

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES**



**UNIVERSIDAD
NACIONAL
AUTONOMA
DE MEXICO**



**Maestro, quitame la piedra,
mi nombre es Peter Eversoll:
perspectivas sobre la cultura visual**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES CON
ORIENTACION EN PINTURA
PRESENTA EL ALUMNO
PETER EVERSOLL**

**DIRECTORA: MTRA. BLANCA GUITERREZ GALINDO
México D.F. junio 2007**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**



ENAP
ESCUELA
NACIONAL
DE ARTES
PLÁSTICAS



**Maestro, quítame la piedra,
mi nombre es Peter Eversoll:
perspectivas sobre la cultura visual contemporánea**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES CON
ORIENTACION EN PINTURA
PRESENTA EL ALUMNO
PETER EVERSOLL

DIRECTORA: MTRA BLANCA GUITERREZ GALINDO

México, D.F. 2007

Índice

Introducción

I. Cómo se hace una tesis

- 1.1 El hipertexto
- 1.2 El contexto
- 1.3 La *posmo*
- 1.4 La identidad
- 1.5 Observaciones

II. El lenguaje: la máquina del tiempo

- 2.1 Los manuscritos
- 2.2 La "frontera" del lenguaje
- 2.3 Y los perros que ladran

III. La representación... *got milk?*

- 3.1 Agua blanca
- 3.2 Un signo... ¿perdido?
- 3.3 Enciclopedias anticuadas
- 3.4 PPP
- 3.5 Lo que representa una imagen
- 3.4 La terapia del Dr. Simi

IV. La tv te ve

- 4.1 Espejismos y escenografías
- 4.2 Más grande que la vida
- 4.4 San Pedro Parabólico
- 4.5 *La Maldita...*
- 4.5 El contexto del no-contexto
- 4.6 ¡Ganas en dólares!

V. El consumo: no puede volar la hormiga...

- 5.1 *Shut up and shop!*
- 5.2 Antes y después
- 5.3 *As Seen on TV*
- 5.4 ¡¿Qué está siendo consumido?!
- 5.5 ¡Hágalo usted mismo!
- 5.6 La fama y las cicatrices
- 5.7 Elvis y Pedro Infante
- 5.8 Las accionistas neoyorquinas

VI. El carnicero de la forma

- 6.1 Como una telaraña
- 6.2 "Moverse" a través de una obra
- 6.3 El espacio, el tiempo y la machaca
- 6.4 La instalación: dentro y fuera
- 6.5 Lao Tzu, Kant y Melquiades
- 6.6 "NO/W/HERE" y cosas por el estilo

VII. Cada foto es una historia... la Imagen

- 7.1 La "memoria" del *Handicam*
- 7.2 Cavernícolas con pinceles
- 7.3 La inmortalidad de la imagen

VIII. El arte... una sopa

- 8.1 Recuperado de la basura
- 8.2 Rose Sélavy
- 8.3 El arte y el abono
- 8.4 El espagueti y el arte
- 8.5 La tradición
- 8.6 ¡Ay Caramba, que *Jackass!*
- 8.7 La charla...
- 8.8 El Don Quijote

Coda

Fuentes de Consulta

Fuentes de Imágenes

Bibliografía

Introducción

En mi primera clase en la Licenciatura en Arte en la Universidad de California, en San Diego, en 1990 algo curioso me ocurrió. Mis compañeros y yo, con mentes frescas e ingenuas, estábamos atentos para recibir las palabras del gran maestro Allan Kaprow, el jefe del performance. Llegó el maestro y el aula quedó en silencio; pensábamos "¿qué nos va a decir?" como inicio de nuestras vidas académicas, artísticas, etc. Se paró tras un podio en el frente del aula, organizó brevemente sus notas, y empiezo hablar: "Si ustedes quieren ser artistas van a tener que aprender escribir. Así un artista se gana la vida hoy en día." Nos quedamos con las bocas abiertas ya que nadie esperaba algo así, las grandes burbujas idealistas que llevamos adentro se reventaron y forzosamente tuvimos que cambiar nuestras concepciones de las actividades que involucra hacer arte. Durante varios años, después de las palabras de Kaprow, a menudo me fijaba si había libros del querido maestro en las librerías que frecuentaba.

Pensando en esta gran lección, hoy, como artista, tengo que decir que aunque aprecio aquel consejo, no estoy completamente de acuerdo con él. Hacer arte hoy en día es un oficio que se compone de muchas actividades a la vez, una de ellas podría ser la escritura, pero no hay que olvidar cuál es la esencia del arte: provocar sensaciones en el artista mismo y en el público frente a su obra, sea por el medio que sea, pero sobre todo el medio que sea adecuado para el artista. Tanto peor, ahora que tengo que escribir esta tesis; después de tantos años, pienso cuánta razón tenía mi maestro.

Este proyecto, cuyos resultados ahora presento en un documento de tesis, empezó con un buen de cuadernos, cientos de fotografías, innumerables anotaciones, ideas para performance, todo en un plan para evitar el acto de escribir, a cualquier costo. Obviamente, estoy aquí frente a la computadora escribiendo este texto en parte con resignación y en parte con indignación, pero satisfecho al tomar el reto de expresar mis ideas para compartirlas con la comunidad académica, y no tan académica.

Para empezar, me pregunto si es necesario concentrarme tanto en los aspectos formales de la investigación. ¿El conocimiento de las formalidades técnicas de la escritura académica es relevante para artista (el autor) y sus capacidades para manejar imágenes hoy en día? ¿Cuál es el mérito artístico logrado con este ejercicio? ¿Existe otra manera de calificar a un artista en el ambiente académico? Si el artista utiliza las imágenes como su modo de expresión, entonces ¿no debería ser el uso y/o producción de imágenes y del arte en general una manera de calificar a sus habilidades en el aspecto artístico/académico? Por cierto, me fascinan mucho más las preguntas que sus posibles respuestas. Tanto como lo hace Lao Tzu en el *Tao te king*, hasta Pablo Neruda en su *Libro de las preguntas*, el proceso de formar preguntas y presentar situaciones ambiguas ha sido una táctica para provocar el pensamiento libre de resoluciones absolutas.

Entonces hay que preguntar: ¿por qué es necesario que la estructura de la tesis sea algo rígido, impuesto por tradiciones académicas y no por el propio discurrir del arte?

El lenguaje de nuestro tiempo radica principalmente en lo visual, sobre todo cuando consideramos la vida cotidiana. Para bien o para mal, así es. Creo que para poder comunicarse como artista y para que el público reciba algún mensaje, resulta clave ser consciente del papel que juega este fenómeno de la estética de la información, y su permanencia en lo cotidiano. Entonces, una meta principal de esta tesis es proponer situaciones usando imágenes y textos que de cierto modo agilicen una multiplicidad de lecturas. Así una persona podría desarrollar esas sensibilidades y exponerse a situaciones que sirven como un patrón didáctico para poder "ver" más allá del significado principal de una imagen. Esa meta nace de mi percepción de que existe una especie de analfabetismo visual entre el público en general, el cual lo hace ignorar las posibilidades secundarias en la publicidad, los programas de televisión, el cine hollywoodense, o sea las imágenes que nos rodean.

En este momento en la historia estamos expuestos a más imágenes que nunca. Este bombardeo visual ha transformado la manera en que "vemos" e interpretamos

las imágenes; un proceso tan mutante donde las imágenes ya no necesariamente funcionan estructural y formalmente de acuerdo con sus intenciones tradicionales. Al examinar las estrategias de comunicación y expresión de los medios de representación nos damos cuenta de algunos de estos cambios: lapsos de atención más cortos, montajes de imágenes mostradas unos segundos (los "video bite"), programas de interés general, el modo en que están programadas y editadas las tele noticias, la publicidad, etc. En fin, el resultado de todo esto es una transformación de nuestras sensibilidades; el orden con el que vemos las imágenes ha cambiado. Y esto me recuerda algo que dijo Walter Benjamin hace 70 años en su ensayo "El arte en la época de su reproducibilidad técnica": que la percepción se modifica de acuerdo con las circunstancias naturales, históricas, etc., dentro de las que viven los seres humanos.

Desde las primeras creaciones de imágenes por parte de los seres humanos, los receptores de éstas han tenido la necesidad de alguna orientación hacia su entendimiento común. Todo esto ha cambiado: un vistazo de cinco segundos a un reportaje de noticias nos presenta suficientes elementos para derivar algún "entendimiento", sea correcto o incorrecto, de la situación vista (incluso, a veces la imagen mostrada no tiene nada que ver con el tema del reportaje). Lo que nuestra percepción está haciendo es formarse una comprensión a partir de un hilo de imágenes vagamente conectadas como si fueran anuncios espectaculares a un lado de la carretera vistos a cien kilómetros por hora. Tomando en cuenta de que vemos docenas o cientos de estos montajes de video, imágenes en la calle, en las publicaciones cada día, no es sorprendente que nuestras sensibilidades para entenderlos, hayan existido cambios en desde lo fijo (una pintura religiosa del siglo XVII que maneja un código de representación bastante cerrado, que utiliza un orden específico a propósito) a lo relativamente abierto, hasta que encontramos los medios masivos sin orden aparente por ejemplo con un programa de "clips" o "surfeando" en el Internet.

Esto no sugiere que el orden "tradicional" ya no nos sirva, tampoco implica que todo lo que carezca de un orden sea válido, más bien estoy tratando de abrir una puerta

hacia el desorden en cuanto a nuestras intenciones en la presentación de imágenes. Es decir, aceptar el sin fin de estímulos visuales y aplicar nuestros propios instintos en cuanto a llegar a obtener algún sentido con toda esa información. Entonces, como una base fundamental de esta obra, propongo que el uso de imágenes y texto “fuera de orden”, representa un orden parecido al ordenamiento natural que damos a la información y a las imágenes que forman parte del entorno de nuestras vidas, o sea un orden más hacia el caos.

Los cambios en los códigos como en la tecnología de la información, ocurridos en el siglo XX, nos han legado el mundo en que estamos. Es un mundo de la comunicación global casi instantánea, de un sin fin de fuentes de información, de acceso ilimitado a estímulos visuales, de la realidad virtual, etc. Con fin de manejarnos dentro de este mundo, conocido por nosotros a través de nuestras propias experiencias con el medio (sea la televisión, la prensa, el Internet, etc.) de una manera más eficaz, es necesario algún punto de referencia: tener una base para saltar al aparente vacío. Todos sabemos que un punto de referencia resulta clave cuando estás perdido. Las estrellas, quizá nuestros primeros (originarios) puntos de referencia, tienen una estructura caótica y única que puede convertirse en una multitud de significados (la mitología, la navegación, el entretenimiento, etc.) sólo por asignar algunos puntos de referencia. Es importante tener en mente que los puntos de referencia establecidos en esta tesis son sólo sugerencias y de ninguna manera se trata de respuestas absolutas por la sencilla razón de que son derivados de mis propias experiencias y percepciones como habitante de este planeta.

La expresión “punto de referencia” me llama la atención por ser un concepto fundamental de este proyecto. El encanto de este término consiste en su propiedad de ser conciso, es decir, muestra todo lo que en el fondo es esta tesis. La tesis trata de abarcar el contexto que a veces compartimos (y a veces no) como visto a través de ciertos artistas, medios, eventos, pensadores percibidos por mí. Así, tanto como que muestro mi relación con la materia prima de la tesis, no es exclusivo a mi perspectiva ni a mi contexto e intenta ser abierta para dejar muchas posibilidades

para el lector del contexto que sea. Esto es mi punto de referencia entre los más de seis mil millones de habitantes del mundo. Este punto de referencia no podría pertenecer a ninguna otra persona ya que es parte de mi ser. Es el único contexto que tengo.

...

La temática referida a “un análisis del arte en la cultura contemporánea”, se refiere a un asunto cuyo tratamiento no puede hacerse de una manera tradicional debido precisamente a que sus características no son tradicionales. No se puede escribir sobre o explicar “el contexto” (mucho menos cuando el contexto involucra el postmodernismo, lo contemporáneo, etc.), debido al problema de que falta la distancia histórica necesaria para no quedarse en lo auto-referencial. Creo que el intento de hacer una investigación de esta manera lo que puede lograr es obtener una obra en sí misma, en lugar de una tesis sobre algún tema más convencional. Así, propongo una serie de textos e imágenes que tratan de “ser” lo que están intentando explicar en vez de sólo funcionar como una explicación. Es un método que han empleado varios artistas y escritores como Kathy Acker, Umberto Eco, Marshall McLuhan, Buckminster Fuller y Quintin Fiore, George S. Trow, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, James Joyce y William S. Burroughs.

Así, la táctica que empleo empieza por la construcción de “ejemplos” que muestran varios fenómenos desde el arte y la vida. Más que incluir algunas imágenes que corresponden con el contenido del texto, las imágenes incluidas en la tesis realmente muestran lo descrito en los textos; por ejemplo, hablando sobre la simulación posmoderna, no sólo doy una cita de un pensador en dicho campo como es Jean Baudrillard, sino también hago juegos visuales que explican sus ideas por medio de imágenes y palabras. En lugar de desarrollar una explicación extensa acerca de la idea de la simulación, hago imágenes que son simulaciones y/o doy muestras derivadas de la vida cotidiana. Éstas, a la vez, intentan ser autónomas porque van más allá de ejemplos sencillos: son hipertextos. El hipertexto, que constituye una idea que trato de elaborar en la tesis, es una herramienta visual que “es” lo que quiere explicar, es decir, en lugar de una simple ilustración del texto,

intenta ser tan útil y relevante como una cita en sí. Con eso intento dar una cara más accesible a conceptos que parecen difíciles para el gran público, y exclusivos del ámbito académico.

Leer esta tesis es algo que veo como una experiencia parecida a la manera en que muchos vemos la televisión: con el control remoto en la mano cambiando de canal en canal, viendo mucha información e intentando digerirla toda dotándola de coherencia y sentido. La estructura es aparentemente abierta, sin mucho sentido; sin embargo hay muchas conexiones entre ideas que aparentemente no tienen nexos. Así, un lector podría estar leyendo una cita de Jean François Lyotard en una página y un diálogo de Homero Simpson en la siguiente. La conexión de estas dos ideas podría ser distinta para cada lector, lo que quiere decir que no existe una sola manera de interpretar esta obra. Asimismo, un "capítulo" no necesariamente trata de sólo un tema, más bien todo está interrelacionado en cuanto a que una frase o imagen puede tener referencias a y de múltiples temas. Por ejemplo, usar un fragmento de una imagen de las botellas de Coca-Cola de Andy Warhol para hablar sobre el consumo y la celebridad, también funciona como referencia al arte, la publicidad y la vida cotidiana. En consecuencia, esperamos ver un asunto con una multiplicidad de significados y conexiones posibles.

En la tesis mucho del desorden suele ser a propósito, todo tiene su intención. Por ejemplo, no hay numeración para indicar las fuentes de consulta en las páginas donde se presenta la información, más bien las fuentes están indicadas en los anexos correspondientes y están organizadas en cada página según el sentido de las manecillas del reloj. Así los números no estorban las citas e imágenes, e incluso dejo la posibilidad de que la ausencia de estos números aporte un significado; el hecho de que el único número estilo "nota de pie" está en la primera página, ¿significará algo? ¡Claro que sí! (una pista: es falsa.)

Considerando la temática de la que trata esta tesis, se hace necesario sumergirse en la totalidad en la que se encuentra este fenómeno mediático-visual. Entonces, para presentar una análisis del entorno contemporáneo (más bien lo que son mis

percepciones sobre lo que incluye) propongo construir y presentar algunas características y estructuras básicas que representan y/o significan dicho tema. Además, debido a que el tema es tan amplio y en muchos sentidos se “define” por medio de lo que “no es”, entonces es adecuado mostrar una amplia variedad de cómo se manifiesta en nuestra vida cotidiana.

Es cierto que hablar en términos de lo que es lo contemporáneo es darse cuenta de que la liberación de los códigos, la historia y los representaciones que provienen de estos sistemas e instituciones religiosas, educativas, etc, ha ampliado nuestra esfera de referencia. Debido a estas nuevas maneras de percibir al mundo no sólo nos quedamos con las mismas perspectivas que han sido prevaletentes anteriormente (las de la “historia” euro-céntrica, de la Iglesia, la Biblia, etc.), sino que tampoco vemos a los signos y significaciones igual que como lo hicimos antes; en estos tiempos han cambiado mucho el lenguaje y las posibilidades de interpretación. Estos nuevos cambios nos han dado algunas herramientas para expresarnos de otra manera porque permiten la integración de varios elementos no-convencionales.

El mundo se ha hecho más “horizontal” en los últimos cincuenta años. Y ha logrado incorporar mucha más gente, de muchos lugares diferentes del orbe, obviamente con distintas perspectivas y conocimientos. Para citar un ejemplo entre muchos, podemos ver al “mundo del arte” para evidenciar este mundo plural e incluyente. Desde hace más de 25 años ha habido un incremento significativo en cuanto a la cantidad y participación no sólo de mujeres artistas, sino también de artistas de culturas no-europeas. En los últimos quince años se presenta mucha atención a bienales y ferias de arte de ciudades como la Ciudad de México, La Habana, Istambul, Johannesburgo, Guangzhou, Seúl, etc. En fin, el “mundo de arte” se está haciendo más y más plural y multicultural, aceptando con tolerancia e igualdad muchas propuestas diferentes. Así el o la artista de hoy en día, tanto como su obra, son parte de una diversidad inigualada en cualquier momento anterior, y eso es algo que tenemos que celebrar.

El título de esta tesis "Maestro, quítame esa piedra, mi nombre es Peter Eversoll" se refiere a una pintura del Bosco en la que un médico, es decir, un charlatán –esto se ve en la iconografía de esa imagen, ya que el médico es representado con un embudo invertido en la cabeza– está haciendo un orificio en el cráneo de un "loco" para retirarle una piedra lo que significa curar su locura. Resulta que el "médico" no encuentra una piedra, sino una flor de manera que su enfermedad no es la insensatez, sino más bien la creatividad. El nombre del "loco" representado en la pintura es "Lubber Das", un nombre genérico para los personajes "tontos" en los cuentos de los Países Bajos de aquel tiempo. Así es que en esta tesis asumo el papel del "tonto". Se trata, pues, de un cuestionamiento sobre el funcionamiento de los sistemas de conocimiento y poder, y de la convicción de que es más sano "no saber" en lugar de estar en la búsqueda eterna de encontrar respuestas absolutas.

I



Cómo se hace una tesis...

¿es una pregunta o una declaración? ¹.

La forma tradicional de una tesis está más relacionada con la institución que asignó el trabajo, que con su propio contenido e intención.

Tesis como hiper-texto o hiper-no-texto

Imagen como lenguaje...

el proceso se pone a trabajar sobre los conceptos sin recaer tanto en el lenguaje.

Una cosa es segura:

las preguntas nos abren caminos.

Y otra cosa es segura...

nada, precisamente lo que sabemos.

La metodología heurística se enfrenta a la hermenéutica.
Y esto, ¿qué quiere decir?

¹. "No tengo nada que decir y estoy diciéndolo". John Cage citado por Gerhard Richter

El hiper-texto es:

*...la unificación de lo que estoy percibiendo,
y de lo que percibo o la creación de una
relación pareja entre mi mundo y el mundo
de la [obra].*

De alguna manera,
un proyecto sobre
el contexto debería
de emplear lo que
es no-contextual,
por ejemplo, en su
uso del lenguaje.
Una investigación
del contexto está
siempre "fuera del
contexto".



Cindy Sherman

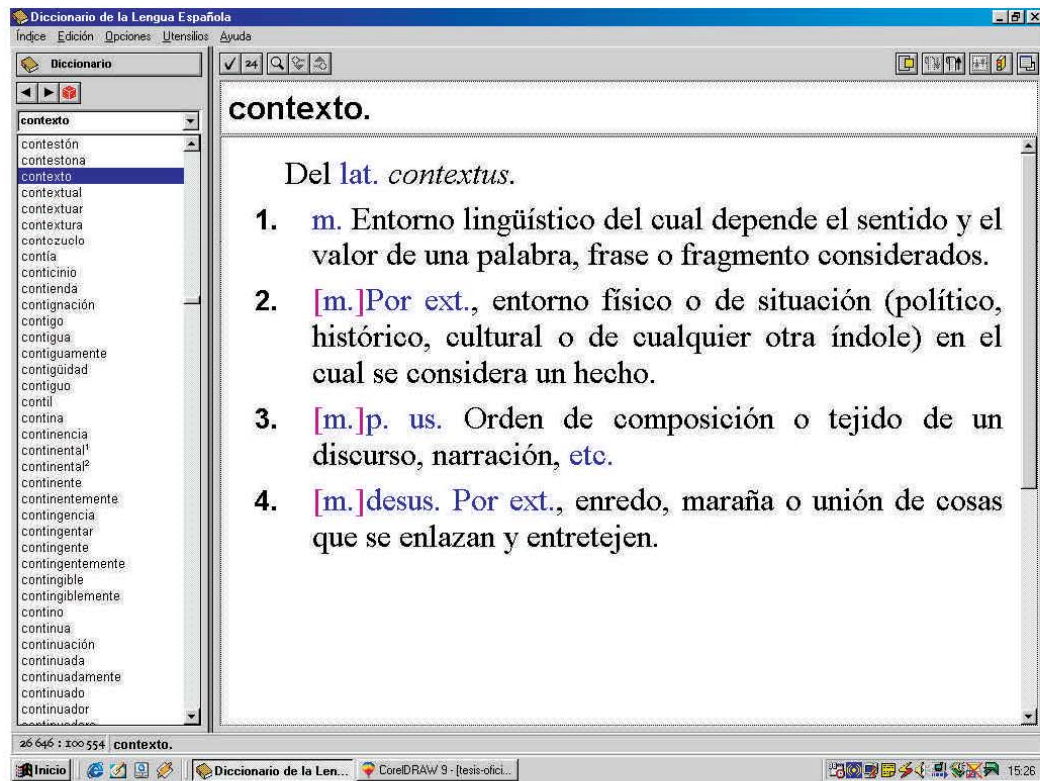
Kathy Acker

Creo que mi objetivo es encontrar una
manera de vagar por las orillas del
lenguaje y la estructura tradicional del
modernismo. Aunque dentro de la
crítica es inevitable hacer referencia a
estas influencias que caen en
contradicciones.

tiempo + espacio ≠ contexto

Es una **chinga** definir el contexto. No existe, ni se
manifiesta a sí mismo como otros fenómenos; se
compone en parte, de los perímetros dentro de los
cuales experimentamos a un objeto o a una situación.

Tomate una jícara de
xinaxtli
y piensalo bien.





Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y les han sido legadas por el pasado.

▶ Karl Marx

Este desorden que se llama contexto se entiende más claramente cuando las barreras del mismo son establecidas de una manera formal, como en la pintura. Las obras artísticas son construidas dentro de un marco de hechos socio-históricos. Por ejemplo, una pintura del español Goya se puede etiquetar como parte del "neoclasicismo" según el lenguaje estético del cuadro. Este lenguaje está conformado (parcial o totalmente) por las circunstancias sociológicas, políticas, históricas, etcétera, de su tiempo respectivo. Es decir, Goya vivió en una era que involucró cambios políticos, los cuales dieron a luz el despertar socio-cultural, en este caso, todo lo que fue la víspera de las guerras napoleónicas, que evidentemente tuvo un fuerte impacto sobre sus creaciones artísticas. Se puede afirmar, de una manera general y superficial que esto fue su contexto. Igualmente, se puede definir cualquier "movimiento", "época", "estilo" del arte a través de esta manera de analizar las circunstancias de los acontecimientos en el umbral de la creación.

Pero, al final ¿en dónde nos quedamos?



Jorge Acevedo

Adentro del cubo blanco con
Brian O'Doherty...

*Mientras el modernismo envejece,
el contexto vuelve a ser el
contenido. En una reversión
peculiar, el objeto introducido a la
galería encuadra a la galería y a
sus leyes.*



El modernismo quedó
atrapado en esos
mismo museos que
quiso socavar. El
posmodernismo se
maneja dentro y fuera
de los museos para
socavarlos y
complacerlos a la vez.

El discurso del posmodernismo está reemplazando a la retórica del "modernismo", entonces ¿cómo ha cambiado nuestro contexto?

Los métodos de definición se han ampliado tanto que el mero acto de "definir" se nos presenta como una paradoja. Nuestro contexto, según algunos posmodernistas, es tan diverso como el mundo, entonces cada intento por definirlo viene a ser una micropercepción de la totalidad infinita. Desde este punto de vista parece mejor no establecer definiciones y poner todo bajo la etiqueta común del "posmodernismo": muchos teóricos definen la posmodernidad en relación a **lo que no es**.

Lo posmoderno sería (es) lo que alude en lo moderno a algo no representable en la representación misma. Eso que rechaza la consolidación de buenas formas, el consenso de un gusto que hace posible sentir y compartir colectivamente el deseo de lo imposible; que sale en busca de representaciones nuevas, no para languidecer en el placer sino para agudizar la impresión de que existe la no-representabilidad.

J.F. Lyotard

advertencia:

Cabe decir que la posmodernidad es un término bastante controvertido por que el mundo sigue operando principalmente bajo el sistema de la modernidad. El prefijo "post" sólo podría usar cuando experimentemos una decadencia total del modernismo. Es más plausible describir a la presente situación como una extensión de la modernidad ya que de ninguna manera la rebasa.



Examinar el contexto es examinar la identidad. Tendemos a mirarnos a nosotros mismos como individuos y como grupo, a través de la óptica de nuestros valores: mitología, historia, religión, ideología, cultura, política...

El contexto está tan sobrevalorado que el artista ya no es sólo un "artista", y debemos agregar alguna definición superficial, como su nacionalidad: "artista mexicano", "artista gringo", etc. Un artista se define a sí mismo; se contextualiza a sí mismo a partir de lo que desea o no desea compartir con el público sobre su identidad, la idiosincrasia de su vida privada y pública; por ejemplo, un artista "chicano", un artista "gay", etcétera. Y luego, enfrentamos la siguiente paradoja: nos definimos tan específicamente según nuestro contexto que no podemos hablar en términos generales sobre la identidad, que a la vez es necesario para entender la identidad del otro.

Ruben Ortiz



Piensa en Francis Alys... un ser humano nacido en Bélgica, quien, en estos momentos, es un artista mexicano. Él se ha apropiado del "contexto mexicano" de tal manera que deja de ser completamente de un país u otro.

Barbara Kruger



El punto de vista "constructivista" se ha convertido en un arma para combatir el racismo, el sexismo y la homofobia, pero si lo ampliamos, parece implicar que nadie puede realmente hablar por los demás (ni siquiera por uno mismo) o, invirtiéndolo, que todos pueden hablar por todos.

Ella Shohat y Robert Stam

Y ahora, ¿cómo podemos ponerle un nombre a nuestro contexto colectivo? Obviamente lo que llamamos "mundo del arte" nos sirve como un "contexto básico", pero éste a veces se encuentra relativamente cerrado y limitado por los críticos y el "lenguaje" de la interpretación que intenta definir. Este es el aspecto problemático: es difícil ver más allá de su propia esfera de referencia. Sin embargo, se crea un contexto dentro del cual el arte se maneja a sí mismo para ser clasificado y definido, discutido y analizado. Esta clase de discurso auto-referencial no abre mucho espacio a investigaciones alternativas o secundarias y al final aleja al público del arte expuesto en espacios como galerías, museos y centros culturales.



Steven Phippen

El contexto que compartimos es una roca en el espacio.

¿es esto el contexto/el contexto es esto?



hora que ya ha surgido la pregunta, ¿qué podemos hacer con ella? Por mi parte, sólo puedo intentar contestarla a través de mi propia perspectiva (o sea basado en mi contexto cultural), cayendo en una zona ambigua y relativa al condicionamiento y al prejuicio que corresponden a mis propias experiencias. Este espacio se encuentra limitado y sujeto a mis conocimientos, experiencias y prejuicios; es decir lo que compone el ente que soy (después de todo, soy lo único que tengo.) Además, el mero lenguaje nos confina a maneras específicas de expresarnos a nosotros mismos. No podemos ir más allá, nos limitan las herramientas que tenemos a nuestra disposición.



¿Cómo se expresa a sí mismo alguien en cuyo lenguaje no existe un símbolo que represente "yo"?

Aún hay otra pregunta... ¿estos límites determinan lo que soy... o lo que "siento" por haberlo experimentado?

Paradoja: cuando hay que discutir el "contexto" hay que usar el lenguaje (escrito, hablado, visual, etc.)

La naturaleza del lenguaje es fundamental en cuanto a la expresión y a la estructuración del pensamiento. Por esta razón, el lenguaje es una parte significativa del contexto.

¿Y cómo se dirá todo esto en mandarín, swahili o triqui?

Cuando se discute el contexto es imposible negar su propio paradigma, por lo tanto, éste sólo puede ser articulado en sí mismo. Ésta es la paradoja que mantiene al contexto en su ambigüedad absoluta.



Francis Añs



observaciones:

El lugar más solitario en la tierra es la ciudad de México; quizás en Sao Paulo, Tokio o alguna otra urbe igualmente monstruosa se siente igual. Para manejarse dentro de una población masiva uno debe cerrarse a sus alrededores; el sistema de auto-defensa es el aislamiento del "yo". Ninguno de los veinte millones de habitantes sabe verdaderamente quién es, pero tampoco está dispuesto a divulgar lo que es.

Jorge Acevedo



trece

el lenguaje:

la máquina del tiempo



El proceso de pintar con el cuerpo, (utilizado, por ejemplo, en las cuevas de Loitun, Yucatán) es un autoreflexión en la cual las manos se transforman en un símbolo de la iconografía orgánica... las letras de un alfabeto fisiológico... un manuscrito de veras.



catorce

¿De qué rincón de la imaginación provienen los símbolos del lenguaje?

Un glifo



Una letra



Un gruñido



¿Qué es el lenguaje?

Así como una línea distingue entre naciones, un dialecto marca la diferencia entre culturas distintas, frecuentemente siendo el elemento más básico (y a veces el único) que liga a la gente en una cultura común. Cuando consideramos que la sociedad se encuentra fragmentada por clase social, educación, ocupación, etnicidad, etc., uno descubre que existen en gran parte por

¿Quién decide cuántas letras,
palabras o íconos los componen?
¿Cómo se asigna un significado a los
sonidos y símbolos arbitrarios?



los *havenots*

quince

En la jungla y en la pradera, la diferencia entre ruidos grupales y ruidos del mundo fija una primera frontera entre propios y ajenos.

Peter Sloterdijk

una cuestión de los *have*



Top sirloin
Rib-eye
Cowboy steak

el lenguaje que comparten. Un grupo de "intelectuales" discuten, en su contexto institucional, las mismas cosas de las que hablan unos obreros en la calle: la política, el negocio, los deportes y sus conquistas sexuales... Sólo que en un lenguaje distinto y adecuado a su postura social. Además, unos no comprenden a los otros. La cultura prevalece si sobrevive su idioma.

¿Una frontera?



Aún se estima que alrededor de la mitad de los idiomas del mundo van a desaparecer en el próximo siglo por las presiones resultantes de la economía global y la homogeneización de la cultura. Cada uno de estos lenguajes representa un mundo -y si, por casualidad, los lenguajes no son escritos, este mundo morirá sin dejar rastro.

Alexander Stille

dieciséis



¿En que lengua rara hablan en un partido internacional los turcos y los coreanos?

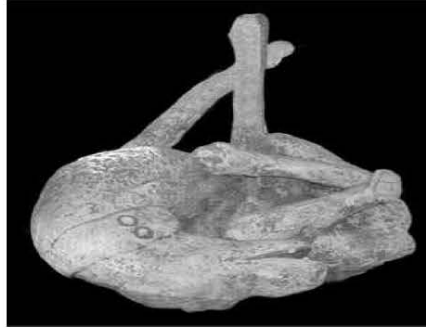
Los perros que ladran ¿no están hablando?
¿Es un lenguaje propio? ¿Es necesario que el remitente y el receptor logren estar en acuerdo al menos relativamente en el hecho de que hubo comunicación alguna?
¿Está en lo correcto Norbert Wiener cuando dice que "la información transmitida por un mensaje es el negativo de su entropía"?
¿Y significa esto que el lenguaje no puede negar sus tendencias entrópicas?
Una caída leve hacia el caos para que las cosas se hagan más interesantes.

...una caída leve hacia el caos para que las cosas se hagan más interesantes.

IUSACEL dice: "poder en la comunicación"



la comunicación como arma:
Durante la Segunda Guerra Mundial Wiener trabajó en control de artillería lo que le animó a hacer síntesis de sus intereses por la teoría de la comunicación en la cibernética.



realidades plásticas:

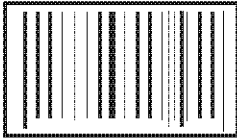
Proyéctate dentro de una obra. Haz que el contenido construya una narrativa según tu vida y tus experiencias, en lugar de dejar que te arrastre a una narrativa hermética. Cindy Sherman, en su serie "Film Stills", diluye el papel de su narrativa personal convirtiéndose en un mito hollywoodense. Irónicamente, mientras el público observa la pieza, se ve obligado a distanciarse aun más de la experiencia de adoptar el papel de la artista como parte de la obra: Sherman ya ha proyectado su experiencia de transformación y nos deja a nosotros la sugestión.



Paul McCarthy



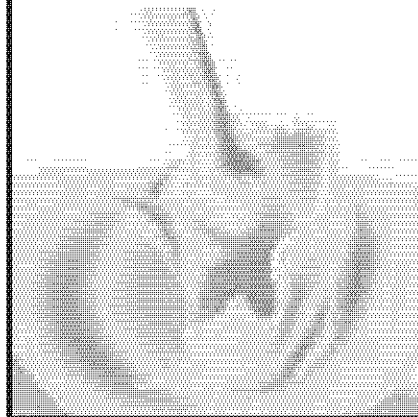
Nikki S. Lee



la representación:

Wittgenstein

*Esa agua blanca que está
siendo vertida podría ser
percibida como leche.*



paradoja:

Entender una "imagen" depende de nuestro conocimiento anterior de las posibilidades que una "imagen" tiene.

El leer correctamente una imagen fabricada (la publicidad, el diseño, el arte, etc.) involucra tres variables distintas: el código, la leyenda y el contexto.

El encabezado no necesariamente contribuye al entendimiento de la imagen. El contexto puede ser no-ambiguo sin el uso de un texto, sin embargo para entenderle así, el contexto debe respaldarse con conocimientos basados en la tradición.

También es común que todo representa otra cosa, pero que ninguna tiene una réplica exacta, que el lenguaje es vago, pero entre las trescientas cuarenta y siete mil millones de palabras terrícolas un sinónimo perfecto es imposible encontrar. Entonces, ¿a quién le sorprende que la representación esté atorada con consideraciones contradictorias y paradójicas? La representación de todo tipo parece ser una herramienta inadecuada, considerando que una comunidad que comparte una cultura unida, aún tiene problemas de comprensión todos los días.

Peter Greenaway





*Un signo es 'ya siempre' articulado
por otro signo.*

Jaques Derrida

*Evidentemente no
estamos en búsqueda de
fuentes y orígenes, sino
más bien de estructuras
de la significación:
debajo de cada imagen
siempre hay otra imagen.*

Douglas Crimp

perdidos en el espacio:

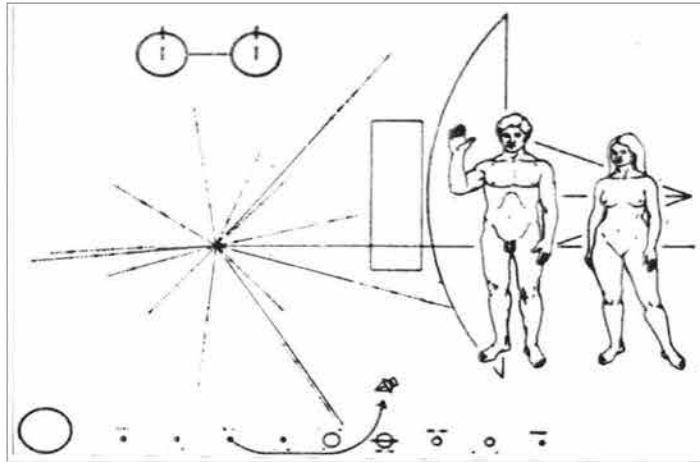
La placa informativa que se incluyó en la sonda espacial *Pioneer F* "habla" por todos los terrícolas.

¿Cuáles son las imágenes escogidas para representar a nuestra planeta?

¿De qué manera podemos representarnos o mostrarnos a unos entes ajenos a nuestras referencias terráneas?

Y cuando los extraterrestres la encuentren, ¿cómo nos van a responder?

la tercera roca del sol

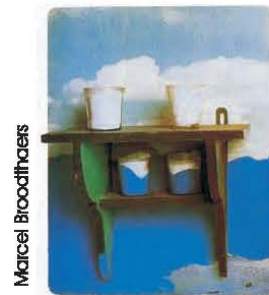


enciclopedias anticuadas:

Nuestro acceso a la realidad está filtrado por la "gasa" de la representación. Este contrato opresivo es frágil porque el modelo de la representación que usamos (que además no podemos evitar usar) está basado en la selectividad crítica –evidente en los actos de definir, nombrar, ordenar, clasificar, catalogar, categorizar– que finalmente es igual de arbitraria que la enciclopedia china de Borges. Surgen inmediatamente dos implicaciones: primero, que la autoridad está involucrada en el proceso de la segregación, la acumulación y el confinamiento (del significado); y segundo, que la teoría de la crítica puede prever la clave del entendimiento y del rechazo de los efectos negativos de la representación...

Brian Wallis

¿Y la **Wikipedia**
nos ayuda recuperar el
poder de definir y
clasificar?



Rene Magritte



¡ la representación en tres “p”!

Poder

Representación es igual a poder.



Propaganda

El poder se encuentra codificado (abierto y subliminalmente) en la iconografía de los medios de comunicación, y trabajan con las ideologías que componen la sociedad (familia, religión, cultura, etc.)

Productos

Este sistema de representación se manifiesta en los productos de la sociedad (las imágenes de los medios, la propaganda del consumo, la cultura popular, el arte, etc.) Los productos (materiales e inmateriales) son consumidos y absorbidos por la sociedad de forma tan "natural" que ni siquiera nos damos cuenta de su impacto y poder sugestivo.



Borges, con su enciclopedia china, nos invita a una fiesta sin reglas de conocimiento basadas en la razón, tal y como la entienden los científicos y los filósofos.





o que representa una imagen y la manera en que ésta es representada han cambiado dramáticamente respecto a la función que han desempeñado históricamente. Desde la época en que el ser humano produjo sus primeras

Imágenes, ciertas formalidades (reglas) han regulado su uso. Utilizando el contexto de las pinturas rupestres prehistóricas podemos inferir que fueron creadas bajo algún código de significado. Este código es ajeno a nosotros, ciudadanos del siglo XXI, ya que el tiempo nos ha robado sus significados contextuales, y realmente solo podemos suponer que estas imágenes tenían alguna importancia debido a que fueron realizadas, y a que han sobrevivido hasta hoy.

A través de análisis histórico y entendimientos de códigos culturales compartidos, los códigos usados en la fabricación de una imagen hace 500 años en Europa, por ejemplo, son relativamente accesibles para nosotros. Tenemos la oportunidad de entrar a este "mundo" gracias al hecho de que aquel lugar y tiempo tienen mucho en común con lo nuestro.

Obviamente no podemos decir que son "lo mismo" debido a un contexto histórico distinto, sin embargo podemos llegar a la conclusión de que las raíces de la cultura occidental / europea están fundadas en la previa. Esta es la tradición... y en cierto sentido nuestra tradición.



El Renacimiento fue un periodo de desarrollo notable en cuanto a la técnica de la representación visual, pero más allá de los aspectos técnicos lo impactante de ese periodo fue la transformación del artista en individuo creativo con mayores libertades de expresión. Este momento representa una cesión parcial del "poder de la imagen" desde la institución hacia el individuo; y aunque la institución de ninguna manera entregó por completo su dominio, dejó de ser el patrón absoluto. Desde luego no podemos ignorar que con estas nuevas libertades el contenido artístico principal de la época fue compuesto de temas clásicos (la mitología griega y romana), religiosas, laicas y de la naturaleza. Una respuesta sencilla a esta pregunta resulta ser sorprendentemente similar a la respuesta anticipada de cómo responder a esta misma pregunta en relación con la producción contemporánea de imágenes: una referencia al pasado y un presente de nuevos descubrimientos. Para los hombres del Renacimiento, su pasado grecoromano ofreció un sin fin de posibilidades en cuanto a la forma y la composición, además de conceptos sobre la formación de una sociedad "humanista". Y su presente ofreció una libertad de expresión creativa jamás vista con anterioridad, en adición a las perspectivas nuevas del "mundo" relacionadas a las innovaciones, exploraciones y descubrimientos de índole científica, técnica y geográfica. El resultado de estos factores contribuyó a la reestructuración radical de la representación que se puede identificar en las siguientes áreas: la perspectiva lineal, la escultura en tres dimensiones, la introducción de fondos elaborados de paisaje y arquitectura, la composición rigurosa, un cuidado por la precisión de la anatomía humana, el *trompe l'oeil*, y la reducción del sujeto a lo estrictamente esencial.

No sólo a partir de estas innovaciones cambió el cómo lucen visualmente las obras, sino también como son relatadas (visualmente) en sentido narrativo. Entre los amplios ejemplos sobresalientes de esta transformación hay dos obras que coinciden ser ejemplares del arte del Renacimiento: "David" de Miguel Ángel y "la Última Cena" de Da Vinci. En su obra maestra "David", Miguel Ángel establece una composición en la que queda completamente a disposición del autor la elección de





representar a David en un momento sereno antes de la batalla con Goliat. Este momento reflexivo de David nos da una imagen contraria a lo esperado (seguridad en sí mismo, o quizá su temor ante su oponente). De igual manera, Da Vinci, en "La Última Cena", decidió representar a los apóstoles en los momentos posteriores al anuncio hecho por Cristo de la traición que se gestaba por alguno de ellos; mostrándonos no necesariamente la "gloria" de Cristo, sino los conflictos que le rodeaban. Estas obras, entre varias, figuran claves en este momento decisivo en que no solo podían decidir los artistas cómo representar visualmente a un sujeto, sino cómo interpretar su perspectiva del contexto de la historia / alegoría como una base de la representación total.

Investigaciones de esta índole son completamente cautivadoras en relación con un análisis del desarrollo de la fabricación y el uso de imágenes. Sin embargo, ha llegado el momento preguntarnos: ¿de qué nos sirve esto teniendo en cuenta que el enfoque de esta tesis es el uso de la imagen dentro del contexto contemporáneo? Pues, funciona como ejemplo de qué tan propensa es la representación al flujo del contexto, a la vez siendo dependiente del contexto como su factor definitivo.

Entramos al siglo XXI... Como se mantiene en esta tesis, en nuestra situación contemporánea hay una tendencia definir y re-definir cómo se producen las imágenes y sus significados. Tanto como el Renacimiento tuvo sus innovaciones en cuanto a la perspectiva por medio de técnicas nuevas, nosotros tenemos las nuestras con respecto al video, la instalación, el performance y el uso de la computadora. Los códigos del Renacimiento fueron fundados en la forma y la perfección "clásica", y los nuestros están basados en la repetición, lo superficial y la simulación. Sus referencias tradicionales fueron los griegos y los romanos, y los nuestros se encuentran en Duchamp, Warhol y la tele. Mientras que ellos estudiaron directamente las obras maestras de sus antepasados con las intenciones de aprender y copiarlas, nosotros hojeamos un catálogo o bajamos imágenes del internet. Resulta que el juego es el mismo, sólo ha cambiado el estilo de las barajas.



La simulación ya no existe como un territorio, un ente auto-referencial, o una sustancia. Es la generación por modelos de lo "real" sin origen o realidad: lo hiper-real.

Jean Baudrillard



Este cambio en la concepción (de obras de arte)-- desde la realidad como un efecto de la representación a lo real como asunto de trauma-- podría ser definitivo en el arte contemporáneo, así también en la teoría, la literatura y el cine contemporáneo.

Hal Foster

El Dr. Simi anda suelto en la ciudad...

¿Será el medico particular de Baudrillard?

Accidente en simulacro

Dpa, Rotterdam □ En ridículo terminó un simulacro de evacuación en el estadio de futbol del Feyenoord. Según fuentes oficiales, al menos dos personas resultaron heridas: un hombre recibió una cox de un caballo de la policía y una patrulla atropelló a una mujer.

Chivas recibe a Necaxa

Encuentros de la fecha 10 del torneo para este domingo:

12:00	Necaxa-Chivas	Jalisco
12:00	Morelia-Pumas	Morelos
16:00	Atlante-León	Azteca
16:00	Santos-Puebla	Corona



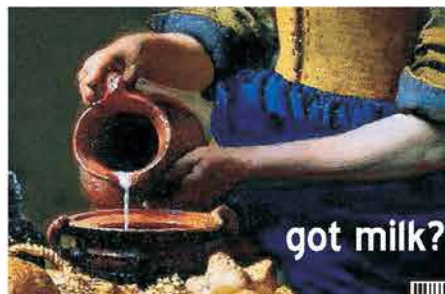


¿s u s t i t u t o ?

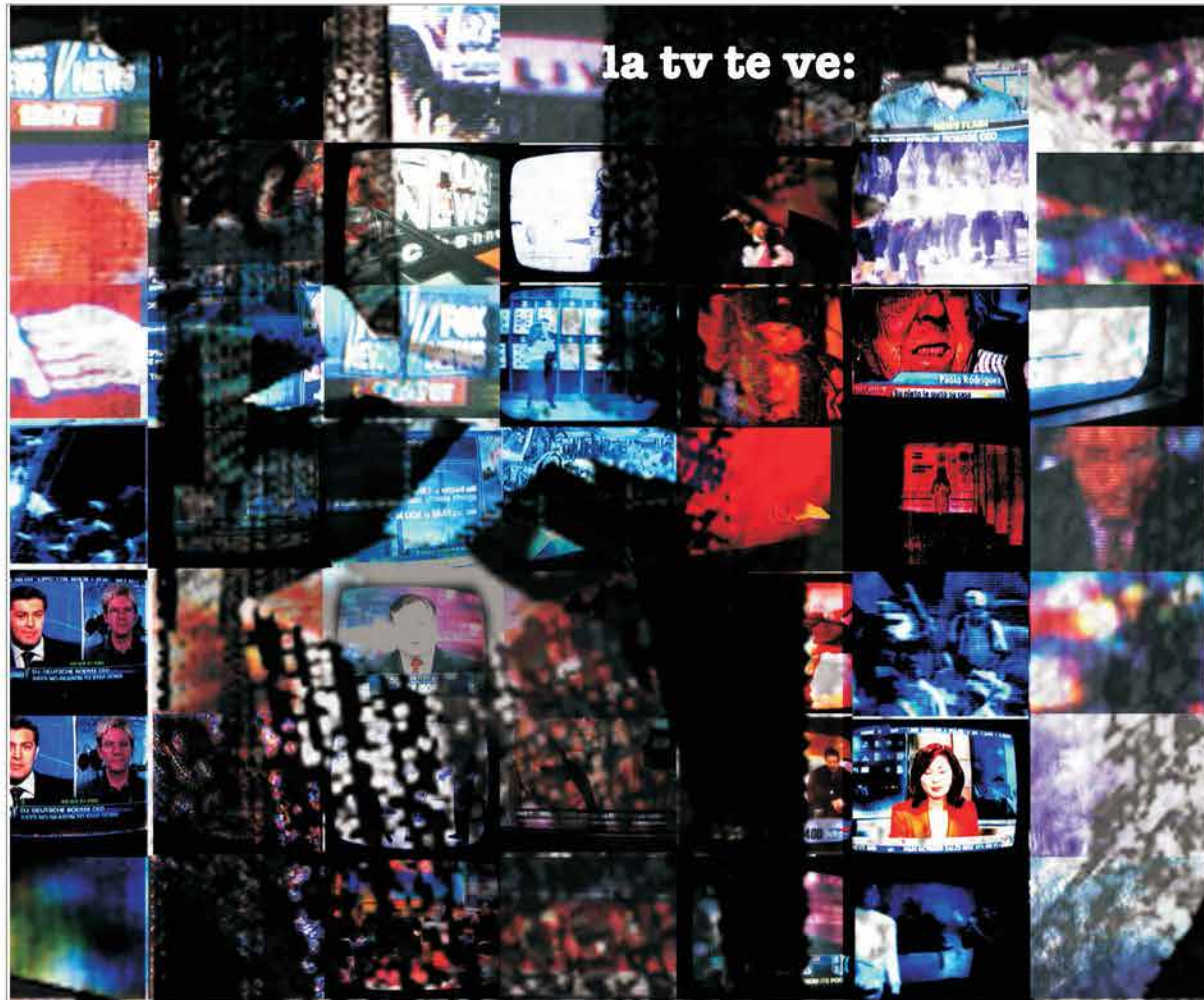
Microsoft



No es un mundo de fantasía cuando ya vives en ello.
(lema publicitaria para un video juego)







la tv te ve:

Homero: *Vamos a ver la televisión.*
Bart: *¿y qué hay?*
Homero: *Eso es lo que menos importa.*

Camilo Sánchez



Descifrando quién es quién realmente es quién en el mundo de la tele, compuesto por historias importantes y ventriloquia indirecta, es un juego que casi nadie quiere jugar. Las cosas son aceptadas a un valor nominal, por la superficie de la pantalla, porque el público piensa que la refriga de la fascinación es todo lo que el medio puede dar. Y generalmente la refriga es más que suficiente. Ofreciendo descanso para los ojos errantes, el aparato proporciona un desfile de personalidades disfrazadas como otras personalidades o simplemente como ellos mismos. Ni real, ni ilusión, aparece y desaparece al golpear el botón controlado por un remoto, idea de lo que es adecuado por el momento o lo que podría ser mejor.

Barbara Kruger



Un actor que tiene el papel de un actor.

¿Quién está actuando?

Y curiosamente,

¿cuál es el papel que le toca actuar?

¿Nos ayuda en encontrar una respuesta el arte de

Cindy Sherman?



Programas sobre la entrega de premios, premiando a la televisión siendo televisada...

¿se otorga el premio al actor o al personaje de su papel?

¿Su auto referencia es un espejismo?



Las tele-noticias parecen tener "corresponsales", "periodistas" etc., flotando en el fondo, "trabajando" siempre, frente a unas computadoras, "discutiendo" algo en el teléfono, "dejando" las últimas noticias encima del escritorio de su colega. ¿Qué diablos está haciendo toda esa gente? ¿Son parte de la escenografía?

lillytellez@tvazteca.com:

Televisión Azteca cambió su presentación de noticias: información más "objetiva", la noticia transparente dicha con más "confianza". Son las cosas que nos prometieron. Hubo cuatro cambios notables: 1. La escenografía (ya son dos pisos de muchachas guapas "usando" un chorro de equipo de alta tecnología-computadoras, celulares, conexiones por satélite, etc.) 2. Efectos especiales cursis con los cuales de repente aparece en el monitor la empresa patrocinadora del segmento en curso. 3. Ya hay dos comentaristas al estilo gringo, uno masculino y otro femenino que alternan historias y comentarios, como un número de comediantes de media farsa hecha de elementos melodramáticos, trágicos y espectaculares. El papel más interesante es el de la mujer quien "suaviza" las noticias para nosotros, simultáneamente haciendo prueba de la "autoridad masculina" (lo que es dominante en figuras públicas.) 4. Al final de la transmisión se ponen a nuestra disposición los correos electrónicos de ambos anfitriones para recibir nuestros comentarios, preguntas y quejas. Un gesto de aparente intimidad pero de un brazo largo, frío, medio engañoso y desde luego participe del *establishment*... como si verdaderamente les importáramos.





Una internacionalmente conocida actriz y modelo mexicana hace un anuncio para una empresa de maquillaje. El anuncio es en inglés, pero está doblado al español para los televidentes mexicanos.

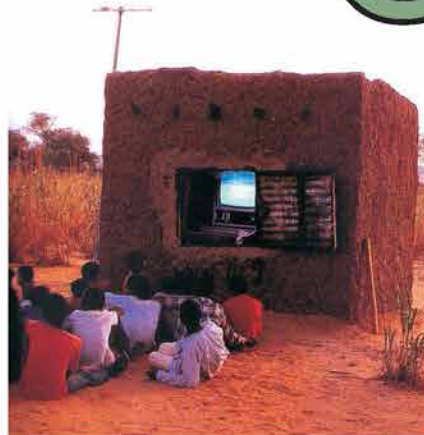
La televisión toma eventos de la realidad y de estos eventos construye la "armonía televisiva"; un fenómeno en el cual se configura una pequeña red-individuo que, combinándose con otras semejantes a ella compondrá una red colectiva de masas.



El rito de los desfiles estadounidenses nos da una muestra "más grande que la vida" de los "mitos leves" estadounidenses (lo que viene de la tele... de la cultura popular.) Es como si el mundo se hubiera vuelto una caricatura.



SN PEDRO PARABOLICO



¿mis-tranza-misiones?

la tele te trae información instantáneamente...
en vivo... de 25,000 km

— disponible al oprimir el botón.

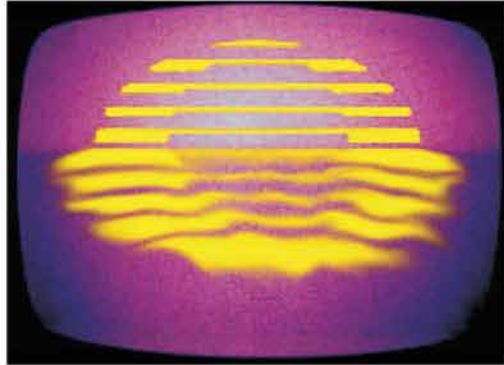
- aterrizajes en la luna
- transmisiones del telescopio "Hubble"
- imágenes de una sonda saliendo de nuestro sistema solar

U

na historia breve y específica de la tele: la historia se renueva constantemente... una historia de los jodidos... vía satélite, por medio de este artefacto de rayos catódicos... nueva estética del "éxito"... la invención de la imagen... el "confort" vía proceso de elección y preferencia. El público escoge lo trivial sobre lo esencial... un hecho que despista las emociones y garantiza la satisfacción gracias a la imitación de "emociones" reales trivializadas... *shimmer* "Conviven" los dos sin compartir un suelo común.

Examinar el contexto es examinar la televisión... después de todo, ¿Qué otro invento ha tenido tanto impacto sobre nuestra cultura? La caja idiota. El verdadero opio de las masas: mecanismo de escape número uno. El rayo catódico (¿católico?) ha entrado a nuestras vidas cotidianas de una manera tan profunda, que podemos ver cómo pasa por encima de la gente sin que los más afectados lo comprendan.





Bart Simpson:

"La maldita televisión me ha arruinado la imaginación y la... la..."
y saca su watchman.



George S. Trow
Hecho: *Un niño ha visto hasta cuatro mil horas de televisión antes de que él o ella haya entrado a la escuela. Son aproximadamente la misma cantidad de horas que este niño pasará estudiando en las salas de la universidad cara a la que decida asistir.*

Siempre prendida, como el refri, la tele es vista por muchos pero, ¿cuántos se dan cuenta de lo que realmente pasa? ¿y les importa?
Es la gente la que no está viendo. ¿Hasta qué grado ha cambiado la manera en que percibimos al mundo, como individuos y como cultura?
Una generación cree en cosas que otras no creen, pero todos estamos ligados por los sit-com y las caricaturas que vimos durante la niñez.



Imagina lo que ves del mundo a través de la tele, y cómo esto forma parte de tu comprensión de la sociedad. Ahora, **imagina** lo que no te muestran.





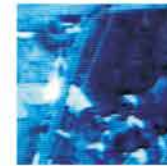
a vida nacional es una red pequeña y la vida íntima es una red grande. ¿Una tercera red no construirá una jaula? El producto de ambas redes es lo seudo-íntimo... causado por la publicidad y reforzado por la sociedad.



¿Estamos perdiendo la historia porque ya la historia se ha vuelto una ganga?

¿Es la historia demasiado rápida para nuestro propio beneficio?
(Decir que la historia es "rápida" es una referencia a la cobertura mundial dada por las noticias de la tele, la radio, el internet.)

El uso y el culto de la grabación (sea el audio, el video, la fotografía), el archivo y la documentación han crecido en este ambiente intenso de la modernidad/posmodernidad, en parte por el desarrollo de la cámara y de los medios de difusión, lo cual se refleja en el modo en que algunas culturas perciben y ejercen su historia y su tradición.



Imagina todo lo que te muestran en las noticias.

un concepto desarrollado por George S. Trow

El contexto o el "contexto del no-contexto" creado por la televisión nos obliga a cuestionar nuestras representaciones de la realidad, nuestra idea de confort y el relativo acceso a la información y al entretenimiento que éste nos ofrece. La muy real no-realidad televisiva contribuye de manera significativa al proceso a través del cual entendemos y funcionamos dentro de la sociedad. Esto podemos verlo en cualquiera de las sociedades que componen este mundo saturado por los medios. Al derivar a los modos de conducta desde dicho contexto del no-contexto, quedamos reducidos a un estado paradójico de funcionar sin tener un contexto verdadero. Lo que es cómico y trágico a la vez, es que no nos hemos dado cuenta de esto.

Un toque electrodoméstico, enchúfate, recárgate...
download yourself if you wish...



Ahora, imagina lo que no te muestran.



¡Ganas en dólares! Sábado Gigante Internacional la cumbre del programa de concursi.

¿Dónde diablos están? Claro, en Miami *of course*, pero nunca lo mencionan, entonces ¿realmente dónde están? "Aquí en el estudio con todo el mundo hispano-parlante". Es un espacio del no-espacio: el espacio queda definido en términos con referencia a entendimientos culturales comunes pero no tiene especificidad geográfica.

Muestra de sinceridad: Alguien que sufrió abusos sexuales por parte de su padrastro durante diez años consulta, por primera vez, a un psicólogo con la intención de superar su trauma. Este asqueroso *gracioso* está dirigiendo todo... "¿Qué podemos hacer para ayudarlo?"

¡Un magnífico auto del año!

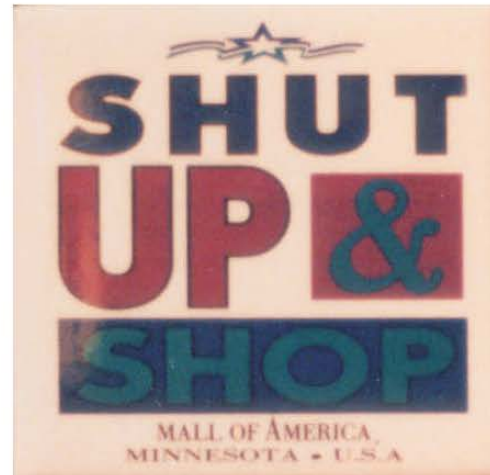
Después llega el hijo que tuvo esta mujer como consecuencia de la violación. No se han visto desde su nacimiento. Pero, antes de este momento de calidez humana, el nuevo capítulo de *La enfermera cachonda*.



\$ 39.00

el consumo:

no puede volar la hormiga con alas
excesivamente grandes



Con el universo de los objetos, de la publicidad, de los medios masivos, la vida cotidiana y el individuo ya no tienen un peso propio, han sido incorporados al proceso de la moda y de la obsolescencia acelerada: la realización definitiva del individuo coincide con su desustancialización, con la emergencia de individuos ante la continua variación de los modelos.

Giles Lipovsky

paradoja: El sistema capitalista norteamericano se fundó en valores puritanos: la frugalidad, la austeridad y la humildad, la moral incorruptible y anti-hedonista, respaldado por la disciplina religiosa y trabajadora. Hoy en día, este sistema (máquina/superempresa) prospera sobre los valores superficiales de la cultura consumista: importancia de la imagen, la "disciplina hedonista", la riqueza materialista vista como escala social, etc.

En el año 2000 alrededor de 20,000 productos
nuevos dirigidos al consumidor fueron
introducidos al mercado en los Estados Unidos...
el 90% de ellos van a fracasar.

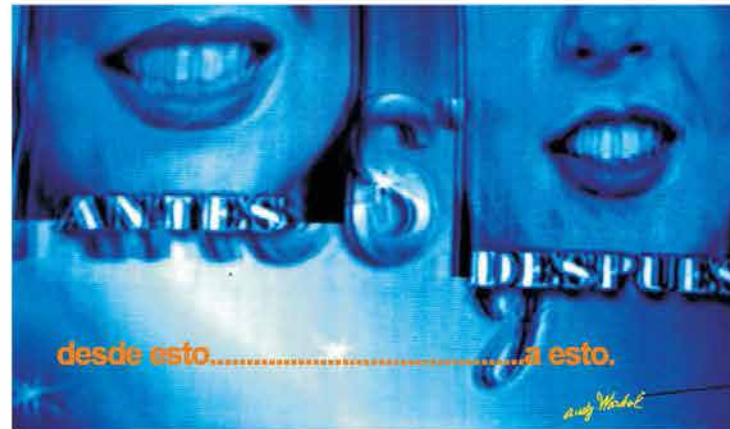
\$ 40.00



Ante todo, la vida involucra comer y beber, una habitación, ropa y muchas cosas más. El primero acto histórico es entonces la producción de la manera satisfacer esas necesidades, la producción de la vida material en si.

Karl Marx

la ética hedonista: Ser un consumidor en el Mercado de los Medios Masivos (M3) permite identificarse con cualquier participante en este espectro consumista, lo cual forma un hiper-individuo... correr al centro comercial, a dar un *tarjetazo* y una firma ya resulta un estiramiento de cara, un aumento de busto o una sesión de liposucción: un cambio físico, como si fuera comprar un par de zapatos. Esta clase de individuo, del cual todos tenemos algo, está siempre en proceso de convertirse en lo que tiene en la mente de como debería ser.



\$ 4100



shut up and shop... mall of america!

¿Es la "libertad", el poder de expresarnos así? Asemejarse a lo que uno quiere a través de íconos, imágenes e identificaciones mostradas por los medios y vendidos en el mercado masivo consumista. Así se puede seleccionar entre un sinfín de recursos, los cuales reflejan su propia personalidad "chacharera". Además el acto de ser distinto a los demás es inherente a la existencia (hasta es visto hoy en día como un derecho humano básico) y en este caso, la fabricación de la personalidad de acuerdo con los medios masivos, resulta gratificante en estos asuntos de la identidad.

→ Cuando piensas acerca de ello, las tiendas departamentales son algo parecidas a los museos.

\$ 4200

Cuando veamos a publicidades nos da la oportunidad hacer varias lecturas: una al nivel "practica", es decir verla como una imagen que promueve un producto, una idea, etc., también podemos leer más allá de estas intenciones y analizarla como si fuera una "obra" de arte, resultando en una lectura que puede provocar interpretaciones como ironía, crítica social, coherencia estética, etc.

La validez consumista, la popularidad y los personajes que endosan productos, promueven un *estatus* de celebridad entre las marcas.
El "marketing" hace que una celebridad sea una "marca comercial"... las relaciones públicas, en efecto crean una celebridad.

Con la clase consumista nos propone lo siguiente:

1. ¿Qué está siendo consumido?
2. ¿Por qué está siendo consumido?
3. ¿El fin justifica los medios, o los medios justifican el fin?

realidades plásticas: Exhibición en P.S.1... los derivados de la cultura consumista popular diseminados por el espacio de una sala en un orden desmadroso. Los términos "popular" y "masivo" en el contexto de los Estados Unidos sí tienen la misma significación. En fin, la obra es un *redymade* con un tratamiento intensivo de esteroides. Ya que han pasado los años desde que vi aquella obra, se me ha olvidado el nombre del artista, pero como conciliación ofrezco una imagen de otra artista con una meta artística muy parecida: **Jason Rhoades**.



\$ 4300

¡Hagalo Usted Mismo!

su revista para toda clase de transformaciones



Con un gesto así se desvanece la línea entre la producción y el consumo... kits estilo "hágalo usted mismo", grupos de auto-ayuda (Alcohólicos Anónimos), etc. Esto fomenta, en su momento, especialidades y redes complejas de producción y distribución.

...lo que hacen no es otra cosa que personalizar al extremo la lógica del consumo.

Sea cual sea su estandarización, la era del consumo se manifiesta y continúa manifestándose como una personalización de la responsabilidad de los individuos, obligándoles a escoger y cambiar los elementos de su modo de vida.



Giles Lipovetsky

\$ 44.00

Celebridades:

Las celebridades más exitosas son productos. Considera el papel verdadero de la Coca-cola en la vida norteamericana. ¿Existe alguien tan querido como este refresco?

George Trow

La Tama

no el agua, es el solvente universal.

Woody Allen

La valdez consumista, la popularidad y los personajes que endosan productos, promueven un estatus de celebridad entre las marcas. El "marketing" hace que una celebridad sea una "marca comercial" ... las relaciones públicas, en efecto crean una celebridad.

Perestroika en 30 minutos o menos: El ex-presidente de la Unión Soviética, Mikael Gorbachev, en un anuncio Pizza Hut.



Por cierto, ¿este solvente universal no podría ser también la Coca-cola?

\$ 4500

Dicen que "el tiempo es dinero", pero están equivocados... el tiempo es la ausencia de dinero.
Wim Wenders

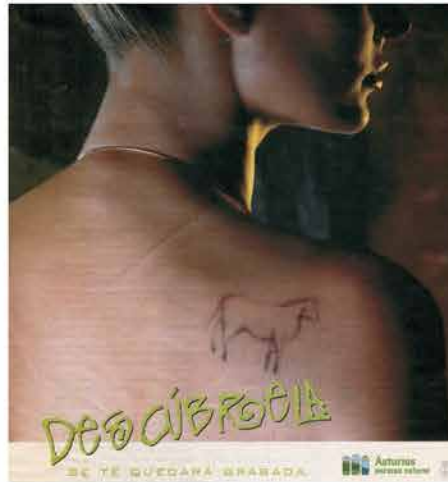
El culto de la estrella de cine, nutrido por el dinero de la industria del cine conserva no a la aura única de la persona, sino al "encanto de la personalidad", el encanto falso de una comodidad.

Walter Benjamin

publicidad... espectacular del Palacio del Hierro con la imagen de la Mona Lisa, pero remplazada por una chica "fresa" declarando: "algunas mujeres necesitan comprar... pues no todas somos perfectas."



L. H. O. O. Q.



...lo de la frente es superficial, esas cicatrices "no tienen mayor importancia", como decía un artista.

Perro Aguayo

\$ 46.00

Nikki Guerrero



TCB: Esas dos fotos fueron tomadas durante de "Elvis Week" en Memphis, Tennessee. Transcurre en la segunda semana de agosto para conmemorar la muerte del Rey. Decenas de miles de personas asisten este evento, una gran parte de ellos están vestidas con alguna apariencia a Elvis. Incluso las mujeres, quienes van vestidas en ropa de la época como seguidores de Elvis para aplaudir a sus parejas imitadores.

Vaya, ¿qué tiene la gente que ha sido infectada por el impulso materialista desde su juventud, y que da por supuesto que está más allá de esos últimos bienes de consumo que tanto "gancho" tienen para ellos? Aquí, el materialismo alcanza otro nivel. El impulso de comprar, o hacer lo posible por obtener lo último en productos de moda se trasladó al ámbito de la cultura... pero para el consumidor primario, incluso lo intrincado del consumo "acá" en el mundo de la moda, se da por supuesto. Su desafío ya no queda en la arena cultural sino en la arena de la alta cultura.

Jeffrey Deitch

Las tendencias consumistas de los últimos 30 años en el arte lo han convertido en una estética de lujo, una inversión y un camino para elevar el estatus. El culto del consumo está infectado por el impulso material.

Cerca de las supermercados que rodean a la ciudad, encontramos centros de descuento y tiendas de superdescuento con sus fachadas asépticas... Sus interiores, de una complejidad lóbrega, han traído al arte una nueva conciencia del vacío y del ocio.

Brendan Taylor

\$ 4700

La cultura pop es uno de los temas obvios en el arte porque viene del contexto cotidiano.



realidades plásticas:
Yoshio Itagaki nos presenta fotografías de gente tomando fotos de monumentos culturales, pero los fondos de las fotos (los monumentos) se han cambiado con la ayuda de una computadora... dejando a los sujetos irreconciliablemente fuera de contexto: una re-contextualización sin permiso.



paradoja: Cuando algo lleva la etiqueta de "auténtico"

Dudas existenciales en Graceland:



Nikki Guerrero

Un imitador de Elvis trapeándose el sudor del pecho y la frente con un pañuelo de una admiradora (hija de *fan* del Elvis original), quien regresa a su casa para desmayarse en las pestes simuladas del "Rey".^{TCA}

\$ 48.00



Pepe el Toro 2001: Imitadores de Pedro Infante obtienen el mismo nivel que los de Elvis... ¿está alguien que se parece físicamente al querido Pedrito destinado a personificar y cantar sobre pistas grabadas en el cuadragésimo dos aniversario de su muerte?



..... lo más probable es que no lo sea.

El arte pop mexicano se manifiesta en las marcas "piratas" de ropa y accesorios de moda: *Tommy's Hill Dinger, Tommy Halfmaker, KIKE, Elvis, Los Bros. Benitez.*

Proyecto: presentar ropa con marcas "piratas" sobre maniqués y sobre el artista mismo.



\$ 49.00

las señales posmo de una cachucha:

Podría ser tu equipo deportivo favorito, o el color que más te gusta, quizá un diseño chido, o que las siglas del nombre de un equipo sean las de tu nombre o que simbolizen a un código... y en los casos extremos, para ostentar el hecho de que eres integrante de una pandilla específica. Entonces, la desgracia trágica en este lenguaje ambiguo es cuando algún pobre pendejo recibe unos balazos por ser aficionado de los "Reds" o por llamarse "Chuck". ¿Pensaba en esto Rubén Ortiz?

Jeffrey Deitch

Ahora que los integrantes de la nueva, educada liberalmente, clase profesional han asumido puestos de poder en la "fabricación de gustos" de los medios masivos, resulta que el vanguardismo ha dejado de ser una cultura adversa.

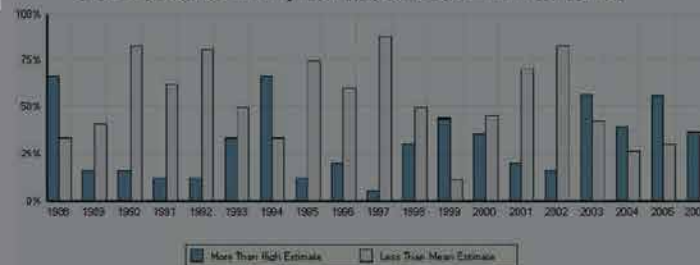
Mientras que las economías occidentales maduran y el negocio de la cultura empieza a alcanzar a la industria "básica" en importancia económica, los artistas seguramente tendrán un papel más amplio. En vez de ser individuos solitarios aislados en sus estudios, los artistas del futuro podrán ser más como empresarios culturales, usando la organización empresarial como si fuera un medio artístico.

el *accionismo* neoyorquino...
o londinense, o parisino, o chilango

...



David Salle -- All Works (excluding prints)
Chart 5. Lots Sold for > than High Estimate & Lots Sold for < than Mean Estimate



Esto y más en www.artnet.com

\$ 50.00



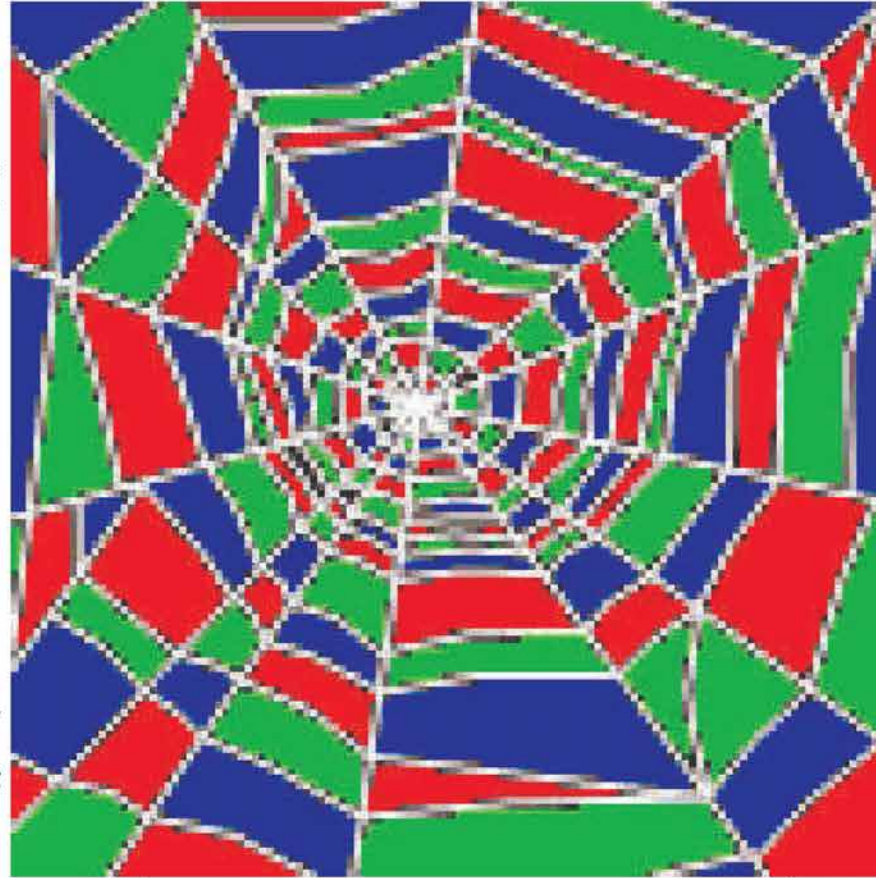
el carnicero de la forma:

incidente de la instalación:

una telaña

un dibujo

que se ha caído

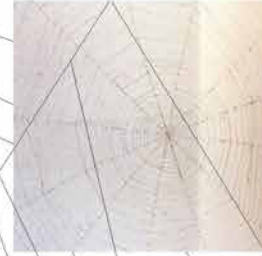


sostenido por

de una mesa

por una brisa

Tim Hawkinson



¿ se ude a a i z a r a l a ?
p e e n l i z a u n t e a r ñ a



53

Andy Goldsworthy

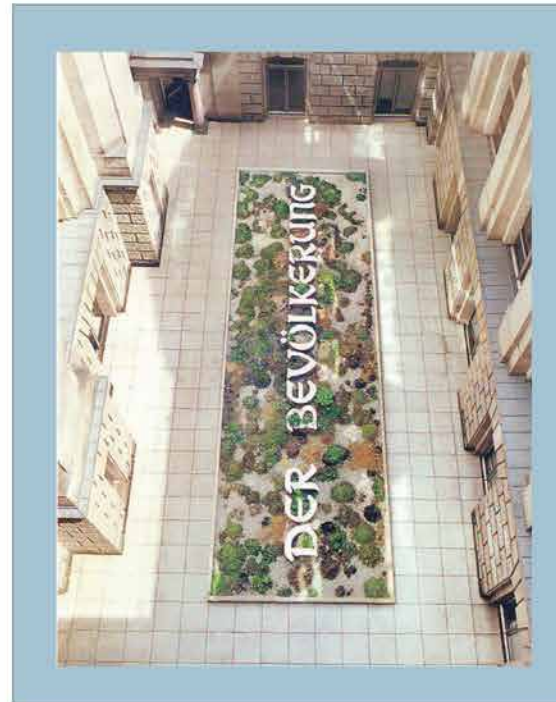
La instalación inherentemente juega muchos juegos a la vez: uno con la tradición y definición del arte, otro con el arte como material y objeto, y aún uno más con el arte como espacio y tiempo.

El espacio y el tiempo son las únicas formas sobre las que se construye la vida, y entonces el arte debe ser construido por ellos.

Naum Gabo

El contexto[...] es de suma importancia[...] para ejercer control sobre el contexto creando específicamente un ambiente el cual, en su totalidad, establece la obra. El "arte de contexto".

Michael Rush



Hans Haacke

se puede acompañar con tortillas de harina o maíz

EL ESPACIO...

Un gran valor de la instalación proviene de la experiencia y perspectiva temporal...

y la experiencia temporal (así provocando una experiencia única a través del tiempo) es, en sí, contextual.



Los Carpinteros

Con la instalación la obra está formada en parte por la experiencia. La obra se extiende hacia el público a través del espacio y el tiempo.

En la instalación podemos considerar el tiempo como espacio, tomando en cuenta el poder que tiene el espectador para "moverse" a través de ella...

Cada paso o cambio de posición física (duración de tiempo) representa factores integrales en cuanto al significado, además de experimentar posibilidades nuevas en la obra.



KCHO



Charles Simonds

INGREDIENTES
Carne de Res y sal yodatada

¡¡¡no te olvides del tiempo!!!

MODO DE PREPARARSE
Se pican las verduras muy finamente, aparte se fríen los huevos, se revuelven y cuando están cocidos se agregan las verduras hasta que estén sazonadas, se incorpora la CARNE MACHACA "del Mayo" y se mueve por espacio de un minuto. Se puede acompañar con tortillas de harina o maíz.



Instalación: la complejidad de reacciones entre el tiempo, el objeto y el contexto... un campechano del contexto físico y sociológico.

NOTA: Carne cocida
NO FREIR solo calentar y no poner sal a la carne ni a ningún ingrediente.
RENDIMIENTO DE 2 A 3 PERSONAS
Lote 1-21




**NO SE REFRIGERE
EVITE HUMEDAD**

Me di cuenta de la situación espacio-temporal preparar el desayuno:
incorpora la CARNE MACHACA "del Mayo" y se mueve por espacio de un minuto.

readymade e instalación:

en un gran parte de los casos el segundo deriva su existencia del primero.



La instalación es otro paso hacia la aprobación de cualquier aspecto o material de la vida cotidiana en la elaboración de una obra de arte.

Michael Rush

Lo que pasa con el "readymade" es que hay una interrupción del sistema de significación en el cual se encuentra el objeto originalmente rompiendo/desbordando el espacio en el cual luego está colocado.

Andrew

Benjamin

...La premisa que la significación de la instalación es parcialmente estructurada por su propia negociación al respecto del cuestionamiento del arte en sí.

Tal negociación hace que el arte sea presente como una cuestión.

...Entonces la pregunta decisiva se volvió la de encontrar el contenido (materiales, objetos) y darles significados.

Tony Cragg

La instalación es una reacción a esta tradición modernista y su sede, el “cubo blanco” ya que busca romper con este sitio. Aunque, actualmente la relación que mantiene con este espacio es uno de rechazo y reconcilio: la contradicción de estar **dentro y fuera**.

¿Qué (o en donde) está el foro del arte fuera de la institución? Ejemplos como mi casa, la calle, los espacios “alternativos”, etc., suelen ser físicamente fuera de la institución del museo/galería, sin embargo no necesariamente trascienden la barrera ideológica, histórica, etc. Porque, al final emiten ciertas características de la galería, principalmente, proveer un foro en el cual se expone el arte.

El contexto de la institución es fundamental a la instalación, y representa funciones diametralmente opuestas: aprobación y subversión. Además, en términos logísticos, una gran parte de las instalaciones creadas hubieran sido imposibles de realizar si no fuera para el apoyo económico y tecnológico de la institución.

Marcel

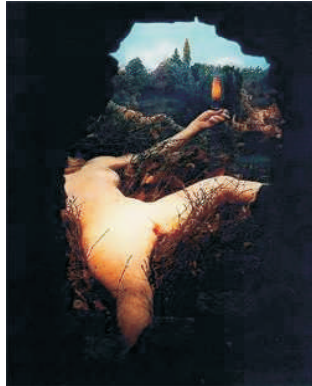


Étant donné:

1- la chute d'eau

paradoja: El espacio es necesario para la instalación y de hecho, son esas mismas preocupaciones con “ubicación” y “extensión” que se puede ver como parte del rechazo de la galería, ya que la instalación, en términos formales, se presenta con un formato “agresivo” frente la obra convencionalmente aceptada en la galería. En un giro irónico, resulta que ya existe “El Museo de la Instalación” en Inglaterra, un espacio oficial dedicado a obra que originalmente rechazó esa misma idea.

Duchamp



2-le gaz d'éclairage

La percepción de una totalidad no es inmediata ni pasiva: es un acto de organización que tiene que ser aprendido dentro de un contexto subcultural. Las leyes de la percepción no son naturales ni innatas; más bien son un reflejo de los patrones culturales, [...] son formas adquiridas, un sistema de preferencias y hábitos, convicciones y emociones, fomentadas en nosotros por el contexto natural, social e histórico en donde vivimos.

Umberto Eco

orden a lo no-orden...
entropía...
¡energía!

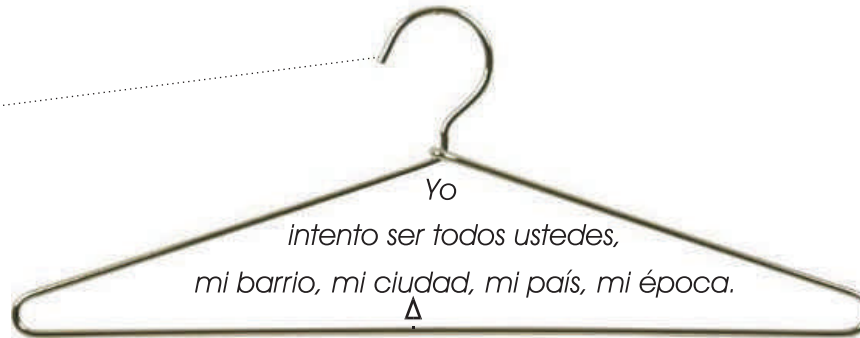
¿Porqué no referimos a Lao Tzu tan fácil como a Kant, cuando hablamos de arte, entre otras cosas?

La tradición modernista, derivada de Kant, crea una distinción entre lo que es llamado lo "fino" de las bellas artes (basadas en un criterio de lo que es considerado "la belleza") y lo que es visto como "representación" (un producto de la relación entre imagen y significado). La naturaleza material del arte en su calidad de ser "objeto" cuestiona esta distinción con su mera presencia material y por eso no se puede escapar de su estado inherente siendo un objeto. Suele ser que con tanto choro no podemos ver lo que verdaderamente es.



José Antonio Hernández-Díez

¿una especie de bomba de miel?



Melquiades Herrera... de las pocas personas capaces hacer el arte en cualquier momento, en cualquier lugar con cualquier cosa... un verdadero artista de contexto.

¿una especie de bomba de miel?



Michael Asher



Joseph Beuys



NO/W/HERE

¿quién pidió huevo con machaca?

La instalación ya no tiene que tratarse de lo físico, tampoco es decir que es conceptual, más bien es usar la estructura de una instalación para fomentar experiencias: cocinar un poco de *arroz frito*, compartir un espacio, montar un toro mecánico.



Rikidri Travonija



¿Cuándo es posible un Espacio sin espacio?
¿Un tiempo sin tiempo?

¿Un Momento sin experiencia?

¿Son las nebulas algún Romachachó como
There are no questions,
answers. que nos ayude a relations, talk, or contemplation
of course, there a conception of the final
answer makes ing side de ayudamos de Magritte?
Whereas the questions, up until then, seem more
intelligent than the answers.

¿Cuándo empieza el tiempo?

¿En donde termina este espacio?

¿Una Memoria amnésica Silence 0118
lecture "on Nothing"

¿Y las geometrías irrepresentables? Wesleyan U. Pappas
Hanover, New Hampshire
¿Una Clepsidra desierta?

¿Dónde está el punto de no retorno?

¿Un contexto sin contexto?

recortar y usar





cada foto es una historia...
cada boleto es un viaje...

anuncio en la tele:

Según Sony, tu primer
Handicam representa
"el nacimiento de tus
recuerdos".



Antes de la invención de la cámara ¿qué ocupaba el lugar de la fotografía? La respuesta inmediata es: el grabado, el dibujo, la pintura. La respuesta más reveladora podría ser: la memoria.

John Berger

Según la empresa Eastman-Kodak, más de 6,000,000,000 fotografías fueron tomadas en 1997. Irónicamente, esta empresa va a dejar de fabricar película comercial de 35mm en el año 2007.

¿Qué sería el contexto de la memoria si ya no podríamos distinguir los eventos y las experiencias simuladas de las reales?

Michael Rush

Peter Weibel



Por primera vez en la historia la imagen se ha vuelto un sistema dinámico.



La imagen tiene fuerza, un poder inexplicable de fascinar y transformar. El académico canadiense John Ralston Saul propone que la fuerza de una imagen viene del aura de inmortalidad que tiene. La obsesión humana con la futilidad de una vida eterna está encapsulada por la imagen. Los murales de Lascaux han existido por alrededor de quince mil años, y desde entonces, el uso de la imagen ha crecido (y sigue creciendo) tanto hasta llegar al asalto de imágenes que confrontamos hoy en día. Además, sugiere Saul que el uso ritualizado de la imagen en la práctica de la religión y creencia alrededor de "la perdida promesa cristiana de la vida eterna" ha formado la actual concepción del significado de imagen. Sigue Saul: "el fenómeno de la imagen hecha por el ser humano siempre está involucrado con tres fuerzas autónomas -el miedo consciente o subconsciente, el contrapeso de la combinación de lo mágico y lo ritual (no únicamente relacionado con la civilización occidental)... y un miedo no a la muerte, sino a dejar de existir..."

Originalmente, las conexiones entre fe e imagen fueron establecidas por el orden de la primera sobre la segunda, con la intención de fomentar la obsesión occidental de crear a un dios basado en su propia imagen: el ser humano en busca de la permanencia. El Renacimiento supuestamente perfeccionó la reproducción plástica del cuerpo bajo la dirección de la iglesia y respaldada por la construcción de imágenes llenas de alegorías de promesas del más allá. En la edad de la razón declinó el uso de la imagen con esas expectativas dirigidas por la Iglesia, abriendo la experiencia humana existencial (discurso del exterior contra el interior), enfocándose en la naturaleza. Aún con el arraigamiento del modernismo en las sociedades surgidas a raíz de la revolución industrial y desde el desarrollo de gobiernos basados en la industria y en el concepto utópico de democracia—opuestos a los regímenes feudo religiosos anteriores—, el Poder (político, económico, religioso, ideológico, o de cualquier otro orden) sigue teniendo una influencia pesada sobre la creación, la manufactura y la manipulación de la imagen. Aquí las connotaciones que llevan los términos "creación", "manufactura" y "manipulación" no sólo refieren a su aspecto mecánico: la imprenta, la cámara, y la televisión, sino también a la fabricación de la imagen por encima de la identidad ("dejar de ser" un fulano para parecer ser famoso, o adquirir rasgos conformes con un concepto de la "belleza".) Tampoco podemos descartar la significación relativa a la manera opresiva y clínica en el uso de la imagen informativa en forma de noticias y periodismo, la cual, al final resulta ser el brazo armado (con imágenes) de sistemas políticos, económicos, etc.

Además, con el invento de equipo para captar, editar y distribuir imágenes y la relativa facilidad con que tenemos acceso a dicho equipo, se ha creado una confusión general acerca de los significados dados por las imágenes; una confusión que afecta a los sistemas de creencia de la sociedad. En un sentido general, las culturas más desarrolladas, más saturadas con estos inventos y sus resultados (imágenes) han revalorado (o devaluado) el poder crear, incluyendo el extravío de la significación de "la imagen perfecta", el gran resultado siendo una actitud de aparente confianza absoluta a la vez que hay una desconfianza tremenda hacia las imágenes.



89

El Arte... una sopa

ARTE
 BART
 BEUYS
 BIENAL
 COLECCIONISTA
 CONCEPTUAL
 CONSUMO
 CONTEXTO
 COTIDIANA
 DECONSTRUCCION
 ESPACIO
 ESTETICA
 IDENTIDAD
 IMAGEN
 INSTALACION
 INTERNET
 LENGUAJE
 MEDIOSMASIVOS
 PERFORMANCE
 PLURALIDAD
 POSMODERNIDAD
 REPRESENTACION
 SIGNIFICADO
 SIMULACRO
 TELEVISION
 TESIS
 TIEMPO
 TRADICION
 TRANSFORMACION

X	T	V	D	Q	P	K	P	W	X	Q	S	Q	T	Z	N	A	Z	W	L
M	E	D	I	O	S	M	A	S	I	V	O	S	W	U	M	T	Q	B	Y
B	X	D	H	Y	R	R	V	I	I	Z	W	R	O	L	F	E	S	Z	V
I	D	E	N	T	I	D	A	D	E	S	D	V	G	W	O	N	L	O	W
M	E	S	T	K	G	E	C	O	N	T	E	X	T	O	D	R	H	T	B
S	I	M	U	L	A	C	R	O	P	S	I	T	I	A	A	E	H	E	B
D	V	T	Z	D	P	Q	Q	N	T	N	K	K	O	R	C	T	G	C	A
A	J	T	F	M	P	S	E	E	S	X	R	C	V	T	I	N	C	N	R
D	F	T	O	K	A	G	T	T	X	Y	J	Q	H	E	F	I	O	A	T
I	M	Q	L	T	A	I	A	T	E	L	E	V	I	S	I	O	N	M	Z
L	U	G	G	M	C	L	V	H	X	V	V	S	U	W	N	P	S	R	L
A	K	P	I	A	A	Z	Y	G	J	H	T	Y	D	J	G	M	U	O	A
R	B	C	V	C	W	K	M	G	Q	U	W	O	V	O	I	E	M	F	U
U	N	O	I	C	C	U	R	T	S	N	O	C	E	D	S	I	O	R	T
L	N	O	I	C	A	M	R	O	F	S	N	A	R	T	J	T	G	E	P
P	N	S	U	R	E	P	R	E	S	E	N	T	A	C	I	O	N	P	E
Q	V	C	O	T	I	D	I	A	N	A	L	E	N	G	U	A	J	E	C
E	S	P	A	C	I	O	T	V	W	Q	T	R	A	D	I	C	I	O	N
K	B	E	E	B	I	E	N	A	L	B	E	U	Y	S	O	R	N	Z	O
K	A	T	S	I	N	O	I	C	C	E	L	O	C	B	B	A	Q	A	C

¿Ya, las encontraste todas?

¿QUÉ ES EL ARTE?
¿QUÉ ES UN ARTISTA?
¿CUÁL ES SU PROPÓSITO?
¿QUÉ FUE LA PRIMERA OBRA DE ARTE?
¿SE CONSIDERA EL ARTE IDEA?
O ¿ES ASUNTO DE LO BELLO Y LOS MITOS?
¿QUÉ TAN PROFUNDOS SON LOS NEXOS
ENTRE ARTE Y CULTURA?
¿~~LA~~ AQUELLA RELACIÓN ES INTEGRAL?
¿QUÉ SIGNIFICA EL ARTE?
¿PODEMOS VIVIR SIN ÉL?
¿PUEDE ESTE (EL ARTE) VIVIR SIN NOSOTROS?
¿DE DÓNDE VIENE Y HASTA DÓNDE TERMINA?
UN RESPIRO, ¿ES ARTE?
ECHAR UN PEDRO, ¿TAMBIÉN?
¿ES EL ARTE VIVIR EL MOMENTO?
¿EXISTIR EN EL PASADO O MIRAR HACIA EL
FUTURO?
¿CUÁL ES LA OBRA MÁS GRANDIOSA EN
LA HISTORIA DEL ARTE?

¿O ¿ES UNA TONTERÍA INÚTIL PREGUNTARLO?
¿CUÁL ES LA JERARQUÍA DEL ARTE?
¿CUÁNTO VALE EL ARTE?
¿EQUIVALE A UN MONTÓN DE BILLETES?
¿LA GUERRA ES ARTE?
Y ¿EL ARTE PUEDE SER LA PAZ?
LA VIDA Y LA MUERTE, TAMBIÉN ¿NO?
¿EXISTE UN LUGAR HABITADO EN ESTE PLANETA
EN DONDE NO SE HAGA ARTE?
¿EN LOS RUMBOS INHÓSPITOS, PUEDE SER?
¿SE OBSERVA EN UNA GALERÍA, IGUAL
EN LA CALLE?
¿HAY ARTE EN EL VACÍO?
¿EXISTE EL ARTE SIN EL ESPECTADOR?
¿EL ARTE ES LO QUE DICE O LO QUE CALLA?
¿ES EL ARTE UN ENTENDIMIENTO DE SIGNOS?
¿SE PUEDE REPLAZAR LA REALIDAD CON EL
USO DE LA IMAGEN Y EL CONCEPTO?
¿DE DÓNDE SACAMOS LAS DISTANCIAS
ENTRE SU INFINIDAD DE MANERAS DE
MANIFESTARSE?



No creo en el arte.

Marcel Broodthaers

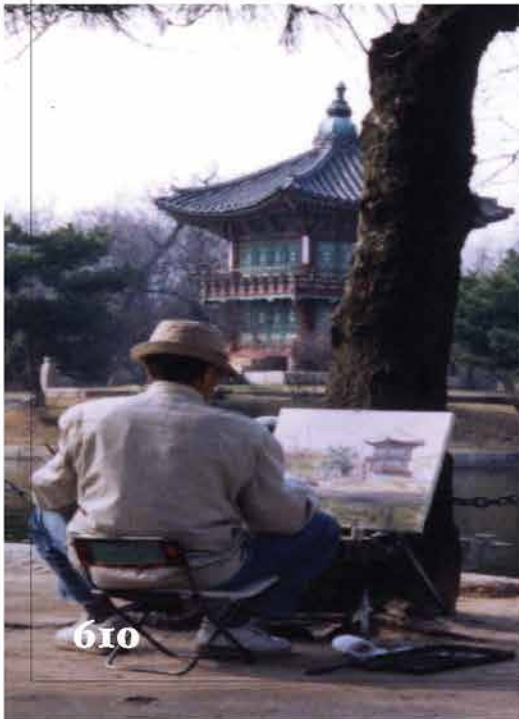
Les toiles, c'est laid. L' étoile aussi.

Rrose Sélavv

Marcel Duchamp trabajó siempre en el espacio negativo.

Cita de Duchamp visto en una playera.

Desde Duchamp el artista es el autor de una definición.



610

el tiro de gracia: La mitad o más de la mitad de las mejores obras en los últimos años no han sido pintura ni escultura.

Donald Judd

Tomando en cuenta que Judd fue uno de los grandes artistas/teóricos del minimalismo, su comentario tiene predisposiciones inherentes en contra del arte tradicional. Lo digo para que la cuenta queda clara.

Ad Reinhardt dijo alguna vez:

Tiene que entender que estoy haciendo las últimas pinturas posibles.

**¿Y qué quiere decir
precisamente
el señor
Reinhardt?**

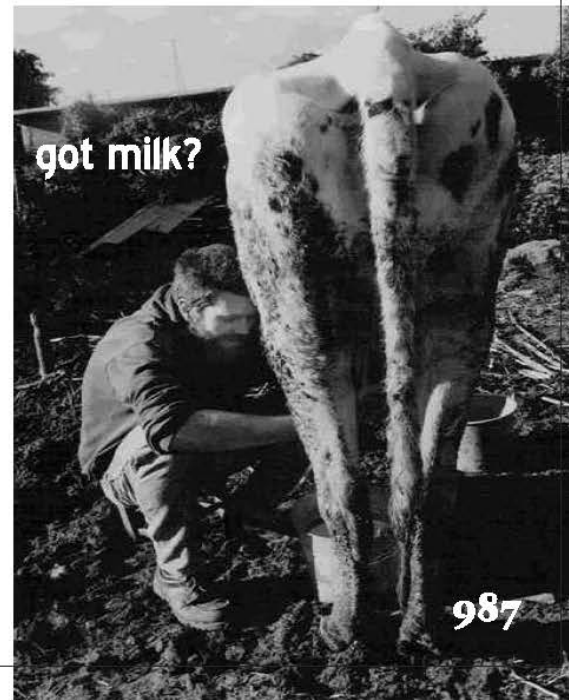
En fin, no resulta ser tan malo que se muera la pintura de vez en cuando, ya que un colega una vez me citó Adorno:
para que sobreviva la pintura es necesario que se muera: si no se muere de vez en cuando, entonces morirá para siempre.

La abundancia del abono:

Como saben los granjeros, la materia en algún momento fecunda, ya tumbada y enterrada, o igual pasado por un animal, vuelve abono y alimenta las cosechas del futuro. Y seguro que va a pasar lo mismo con la instalación, el performance y el video...

Sólo es una cuestión de tiempo.

¿Algo así?



Hay mamadas más mamadas.
Jorge Quiroga sobre el arte contemporáneo
31/12/99

LA TEORÍA DEL ESPAGUETI: según Bruce Connor

Si quieres saber si está cocido el espagueti, lo avientas a la pared o el techo, y si se pega, entonces ya está cocido. Pones algo en un ambiente de arte, lo llamas "el arte", y si se pega, entonces es el arte.

Pido una disculpa por las palabrotas, pero la verdad este adjetivo suena a menudo en las galerías actualmente.

hasta los artistas se usan traje con corbata como un medio...

theyesmen.org.....



Cremaster 3



Intentar y encontrar una espacio que está libre; encontrar aquel momento entre la no-forma y la forma antes de que se definan las cosas.

Matthew Barney

Aunque, realmente no tengo que disculparme dada la circunstancia de donde proviene esta cita: fue mi última conversación sobre arte contemporáneo en el milenio pasado. ¿Quién dice que la charla es obsoleta?

Nada nos muestra de manera más impactante que el arte ha dejado el mundo de la "semblanza bella" que, hasta ahora, ha sido entendido como la única esfera donde el arte podría prosperar.

Walter Benjamin

La tradición, cuando podemos tomar una distancia de ella, es un concepto relativo. Claro, hablamos muchas veces sobre "la tradición" con respecto al arte la plática se concentra en lo occidental. Y si, estos discursos son válidos y abarcan ciertas conclusiones y provocaciones, pero ignora de gran manera el otro hemisferio, cuya civilización arrancó mucho antes que su "contraparte".

La cosa es que hay que ver lo que tenemos a nuestros alrededores. Cuando los alrededores consisten principalmente por medio de los medios masivos como noticieros de la televisión, programas de concurso, TV novelas, sit-coms, "tal chows", programas y revistas del chisme, espectáculos en vivo, clips de video, revistas de interés especial, programas video caseros, pornografía *esoft* y *hard core*, video juegos, *reality TV*, internet, publicidades, espectaculares y anuncios (incesantes, excesivos, subconcientes) entonces es el

entorno en que necesitamos examinar. Ver a un Botacelli (o a un Rivera, o a un Warhol) en el contexto de su tiempo propio nos dice mucho sobre como fue aquel tiempo: sus estructuras, su lenguaje, etc. Ahora, viendo a lo común y corriente de hoy en día es sumergir a uno mismo en una infraestructura monstruosa puesto a un público masivo, mientras el trabajo de Botacelli (o quien sea de su época) fue visto en una edad donde la distribución masiva era inaudita, y de lo que existía era fuera del alcance de todos sino a unos cuantos privilegiados.

Lao Tzu ¿puedes tu?

Todo el arte después de Duchamp es arte conceptual en su naturaleza sobre el hecho de que sólo existe conceptualmente.

Joseph Kosuth



...El valor único de una obra de arte "auténtica" tiene su fundamento en lo ritual, el lugar del valor de su uso original.



Walter Benjamin

...Por primera vez en la historia mundial, la reproducción mecánica emancipa la obra de arte de su dependencia parásita de lo ritual... Pero el instante en que el criterio de la autenticidad deja de ser aplicable a la producción artística, la función entera (total) del arte se queda inversa. En lugar de estar basada en lo ritual, empieza estar basada en otra práctica— la política.

realidades de la te-ve:...el arte y la vida

Algunos de los mejores video/performance hechos en los últimos diez años se pueden encontrar en los archivos sin fin de los programas de "video casero" estilo "¡Ay Caramba!". Es un foro abierto en donde cualquier José o Josefina puede mostrar al mundo televidente su vergüenza total, o la oportunidad de ser director de "skits" que por alguna razón encuentran chistosos (generalmente usando a sus niños o mascotas como actores.) Esa es la verdadera vida tras bambalinas, que más allá de su escenario banal y kitsch revela a las masas en sus actos lúcidos.



"Chris Burden"



para los de la Generación X



El programa "Jackass" es un foro para chavos mediocres de clase media donde realizan una exploración guerrillera de tabúes de la clase media: el sado-masquismo, el miedo frente la muerte, la escatología y el homoerotismo.

En este mismo sentido, podemos decir que la llegada de Colón al Nuevo Mundo representa uno de los primeros *performance* multi-culturales que atina la confusión de la identidad. También, la adaptación radiofónica de la Guerra de los Mundos por parte de Orson Welles en 1938 fue un ejemplo inverso del *reality show*.

El lenguaje ya resulta operativo en la discusión acerca del arte hasta el punto que encontramos discursos críticos que funcionan como una propuesta artística en sí.

y que no se olviden:

El lenguaje escrito se ha vuelto, en el caso de varios artistas, un medio plástico. Este es el momento en que el discurso artístico puede funcionar como discurso crítico y viceversa.

pero a veces tanta charla resulta obsoleta:

Por qué es necesario usar el lenguaje cuando el arte, por así decirlo, ya tiene el lenguaje adentro?

Dirigida a los críticos y a los artistas conceptuales...
"por estar en el meta-concepto no entienden el concepto."

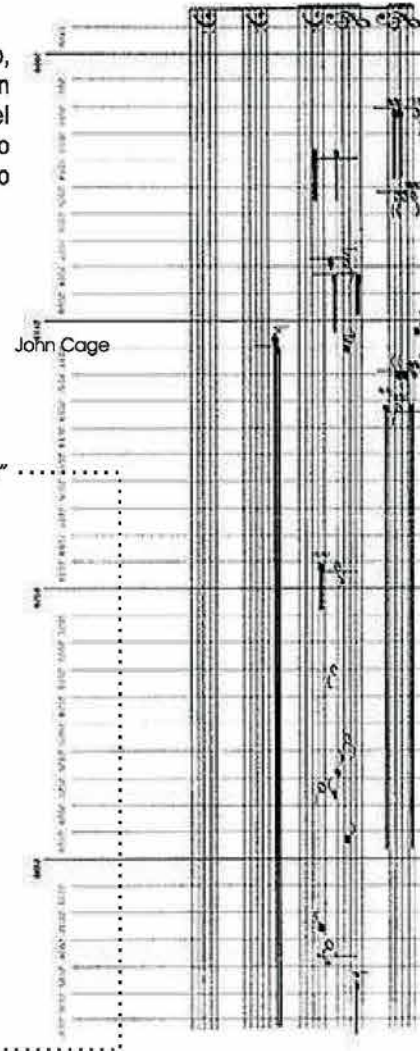
En rigor, no deberían existir nunca dos momentos, en el tiempo, en que la posición recíproca de la obra y del espectador puedan reproducirse de igual modo.

Umberto Eco

Una obra abierta afronta de lleno la tarea de darnos una imagen de la discontinuidad: no la narra, es ella.



San Paco 31:10:99





*...ayúdame, lastímate sociología;
aliméntame, cómeme antropología...*

¿Por qué tiene la cara tan
triste, Mister Nauman?

Nauman
Bruce
Connor

Otra joya del Sr. Connor:

Siendo artista eres una víctima de la historia.

¿El arte surgido de la conceptualización del contexto—
deriva de la “vida”— es creado por gente que ha
contextualizado la imagen-objeto original?

El nacimiento del *hipertexto*... ya tiene 500 años.

En el Siglo 17, Miguel de Cervantes publicó Don Quijote. En 1962, Jorge Luis Borges publicó "Pierre Menard, Autor del Quijote," un cuento sobre un hombre quien "re-escribe" el noveno y el trigésimo-octavo capítulo del Don Quijote. Su meta fue nunca producir una transcripción mecánica del original. No quería copiarlo. Su ambición era proponer páginas de las cuales coinciden con las de Cervantes, continuar siendo Pierre Menard y llegar a Don Quijote a través de la experiencia de Pierre Menard. Como Menard, me he permitido variaciones de una naturaleza formal y psicológico.

Sherrie Levine



17714

Coda

Estamos en el 2007. Ha pasado casi una década desde que empecé a apuntar mis divergencias, guardar pedazos de papel con citas, imágenes arrancadas del periódico para intentar ensamblar esta tesis de Maestría. En este tiempo los cambios han sido algo marcados, no sólo en el mundo a mi alrededor, sino también en mí mismo. Empecé la tesis con una máquina de escribir y la terminé con una Mac. En aquel entonces trabajaba en una cooperativa de ganado y lácteos, cortando alfalfa y limpiando heces, entre otras cosas. Y terminé los últimos pasos de la tesis mientras trabajaba en una Universidad impartiendo clases de arte. Los cambios han sido amplios.

En este período hemos visto desde un “Presidente chupacabras” hasta un “Presidente virtual”. Lo que empezó como ¡Ay Caramba! y el Gran Camal ha “evolucionado” al enorme asalto del *reality show*, dando vida a programas *celebreality* donde celebridades de segunda, la diáspora de otros programas *reality*, compiten para ver quién es la mejor celebridad. En 1999 encontré interesante que un equipo compuesto de arqueólogos, técnicos en computación y forenses ingleses hicieron una reconstrucción de una posible y plausible faz de Cristo, más fiel a las características de un judío de hace 2000 años que a las representaciones de la historia del arte. En comparación, en el 2006, los técnicos de un programa de farándula transmitido por televisión, aquí en México, hicieron básicamente lo mismo que el equipo inglés, pero esta vez para averiguar cómo serían los rasgos del hijo recién nacido de “Luismi”. Hoy en día los *avítars* en los mundos simulados hechos de *bits* y *bytes* suman deudas financieras reales. Así, es obvio que cualquier asunto relacionado con computadoras, comunicación, publicidad y realidad sobre los que escribí en esta tesis en el milenio pasado ya están ampliados enormemente gracias a los factores exponenciales de la tecnología. En fin, son muchos los ejemplos irónicos que marcan el transcurso de los últimos diez años.

El arte ha cambiado también en el tiempo transcurrido desde los inicios de esta tesis. Hoy en día el artista vivo más cotizado en el mercado (tanto por las

galerías como por los museos), Bruce Nauman, es un artista conceptual. El resultado, con toda su ironía, no sólo nos habla de la importancia del legado de Nauman, sino también indica la cambiante noción de lo que es una obra de arte, sobre todo con relación al mercado. Los museos y galerías del mundo están poniendo más énfasis en obras de arte basadas en las experiencias que ellas provocan que en sus cualidades de factura como objeto; quizás esto sea una secuela de la explosión del mercado de arte de los últimos 25 años. Pero también, quizá no lo sea. Podría ser que el público encuentre más gratificante llevar esa "experiencia" a su casa y a su vida después de ver una exposición, dado que es mucho más difícil adquirir y mantener una obra comprada en Sotheby's. Un testimonio de este fenómeno es la prominencia mundial de artistas como Rirkrit Tiravanija y Francis Alÿs (irónicamente, apenas en el 2007 Alÿs vendió dos cuadros por \$632,000 dólares en una subasta). De igual manera los espacios "sagrados" del museo se han vuelto un contexto menos y menos legitimador. Testimonio también de estas actividades cambiantes es la proliferación del arte callejero, arte urbano y arte de Internet, mostrándonos el poder del artista operando fuera de los recintos tradicionales del arte.

El arte se ha vuelto más dinámico. Para bien o para mal Duchamp ha dejado su huella indeleble y resulta que sólo nuestras propias mentes nos limitan en cuanto a considerar qué puede ser el arte y en dónde puede ser expuesto. Según mi perspectiva, esto es algo muy positivo y debemos aprovechar esta situación única dado que existen los espacios suficientes para disfrutar toda clase de arte, sea tradicional o contemporáneo. Hemos llegado a un tiempo en la historia en que el arte se ha vuelto más abierto, tolerante, plural y accesible que nunca. Es fascinante la manera en que usamos y abusamos de la cultura visual y cómo esa cultura puede llegar a nuestras vidas cotidianas. Igual de fascinante es cómo podemos sacar de sus contextos nuestras acciones y situaciones para verlas con distancia y así proveernos de la oportunidad de formar un análisis para poder darnos un sentido con qué entenderlos. Al reconocer y aceptar este concepto nuevo en cuanto a "¿qué es el arte?" (y en un sentido más amplio, la cultura visual) y cómo funciona en la sociedad de hoy en día, no lo hace más grande desde un parámetro histórico,

sino más bien lo hace más fácil de apreciar y entender. Además, lo convierte en algo en lo que todos podemos participar. Para algunos, quitar al arte su grandeza histórica es sinónimo de su propia decadencia. Pero, para otros, es precisamente lo adecuado para liberarlo de las cadenas de su propia historia. Cada quién que decida por sí mismo. Debido a que vivimos en un momento en que la historia (de arte, entre otras) sucede con tanta rapidez al mismo ritmo en que está siendo analizada y archivada, parece adecuado que aceptemos el arte por lo que nunca ha sido anteriormente: un evento no-histórico.

Me siento muy satisfecho en cuanto a cumplir con algunas metas de esta tesis. Percibo que con la presentación de citas e imágenes aparentemente "fuera de orden" logro establecer una liberación de estos elementos de sus asociaciones más esperadas. Así indico al lector que deben buscar activamente las significaciones que correspondan más a su propio contexto y no necesariamente al mío.

También creo que logro mostrar claramente el propósito de las situaciones de hipertexto que son característica de ciertas imágenes y citas. Por ejemplo, el letrero "San Pedro Parabólico", una imagen creada en Photoshop, muestra cierta falsedad evidente para reforzar su propia construcción de la realidad. Gracias a obviedades semejantes, el lector se despierta al lenguaje del hipertexto y así activa su capacidad para buscar elementos hipertextuales. Además, se me hace muy eficaz la táctica de incorporar imágenes y referencias que surgen varias veces a lo largo de la tesis para mostrar la interconectividad y relevancia de un concepto aplicado a muchas instancias.

Lo que se me dificultó bastante en la elaboración de esta tesis fue mantener un discurso visual que intenta dar un sentido del caos, sin recaer en él. Es difícil reafirmar, en la mente del lector, que esa estructura es a propósito, elaborada con toda intención y con mucho cuidado para evitar frivolidades.

Otro problema que encontré en la elaboración de esta tesis fue establecer un límite en desarrollar cada tema, porque se trataba de proveer de la información suficiente sin pasar a lo excesivo. Es decir, evitar la saturación (al menos cuando no sea a propósito) a la vez de incluir ejemplos adecuados y sucintos.

No espero que los lectores entiendan todo en la primera lectura, sino más bien que cada vez que realicen una lectura vayan descubriendo algunas pistas para enriquecer su experiencia con los argumentos que presento. Como he expresado anteriormente, evito establecer conclusiones absolutas, así uno puede leer y descubrir (por su propia cuenta) una multiplicidad de significaciones. Y esta acción de impulsar al lector a "hacer lo suyo" con este trabajo, quizá es el reto más difícil de todos.

Entonces, ya que este proyecto ha llegado a completarse, me siento tan animado como cauteloso de la situación del presente con sus paradojas y complejidades. La pluralidad, la diversidad y la extensión de esta era nueva las acepto sin reservas, pero también reconozco los problemas que vienen aparejados con esos mismos aspectos positivos: la pérdida de enfoque y la ironía de la tradición, entre otros. Tal vez es oportuno que termine este proyecto en donde empezó mi experiencia en la Academia de San Carlos: en su propio museo en la colonia Tabacalera, donde pasé hora tras hora estudiando y copiando "La cena de Emmaus", de Zurbarán. Para mí, este es el lugar adecuado para reflexionar sobre las contradicciones del arte y su rechazo y aceptación simultáneas de la tradición, y sobre cómo estas relaciones y reflexiones nos proporcionan una buena materia prima para ver el arte y la cultura visual de hoy.

Fuentes de consulta

Los nombres de las personas citadas aparecen en paréntesis después de los datos bibliográficos si no corresponden con el autor del libro citado.

I. Cómo se hace una tesis

1. Richter, Gerhard; Storr, Robert. *Gerhard Richter. Forty Years of Painting*. New York: The Museum of Modern Art. 2002. 64
2. Wallis, Brian, ed. *Art After Modernism: Rethinking Representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art. 1984 (Acker)
3. Diccionario de la lengua Española. ed. XXI. Madrid: Real Academia Española.
4. Kamenka, Eugene, ed. *The Portable Karl Marx*. "The 18th Brumaire of Luis Bonaparte". New York: Viking Penguin Inc. 1983. 287
5. O'Doherty, Brian. "The Wall as a Battleground and Art". *Inside the White Cube*. San Francisco: Lapis Press. 1986. 15
6. Lyotard, Jean Francois. *Flash Art #118*. verano 1984. 127
7. Shohat, Ella and Stam, Robert. "Politics of Multiculturalism in the Postmodern Age". *Art and Design* vol. 10 n. 7/8 julio-agosto 1995. London: Academy Group Ltd. 10

II. El lenguaje: la máquina del tiempo

1. Sloterdijk, Peter. *En el mismo barco*. Ed. Siruela. Madrid. 2000. 32
2. Stille, Alexander. "The Man Who Remembers". *The New Yorker*. 15/2/99. Vol. LXXIV. No. 46. 53
3. Wiener, Norbert. *Cybernetics*. Cambridge, Ma: MIT Press. 1965. 78

III. La representación... *got milk?*

1. Wittgenstein, Ludwig. *Flash Art #118*. summer 1984. 128
2. Barrière, Jean-Baptiste; Breda, Bjørn; Greenaway, Peter. *Insights/outlooks: 100 Objects to Represent the World*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje. 1992. 34
3. Wallis, Brian, ed. *Art After Modernism: Rethinking Representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art. 1984. 196 (Derrida)
4. *Ibid.* 186 (Crimp)
5. *Ibid.* Intro. xv (Wallis)
6. *Ibid.* 25 (Baudrillard)

7. Foster, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge, Ma: MIT Press. 1996. 146

IV. La tv te ve

1. *Los Simpson*. Episodio #1F20. Escrito por Greg Daniels. Fecha de estreno 19/05/1994.
2. Kruger, Barbara. "March 1986". *Remote Control*. Cambridge, Ma: MIT Press. 1993. 70
3. *Los Simpson*. Episodio #1F11. Escrito por John Swartzwelder. Fecha de estreno 03/02/1994
4. Trow, George S. *Within the Context of No Context*. New York: Atlantic Monthly Press. 1981. 39
5. *Ibid.* 45

V. El consumo: no puede volar la hormiga...

1. Lipovetsky, Giles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama. 1986. 107
2. Kamenka, Eugene, ed. *The Portable Karl Marx*. New York: Viking Penguin Inc. 1983. 153
3. Warhol, Andy. *America*. New York: Harper and Row. 1985. 22
4. Lipovetsky, Giles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama. 1986. 109
5. *Ibid.* 109
6. Trow, George S. *Within the Context of No Context*. New York: Atlantic Monthly Press. 1981. 48
7. Hertzberg, Hendrik. "Talk of the Town". *New Yorker Magazine*. n. 70, 21/03/94. 26 (Allen)
8. Benjamin, Walter. "Art in the Age of Mechanical Reproduction". (1a 1935.) página web <<http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>>
9. Miranda Fascinetto, Lola. *Sin máscara ni cabellera*. México, DF: Marc Ediciones. 1992. 18 (Aguayo)
10. Wenders, Wim. *Lejos, tan cerca*. Roadmovies Filmproduktion. 1993
11. Deitch, Jeffery. "Art from the ultimate maker to the ultimate consumer good". *Flash Art* n.94-95 enero-febrero 1980. 64
12. Wallis, Brian, ed. *Art After Modernism: Rethinking Representation*. New York: The New Museum of Contemp. Art. 1984. 84 (Taylor)

13. Deitch, Jeffery. "Art from the ultimate maker to the ultimate consumer good".
Flash Art n.94-95 enero-febrero 1980. 65

14. *Ibid.* 65

VI. El carnicero de la forma

1. Gabo, Naum; Pevsner, Antoine. *Realistic Manifesto*. 1920. página web
<<http://www.satmundi.com/tese/manir1.htm>>

2. Rush, Michael. *New Media in Late 20th Century Art*. London: Thames and Hudson. 1999. 117

3. *Ibid.* 117

4. Taylor, Brandon. *Avant Garde and After: Rethinking Art Now*. New York: Prentice Hall. 1995. 84

5. Benjamin, Andrew. *Installation Art*. Art and Design. marzo-abril. London: Academy Group Limited. 1993. 32

6. *Ibid.* 33

7. Eco, Umberto. "Cogito Interruptus". *Travels in Hyperreality*. New York: Harvest Book (Harcourt). 1990. 228

8. Herrera, Melquiades. Cita escrita en el muro de una exhibición de M. Herrera en el Museo Leopoldo Flores, Toluca, Mx. 2004

VII. Cada foto es una historia... la imagen

1. Berger, John. *About Looking*. New York: Vintage Books/Random House. 1980. 38

2. Rush, Michael. *New Media in Late 20th Century Art*. London: Thames and Hudson. 1999. 217

3. *Ibid.* 170 (Weibel)

4. Saul, John Ralston. *Voltaire's Bastards: the Dictatorship of Reason in the West*. New York: Macmillan/Free Press. 1992. 425

5. *Ibid.* 426

VIII. El arte... una sopa

1. Arman, Yves. *Marcel Duchamp Plays and Wins*. Paris: MARUNAL Galerie Yves Arman. 1984. 92 (Duchamp)

2. Honef, Klaus; Schneckenburger; Fricke; Ruhrberg. *Art of the 20th Century*. Köln: Taschen. 2000. 563 (Broodthaers)

3. ed. Stiles and Selz. *Theories and Documents of Contemporary Art*. Berkeley: University of California Press. 1996. 114 (Judd)
4. Storr, Robert. *Gerhard Richter: 40 Years of Painting*. New York: Museum of Modern Art. 2002. 287 (Reinhardt)
5. Adorno, Theodor. "Draft Introduction". *Aesthetic Theory*. Minneapolis. Regents of the University of Minnesota. 1997. 338
6. Quiroga, Jorge. *Entrevista de campo*. Playa de Cacaluta, Oax., Mex. 31/12/99
7. ed. Stiles and Selz. *Theories and Documents of Contemporary Art*. Berkeley: University of California Press. 1996. 329 (Connor)
8. Rush, Michael. *New Media in Late 20th Century Art*. London: Thames and Hudson. 1999. 179 (Barney)
9. Benjamin, Walter. "Art in the Age of Mechanical Reproduction". 1935. página web <<http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>>
10. ed. Stiles and Selz. *Theories and Documents of Contemporary Art*. Berkeley: University of California Press. 1996. 558 (Kosuth)
11. Benjamin, Walter. "Art in the Age of Mechanical Reproduction". 1935. página web <<http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>>
12. *Ibid.*
13. Cage, John. *Del Lunes en un año*. México, D.F. Ediciones Era. 1974. 96
14. Marcial, Francisco. *Entrevista de campo*, San Francisco Tutla, Oax., Mex. 31/10/99
15. Eco, Umberto. *The Open Work*. Cambridge, Ma: Harvard University Press. 1989. 76
16. *Ibid.* 98
17. ed. Stiles and Selz. *Theories and Documents of Contemporary Art*. Berkeley: University of California Press. 1996. 329 (Nauman)
18. *Ibid.* 498 (Connor)
19. *Ibid.* 634 (Levine)

Lista de obra citada

1. **El Bosco.** *La curación de la locura (Extracción de la piedra de la locura)* (detalle), 1475-1480. Óleo s/ madera. 48 x 35 cm.
2. **Cindy Sherman.** *Untitled Film Stills*, 1977-1982. Fotografía en blanco y negro. 20 x 25 cm.
3. **Francisco Goya y Lucientes.** *La incantación* (detalle), 1797-1798. Óleo sobre tela. 41 x 30 cm
4. **Jorge Acevedo.** *Sin título*, 1992. Fotografía en blanco y negro.
5. **Janine Antoni.** *Mom and Dad*, 1994. Tres fotografías a color. 60 x 50 cm c/u.
6. **Barbara Kruger.** *You Are Not Yourself*, 1986. Foto montaje. 183 x 122 cm.
7. **Rubén Ortiz.** *Mulato*, 1992. Cachucha bordada. 26 x 17.5 x 11 cm.
8. **Steven Pippin.** *Televisión geocéntrica*, 1988. Técnica mixta.
9. **Francis Alÿs.** *VW Beetle (Wolfsburg [D] 1938 - Puebla [MEX] 2003)*, 2004. Performance en Wolfsburg, Alemania.
10. **Jorge Acevedo.** *Sin título*, 1984. Fotografía en blanco y negro.
11. **Jorge Acevedo.** *Sin título*, 1990. Fotografía en blanco y negro.
12. Anónimo. Grafiti Insurgentes y San Luis Potosí, México DF. 2006
13. Mosaico romano "Cave Canem", Pompeii c.1er Siglo A.D.
14. **Nikki S. Lee.** *The Hip Hop Project (13)*, 2001. Impresión Fujiflex. 30 x 40 cm.
15. **Paul McCarthy.** *Santa Chocolate Shop*, 1997. Proyección en vídeo e instalación. Dimensiones variables.
16. **René Magritte.** *La traición de las imágenes (Esto no es una pipa)*, 1928-1929. Óleo sobre tela. 57.5 x 92.5 cm.
17. **Marcel Broodthaers.** *Maldición de Magritte*, 1966. Madera, cartón, pintura, vasos, algodón. 78 x 62 x 32 cm.
18. **El Bosco.** *La tentación de San Antonio* (detalle panel izq.) c.1500. Tríptico, óleo s/ madera 131.5 x 119, 131.5 x 53 cm (2).
19. **El Bosco.** *El jardín de las delicias* (detalle panel der.) c.1504. Tríptico, óleo s/ madera. 220 x 195, 220 x 97 cm (2).

20. **Pablo Picasso.** *Les Femmes d'Alger (O.K. Version)*, (detalle) 1907. Óleo sobre tela. 244 x 334 cm.
21. Pintura rupestre de Altamira, España. c. 11,000 A.C.
22. Fresco romano. Villa de los Misterios, Pompeii. circa 1er Siglo D.C.
23. **Leonardo da Vinci.** *La última cena*, 1496-1498. 460 x 880 cm.
(La última cena virtual http://milano.arounder.com/da_vinci_last_supper/fullscreen.html)
24. **Miguel Ángel.** *David* (reproducción en yeso, Academia de San Carlos), original en mármol 1501-1504. Altura 410 cm.
25. **Jacques-Louis David.** *Los Horatios*, 1784. Óleo sobre tela. 326 x 420 cm.
26. **Caspar David Friedrich.** *Monje frente del mar*, 1808-1810. Óleo s/ tela. 100 x 171.5 cm.
27. **Marcel Duchamp.** *Fuente*, 1917. Readymade. Dimensiones variables.
28. **Andy Warhol.** *La última cena*, 1986. Serigrafía y pintura sintética sobre tela. 195 x 1000 cm.
29. **Johannes Vermeer.** *La lechera*. 1658-1661. Óleo sobre tela. 45.5 x 41 cm.
30. **Camilo Sánchez.** *Sin título*, 2007. Collage digital.
31. **Cindy Sherman.** *Untitled Film Stills*, 1977-1982. Fotografía en blanco y negro. 20 x 25 cm.
32. **Martín Ortiz** *¡Toritoool*
33. **Jason Rhoades.** *Mi hermano / Brancuzi*, 1995. Media mixta. Dimensiones variables.
34. **Andy Warhol.** *Botellas de Coca-cola verdes*. 1962. Serigrafía sobre tela. 205 x 143 cm.
35. **Marcel Duchamp.** *L.H.O.O.Q. (o Jaconde aux Moustaches)*, 1919. Reproducción de La Gioconda con tinta. 19.7 x 12.4 cm.
36. **Nikki Guerrero.** *Sin título*, 1994. Transferencia Polaroid. 30 x 30 cm.
37. **Yoshiro Itagaki.** *Turistas en la luna*, 1998. Fotografía manipulada

38. **Nikki Guerrero.** Sin título, 1994. Transferencia Polaroid. 30 x 30 cm.
39. **Tim Hawkinson.** Web, 1998. Cabello con Cola Loca. 130 x 89 cm.
40. **Andy Goldsworthy.** Maple Patch, 22/11/1987, Ouchi Yama-Mura, Japón. Hojas de maple. Dimensiones variables.
41. **Hans Haacke.** *Der Bevölkerung (Para la gente)*, 2000. Instalación permanente en el Reichstag, Berlín.
42. **Los carpinteros.** *Ciudad transportable*, 2000. Media mixta. Dimensiones variables.
43. **Charles Simmonds.** *Civilizaciones perdidas (vivienda)*, 1975. Azotea de P.S. 1, Nueva York. Ladrillo, arena, madera.
44. **KCHO (Alexis Leyva Machado)**, Archipelago. 2005. Media mixta. Dimensiones variables.
45. **Tony Cragg.** *Botella verde*, 1980. Objetos encontrados. Dimensiones variables.
46. **Marcel Duchamp.** *Etant donnés : 1° la chute d'eau/2° le gaz d'éclairage*, 1946-1966. Instalación de media mixta.
47. **José Antonio Hernández-Diez.** *KANT*, 2000. Zapatos tenis. Dimensiones variables.
48. **Joseph Beuys.** *Traje de fieltro*. 1970. Fielto, gancho.
49. **Michael Asher.** *Sin título*, 1979. Instalación temporal en el Instituto de Arte de Chicago.
50. **Rirkrit Tiravanija.** *Untitled 2002 (he promised)*, 8/10- 11/10 2004. Instalación temporal en el Museo Guggenheim, Nueva York.
51. Pintura Rupestre. Lascaux, Francia, c.15,000-13,000 A.C.
52. **The Yes Men.** *"Bhopal Incident"*, 2002, 2004, 2005. Varias intervenciones en los medios masivos. www.theyesmen.org
53. **Matthew Barney.** *Cremaster 3*, 2002. Película de 35 mm.
54. **Marcel Duchamp.** *Airededor de una mesa*. 1917. Fotografía en blanco y negro.
55. **John Cage.** Partitura.

56. **Margaritone Di Arezzo**, *San Francisco de Asisi*. c.1270.
57. **Bruce Nauman**. *Estudio para hologramas*, 1970. Impresión
fotolitográfica. 65 x 65 cm.
58. **El Bosco**. *La curación de la locura (Extracción de la piedra de
la locura)*, (detalle), 1475-1480. óleo s/ madera. 48 x 35 cm.
59. **Pablo Picasso**. *Don Quixote*, 1955. Litografía. 50 x 65 cm.

Bibliografía

- Ades, Dawn. Cox, Neil. Hopkins, David. *Marcel Duchamp*. London: Thames & Hudson. 1999
- Adorno, Theodor. *Aesthetic Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1997
- Arman, Yves. *Marcel Duchamp Plays and Wins*. Paris: MARUNAL Galerie Yves Arman. 1984
- Barrière, Jean-Baptiste; Brøda, Bjørn; Greenaway, Peter. *Insights/outlooks: 100 Objects to Represent the World*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje. 1992
- Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang. 1977
- Baudrillard, Jean. *America*. London: Verso. 1988
- *Simulacra and Simulation: The Body, In Theory: Histories of Cultural Materialism*. Ann Arbor: University of Michigan Press. 1995
- Benjamin, Walter. "Art in the Age of Mechanical Reproduction". (1a 1935.) página web
<<http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>>
- Berger, John. *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation. Penguin. 1972
- *About Looking*. New York: Vintage Books/Random House. 1980
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Madrid: Alianza. 1997
- Cage, John. *Silence*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press. 1961
- *Del Lunes en un año*. México, D.F.: Ediciones Era. 1974
- Campbell, Joseph con Moyers, Bill. *The Power of Myth*. New York: Doubleday. 1988
- Crow, Thomas. *Modern Art in the Common Culture*. New Haven: Yale University Press. 1996
- Cruz F., Roberto. *El Hombre Pregunta*. México D.F.: Universidad Iberoamericana. 1994
- De Cervantes Saavedra, Miguel. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española. 2004
- Diccionario de la lengua Española*. ed. XXI. Real Academia Española. Madrid.
- Douglas, Susan. *Where the Girls Are: Growing Up Female With the Mass Media*. New York: Times Books. 1994
- Eco, Umberto. *The Open Work*. Cambridge, Ma: Harvard University Press. 1989
- "Cogito Interruptus". *Travels in Hyperreality*. New York: Harvest Book (Harcourt). 1990
- Foster, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge, Ma: MIT Press. 1996
- Friedman, Thomas. *The World is Flat: A Brief History of the 21st century*. New York: Farrar, Straus and Giroux. 2005
- Gablik, Suzi. *Conversations Before the End of Time*. London: Thames and Hudson. 1995

- Gabo, Naum; Pevsner, Antoine. *Realistic Manifesto*. (1a 1920.) página web
<<http://www.satmundl.com/tese/manir1.htm>>
- Herrera, Melquiades. Exhibición de M. Herrera en el Museo Leopoldo Flores, Toluca, Mx. 2004
- Honef, Klaus; Schneckenburger; Fricke; Ruhrberg. *Art of the 20th Century*. Köln: Taschen. 2000
- Kamuf, Peggy. ed. *A Derrida Reader: Between the Blinds*. New York: Columbia University Press. 1991
- Kruger, Barbara. *Remote Control*. MIT Press. Cambridge, Ma. 1993
- Levi-Strauss, Cladue. *Arte, Lenguaje, Etnología*. México, D.F., México. Siglo XXI. 1968
- Levitt, Steven; Dubner, Steven. *Freakonomics: A Rogue Economist Explores the Hidden Side of Everything*. New York: William Morrow. 2005
- Lipovetsky, Giles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama. 1986
- Los Simpson*. Swartzwelder, John; guionista. Episodio #1F11. Fecha de estreno 03/02/1994
- Daniels, Greg; guionista. Episodio #1F20. Fecha de estreno 19/05/1994
- Liotard, Jean Francois. Flash Art #118. verano 1984
- Kamenka, Eugene. ed. *The Portable Karl Marx*. New York: Viking Penguin Inc. 1983
- McLuhan, Marshall. *The Medium is the Massage*. New York, E.U.A. Random House. 1967
- Neruda, Pablo. *The Book of Questions*. Port Townsend, Wa: Copper Canyon Press. 1991
- O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube*. San Fransisco: Lapis Press. 1986
- Rainbow, Paul. ed. *The Foucault Reader*. Pantheon. New York. 1984
- Rush, Michael. *New Media in Late 20th Century Art*. London: Thames and Hudson. 1999
- Saul, John Raiston. *Voltaire's Bastards: the Dictatorship of Reason in the West*. New York: Macmillian/Free Press. 1992
- Shohat, Ella and Stam, Robert. "Politics of Multiculturalism in the Postmodern Age". *Art and Design* vol. 10 n. 7/8 julio-agosto 1995. London: Academy Group Ltd.
- Sloterdijk, Peter. *En el mismo barco*. Ed. Siruela. Madrid. 2000
- Stille, Alexander. "The Man Who Remembers". *The New Yorker*. 15/2/99. Vol. LXXIV. No. 46
- Stiles, Kristine and Selz, Peter, ed. *Theories and Documents of Contemporary Art*. Berkeley: University of California Press. 1996
- Storr, Robert; Richter, Gerhard. *Gerhard Richter: 40 Years of Painting*. New York: Museum of Modern Art. 2002

Taylor, Brandon. *Avant Garde and After: Rethinking Art Now*. New York: Prentice Hall. 1995
Trow, George S. *Within the Context of No Context*. New York: Atlantic Monthly Press. 1981
Tzu, Lao. *Tao Te King*. New York: Continuum. 1990
Wallis, Brian. ed. *Art After Modernism: Rethinking Representation*. New York: The New
Museum of Contemporary Art. 1984
Warhol, Andy. *America*. New York: Harper and Row. 1985
Wiener, Norbert. *Cybernetics*. Cambridge, Ma: MIT Press. 1965
Wittgenstein, Ludwig. *Flash Art #118*. Milano. verano 1984