estratosféricas sumas monetarias, de lo que se veía que los complejos museísticos se ven cada vez en la necesidad de generar eventos espectaculares, donde alberguen más campos utilitarios para generar un espectáculo masivo que oriente las posiciones estéticas a los procesos indeterminados apegados a la orientación mediática.

Por lo pronto el discurso estético está en un juego aparente donde las posibilidades simbólicas están en un terreno que se ve cada vez más simulado por un vacío que sin bordes, aparece más indistinto al alcance de las propias expectativas artísticas.

3.4 LA FUNCIÓN DEL MERCADO DEL ARTE

Es de esperar que en el arte contemporáneo uno de los temas que llama la atención son las grandes cantidades que se piden por las piezas artísticas. Que sin nombrar, son estas piezas las que han tenido que desplazar el término de *obra maestra* por pieza artística. En el 2006 una pieza de estas características inundó el mundo del arte. Demian Hirst anunciaría que haría una inversión de 9 millones de libras esterlinas para la realización de una pieza, una calavera de platino incrustándole 8601 diamantes. Además de invertir esta suma en la pieza Hirst lidera la lista de los artistas vivos con mayores ingresos *per cápita* anualmente, ya que para el 2006 se estimaba una fortuna de 233 millones de dólares; unos 200 millones de libras esterlinas²⁵⁸ En el 2007 la pieza de la calavera llamada *for de love of god* se subastaría en 100 millones de dólares. Mención aparte merece, la pieza que Gabriel Orozco (Black Kities), hizo 15 años antes, misma que representa la cultura mexicana hacia el culto de la muerte.

La circulación de la pieza artística en el mercado del arte, se ve cada vez más inmerso en las necesidades económicas sin pensar en las necesidades estético artísticas. Las sumas estratosféricas que han alcanzado en los últimos años las piezas artísticas han sido sin precedentes en la historia del arte. Se estará instaurando el arte contemporáneo en solo un mercado, con el crecimiento exponencial desde el año 2000. Las casas de subastas cada vez más se instauran como el medio donde se hace la relación de compra-venta y no en el espacio de

²⁵⁸ Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?* S. XXI, México, 2012 p. 151

muestra. Este campo para algunos especialistas ha constituido el hecho evidente del dominio del mercado para el arte contemporáneo, o sería mejor plantear que el arte contemporáneo hoy en día es el mercado de las subastas donde generar las ventas de las piezas artísticas. Si hoy tendríamos que plantearnos que para hacer arte contemporáneo tenemos que pensar en el mercado y en las subastas, estaríamos supeditando la creación a campos secundarios del arte.



Demian Hirst, *Calavera*. Imagen tomada de Internet

Es de entender que dentro de las categorías del arte, el arte contemporáneo es acuñado como término en la década de los sesenta, para explicar el arte “primitivo” siempre africano, conjuntados con modos accidentales de producción. Otra parte parece ser que para que sea arte contemporáneo, son en gran medida las casas de subasta, mismas que marcan qué es arte y lo que no lo es, en otras palabras determina la producción artística. Sin embargo, estas medidas han hecho que el mercado de arte contemporáneo contenga solo el primer concepto, mercado, ya que para el año 2004 las subastas registrarían en su haber, cantidades millonarias entre arte moderno y arte contemporáneo. Estas subastas marcan la gran diferencia en las producciones contemporáneas, debido a las cantidades en millones de dólares que se han obtenido de la venta de piezas como la del artista Jeff Koons.

Una encuesta, colocaba una lista de 38 artistas más cotizados en los últimos cien años. Esta lista cobijaba a artistas como Monet y Cézanne. Para el año 2006 Picasso y Warhol lideraban esta lista además de tener entre esa lista a artistas

modernos como Van Gogh, Duchamps, y De Kooning. Dicha lista iba en función a la atención que los curadores tenían en las obras independiente del éxito económico²⁵⁹ ¿será porque el mercado del arte ve en sí mismo un hecho histórico en conjunto con un acto económico? Según las casas de subasta dividen el arte en categorías conforme una secuencia lógica: Impresionismo, Moderno, de posguerra y contemporáneo²⁶⁰ esto se justifica por la lógica del mercado y que cada vez más los inversionistas se fijaron en los dividendos que deja la inversión en el arte. Esto ha conllevado a determinar para los especialistas que, el arte de posguerra va del periodo comprendido de 1945 hasta finales de los años sesenta y arte contemporáneo se define como, el arte producido durante los 25 años previos a su creación²⁶¹ tenemos aquí una característica importante, que el mercado determina la temporalidad y sobre todo es factor de qué es el arte hoy día, en la medida que sea vendida una pieza, como lo ha especificado en los periodos que comprenden después de la segunda guerra y hasta antes de la caída del muro de Berlín.



Jeff Koons, imagen tomada de internet

Es para considerar que el mercado cambiante, como es su naturaleza, es un factor esencial para la venta de piezas contemporáneas, sólo que los ejemplos se cargan más a los artistas de Pop que a otros sectores. Para la década de los noventa el mercado reflejó un crecimiento rápido en función a la venta de arte²⁶² basado en el índice Mei Moses.

²⁵⁹ Véase www.artefact.net/.

²⁶⁰ Smith *Ídem* p. 161

²⁶¹ *Ibid*

²⁶² *Ídem*

La pregunta que nos planteamos es por qué la gente con posibilidades económicas tiene la necesidad de invertir en arte, lo que ha llevado a estructuras de adjudicación de valor del arte contemporáneo, mismas planteadas más arriba. En este campo y dentro del mundo occidental; la figura de Andy Warhol, ha definido la transición del arte moderno al arte contemporáneo²⁶³ aunque esto se ha definido por igual, que el artista ha colocado piezas en precios estratosféricos. Llama la atención la acumulación de grandes cantidades de dinero por una pieza; sea sólo por el hecho de la circulación del capital y no sea el valor estético o artístico lo que refleje la propia pieza, este reflejo posibilita la relación que hay entre el capital y el dinero, como lo fue el caso de un grupo de obras de Warhol en noviembre de 2006, que alcanzó la suma estratosférica de \$239, 700, 000 dólares, donde la pieza más atractiva de la selección fue el cuadro *Mao*, pieza que realizaría en los años sesenta. Este periodo sigue siendo iconográfico para el mercado del arte, ya que es el periodo donde se desarrolló los conceptos de este periodo y tipo de obras. Ese mismo año otras obras del mismo autor superarían por mucho el precio pagado por su lote anterior, no sólo eso sino que por primera vez en la historia un artista contemporáneo estaba al frente del *ranking* de artistas más cotizados, esto gracias a las subastas.

Sin embargo, estas ganancias son para agente externos a toda la creación y con justa razón señalan especialistas que “estos compradores cargan con un enorme excedente de capital económico y un déficit igualmente grande de capital social y cultural”²⁶⁴ la búsqueda por el estatus social introduce el mercado del arte contemporáneo muchas más dinero de lo que ha podido absorber²⁶⁵ cabe destacar que es con el arte contemporáneo que es capaz de generar valor, no solo artístico sino monetario. “La acumulación rápida y reciente de grande cantidades de dinero en la Rusia postsoviética ha provocado un efecto similar, aunque sus beneficios

²⁶³ *Ídem* p. 164

²⁶⁴ *Ídem* Veltus, 2015

²⁶⁵ *ídem* p. 167

parecen más interesados en el arte ruso y el de sus maestros modernos”²⁶⁶ y al parecer la cosa no terminará ahí, el mercado se ha extendido por todo el mundo donde cada vez grandes inversionistas se gastarán una fortuna para hacer colecciones privadas de arte contemporáneo, ya que el mercado se amplía a otros países que han empezado a invertir en sus colecciones para hacerse de arte contemporáneo. Esto ha generado una característica para el arte contemporáneo, además de las características políticas y artísticas, la necesidad de que gente con dinero adquiera cosas novedosas aunque no sean tan nuevas, sino que por status sepan qué y cuáles son las temáticas que aborda hoy el arte contemporáneo, lo que sería como estar a la moda o como coloquialmente se conoce estar “*In*”. Recientemente ha habido la dinámica de que los propios artistas convencen a sus compradores de financiar piezas como la que les han comprado.

En cuestiones de la venta de arte hay un paradigma alrededor de la figura del creador en relación con el mercado. Si bien para el mercado lo que prepondera es el dinero sobre el arte, aunque paradójicamente no pueden hacer dinero sin el arte, para el creador lo que importa es lo estético y artístico. Esta situación ha devenido en sucesos en los que la explotación de la imagen para llenar el vacío en una simulación llamada status social, ha hecho de los eventos de subastas una forma de inflar precio a las creaciones visuales. Esta dinámica ha hecho que el arte se convierta en valor de uso y en valor de cambio, en muchas ocasiones estos valores no paran en las manos del creador. Sobre todo esta acción se acentúa en el denominado arte “aborigen” por ejemplo, en Papuya Tula un lugar australiano, que en 1973 un artista pintó una serie de pinturas con relación a la concepción del agua vendidas en ese mismo año por 150 dólares. Estas piezas gracias a Shotheby’s Australia, alcanzaron la suma de 210, 000 dólares para el año de 1997, eso no es todo, ya que para el año de 2000 las piezas se revendieron en 489, 500 dólares. Nada importó esta suma ya que el artista de origen étnico murió en la pobreza en el año 2001²⁶⁷

²⁶⁶ *Ídem* p. 168

²⁶⁷ *Ibid* p. 173

Sin embargo, gracias a esta inflación en los precios de las subastas se han podido vender piezas similares del arte étnico, que han alcanzado sumas considerables en millones de dólares. Los cuales han propiciado la venta de estas piezas y la atracción de los coleccionistas, generan un mercado. Ahora bien, el factor económico de las obras de arte es un factor para ser consideradas arte contemporáneo, esto debido a que los medios de venta, es decir la galerías, han impuesto condiciones de venta para que cierto tipos de piezas artísticas se vean favorecidas, con frecuencia se suele estilizar, para el caso de la pintura, el tipo de aplicación pictográfica para que genere un estilo que tenga una línea para poder ser vendida.

Otra característica del arte contemporáneo se especifica dado al colapso, de distinguir entre la galería comercial y el marchante especializado. Que ha dotado al arte contemporáneo de gran parte de su actualidad, en el sentido de que ahora el arte ya no sólo se ve como el creador y el comprador, sino que intervienen el mercado y el proceso de circulación. La importancia que ha hecho el mundo contemporáneo del aquí y el ahora, ha hecho saber que la multiculturalidad es precisamente parte del valor del conocimiento en el sentido de contrastar puntos de vista diferentes en torno al arte contemporáneo. Para este caso el valor de una pieza contemporánea es determinada por la condición de su actualidad, la realización reciente de una pieza genera valor por sí mismo, contrariamente a lo que el arte clásico había venido imponiendo. Hoy lo contemporáneo se debe en gran medida a su actualidad unido quizá a su lógica de inversión sencilla de realizar.

Descolonización para el arte contemporáneo se refiere a la inserción en el mercado de las producciones simbólicas que artistas hacen tanto en las llamadas súper potencias como en los países subdesarrollados, sobre todo en los países que tiene poblaciones originarias, llamadas étnicas. Ambas situaciones se plantean para el mercado del arte como que ya no hay fronteras, debido a la lógica del mercado y

a las cantidades que se invierten en las piezas, esta situación ha hecho un colapso entre la galería y el marchante,²⁶⁸ al parecer la fortuna de que se haga esta distinción entre estos ejemplos y se determine que ya no haya fronteras, esto es una característica del arte contemporáneo, que sea parte de su tiempo.

Lo anterior ha hecho que parte de la globalización sea un discurso ideológico por parte del arte, una mezcla entre las ideologías de mercado y el discurso milenario de las poblaciones étnicas, el mercado del arte ha hecho que el arte contemporáneo; como característica; sea estar *dentro y afuera de*, de un tiempo en el que le envuelve la época actual. Lo anterior es parte de la descolonización en el mundo contemporáneo del arte. Como parte de la globalización tenemos que el precio es el último fin que busca satisfacer este mercado, por interés de los propios artistas. Al parecer estas producciones visuales contemporáneas tienen como fin generar la relación entre creador-financiadore-mercado. Donde confluyen estos intereses es entre la circulación del mercado del arte y el mercado bursátil. Si consideramos lo anterior en millones de dólares vemos que no es alejada la idea de la circulación del arte, al generar enormes dividendos para las subastas de arte. Para el 2006 las ventas ascendían al 90% de ganancia en la puja de las subastas, para citar ejemplo de lo que aquí hablamos, para ese mismo año la casa Christie´s recaudó \$143 190 000 dólares²⁶⁹ estas cifras han planteado niveles récord en la venta del arte contemporáneo, porque es en la colección de arte contemporáneo con el que se ha dado este fenómeno, incluso comparándolo con otras épocas del arte.

El arte contemporáneo ha eclipsado a estilos artísticos como el preimpresionismo. Se habla de que los coleccionistas invierten hasta en un 75% en arte contemporáneo más que en otros estilos²⁷⁰ un dato duro nos muestra que hay entre “1500 y 3000 coleccionistas dispuestos a gastar 1 millón de dólares al año

²⁶⁸ *Ibid* p. 179

²⁶⁹ *Ibid* p. 180

²⁷⁰ *Ídem* p. 181

en arte y entre 12 y 30 capaces de gastar alrededor de 100 millones de dólares”²⁷¹ esto nos da un amplio panorama de la burbuja del arte contemporáneo. Por ejemplo, en los años 2007 y 2008 el mercado experimentó un alza en los precios que se recaudaron millones de dólares con las subastas de arte. Un suceso quedó para la historia, ya que la casa Sotheby’s remató 223 piezas de Damien Hirts donde recaudó un total de 200 700 000 dólares. Estas acciones bursátiles, hacen que el mercado del arte se vea como parte de una burbuja que puede estallar de un momento a otro y desestabilizar las acciones en el mercado para todos los sectores económicos.

Para noviembre del 2008, las acciones del mercado del arte cayeron, lo cual desencadenó una pérdida de millones de dólares. Al parecer las grandes ventas de meses anteriores ocasionaron una depreciación del mercado y no pudieron repuntar las ventas. Un ejemplo es que la Real S&P Composite Stock Price Index (índice del precio de acciones) ha marcado que desde la década de los ochenta, los precios en cuanto a arte han subido y en ganancias han marcado una secuencia latente, que se caracteriza por depreciación en cuanto a precio y ganancia. Los precios y las ganancias de la venta de arte, desde 1860 se habían mantenido a la par hasta 1980, a partir de aquí, los precios se dispararon y las ganancias se mantuvieron en el mismo nivel. Esto quiere decir que el mercado del arte contemporáneo marca de gran manera su forma de hacer arte en cuanto a lo que es vendible y no en función de los valores estético-artísticos.

Sin embargo es prudente decir que el mercado del arte contemporáneo no busca los valores estético-artísticos. Se habla que en la década de los noventa fue la década de las bienales, en ese sentido hubo mucho revuelo por la participación de los creadores en ellas. Ahí marcaba en gran medida que el creador debería participar en ellas para ser reconocido y tener una presentación en el circuito. Hoy los coleccionista han pasado a desplazar ese estado del arte, con la creación de las ferias de arte contemporáneo, donde los curadores ya no dictan las opiniones

²⁷¹ *Ídem*

de quien es artista y quien no, ahora el dinero marca la tendencia y es donde se piensa, que el arte contemporáneo ha asumido la posición de consumo y de estatus social y de intercambio monetario. Sobre todo porque aún conservan los coleccionistas la idea que las ferias del arte contemporáneo deben ser un espacio de noche de liquidación de tiendas departamentales con todo e histeria que conlleva una compra nocturna.

El mercado del arte contemporáneo ha producido un fenómeno peculiar en el estricto apego a las reglas de mercado, genera el éxito como artista, por sobre todas las cosas. Por estas razones podemos encontrar hoy en día en el mercado del arte propuestas que abundan en lo trivial a lo icónico, mismas que en gran medida asumen posturas encontradas y dan como fin el intercambio mercantil entre el dinero y el producto de quien lo hizo primero. Al respecto que hay por lo menos tres características del mercado contemporáneo del arte la existencia de demasiadas oportunidades e igual de productos, esto ha dificultado encontrar propuestas buenas y valiosas. El arte que se produce en la actualidad, y su mercado comercial generan una superabundancia. La aparición de nuevos artistas no producen buen arte ni les interesa hacerlo sólo les preocupa el éxito²⁷² aunque en especial atención le ponemos que los factores que componen el mercado del arte contemporáneo no determina el valor de una obra, ni establecen parámetros para su consideración. Si es así el valor simbólico no es trastocado por el valor unitario, entonces el mercado del arte le interesa el arte sólo como medio de inversión y mecanismo de circulación de la moneda cambiante a través del arte contemporáneo.

Cómo se explica el movimiento de interés que ha tenido el arte contemporáneo en las últimas décadas. Que ha llegado a manejar y a desplazar los intercambios de los circuitos artísticos de las galerías y museos a las subastas, y ahora parece indicar que los circuitos emergentes como lo ha sido los sistemas del subdesarrollo, han aparecido desde la década de los ochenta en la escena pública. Si bien los

²⁷² *Ídem* p. 189

grandes intercambios de las obras de arte siempre habían sido intercambiados con la iniciativa privada hoy, en los países subdesarrollados los gobiernos promueven esta iniciativa.

La promoción de la iniciativa privada hacen del mercado del arte sea contemporánea al promover sólo las imágenes que han establecido como punto de difusión en los parámetros que han marcado el arte como objeto. Terry Smith está en lo cierto cuando afirma que los impulsos que han hecho los gobiernos emergentes han tenido una visión del arte contemporáneo, como inclusivo específicamente local y variado.

En el mercado del arte contemporáneo los lugares de vanguardia, como lo son los museos; dan prioridad a los discursos, a las alegorías que conllevan un discurso contemporizado, con algunos creadores vivos que han llevado sus piezas a tener precios estratosféricos, sin dejar de tener, para muchos, un carácter en su producción tenga condición de local y abiertamente mundial. Sin embargo es considerado que uno de los mayores cambios en el mundo del arte en los últimos tiempos se ha dado desde el margen de la exclusión, en el interior de un circuito de la producción cultural, al margen por principio de las corrientes dominantes. En realidad los discursos del arte contemporáneo que se han dictado desde el centro económico, han sido cuestionados por las producciones de carácter excluido. Desde medios múltiples, como su estética, la voz de la marginalidad, nómada y sin lugar, ha materializado imágenes en torno a la proyección interna, revisando introspectivamente la relación entre el individuo y su entorno.

Como sistema poscolonial el llamado arte excluido del tercer mundo, incursiona en los grandes espacios de exhibición de las metrópolis modificando el panorama del arte internacional. Las piezas exhibidas en espacios europeos han tenido calidad y profundidad al igual que las ya expuestas con anterioridad en los mismos espacios, mostrando de igual manera piezas intensas asombrosas y

deslumbrantes ²⁷³ es de destacar que la realización de eventos de índole internacional como la bienal de la Habana, han sido un motor para la difusión y el desarrollo de la producción artística.

La relación que guarda la cultura latinoamericana con los procesos de producción visuales entorno a los parámetros que ha marcado las tendencias mundiales en la adquisición de bienes culturales, ha hecho que desde la periferia se creen nuevos mecanismos así como espacios para la exhibición de obra. La bienal de la Habana tiene como principio fundamental dicho evento en función, con los valores estéticos de uno de los artistas más renombrados del siglo XX Wilfrido Lam porque dio pie a que el gobierno cubano proyectara el alcance internacional de su expresión plástica y contribuyera a la apreciación a analizar el significado de la obra y el legado de dicho artista. Visualizando así, un centro donde se desarrollara la creación artística el goce estético y que estos a la vez incursionaran en todos los estratos sociales.

Con la creación del centro Wilfrido Lam, en 1983 bajo el auspicio del ministerio de cultura dotándolo de funciones que promuevan el estudio y la difusión de la obra del mismo autor así como obra de otros creadores tanto nacionales como extranjeros, sobre todo de Asia, África y Latinoamérica, guardando una relación cercana a los territorios como espacio legítimo de realización de obra, para establecer lazos culturales entre las distintas naciones ya mencionadas. Además de facilitar en el campo de las artes las manifestaciones contemporáneas a nivel internacional, que ofrezca la información especializada en el campo del arte enriqueciendo así el patrimonio cultural tangible e intangible, a través de la presentación de eventos cotidianos, socializando así el arte para la creación de nuevos públicos.

A pesar de que Cuba tuvo una dependencia económica muy marcada del bloque socialista en la década de los ochenta, al quedarse sin el apoyo de éste en 1990

²⁷³ *Ídem* p. 194

debido a la caída del sistema soviético en 1989. Las circunstancias hicieron de la bienal un tránsito de postura ideológica a la incursión de elementos cotidianos y posturas políticas en torno a las representaciones visuales. Haciendo ver que este tránsito territorial pasara de lo ideológico a lo visual, las bienales de los países de tercer mundo se afianzan en la década de los años noventa.

¿Será acaso que hacer arte en la llamada periferia es sólo con temáticas opuestas a la propuesta, con el único fin de parodia? ¿Será evidente que el primer mundo, aun en estos días nombran a la periferia como descolonización, haciendo ver que lo producido en estas latitudes, ha sido parte de una parodia en torno a sus gobiernos? Tal pareciera que las obras que se muestran en la bienal de la Habana jalan más reflectores siempre y cuando critiquen al gobierno cubano como tiránico y violador de los derechos humanos. No hay piezas que hayan criticado el embargo económico por parte del capital. Al parecer las piezas descritas por Smith rayan en el ámbito de lo fenomenológico y en contra de la política y la condiciones sociales cubanas, como lo dice en las obras que analiza de Tania Bruguera²⁷⁴ pareciera ser que el corte visual se notara en la crítica por las libertades nostalgia aparte de las condiciones sociales que ha generado por un lado las posturas ideológicas y por otro lado el bloqueo por parte de EE.UU en la isla. La descolonización como se plantea es la liberación en el plano de lo político a través del arte.

Hasta aquí en resumen, detectamos dos planteamiento que nos generan un panorama global. Mientras que para el arte que se hace en los países de primer mundo, se construye a partir del espectáculo, para el arte que se genera en los países de tercer mundo se construye a partir de la denuncia, y según posiciones políticas desde la denuncia desde y hacia sus propios gobiernos. Esto como una descolonización no de la opresión extranjera sino de la opresión del uso de las libertades democráticas en periodos de transición al interior de sus propios sistemas. Lo cual genera suspicacia en torno a las creaciones artísticas, ¿es de ver que las producciones artísticas contemporáneas actuales sólo se han

²⁷⁴ *Ídem* p. 207

planteado este tipo de denuncias? Como recordatorio diremos que este trabajo se planteó el arte en transición como postura política, mismo que se ha abordó en la primera parte.

En el arte contemporáneo las estructuras compositivas se han desarrollado alrededor de las dinámicas del traslado de conceptos a intervenciones en espacio. Asociando simbólicamente las posibilidades interpretativas, como lo son el análisis de la cultura desde varios puntos de vista, teniendo como perspectiva la unión de varias culturas, que se trasladan desde el exotismo gastronómico a ritos de iniciación africanos. Así lo podemos notar en las representaciones simbólicas que narran acontecimientos entre el pasado y el presente, proyectando ritos de iniciación desde el África en espacios europeos.

Las narraciones simbólicas de los espacios de exposición en torno a las concentraciones de la otredad como espacio legítimo. Evocan lugares de reconocimiento mutuo entre gente nativa y olas de inmigración en lugares distintos. El arte contemporáneo desprovisto de toda territorialidad aborda las fronteras como requisitos conceptuales entorno a sociedades distintas entre sí por su cultura y su lengua pero afines por los lugares comunes y espacios compartidos. Piezas como las que ha abordado el arte contemporáneo desde hace algunas décadas simulan realidades distintas entre sí.

Sostenemos aquí que la estética múltiple se desarrolla como una referencia a lo volátil y lo líquido en concepciones como el tiempo, el espacio el lugar, al evolución, la territorialidad, etc., se da en el aquí y el ahora como manifestación simbólica. Sin duda, el arte contemporáneo se ha visto en la necesidad de abordar desde la experimentación los conceptos de artes que experimentan distintos tipos de relaciones con su entorno. La pintura, sin embargo, ha experimentado esas relaciones alrededor de sus distintas posibilidades simbólicas desde hace ya tiempo. Nada niega las experiencias de ambos campos disciplinarios y se complementan para crear lo que el arte de hoy, las posibilidades no se agotan no

así el discurso y el tiempo se reafirma como lo más relativo en la época contemporánea. El declive del discurso en el arte contemporáneo ha suscitado una paradoja, entre lo contemporáneo y la contemporaneidad, misma que se aborda en el arte y la política o el arte-político.

En la primera década del siglo XXI, el discurso fáctico en torno al arte y la política vino de la relación y ampliación de la democracia. En muchos sentidos se retoma el concepto de democracia para aclarar el panorama político en el mundo.

3.5 LA ORTODOXIA EN EL ARTE

El tiempo transcurre entre las manos cuando se habla y se piensa en la continuidad. En el arte el pasado asume un papel importante, porque es en él donde vemos el presente. Tomamos esta contemporaneidad en condiciones ideológicas, aunque para algunos teóricos del arte estas ideologías corresponden a una ortodoxia que como tal; no permite posibilidad absoluta de verificación de las piezas realizadas en un contexto, debido a que el concepto manejado es ambiguo y de futuras extracciones ocurrentes de la vida cotidiana. Tratan de mostrar sucesos tautológicos, así se hace del objeto cotidiano obra artística *per se*, y no obra artística en algo que refleja la cotidianidad. Esta ortodoxia la observamos en “el arte es idea” “todo mundo es artista” y se supone porque en la época de consumo cualquier cosa que el creador designe como arte; lo es sin más. Ahora observamos que si para lo anterior, la creación, existe un método éste debe obedecer más a la ocurrencia que

al acto creativo de la inteligencia sin poner ante él, el menor de los esfuerzos. Algunos museos han sido diseñados para este tipo de doctrinas del arte.

Pero cómo es que ha sucedido esto. Por principio, pensar que el arte necesita de un guía, obvio no es el creador o artista en cuestión, que ayude al espectador, sea cual fuere el espacio, de dar una explicación que sólo el curador tiene o sabe. Entramos en un campo que parece una ortodoxia, en el del dogma que únicamente comprende las revelaciones divinas impuestas para ser creídas como verdades absolutas, cuando el arte en esencia es crítico. Por el contrario el dogma no soporta cuestión alguna es y no hay objeción ante ello. Si cuestionamos, si hacemos uso de la crítica reflexiva para abordar el dogma, no habrá recurso alguno que sustente ideológicamente tal cuestión, porque en el fondo carece de lógica. Por lo anterior el creer que se debe de tener un guía específico para saber qué es lo que se exhibe; es un atentado contra la inteligencia y el conocimiento, porque de hecho el arte es y sin explicación alguna lo será, sin que deba tener necesidad de tener a alguien que trate de explicar qué y cómo es que se debe de ver cierta pieza u objeto, y sobre todo tratar de argumentar el significado, si como la existencia a través de las palabras fuera parte de la pieza misma. Y sí nos vemos inmerso en la ocurrencia que también la explicación es parte de la pieza, para esa explicación también debe de venir de alguna persona “especializada” que sepa dar esa explicación.

Nos encontramos aquí ante el suceso ante la propia historia del arte, examinamos el significado de la obra de arte no la obra en sí, pero ante todo creer que todo lo que se presente a manera de ocurrencia es arte. Cuando los valores estéticos de una obra dejaron de serlo para convertirse en ontología, donde marcadamente representa una contradicción entre lo que se ve y los sucesos. Hay una ruptura no sólo en la pieza sino en todo el concepto que de arte se ve. Esta reconfiguración de significado trata o quiere desplazar, lo que el arte es por esencia para darle cabida al significado de la creencia de lo que debe ser ahora.

Ahora bien, exponemos aquí que las creencias dogmáticas en el arte contemporáneo se contraponen al desarrollo de las ideas que el arte ha propuesto por siglos. El arte es sensibilidad retrata épocas sucesos, y hechos históricos, la sociedades se ven reflejadas en él. Ahora lo que propone el arte contemporáneo una disociación entre los hechos y las apariencias, una ocurrencia que no aborda la relación de la inteligencia y la imaginación para darle paso al entendimiento. Que planteen que lo que vemos no es lo que se ve, que es algo más, una relación que está en otro lugar; y no es en el espacio que se exhibe. Relacionar que un objeto encontrado, puesto en un espacio específico tiene todas la explicaciones posibles dentro de la gama de posibilidades que no están ahí en la pieza y que solo es pensada; sólo y sí alguien da pauta para ser pensado o concebido de cierta forma. Pensar en lo anterior es pensar definitivamente en el dogma, hacer creer en algo que no existe de alguna manera lo es, y no hacer sentir y vibrar con lo que realmente es.

Por ejemplo cuando de la realidad cotidiana se toma un objeto cualquiera y se le quita la utilidad, se lleva a un espacio donde esta utilidad desaparece y se recontextualiza su uso, adquiere un significado diferente del que fue hecho. Sin embargo, el realizador de dicha hazaña no se preocupó por la poiesis, sino solo por trasladar el objeto y ponerlo en un espacio diferente. Al final cuando se sale del espacio de exhibición dicho objeto se pierde y se transforma en inútil, en realidad no cambio su contexto sino es el dogma que hace que aparente dicho cambio y experimente un cambio de esencia o substancia para el que fue realizado. Este cambio no es real sino solo realiza un enunciado de traslado, aunque esto pretende transformar un objeto común en arte. Será que dotar al arte contemporáneo el hecho de que exista como pensamiento mágico, tenga el derecho de decir que todo es arte. ¿Ya no existe entonces la diferencia entre objeto común y objeto artístico? Nos hemos pasado la vida exponiendo la sensibilidad marcando épocas y distinguiendo los más profundo pensamiento de la vida, para llegar a creer que no hay diferencia entre ambos postulados. No será un acto de barbarie actual el mutilar el derecho de ser críticos ante lo que consideramos arte.

Anteponer el espíritu crítico ante el dogma, es algo que el arte ha hecho realidad en todas las épocas de la humanidad, dejar de ser críticos será mutilar las ideas y la sensibilidad por creer que todo es arte ¿será que por creer que todo es arte estamos dejando de hacer arte? El discurso curatorial así lo plantea pues trata de argumentar desde el lenguaje el significado y las intencionalidades de las ideas artísticas, es que si tenemos a un arte que necesita de definiciones diferenciadas entre la relación de discurso y objeto, aceptar un objeto encontrado como pieza de arte; sería someternos a un dogma donde sólo pensemos lo que el discurso quiere que pensemos, no cuestionar el por qué ese objeto encontrado sea considerado como obra artística. Entrar en el discurso tratando de explicar porque esos objetos encontrados son arte, sin hablar de la pieza en sí, equivale a explicar desde el campo de la filosofía porque éste campo considera arte al objeto.

Dotar de discursos teóricos hacia un objeto para sustentar que es una pieza de arte, es igual a decir que no lo es, no funciona ni se sustenta como tal, dejando el discurso lógico para lo que fue diseñado dicho objeto, haciéndolo ver como pieza de arte que está tras un discurso teórico, no está sustentada para el arte en sí mismo. Aquí tenemos un fenómeno de desplazamiento, el artista no es el artista porque se ve desplazado por el curador que más allá de la creación asume un papel demiúrgico y él lo concibe todo; hasta el significado. Si todo tiene una razón de existencia (remarcamos) a través del significado que el curador quiere dar, estaríamos dejando de lado la inteligencia incluso la lógica de la propia producción, no es el artista que se prepara horas en el mecanismo y funcionamiento de los materiales y la realización de piezas estético artísticas para que el discurso después de todo, venga a ser lo más importante de este proceso. Entonces, ¿qué caso tendría hoy, los medios formativos de las artes; sí un objeto encontrado, dotado de discurso filosófico es más importante? ¿No estaremos negando la academia? y si el curador es más importante que el creador entonces, ¿por qué tenemos necesidad de artistas?

Sin embargo, todo acto creativo tiene como fin el deleite, la reflexión en torno a un fenómeno real y especial tiene en el público una finalidad, si éste no entiende lo que el arte contemporáneo propone, entonces éste no está dotado de una cultura y sensibilidad adecuadas a las realidades que proponen los mercados y museos. Así se explica que en el campo de la cultura, el equivocado no es el arte contemporáneo sino el público porque carece de conceptos para poder concluir sus reflexiones en torno al fenómeno artístico, en esta condición asume el curador para mostrarse como el único capacitado para poder hacer un discurso y decir que todo es arte.

Ahora bien, trasladar sólo la idea de que en la galería se muestra lo que es verdaderamente arte, desde el punto de vista empírico, mostrar esta situación deviene en procesos psicosomáticos donde la elección del objeto puesto como arte, es a toda costa; lo que el discurso dice que es, tomando caminos morales, pues siempre ese discurso cuestiona lo que está mal de la condición humana, edulcorando la realidad con denuncias sobre la ecología, el género, el consumismo etc., siempre y cuando no vayan más allá del fenómeno mediático y lo políticamente correcto. Por qué decimos esto, si fueran contestatarias no estarían en instituciones oficiales y dentro del mercado, por lo anterior están supeditadas al poder y la complacencia. Las propuestas que están dentro de estos circuitos son siempre de carácter de denuncia que no va más que a contradicciones con su propia producción. Esta bondad hace que la pieza tenga un significado complaciente y una estética vacía.

En el circuito del arte ¿el contexto es definido por el entorno? Es decir, que el arte contemporáneo es todo aquello que es exhibido en un museo o galería, éste espacio es que determina lo que es arte y no la obra en sí. La carencia de valores estéticos en estas piezas hechas con la ocurrencia como proceso, en gran parte de estas piezas, es evidente la diferencia entre el discurso y el material utilizado. Por el hecho de estar en un espacio que es propia de las obras del gran arte, todo lo que ahí sea exhibido sea arte, se aprovechan de que todo lo que el museo expone es arte y fuera de él, el arte contemporáneo no tiene la misma función. El arte real

crea el espacio y el contexto, el arte contemporáneo necesita del espacio y de que los contextos sean apropiados para que pueda existir.

¿Qué dicta el mercado del arte que sea arte? En este sentido lo que dicta es lo que vende, lo que deja grandes dividendos de la venta de piezas, el discurso del curador en ese sentido, debe de ir a pegado en este sentido. El producto no es la pieza en sí sino el creador, que bajo esta lógica es lo mutable lo cambiante, sin embargo el curador es lo inamovible. Esto es la norma, es decir lo normal, en el mercado simbólico del arte, la especulación permite que el curador con sus discursos retóricos remplace al creador con sus discursos. Si observamos en la gran mayoría de invitaciones a exhibiciones hoy día, se ve en primer lugar y aparte en un lugar muy visible de las invitaciones, el nombre del curador o comisario; quien desplaza al creador porque él decide la temática y el lugar donde son puestas las piezas. Este desplazo del creador es un advenimiento para la no existencia del mismo, sin embargo con este desplazo es la materialización de la muerte del arte como arte en sí y la aparición del discurso teórico del objeto encontrado, si el mercado no requiere de artistas, el sistema mercantilista crea ficciones no estéticas para poder circular su dinero en una rueda de apariencias dispares.

La figura del creador como tal se desvanece en el horizonte curatorial, al parecer los textos y discursos retóricos lo eclipsan en el contexto del espacio en blanco, que es la pieza por excelencia en el arte contemporáneo, el sitio en el que alguna vez perteneció a la experiencia viva, hoy quiere por todos los medios, posicionarse a como dé lugar por sobre la figura del creador, queriendo imponerse la figura del curador. Y es que esta última figura le da, con su discurso retórico, un sentido literal a todo lo que se expone en un espacio en blanco, es así como explican una cáscara de plátano tirada en una sala de cincuenta metros cuadrados, por citar un ejemplo. Pero qué es lo que realmente esconde el discurso retórico de las piezas en cuestión, la falta de valor estético, la falta de técnica en la realización de la pieza, la falta de conocimiento de los materiales. Entre todo esto el artista se vuelve innecesario, inoperante, se vuelve un fantasma a merced del curador. Qué falta

para que el curador prescinda de la figura del creador en su totalidad, y vaya él mismo a un mercado; escoja lo que le venga en gana, realice un texto al respecto y lo exhiba en una galería, nada.

Es en el arte donde se ven los resultados de la condición humana más reales, más vividos. El significado que desvela la creación artística de impactos profundos en una sociedad, nos ha dado la pauta del conocimiento para entender lo que es la vida y el reconocimiento de nosotros mismos como especie humana. Hoy por el contrario vivimos en una época donde hay un número incuantificable de artistas, donde todo lo que sea realizado por estos; es arte, y es que con el discurso en la época del discurso, todo es obra de arte, aunque no requieran de talento alguno para ello, lo excrementos, las ocurrencias, la sangre menstrual, la orina, animales muertos, y en el ámbito personal, filias, fobias, reflexiones alrededor de la cotidianidad, enfermedades, Internet, etc., todo un sinfín de ocurrencias que sobre expongan la carencia de técnica y siempre y cuando sea objeto no realizado por el artista, es considerado arte; qué pretende con esta obviedad, ser ególatra, o prescindir del propio artista y presentarse como un fraude.

La banalización es el estatus de arte contemporáneo hoy día, que nos acerca a un trabajo irreal sin presencia ni concepción. Parece que todo se unificara con la banalización, las obras presentadas en ferias contemporáneas son repetitivas y la gran mayoría sin respuesta, donde podemos observar objetos tratando de explicar filosóficamente las problemáticas sociales o fenomenológicamente plantear una visión entorno a la percepción. Dentro de este tipo de trabajo hay quienes, ya por puro oficio manda a realizar los productos con persona o pequeñas empresas que hacen trabajos de corte publicitario o técnicos en cualquier cosa. O es un asunto de moda, o están imposibilitados de realizarlos ellos mismo, o porque no saben o no están preparados. Si recurren a los artesanos es porque, los considerados artistas no están preparados para la realización de ese trabajo, y los artesanos se preparan para la realización de un trabajo con características específicas que contienen un fin utilitario. Dividen así el trabajo y promueven la diferencia entre la

artesanía – que si hacen una labor y una realización y envuelve una utilidad- y el arte contemporáneo, que según es solo de pensar, si no realizan nada entonces tampoco son artistas. La creación requiere de hacer de lo cotidiano algo extraordinario y asumir que aparenta una fácil realización, hay que asumir este concepto de realidad artística.

De una u otra manera hay una institución, que legitima, pero hay la institución que forma estas concepciones, y creo que sí, sí; hay escuelas de arte, que cada vez dan menos formación en los talleres y se realizan más asignaturas de corte teórico y metodológico, esto con el pleno conocimiento que la formación técnica en las artes no es necesaria. Veamos, hay escuelas de arte que tienen una curricula de nueve semestres, que consta de 53 asignaturas en su totalidad, de las cuales 34 asignaturas son de corte teórico-metodológico, como si fuera a formar profesionales en la teoría y en la metodología, olvidándose de las artes en sí. Y en el área de talleres son sólo 19 asignaturas netas de horas taller, es decir, tenemos licenciaturas en artes visuales con menos asignaturas de taller y más metodológicas. Por si fuera poco en cada semestre sólo llevan dos talleres y hasta 7 asignaturas teóricas. ¿Qué profesionales en las artes visuales se forman hoy?, subempleados en las dependencias de cultura, docentes de preparatoria o secundaria. Y en el colmo, el dibujo en un inicio no es nombrado como tal sino como bidimensión y la escultura como tridimensión, según por incluir todas las áreas disciplinares. No es así, sino es para justificar la no anexión de talleres propios de pintura, escultura, grabado. Si a lo anterior se le suma que hay áreas de multimedia, con lo que se cree que ya van a ser video artistas, por solo aprender hacer una secuencia de imagen en movimiento. Todo lo anterior aunado a un examen de admisión fuera de la realidad, donde se les pregunta por cosas que de por sí no sabe el aspirante, por su escueta formación en la apreciación de las artes que ha recibido en la educación básica. Si pensamos en lo anterior, nos preguntamos, cómo se puede producir así, en estas condiciones, si la formación es parcial y escueta, por eso el arte contemporáneo está a merced del discurso y el curador,

porque la formación sea académica o empírica esta desarticulada y a merced del mercado.

Es el mercado del arte que dicta la división social, hoy se requiere de curadores más que de artistas, de museos más que de escuelas de arte y de técnicos más que de creadores. Este mercado asume que las escuelas de arte no deben enseñar pintura, dibujo, escultura, grabado etc., porque no requiere de obras de arte que tengan principios estéticos y artísticos definidos, requiere de piezas efímeras, que dejen a los críticos su concepción y el trabajo de pensar al curador. La realización de arte obedece al mercado del arte y no a la creación artística.

Y es que la idea de que todo mundo es artista, ha traído consigo la división social en torno a la idea de que todo mundo es artista desde niño. Pensar que hacer algún tipo de manifestación cotidiana, presentándola como una reflexión profunda de filosofía, hacen que el cuerpo en el espacio conlleve la idea antes planteada. No es para menos que hoy en día se considere al cuerpo humano como legítimo espacio de expresión plástica; ¿De dónde viene esta idea? ¿Cómo es que le hemos considerado arte? Si bien, en la historia de la humanidad, el cuerpo ha sido una legítima forma de identidad y un elemento de la cultura, que ello ha llevado a desarrollar las formas de interacción social alrededor del símbolo. Es en el cuerpo donde se han manifestado todas las formas culturales, sin embargo, éste legítimo espacio de identidad no ha cesado de poseer la condición de individuo dentro la colectividad, y no es nuevo que la intervención con cualquier tipo de enseres ajenos al cuerpo humano que han generado mitos en la sociedad, se ha recurrido al campo de lo simbólico con la cuestión identitaria. Pero no cambia nada la interpretación del cuerpo con alguna manifestación o enser ajeno al mismo cuerpo y el proceso identidad, sólo se ha manifestado en la forma de interpretación social, es decir, que abordar al cuerpo desde el ámbito del arte y sus distintas manifestaciones a partir de las actividades ajenas al mismo, como actividades artísticas no solo ha llevado a desarrollar interpretaciones procesuales, sino que nos ha querido llevar, a pensar que toda manifestación hecha con el cuerpo puede ser arte.

Sin embargo, el cuerpo siempre ha sido objeto de estudio sobre el arte, es nuestro horizonte óptico, todo lo que se haga sobre él es una extensión de la personalidad humana como individuo y como colectivo. Es demasiado pensar en la flagelación del cuerpo ya ensangrentado que sea arte, qué aporte hará ese tipo de manifestación al arte, si la guerra contra el narco en México sobre pasa las consideraciones simbólicas de actos de barbarie con el cuerpo mutilado, qué aportes hay con alguien que piensa que todos pueden ser artistas, sobre pasa las expectativas de la realidad a ese tipo de manifestaciones. Si consideramos que los injertos de silicona, las incrustaciones corporales son arte, por su discurso de pensar en las fronteras del arte, es pensar que cualquier individuo puede ser extraterrestre. Y es que estas acciones están más cercanas a una patología que a una poética, las acciones de estar intentándose cambiar el rostro por otro o de estarse pareciendo al diablo por conseguir fama o espacios museísticos a nivel internacional no tiene nada artístico.

En el campo del arte, ¿Cómo podemos decir qué metodologías antropológicas son arte? ¿Qué lleva a pensar que un individuo que se dice ser artista, implemente encuestas públicas para sacar datos, con hipótesis no claras? ¿Qué nos haría pensar en científicos sociales planteando una hipótesis clara para verificar un diagnóstico social? ¿Son artistas? ¿Por qué no pueden ser? ¿Porque no los nombramos artistas mejor que antropólogos? Y es que aparentan que acciones como la de los performancers o las instalaciones, estuvieran dentro de un *reality show*, cada vez más experimentando, por quien hace algo por llamar más la atención que a todas vistas fuera ocurrencias.

¿Qué sucede con el dolor, el uso del dolor y la flagelación del cuerpo como forma de expresión artística o su uso metafórico? En la sociedad hay la existencia de usos y costumbres entorno al dolor de la pobreza, la extremada decadencia del sistema incólume no propio de la distribución equitativa de las ganancias. Hacen que enorme número de población tenga necesidad de creer y recurrir a personalidades

extra terrenales con ayuda divina, a este dolor se le ha visto como el dolor de la pobreza; y hacen que en ciertos lugares hagan peregrinaciones, en muchos de los casos flagelándose. El sufrimiento que se producen, es por extirparse de su creencia una culpa que no tienen. Esta falsa esperanza de pedirle a un dios la ayuda para no estar en la situación que están. En estados del sur-sureste de México se puede observar, en cada semáforo la pobreza y el dolor en el que un sistema desigual emplea sus deficiencias. Este dolor es adquirido no voluntario, es impuesto. ¿Qué sucede cuando en la expresión artística se recurre al dolor voluntario, aun dolor que, por convicción propia se adquiere, se describe metafóricamente tratando de darle los argumentos estéticos? Como bien se dice, en las clases pudientes, el sufrimiento que tienen es ficticio, pero la burguesía hace decir que sufre y que todo mundo debe saber que tiene sufrimiento y sobre todo que se sientan todos como él sufre. El sufrimiento en un performance, donde el actor se hace sangrar para cuestionar una sociedad injusta, es de este tipo de sufrimiento de tipo burgués, a base del chantaje nos quiere condicionar con hacernos sentir un sufrimiento que no alcanzará las condiciones del sufrimiento de la realidad de la pobreza. Al parecer el simple hecho de ser presentadas cualquier pieza de arte contemporáneo; sobre todo performance, debemos de entender de facto el acto en sí, como si todo tuviera sentido y metáfora.

Tratamos de pensar, que en la elección de un objeto cotidiano, desaparecerle su utilidad; contextualizarlo con otro significado y ponerlo en un espacio distinto a su uso le denominamos arte. Siempre existe ese interés por el objeto en sí, misma que proviene de la capacidad de reconocer del ser humano el entorno que justifica su existencia. La cadena de personajes que eligen objetos, no los hacen –Por qué- no está de todo claro, si por no saber la técnica o no querer aprenderla, porque es más rápido elegir y hacer discurso metafórico sobre el objeto, o por moda, el caso es que el hacer hoy es elegir. Pensamos que la consideración de pintar un cuadro y buscar que lo reproduzcan personas dedicadas a la técnica y el diseño como “rotuladores” sobreexpone la condición social del trabajo en el mismo ámbito de la creación. Este proceso conlleva un hecho, el de la búsqueda y para nosotros tiene

un sentido atractivo y utilitario. Este tipo de elección donde se exhibe la condición laboral en un contexto de segregación visual; es atractivo para la búsqueda del conocimiento, no por su exhibición ni pensamos que ni por su ocurrencia; sino por su señalamiento que implementa la estructura social alrededor de las necesidades estético-artísticas de una sociedad, que se han centrado en gran parte, en las necesidades económicas. Cuando una sociedad no permite el libre tránsito de las ideas democráticas se recurre a la fábula como condición legítima de producción. Sin embargo, esta reproducción devalúa el producto por la copia, y se vuelve un acto simple y cotidiano, la única forma que queda es el relato del proceso, aquí es donde se manifiesta la posibilidad de la fábula, explicando su cotidianidad con el proceso, el mérito para el que lo hace y no para el que lo piensa ¿por qué? por el hecho de que la acción en sí, cuestiona la condición social que es y que no es desvelada por la idea, que se muestre no quiere decir que se invente, sino que se manifieste.

Cuál es la condición actual del arte, cómo se manifiesta, será posible pensar en un estado del arte convenientemente homogéneo. Si bien las posibilidades de la creación visual se han ampliado hasta convertirse en un ser abstracto y un tanto confuso, al ver que en la cotidianidad un objeto cualquiera podría asumir el papel principal del arte. En escena irrumpen posiciones contradictorias, tránsitos y pensamientos en torno a lo que debe ser ahora el arte, para ello han tenido que frenar la consideración histórica del arte con mayúsculas. Las posibilidades estéticas se mediatizan y las panfletarias se amplían, la ponderación del objeto se multiplica en el discurso curatorial y se minimiza al creador visual a la ínfima expresión. Pensemos en la difusión del arte, en la contraposición de que, en el arte el lugar donde se exhibe es crucial para poder determinar qué es arte hoy, es en su distribución y circulación que amplía su espectro y deviene en las posibilidades de todo el ámbito social donde la temática y el concepto han dejado de lado la técnica la manufactura ha dirigido otros caminos que se aproximan más a las ocurrencias, que al desarrollo de la pieza técnicamente.

El arte en la actualidad parece más panfletos que otra cosa, actos que ponen al descubierto las constantes ocurrencias, para demostrar que todo puede ser arte y todos son artistas. Y es que exponer situaciones varias que atenten contra la integridad ética del ser humano no puede ser considerado arte, para denunciar la condición humana, es más, pensar en que en la denuncia van adquirir los observadores de una pieza X, conciencia de su propia condición no es arte.

Poner a un perro amarrado sin alimento ni agua hasta producirle su muerte, no refleja nada, es solo un acto cruel e inconsciente de la estupidez humana. Estar por encima de la ética no ha sido nunca, una posición, aunque, siempre que hay posibilidad se está sobre de ella. Si el espacio de exhibición está por sobre todo los principios morales, y da el derecho de estar por sobre la ética y tiene derecho a delinquir, no debe de ser considerado arte. Por qué si hay responsables entre dueños, curadores, museógrafos, etc., se permite estos actos de barbarie, no se supone que el arte es por su condición humana, porque refleja los más altos pensamiento y los más bajos estados de la humanidad sin tener que recurrir a actos de violencia física. Estos actos se equiparan con la violencia que de por sí sufre este país a raíz de la “guerra contra el narcotráfico”, encubierta bajo el lema de libertad de expresión, el arte contemporáneo adula y cree, porque es una creencia, que mostrar actos violento físicos, darán conciencia de lo que sucede en la vida cotidiana con el oprobio ético que sufre esta sociedad.

Si lo ideal es expresarse y sólo el campo del arte les da esa posibilidad, no debería de rechazar la formación profesional de la técnica y dedicarse en cuerpo y alma a su desarrollo y hacer propuestas estéticas de trascendencia. Poner un acto simbólico referente a un hecho en la realidad, a manera de denuncia; no transforma para nada la realidad, puede generar expectativa ante el clamor pero no conciencia. Crear una realidad aparente que ponga un velo edulcorante a una realidad, eso es lo que hace, pero en nada cambia la realidad. Ver que torpemente un individuo en un video de pésima calidad, se pega con engrudo sobre su rostro y cuerpo encabezados de periódicos, para decir que las noticias son mentiras y se las

estampa en su cara, en nada cambia la realidad y solo muestra la incapacidad de pensamiento y abstracción, creyendo que genera conciencia con ese acto mediocre y sin sentido.

Es banal ver que pseudo artistas como Ron Athey, generen acciones patológicas como: "golpearse la cabeza para astillar su psique" esta acción para nada genera la conciencia que trae consigo, consuelo al cuerpo y refleja una sociedad sofocante y puesta de cabeza. Es una gran mentira que con esta acción nos liberamos de las mentiras, que como individuos dentro de una sociedad tenemos ataduras, familiares, religiosas o de género. Es falso que con el performance nos liberaremos de dichas ataduras, no necesitamos ver este tipo de acciones que sólo reflejan la incompetencia ante la desorganización que hay de no saber ni distinguir qué es arte. Pues pensar que una navaja o un martillo puedan proveer la liberación de preceptos sociales, no es decir que el performance sea el acto liberador de una sociedad subsumida por el consumismo e inestablemente inequitativa socialmente. Ahora que estas acciones lleven a algunas personas decir, que no solo son artistas, sino que van más allá ahora son símbolos, anteponen al acto creativo en ínfimas condiciones por los actos de incongruencia demencial.

Por qué decimos que la intencionalidad de una ocurrencia es arte, si una acción callejera puede ser un performance, entonces tampoco lo puede ser; o decir que un inflable es una escultura por que maneja un volumen y está en un espacio, ambas acciones necesitan del espacio que lo determine como arte, es decir la galería o museo. Pero además decir que estos objetos cotidianos son parte de una totalidad que no todos podemos comprender, por lo tanto necesitamos de "aproximaciones intelectuales" para comprender la obra, es una aberración, no necesitamos que nos traten como tontos; porque no lo somos. Un objeto ocurrente no puede ser original, es original porque parte de su origen, como decir que es hecho para un fin específico, no porque sea novedoso, un objeto así nada tiene de nuevo, y el arte debe ser original es su concepción. Transferir conceptos no es hacer arte, hacer arte es crear símbolos o recrearlos e introducirlos dentro del

pensamiento cotidiano. No debe ser testimonio de una investigación como tal y sí testimonio de un proceso creativo. Qué tipo de arte generamos, si necesitamos que un curador, antes que el artista, diga o decida qué es arte. Depender del discurso curatorial, antes que de los recursos técnico e ideológicos, es permitir desplazar al propio artista por el curador que nada hace. El único cambio que debemos entender dentro del arte, es el cambio de tiempo que la realidad nos da, para poder manifestarnos simbólicamente por medio del arte, y no apegarnos a un cambio; donde el artista es desplazado por necesidades económicas de un mercado especulativo.

Qué se quiere legitimar con el arte, si antes el artista era el que generaba símbolos al margen de la institución, ahora sólo han sido considerados como maquilladores ocurrentes para que un discurso curatorial los inserte dentro de la propia institución. El argumento del cambio en nada aporta a la creación artística, ese cambio paulatino que no solo aborda el consumo, sino que lo pone como único y exclusivo propósito del arte.

CONCLUSIÓN

19 de septiembre de 1985, 7:45 am, la tierra se cimbró ese día por la mañana un México que no acababa de despertar, lo hizo por una fuerte sacudida. Se iniciaron los trabajos de rescate sin saber que esa actitud ciudadana iba ser la pauta de una fuerza sin precedente. Esta fuerte sacudida daría paso al largo trayecto, que comenzaría en la década de los sesenta con *Nueva Presencia* movimiento pictórico de corte social y realista alcanzando a los *grupos* en la década de los setenta. En los ochenta se homogeniza la cultura visual con el resto del mundo, si bien, la cultura popular mexicana está llena de símbolos e iconos propios de una cultura de raigambre nacionalista, se mezclan imágenes entre sí para dar cabida a un sin fin de posibilidades de representaciones icónicas. Surge aquí la internacionalización de los medios de producción nacional, con un ligero cambio, borrar toda identidad nacionalista y agregar ámbito global con lo local. Crear medios de producción visual que sean reconocibles en el mundo entero, por el hecho de ser objetos cotidianos, que todos hayan visto alguna vez, como lo son los boletos de abordaje aéreo, las ventanas con bao o una fotografía de la vida cotidiana después de un día.

Después de finales de los ochenta vino al mundo la proliferación del consumo en su estado más amplio. Las imágenes como medio de reproducción múltiple quedaron al alcance de todo mundo. La publicidad no tuvo otro momento tan álgido

que llevó al máximo la cultura de la información masiva, empezaba así la era de la información. Se podría ver los cambios todos con el consumo, como cultura visual, incrustándose en una sociedad costumbrista e icónica, a un mundo globalizado y lleno de imágenes con varios vértices, un bombardeo de significados. Ante este panorama el significado tuvo un línea directriz, romper con las fronteras identitarias, y hacer que la producción visual fuera parte de la aldea global, es quizá este contexto el que ha determinado que todo lo que se ponga en una sala de exhibición sea considerado arte, porque así le conviene al mercado especular, sobre el valor relativo y la plusvalía. Aun así sea una ocurrencia o una epifanía, esa situación no puede representar la creación visual, fundarse en el hecho de la nula manufactura. Determinar que no hay ya fronteras entre las distintas disciplinas y que es en el arte donde podemos descifrar nuevas formas de representación, a nuestro parecer es ficticio y facineroso. No podemos abordar la sociología desde el campo del arte con un productor que no sabe de método sociológico y que no reproduce nada, sólo recolectar objetos encontrados. Ya Marcel Duchamp lo anunciaba, que él no pretendió imponer nuevas formas de producción artística, sino dar una sacudida al mundo del arte para hacer una llamada de atención, sin embargo se tomó como la forma de crear y marcó la pauta para gran parte de la producción de corte artístico del siglo XX.

Por qué el campo de las artes visuales se han convertido en el campo de las ocurrencias, ¿quién o qué lleva a decir que operarse los pómulos es arte? Ponerse implantes de silicona o cambiarse de sexo es arte. Genera una modificación sí, pero de eso a que sea considerado arte dista mucho. El hecho es que sin cuestionamiento presentarse en una galería se convierte en pieza artística sin menoscabo. Tenemos como humanidad milenios, transformando la identidad corporal con tatuajes o incrustaciones, como cultura hemos llevado esas apariencias a nivel cotidiano, pero la condición humana es una identidad ante la comunidad, ¿por qué debemos nombrar arte a las mutilaciones corporales?

El vacío es la nada, la ausencia la falta de algo. En el mundo actual la falta de algo siempre lleva consigo, la ausencia. Lo atemporal no necesariamente debe de ir junto con lo efímero, para el caso del arte el conocimiento tradicional no implica anacronía, sin embargo tampoco podemos afirmar que el pasado reciente de arte, es decir, la vanguardias artísticas sean el único referente para determinar el arte contemporáneo. Y es precisamente esto, que el arte contemporáneo cree, que la ocurrencia debe de ser la nueva manifestación del arte, que cualquiera puede crear *ready made*, sin tener una formación previa del conocimiento del arte. El arte es conocimiento, pero que se trasmite de generación en generación, y busca la permanencia de la actualidad. Desde el punto de vista filosófico para algunos teóricos, la imagen de vanguardia transmite una confusión, la de pensar que el arte de vanguardia también cayó en ocurrencias. Sin embargo, no se puede tener el panorama más amplio situándose sólo una época del arte. El arte no habla de ambigüedades, mucho menos de tiempos lineales, desarrolla entendimientos entorno a la realidad, crea conocimientos. Se manifiesta con conocimiento no con ocurrencias y aun así sean banales; nunca el arte es anacrónico, el arte es el tiempo, el tiempo es absoluto porque nunca permanece estable, el arte influye y trasciende al tiempo.

El arte contemporáneo ha propuesto que el arte del pasado es anacrónico, un craso error. Pensar que el pasado es pesado y enorme e insuperable, es una equivocación. Argumentar que en el arte hay tiempos, y que este tiempo es tecnológico, por lo tanto utilizar los media para generar arte, no quiere decir que hay que desechar la técnica que por milenios hemos venido desarrollando y utilizar sólo los componentes tecnológicos como medio de expresión artística, es lo que marca la época actual. En general objetos cotidianos no dejan de tener un grado de interesantes, como objetos cotidianos; trabajados por el diseño como Walter Ropius y la escuela de la Bahuhaus lo plantearon en la primera mitad del siglo XX, sin embargo pensamos que el diseño por sí ha hecho un enorme papel en el grado de interés, y que objetos usados adquieren un carácter de interés cuando han terminado su vida útil. Utilizar estos objetos como medio de expresión han adquirido

en las últimas décadas, el interés de los discursos, pero sobre todo el interés del mercado que ha devenido en las grandes compras y estados cambiarios de la venta de las últimas décadas de las obras de arte.

Qué es el arte, cómo lo concebimos. Si para hablar de él, nos referimos siempre a los ejemplos del pasado y planteamos que el arte es el que marca la época aunque en estos tiempos; la moda es la que por medio de la publicidad y el consumo se adjudica ese eslogan. Es verdad que ¿el arte es el reflejo de la realidad? Si el arte emana de la realidad para que se convierta en otra realidad, entonces el arte parte de la realidad, pero se sitúa en la realidad aparente, por lo tanto el arte es propio no la realidad misma, ésta es su virtud, la de poder crear una realidad aparente que refleje las posibilidades ópticas de toda realidad posible. En términos concretos el arte no es una complacencia pero sí un goce, que encuentra en sí la reflexión de la substancia vital, el reflejo de la apariencia y necesaria contingencia de pensamiento al conocimiento y al entendimiento del ser y la nada. “Nada es más real que la nada” (Demócrito), el arte lo único que refleja es el sí de la nada no la realidad, no la cambia, tampoco la recrea, en el mejor de los casos la reproduce como piedra angular para que se refleje en él, la conciencia de los entendimientos. Pero si este entendimiento se difumina en el discurso y en la escasa manufactura cuyo único fin es el de la concreción monetaria.

Por qué el arte debe de reflejar la actualidad, porque debemos de reconocernos en él y conocer la circunstancias que lo envuelven, será posible que a través del arte tengamos conciencia de la realidad que nos rodea, será posible que a través del arte nos podamos dar cuenta y tener conciencia de la pobreza por ejemplo, si la realidad cotidiana la describe más que nada. Entonces por qué el arte debe de darnos este conocimiento, no será entonces que el arte es un refugio para no darnos cuenta de la realidad misma.

La creación artística no es una ocurrencia que genere acontecimientos, si algunos historiadores creen, que el arte es pasado y creen aún más, que el artista ha pasado

de ser un “marginado” de la sociedad a estar dentro de lo socialmente aceptado. Ahora el artista crea objetos, aunque de cierto, recoge objetos, que es cosa distinta, y a través de ellos trata de crear situaciones. ¿Por qué entonces se le nombra que se *rejerarquiza* la estructura del sistema de distribución artística? Porque hoy el sistema capitalista necesita del consumo especulativo del arte. Por ello la necesidad de inflar popularidades de artistas, es necesario para la venta; como se venden artículos de ninguna necesidad a precios elevados.

En efecto, las ventas y la popularidad son términos que ha propuesto el arte contemporáneo como estrategia ante un sistema monetario haciéndose así producto banal del propio sistema. Aunque para algunos esta estructura la denominen “virtuosismo” para otros es el mecanismo de publicidad tradicional no de creación artística. Por eso se necesita que el creador no sea ya, la figura central, con su creación sino que enarbole las figuras de curador, galerista y de las institución junto a los compradores que legitiman con el discurso. Si la creación artística tiene como objetivo la venta y no lo simbólico, estamos ante un sistema que en nada le va importar, el conocimiento y el producto será sólo la acumulación de ganancias monetarias. De otro modo no se entendería que la exhibiciones se publiciten como eventos de corte social festiva, no por nada Jean Baudrillard dijo, que los museos se parecen más a centros comerciales que a propios museos, claro, porque el interés es la venta de mercadotecnia. Estos niveles de producción son los que dictan los medios de la misma para el consumo, algo parecido a la comida chatarra, alimento que no es nutritivo. Sin embargo, esta mercadotecnia no ha podido hacer que, fuera del día de la inauguración asista más gente, más allá de las visitas guiadas para escuelas públicas con previa cita. Quieren que el público dependa de los discursos y que la pequeña elite sea necesaria para el funcionamiento y circulación del arte contemporáneo.

La belleza ha sido uno de los puntos a determinar en el arte, ha cambiado conforme a los tiempos y la épocas en concordancia con la moral, la forma de pensar, han dictado las características de qué es lo que definimos como belleza, en esencia ha

tenido un carácter mutable, pero la definición de belleza está intrínsecamente vinculada con el goce. Si la estética ha desarrollado proposiciones en torno a lo que es agradable y a lo que no es agradable, estos juicios de gusto generan reflexiones alrededor de los objetos producidos, sin embargo el arte contemporáneo ha querido pasar de lado estos principios del arte al decir que se vuelven menos importantes, porque el discurso de la definición es igual que la misma pieza, y si el arte se determina que las formas son lo menos importante, entonces ¿qué es lo importante en el arte contemporáneo? el discurso; donde el objeto como tal no existe, nombrar una cosa y definirla como arte ¿es arte? Crear relaciones “intersubjetivas” entre el espectador y la idea, sin algún objeto existente y decir que ahora eso es el arte, no es llevar el discurso ideológico del capitalismo a las entrañas de la vida que es la esencia de las relaciones entre los individuos, rompiendo así al sujeto como ente colectivo y definirlo como individuo dependiente de una ideología consumista.

¿Qué juicio estético merece una acción o un discurso que es presentada dentro de un espacio sin objeto alguno u otro acto?, la respuesta es, ninguno, pero si la duda es ¿eso es arte? Merece un discurso para que sea nombrado arte, no será una banalidad ante la propia incapacidad. Tomar en consideración que los medios informativos actuales superan por mucho esa banalización, por qué ir en pro de las dinámicas discursivas de entretenimiento, con postulados ocurrentes ante la cotidianidad

Como hemos observado hasta aquí, la estética ha sido parte de los cambios en las múltiples interpretaciones que se ha abordado desde nuestra perspectiva. Hemos visto con claridad que el olvido de un campo discursivo del arte sobre todo en México que ha planteado la necesidad del discurso del arte que incumbe a la mayoría por un arte que se concibe como disipado entorno a las necesidades socio políticas.

Para el discurso entorno a la creación plástica se ha visto empañado por las necesidades económicas en el campo netamente especulativo formulando planteamientos de la necesidad de la venta, respecto a espacios de la misma sobre por la necesidades estético artísticas de las sociedades contemporáneas. Hoy son más necesario espacios gigantescos para mostrar la obra artística más que la creación misma; es un gran espectáculo.

Los discursos en torno al fenómeno artístico han venido siendo una necesidad primordial por sobre toda creación artística, nos encontramos en una época, quizá como en ninguna otra, donde el espectáculo y la especulación promueven más la obra que el acto de la creación misma. Por ello hemos planteado convenientemente que es ahora en esta época que debemos de asumir la responsabilidad de la creación como acto primordial y subsumir a la especulación y a la que aquellos que la enarbolan, a segundo plano. Es el creador el que debe de mostrar cómo es el arte y no el crítico en turno quien decida qué es arte. Al fin de cuentas el creador es el que hace la construcción simbólica en torno a las realidades aparentes en una sociedad, y no es nadie más, quien genera conocimientos a través de la inserción de nuevos o los mismos símbolos, dentro del mercado simbólico del arte

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

ACHA, Juan, *El consumo artístico y sus efectos*, Trillas, México, 2011.

_____ *Los elementos básicos de las artes plásticas*, ediciones Coyoacán, México, 2004.

_____ *Teoría del dibujo*, Ediciones Coyoacán, México, 2004.

ARGUDÍN, Luis, *El teatro del conocimiento*, UNAM-ENAP, México, 2013.

_____ *La espiral y el tiempo*, ENAP- UNAM, México, 2008.

ARHEIM, Rudolf, *El pensamiento visual*, Editorial universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1989.

BELKIN, Arnold, *Contra la amnesia*, Ed., Domes-UAM, México, 1986.

BOTEY Mariana, Medina Cuauhtémoc. *Estética y emancipación*, Siglo XXI, México.

CLEMENTE Orozco, José, *El artista en Nueva York*, Siglo XXI, México, 1993.

DANTO, Arthur, *La transfiguración del lugar común*. Paidós, España, 2013.

_____ *¿QUÉ ES EL ARTE?*, Paidós, España, 2013.

DEDOARD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pretextos, España, 2012.

De MICHELLI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma. 1995.

DEL CONDE, Teresa, *Una visita guiada*, Plaza y Janés, México, 2003.

DOSTOYEVKI, Fiedor, *Crimen y Castigo*, Paidós, España. 1999

Diálogos de Platón, la República, libros III y VII. Porrúa, México, 2013.

DUSSEL, Enrique, *Las metáforas teológicas de Marx*, El Verbo Divino, Estella, Navarra, España.

ECO, Umberto, *Tratado de semiótica general*, De bolsillo, México, 2005.

EDWARDS, Betty. *Nuevo aprender a dibujar*, Urano, Barcelona, 1999.

FREUD, Sigmund, *Psicopatología de la vida cotidiana*, Alianza Editorial, España, 2013.

_____ *Interpretación de los sueños*, Tomo 1 y 2, Alianza Editorial, España.

FOSTER, Hal, *El retorno de lo real*, Akal/arte contemporáneo, España, 2001.

GARBUNO, Aviña, Eugenio, *Estética del vacío*, UNAM-Espiral, México, 2012.

GREEMBERG, Clement, *Arte y cultura*, trad. Justo B Merabendi, Paidós, Barcelona, 2002.

GONZÁLEZ Cruz Manjarrez, Maricela, *La polémica Siqueiros-Rivera*, Museo Dolores Olmedo, México, 1996.

GOLDMAN, Shifra, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, IPN-Domes, México, 1989.

GOMBRICH, Ernest, *La historia del arte*, Paidós, España.

GONZÁLEZ, Mello, Renato, *Orozco ¿pintor revolucionario?*, UNAM-IIE, México, 1995

_____ *La máquina de pintar*, UNAM, México, 2008.

GÓMEZ, Molina, Juan José, Cabezas Lino, *et al*, *Lecciones del dibujo*, Cátedra, España, 2003.

_____ *El manual del dibujo*, Madrid, Cátedra, 2011.

GUILBANT, Serge, *De cómo Nueva York se robó la idea de arte moderno*, Monda, Madrid, 1990.

HADJINICOLAOU, Nicos, *Historia del arte y lucha de clases sociales*, Siglo XXI, México.

HANS, Ritcher, *Dada-art or antiart*, thames and Hudson, Mcgraw-hill, Nueva York, 1966.

KANT, Emannuel, *Crítica del juicio*, Austral, España, 2007.

_____ *Crítica de la razón pura*, UNAM, FCE, UAM, México, 2011.

QUINTANILLA, Lourdes, *Liga de escritores y artistas revolucionarios*, UNAM-FCPYS (CEL serie de avances de investigación, cuaderno 43).

LUCIE-SMITH, Eduard, *Movimientos artísticos desde 1945*, Thames and Hidson, Barcelona, 1994.

MARCUSE, Hebert, *el hombre unidimensional*, siglo XXI, México, 1999.

MICHAUD, Ives, *El arte en estado gaseoso*, (2007) Ensayo sobre el triunfo de la estética; trad. De Laurence le Bouhellec Guyomar.

MURDOCH, Íris, *El Fuego y el sol*, F.C.E. México, 1977.

NIXON *et al*, *Round Table: Tate Modern*, Octubre, 98, otoño.

NIKOLAÏDES, Kimos, *Natural way to draw*, E.U.A, Hughton Mifflin.

RICOEUR, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*, Siglo XXI, México, 2004.

OROZCO, José Clemente, *Autobiografía*, Guadalajara, Ediciones Occidente, 1945. Tomada de la edición en Ediciones Era, México, 1970.

PAZ, Octavio, *La apariencia desnuda*, Siglo XXI, México, 2006.

SARTRE, Jean Paul, *El ser y la nada*, Paidós, España, 1997

SCHILLER, Friedrich, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Anthropos, Barcelona y 1990.

SMITH, Terry, *¿Qué es el arte contemporáneo?* Siglo XXI, México, 2012.

TIBOL, Raquel, *José Clemente Orozco, una vida para el arte*, FCE, México, 2009.

TOSCANO, Javier, *Contra el arte contemporáneo*, Tumbona, CONACULTA, México, 2014.

SCHWANITZ, Dietrich. *Todo lo que desea saber de cultura*, Taurus, México, 2006.

ZAMORA, Fernando, *filosofía de la imagen*, UNAM, México, 2006.

ZYGMUNT, Bauman, *Tiempos líquidos*, CACA, México, 2008.

<http://youtu.be/ZtBmTTCdL8o>

Artforum, núm 9, mayo de 1973

José Juan Tablada “José Clemente Orozco, un pintor de la mujer”, *El Mundo Ilustrado*, año XX, t. I, México, 2 de noviembre de 1913

Juan Amberes, “Las casas del llanto”, *El Nacional, diario libre de la noche*, 18 de septiembre de 1916, p. 3.

Rodríguez, Ida, *Novedades*, “México en la cultura”, 21 de agosto 1961.

“Habla José Luis Cuevas”, en *Política*, num 2, 15 de mayo de 1960, p 15.

Véase “La enseñanza del arte como fraude”
<http://esferapublica.org/nfblog/?p=23857>

(Véase www.artefact.net/.)