

7  
2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

ARTES VISUALES

# POSTURAS

TRES ENSAYOS SOBRE LENGUAJE, REALISMO E  
IDENTIDAD EN CIERTO ARTE DE FIN DE SIGLO

[ARQUITECTURA, FOTOGRAFIA Y PINTURA]



E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE

LICENCIADO EN ARTES VISUALES

E S E N T A

DARIO ORTIZ TORRES

DIRECTOR  
ESCUELA NACIONAL DE  
ARTES PLASTICAS  
AV. CONSTITUCION RUBEN  
Xochimilco 23, h. F.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



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 está 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.

## INDICE.

PROLOGO.	5
INTRODUCCION.	8
I. Y RETIEMBLE EN SU CENTRO LA TIERRA. (ARQUITECTURA 1987)	10
II. LA BOCHORNOSA REALIDAD. (FOTOGRAFIA 1989)	22
III. NI DE AQUI NI DE ALLA. (PINTURA 1989)	41
III.1. La cortina de nopal.	41
III.2. Rompiendo con la ruptura.	44
III.3. Los nuevos tlacuilos.	49
III.4. May we propose a tostada.	61
IV. ENUNCIADO PERSONAL. (1989)	83
BIBLIOGRAFIA.	85

## PROLOGO.

"Tesis. f. Proposición que se mantiene con razonamientos. || Disertación escrita que presenta a la universidad el aspirante a título de doctor."1

Aunque solo soy aspirante a licenciatura los textos que a continuación presento si son proposiciones que pretenden sostenerse en razonamientos.

Es común escuchar en México que la gente que mejor escribe de arte son los escritores, sin embargo la mayor parte de los textos que han sido determinantes en la creación, la difusión y la comprensión del arte actual han sido escritos por filósofos, críticos, y artistas.

A pesar de que la escritura no es el lenguaje del artista visual, varios de ellos nos han dejado textos fundamentales no solo para la historia del arte, sino también para entender los pensamientos de las épocas en que fueron hechos, como sería el caso de los manifiestos de Malevitch, el *Tratado de Pintura* de Leonardo da Vinci, *Mi Filosofía de A a B* y *de B a A* de Andy Warhol, los escritos de Tapies, los textos recientes de Peter Halley, etc.

Hoy en día la interrelación de las distintas disciplinas en el arte y la conciencia de los artistas como autores de significado han hecho que aumente el material escrito por los artistas, ya sea en las obras propiamente (como en los casos de Jenny Holzer, Barbara Kruger o Julio

---

1. *Diccionario Manual e ilustrado de la Lengua Española.* Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1950, p.1450.

Galán) o fuera de ellas.

Se ha criticado al arte joven en México de su falta de sustento teórico, una generalización que en todo caso debería hacerse a todo el arte mexicano.

Vemos absurdos como la exposición "En Tiempos de la Posmodernidad" de arte que podría ser posmoderno pero que supuestamente no es, porque los artistas no se asumen como posmodernos en un país que por subdesarrollado no puede ser postindustrial, y que si lo hicieran no lo serían pues serían unos copiones de realidades ajenas a la cultura de nuestro pueblo etc..

Hechos como este demuestran que el nuevo florecimiento y los cambios en las artes visuales en México siguen tratando de encontrar apoyo teórico y crítico que los respalde.

Ante esta situación y la necesidad de hacer una tesis escrita, corro el riesgo y aprovecho la oportunidad para hacer esta serie de artículos que buscan reflexionar sobre diversas posturas y definir la mía como artista visual ante problemas como "la identidad", "el lenguaje", "el realismo", etc. que han sido fundamentales en el cuestionamiento del arte moderno, y en el desarrollo del arte mexicano contemporáneo. No son estudios exhaustivos, pues no soy ni crítico ni historiador y no tengo ni la capacidad ni la autoridad para hacerlos, pero pretendo que a partir de un análisis crítico de algunos aspectos que se prestan a la reflexión, instigar, provocar y despertar la curiosidad de

quien los lea y poner otro grano de arena en la divulgación  
y la comprensión del arte que estamos haciendo.

## INTRODUCCION.

Los textos que a continuación presento fueron escritos pensando en su publicación (de hecho el de arquitectura se publicó en la revista *México en el Arte* #16 en la primavera de 1987) y tienen sus conclusiones particulares, por lo que prescindí de una conclusión final. Se trata de tres ensayos de temas distintos pero con mucha relación entre sí, que abarcan tres ramas de las artes visuales (la pintura, la fotografía, y la arquitectura), con las cuales he tenido una relación cercana. En ellos se tratan problemas que son intrínsecos a estos medios y al arte en general, como el realismo, el lenguaje y la identidad, y que han sido fundamentales en el cuestionamiento de la representación y del movimiento moderno y en el surgimiento de nuevas opciones.

Este trabajo es producto de intereses personales que me llevaron a recorrer grandes distancias a lo largo de los solitarios y calurosos desiertos de la frontera norte, a buscar lo más representativo de la poco conocida nueva arquitectura, a ver e investigar portafolios inéditos o de reciente publicación de fotógrafos que me interesan para obtener información de primera mano de artistas que en poco tiempo se están volviendo familiares, y que participan del romance imposible e inevitable entre el arte contemporáneo mexicano y el "mainstream" internacional. Son ensayos que hablan de tradición y vanguardia.

Concluyo con un enunciado personal que es una justificación escrita de mi mas reciente trabajo plástico. Si bien es cierto que no tiene una relación directa con los ensayos, ha sido fundamental para aclararme y aclarar ideas sobre lo que hago dándole una finalidad práctica y concreta a mis reflexiones.



## I. Y RETIEMBLE EN SU CENTRO LA TIERRA.

La funcionalidad no sólo estriba en inventar espacios que cubran las necesidades básicas e inmediatas del individuo, sino que recreen el espíritu y alma del hombre.

Luis Barragán.<sup>1</sup>

Charles Jencks, arquitecto y estudioso anglosajón, considera que el ocaso del modernismo ya se ha consumado y, con lucida ironía, fija incluso la fecha exacta de la muerte de la "arquitectura moderna": la hace coincidir -a las 15:32 horas del 15 de julio de 1972- con la destrucción, por obra de la dinamita, del complejo residencial Pruitt-Igoe, construido en 1951 según los "ideales mas progresistas del CIAM" (la organización internacional de los arquitectos modernos creada por Le Corbusier en 1928 en el castillo de la Sarraz) y premiado por el Instituto de los arquitectos estadounidenses.

En México el fin del modernismo lo podemos situar a las 7:19 horas del 19 de septiembre de 1985, con la destrucción, por obra de los dioses y la naturaleza ante la crisis económica, del complejo habitacional Nonoalco-Tlatelolco y otros edificios. Esta unidad construida de 1960 a 1964 es obra del arquitecto Mario Pani, curiosamente galardonado, después de la caída de su obra, con el Premio Nacional de Artes de 1986.

1. Luis Barragán en Lilia Gómez y Miguel Angel de Quevedo "Entrevista con Luis Barragán", Testimonios Vivos / 20 arquitectos, Cuadernos de arquitectura y conservación del Patrimonio Artístico, # 15-16, serie documentos, SEP/INBA, México, mayo-agosto, 1981, en Ensayos y Apuntes para un Bosquejo Crítico. Luis Barragán. Museo Rufino Tamayo, Me

Ambos barrios, a pesar de las áreas verdes, las zonas peatonales, los servicios colectivos, es decir a pesar de su respeto por los estándares de la moderna ciencia urbana, se convirtieron, gracias a sus edificios colmena de más de diez plantas, se convirtieron, gracias a sus edificios colmena de más de diez plantas, de interminables hileras de ventanas todas iguales, de pasillos sin fin, de estructuras desmesuradas y repetitivas, en una especie de prisión para sus habitantes y, al igual que otras unidades de este tipo, en un símbolo materializado de su condición de explotados. Esta identificación entre arquitectura y calidad de vida urbana produjo en ellos una reacción conflictiva, que se manifestó en una serie de actos de violencia y vandalismo. Según Foucault, el arte moderno comenzaría con Flaubert y Manet. En México, las vanguardias funcionalistas que vendrían a ser el inicio de lo más representativo del movimiento moderno en arquitectura, comienzan rechazando los principios de las academias de "bellas artes", en nuestro caso identificadas con la cultura afrancesada y ecléctica impuesta por el régimen porfiriano. En este movimiento vemos ya la idea "moderna" de vanguardia: negación de estilos "caducos" en busca de lo contemporáneo.

En un país como el nuestro, con una tradición, una cultura y una historia tan particulares, la idea de lo moderno y lo universal se encontró siempre enfrentada a una postura nacionalista, que se acentuó todavía más después de la Revolución. A mediados de los años veinte los

arquitectos Carlos Obregón Santacilia, Alfonso Pallares y Manuel Ituarte llegaban, desde sus perspectivas particulares, a una idea común: la arquitectura mexicana debería tener carácter moderno, pero sin descartar el respeto a la tradición. Con el triunfo de la Revolución y la consolidación del Estado mexicano se buscó una arquitectura que respondiera a las nuevas necesidades de la cultura nacional. En la búsqueda de un espíritu hispanoamericano. y bajo pretexto del "Renacimiento Mexicano", Vasconcelos impulsó el neocolonial y el colonial californiano, que pronto fueron rechazados por nuestra modernidad. El arquitecto Ituarte declaraba: "De sujetarse estrictamente a la tradición, se correría el riesgo de convertir la arquitectura en arqueología".

La posición de Obregón Santacilia era la siguiente, que muestra con claridad el espíritu vanguardista que pronto tomaría fuerza: 1. La arquitectura en México, después de largos años de completa decadencia, vuelve a surgir. Su orientación no puede ser más que una: la de hacer arquitectura mundial. 2. El arquitecto debe trabajar dentro de la tradición, pero no sujetándose estrictamente a ella, o imitándola, sino haciéndola evolucionar, ensanchándola, creando. La arquitectura seguirá muy pronto una misma tendencia en todo el mundo. Los medios de comunicación unificaron los procedimientos de construcción; las necesidades del hombre y las costumbres serán las mismas.

El arquitecto en México debe unirse al movimiento arquitectónico mundial.

De allí surgió la "renovación arquitectónica", que presentaba dos modalidades: un Deco internacionalizante y un Deco que trataba de conciliar respuestas nacionalistas. Un ejemplo de la primera opción sería el edificio Basurto, del arquitecto Serrano; de la segunda, los mascarones de Bellas Artes y algunos monumentos revolucionarios como el de Alvaro Obregón.

Posteriormente tenemos la llegada del funcionalismo, del estilo internacional y más adelante, del llamado tardomoderno. En sus versiones mejor logradas, se da una interpretación del estilo y una postura crítica y propositiva. pero en general son burdas copias de mala factura que evidencian nuestra falta de tecnología.

Con los mitos del progreso, la ciencia y las utopías llegó a México el funcionalismo. En él pusieron su fe los sectores más radicales de la revolución, como Diego Rivera, quien apoyó sobre todo las propuestas de O'Gorman, y argumentó que favorecían a los sectores populares; apoyo que duró hasta que el funcionalismo se convirtió al estilo internacional.

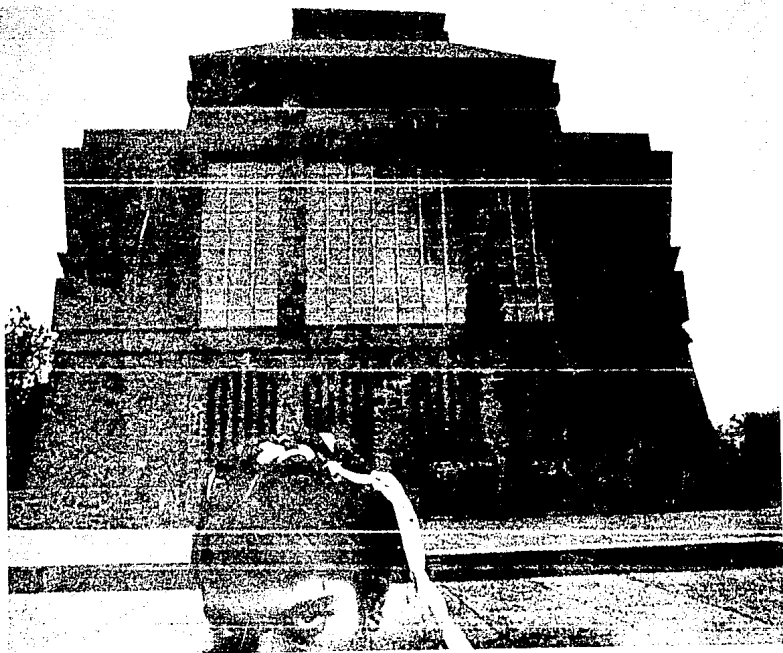
Sin hacer un análisis exhaustivo de la arquitectura moderna mexicana podemos afirmar que aquellos autores que han hecho una reinterpretación de los lenguajes modernos en un contexto nacional han logrado un mayor sentido en su arquitectura. Lo que esta afirmación implica es, en sí, una

contradicción con el movimiento moderno y en especial con el estilo internacional. Un ejemplo de esto sería la obra de Luis Barragán, que a pesar de utilizar un lenguaje abstracto, en momentos hasta minimalista, incorpora elementos si no ornamentales, sí expresivos que van más allá del funcionalismo ordinario, como el color y las texturas de los materiales rústicos regionales. Barragán logra así una arquitectura cálida, emotiva, serena y, desde ni punto de vista, de transición, pues al darle aspectos espirituales y religiosos al funcionalismo, rebasa los marcos del racionalismo científico de la arquitectura moderna. Habría que ver la importancia del color y la superación del funcionalismo "racional" en la arquitectura postmoderna y el valor que en el campo internacional ha ido adquiriendo Barragán en relación con esto. Otro ejemplo digno de mención sería el funcionalismo de O'Gorman, en donde se logra la unión de los principios lecorbusianos con elementos de carácter mexicano (que se concretaban al color y la vegetación) como en la casa-estudio de Diego Rivera, y en los intentos de arquitectura integral, como la Ciudad Universitaria, donde el nacionalismo triunfalista encabezado por la pintura mural, se amalgama con la excepción cultural que constituía la arquitectura (dedicada a perfeccionar la máquina para vivir y constreñida a un formalismo funcionalista) y logra así un híbrido muy interesante.

Del tardomoderno mexicano, producto de un modelo de desarrollo industrial inadecuado para nuestro país del tercer mundo, habría que destacar múltiples aberraciones ejemplares. Tal vez el punto más alto de este monumentalismo pretencioso y fracasado sería el abortado Hotel de México, caduco en esa vana modernidad que jamás lo verá nacer, abuso de poder que constituye un ecocidio y deteriora aún más nuestro paisaje urbano. Otros sublimes ejemplos del fracaso moderno son el ovni que tenemos por Basílica, hijo de la burocracia de Ramírez Vázquez, y el paramocio a go-go que tenemos por museo de arte moderno.

La crítica y la crisis del movimiento moderno pueden ser largamente continuadas, pero lo importante sería más bien buscar otras alternativas. Veamos, en ese sentido, que ha ido sucediendo en México.

La primera respuesta contundente en México a la dependencia cultural, en vista del ímpetu que estaba adquiriendo el estilo internacional, es el osado intento de Diego Rivera por revalorar el clásico americano en el Anahuacalli. Los elementos prehispánicos del edificio, que responden a los objetos contenidos en este museo, representan un temerario grito de protesta contra un funcionalismo mercantil, desnacionalizante y deshumanizado. El Anahuacalli es, en el sentido de Aldo Rossi, un monumento, un elemento primario que intenta, abruptamente, rescatar una memoria colectiva perdida en la bruma de los siglos.



Diego Rivera, *Anahuacalli*.

El manejo del lenguaje arquitectónico, las referencias historicistas y el uso de nuevos métodos constructivos a la manera funcionalista, impone límites a nuestros juicios que, sobre todo ahora, tenemos que rebasarlos para lograr entender el significado histórico de este edificio.

Es curioso que haya sido un pintor el que se haya dado la libertad de negar la moda del momento para utilizar otros lenguajes arquitectónicos y buscar un arte integral que niega la especialización, ese otro mito del desarrollo y de la automatización.

Diego también hizo algunas remodelaciones de la casa de Frida Kahlo en Coyoacán donde yo destacaría el diseño de una chimenea que coincide mucho con el manejo de formas de algunos diseños de Michael Graves.

Tal polémica entre una arquitectura nacionalista y el estilo internacional empezó a diluirse a finales de los cincuenta, hasta casi extinguirse en la década siguiente. Paradójicamente, es cuando el estilo internacional triunfa sobre las casi extinguidas voces nacionalistas, cuando empieza su decadencia y la crítica a éste en el extranjero, particularmente en los países desarrollados.

Es hasta ahora, y a través de la polémica internacional, y de los obvios resultados posteriores al sismo, cuando por fin empezamos a ver las consecuencias de el movimiento moderno, y del fracaso del modelo científicista de desarrollo industrial. Es en medio de una



actitud moderno-conservadora y de las actuales dificultades económicas cuando se empiezan a proponer respuestas.

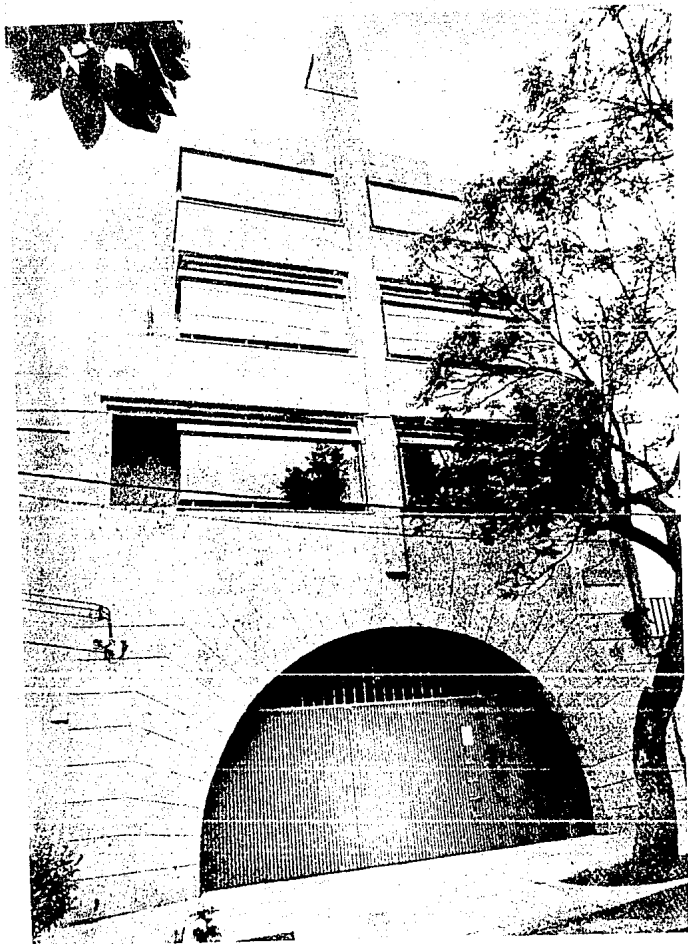
"El arte moderno nos ha enseñado a romper con la tradición; esto debe enseñarnos a romper con la tradición del arte moderno," dice Dieter Kopp. En este sentido los primeros arquitectos mexicanos que toman conciencia del problema e incorporan elementos de la arquitectura local a su arquitectura moderna, empiezan a tomar en cuenta el contexto de sus edificios y el diálogo que éstos tienen con sus habitantes y el espectador. Abandonan así la vieja idea de la obra de arte incomprendida, aislada, independiente y original de aquel artista romántico y profeta. Tal sería el caso de Teodoro González de León que dejó el frío brutalismo de aquellos monumentales edificios que se siguen autocelebrando como la sucursal de Nacional Financiera que se acaba de inaugurar en el Pedregal- para incorporar elementos mayas alusivos a los orígenes de nuestra cultura en el arco que construyó en el parque Garrido Canabal en Villahermosa. Otro sería también el caso del arquitecto Manuel Rocha, que después de haber desarrollado un lenguaje arquitectónico moderno mexicano, algo en deuda con Barragán, como podemos apreciar en la actual Cineteca Nacional, comienza a hacer enunciados postmodernos, como la columna dórica de veinte metros que sostiene una gran estructura triangular a la entrada de un Gigante en Acapulco. Tal vez este enunciado sea casi una provocación literal con cierto sentido del humor. Pero en la casa que hizo en San Miguel

Allende, en su reciente centro comercial de Saltillo, y en sus nuevos proyectos de vivienda de interés social, ya incorpora elementos de la arquitectura popular mexicana, para intentar ir mas allá de un folklórico revival en busca de una nueva arquitectura que tolere la vida y se integre a su entorno. En Coyoacán podemos ver también una casa, con ciertas características eclécticas que los modernos duramente condenarían, del arquitecto Ricardo Flores, quién antes trabajara con el moderno Augusto Alvarez, con un interesante manejo de las formas y los materiales.

Habría que analizar y ver con especial atención la obra de los arquitectos mas jóvenes, como Carlos Mijares y Aurelio Nuño. El edificio que construyeron cerca del parque de la Bola es un buen ejemplo. En el podemos ver la reinterpretación de ciertos elementos Deco en la escalera y la simétrica fachada con su garage en bóveda, con una chimenea que funciona como quilla y eje central de la misma.

En el periférico sur tenemos otro ejemplo, de Julio de la Peña aún sin acabar, con arcos de color, también encontramos cada vez más ejemplos en decoración de interiores. Tal vez uno de los mas divertidos es el falso mármol de plástico, las cortinas doradas y el altar futurista del bar discoteque "3": escenario elocuente de las citas que ahí se suceden, de la escena y la vida nocturnas mexicanas.

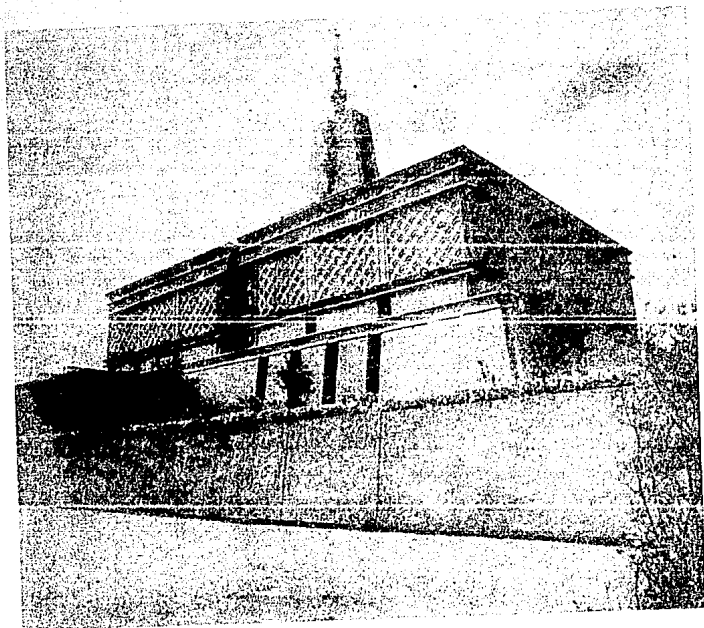
Si "Dios ha muerto", (será el arquitecto moderno quién ocupe su lugar? Desgraciadamente, la sociedad presta tan



Carlos Mijares y Marco Aurelio Nuno. edificio en la colonia  
San Jose Insurgentes.

poca atención al arquitecto evangelista, que este ha de terminar predicando a otros arquitectos y, en México, también a políticos ávidos de immortalizarse. Por más que la nueva y férrea academia moderna insista en imponer su dogma en las escuelas, debemos ser conscientes del inevitable advenimiento de la postmodernidad. Hay que ser conscientes que no todo historicismo es arquitectura postmoderna, como el neoclásico en el Partenón de Durazo, o el ejemplo más kitsch y confuso, el templo mormón de la ciudad de México con características de gran edificio corporativo norteamericano y con detalles neo-mayas y neo-rococós. Por no mencionar todos los ejemplos de kitsch nuevo-rico que conforman el pot-pourri de estilos que caracteriza a nuestra gran ciudad, como el provenzal-Sátelite o el colonial-Iztapalapa. Creo que este tipo de fenómenos son producto también del momento histórico que vivimos, choque de culturas y de valores, y un manejo alienado del lenguaje, derivado del comunicacionismo que padecemos. Aquí, los objetos ya no valen por su uso sino por lo que significan.

La postmodernidad, hay que señalarlo, no es un estilo determinado, ni una moda, ni una vanguardia, y menos un "ismo"; verlo de esta forma sería caer en los mismos errores de la modernidad, como sería el constituir un: "Internacionalismo postmoderno". No es una tesis ni una antítesis sino más bien una síntesis. Un período histórico de fin de siglo que responde a la asimilación de las rupturas. Por lo tanto, el postmodernismo de revista es un



Templo mormón, ciudad de México.

fenómeno absurdo, comercial y sin sentido, como ha sucedido en algunas modas españolas o en sectores conservadores, que quieren estar a la par en México. Siendo conscientes de la semiótica implícita en cada construcción, se debe ser más consecuente con el momento histórico y el lugar en el que se edifica y tal vez los arquitectos, al renunciar a las pretensiones de universalismo, al concentrarse en las cosas que pueden ser capaces de dominar, y al ser conscientes de las limitaciones reales, puedan buscar nuevas opciones liberadoras de las formas y del lenguaje artísticos, que se integren o que formen parte de su contexto y establezcan nuevos diálogos con el espectador y el habitante. Una arquitectura que tolere la vida, la historia, una arquitectura lúdica, libre, que hable y que entienda; una arquitectura que tome en cuenta las necesidades espirituales y emotivas del hombre, y que no sólo considere el esquema científico de "la máquina para vivir", que ya ha demostrado no ser ninguna panacea.

Seamos críticos y cautelosos, ya que la arquitectura postmoderna no es lo nuevo por lo nuevo, ni tampoco es la nueva moda de colores pastel. arcos y columnas para los aparadores y fiestas de los decoradores de interiores y arquitectos de Polanco, que jamás han sufrido la modernidad de vivir en un cubo del INFONAVIT.

La postmodernidad no es un movimiento de izquierda ni de derecha, como tampoco lo fue la modernidad, basta recordar ejemplos tan claros y opuestos como Picasso y

Marinetti o Rivera y Chirico. Este tipo de etiquetas son absurdas, y tan sólo habría que tomar en cuenta que el problema de la arquitectura y la moral no es únicamente un problema estético.

Hay que rechazar al neoconservadurismo y al nuevo monumentalismo fascista con su manejo grandilocuente del lenguaje de la era Reagan, pero también al inocente formalismo moderno que mucho tiene en común con el anterior y de cuyos adhesios no nos salvaran ni Godzilla ni los terremotos.

## II. LA BOCHORNOSA REALIDAD.

Y dijo Dios: "Haya luz"; y hubo luz. Vió Dios que la luz era buena; y separó Dios la luz de las tinieblas. Llamó Dios a la luz día, y a las tinieblas las llamó noche. Y hubo tarde y hubo mañana: primer día.

### Antiguo Testamento.1

"En el principio el Verbo era, y el Verbo era junto a Dios, y el verbo era Dios. El era, en el principio, junto a Dios Por El, todo fué hecho, y sin El nada se hizo de lo que ha sido hecho."2, comienza el Evangelio según San Juan, y el verbo se hizo verdad, "Y el Verbo se hizo carne, y puso su morada entre nosotros -y nosotros vimos su gloria, gloria como la del Unigénito del Padre- lleno de gracia y de verdad."3 Apareció la escritura y vino a perpetuar el verbo, el libro sagrado fue verdad inobjetable. Al parecer desde hace mucho tiempo el lenguaje se ha antepuesto a una realidad concreta. De hecho, en este caso, la realidad misma fue la presentación de una idea, la idea de Dios.

"Ver para creer" decía Santo Tomás, y para representar la verdad el verbo y la escritura no fueron suficientes. Se necesitaba de medios mas espectaculares y convincentes, de una eficiencia ya probada como los primeros testimonios del hombre y accesibles a un mayor público: la pintura y las artes visuales. Estas nos hicieron tratar de ver la realidad, y se convirtieron en la nueva verdad: bastó con

1. *la Sagrada Biblia*. Edición Barsa, The Catholic Press, Inc., Chicago Illinois, 1965.

2. *Evangelio según San Juan* (Prólogo I,1-14), en *La Sagrada Biblia*, Op. Cit.

3. *Ibid.*



ver las imágenes del cielo y el infierno en las pinturas de las iglesias, o los grabados antiguos de lugares lejanos y animales fantásticos, para creer en su existencia.

Con el advenimiento de la revolución industrial, y continuando la búsqueda racional del entendimiento de la naturaleza, ideal renacentista, la química hizo posible que en una placa previamente emulsionada y a través de una lente, en un sistema similar al del ojo, pudiéramos registrar las luces y las formas de una determinada escena. De hecho en el arte occidental durante mas de trescientos cincuenta años, por lo menos, la cámara ha dominado la experiencia de *mirar*. Por lo tanto la cámara es mucho mas antigua que la fotografía. La cámara oscura se descubrió alrededor de 1580 como una herramienta para entender la perspectiva y la representación del mundo tridimensional en un plano bidimensional, inclusive hay antecedentes desde el siglo XV con Leonardo, Durero y otros. Era una cámara aunque sólo fuera una habitación con un agujero a través del cual se proyectaba una escena. Canaletto, Vermeer, muchos artistas la utilizaron y, naturalmente, quedaron fascinados por lo que ocurría. Con la cámara oscura floreció la pintura de caballete y la idea de la ventana condujo inevitablemente a un interés por la verosimilitud. A través de un proceso rápido y mecánico, se hizo posible la representación "directa" de escenas presentes. Es por esto supuestamente, que la fotografía liberó a la pintura de su compromiso realista, y le permitió nuevas libertades formales y, por lo

tanto de contenido. El problema de la fotografía es la imagen en tanto que carece de cuerpo, el cuerpo y la materialidad pasaron a ser problema de la pintura y otras artes visuales.

La fotografía hija de la ciencia y la pintura al igual que la perspectiva, ha sido durante mucho tiempo el testimonio mas convincente de la realidad, de una realidad tuerta que no es cuestionada sino hasta el cubismo, con una representación que deja de ser estática; Hemos visto fotografías de guerras, de lugares lejanos como el planeta Marte, o la Luna, e ingenuamente hemos creído que los hemos visto, o que los hemos conocido.

Desde sus comienzos, la fotografía se ha encontrado inmersa en una disputa acerca de su naturaleza y su legitimidad como arte. La polémica se ha visto enmarcada en extremo por el "imperativo realista", y en el otro por la tradición propia del arte pictórico. El conflicto, en términos estéticos, es entre "veracidad" y "expresión": o desaparecer como autor para dar lugar a una representación mas objetiva, donde los objetos se presentan tal cuales son y a través de ellos se adivina *otra presencia*, o bien erigirse como generador de una obra donde esa *otra presencia* es el resultado de una subjetividad supuestamente abandonada a si misma. En el primer caso, la desaparición del autor se produce mediante procesos de representación que se acercan a los objetos de tal modo que coincidan en lo posible con su misma esencia (lo que en este caso implica, más bien, un

parecido con su aspecto visual): la representación aspira a la misma categoría de lo real. En el segundo caso, la representación se da en un sentido simbólico: los objetos, las formas, no son ellos mismos sino la huella de lo *irrepresentable*, signos de códigos producto de una voluntad poseída, para la que el fin justifica las libertades.

Este debate entre arte realista y arte expresivo es reflejo del momento estético en el que aparece la fotografía, el Romanticismo. Este determinará el trayecto teórico por el que se discutirá la estética de la fotografía, y su estela aún puede ser rastreada en la escena contemporánea.

La adopción masiva por parte de la fotografía de rasgos que la acercaban a la tradición pictórica, y la renuncia resultante a los supuestos suyos propios (nitidez, precisión, instantaneidad, etc.) y al realismo como imperativo, dio lugar a lo que conocemos como Pictorialismo, que abarcó gran parte del trabajo fotográfico hasta la búsqueda de la fotografía pura a principios del siglo XX. Con esta búsqueda, el Pictorialismo fue considerado por los nuevos fotógrafos como la expresión de la estética burguesa más inmovilista, sentimental, reaccionaria y trasnochada. Frente al Romanticismo decimonónico idealista que se apropia de una estética ya legitimada históricamente, el modernismo progresista utópico -no menos idealista- impone el purismo mediante la exploración de la especificidad del medio y el respaldo de la técnica. Ambas actitudes intentan ser una

respuesta a la necesidad de legitimar la fotografía como arte.

La fotografía pura busca la imparcialidad, objetividad y verismo, pues se trata "esencialmente, de un medio honesto"<sup>4</sup>. Al recuperar una actitud imitativa, la fotografía se define a sí misma como realista y su empresa será de demostrar que, puesto que el mundo ha devenido motivo de apreciación estética legítima, también ella misma lo es, en cuanto pura transparencia representacional.

En 1926 en una conferencia de físicos en Como, Niels Bohr enunció, que los varios lenguajes posibles para articular un sistema son complementarios más que intercambiables: "La riqueza de la realidad...se extiende mas allá de los posibles lenguajes, mas allá de toda estructura lógica. Cada lenguaje (matemáticas, física, pintura, poesía, etc.) puede solo expresar parte de la realidad."<sup>5</sup> La fotografía es también un lenguaje, y como tal cumple la función de comunicar, de expresar su parte de realidad, valiéndose de cierto tipo de representación. Ahora la fotografía cumple un papel fundamental en la era de la comunicación, que llega ya a su crisis.

No hemos querido o podido ver la capacidad asesina de las imágenes y del lenguaje en general, asesina de lo real, asesinas de su propio modelo. Esta capacidad asesina se

4. Edward Weston, *Viendo Fotográficamente*, en Joan Fontcuberta (ed.), *Estética Fotográfica*, Blume, Barcelona, 1984.

5. Niels Bohr, en Ilya Prigione e Isabelle Stengers, *Dialog mit der Natur*, Munich: Piper, 1981, pp.237-38.

opone a la capacidad dialéctica de la representación como mediación de lo Real. La fe occidental, la buena fe, quedó comprometida en esta apuesta a favor de la representación: que el signo podía referirse a lo profundo del significado: que el signo podría intercambiarse por el significado, y que algo podría garantizar este intercambio- Dios, por supuesto o la razón. Pero Dios mismo puede ser simulado, es decir, reducido a signos que atestiguan su existencia. El sistema completo pierde peso, y se vuelve un gigantesco simulacro. No se trata de algo irreal o falso, sino precisamente de un simulacro, sin intercambio o referencia hacia lo real, pero que se intercambia a sí mismo en un circuito ininterrumpido.

La abstracción hoy ya no es la del mapa, el doble, el espejo, o el concepto. La simulación ya no es la del territorio, el ser referencial o la substancia. Es la generación por modelos de lo real sin origen o realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni lo sobrevive. En lo sucesivo, es el mapa el que precede el territorio.<sup>6</sup>

En los últimos años, la actividad artística ha orientado sus esfuerzos hacia la revisión de la representación. Al cuestionar el ideal utópico del proyecto ilustrado, ha puesto en entredicho la idea de la actividad artística moderna como la expresión de una subjetividad a partir de las posibilidades específicas de un soporte determinado.

"No hay nada más engañoso que una fotografía."

Franz Kafka.

6. Jean Baudrillard. *The Precession of Simulacra, an Art after Modernism: Rethinking Representation*. New York, The New Museum of Contemporary Art, 1984

Recientemente tuve la oportunidad de ver una fotografía de Pedro Meyer tomada probablemente en algún lugar de la costa oeste de los E.U.. En la fotografía vemos a un personaje americano típico, obeso y sonriente, abrazando a una mujer, tal vez un poco demasiado bella y sensual. La escena y la iluminación, hacen que esta fotografía blanco y negro, parezca una fotografía realista. Y de hecho lo es, en un sentido. Sin embargo el enigma radica en la imagen de la mujer, tan radiante y perfecta, en su traje de baño, sonriente y húmeda, como solo el engaño publicitario nos la puede hacer ver. El resto de la escena, no concuerda con esta imagen de belleza artificial, tan común en la realidad "ideal" que se nos suele presentar en el *mass media* norteamericano, la imagen está fuera de contexto, y por lo tanto cambia su significado. A pesar del realismo de la fotografía, lo inverosímil del hecho la delata y nos hace dudar. La imagen de la mujer no es más que eso: una imagen, un signo; en realidad se trata de una reproducción fotográfica, con todo y sus supuestas implicaciones de verdad, montada en un cartón. Es una imagen que al igual que otras siluetas fotográficas de personajes estadounidenses como el expresidente Ronald Reagan, o estrellas de Hollywood, es tan falsa (o real) como ellos mismos. Estas figuras sirven para que la gente "común" se retrate al lado de ellas, y consuma un producto cuya aparente finalidad es demostrar la autenticidad de los personajes representados. La fotografía nos recuerda el engaño del que ella misma



Pedro Beyr, 1989.

nació y funciona como un doble engaño: el negativo completo y el blanco y negro nos la presenta como foto purista, que se apega a los ideales del momento decisivo, cuando al mismo tiempo se vale de recursos de la fotografía construida, en este caso encontrados.

Resulta curioso que cierta fotografía latinoamericana, y en particular la mexicana, se considere hasta cierto punto documental y realista, y utilice al mismo tiempo recursos poéticos, simbólicos, expresionistas etc., sobre todo a un nivel narrativo, que en algún momento debieran haber sido considerados extra fotográficos. Si bien es cierto que la presentación de los trabajos por lo general es ortodoxa y fotopurista, el sentido de los mismos muchas veces deja de serlo.

Alvarez Bravo es uno de los primeros fotógrafos en intentar construir su fotografía de acuerdo a un sentido contemporáneo, diferente al viejo pictorialismo. Formalizando la idea poética de Lautréamont de generar significados nuevos a partir de la yuxtaposición de significantes descontextualizados, realiza fotografías como su desnudo "La Buena Fama Durmiendo", que forma una escenificación en un tono poético surrealista, en medio de vendajes y cactus. También es de notar la importancia poética y narrativa de sus títulos. Este trabajo de preparación de situaciones se encuentra también en Man Ray, lo acompañan búsquedas de experimentación formal que tienen siempre un sentido poético, y que están emparentadas con las



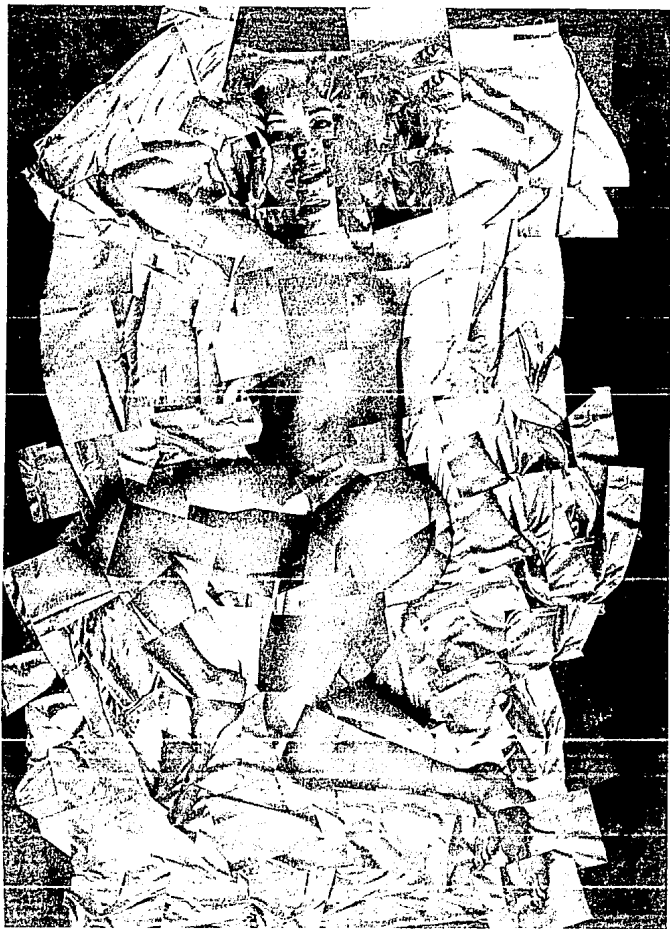


Manuel Alvarez Bravo, *la buena fama durmiendo*, 1938.

actividades literarias y pictóricas del movimiento surrealista; pero que alcanzan en la fotografía un peso onírico mayor, dado el carácter contradictorio de irrealidad en un medio tan "realista". En un caso similar habría que mencionar el cine de Buñuel.

En los años sesenta Les Krims y Duane Michaels, no solo abandonan el "imperativo realista" sino que, además, ironizan o problematizan sobre él. Además de preparar la escena a fotografiar, incorporan textos, utilizan dobles exposiciones y otros efectos diversos, o presentan secuencias en lugar de una imágenes independientes aportando una dimensión narrativa cinematográfica.

David Hockney, buscando una manera de abarcar un espacio mayor fotografiado sin la distorsión del gran angular, comenzó a realizar ensamblajes de fotografías, primero con *Polaroids* y luego con fotografías a color. En ellos trató de incorporar la temporalidad, y de romper con la vieja idea de la perspectiva estática en la fotografía, incorporando a ésta la experiencia cubista. Para realizar estos ensamblajes era necesario recorrer un espacio y un tiempo, por lo que la imagen resultante carece de una perspectiva ortodoxa, pues cada fotografía tiene su punto de fuga propio y la obra resultante es una mezcla de estas donde la perspectiva es controlada y "distorsionada" por el artista de manera cóncava, convexa, o múltiple según su interés, creando una representación diferente de la tridimensionalidad en dos planos. Hockney relaciona esta



David Hockney, *desnudo*, 1984, (collage fotográfico).

forma de representar a la experiencia de mirar con dos ojos y la visión múltiple que esto implica, gracias a la cual vemos en tres dimensiones.

Prisionera todavía de la fidelidad purista a la autonomía, autoreferencialidad, y trascendencia de la obra de arte, la fotografía artística moderna se ha confinado en su propia irrelevancia y trivialidad, se ha cerrado los caminos y se ha quedado sin tener a donde ir. Ha quedado atrapada en la representación directa y en la idea Kantiana que Lyotard centraliza alrededor del concepto de lo sublime.<sup>7</sup>

Ahora es evidente que las obras, textos, fotografías, son formalizaciones que no nos remiten a un sentido trascendente sino a la multiplicidad de procedencias y conexiones que los generan:

Ahora sabemos que un texto no es una simple línea de palabras de un solo significado "teológico" (el "mensaje" del Autor-Dios) sino un espacio multidimensional en el que una variedad de escritos, ninguno de ellos original, se mezclan y entrecrocán. El texto es un tejido de citas procedentes de los innumerables centros de cultura... Superando al Autor, el escrito ya no lleva dentro de él pasiones, humores, sentimientos, impresiones, sino más bien ese inmenso diccionario desde el cual dibuja una escritura que no conoce interrupción: la vida no hace más que imitar al libro y el libro mismo es sólo un tejido de signos, una imitación que está perdida, infinitamente aplazada<sup>8</sup>.

La percepción posmoderna, ya no puede proceder a una aproximación directa a la naturaleza porque se desenvuelve

7. J.F. Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona, 1987.

8. Roland Barthes, *The Death of the Author*, citado en Abigail Solomon-Godeau, *Photography after Art Photography*, en Brian Wallis (ed.), *Art after Modernism*. Op. Cit.

forma de representar a la experiencia de mirar con dos ojos y la visión múltiple que esto implica, gracias a la cual vemos en tres dimensiones.

Prisionera todavía de la fidelidad purista a la autonomía, autoreferencialidad, y trascendencia de la obra de arte, la fotografía artística moderna se ha confinado en su propia irrelevancia y trivialidad, se ha cerrado los caminos y se ha quedado sin tener a donde ir. Ha quedado atrapada en la representación directa y en la idea Kantiana que Lyotard centraliza alrededor del concepto de *lo sublime*.<sup>7</sup>

Ahora es evidente que las obras, textos, fotografías, son formalizaciones que no nos remiten a un sentido trascendente sino a la multiplicidad de procedencias y conexiones que los generan:

Ahora sabemos que un texto no es una simple línea de palabras de un solo significado "teológico" (el "mensaje" del Autor-Dios) sino un espacio multidimensional en el que una variedad de escritos, ninguno de ellos original, se mezclan y entrecrocán. El texto es un tejido de citas procedentes de los innumerables centros de cultura... Superando al Autor, el escrito ya no lleva dentro de él pasiones, humores, sentimientos, impresiones, sino más bien ese inmenso diccionario desde el cual dibuja una escritura que no conoce interrupción: la vida no hace más que imitar al libro y el libro mismo es sólo un tejido de signos, una imitación que está perdida, infinitamente aplazada.<sup>8</sup>

La percepción posmoderna, ya no puede proceder a una aproximación directa a la naturaleza porque se desenvuelve

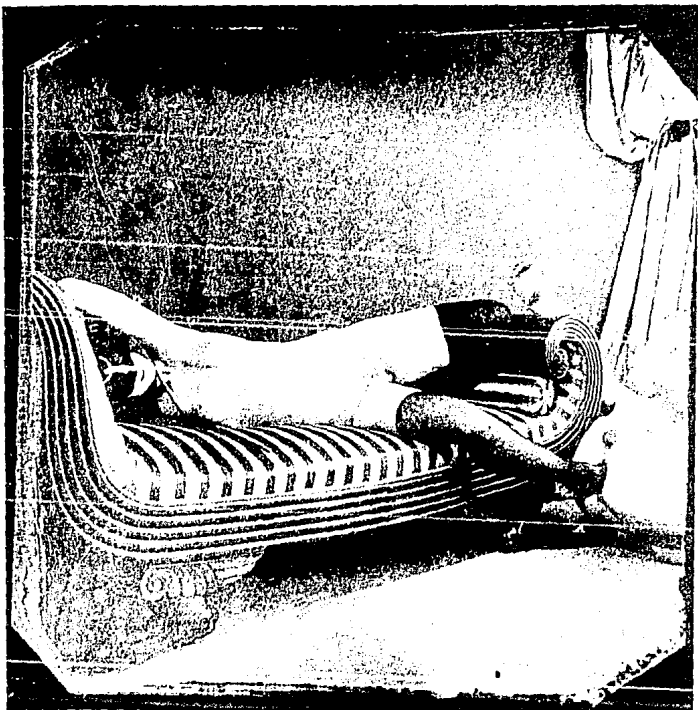
7. J.F. Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona, 1987.

8. Roland Barthes, *The Death of the Author*, citado en Abigail Solomon-Godeau, *Photography after Art Photography*, en Brian Wallis (ed.), *Art after Modernism*. Op. Cit.

en un entorno mediatizado culturalmente, absolutamente artificializado. Por eso las propiedades que ahora hacen de la fotografía un medio privilegiado son precisamente aquellas que durante generaciones habían repudiado los artistas fotógrafos. La difusión de los medios y la sobreabundancia de imágenes y referencias no dejan posibilidad a la originalidad y a la autoría. Temas de primordial importancia en el cuestionamiento de la modernidad, y de la sociedad de consumo post-industrial, tales como la originalidad, la subjetividad, y la autoría son intrínsecos al proceso fotográfico en sí; problemas como el simulacro, el estereotipo, y la posición sexual y social del sujeto al que se dirige el mensaje son centrales en la producción y el funcionamiento de la publicidad y otras formas *mass-media* de la fotografía.

Apropiación, cita, deconstrucción, escenificación son tácticas específicas de la actividad artística de fin de siglo. Esto conlleva en la fotografía el cuestionamiento del "imperativo realista".

Pienso inmediatamente en la obra de Joel Peter Witkin. Como heredero de la escenificación surrealista, sus imágenes de revelación, corresponden a leyes divinas, oscuras, a la pesadilla de un pasado incierto que a la vez es incomprensiblemente presente, en la que la alteración no respeta lógica, presentación, ni moral. Es la convulsiva belleza del exceso, y de la perturbación de nuestros cánones antiguos: el fervor religioso es el generador de este



Joel-Peter Witkin, *Las expediciones de la máscara: la historia de la fotografía comercial en Juarez, Nueva York, 1984.*

formalismo esteticista, que tras su sensacionalismo oculta su buen gusto. Se sirve de la realidad (la realidad de la fotografía de guerra, de la pornografía y de la fotografía médica), para crear imágenes que como realidad solo existen en la fotografía.

En la obra de Cindy Sherman, se representan el sueño enajenante de los E.U. de la posguerra, el "realismo" cinematográfico, la t.v. y el mass media, rector de estéticas y conductas de este pueblo primitivo del futuro. En sus autorretratos la esquizofrénia y la múltiple personalidad funcionan no solo como metáforas en un contexto donde esto se valora cuando significa poder de compra, y la posibilidad de ir cambiando de esencias según las modas. Es la búsqueda de identidad, en un contexto donde esta es su misma ausencia. Su trabajo fotográfico ha crecido en formato y dramatismo llegando a un punto de difícil salida, junto al performance y con la aceptación del mundo artístico, llegando al exceso granguiñolesco, donde la cuestión de expresión personal queda desarticulada detrás de una *interpretación*, de la asunción de un papel. La subjetividad se presenta como artificio de *representación*.

Que sucede cuando al elegir ese fragmento de realidad que supuestamente nos identifica, tomamos uno ya seleccionado con anterioridad. La apropiación de imágenes ajenas de manera cinica y directa es el recurso de Sherrie Levine para hacer un enunciado crítico al fundamento subjetivista, donde cualquier resquicio de autoría se





Cindy Sherman, *sin titulo 142*, 1985.

esfuma.

La lista de autores preocupados en la representación y la construcción de la imagen, continua, y podríamos mencionar a Laurie Simmons, Sarah Charlesworth, Christian Boltanski, Bernard Faucon, Joan Fontcuberta, la fotografía romántica de Ruth Thorne Thomsen con un sentido particular de la historicidad que recrea imágenes del pasado, simulando las fotografías de viajeros que ayudarían a eliminar la "mera especulación vaga" acerca de la historia, y otros, que abarcan un espectro mayor de estrategias que podríamos considerar dentro de un mismo orden. Hablar de la fotografía construida como género sólo tiene sentido cuando la escenificación es intencionada. Andreas Müller-Pohle distingue cinco tácticas<sup>9</sup>:

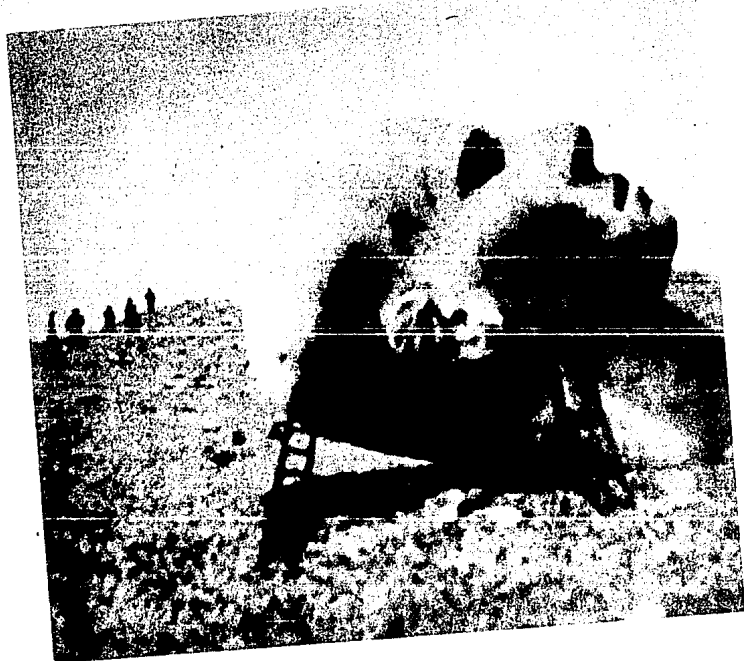
ESCENIFICACIÓN DEL SUJETO, que abarca prácticas como el autorretrato, performance, "body art", etc.

ESCENIFICACIÓN DEL APARATO, en base al cuestionamiento de la tecnología estandarizada y sus programas de utilización, con resultados tales como la "fotografía generativa" o el "visualismo".

ESCENIFICACIÓN DEL OBJETO, a partir de la preparación de la situación a fotografiar como en el caso de la naturaleza muerta y el "fabricated to be photographed" en general.

ESCENIFICACIÓN DE LA LUZ, a través de la manipulación y uso alternativo de las fuentes de luz ("photographic

<sup>9</sup> A. Müller-Pohle, "Photography as Staging", *European Photography*, #34, abril-mayo-junio de 1988.



Ruth Thorne-Thomsen, (expedition series), busto con hombre  
pequeño. Monument Valley, Utah, 1984.

interruptus") o del espectro electromagnético (fotografía infrarroja o de rayos X).

**ESCENIFICACIÓN DE LA PROPIA IMAGEN**, en forma de instalación multimedia, secuencialidad, abarcando el ámbito de la presentación final.

En México encontramos dentro de un contexto principalmente foto-purista y de representación ortodoxa situaciones contradictorias y particulares. Es difícil hablar de realismo en un mundo donde "la realidad no importa, importa el mito",<sup>10</sup> donde el pensamiento mágico y el religioso han forjado símbolos que nos son útiles para encomendarnos a la protección de las potencias cósmicas de las cuáles se cree depende la existencia. Así, gran número de fotógrafos, al querer reflejar esa compleja "realidad", se han valido de recursos poéticos, pictoricistas y un arsenal de códigos y símbolos. En casos como el de Graciela Iturbide esto crea imágenes de una poesía y un impacto visual muy especial, de una realidad inexplicable al pensamiento occidental, lo moderno que ha dado nacimiento al término de "realismo mágico".

Es cierto que el avance de la fotografía "construida" y de nuevas formas de representación, que compiten en presencia visual con otras artes visuales, ha estado ligado al surgimiento de nuevos recursos tecnológicos, tales como la posibilidad de trabajar Polaroids o Cibachromes en gran formato, sin embargo también es cierto que el auge de la

<sup>10</sup>. Paul Westheim, *La Escultura del México Antiguo*, U.N.A.M., México, 1956.

fotografía del momento decisivo fue en gran parte resultado de la invención de obturadores mas rápidos, y de nuevos medios de impresión como el offset que hicieron posible la reproducción masiva de la imagen. Con nuevos soportes electrónicos y el uso de las computadoras podemos adelantar que el reciclaje de otras imágenes y la orientación "construida" serán estrategias muy comunes en el futuro.

Sin embargo, es de mencionar el trabajo de algunos fotógrafos mexicanos, que con un mínimo de recursos se han adentrado en la exploración de estas posibilidades. Tal es el caso de las fotografías tomadas con una cámara de plástico de cinco dólares por Carlos Somonte. Estas funcionan como impresiones en las que la calidad borrosa y la atmósfera particular en cada copia forman parte inherente del mensaje. De esta manera sus fotografías de panchitos se pueden leer como una metáfora particularmente hermosa, de la violencia y austeridad de la pobreza de los cordones de miseria de la pesadilla urbana de la ciudad de México. Esto va evidentemente en contra de las mas veneradas convenciones del trayecto oficial de la historia de la fotografía: la sacralidad del papel fotográfico, de la cámara, la exposición perfecta y la copia immaculada.

Otro caso sería el de las secuencias y las cajas con polaroids de Adolfo fotógrafo, en las que el simbolismo y la narración se valen de la red de códigos enfrentados de la cultura popular, de la historia del arte y de las obsesiones personales del autor, para crear objetos y fetiches bárricos



Carlos Somonte, *el roto*, 1989.

de diferentes niveles de significación y medios de presentación. Un hallazgo bastante curioso es la cámara que inventó Paolo Gori con mucho ingenio y sin depender de costosa alta tecnología. Haciendo mas lenta la velocidad de las cortinillas de una cámara vieja logra registrar cuerpos en movimiento con fondos estáticos, creando desnudos y retratos distorsionados que nos remiten a la pintura de Bacon. Aunque las fotografías acaban siendo efectistas y formalistas (calidades o defectos que podemos encontrar en la obra de otros artistas con los que ha trabajado) son interesantes y creativas en estos términos; ojalá también buscaran serlo en su manejo del lenguaje y las ideas. También se han abierto espacios que dan cabida a nuevas búsquedas y que con avidez buscan nuevos artistas, donde la fotografía ha sido incluida sola o junto otras disciplinas. Diversas exposiciones como la de "veinteañeros", y otras en *El Ghetto* y *El Salón de los Aztecas*, hacen que en el contexto nacional la fotografía construida y otras búsquedas interdisciplinarias sean cada vez mas frecuentes. Artistas y fotógrafos jóvenes se adentran en nuevas formas de narración, significación, y presentación, muchas veces sin un alto nivel de calidad y profesionalismo, y en ocasiones guiados por pura intuición, sin información y sin mucha preparación. Pero existen excepciones, algunos fotógrafos del *Taller de los Lunes* entre los que quisiera mencionar las escenificaciones expresionistas y simbólicas de Juan Bernardo Kuehne y de otros, como Lupita Miranda, con sus

construcciones de difícil narrativa, y Karina Morales, con sus apropiaciones que están realizando trabajo dignos de considerar en este texto.

Encontramos el significado de la representación en primer lugar a un nivel de reconocimiento visual. Sus paradojas están sutil pero firmemente atrincheradas en los mecanismos visuales y perceptuales que usamos cuando nos confrontamos con el mundo perceptible, y no solo con sus imágenes. La representación bidimensional de una realidad tridimensional es siempre imperfecta, relativa, y distorsionada como en el caso de los mapamundis. Todo depende siempre del uso que le queremos dar a esta distorsión. La fotografía espacial, proporciona imágenes, que no podemos leer de una manera inmediata. Necesitamos valernos de códigos y de información científica suficiente, para entenderlas. Los grabados antiguos al exagerar de forma fantástica los animales marinos buscaban dar en realidad los elementos simbólicos de la época para entender algo de lo que eran. Por lo tanto el realismo es relativo y depende mas de la eficiencia del lenguaje que de la representación en términos meramente visuales-perceptuales. "La realidad es mas real en blanco y negro"<sup>11</sup> le dice Octavio Paz a Manuel Alvarez Bravo, e indudablemente ya tenemos mas de un siglo de historia de la fotografía que justifica tal daltonismo realista.

---

11. Octavio Paz en su poema "Cara al Tiempo." dedicado a Manuel Alvarez Bravo en: Octavio Paz, Manuel Alvarez Bravo. *Instante y Revelación*. Fondo Nacional para Actividades Sociales, México, 1982.



También hay un "realismo ideológico", y ¿cuántos artistas -precisamente aquellos que acusaban de "escapismo" y de "irrealismo" a sus compañeros- tuvieron que esconder sus poemas, sus cuadros y sus novelas? De la noche a la mañana, sin previo aviso, todas esas obras perdieron su carácter "realista" y, por decirlo así, hasta su realidad. Estéticamente resultó pobre e inútil la onerosa tarea de reproducir las apariencias de la realidad por los que se pensaban dueños del secreto de la marcha de la historia y del mundo.

¿Cómo podemos esperar un reflejo fiel de la realidad en la fotografía, cuando es la realidad la que empezamos a ver siguiendo el modelo de sus representaciones?

El fin de la actitud purista obedece también a la falta de necesidad de legitimación del medio como arte dentro de un entorno que ya lo ha integrado como tal. Puesto que la fotografía es un soporte artístico legítimo no tiene porque apartarse en su proceso y su factura de actividades artísticas próximas. El medio jamás será un fin en sí: "es la actitud de usar la cámara para un resultado final que no necesariamente tiene mucho que ver con la cámara."<sup>12</sup> Parafraseando a Picasso diré que en el momento en que la fotografía se asuma como una gran mentira nos dirá toda la verdad. Tal vez ahora la fotografía tendrá mas libertades, cuando exploremos su condición de representación y el mito de esta como indicio de realidad. El lenguaje como verdad ha

<sup>12</sup> Entrevista con Larry Frascella, "Cindy Sherman's Tales of Terror." *Aperture*, verano 1986, p.49

servido mas como cómplice en reforzar mitos culturales de poder y posesión que para fines estéticos, y el medio testimonio, verdad, es ahora la televisión.

### III. NI DE AQUI NI DE ALLA.

Even with all the tanks and gunships from the Soviet Union, my guess is that the Sandinistas would make it about as far as the shopping center in Pecos before Roger Staubach came out of retirement, teamed up with some off-duty Texas Rangers and the front four of the Dallas Cowboys and pushed the Sandinistas down the river, out across the gulf and right back to Havana where they belong.

Ronald Reagan, 1986.1

Otro lenguaje, otra alma.

¿Por que será que gran parte de las canciones de rock, al ser traducidas al español, pierden su sentido pop y suenan románticas?.

#### III.1. La cortina de nopal.

En 1853 en el Tratado de Limites, o De La Mesilla, también conocido como Compra Gadsden quedó establecida la frontera entre México y los Estados Unidos de la siguiente manera:

La República Mexicana conviene en señalar para lo sucesivo como verdaderos limites con los Estados Unidos, los siguientes: Subsistiendo la misma línea divisoria entre las dos Californias, tal cual está ya

1. "Aun con todos los tanques y barcos de guerra de la Unión Soviética, mi pronóstico es que los sandinistas llegarían hasta el centro comercial de Pecos antes de que Roger Staubach dejara su jubilación, hiciera equipo con algunos 'Rangers' de Texas fuera de sus obligaciones y con los cuatro frontales de los vaqueros de Dallas y empujaran a los sandinistas al sur del río, hasta cruzar el golfo a la Havana donde ellos pertenecen." Ronald Reagan, en su campaña para candidato republicano en Texas, citado en "Overheard," *Newsweek*, (agosto 4, 1986), p.11., en David Joselit, "Modern Leisure", Yve-Alain Bois, Thomas Crow, et. al.: *Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*. The Institute of Contemporary Art, Boston, Mass., E.E.U.U., 1987, p.82.



definida y marcada conforme al artículo V del tratado de Guadalupe Hidalgo, los límites entre las dos Repúblicas serán los que siguen: comenzando en el golfo de México a tres leguas de distancia de la costa frente a la desembocadura del Río Grande, como se estipuló en el artículo V del Tratado de Guadalupe Hidalgo; de allí, según se fija en dicho artículo, hasta la mitad de aquel río, al punto donde la paralela de  $31^{\circ} 47'$ , de latitud norte atraviesa el mismo río; de allí, cien millas en línea recta al oeste; de allí al sur de la paralela del  $31^{\circ} 21'$  de latitud norte; de allí siguiendo dicha paralela hasta el  $111^{\circ}$  al oeste del meridiano de Greenwich; de allí en línea recta a un punto en el río Colorado, 20 millas inglesas abajo de la unión de los ríos Gila y Colorado; de allí por la mitad de dicho Río Colorado, río Colorado, río arriba hasta donde se encuentra la actual línea divisoria entre los Estados Unidos y México.<sup>2</sup>

El Tratado de Guadalupe Hidalgo significó para México la pérdida de 2.263,866 Km<sup>2</sup>; el de La Mesilla, otros 109,574 Km<sup>2</sup>. Pero, salvo las divagaciones de los ríos la frontera quedó fijada en definitiva, con una longitud de 2,597 Km.

Esta arbitraria línea divisoria con todo y sus alambradas, helicópteros, visores infrarrojos y equipo de alta tecnología, para tratar de controlar lo incontrolable, es una de las tantas causas y consecuencias de nuestra historia, y del enfrentamiento de culturas, mundos e intereses diferentes que han encontrado dificultades esenciales en su relación.

En México al igual que en otros países la idea de identidad en el arte ha sido rechazada y reinventada a varios niveles; desde una escuela internacionalista que desecha valores locales en favor de "universales", hasta la escuela muralista mexicana, que nos procuró una versión

2. Director: José Rogelio Alvarez, *Enciclopedia de México*, tomo 4, Enciclopedia de México, México, 1977, pp.419-420.

idealizada de la verdad histórica. De cualquier manera el México moderno, industrializado, nos obliga a evitar ambas perspectivas.

Nuestro pasado es compartido también por algunos artistas del otro lado de la frontera, y el presente de alguna manera lo compartimos también de este lado. "Estados Unidos es la versión original de la modernidad, nosotros sólo su versión doblada o subtitulada,"<sup>3</sup> nos dice Baudrillard refiriéndose a Europa, en México los doblajes son además muy malos y no siempre traducen todo, pero es un hecho que nuestra relación con la modernidad depende mucho de nuestra difícil relación con los E.U.. Tanto los artistas chicanos, como muchos mexicanos tenemos el terrible conflicto de tratar de responder a un pasado y una identidad que es cada día mas difícil de definir y la pretensión de participar también del arte "universal". A pesar de que los contextos son diferentes, me interesa este conflicto común pues creo que el entendimiento entre el arte mexicano contemporáneo y su equivalente chicano (y porque no también cierto arte americano) los puede enriquecer y debe ayudar a la comprensión de ambos en un medio que sin entenderlos por lo general no los acepta o no los conoce. Decir algo inteligente de temas como el arte, la identidad y la idea de nación es algo muy difícil, pero tratar de definir una postura es al menos para mi importante e inevitable. Estos son algunos de los motivos de estas reflexiones.

---

3. Jean Baudrillard, *América*. Editorial Anagrama, Barcelona, España, 1987, p.106.

### III.2. Rompiendo con la ruptura.

En julio de 1978, Enrique Guzmán descolgó el cuadro Serie 2, Negro No.4 de Beatriz Zamora premiado en el primer Salón de pintura organizado por el INBA, y lo arrastró a través de la Sala Nacional del Palacio de Bellas Artes con la intención de lanzarlo al vacío desde las escaleras. Dicen también que lo pisoteó y golpeó con un extinguidor.<sup>4</sup>

Ambos artistas y esta anécdota ejemplifican de manera clara una polémica actual. Por un lado Beatriz Zamora, una pintora que lleva posturas minimalistas a sus últimos extremos, que pinta cuadros negros con toda una compleja teoría de las distintas posibilidades de ese color. Una actitud formalista con todo un sentido místico "tardo-moderno", que pretende ubicarse dentro de lo "nuevo", lo "universal", lo "original", todo esto de manera relativa si nos acordamos de Malevich. Ahora habría que preguntarse el sentido de tales adjetivos y ver si todavía podemos creer en ellos, y en el negro panorama de los cuadros negros.

Por otro lado tenemos el caso de Enrique Guzmán, un pintor que vivía de las imágenes y que no podía soportar la irrupción del negro. "Invento la realidad mediante símbolos propios"<sup>5</sup> declaraba. "Espiritualmente Enrique Guzmán es un romántico subversivo, técnicamente es un pintor de formación rigurosa y tradicional"<sup>6</sup>, nos dice Teresa del Conde. Este

4. Olivier Debroise, "Música para solitarios", en Olivier Debroise y Teresa del Conde, *Enrique Guzmán 1952-1986*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1987.

5. "La dimensión onírica de Enrique Guzmán", *El Sol de México*, 7 de enero de 1978, México, en *op. cit.*

6. Teresa del Conde, "Enrique Guzmán ingresó al Laberinto",



Enrique Guzmán, *situación*, 1974.



artista dejó atrás las abstracciones, realizadas como ejercicios técnicos, para recuperar y recrear un lenguaje figurativo usando imágenes del pasado y del presente. A través de asociaciones conscientes creó símbolos para hacer una pintura alegórica y narrativa. "Al confundir categorías de tiempo, lugar y esencia, ha ido formando contextos que lo mantienen siempre dentro de los parámetros de lo ambiguo."<sup>7</sup> El recuerdo de los templos griegos, de las pirámides prehispánicas y el de construcciones modernas o fantásticas, sin ningún intento de objetividad histórica, produce un manejo del tiempo, que fija en un momento dado el pasado y el presente con una proyección futura. El humor negro, el kitsch y el saqueo de la imaginería del pasado se integraron en una crítica que tuvo como premisa la inconformidad, para conformar un "lenguaje simbólico desconcertante, agresivo y dulzón a la vez."<sup>8</sup>

Enrique Guzmán se ahorcó el ocho de mayo de 1986 en Aguascalientes, hundiéndose en la leyenda en el último de sus simulacros destructivos. Debroise afirma: "asesino de la realidad, parece haberse refugiado en el mundo de las apariencias y de los signos. Caso típico de la psiquiatría: abominar el horror cotidiano, disfrazarlo con signos, expresarse desde la ambivalencia."<sup>9</sup>

Este arte representativo y "tradicional" (en un sentido) pretendió romper con una abstracción académica establecida

---

en *op. cit.*.

7. *Op. cit.*

8. *Op. cit.*

9. *Op. cit.*

que en su juego formal perdía significado.

Ante el nacionalismo que se venía imponía en el arte mexicano, producto de la revolución mexicana, los artistas del medio siglo adoptaron, la simple postura universalista del arte moderno. Es decir, en contra de un arte mexicano supuestamente "local", producto de la herencia y de las tradiciones de una cultura particular, buscaron un arte "nuevo" que solo respondiera al lenguaje universal de la pintura. Un sistema que basaba sus códigos en la razón, podría y debería ser igual a todos los hombres sin importar credo ni raza. Valores como la bidimensionalidad de la pintura se volvieron un fin en sí. "Lo máspreciado en la creación pictórica es el color y la textura; constituyen la esencia pictórica a la que el tema siempre ha matado."<sup>10</sup>

Así pues estos artistas adoptaron la abstracción lírica europea, el expresionismo abstracto y el geometrismo en contra de una escuela mexicana estancada. Al muralismo se le condenó como un arte alienado, en función de un mensaje social y didáctico, que en vez de acercarse a la cultura universal aislaba una cultura particular.

Podemos afirmar que el fin del modernismo llegó a México el 19 de septiembre de 1985, pero el 6 de agosto de 1988 volvió a nacer con artificiales e inmorales métodos, según declaró Moisés Zabłudowski en una mesa redonda en el museo Tamayo. Cuestionar aquí el fracaso de dicho proyecto

---

10. Kasimir Malévich, en Andrei Nakov, Simón Marchán Fiz, Marc Dachy, *Dada y Constructivismo*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España, 1989, p.207.

moderno, en el que sólo nuestros cínicos políticos dicen creer, sería caer en el lugar común del momento. Basta con asomarnos por la ventana en una mañana de invierno en la ciudad de México y ver (si es que se puede) a través del smog, los sobrepoblados suburbios de inmigrantes del campo que vienen a trabajar en las fábricas del progreso y del capital extranjero, mientras explota algún tanque de gas, nos cae una avioneta, un edificio, o la nube radiactiva de Laguna Verde; o ver nuestra "democracia", para darnos cuenta que esta modernidad, "la nuestra, la que nos pertenece", no es precisamente la utopía de la razón, ni nada que apunte hacia algo "mejor".

Es curioso que el arte nacionalista se ha dado a conocer, y llama más la atención en el extranjero que este supuesto arte internacional, pasando a formar parte del llamado arte "universal". Ciertamente es que muchas veces el extranjero y ciertos artistas buscan el folclorismo y el cliché de lo mexicano de manera muy cuestionable, pero de la misma manera otros caen en los clichés de lo nuevo y lo internacional y por lo general con retraso. La inmensa diversidad de sociedades, sus distintas historias, y la riqueza y pluralidad de las culturas, no impiden la universalidad de algunos rasgos, de valores y de formas de expresión de éstas.

Gran parte del arte "modernista" supuestamente ligado a la ciencia y la razón, no hizo el más mínimo uso de la misma. Así sucedió, en general, con la escuela geométrica

mexicana, que al buscar ser una respuesta al arte cinético latinoamericano, en términos formales reales consistió en el barroco del minimalismo, valga la paradoja implícita. De esta manera dió al traste con los valores conceptuales y filosóficos del mismo. Para los artistas minimalistas, como Donald Judd o Carl Andre, había que encontrar una estética de la sencillez, consecuente con la practicidad y la metafísica del mundo moderno, y en contraposición a la saturación de imágenes del mass-media, de la historia etc.; Donde menos es más, y la economía de las formas nos lleva a la máxima síntesis cumbre de la abstracción. En México en cambio la geometría que se había visto en el minimalismo y el Op Art se convertiría en los mas complejos y rebuscados ejercicios decorativos de "buen" gusto, perdiendo todo valor conceptual y convirtiéndose en un onanismo formalista sin sentido, tortura de los estudiantes de arte, que sabrán darle un mejor uso a la geometría cuando no la vean como un fin en sí mismo.

Aunque hemos utilizado aquí el ejemplo del geometrismo, podríamos en realidad hablar de cualquier corriente o estilo que es asumido superficialmente en su apariencia, olvidando el proceso y la intención de los que es consecuencia. Tal es el caso de gran cantidad de cuadros supuestamente informalistas donde el gesto en vez de cumplir una función liberadora, incontrolada se vuelve un ornamento más de alguna composición rebuscada de supuesta "buena" factura y calidad.

El artista, a final de cuentas, es autor de significados y no un simple productor de obras. Es por eso que la historia de Enrique Guzmán tiene un sentido como metáfora de un sentir entre los nuevos artistas inconformes y escépticos de los ochentas.

### III.3. Los nuevos tlacuilos.

Recientemente una cofradía de concheros estuvo en Viena y Nueva York, en esa ocasión bailaron con una intención distinta a la de homenajear a la Virgen el 12 de diciembre. En Viena bailaron para recuperar el penacho de Moctezuma. Los austriacos, ante el simbólico gesto de estos enviados del pueblo azteca, les informaron que el verdadero penacho de Moctezuma estaba prácticamente destruido y que sus restos no resistirían un viaje en avión. Lo que ellos exhibían era una réplica del mismo, en mejor estado. En qué dilema se encontrarían estos falsos aztecas, aztecas contemporáneos, o simulacro de aztecas. ¿Sería mejor la réplica austriaca que la nacional que se exhibe en el Museo de Antropología?, ¿Sería mas original?, ¿Recuperar esta copia sería suficiente desagravio, o sería mejor correr el riesgo de traer los verdaderos restos aunque sólo nos llegara el polvo?, ¿Que es mas falso, ver a un grupo de "aztecas" bailando en Quinta Avenida, o venerar como símbolo patrio un penacho "Made in Austria"?, ¿Qué o quién define la verdad y lo real?.

Tienen una difícil relación con el pasado y el presente

estas sectas reginistas, misticoides y fanáticas, al igual que nosotros. La situación es similar a la discusión sobre la originalidad en el caso de los vaciados actuales que se hacen de las esculturas de Rodin. Podemos ser testigos, setenta años después de la muerte de Rodin, del vaciado de las puertas del infierno, como si fuéramos testigos de una falsificación oficial, puesto que él heredó los derechos de reproducción al Estado francés.

, "El simulacro no es jamás lo que oculta la verdad, es la verdad la que oculta que no hay tal.

El simulacro es verdad."

#### Ecclesiastes.11

¿Dónde está la verdad, enfermedad por la que han muerto tantos hombres?. No lo se, pero pareciera que todá está imagineria del pasado no es falsa ni verdadera, sino mas bien un artificio para reafirmar la ficción de la historia real.

Donde anteriormente una mitología que era considerada verdadera y única, era dada al artista en el pasado por la tradición y por el patrón, ahora puede ser escogida e inventada.

Pareciera ser que ante el agotamiento del supuesto descubrimiento, o de la invención de "nuevas" posibilidades formales, y ante el repudio a los aspectos burgueses del arte objetual y sus modos de distribución, el proyecto

11. En Jean Baudrillard, "The Precesion of Simulacra." En Brian Wallis, *Art After Modernism: Rethinking Representation*. The New Museum of Contemporary Art, New York, E.E.U.U., 1984, p. 253.

conceptual abrió el camino, para el regreso de las ideas y los contenidos; y como necesitaba de un medio para entablar lo que llamamos comunicación, ha escogido uno que ha constituido sus códigos a través de los siglos: la pintura. Esta se niega a morir, y sigue anunciando su muerte. De sus cualidades sigue dependiendo la sensación y el sentido de la idea, y viceversa. Recordaremos una vez mas a Duchamp, que se interesaba por recrear ideas en la pintura, y no por alcanzar efectos mecánicos y cinéticos en esta.

El tan sonado regreso a la pintura y a los contenidos, con la reinención del pasado ha tenido resultados interesantes en México, gracias a nuestra ambivalente situación de iguales y diferentes al mundo occidental: En este relativo aislamiento que vivimos, no llego bien la noticia de que la pintura había muerto y por lo tanto, se siguió pintando; Por otro lado la combinación de pasado y modernidad, se ha buscado (aunque con diversos sentidos) desde la revolución.

La mirada retrospectiva y nostálgica al pasado (ya sea inmediato o lejano) y su iconografía, los símbolos y la alegoría, son elementos frecuentes cada vez mas visibles en nuestro "medio ambiente" visual. Nos hemos vuelto exiliados en nuestro propio país, en esta pluralidad que se antoja influenciada por el GATT, donde la patética clase media suburbana ya puede engordar con una Big Mac de Mc Donald's y enflacar con Diet Coke sin tener que ir a Houston o a La Jolla. Pareciera ser que como consecuencia directa, empiezan

a abundar exposiciones como "Para Tanto Oropel tiene Espinas el Nopal," y términos como: "Nuevo Mexicanismo", incluso otros francamente torpes y ridículos, como el llamado "Renacimiento Tech" que confunde el "Tech", diminutivo de "technology", con un diminutivo de Tenochtitlán.

"Yo trabajo con símbolos que enlazan nuestra conciencia con el pasado. los símbolos crean una cierta continuidad simultánea y nosotros recolectamos nuestros orígenes."

Anselm Kiefer, 1980. 12

Según Paul Westheim en el México prehispánico: "el pensamiento mágico se forja símbolos. La imagen figurativa tiene otro sentido, un sentido muy distinto que no interesa al mundo, tampoco al mundo artístico. La realidad no importa, importa el mito."<sup>13</sup>

La relación con la realidad se ha vuelto complicada, el mito es sustituido por el simulacro y volvemos a los símbolos. Tal vez vivimos un nuevo barroco, el barroco de la modernidad, donde los símbolos no son solo religiosos, donde los antaño novedosos hallazgos formales, ahora se cargan de significados.

Las ideas de "nación", "identidad" e "historia" han sido siempre manipuladas y utilizadas por los que pretenden el poder. No tiene sentido idealizar el concepto de "nación", y menos su versión modernizada de "estado", creo

12. Anselm Kiefer, folleto de la exposición del mismo nombre en The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Cal., E.E.U.U., 1988.

13. Paul Westheim, *La Escultura del México Antiguo.*, U.N.A.M., México, 1956, p.24.



que al hablar de la cultura perdida en un sentido crítico, se cuestiona la idea de nación y sus pretensiones mientras se evidencia que el pasado no puede ser borrado.

Un posmodernismo resistente se interesa por una deconstrucción crítica de la tradición, no por un pastiche instrumental de formas pop o pseudohistóricas, una crítica de los orígenes, no un retorno a estos. En una palabra, trata de cuestionar más que de explorar códigos culturales, explorarlos más que ocultar afiliaciones sociales y políticas.<sup>14</sup>

Al hablar de nación en términos de una organización social, podemos considerar la idea moderna nacida de la revolución francesa y/o de Marx (es decir liberalismo y socialismo), y pretender que dicha organización responda con la razón y la inteligencia, a la voluntad de las mayorías, respetando las minorías. Podemos inclusive soñar en la hippie utopía de una nación universal, sin fronteras, que responda con justicia y libertad a los intereses de todos, pues nuestras muchas comunidades finalmente forman parte de una misma gran comunidad, que comparte un pequeño planeta común (Personalmente quisiera creer en cierta utopía anarquista, pues si bien es cierto que la materialización de los ideales utópicos, siempre ha dejado mucho que desear, también lo es que el conformismo y el inmovilismo pueden conducir al "zombie"<sup>15</sup> infantil; de la misma manera que el nacionalismo rabioso bajo el pretexto de la identidad cultural, encierra al individuo en su ámbito y bajo pena de

14. Hal Foster, "Introducción al posmodernismo." en Hal Foster, J. Habermas, J. Baudrillard y otros. *La Posmodernidad*. Editorial Kairós, Barcelona, España, 1985, p.12.

15. Alain Finkielkraut, *La derrota del pensamiento*. Editorial Anagrama, Barcelona, España, 1987. p.139.

alta traición, le niega el acceso a la duda, a la ironía, a la razón, y lo convierte en "fanático"16 como nos dice Finkielkraut).

Pero la cultura es otra cosa, sin caer en exaltaciones nacionalistas ni concepciones étnicas de la sociedad, es un hecho que al nacer aprendemos un lenguaje, y pertenecemos a una familia, que a su vez pertenece a una comunidad, y se nos enseñan una serie de costumbres, ritos, gustos, una lengua etc. Dar nombre a una comunidad no es inventarla, sino reconocerla. Las sociedades modernas tienden a creer que las constituciones fundan naciones, esto mas bien ha servido para justificar la fundación del estado.

En 1531 apareció en el ayate de Juan Diego la imagen de la Virgen de Guadalupe. La representación es figurativa y a la manera de la pintura colonial de la época, obviamente la vestimenta es como la que se usaba en la época, y tal vez la pose demasiado estática y hierática, para una buena pintura barroca. Se me antoja pensar que habian mejores artistas que Dios.

Si la Virgen volviera aparecer ahora a fines del siglo XX, ¿Cuál sería el estilo y el medio que utilizaría Dios para representarla?.

Realmente no lo sé, pero evidentemente no utilizaría el de Rolando de la Rosa, que con su mala factura y su ideal warholiano de belleza, tan solo causó la ira de multitudes no acostumbradas a ir a los museos, donde se han visto

---

16. *Ibid.*

peores provocaciones. De hecho según académicos de la universidad el autor de la Virgen fue un indio llamado Marcos<sup>17</sup>, pero empiezo a creer que a lo mejor a éste sí se le apareció la Virgen, y le posó para ser pintada.

"Art and illusion, illusion and art

Are you really here or is it only art?

Am I really here or is it only art?"

Laurie Anderson.<sup>18</sup>

Recientemente en Chicago, veteranos de guerra y otros fanáticos, protestaron por una instalación de Scott Tyler titulada "Cuál es la manera correcta de exhibir una bandera estadounidense". Presentada en *The School of the Art Institute*, consistía en un fotomontaje con imágenes de la bandera, una repisa con un libro para escribir comentarios y una bandera en el piso. La bandera que estaba en el piso supuestamente invitaba a ser pisada, y a diferencia de las que pintó Jasper Johns con encáustica y periódicos, esta no fue vendida en millones de dólares, garantía del éxito en los E.U.. Al menos en este caso se respetó la constitución y la libertad de expresión, y se conservó la instalación. Sin embargo poco después en la Corcoran Gallery de Washington se suspendió una exposición de fotografías de Robert Mapplethorpe por considerarlas obscenas. Las fotografías

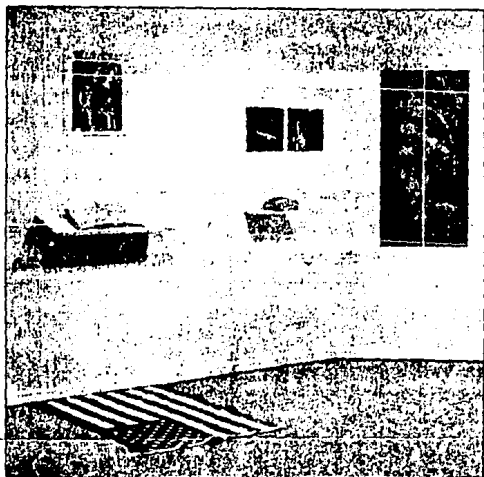
17. Así lo demuestra Edmundo O'Gorman en *Destierro de Sombras*, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1986, pp. 13-14.

18. "Arte e ilusión, ilusión y arte. Estas en verdad aquí o es solo arte?. Estoy en verdad aquí o es solo arte?." Laurie Anderson en Douglas Crimp, "Pictures" en, Brian Wallis, *Art After Modernism: Rethinking Representation*. op. cit. p. 175.



Associated Press

Manifestantes ondean banderas y pancartas en un acto de protesta contra una instalación artística, frente al instituto de arte de Chicago. Afirman que esta le falta el respeto a la bandera al invitar al espectador a pararse en ella.



MICHAEL TROPEA / School of the Art Institute of Chicago

eran de desnudos, y el preciosismo de su realización no pudo impedir la censura. Las poses son clásicas y elegantes y lo único que realmente resulta excepcional además de la calidad de las imágenes, es el color de los modelos y las dimensiones de sus miembros. ¿Es acaso este un motivo de censura?, ¿no será la aparente discriminación una muestra de envidia?, o influyó mas el hecho de que el autor muriera de SIDA, que las mismas imágenes.

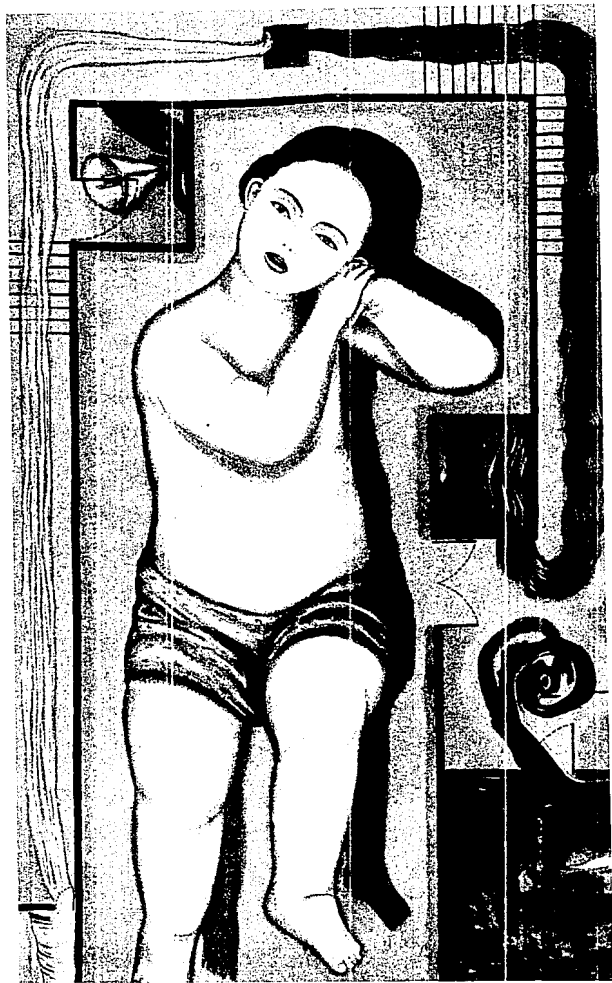
¿Que o quién define la calidad estética o moral de la obra, a la que creo que definitivamente tenemos que respetar?, o mejor preguntémonos si todos los artistas son comunistas satánicos, y de serlo porque también Stalin los persiguió. Parece ser que los tiempos de la inquisición y Hitler no han sido totalmente olvidados. Mientras tanto Breton y yo nos sentiremos entusiasmados de saber que el arte, o algo parecido, todavía tiene el poder de escandalizar. "El arte es peligroso porque sus métodos estan abiertos a la representación de cosas peligrosas, de manera que se vuelve tan peligroso como ellas"<sup>19</sup>, y puede ser intencionalmente agresivo al usar la santidad del mismo como escudo moral para infiltrar un espacio político importante. El poder del signo es innegable.

De cualquier manera vemos que el "arraigo" es, y ha sido en México, un importante aspecto del cambio. Como las superposiciones de pirámides erigidas encima de las antiguas

19. Arthur C. Danto, "The Politics of Imagination." en *Art Issues*. number six, september/october, 1989, Los Angeles, Cal., E.E.U.U., p. 11.

por las culturas invasoras triunfantes. Así, finalmente, dentro del amplio caos de posibilidades actuales, encontramos desde la híbrida asimilación hasta el rechazo, pero es difícil encontrar otro espacio o cegarnos ante la inmensidad de la pirámide anterior que implica una herencia cultural demasiado poderosa.

Sin hacer un muestreo extensivo se puede hablar de algunos artistas y su aproximación a este problema común, El arte popular, en México es una expresión antigua y actual que trasciende el "folklore". La cita, el historicismo, la alegoría, y el simbolismo, son algunos de los recursos de la infinidad de artistas de la multi-identidad (múltiples diferencias de clase, región etc.) que implica la "mexicanidad". Por ejemplo, el aparente mundo cándido y naif de Julio Galán, evocación surreal a través de la mitología personal de este artista de Monterrey. Es sorprendente la variedad de recursos representacionales que usa, que van desde una iconografía y una factura del arte popular, hasta recursos de dibujo arquitectónico, pasando por la escritura de poesías, el gesto y la crudeza del "bad painting", la ornamentación con joyas de fantasía, estructuras constructivas que se burlan de las limitaciones de la bidimensionalidad, etc. En definitiva es pintura del enigma: soluciones narrativas y de representación, que crean un nuevo sistema, que no nos da una lectura completa o esperada, y nos crea la ansiedad del enigma. Su búsqueda de atemporalidad y de ubicuidad la sitúa aquí y ahora



Julio Galán, *niño Jesús*, 1986,  
óleo sobre tela, 122 x 188 cm.

exactamente, con una mórbida intensidad solo posible en estas católicas regiones. Monterrey, ciudad industrial cercana a la frontera, capital de la antena parabólica, del cabrito y la redoba, y sin el arraigo cultural, ya sea criollo o indígena, de ciudades mas antiguas, tuvo que ser el sitio propicio para que se diera este híbrido cultural, mas allá de lo que podemos considerar "buen gusto", en la obra de este artista de familia acomodada, que tuvo la oportunidad de llegar mas allá de la frontera y radicar en Nueva York. Si Piporro llegó a la Luna, ¿porque un regiomontano no habría de triunfar en Soho?

De repente alguien puede hacer el retrato de uno de los vecinos del pueblo, o unos personajes de un comic para los niños, o los muebles de la casa con colores mexicanos, o tal vez la ornamentación de unas columnas en una construcción, y de repente tallas en madera con la habilidad del oficio de artesanos que durante siglos han creado las imágenes de la devoción de la comunidad. Y cuando este hábil artesano al hacer sus tallas tiene la sensibilidad para entender la escultura manierista, y sincretiza la cultura popular con la violencia y el gesto de los nuevos salvajes, nos encontramos con un gran artista. Este es el caso de Germán Venegas, En su obra las temáticas pasan de ser las fantasías y los mitos del pueblo mexicano a ser mitologías personales; en ella los relieves rugosos de los Judas que se queman los Sábados de Gloria se integran en medio de un colorido brillante y contrastado a esta nueva pintura.





German Venegas, *crucifixión*. 1984.  
acrílico y papel machecado sobre tela 180.5 x 141 cm.

Vemos en sus telas en gran formato tallas, pieles de borrego, pelos etc. citando a Goya con el santo temor que solo un pueblo de completa convicción mística puede tener. Sus manos hablan directamente, creando y tallando las formas trágicas de este heredero de Orozco.

No debemos hacer una lectura lírica y populachera de la obra de Dulce María Nuñez. Este nivel de significación es sólo el anzuelo para que el ignorante se trague las complejas alegorías y asociaciones de distintos símbolos recodificados de una cultura. Y es que esta cultura "popular", es una cultura viva, y el que lo niega solo demuestra incultura. Los elementos formales de Dulce María tienen valores estéticos y sociales dados que al entrar en su sistema semántico diferente violan su contexto original. La dislocación de elementos visuales (o pictóricos) de sus sistemas originales no reduce o elimina su significación, sino que sirve a esta mujer para un complejo discurso que trata de representar una realidad y un origen también femenino. Si en Frida el simbolismo y la alegoría eran señales del inconsciente, en Dulce María lo son de la plural iconografía que coexiste en nuestro entorno actual, que ella diagrama y contrapone como signos de su discurso. Dulce María usa y se aprovecha de lo común de las imágenes. Referirme así de estos cuadros parece ridículo y pretencioso cuando vemos al Púas, a Jorge Negrete a su álbum familiar, pero no lo es tanto cuando es este un nivel de lectura que también tiene la obra de esta señora o señorita de León Gto.



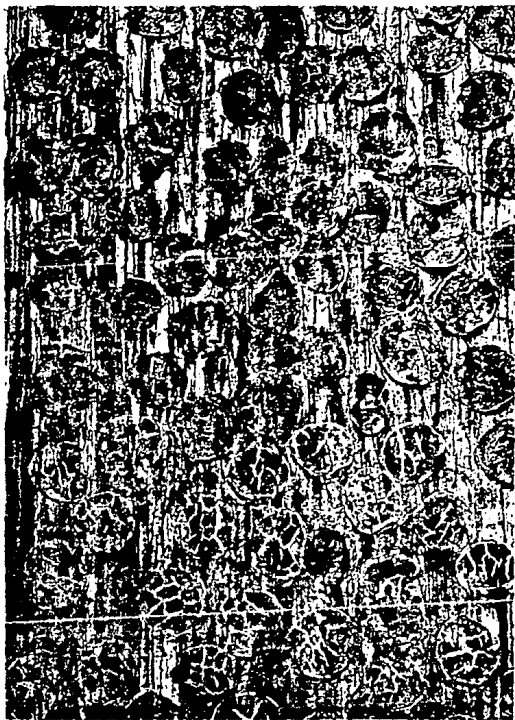
Dulce Maria Nuñez, *lineaje, amorcito corazón y mujer durmiente*, 1987, óleo sobre madera, 63.5 x 83.5 cm.

del que poco se ha hablado, que la diferencia de "la bola" que en su "mexicanidad" solo encuentra un lugar común del momento.

Podríamos mencionar a otros artistas como Adolfo Patiño o Eloy Tarcisio, con sus experimentos de arte-objeto e instalación con características ya mencionadas. Podríamos hablar también de abstracción, pero de abstracción con contenido y otras vinculaciones, no del ejercicio formal subjetivo, sino de un lenguaje con códigos establecidos, de la que la cultura es mas una fuente de contenido que la naturaleza. Tal es el caso de las representaciones místicas de Irma Palacios, y de los signos y construcciones de Francisco Castro Leñero, que dialogan acerca de la muerte y el renacimiento del emblema intelectual y artistico del modernismo, que es la abstracción. En un contexto donde sus consecuencias adquieren particular significación ante la idea del progreso obligado.

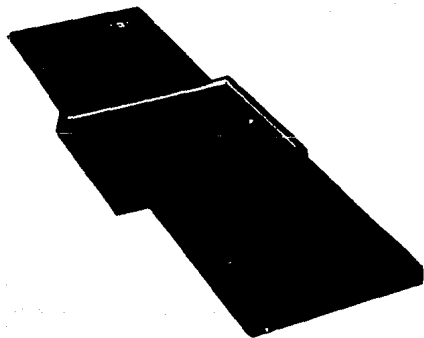
La abstracción se ha vuelto un producto, un simbolo social con la tradicional aura de la pintura. El hecho de que el juego de la "pintura moderna" haya acabado no implica que el juego de la "pintura" también; el problema es que el juego de la "pintura moderna" era el del fin de la pintura. El fin del fin se anuncia como un nuevo principio.

Es un hecho que en México el pasado tiene mucho presente, se viven varios tiempos y realidades simultaneamente, esta relación con el pasado es muy compleja y la presencia de este en el arte no es solo una referencia

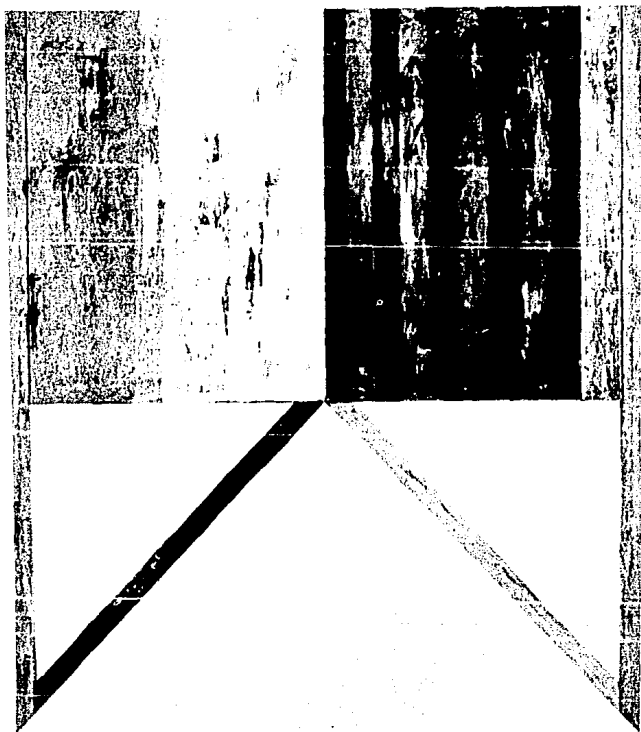


ELOY TARCISIO  
*Vistas del Valle de México. 1987*

Eloy Tarcisio, *vistas del valle de México*, 1987,  
instalación con acrílico y materia orgánica (nopales).



Adolfo Patiño, *retrato de vida y muerte (autorretrato como Xipe-Totec, autorretrato en el Mictlán)*, 1985-1986, técnica mixta en seis cajas negras, 185 x 85 x 5 cm. (dos partes).



Francisco Castro Leñero, *Advertencia, primera versión*, 1987  
acrílico sobre tela y madera, 150 x 100 cm.

neoclásica sino que también es parte de una cultura popular viva, en este sentido hay aspectos culturales que no son de una civilización perdida, o al menos no como Egipto, Grecia o Roma.

#### III.4. "May we propose a tostada".20

"Las fronteras solo se estabilizan cuando dejan de ser objetivos en el juego."

Jean-Francois Lyotard.21

El problema en la pintura americana (y en este caso particular me refiero a la estadounidense) también ha sido el problema del sujeto representado (subject matter). El problema del arte americano fue querer ser americano. Querían una representación de ellos mismos sin tener idea de quiénes eran. Pintaron indios y paisajes al mismo tiempo que los iban destruyendo. En medio de los cambios tecnológicos y el desarrollo industrial se pintaron como campesinos rústicos. El realismo social de temas americanos finalmente tampoco representó la "realidad" estadounidense de manera objetiva. La representación formal era obsoleta, y no fue hasta que se olvidó esta intención cuando la pintura americana triunfó. Resolviendo un problema solo de la pintura y de la libertad formal dentro de la abstracción y

20. Este subtítulo lo tome de un anuncio que vi en Sunset Blvd., Los Angeles, California.

21. Jean-Francois Lyotard, *The postmodern condition*, en Kristina Van Kirk, "L.A. Chicano Art", *Flash Art*, #141- verano 1988, edición internacional, Milán, Italia, p. 116



olvidando el contenido "americano" se pudo hacer arte "universal" en los E.U. por primera vez.

Más bien, al olvidar el contenido "americano" se pudo hacer arte "americano" y de ahí una aportación al "universal", pues la identidad americana es precisamente esta falta de identidad. ¿Que identidad podría tener un país que como nombre toma el de un continente que no le pertenece?, "el carácter de los Estados Unidos es no tener carácter y su singularidad consiste en su ausencia de particularidades nacionales".<sup>22</sup> Los norteamericanos no descubrieron lo que eran, como excepción histórica decidieron serlo; no se definen, como otros pueblos, por su origen, sino por lo que serán. "América exorciza la cuestión del origen, no cultiva el origen o la autenticidad mítica, carece de pasado o de verdad fundadora."<sup>23</sup> Estados Unidos es una utopía moderna realizada, y como tal un fracaso en ciertos términos (como su democracia o su libertad) al menos para los que somos ajenos. Las verdades norteamericanas por circunstancias históricas y económicas, pasaron a ser "universales" (a fin de cuentas la utopía americana es una realización de una utopía europea y por lo tanto reconocida por todo Occidente), y el formalismo, la subjetividad y el arte-purismo encajaron perfectamente en el contexto neoyorquino y norteamericano en general.

22. Octavio Paz "Arte e Identidad" en Octavio Paz, Roger Cardinal, Elsa Weiner Longhauser etc. *Martín Ramirez. Pintor Mexicano (1885-1960)*, Centro Cultural de Arte Contemporáneo, A.C., México, 1989, p. 15.

23. Jean Baudrillard, *América*, op. cit. p. 106.

Jackson Pollock, Jasper Johns, Cindy Sherman, Laurie Anderson, Sherrie Levine, Philip Taaffe etc. no solo buscan encontrar nuevas formas de representación (que a fin de cuentas encontramos todas, de manera incipiente, en el arte primitivo), sino también representar esa identidad de la falta de identidad, que también lo es de un mundo moderno que ya no ofrece salidas.

En automovil desde las frias ciudades del este a la soleada Florida se hacen dos dias. A la mitad del camino se ve un sombrero de charro gigante, como de doscientos pies, que aparece a la distancia. Este espejismo no es una alucinación producto de nuestro cansancio, sino de la inagotable imaginación de un gringo ávido de dinero. De hecho el sombrero es la *Sombrero Tower*, del complejo turistico *South of the Border*. Mas de 120 anuncios en el camino avisan al viajero que indudablemente se preguntará ¿que hace esa cosa "mexicana" en Carolina del Sur?. A miles de kilómetros de su habitat natural encontramos esta Tijuana amarilla chillante y rosa mexicano con la ventaja de que los que atienden hablan inglés y saben de higiene. La adorable mascota del lugar es una sonriente caricatura, prieta, dientona, bigotona y sombrero de llamada *Pedro*, de la cual hay un signo/estatua de noventa y siete pies que abierto de patas anuncia la entrada; "es el signo erguido mas grande al este del Mississippi."<sup>24</sup> En la tienda "mexicana", podemos

<sup>24</sup> Jack Barth, Doug Kirby, Ken Smith y Mike Wilkins. *Roadside America*. Simon & Schuster, Inc. New York, E.E.U.U., 1986, p. 15.

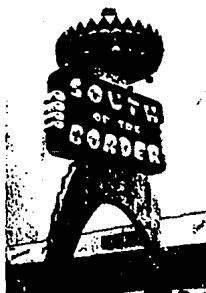


*South of the Border signs are leg-ahoy. Miniature versions can be purchased at most of the nine S.O.B. gift stores.*

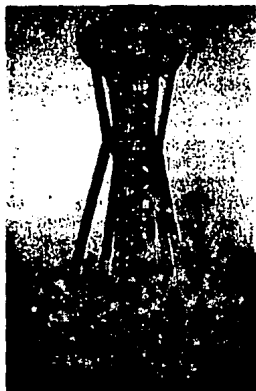


*Proceeding from the Seaside Roadside attractions, unique entertainment, promotion, two friends the Border Steak House.*

*Imágenes de South of the Border.*



*(above) The Big Falls. (right) Southern Tower at sunset. A glass elevator takes you to the top of the observation deck in the bin.*



encontrar ocho tipos diferentes de rascadores de espalda, entre chucherías como cobras de porcelana y otras. También encontramos los mejores restaurantes de comida mexicana en Carolina del sur, un motel y una tienda porno (que le da un toque más tijuanesco). Hay un campo de golf "mini-mex" con figuras de pollos, changos y toros gigantes, que se prestan para bellas fotografías, y también se puede uno subir en el elevador de cristal de la *Sombrero Tower*. Todos los que trabajan ahí son llamados "Pedro" sin importar credo, raza o acento. Este lugar supuestamente tiene lo mejor de ambos mundos, ¿o será que no nos han sabido entender?, ¿o será que no los entendemos?, ¿o será que no nos entendemos a nosotros mismos?. El simulacro de una frontera que cada día es más difícil de ubicar.

*Greasers, beaners, wetbacks, mojados, chicanos, low-riders, pochos, pachucos, cholos* etc. son solo algunos de los adjetivos usados en ambos lados de la frontera para clasificar, es decir discriminar a las diferentes minorías mexicano-americanas. Estas han sido en general profundamente religiosas, tradicionales, pacientes, tenaces, sufridas, comunitarias, con su cultura original viva, ante el frenético individualismo y los modos de vida de los Estados Unidos, y de hecho del mundo moderno. La mayor parte de esta población es de origen campesino, que son algo muy antiguo en este antiguo país, y creadores de la extraña síntesis del cristianismo del siglo XVI y las religiones ritualistas precolombinas. Estos, sumado a la influencia de la familia y

a la discriminación por parte de una mayoría incomprensiva y dominante, han sido factores determinantes para fortificar la cohesión de estas comunidades, que no se han integrado con la facilidad de los inmigrantes europeos, y que en vez de ser bienvenidos por la estatua de la libertad han sido tratados hostilmente. Esta cultura es parte de la cultura del suroeste desde mucho tiempo atrás, y no es sino hasta ahora con el crecimiento de la población hispana que el resto de los norteamericanos se están viendo obligados a reconocer esta presencia que habían optado por ignorar, y que cada día adquiere una identidad mas propia.

Un símbolo, mas que un antecedente o un precursor del arte mexicano-americano, es Martín Ramirez. Nacido en Jalisco en 1885, trabajo en el campo y después en una lavandería; después en plena revolución mexicana, al borde de la inanición cruzó la frontera en busca de empleo, trabajo en los ferrocarriles, hasta que en 1915 en medio de ofuscaciones y alucinaciones perdió el habla. Durante varios años vagó sin dirección fija, a ratos trabajando, o viviendo de la caridad pública, hasta que en 1930, las autoridades de Los Angeles lo recogieron en Pershing Square, lugar de refugio de vagabundos y mendigos, y al declararlo paranoico esquizofrénico incurable lo internaron en un hospital.

Ramirez nunca volvió a hablar; digamos que renunció a la palabra. Hacia 1945 comenzó a dibujar el mítico pasado perdido en delirante hibridización con un presente incomprensible, una compleja representación casi teatral del



Martín Ramírez, *sin título*, 1953. lápiz y técnica mixta sobre papel, 102 x 94 cm.

espacio, donde una serie de personajes simbólicos, entre animales totémicos, charros, vírgenes y demás repertorio de la cultura popular mexicana, chocan y descubren una ilógica coexistencia con trenes, automóviles y las también míticas modelos de la publicidad y las revistas norteamericanas que Martín recortó y pegó con su mágica receta de patatas trituradas con agua. Los símbolos sagrados de culturas disímbolas y de tiempos diferentes en el arte de este shamán moderno trascendieron -mejor dicho: ignoraron- las frágiles fronteras de la salud y la locura, de lo primitivo y lo moderno, de México y los Estados Unidos.

Para Lacan la esquizofrenia es esencialmente un desorden de lenguaje, la quiebra de relación entre significantes. La experiencia de la temporalidad, el tiempo humano, el pasado, el presente, la memoria, la persistencia de la identidad personal a lo largo de meses y años, esta sensación existencial o experiencial del tiempo mismo, es también efecto del lenguaje. "Lo que hemos de retener es la idea de que la psicosis, y mas concretamente la esquizofrenia, surge del fracaso del niño para acceder plenamente al reino del habla y el lenguaje".<sup>25</sup> Un ejemplo podría ser el de este mojado al que realmente se le olvido el español y no aprendió a hablar inglés. Pero su necesidad de expresión encontró en su dibujo un lenguaje para establecer una relación con la realidad diferente que pudo superar la verdadera frontera de las culturas que es el

---

25. Frederic Jameson "Posmodernismo y sociedad de consumo." en *La Posmodernidad*, op.cit. p.176.

idioma. En el presente perpetuo de Martín Ramírez los momentos del pasado están en absoluta conexión, y sirven como intensificación libidinal y alucinogénica del entorno monótono y familiar del hospital en el que se le recluyó."- La transformación de la realidad en imágenes, y la fragmentación del tiempo en una serie de presentes perpetuos-<sup>26</sup>, no son solo rasgos del arte de Martín, sino son también estrategias del arte de la posmodernidad.

"MEXICO IS SINGING/CALIFORNIA IS ON FIRE/AND WE ALL ARE GETTING BURNED/AREN'T WE/WE'RE JUST A BUNCH OF BURNING MYTHS? HIC, SALUD!.../BUT WHAT IF SUDDENLY THE CONTINENT TURNED UPSIDE DOWN?/ WHAT IF THE U.S. WAS MEXICO?/WHAT IF 200,000 ANGLO-SAXICANS/WERE TO CROSS THE BORDER EACH MONTH/TO WORK AS GARDENERS, WAITERS/3RD CHAIR MUSICIANS, MOVIE EXTRAS,/BOUNCERS, BABYSITTERS, CHAUFFEURS,/SYNDICATED CARTOONS, FEATHER-WEIGHT BOXERS, FRUIT PICKERS & ANONYMOUS POETS?/WHAT IF THEY WERE CALLED WASPANOS,/WASPITOS, WASPEROS OR WASPEACKS?/WHAT IF LITERATURE WAS LIFE, EH?/WHAT IF I WERE YOU/? TÚ FUERAS I, HISTER?"

Guillermo Gómez-Peña.<sup>27</sup>

El término "Chicano" denota una carga política, una respuesta contra la presión hacia la asimilación basada en la negación a la validez de la cultura mexicana y/o mexicana-americana. Originado en los años sesentas, alrededor del movimiento por los derechos civiles de Cesar

26. *Ibid.* p.186.

27. Guillermo Gómez-Peña, texto de un performance, en Emily Hicks, "The Artist as Citizen", *High Performance*, #35, Los Angeles, Cal., E.E.U.U., 1986, p.34.



Chavez, ha sido adoptado por algunos con actitud militante y por otros como identidad propia.

El complejo psico-social del muro de Berlín no es mas universal ni terrible que el de la vigilada frontera entre México y los Estados Unidos. Los artistas de ambos lugares trabajan dentro de una gran variedad de estilos y temáticas, pero destacan aquellos que buscan reafirmar su identidad cultural en un esfuerzo por ubicarse en la cultura local/universal actual. Hay fuertes paralelismos entre el arte neo-expresionista alemán y el arte chicano a mediados de los setentas y principios de los ochentas, aunque el agresivo contenido político de los alemanes no fue tan controversial para su aceptación internacional por parte de la crítica, el mercado y las instituciones.

El pretender hacer una reseña completa del arte Chicano y mexicano-americano en general seria tan extenso y laborioso como lo seria hacerlo del mexicano o el americano, y seria un trabajo que ni me corresponde ni me siento preparado para hacer, pero trataré de hablar de ejemplos que pueden servir para discutir del híbrido impuro de esta biculturalidad y sus implicaciones.

Al hablar de arte Chicano o mexicano-americano (términos aun mas especificos que "hispano") hablamos de una pluralidad que abarca contextos y comunidades diferentes con características particulares. Estos van desde las comunidades urbanas de Los Angeles, o los barrios de Chicago, pasan por las comunidades rurales en Arizona y

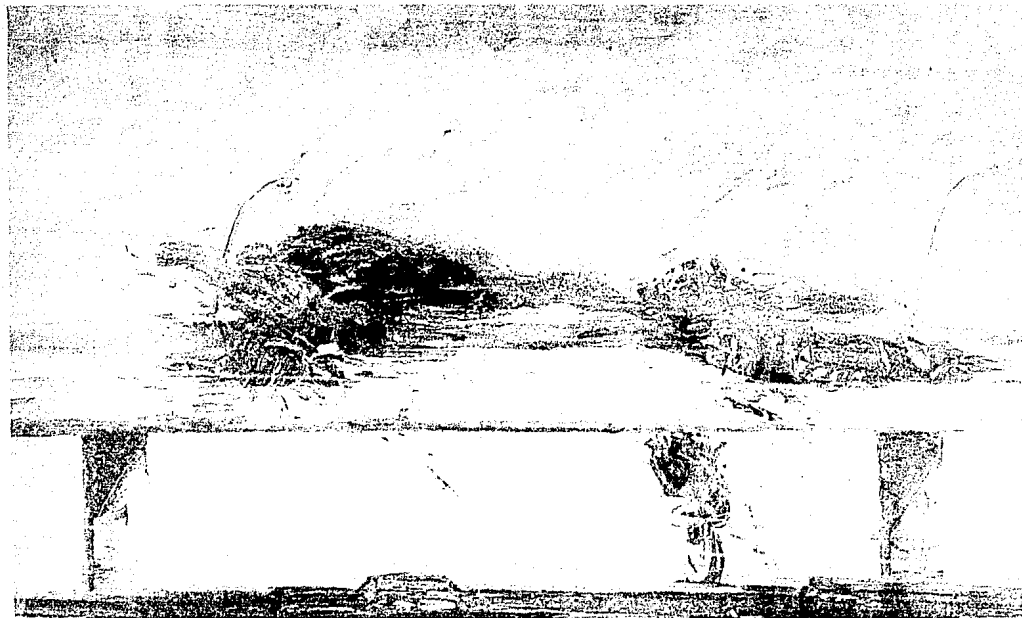
Nuevo México, hasta llegar a Texas, incluso podríamos hablar de artistas radicando y participando de la escena en Nueva York. Es un hecho que la crisis de la vanguardia y el regreso a la pintura en los ochentas, el cuestionamiento del "progreso" y la "innovación", y el replanteamiento en Europa de valores tradicionales y locales en respuesta a la tradición de lo nuevo por lo nuevo, y al centralismo neoyorquino (aunque indudablemente incorporando sus aportaciones al repertorio historicista, y de ahí su cierta aceptación en Nueva York) en tendencias como el neoexpresionismo alemán y la transvanguardia italiana, han tenido puntos en común con el nuevo arte chicano.

Este arte fue criticado por defensores de la abstracción, tanto conceptual como perceptual, que acusaron a la nueva pintura de reaccionaria y tontamente tradicional. No solo se retomaba el expresionismo (un estilo decadente) sino también la pintura (una convención obsoleta), como afirmó Benjamin H.D. Buchloch. La pintura con nuevas estrategias críticas ha sido un medio que no ha dejado de ser utilizado ni por chicanos ni mexicanos. El muralismo chicano hijo del muralismo mexicano, pretende, al igual que algunos pintores alemanes, que los signos de poder histórico y cultural, que descansan en la conciencia colectiva al ser tratados idealísticamente como fuente incondicional de poder artístico, se vuelven arquetípicos y frescamente originativos. Sugiereh que el arte todavía tiene poder de transformación sobre la historia, que el arte todavía puede

intervenir en la historia, o en el presente a partir de la historia. Pareciera ser que en el limpio contexto intelectualizado y formalista de la élite artística norteamericana, el temperamento latino encontró (pues además nunca perdió) en esta pintura sensual, apasionada y salvaje, un lenguaje apropiado para su discurso. Un arte con acento chicano.

El grupo de "Los Four" estuvo formado por Carlos Almaraz, Gilbert Luján, Beto de la Rocha y Frank Romero, empezaron a exponer a principios de los años setentas, y es de las primeras generaciones reconocidas de artistas chicanos en L.A.. Las pinturas de Carlos Almaraz por ejemplo nos muestran con colores brillantes y gestos rápidos, temas y paisajes californianos con el dramatismo, la violencia y la simpleza del dibujo animado; como en sus series *Car Crash* (accidentes de coches) de 1984; en otras obras, como sus paisajes de *Echo Park* (1982), vemos un sentido más pictórico, de hecho una paráfrasis californiana del impresionismo. Frank Romero estuvo en Nueva York en 1968-69 con Carlos Almaraz y encontró la escena artística "demasiado cerebral, demasiado conceptual. El arte en Nueva York parece carecer de pasión, que es de lo que creo que debe ser." 28 Después de varios viajes a México optó por una iconografía personal basada en sus raíces hispanas y en inquietudes urbanas contemporáneas. El automóvil y una épica chicana la

28. Frank Romero en John Beardsley, Jane Livingston. *Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors*. The Museum of Fine Arts, Houston, Texas. E.E.U.U., Abbeville Press, Ltd. 1987, p.233.



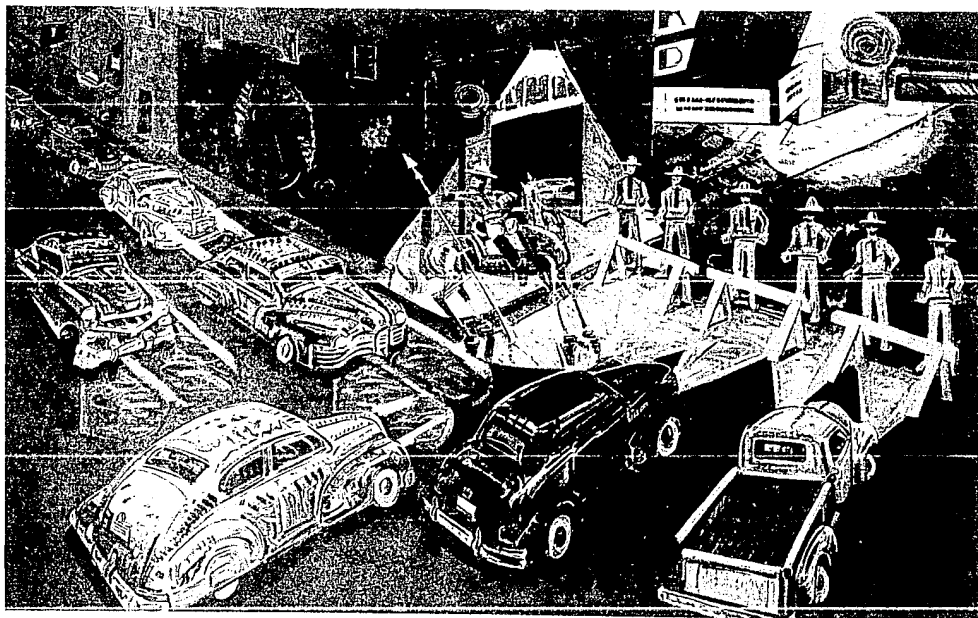
Carlos Almaraz, *choque en verde Thalo*, 1984,  
óleo sobre tela, 107 x 133 cm.

sirven para crear una mitología suya, de contenido político como en sus obras: *The Closing of Whittier Boulevard* (1984) y *The Death of Rubén Salazar* (1986). La primera nos habla de la clausura de la avenida *Whittier Boulevard* para evitar los paseos de pandillas chicanas y "low riders", y la segunda representa la muerte de Rubén Salazar, el primer reportero chicano asesinado en las revueltas en "East L.A." en 1969. Estas obras nos remiten tanto a la pintura romántica de Delacroix, como a los murales mexicanos, en un contexto y una significación actual, como nueva pintura narrativa.

Otro grupo importante en Los Angeles es el grupo "Asco". Con un pretendido sentido más actual han participado en actividades multidisciplinarias como *performances*, murales efímeros, fotografías etc. En vez de buscar su identidad en raíces históricas como la imaginaria y el colorido del arte mexicano, optaron por un presente urbano con un propio sentido de desplazamiento, no sin dejar de tener una actitud sociopolítica con un mordaz sentido del humor. En "Asco" han participado Gronk, Willie Herrón (que además de ser un conocido muralista toca en el grupo "The Illegals"), Daniel J. Martinez, Diane Gamboa, Patssi Valdez y Harry Gamboa, Jr. que cuando se conocieron eran *jettters* una moda más estilizada refinada e intelectual opuesta a los *cholos*; su lema era "if you can walk, wear it" (si puedes caminar, ponteelo).<sup>29</sup>

John Valadez, a través de una técnica fotorrealista.

29. Harry Gamboa en "Harry Gamboa, Jr. and Asco." *High Performance*, #35, op. cit. p.51.



Frank Romero, *la clausura del boulevard Whittier*, 1984,  
óleo sobre tela, 183 x 305 cm.

realiza pinturas y murales que reflejan a los personajes comunes y corrientes de las clases bajas del centro de Los Angeles. Los murales en Los Angeles se están volviendo un aspecto importante del arte y una curiosidad turística, Habria que mencionar a *East Los Streetscapers and the L.A. Murals*. También ha sido este un terreno donde se ha querido encasillar el amplio espectro del arte chicano en su etnicidad.

Roberto Gil de Montes es un artista que ha utilizado la fotografía y la pintura para crear una cosmología propia híbrida de su realidad ahora en Los Angeles con sus paisajes y su mitología, con otra mitología y una simbología que corresponde a un pasado original con el que Roberto se ha encontrado en sus múltiples viajes a México, y que ha sabido reinterpretar. En la refinada factura de sus piezas notamos la habilidad artesanal para aprovechar la ornamentación de sus marcos pintados o tallados para llenarlos de significado. Con un tratamiento expresionista vemos motivos como coches en autocinemas, danzantes del venado en traje y corbata, o de salsa con calaveras alrededor. Su obra mas reciente tiende a una refinada y sensual abstracción.

Rolando Briseño de Texas, con sus violentas figuras neoexpresionistas, hace un manejo particular del espacio recortando sus soportes. Sus personajes son generalmente boxeadores o atletas luchando frente a naturalezas muertas, metáfora significativa en un mundo de riqueza material.



John Valadez, *la butterfly*, 1983,  
pastel sobre papel, 76 x 112 cm.





Roberto Gil de Montes, *salsa man*, 1984.  
óleo sobre madera. 42 x 52 cm.



Rolando Briseño, *peleador americano*, 1985,  
óleo sobre masonite, 305 x 183 cm.

También podríamos mencionar a Roberto Juarez, o las esculturas de Luis Jimenez, inclusive artistas con una orientación mas conceptual como Frank Fajardo, o que trabajan motivos mas universales como los desnudos postmodernos de Robert Graham, etc..

En 1981 el milagro de Fernando Valenzuela hizo que la sociedad entera reconociera los méritos de un mexicano, gordo y carismático que se encomienda a la virgen y mira al cielo antes de cada lanzamiento, sin poder hablar una pizca de inglés. A partir de esto la situación ha cambiado. *La Bamba* de Luis Valdez y *Los Lobos* nos hablan de un reconocimiento y un éxito al menos en términos económicos, que nos muestra la aceptación de valores distintos. Artistas que fueron políticamente activos con César Chavez y el *Farm Workers Unión* en los sesentas ahora presentados como artistas apolíticos, y esteticistas. Pero son llamados *coconuts* (cocos) pues son considerados prietos por fuera y blancos por dentro al venderse al "mainstream", por sus compañeros artistas chicanos en justificada frustración. De cualquier manera han demostrado que jugando las reglas del juego también con propuestas formales, sensibles, y una personalidad asumida, inevitable y particular se hace un enunciado político que no traiciona el compromiso con su realidad social y artística, cuyo éxito radica precisamente en esta participación de lenguajes que se enriquecen mutuamente, y no en la estoica automarginación. Viniendo de una cultura diferente uno entra en negociaciones culturales.

¿Qué conservar y qué asimilar?, Para el Chicano esto es realidad diaria.

Exposiciones importantes como *Hispanic Art in the United States*, el reconocimiento de algunos críticos, y *dealers*, abren puertas para la comprensión de un arte que deberá ser juzgado por su contenido y calidad y no por su origen. "Lo que debemos aprender, es, cómo concebir diferencia sin oposición".<sup>30</sup>

Otro caso es el de Ray Smith Yturria, artista nacido en Brownsville en 1959 de madre mexicana y padre americano, del que se han visto piezas en México en exposiciones como *Espacios Violentos*, o en la galería de Arte Contemporáneo, antes de su éxito en las galerías *Sperone Westwater*, *Bischoberger*, y la bienal del Whitney Museum of American Art. En su obra vemos otro ejemplo de pluralidad cultural donde, signos y símbolos de experiencias en México, compiten con herméticas yuxtaposiciones de imágenes paradigmas del mundo interior de Smith. La imaginaria popular mexicana, la iconografía pop americana, y otras referencias al arte moderno como el cubismo, el constructivismo, el surrealismo etc. se entrelazan con sus autoreferencias. Los grandes formatos y lo directo de las imágenes nos remiten tanto al Pop art, como al realismo social de los muralistas. Warhol y los artistas Pop hicieron lo que los artistas "populares" han venido haciendo en México durante generaciones -crear un lenguaje nuevo, universalmente legible con su temática

---

30. Craig Owens en Kristina Van Kirk "L.A. Chicano Art" *op. cit.* p.117.



Ray Smith Yturria, *Guernimex*, 1989,  
óleo sobre madera, 270 x 639 cm.

propia-. Este forma de apropiación de formas totémicas e imágenes en un sentido transformado lo podemos ver en el arte de los ochentas en Beuys, Kiefer, Clemente, Schnabel, etc.. Lo que verdaderamente incomoda en la obra de Smith Yturria es la recodificación de signos de dos sistemas opuestos en un nuevo sistema que conserva fuertes contrastes emocionales, exaltación, pesimismo profundo y violencia. Una *mexicanidad* que mas que una búsqueda de identidad es un aspecto importante de su pasado cultural que le sirve para participar en Nueva York. Crea pinturas como anuncios o comics personales, mágicos y surreales.

"En las artes visuales hemos sido testigos de la disolución gradual de distinciones que en otro tiempo fueron fundamentales: -original/copia, auténtico/inauténtico, función/adorno. Ahora cada término parece contener su contrario y su indeterminación trae consigo una imposibilidad de elección o, mas bien la equivalencia absoluta, y de aquí la intercambiabilidad de elecciones. O eso es lo que se dice."31 Lo mismo sucedería entonces con la idea de "identidad" (y los opuestos nacionalismo/internacionalismo), que tiene una evidente relación con "original" sobre todo en su acepción relacionada con la pertenencia al origen. "Identidad", "originalidad", y "autoria" son palabras cuya fuerza y poder radican en las implicaciones de verdad que les atribuyamos. Pero a final de cuentas son solo opciones, y en su

31. Craig Owens, "El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo." en *La Posmodernidad*, op. cit. p.121.

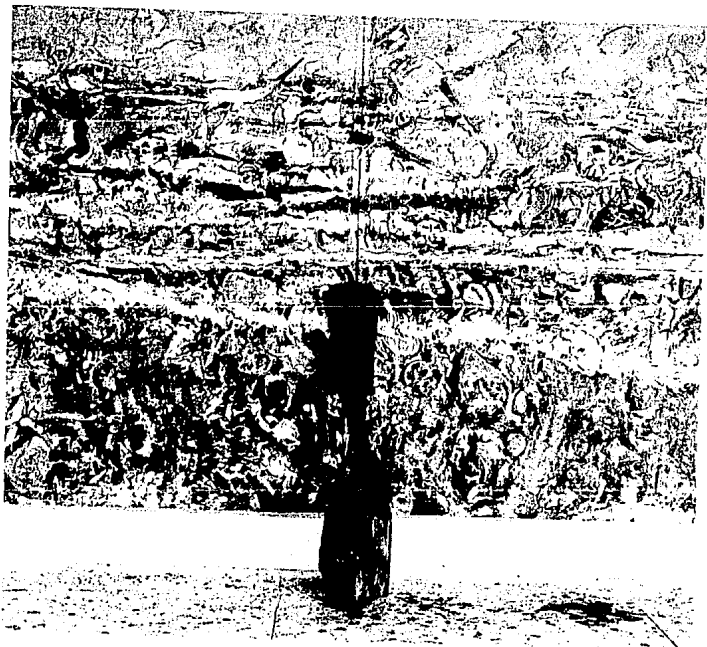
descontextualización, pueden adquirir un carácter subversivo que viole el contexto que les dió origen.

Creo que el arte de la frontera y en general el arte que esta surgiendo de este conflicto cultural de mundos opuestos es un híbrido sin precedentes de elementos contradictorios que a pesar de todo adquiere una unidad conceptual en términos de contexto. Por lo tanto esta "mexicanidad" que nunca desapareció en los territorios ocupados, con las nuevas inmigraciones, trata de integrarse dentro de la pluralidad, en un universalismo que no niegue ni ignore los particularismos que lo componen, en una sociedad que reconcilie las dos direcciones antagónicas del sentimiento original: la separación y la participación. Cada día es mas frecuente encontrar esta presencia en artistas norteamericanos de distintos orígenes étnicos, especialmente en los estados fronterizos; creo que en este caso cada día es mas complejo hablar de "apropiación", pues en cierto sentido, ya es cultura común.

Julian Schnabel es para algunos un clásico de la nueva pintura, para otros simplemente un producto del mercado, pero indiscutiblemente ha sido uno de los artistas mas polémicos de la última década. Vivió en Brownsville y estudió en Houston, esporádicamente también ha vivido en México. En su obra, la problemática gira o al menos trata de girar sobre una universalidad, mas compleja, plural, multicultural y contradictoria, que la lineal propuesta por la modernidad. La presencia mexicana es muy fuerte, tal vez

es la "espiritualidad" mas cercana al mundo práctico y material del nuevo imperio, y la "espiritualidad" ha sido una obsesión ligada al aspecto heroico en el trabajo de Schnabel. Las calles de Oaxaca se cubren de platos rotos en navidad, y aunque se dice que los cuadros con platos rotos de Schnabel estan inspirados en mosaicos de Gaudí que vió en Barcelona, al ver un cuadro con cerámica oaxaqueña rota probablemente realizado en México (*The Sea*, 1981) la asociación parece inevitable. Los grandes formatos en la pintura americana son probable herencia poco reconocida de los murales de Siqueiros en su alumno Jackson Pollock, influencia fundamental en las telas de las que ahora hablamos. Al ver las pinturas realizadas en terciopelo, nos sorprendemos, de la belleza y el mal gusto de este material tan utilizado como fondo por los artesanos que pintan la leyenda de los volcanes, o corridas de toros, y venden sus productos en tiendas de turistas, o que son tan frecuentes en hogares clasemedios decorados en los años cincuentas y a principios de los sesentas. En piezas como *Salinas Cruz* (1984), y *Resurrection: Albert Finney meets Malcolm Lowry* (1984) la relación es mas que evidente, ambas pintadas sobre terciopelo, son violentas y crudas representaciones de motivos coloniales (o del arte popular) decodificados y recontextualizados, que guardan mucho en común con el arte que se ha venido haciendo por algunas gentes en México esta década. Si bien es cierto que en la obra de este artista vemos presencias culturales de los mas diversos orígenes que





Julian Schnabel, *el mar*, 1981, óleo, cerámica mexicana, cornamentas, yeso, sobre madera y un madero quemado, 274 x 396 cm.

van desde Japón, Africa, Medio Oriente y diversos países europeos como España e Italia, México no ha sido la excepción, en esta multiculturalidad tan americana, que se esta volviendo una realidad mundial. Su estancia en Texas, y su relación con México y Michael Tracy no son difíciles de rastrear. El refinado nombre de su hija Lola Montez Schnabel en alguien nacido en *East L.A.* tendría otras conotaciones.

"México es puro problema, un estado de problemas y de soluciones increíbles, definitivamente increíble para nosotros. Pero para mí no. He solucionado algunos problemas a la mexicana."

Michael Tracy.<sup>32</sup>

A los anglos que aceptan la cultura mexicana les dicen: *texicanos*. De hecho a esa cultura híbrida fronteriza del suroeste que dio origen al *chili con carni* se le llama *tex-mex*. Podríamos pensar en la música de Ry Cooder entre otros ejemplos. De California a Texas encontramos a estas dos culturas que no se entienden y probablemente no se entenderán, creando esta nueva cultura de la hipercontradicción. Michael Tracy trabaja con artesanos mexicanos que construyen los armazones de los iconos y cruces, que cortan y trabajan las coronas de lámina y trenzan trapos con pelo. Su colaborador Henry Estrada dora los iconos, las predelas y las obras eclesiásticas comisionadas. Se habla de su taller como de uno medieval,

32. Michael Tracy en una carta de junio 14, 1979, en Edward Leffingwell, Thomas McEvilly. *Terminal Privileges, Michael Tracy*. P.S. 1. The Institute for Art an Urban Resources, Inc., New York, E.E.U.U., 1987, p.24.

aunque esta manera de producir en serie también es común actualmente entre artistas exitosos americanos que a veces no "pintan" sus cuadros. Incluso en una exposición mía se acercó a preguntarme quien me había pintado un retrato en una de las piezas, para mi ingenua sorpresa. En una revista de casas elegantes se publicó un reportaje sobre su casa colonial en San Ygnacio, que evidencia la historia arquitectónica y cultural del lugar; sorprende sobre todo una fotografía de un refrigerador ornamentado con coronas repujadas de lámina, el tipo de ornamentación es la que en México vemos comunmente en iconos religiosos, en las casas de los pueblos y las iglesias. Al igual que en ciertas obras de Martín Ramírez podemos pensar en símbolos sagrados de culturas disimoladas donde se contraponen la riqueza material y la espiritual. Es difícil hablar de esta imagen que tal vez no corresponde propiamente a una obra del artista, y no sería adecuado hacer juicios morales en términos meramente locales, pero igual sirve para ejemplificar algo que en términos puros sería difícil de aceptar o de ver de este lado de la frontera.

Es curioso ver como el *mainstream* ha asimilado las formas de representación de culturas "primitivas", creando sus "nuevos" ordenes, como el caso del acercamiento de Picasso al arte africano, o de Gauguin al arte de Polinesia. La legitimación dada a la apropiación del artista occidental de iconografías y estilos del tercer mundo no refuerza el valor encontrado en estas culturas sino el poder de la

**ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

cultura occidental para dominarlas a través de su apropiación; en tanto que el negar a los descendientes de estas culturas la validez de la representación en su propio arte es un intento de silenciar una voz que cuestiona la hegemonía cultural de occidente.

La obra de Michael Tracy es tal vez uno de los intentos mas deliberados de reconciliar esta espiritualidad con esta modernidad cada día mas cercana al desastre económico, ecológico y militar. Para él, el poder trabajar haciendo arte es un privilegio y por lo tanto un imperativo moral, una celebración del espíritu. Esculturas con pelos, sangre, y Cruces penetradas por espadas, al igual que sus pinturas doradas con elementos similares funden ritos religiosos prehispánicos, con los católicos y con los de artistas modernos, la recontextualización de los símbolos religiosos cambia su significado original, en lecturas muy diferentes del artista. Las realizaciones formales sorprenden y motivan con un contenido que podría resultar ofensivo y de hecho resulta para algunos. El ímpetu, la grandeza espacial, y los recursos materiales del arte americano tratando de asimilar, el pasado, la espiritualidad, y la profundidad de una cultura que comparte una misma geografía. Culturas que siendo distintas cada día son menos ajenas.

El oro para Tracy es símbolo de lo infinito, expresión de una religiosidad que exalta la muerte como la vida. Es una referencia colonial y un oficio artesanal que se ha vuelto común en exposiciones en la ciudad de México (Irma

Palacios, y un buen número de artistas mas jovenes la han utilizado).

En 1979 Tracy escribió que México "es la cruz donde quiero ser clavado, donde estoy clavado. Es el resultado final de mi vida."33 Intentando cruzar la frontera estadounidense con el tercer mundo, se ha acercado a una realidad de pobreza material y riqueza humana, a partir de la cual trata de ritualizar y profundizar en términos ancestrales una sensibilidad mas actual.

La frontera para los estadounidenses es un *Rio Grande*, para nosotros un *Rio Bravo* que, mas que un fenómeno natural es un fenómeno cultural. El rio para Tracy es un sitio de crucifixión, donde se sacrifican refugiados y mojados, o tal vez donde se sacrifica un pasado inevitable por un futuro también inevitable. Uno de los proyectos mas ambiciosos de este artista es el de una acción que reunira simbólicamente o sacramentalmente los dos lados del rio. "El centro de la acción será el acarreamiento procesional de la cruz mas grande de Tracy, *Cruz: la pasión*, 1981-1987. Esta cruz de diez pies, pesada por las acumulaciones de trabajo e intemperie encarna la paradoja de la devoción y la desesperación. Doce hombres la llevarán a las ruinas de una misión antigua en la ribera norte del gran rio; de allí la pasarán por lanchón a un antiguo pueblo sumergido de la ribera sur, reuniendo así a dos lugares apartados y destruidos que antes pertenecian a una misma cultura viva...

33. *Op. cit.* p.56



Michael Tracy, *cruz la pasión*, 1982-87, Ribera norte del río Bravo cerca de San Ygnacio, acrílico, latex y pigmento metálico sobre triplay, madera, cuernos, hojalata, milagros,

Esta pieza se titulará *River Pierce: Sacrifice II*. Se realizara en Viernes Santo."34n

Es un hecho que el contexto actual de los artistas mexicanos no es el mismo que el de los pintores chicanos, pero existe una afinidad inevitable en cuanto a un pasado común, y a la necesidad de definir una identidad cultural propia y contemporánea a la vez. En la frontera y en las ciudades cosmopolitas nuevas situaciones han surgido donde signos y significados dislocados de sus contextos han sido reinsertados en nuevos campos de significación que varían en respuesta directa a una espontánea y crucial búsqueda de identidad. Esta constante destrucción y recreación del lenguaje ha sido motivo y enorme fuente de inspiración para mí y estos artistas. Un lenguaje artístico compartido en alguna medida al sur y al norte de la frontera surge como una creciente posibilidad.

El potencial de la nueva pintura mexicana y su paralela mexicano-norteamericana, viene de la conjunta deconstrucción de las tres instancias que la pintura moderna ha disociado (lo imaginario, lo real, y lo simbólico). En esta pluralidad, abstracción o figuración son solo opciones y ya no verdades liberadoras.

El arte ignora las fronteras, pero tiene origen y finalidad.

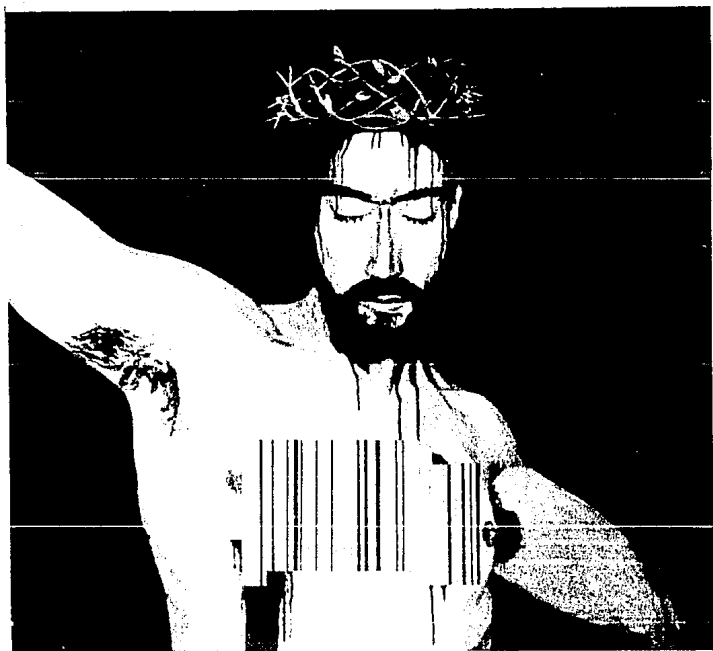
## IV. ENUNCIADO PERSONAL.

Mi trabajo, entre otras cosas, es acerca del choque y la contradicción de la estética de dos mundos culturales opuestos. Uno mágico, religioso, rico en mitos y tradiciones, que pertenece a una aislada cultura local. El otro, orientado a la idea del progreso, basado en los ideales de la razón y de la verdad universal del mundo occidental.

En México, la idea de identidad ha sido rechazada y re-inventada a varios niveles; desde una escuela internacionalista que desecho los valores tradicionales, hasta la escuela muralista mexicana, que nos procuró una visión idealizada de la verdad histórica. De cualquier manera el México moderno, industrializado, nos obliga a evitar ambas perspectivas. No podemos regresar a una noción impoluta de la historia como el contenido artístico válido, pero tampoco podemos, como los internacionalistas, pretender que el arte debe ser reducido a una exploración de elementos formales puros, libres de contenido.

Esto nos sugiere primero que la noción del ejercicio formal puro del "arte por el arte" debe resultar últimamente irrelevante; y segundo, que debemos aceptar exploraciones de contenido, y representación en un sentido mucho mas amplio y libre que el aceptado, por ejemplo, por la orientación histórico-nacionalista de los muralistas. Para el artista interesado en una producción puramente formal queda poco





Rubén Ortiz Torres, *por treinta monedas de oro*, 1989  
óleo, putrido y esmalte sobre tela, 140 x 160 cm.

terreno. Lo que queda es la posibilidad de codificar y recodificar elementos formales reutilizables con valores sociales y/o estéticos dados dentro de un nuevo sistema semántico que viole sus contextos originales.

La pintura, al igual que los otros lenguajes como la poesía, las matemáticas o la física, representa una parte de la realidad, la creación de nuevos códigos no forzosamente nos lleva a un mejor entendimiento de esta, como tal vez el mejor uso de estos.

En mi trabajo, estas preocupaciones se reflejan a través del uso de alegorías, simbolismo y distintas formas de representación. La dislocación de elementos pictóricos de su estructura jerárquica en su sistema original no reduce o elimina su significación; mas bien, la transforma de manera impredecible. Este trabajo es acerca de algo, un trabajo que pretende significar.

## BIBLIOGRAFIA.

ACHA, Juan y Emilio Ambasz, Fernando Benítez, Luis Barragán, Mathias Goeritz, Ramón Xirau, et al: *Ensayos y Apuntes para un Bosquejo Crítico, Luis Barragán*. México, Museo Rufino Tamayo, 1985, 131 pp.

ALVAREZ BRAVO, Manuel y Octavio Paz: *Instante y Revelación*. México, Fondo Nacional Para Actividades Sociales, 1982.

AMBASZ, Emilio: *The Architecture of Luis Barragán*. Nueva York, E.E.U.U., The Museum of Modern Art, 1976,

BARTH, Jack, et al: *Roadside America*. Nueva York, E.E.U.U., Simon & Schuster, Inc., 1986, 222 pp.

BAUDRILLARD, Jean. *América*. Barcelona, España, Ed. Anagrama, 1987, 169 pp.

BAUDRILLARD, Jean, y Benjamin D.H. Buchloch, Donald Kuspit, Frederic Jameson, Jorge Luis Borges, Michel Foucault, et al: *Art after Modernism: Rethinking Representation*. Ed. por Brian Wallis, prólogo de Marcia Tucker, Nueva York, E.E.U.U., The New Museum of Contemporary Art, 1984. 461 pp.

BAUDRILLARD, Jean, et al: *La Posmodernidad*. Barcelona, Editorial Kairós, 1985, 230 pp.

BAUTISTA, Rubén, et al: *México Hoy: Una Vista Nueva. Mexico Today: A New View*. Houston, Texas, E.E.U.U., Diverse Works, Inc. 1987 40 pp.

BEARDSLEY, John y June Livingston, Octavio Paz:

*Hispanic Art in the United States*. Nueva York, E.E.U.U., Abbeville Press Publishers, 1987, 260 pp.

BOIS, Yve-Alain, Hal Foster, et al: *Endgame, Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*. Boston, E.E.U.U., Massachusetts Institute of Technology and the Institute of Contemporary Art, 1986, 112 pp.

BOWMAN, Russell y Roger Cardinal, Randall S. Morris, Nelson Oxman, Octavio Paz, et al: *Martin Ramirez: Pintor Mexicano (1885-1960)*. México, Centro Cultural de Arte Contemporaneo, A.C., 1989, 193 pp.

BURNHAM, Linda y Steven Durland: "Art with a Chicano Accent.", en *High Performance*. #35 (Nuevo Latino), volume nine, number 3, 1986, Los Angeles, California, E.E.U.U., pp. 41-57.

CAHERON, Dan: *Art and its Double. A New York Perspective*. Barcelona, España, Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, 1986, 149 pp.

COLLINGS, Matthew y Thomas McEvelley, Julian Schnabbel, Nicolas Serota: *Julian Schnabel. Paintings 1975-1986*. Londres, Inglaterra, The Authors and the Trustees of the Whitechapel Art Gallery, 1986, 104 pp.

CONDE, Teresa del, y Olivier Debroise: *Enrique Guzmán 1952-1986*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987, 48pp.

CONDE, Teresa del, et al: *Rooted Visions, Mexican Art Today*. Nueva York, E.E.U.U., Museum of Contemporary Hispanic Art, 1988, 60pp.

DACHY, Marc y Simón Marchán Fiz, Andrei Nakov: *Dada y Constructivismo*. Madrid, España, Centro de Arte Reina Sofía, 1989, 268 pp.

DANTO, Arthur C.: "The Politics of Imagination" en *Art Issues*. Number six, September/October 1989, Los Angeles, California, E.E.U.U., pp. 9-12.

DONATO, Debora y Felipe Ehrenberg, Antonio V. Garcia: *¡Adivina! Latino Chicago Expressions*. Chicago, E.E.U.U., The Mexican Fine Arts Center Museum, 1988, 44 pp.

DR. ATL, et al: *Antología de Textos sobre Arte Popular*. México, Fondo Nacional Para el Fomento de las Artesanías, 1982, 319 pp.

DREXTLER, Arthur: *Transformations in Modern Architecture*. Nueva York, E.E.U.U., The Museum of Modern Art, 1979, 168 pp.

FINKIELKRAUT, Alain: *La Derrota del Pensamiento*. Barcelona, España, Ed. Anagrama, 1987 (cuarta edición 1988), 139 pp.

GARCIA PONCE, Juan: *Imágenes y Visiones*. México, Editorial Vuelta, 1988, 296 pp.

GOMEZ-PEÑA, Guillermo: "A New Artistic Continent.", en *High Performance*. #35 (Nuevo Latino), volume nine, number 3, 1986, Los Angeles, California, E.E.U.U., pp. 24-31.

HICKS, Emily: "The Artist as Citizen.", en *High Performance*. #35 (Nuevo Latino), volume nine, number 3, 1986, Los Angeles, California, E.E.U.U., pp. 32-38.

HOCKNEY, David y Paul Joyce: "Hockney y la Fotografía.

Conversación con Paul Joyce.", en *El Paseante*. #12, 1989, Ediciones Siruela, S.A., Madrid, España, pp. 46-60.

JENCKS, Charles: *Arquitectura Tardomoderna y Otros Ensayos*. Barcelona, España, Editorial Gustavo Gili, 1982, 200 pp.

JENCKS, Charles: *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*. Barcelona, España, Editorial Gustavo Gili, 1981 (Ed. ampliada) 152 pp.

JENCKS, Charles: *What is Post-modernism?*. Londres, Inglaterra, Academy Editions-St. Martin's Press, 1986, 48 pp.

LEFFINGWELL, Edward y Thomas McEvilley: *Terminal Privileges, Michael Tracy, Privilegios Terminales*. Nueva York, E.E.U.U., P.S.1, The Institute for Art and Urban Resources, Inc. 1987, 70 pp.

LOPEZ RANGEL, Rafael: *Diego Rivera y La Arquitectura Mexicana*. México, Dirección General de Publicaciones y Medios, 1986, 139 pp.

LYOTARD, Jean-François: *La Posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, España, Ed. Gedisa, 1987, 123 pp.

MONSIVAIS, Carlos: *Ray Smith*. México, Galería de Arte Contemporáneo, 1989.

O'GORMAN, Edmundo: *Destierro de Sombras*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, 306 pp.

PELLIZI, Francesco: *Julio Galán*. Nueva York, E.E.U.U., Annina Nosei Gallery, 1989.

PHILLIPS, Lisa y Peter Schjeldahl: *Cindy Sherman*. Nueva

York, E.E.U.U., Whitney Museum of American Art, 1987, 129 pp.

PORTOGHESI, Paolo: *Después de la Arquitectura Moderna*. Barcelona, España, Editorial Gustavo Gili, 1981, Tercera Edición 1984, colección Punto y Línea, 311 pp.

RIBALTA, Jorge: "Objetividad y ficción: reflexiones acerca de la "Fotografía construida".", en *Quaderns*, #41, octubre, 1988, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, España, pp. 18-33.

RUBERT DE VENTOS, Xavier: *De la Modernidad. Ensayo de Filosofía crítica*. Barcelona, España, Ediciones Península, 1980, 314 pp.

RUBIO, Pilar: "J.P. Witkin, la extraña belleza de lo horrible.", en *Lapiz*, #50, año V, 1988, Madrid, España, pp. 70-74.

*Sagrada Biblia*. Versión directa de los textos primitivos por Mons. Juan Straubinger. Chicago, Illinois, E.E.U.U., Edición Barsa, The Catholic Press, Inc., 1965, 832 pp.

SCHIFF, Gert: *Julian Schnabel*. Nueva York, E.E.U.U., Pace Gallery Publications, 1984, 24pp.

STELLWEG, Carla: "Tintoretto of the Peons.", en *Review: Latin American Literature and Arts*, #38, julio-diciembre, 1987, The America's Society, Inc., Nueva York, E.E.U.U., pp.36-42.

SULLIVAN, Edward J.: "Nahum Zenil's Auto-Iconography. "Mexican-ness" in Mexican Painting of the Eighties, Part

Two.", en *Arts Magazine*. Volume 63, #3, noviembre 1988, Nueva York, E.E.U.U., pp. 86-91.

SULLIVAN, Edward J.: *Ray Smith*. Nueva York, E.E.U.U., Sonnabend Gallery, 1989.

TAYLOR, Brandon: *Modernism, Post-Modernism, Realism*. Winchester, Hampshire, Inglaterra, Winchester School of Art Press, 1987, 172 pp.

VAN KIRK, Kristina: "L.A. Chicano Art" en *Flash Art International*, #141, verano 1988, Milán, Italia, pp. 116-117.

VATTIMO, Gianni: *El Fin de la Modernidad. Nihilismo y Hermenéutica en la Cultura Posmoderna*. Barcelona, España, Ed. Gedisa, 1986, 159pp.

VENTURI, Robert et al: *Aprendiendo de Las Vegas. El Simbolismo Olvidado de la Forma Arquitectónica*. Barcelona, España, Ed. Gustavo Gili, S.A. (segunda edición) 1982, 228 pp.

VENTURI, Robert: *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*. Barcelona, España, Ed. Gustavo Gili, colección *Arquitectura y Crítica*, Ed. Ampliada 1978 (primera edición, Museum of Modern Art, Nueva York, 1966). 234pp.

WESTHEIM, Paul: *Arte Antiguo de México*. México. Ediciones Era, S. A., 1970, 439pp.