



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“PRÁCTICA APROPIACIONISTA EN LAS ARTES
PLÁSTICAS ACTUALES. CUATRO CASOS:
RUBÉN ORTIZ TORRES, ABRAHAM
CRUZVILLEGAS, NADÍN OSPINA Y CARLOS
AURELIO HERNÁNDEZ MARMOLEJO”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES
CON ORIENTACIÓN EN PINTURA

PRESENTA
CARLOS AURELIO HERNÁNDEZ MARMOLEJO

DIRECTOR DE TESIS
MTRO. ARTURO MIRANDA VIDEGARAY

MÉXICO D.F., SEPTIEMBRE 2009





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Arturo Miranda, Blanca Gutiérrez, Gerardo García Luna, Javier Anzures y la maestra Laura Corona, por su ayuda en la corrección de pruebas de los capítulos de esta tesis.

Estoy en deuda especialmente con el maestro Javier Ruiloba Ausin por ser un excelente profesor, paciente, siempre estimulante en sus comentarios críticos y fuente constante de inspiración y de ánimo.

Mis gracias también para Miguel Ángel Vázquez, Oscar Rolando López y Daniel Bencomo, por su influencia y coautoría así como su participación en éste de otras voces, manos y cuerpos.

A mis maestros, Antonio Salazar, Rubén Maya, Alejandro Pérez-Cruz y al maestro Juan Diego Razo, quienes me acompañaron en esta trayectoria de los últimos años. Los que me abrieron espacios de reflexión y me aportaron herramientas para pensar y desmontar experiencias en la frontera del arte.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
Capítulo 1. Apropiación cultural en la obra de Rubén Ortiz Torres	
1.1 Definición del contexto cultural de estudio cultura.....	10
1.2 El yo y el otro en la cultura.....	14
1.3 Introducción a teoría del arte de José Jiménez.....	16
1.4 Abordaje del arte conceptual al posconceptual.....	20
1.5 El apropiacionismo en el arte.....	25
1.6 Falsos Stella. Hank Herron vs Frank Stella.....	32
1.7 La apropiación como postura posconceptual.....	37
1.8 Rubén Ortiz Torres, adaptación artística.....	45
Capítulo 2. Politécnico de chiripa. Abraham Cruzvillegas	
2.1 La técnica en lo artístico.....	56
2.2 La obra de arte y la reproductibilidad técnica	61
2.3 Los códigos técnicos como medium.....	64
2.4 La técnica ready-made como antecedente en la apropiación en el arte	68
2.5 El collage como precursor de la apropiación en el arte.....	70
2.6 Arte objeto como técnica de apropiación	75
2.7 La técnica apropiacionista en el trabajo de Abraham Cruzvillegas.....	79
Capítulo 3. Autoría y apropiación. Nadín Ospina	
3.1 Nacimiento del sujeto en Descartes.....	92
3.2 Arte y verdad.....	96
3.3 La crisis del sujeto moderno.....	99
3.4 La personalidad pastiche.....	104
3.5 Lo falso y la impostura: La apropiación como práctica en la obra de Germán Nadín Ospina.....	111
Capítulo 4. Enunciado personal. Carlos Aurelio Hernández Marmolejo	
4.1 Apropiación de la imagen pictórica de José de Ribera como elemento creador.....	125
4.2 El pastiche popular, Coa-calco y Miguel Z.....	138
Conclusiones.....	148
Fuentes de información.....	153

INTRODUCCIÓN

Si bien la siguiente información llegó a mis manos en la parte final de esta investigación teórica-práctica quiero iniciar con un comentario al respecto. En la actualidad Brígido Lara es considerado un inventor de un «nuevo» arte prehispánico. Desde los años cincuenta y hasta mediados de los setenta, el artesano se dedicó a esculpir piezas «prehispánicas» en su taller de Xalapa, Veracruz; elaboradas con tal maestría que, durante casi un cuarto de siglo, nadie logró detectar que eran falsificaciones. Con el tiempo y a través de distintos medios, las piezas salieron del país y llegaron a ser expuestas en importantes museos del mundo como auténticas. El origen apócrifo de tales obras no se habría descubierto por mucho tiempo, de no ser por la aprehensión de Lara, acusado de saqueo.

De acuerdo con Minerva Vacio, en 1974 la policía detuvo en Veracruz a dos trabajadores de Lara que transportaban un cargamento con obras del escultor. El cargo principal que se les imputaba era «saqueo de arte prehispánico»; por lo que fueron llevados a prisión. Pasaron cinco días antes de que Brígido Lara se presentara; cuando lo hizo, se declaró culpable de falsificación, no de saqueo; por ello permaneció siete meses en prisión. La prueba final que demostró su inocencia del delito más grave, fue realizar ante los ojos del abogado y el director del penal las mismas figuras por las que había sido detenido¹. Lara señala que nunca ha hecho una falsificación total, porque él mismo hace sus propias interpretaciones. Se basa en la cultura y la región de donde proviene la pieza y le agrega sus propias concepciones artísticas. Lo anterior conduce a pensar, que la influencia del entorno en la producción artística actual es innegable. Tampoco puede concebirse el momento del artista como un carácter simple y unidimensional: es una encrucijada de tiempos y direcciones.

¹ VACIO, Minerva, “Brígido Lara, inventor del nuevo arte prehispánico”. En: Revista *Arqueología Mexicana*, número 21, vol. IV, año 1996, Pág. 57



Sacerdote portador del Dios Jaguar

77 cm. Procede de El Zapotal, Ignacio de la Llave Veracruz. Museo de Antropología de Xalapa Ver.

Primera de la izquierda de las dos figuras, reproducción de Brígido Lara

Ya que se encontraban presentes en mi quehacer pictórico, las cuestiones siguientes se plantearon al inicio de este trabajo y sirvieron de aliciente para realizarlo: ¿Qué se entiende por «apropiación» en el arte? ¿Cuál es la diferencia entre apropiación e imitación? ¿Cuál es el devenir histórico de la obra de arte y su relación con el sujeto, con la técnica? ¿Es posible apropiarse de las imágenes de la historia del arte y resignificarlas? ¿Se puede apropiar un concepto? ¿Hay que resignificar desde la apropiación? ¿La técnica domestica el arte?

Una práctica frecuente en la creación artística, es la búsqueda de modelos en el pasado, y partir de eso, conformar una imagen que choque a la vez con el presente y el pasado. El objetivo que busco al explotar esta vena del arte en mi trabajo —la apropiación como práctica profesional—, es crear una mutación brusca en los elementos gráficos apropiados y situarlos en oposición categórica con las costumbres del momento, y por esos medios provocar en el espectador una nostalgia gráfica.

En este marco, corro el riesgo y aprovecho para abordar una serie de postulados, que sirven para analizar las posturas de tres artistas latinoamericanos —además de definir la mía como artista visual— desde ciertos ejes de problematización. El primero de ellos, tratado en el capítulo inicial es «La cultura y la apropiación»; el segundo capítulo analiza «La técnica»; en el tercero se busca «La definición del sujeto cartesiano»; en el cuarto capítulo busco hacer mención de una propuesta artística personal.

El debate en torno al arte de apropiación está cubierto de falsos problemas; un enfoque serio de esta cuestión hace necesaria toda una serie de rodeos y de aclaraciones antes de acometerlo.

El objetivo principal de esta investigación, es poner en evidencia las diferentes formas de apropiación en las artes plásticas del S. XX. Lo que pretendo descubrir es cómo trabaja cada artista elegido; al final, traducir la experiencia al propio trabajo artístico. En esta línea de investigación se impone la hipótesis de una “correspondencia” entre la práctica de cada uno de ellos, siendo éste (es) el punto de partida del que se nutre la producción artística de este trabajo.

El objeto de estudio, orienta la elección tanto de las categorías como las unidades de escrutinio que son observadas. El diseño de la prueba consiste en definir empíricamente qué se entiende por cultura, técnica, sujeto y apropiación.

El estudio incluye además observación de caso, para comprobar o refutar hipótesis. El diseño de la prueba nos demuestra que hay relación entre Rubén Ortiz, Abraham Cruzvillegas y Nadín Ospina. También demuestra que este estudio es una nueva vía para la creación.

La teoría y el método de trabajo buscan explicar la práctica artística de la apropiación, desde el concepto general de cultura y mencionando conductas culturales. El conjunto de proposiciones que componen la teoría del Arte Conceptual, será el primer instrumento a utilizar para poder explicar y predecir las técnicas utilizadas en el objeto de estudio. Toda teoría —como puede ser el arte conceptual— da por supuestas una serie de proposiciones que generalmente se refieren a definiciones de términos indispensables para la estructuración del sistema teórico y que generalmente son aceptados por convención y sin pruebas llamadas postulados.

Pretendo, a partir de un análisis crítico de algunos aspectos, ubicar con justicia la obra de los artistas aquí estudiados; también presento una revisión del tratamiento de la imagen en el arte del siglo xx, misma que ha sufrido mutaciones y transformaciones que incluso la aniquilan, como en el caso del artista James Turrell.

Otra intención no menos importante es la de provocar y despertar la curiosidad de quien lea este trabajo; así poner otro grano de arena en la divulgación y la comprensión del arte que se genera en la actualidad.

Para no hablar del descrédito que merece hoy el concepto de originalidad en cuanto a elemento cultural, debo considerar que el artista no pertenece sólo a una familia física y espiritual, a una etnia; pertenece, sobre todo, a una familia artística, porque es un hombre que trabaja las formas, pero que también es trabajado por ellas.

Y para el caso que no existan postulados disponibles, se indican los soportes de cada estilo en cuestión. Considero que no hay un estilo de artista actualmente; la creencia de que cada creador posee un estilo propio, es una parte integrante de la ideología burguesa, que postula el carácter único del individuo. Las obras de los productores que aquí se estudian cambian de estilo —por usar esta expresión— y favorecen más la idea de que no se puede separar el estilo del hombre, ya que el estilo, es el hombre.

Una hipótesis es una proposición enunciada para responder tentativamente a un problema. Para el estudio de las llamadas obras de arte, éstas deben verse como fenómenos de tipo cultural y social. Aún en este tipo de análisis la época y la cultura a que pertenece el artista son tomadas en cuenta.

En el caso de Rubén Ortiz Torres —cuya obra será estudiada desde el eje «Cultura y apropiación»— lo moderno, la oposición a lo tradicional, ha sido el elemento principal en su creación; artista mexicano, formado en la ENAP y en CalArts, en su trabajo se apropia de elementos de la cultura mexicana-norteamericana.

Abraham Cruzvillegas —su formación profesional es en pedagogía— sostiene su trabajo en la Voluntad —en el sentido que la entiende el filósofo alemán Arthur Schopenhauer— y confiere una particular importancia a la técnica como elemento creador, sobre la cual hace énfasis; en su caso cabe preguntarse ¿utiliza la apropiación como su técnica? El eje sobre el cual se discute su obra es el de «La técnica».

El trabajo realizado por el colombiano Germán Nadín Ospina me lleva a investigar cuál es el elemento al cual otorga mayor importancia: ¿es el elemento técnico, o la reflexión sobre el concepto de «sujeto moderno»??. Esto último lo diferencia de los dos artistas mexicanos. Ospina, en una entrevista publicada en el sitio de internet

YouTube², enfatiza que él es un gran apreciador del objeto artístico; le interesa mucho la producción física del objeto. Inicialmente llegué a creer que su trabajo se basaba en la subjetividad del individuo, de explotar lo que uno desea ser y no es. Es un artista que sabe aprovechar el limbo cultural latinoamericano, sus características exóticas y folclóricas. Enterado de las circunstancias culturales de nuestros pueblos, utiliza el arte de apropiación como medio o vehículo para hablar de estos temas. Ospina sabe muy bien que la obra de arte tiene un carácter crítico, irónico, de controversia cultural; que su derecho está por encima del derecho de autor institucional, pues el artista utiliza estas imágenes con un sentido cultural y a su vez, eminentemente artístico. El mundo del arte está basado sobre criterios míticos: artista, originalidad, valor de la obra de arte y el artista como firma.

Michel Foucault establece que la historia no tiene sentido; lo que no quiere decir que sea absurda e incoherente; es por el contrario, inteligible, y se le puede analizar en sus mínimos detalles a partir de las luchas, de las estrategias y de las tácticas³. Foucault recomienda distinguir al mismo tiempo los sucesos, y diferenciar las redes y los niveles a los que pertenecen; a partir de ello reconstruir los hilos que los ligan con otros. Apoyándome en él, esta tesis no considera como adecuados «análisis que se refieren al campo simbólico o a ámbito de las estructuras significantes; y de ahí la necesidad de recurrir a los análisis en términos de estratégicos y de tácticas»⁴; es decir, optará por el estudio de caso.

El análisis simbólico presenta enormes y claras limitaciones para dar razón de muchos aspectos de la creación artística, esto se vuelve evidente cuando se trata de aplicar a la práctica personal. La obra de arte, así como puede presentar símbolos, puede incluir simples formas representativas sin sentido simbólico; desde luego no tiene porqué responder siempre a instintos agresivos o sexuales reprimidos, como postularía el psicoanálisis. Los estudios psicoanalíticos de personajes históricos no son estudios históricos.

² Una charla con el artista colombiano Nadín Ospina, acerca de su proceso creativo, su expresión a través de la obra y sobre compartir a través de las mismas. Entrevista realizada en el mes de julio de 2007 en la galería Entreate. Este video puede ser visto también en la URL TV Capsula.org.
URL: <http://www.youtube.com/watch?v=mXrpL4vuWEI>

³ FOUCAULT, Michel, *Estrategias de poder*, Paidós, España, 1999, Pág. 45

⁴ FOUCAULT. Ibidem, Pág. 45

Vicente Alemany Sánchez Moscoso dice que es frecuente que las obras de muchos creadores contemporáneos citen las de artistas históricos, como a Duchamp: «El artista en la actualidad además de ser valorado por su lenguaje propio, es estudiado por referencias directas y explícitas a la obra de otros creadores; incluso en algunos casos con la apropiación de obras, fragmentos y reproducciones de otras creaciones»⁵.

Como menciona Roland Barthes⁶, cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral abierto; ninguna ley natural o no, impide apropiarnos de las cosas.

Finalmente —parafraseando a Fanny Blanck y Marcelino Cereijido—, a pesar de que el ser humano nace en una cultura dominante —que ya tiene un sistema de valores, que a través de la educación se le inculcan sentidos preparados de antemano para los diversos aspectos de la realidad— la posibilidad de otorgar sentido aparece si el sujeto puede reconocer sus propio deseo, más allá de los proyectos de los otros sobre su destino:

El descubrimiento del deseo propio puede marcar un nuevo rumbo en la vida. Algunas veces es imposible lograrlo, pero conocerlo implica saber de sí mismo y poderlo pensar. Otro factor que da sentido a la vida es el amor, la pasión amorosa la investidura de proyectos e ideales. El significado cambia constantemente. Se altera a medida que los seres vivos van adoptando sus propios modos de significar⁷.

Espero que el siguiente trabajo contribuya a un primer desbroce sobre estas cuestiones que tienen relación con las artes plásticas del siglo XXI; para ello, tiene un correlato en las ilustraciones que lo acompañan. Este acompañamiento secuencial persigue ilustrar el texto, y a la par el texto se ha desarrollado con la selección de las obras ha introducir y el orden de su visualización. El objetivo de esto es mantener un discurso visual sin ayuda del lenguaje, por el riesgo de la polisemia que se adhiere a los signos; sin utilizarla como coartada de elucubraciones innecesarias; riesgo este en el que

⁵ SANCHEZ-MOSCOSO, Vicente Alemany. *Arte del siglo XX: Apunte al principio de un siglo*, Ed. Dykinson, Madrid. 2003, Pág. 121

⁶ BARTHES, Roland, *Mitologías*, Siglo XXI editores, España, 2000, Pág. 200

⁷ BLANCK-CEREIJIDO, Fanny, Marcelino, *La muerte y sus ventajas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1977, Pág. 95

se incurre fácilmente al superponer inevitablemente un sistema de significados llámese lenguaje sobre otro, arte.

CAPITULO 1. APROPIACIÓN CULTURAL EN LA OBRA DE RUBÉN ORTIZ TORRES

Si no se le ponen trabas... la vida sigue su curso
Sin interrupción; su incesante ritmo se opone a la
duración determinada de una forma particular. Toda
forma cultural, una vez creada, se ve roída a diferentes
ritmos por las fuerzas de la vida. En cuanto una está
totalmente desarrollada, la próxima empieza a formarse;
tras una lucha que puede ser larga o corta, sucederá inevi—
tablemente a su predecesora.

George Simmel

Entendemos el arte como una herramienta para
plantear preguntas. No para resolverlas, sino para
recalcarlas. El arte puede crear un espacio para las
dudas y las fragilidades que tienen que ver más con
la vida real que con resultados específicos.

George Yúdice

1.1 Definición del contexto cultural de estudio

Este primer capítulo se construye sobre la definición del concepto «cultura» que, a su vez, nos lleva a revisar el estatus del individuo como consumidor en una sociedad multicultural y observar cómo éste entra en una crisis de identidad; como consecuencia podemos visualizar cómo crea al “otro”. Para aplicar este estudio a la práctica del arte, es necesario abordar el tema a partir de la teoría del arte conceptual; esta vena de estudio nos conduce al posconceptualismo, también llamado apropiacionismo. En esta tesis considero que el autor ya no es un origen, sino un destino; su poder se encuentra en la imagen. Reviso el trabajo de algunos copistas, como un falso «Frank Stella», Mike Bidlo y Peter Halley. Antes de analizar el trabajo de Rubén Ortiz Torres, abordo la obra de

Gavin Turk, Gary Hume, Jake y Dinos Chapman y Sigmar Polke; todos ellos utilizan el arte de apropiación para enfrentar el arte actual.

Es necesario aclarar el parámetro del estudio, la forma en que se entiende aquí la noción «cultura». Para ello es importante que nos hagamos las siguientes preguntas: ¿Qué sucede con el arte y los artistas en la cultura? ¿Es la imitación una forma de creación? ¿Cómo es la relación entre artista, apropiación, imitación y cultura? En algunas ocasiones, la creación supone un intento de afirmación de la individualidad del artista. A lo largo del siglo pasado diversas manifestaciones han intentado subrayar este hecho. Al mismo tiempo, el arte es un modo de relación entre los individuos, constituyendo un espacio de comunicación y de integración cultural. En determinadas situaciones en las artes plásticas se produce esta polarización entre el sujeto y el entorno social. El siglo XX ha asistido a un espectacular desarrollo de otros medios de comunicación y reproducción visual donde la imitación y la apropiación son práctica constante. Los artistas y sus obras no han podido estar al margen de este proceso.

Lo siguiente por definir, ¿qué es y qué sucede en la cultura, cuáles son los orígenes del término? Al analizar su etimología, se encuentra su origen en la raíz griega *kol* (col—) cuyo sentido original era el de podar —posiblemente la madre de todas las labores de cultivo, tanto vegetal como humano—; más adelante decantó hacia el *culto*—*cultivo* de las personas, con el significado, también sintomático, de «adular» en el culto destinado a los superiores, y de «castigar» en el cultivo de los de más abajo. Luego se utilizaría el verbo latino *colere* —del que derivan colonia, colono, colonizar, colonialismo—, cuyo forma nominal es *cultum*, que significa cultivar.

Respecto a los derivados de la raíz col— hay que señalar la fidelidad al origen que ha mantenido la palabra *colono* —el que cultiva la tierra, sinónimo de agricultor—; opuesta es la desviación que han sufrido las palabras colonizar y sobre todo colonialismo, que ya nada tiene que ver con el cultivo, sino con la explotación de los cultivadores, actividad propia de quien conquista o domina. En latín significaba en su inicio *cultivo de la tierra*, y luego, por extensión metafórica, *cultivo de las especies humanas*. Alternaba con civilización, que también deriva del latín y se usaba como opuesto al salvajismo, barbarie, rusticidad. Civilizado era el hombre educado.

En el siglo XVIII, el Romanticismo impuso una diferencia entre civilización y cultura. El primer término se reservaba para nombrar el desarrollo económico y tecnológico, es decir, lo material; el segundo refiere a lo espiritual, o sea, al cultivo de las facultades intelectuales. El uso de la palabra *cultura* se aplicaba en todo lo que tuviera que ver con la filosofía, la ciencia, el arte y la religión. Podía hablarse de un hombre “culto” o “inculto” según hubiese desarrollado sus condiciones intelectuales y artísticas.

Las nuevas corrientes de sociología y antropología contemporánea redefinieron este término en contraposición a la idea romántica. El teórico de la posmodernidad Fredric Jameson ha sido más radical al redefinir la cultura como el conjunto de estigmas que un grupo porta ante los ojos de otro y viceversa. También afirma que «no es una sustancia o un fenómeno por derecho propio, es un espejismo objetivo que emerge al menos entre la relación de dos grupos: la cultura debe así, ser apreciada como un vehículo o medio por el que la relación entre los grupos se lleva a cabo».⁸

A partir de la segunda mitad del siglo XX la cultura se convirtió en objeto de estudio más consistente dentro de las ciencias sociales. Se le define de una manera más precisa como un conjunto de procesos de producción, circulación y consumo de las significaciones en la vida social. Una buena parte de lo que entendemos por cultura se explica como comportamientos —de productores, intermediarios y consumidores— que se desenvuelven con cierta regularidad. En este marco de procesos entre individuos que constituye la cultura, podemos intuir la existencia de la apropiación. A pesar que el cosmopolitismo es más frecuente en la cultura de élite; cabe recordar también que, en la música y en la plástica popular hallamos apropiaciones híbridas de los repertorios metropolitanos y utilidades críticas con necesidades locales. Me es de gran utilidad la aportación del sociólogo Néstor García Canclini, que menciona «artesanos que adaptan sus objetos e imágenes para seducir a consumidores urbanos, campesinos que reconvierten sus habilidades y saberes a fin de insertarse en fábricas, movimientos indígenas que adaptan sus demandas tradicionales para situarlas en discursos transnacionales sobre derechos humanos y ecología».⁹

⁸ JAMESON, Fredric, *Teorías de la Posmodernidad*, Trad. Celia Montolio Nicholson y Ramón del Castillo, Trotta, Segunda Edición, Madrid, 1998, p. 62

⁹ GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La globalización imaginada*, Paidós Mexicana, México, 1999, p. 144

¿Ha habido una cultura auténtica o pura? No; si es válido un ejemplo, el legado común de los sumerios es resultado de la obra creadora de los padres de la civilización mesopotámica, que habitaron la región de Sumer o Sumeria, cerca de la confluencia del río Tigris y el Éufrates. Lo anterior es ilustrado también por las civilizaciones que florecieron cerca del mar Egeo durante los milenios tercer y segundo antes de nuestra era, que precedieron al desenvolvimiento de la civilización helénica propiamente dicha. ¿Hay en la actualidad una cultura pura o auténtica? Tampoco, para García Canclini,

Tanto los tradicionalistas como los modernizadores quisieron construir objetos puros. Los primeros imaginaron culturas nacionales y populares «auténticas» y buscaron preservarlas de la industrialización, la masificación urbana y las influencias extranjeras. La modernidad deriva no sólo de lo que separa naciones, etnias y clases, sino de los cruces socioculturales en que lo tradicional y lo moderno se mezclan.¹⁰

Slavoj Žižek afirma que se impone hoy una problemática del multiculturalismo —la coexistencia híbrida de mundos culturalmente diversos—, que es el modo en el que se manifiesta otra problemática: «La presencia masiva del capitalismo como sistema mundial».¹¹ Este rompecabezas multicultural da testimonio de una homogeneización sin precedente del mundo contemporáneo.

A este estudio se suma la idea de Fredric Jameson: «el mercado y el consumo —lo que eufemísticamente se llama «modernización», es decir la transformación de miembros de diversos grupos en el consumidor universal— es otro tipo de sublimación, que tiene una apariencia tan universal como la de la ausencia de clases, pero que tal vez deba su éxito fundamentalmente al posfeudal gringo».¹²

¹⁰ GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Paidós, Argentina-México, 2001, p. 17

¹¹ ŽIŽEK, Slavoj.-JAMESON, Fredric, *Estudios culturales, reflexiones sobre el multiculturalismo*, Paidós Ibérica, Barcelona-México, 1998, p. 175

¹² JAMESON, Fredric, Op. Cit., p. 109

1.2. El yo y el otro en la cultura

La cultura debe verse como un vehículo o un medio por el cual se negocia la relación entre los grupos. Si no se está atento, se pierde de vista la idea del intercambio con los otros y la alteridad, como estipula el antropólogo Marc Augé en su libro *El sentido de los otros*. En una primera acepción el sentido de los otros, al igual que el de la familia, el del dibujo, o el de la orientación, serían un don adquirido o innato, variable según los individuos, los grupos o las épocas (imagen 1.1).

Se podría decir por tanto, que hoy día en Europa el sentido de los otros se pierde y se exagera a la vez. Se pierde en tanto que la aptitud para tolerar la diferencia desaparece. Pero esta misma intolerancia crea, inventa estructura la alteridad: los nacionalismos, los regionalismos, los fundamentalismos, los procesos de “purificación étnica” proceden más bien de una crisis de identidad que de aceleración de procesos generadores de alteridad.¹³



Imagen 1.1

En el verano de 1993 Rubén Ortiz pintó en colaboración con el artista-activista Jerry Kelly un mural en Belfast. Ortiz hizo los dibujos y Kelly lo trabajó en conjunto con la comunidad.

En ciertos grupos humanos la alteridad no deja de ser motivo de segregación, de fabricación del otro y, por tanto, de descomposición; como si —al contrario de lo que ocurre en la diferenciación celular—, esta continua diferenciación social fuese portadora de muerte —tema que trataré más adelante.

¹³ AUGÉ, Marc, *El sentido de los otros, actualidad en la antropología*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1994, p. 11

Es poco sensato suponer que una posición cualquiera adoptada por un individuo sea más «elaborada», en particular, si dicha posición ejerce un atractivo sobre la intuición de la persona que la juzga; la cuestión de saber qué es más elaborado y qué lo es menos elaborado, es un asunto sobre el cual pueden existir distintos puntos de vista; incluso, puntos de vista que difieran —¿y en que otra cosa podrían diferir?— en sus niveles de elaboración.

El Romanticismo —en tanto que movimiento reactivo a la fuerza de la Ilustración— postulaba que ciertos individuos bien dotados tenían “genio”, “profunda inspiración” e “intuición moral”; pero a medida que se impusieron la “razón” y la “objetividad” se desacreditó cada vez más a los defensores de la interioridad oculta.

Romanticismo como categoría actual de un tipo de creador *naif, provinciano*, cuestión que se ha encargado de refutar el creador reconocido a partir del siglo anterior.

1.3. Introducción a la teoría del arte de José Jiménez

El arte se nutre de la realidad y dentro de sus fronteras existe la posibilidad de ir más lejos. En este apartado se propone una reflexión sobre una de las cuestiones fundamentales del arte actual: la consideración de éste como una actividad intelectual relacionada con el inteligencia y el saber.

Toda manifestación artística es una actividad discursiva, pues implica un discurso del artista y genera algún tipo de discusión. La relación entre arte e inteligencia revela la dificultad para delimitar qué debemos considerar obra de arte. Pero, ¿qué es arte? Es primero una palabra que sugiere tanto la idea como el hecho de que el arte existe; sin ella, podríamos preguntarnos en primer lugar si el arte existe en realidad. Es un hecho que no todas las sociedades cuentan en su lenguaje con ese término. Sin embargo el arte se hace en todos los sitios. Por ello se trata asimismo de un objeto, aunque no de un objeto cualquiera. El arte es un objeto artístico.

En el terreno de las artes plásticas la opinión común todavía considera como «arte» a los géneros ó disciplinas clásicas: pintura, escultura, arquitectura. Pero tendríamos que atender al hecho, que la proliferación de procedimientos de producción de imágenes característica del siglo pasado: fotografía, diseño, publicidad, medios de comunicación, cine, comic, vídeo y técnica digital han transformado de manera profunda y desde hace ya bastante tiempo esa situación.

En la actualidad, una de las respuestas frecuente es: «todo puede ser arte». Desde el inicio del siglo XX, el arte ha ampliado sus límites hasta el punto que se pone en duda la idea misma del arte. Prácticamente cada artista, cada movimiento artístico, cada crítico e historiador del arte y cualquiera interesado en el tema, tiene su propia definición del quehacer artístico.

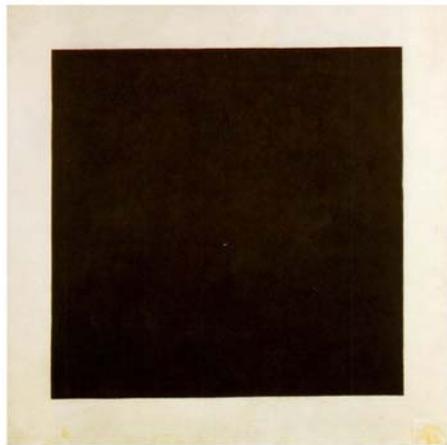
¿Podríamos definir que algo sea artístico o no? De acuerdo con José Jiménez «es imposible fijar unos límites previos, establecer una <norma> que diferencie a priori entre arte y no arte. Arte es hoy un conjunto de prácticas y actividades humanas completamente abierto. Intentar fijar límites es como querer poner puertas al campo»¹⁴.

¹⁴ JIMÉNEZ, José, *Teoría del arte*, Tecnos, Madrid, 2002, p. 51

El arte, con su trascendencia social y cultural, es ante todo el resultado de propuestas individuales que sólo alcanzan su culminación cuando son asumidas como propias por otros individuos, que les dan nuevos y muy diversos sentidos.

Si se sigue a Jiménez, hay que tener en cuenta que la teoría es siempre una interpretación, una construcción interpretativa. Esto supone que se elabora en el lenguaje y desde el lenguaje. Es en éste un aspecto fundamental: un tópico vacío que se resiste a desaparecer es el que afirma que «el arte se basta a sí mismo», que posee tal grado de inmediatez en su transmisión que no necesita de ningún «apoyo» externo. Pues bien, esto no sólo no es así hablando del arte contemporáneo; tampoco lo ha sido nunca.

Todas las prácticas y actividades artísticas han estado siempre ubicadas en contextos culturales e históricos muy concretos, que se determinaban sus límites y horizonte; el perfil de esos contextos se ha establecido siempre desde el lenguaje, a través de construcciones interpretativas, teóricas. El arte nunca se bastó «a sí mismo», como pretende hacer creer un planteamiento místico y positivista, a la vez. Por el contrario, las obras y propuestas artísticas siempre se han acompañado de una retórica (en el sentido positivo de la palabra) de acompañamiento, de un lenguaje, cuya función no es explicarlas, sino situarlas en un contexto de sentido, de significación. Recordemos a los modernos, Klee, Kandinsky, Mondrian, Malevich, etc. Véase imagen 1.2 ¹⁵.



Casimir Málevich
"Cuadrado negro"
Óleo sobre tela
1915
Russian Museum St. Petesburgo

Imagen 1.2

¹⁵ «Cuadrado Negro», 1923–1929. Kasimir Malevich hizo distintas versiones de su obra más emblemática, aquella que elegiría como estandarte para su entierro. El suprematismo, un arte dominado por el ideal absoluto, daba definitivamente la espalda al objeto y propugnaba la reducción de la forma a cero.

Jiménez afirma que «la experiencia del arte es algo enteramente individual, como la del amor o la de la soledad. Una flecha que lanza un individuo al poner en obra una propuesta, y que sólo llega a su destino si algunos de sus sentidos alcanzan a otro individuo, que se apropia de ellos y los recrea. Lo demás es mediación: a veces una auténtica barrera, otras, realmente iluminadora»¹⁶. Así lo ilustra la siguiente imagen¹⁷.



Marcel Duchamp
Fountain, 1916-17

Imagen 1.3

Aspectos establecidos como el simbolismo narrativo, la corrección anatómica, el modelaje escultural y la unidad del material fueron puestos en duda en el siglo XX. Los escépticos y cínicos preguntaban: ¿qué es arte? ¿Qué convierte algo en arte? ¿Qué es un artista? Marcel Duchamp contestó a todas estas preguntas, no como teórico sino mediante una demostración irónica.

Con este ejemplo, se puede afirmar que los *ready-made* son, ante todo, un signo de la expansión de la tecnología en la vida moderna. Son objetos «ya hechos», «disponibles». Con ello se socava la concepción tradicional de la actividad artística

¹⁶ JIMÉNEZ, Op. Cit., p. 11

¹⁷ «Fountain», este *ready-made* fue presentado en 1917 por Duchamp a la exposición inaugural de la Society of Independent Artists (creada a imagen y semejanza del Salón des Indépendants parisino). La sociedad tenía, como su homóloga francesa, el lema "Ni jurado, ni premios". Pero el lema no llegó ni a la inauguración ya que esta pieza no fue admitida. El seudónimo R.Mutt proviene del nombre del fabricante al que fue encargado el urinario (J.L. Mott Iron Works) y de una popular tira cómica del momento (Mutt and Jeff). En el mundo del arte hay numerosos ejemplos de la construcción de un personaje para uno mismo. Podríamos decir que parte importante de la actividad artística ha sido la construcción de la identidad pública del propio artista.

como una «creación» de la nada, con todo su trasfondo idealista y religioso.

1.4. Abordaje del arte conceptual al posconceptual

El arte conceptual, al enfatizar la investigación sobre la propia definición del término arte, ponía en tela de juicio las distintas teorías sobre el carácter objetual de la obra. Las primeras proposiciones de tipología conceptualista surgieron a mediados de los años sesenta del siglo pasado en Inglaterra y Estados Unidos, y sentaron premisas que permitieron que la obra de arte se viera hipotecada y cuestionada. No intentaré aquí una descripción minuciosa de los artistas, obras y tendencias que engloban el llamado arte conceptual. Se trata más bien, de una reflexión *a posteriori*, sobre un material ya dado que se relaciona con el tema de investigación.

Resulta tentador nombrar a Duchamp como el padre del conceptualismo. Eso sería contar la historia de una manera equivocada. El *readymade* no es el inicio del arte conceptual. Después de todo, Duchamp no basó sus *readymade* en la obra de ninguno de sus predecesores, ni intentó inaugurar el arte conceptual. Al contrario, lo que buscaba era salir del arte. La rueda de bicicleta, el escurridor de botellas y el urinario fueron alocuciones a la estética, al estilo y al gusto convencionales: una negación que las generaciones venideras transformarían en un «Sí» fascinante y rotundo. Duchamp abrió una nueva dimensión estética.

Victoria Combalía Dexeus, a propósito del juego que establece el arte conceptual con nociones como la «desmaterialización del arte», menciona: «Estas características comunes a muchas obras fueron lo que Lucy R. Lippard resumió bajo el nombre de <desmaterialización> y que eran fruto de dos tendencias anteriores, ambas reductoras de la parte formal de la obra: el minimal y el arte pobre»¹⁸. La primacía del proyecto, de la idea y del proceso de reflexión sobre la obra de arte por encima de su ejecución/realización, parecía poner fin al carácter objetual del arte. James Turrull y Robert Irwin entendieron la desmaterialización del objeto artístico por medio de la sustitución de los medios expresivos: el color y la luz en lugar de ser representados a través de la aplicación de los pigmentos, se ofrecieron directamente por medio de proyecciones de luz filtrada (imagen 1.4).

¹⁸ COMBALÍA–DEXEUS, Victoria, *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*, Anagrama, Barcelona, 1975, p. 20.



Ondoe Blue, 1967 (installation view at Albion, 2004) James Turrell

Imagen 1.4

Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés, en la revisión que hacen del arte conceptual —a inicios de los años noventa— enfatizan la importancia de las teorías lingüísticas del Arte Conceptual sobre la naturaleza misma del arte: «Una naturaleza limitada a un análisis auto referencial en el que las proposiciones* dejaban de lado de los enunciados supuso, de alguna manera, un intento de equiparar el arte con los niveles de abstracción a que habían llegado la ciencia, las matemáticas en particular y la filosofía»¹⁹.

El arte conceptual se limita a brindarnos una oportunidad, una situación, una información escrita o fotográfica de la que pudiera surgir una obra. Pero no ejecuta ésta por considerarla inútil, ya que su fin, que es la transmisión de un conocimiento, ya está conseguido: supone el enunciado de la obra, pero no su realización. De cara a la práctica, propongo una definición: las obras de arte conceptuales son aquéllas cuya concepción intelectual es más importante que su realización material.

El énfasis puesto en la parte intelectual puede ser considerado como una reacción típica al excesivo formalismo y a la especulación esteticista de la pintura matérica en la

* COMBALÍA DEXEUS, .Ibidem, p. 126. En el capítulo VI, tiene un diccionario de términos en arte conceptual, donde PROPOSALS (Propuestas) es: Dícese de aquel tipo de arte que se basa en la enunciación y presentación (sobre papel, en un libro, bajo una fotografía) de ideas o proyectos de acciones a realizar, sin que tenga importancia el que se lleven a cabo o no. Principales artistas: N.E. Thing Co., Hamish Fulton, Yoko Ono, Vito Acconci, C. Kozlov, L. Weiner, J. Baldessari.

¹⁹ ALIAGA, Juan Vicente y CORTÉS G., José Miguel, *Arte Conceptual Revisado*, Servicio de Publicaciones, Universidad Politécnica de Valencia, 1990, p. 9

década de los cincuenta; el objeto es sólo el medio, la plataforma para reflexiones posteriores. El objeto es tan sólo un momento que resulta de la práctica de la percepción y lo importante es la actitud mental, intelectual, la conciencia que trabaja sobre el objeto. De éste, sólo interesan las propiedades físicas generales: el cambio, la contingencia, la indeterminación, las cuales introdujeron la noción de proceso, tan importante en las obras conceptuales posteriores.

El arte conceptual tiene una esencia intelectual y lingüística, ya que se apoya en el concepto o la idea, y en la palabra, siendo su materia y forma artística. Rompe los esquemas del arte tradicional. No se puede definir como arte figurativo, pues su fin es la idea o el concepto —no requiere figuración aunque la puede llevar—. Tampoco se puede especificar como arte abstracto, pues su objeto, la idea o concepto, suele hacer referencia a un sujeto u objeto real. El arte conceptual es en extremo esquemático. Se limita a esbozar una idea sin realizarla; lanza una pregunta, sin contestarla.

A pesar de la poética estricta y aun dogmática de sus orígenes, el conceptualismo ha tenido más importancia como influencia generalizada que como escuela. Más allá del canon proclamado por sus iniciadores, se ha extendido una suerte de estética difusa, conceptual–minimalista, que es uno de los ingredientes más usuales en el llamado lenguaje “internacional” que prevalece actualmente. A partir de ello puede visualizarse el arte posconceptual. Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés, al respecto, comentan: «Recordemos que no ha pasado tanto tiempo desde que el huracán del conceptualismo arrasara el mundo occidental; y sin embargo, la aparición de un cierto neoconceptualismo también denominado apropiacionismo o simulacionismo a mediados de los ochenta, nos provoca la sensación de que el arte conceptual está muerto y cubierto de polvo»²⁰. El arte conceptual ha tenido, por tanto, más relevancia como componente estructurador de la plástica llamada posmoderna, que como “tendencia” artística en sí misma; sirva de ejemplo la imagen 1.5²¹.

²⁰ ALIAGA Y CORTÉS, Op. cit., p. 10

²¹ «Calimocho Style», descripción de materiales: Asiento de bicicleta chola y manubrio y en la parte central un espejo retrovisor. Pastiche pop que alude directamente a un icono del arte Moderno, a “cabeza de toro” de Pablo Picasso.



**Colaboración artística
entre:**

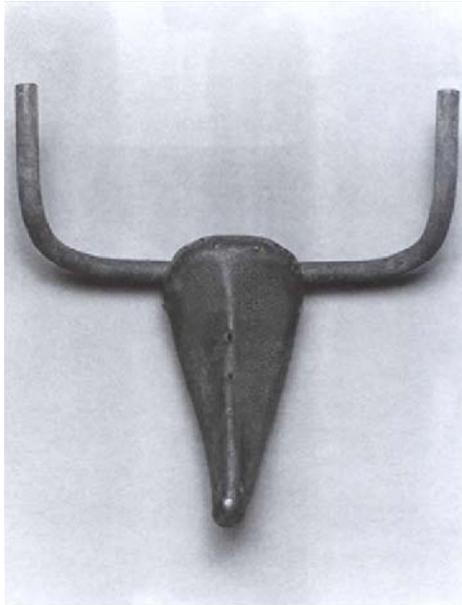
**Eduardo Abaroa
y
Rubén Ortiz**

"Callmocho style"

"Toro rojo"

Materiales varios

40 x 85 x 65 cms.



Pablo Picasso

"Cabeza de toro"

42x 41 x 15 cms

bronce

1943

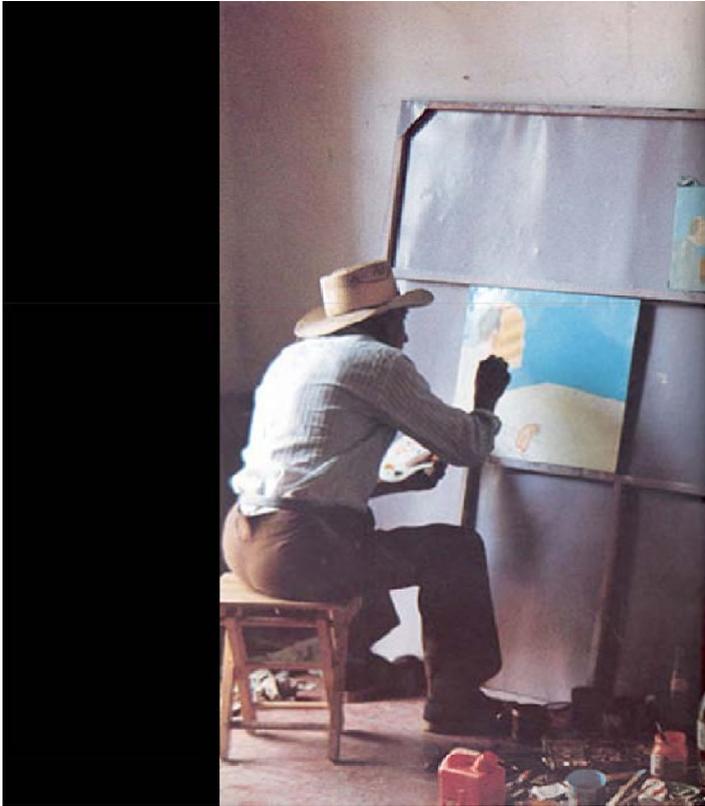
Imagen 1.5

Podría decirse que hoy impera una suerte de código posminimalista–posconceptual en la *mainstream*, las bienales y exposiciones internacionales. No es sólo un código *mainstream*, sino también de la *antimainstream–mainstream*, es decir, predominante en los crecientes circuitos internacionales alternativos a aquélla.

Para Gerardo Mosquera, un ámbito frecuente de tal orientación general ha sido América Latina (imagen 1.6):

Allí la complejidad y los contrastes del ambiente humano y geográfico ha inclinado con frecuencia al arte hacia prácticas cruzadas, como intentando lidiar con las transgresiones

de un medio a menudo estructuralmente contradictorio, plural y polisémico. La cultura latinoamericana se ha «especializado» en apropiarse y resignificar los modelos culturales euro–norteamericanos, a menudo de un modo radicalmente transformador.²²



Recordemos también, por poner un ejemplo, la obra de Francis Alÿs, su pintura figurativa, donde la principal referencia de su trabajo reside en el concepto y no en la producción del objeto.

Una práctica común el Alÿs es encargar la ampliación de sus pequeños óleos a rotulistas comerciales, a quienes dejaba un margen amplio de interpretación

Imagen 1.6

Los latinoamericanos somos grandes maestros del copiar desembarazado, sin sentimiento de culpa; partidarios de legitimar nuestras copias en términos de originalidad, identidad y rebeldía. Parafraseando a Gerardo Mosquera termino este apartado: estamos en la «era del guión y prefijo». Más que la invención de nuevos términos, los ya existentes se combinan y reciclan en un espíritu de readaptación. Posconceptualismo significa tanto la proliferación como la subversión del conceptual–minimal. Une al mismo tiempo que separa.

²² MOSQUERA, Gerardo, «No es sólo lo que ves», en: *Pervirtiendo el minimalismo*, Catálogo de la exposición. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 12–XII–00 a 19–II–01, p. 18

1.5. El apropiacionismo en el arte

El apropiacionismo es la traducción o, de manera más precisa, el plagio no declarado de obras ajenas que se hacen pasar por propias en el discurso del arte. La copia se convirtió en el procedimiento preferido de una serie de artistas de comienzos de los años ochenta que hacían de la puesta en escena de la apropiación su *modus operandi*. De acuerdo con Natalia Matewecki,

La apropiación consiste en tomar una obra de arte para producirla nuevamente manteniendo tanto sus motivos como la técnica empleada. El resultado de esta acción es una obra exactamente igual (visualmente) a la primera, pero realizada por otro artista. El cambio de rótulo “plagio” por “apropiación” forma parte del argumento propuesto por los artistas apropiacionistas quienes aludían que sus obras no eran mera copia sino un nuevo original recontextualizado y resignificado. Por ello, la apropiación supone otro tipo de efecto estético, producido por el tipo de relación intertextual que mantiene una obra con la otra, y con otros textos, que posibilitan reflexionar sobre las nociones de verdad, copia, unicidad y autor.²³

La muerte del autor, influyente ensayo de Roland Barthes publicado en 1968, proclamó una crisis de autoría vinculada a la crisis del Yo. La autoría se convierte en el espejismo de la propiedad intelectual, mientras que la figura del autor se transforma en marca de origen o género, mera signatura para clasificar en estantes. Para Barthes, «El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o dicho de manera más noble de la <persona humana> ».²⁴

Barthes critica la concepción romántica del autor, según la cual el creador da forma a la inspiración configurando la obra. Esta idea romántica presupone que el autor

²³ MATEWEKI, Natalia, «Arte y nuevas tecnologías. ¿Plagio o apropiación?». Tercer Simposio *Prácticas de comunicación emergente en la cultura digital*, en: URL: www.liminar.com.ar/simposio/pdf/matewecki.pdf

²⁴ BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1987, p. 66

ocupa el centro de la obra y el texto es el vehículo del significado que el escritor quiso darle. El papel del lector sería sencillamente el de intentar entender lo que el autor deseó comunicar. En la muerte del autor se presenta una noción de texto como tejido de citas y referencias a innumerables centros de la cultura. El autor es sólo una localización donde el lenguaje se cruza continuamente. El poeta francés Stéphane Mallarmé fue el primero en ver y proponer, en toda su amplitud, la necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario; a partir de él, es el lenguaje y no el autor, el que habla: escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad, ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa: La poética de Mallarmé consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura.

Raúl García en la introducción al libro de poesía de Mallarmé *Blanco sobre Negro*, dice lo siguiente,

Si hablamos del simbolismo, específicamente en el caso de la poética mallarmeana, en su diferencia con el romanticismo, nos vemos ante la exigencia de retomar la experiencia romántica francesa, principalmente. Primero porque Mallarmé como uno de los símbolos del simbolismo en sus primeros poemas «imitó» el estilo del poeta romántico francés por excelencia, Víctor Hugo.²⁵

De acuerdo con Barthes,

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura.²⁶

Lo mismo puede afirmarse del individuo que enuncia el discurso–concepto–idea. Como bien sabemos, el sujeto siempre es atravesado por líneas diversas o espacios de

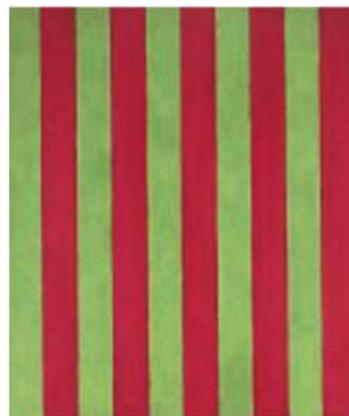
²⁵ MALLARMÉ, Stéphane, *Blanco sobre negro*, Selección e introducción de Raúl García, Océano, México, 2000, p. 10

²⁶ BARTHES, Op. Cit., p. 70

segmentaridad en constante devenir. Una obra está formada por escrituras múltiples, procedentes de varios orígenes; se puede establecer un diálogo, una parodia, una contestación. Reafirmando con Barthes, «existe un lugar donde se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura (obra), la unidad del texto no está en su origen sino en su destino».²⁷

¿Qué sucedió con el arte y los artistas a partir de estas premisas? En la escena artística norteamericana de los primeros años ochenta se dieron diversas tendencias con un denominador común: superar los límites impuestos por la austeridad teórica de los últimos episodios de la modernidad —minimalismo y arte conceptual— y propiciar un retorno a la pintura; más específicamente, a la imagen y a su potencial narrativo.

Artistas como Sherrie Levine, Robert Longo, Richard Prince y Cindy Sherman comenzaron a crear desde una actitud apropiacionista, supeditada a la teoría de la imagen y al universo de la media paralela a los nuevos expresionistas alemanes y los transvanguardistas italianos.



Sherrie Levine
Sin Título
1985
Acrílico sobre madera
61 x 51 x 3 cm.

Imagen 1.7

²⁷ Ibidem, p. 71

Sherrie Levine, fotógrafa y artista conceptual, pertenece a la generación de artistas norteamericanos que durante los años ochenta se “apropiaban” de imágenes preexistentes para reinterpretarlas. Su interés en el proceso fotográfico y de reproducción le permitió estudiar los problemas relativos a la originalidad y a la obra única. Esta misma concepción la aplica en pinturas como esta, inspirada en la escuela minimalista, haciendo una parodia de ella. Las obras de Levine hacen referencia a la muerte del modernismo y sus ideales, tales como las nociones de originalidad artística y el carácter único del objeto de arte.

La tendencia apropiacionista fue patrocinada en la Nueva York de finales de los años setenta por los artistas que exponían en el Artists Space y en las galerías Metro Pictures y Nature Morte:

Eran artistas que desde una actitud reflexiva y apropiativa habían abierto el arte a los media a partir de un proceso centrado en la crítica de la representación y en la concepción de imágenes a partir de otras. Buena parte de ellos se había formado en el California Institute of the Arts de los Ángeles (CalArts), institución dedicada a las artes visuales y del espectáculo, que propugnaba una enseñanza artística avalada por los discursos teóricos comprometidos en asuntos de género y pretendía educar al artista en tanto miembro socialmente activo. El CalArts no era, una institución monolítica. En aquellos años confluyeron en sus espacios enfoques tan diversos, como el arte feminista de Judy Chicago y Miriam Shapiro, el del happening-fluxus de Allan Kaprov y también el conceptual liderado por Michel Asher y John Baldessari, el cual gozó de gran predicamento entre los jóvenes generaciones de artistas-fotógrafos y de pintores.²⁸

En la exposición *Pictures* —realizada en Artists Space en Nueva York a finales de 1977— Douglas Crimp planteó un proceso de «rematerialización», como respuesta a la «desmaterialización» llevada a cabo por el arte conceptual; la pintura comenzó a entenderse como pantalla neutra en la que proyectar un mundo de imágenes, en ningún caso fruto de un proceso de representación sino de presentación. Para Crimp, con la elección de la palabra *Pictures* para la exposición, buscaba abarcar no sólo las características más sobresalientes de aquellas obras —imágenes reconocibles— sino también, y muy especialmente, las ambigüedades que contienen; como él mismo menciona en relación con los participantes en esta exposición —Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo y Philip Smith— : «para la mayoría de estos artistas el poder de convicción no se halla en el argumento sino en la imagen. Sigue siendo un hecho el que sus propios resultados continúen ganando adeptos, a pesar de las

²⁸ GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid, 2000-01, pp. 341-342

muchas objeciones que podrían hacerse a la arrogante vulgaridad y al fingido psico-drama de la imagen contemporánea».²⁹

En efecto, durante las décadas pasadas asistimos a una ruptura radical con la tradición de la modernidad, fruto del interés en lo «teatral». Las obras que más seriamente ha atraído nuestra atención durante los setenta se han situado en medio de las artes singulares o fuera de ellas, se ha dispersado en la falta de sentido. De acuerdo con Crimp, «habría que aceptar también que el arte, como categoría ontológica, ha quedado en entredicho. Lo que resta no son más que muchas actividades estéticas, pero, a juzgar por su vitalidad actual, ya no necesitamos lamentar o intentar el rescate».³⁰ Roland Barthes en *El placer del texto* afirma:

El arte parece comprometido históricamente, socialmente. Por eso el artista se esfuerza en destruirlo. Veo tres formas en este esfuerzo. El artista puede pasar a otro signifiante: Si es escritor hacerse cineasta, pintor, o por el contrario, si es pintor, cineasta, o desarrollar interminables discursos críticos sobre cine, la pintura, reducir voluntariamente el arte a su crítica. El artista también puede dejar la escritura y someterse a la significancia de la misma, hacerse sabio, teórico intelectual, hablar para siempre de una zona moral limpia de toda sensualidad del lenguaje; puede también dejar de escribir, cambiar de oficio, de deseo.³¹

El mismo Barthes asienta que: «como institución el autor está muerto: su persona civil, pasional, biográfica ha desaparecido; desposeída, ya no ejerce sobre su obra la formidable paternidad cuyo relato se encargaba de establecer y renovar tanto la historia literaria como la enseñanza y la opinión. Pero en el texto tengo necesidad de su figura, tanto como él de la mía».³² Caso digno de mención es el de Robert Longo (imagen 1.8).³³

²⁹ GUASCH, Anna Maria, *Los manifiestos del arte posmoderno*, Textos de exposiciones 1980–1995, Akal, Madrid, 2000, p. 86

³⁰ GUASCH, Ibidem, p. 88

³¹ BARTHES, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*, Siglo XXI Editores, México, 1982, p. 88

³² BARTHES, Ibidem, p. 46

³³ LONGO, Robert (Brooklyn, 1953). Pintor, escultor y artista de performances estadounidense. Perteneció al movimiento de la bad painting, quedando sus imágenes muy próximas a las de Baldessari. Desde un primer momento, pone gran interés para que sus obras lleguen a un amplio público: sus figuras, relieves y montajes tienen la particularidad de gozar de un alto grado de academicismo; obras muy bien acabadas en las que la pintura es utilizada como un *readymade*, simulando el arte de pintar la muerte de éste. Su trabajo



Imagen 1.8

Johnny Mnemonic

Director: Robert Longo

Actores: Keanu Reeves

Ice-T

Dolph Lundgren

Dina Meyer

Takeshi Kitano

Triller

Duración 107 min.



Robert Longo

Sin Título

Carboncillo en
papel

2 x 1.60 mts.

2004

Imagen 1.9

se centra en cuestionar la cultura popular y los estereotipos que, de alguna manera, describen la alienación que vive el hombre en la compleja sociedad actual. A finales de los ochenta se involucra en la aventura cinematográfica, tal y como se observa en *Arena Brains* (1988), que describe la vida en el Soho neoyorquino.

¿En qué otra película se puede ver un pionero del punk, el original gangsta, un avant-garde director japonés, un erudito finlandés, y un adolescente heartthrob, actuando todos al lado de un delfín? Nada menos que *Johnny Mnemonic*. Dirigida por Longo, la película marca su primera y única incursión en el largometraje de cine hasta la fecha.

Anna Maria Guasch acota que Douglas Crimp no fue el único en establecer un marco teórico–crítico, en el cual se inscribieran las bases que permitieran distanciar la posmodernidad citacionista de las visiones idealistas de la modernidad:

Para Craig Owens, los primeros trabajos alegórico–discursivos, cuyos autores se apropiaban de imágenes muy conocidas para proyectar en ellas conceptos e ideas abstractas [...] la imagen apropiada (fotograma, fotografía, dibujo, etc.) debía ser sometida, según Owens, a una serie de manipulaciones que la vaciarían de su resonancia y significación y la convertirían en opaca: Las imágenes de estos artistas —comenta Owens— solicitan, a la vez que frustran, nuestro deseo de que la imagen sea directamente transparente en su significado. Como consecuencia, parecen extrañamente incompletas: Fragmentos o ruinas que deben ser descifradas.³⁴

La apropiación de signos de la cultura de masas se produce tanto en el estilo subcultural que entremezcla y altera signos de raza, sexo, clase como en el arte mítico–crítico, reestructura esos signos, que muchas veces colisionan con los del arte elevado. Coincido con Bernardo Subercaseaux Sommerhorf:

El concepto de apropiación más que una idea de dependencia y de dominación exógena apunta a una fertilidad, a un proceso creativo a través del cual se convierten en «propios» o «apropiados» elementos ajenos. «Apropiarse» significa hacer propios, y lo «propio» es lo que pertenece a uno en propiedad, y que por lo tanto se contrapone a lo postizo a lo epidérmico.³⁵

La apropiación implica un adaptar: recepción activa y transformación con base en un código propio.

³⁴ GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid, 2000–01, pp. 346

³⁵ SUBERCASEAUX–SOMMERHORF, Bernardo, «Reproducción y apropiación: Dos modelos para enfocar el dialogo intercultural», en URL: www.felafacs.org/files/subercaseaux.pdf

1.6. Falsos Stella. Hank Herron vs. Frank Stella

Frank Stella es uno de los más destacados artistas contemporáneos del mundo y también uno de los más prolíficos e innovadores. Su fama comenzó en Nueva York en 1963, sólo cinco años después de egresar de la Universidad de Princeton. Había inventado una variación a la pintura abstracta que permitía al rubro salir del callejón sin salida en el cual había quedado el expresionismo abstracto. Stella agregó un toque más conceptual y menos gestual al tema. A sus veintinueve años, el Museo de Arte Moderno de Nueva York —el legendario MOMA— preparó una retrospectiva de su obra, en un evento que consternó al medio neoyorkino, dada la juventud del pintor.



Frank Stella "Variación II" 1969 acrílico sobre tela
1.20 x 2.40 mt.

Imagen 1.10

Por su parte, el personaje Hank Herron es uno de los infinitos simulacros manufacturados que equivalen a lo «real» en nuestra vida cotidiana. Thomas Crow menciona que «a principios de los años setenta, la extrema involución de la pintura moderna tardía y las vastas lucubraciones filosóficas referidas a las mismas fueron objeto de una velada parodia».³⁶ La parodia se publicó bajo el seudónimo Cheryl Bernstein y el artículo se tituló «La superioridad de lo falso», que versaba sobre la primera exposición de un hombre, «el artista de Nueva Inglaterra Hank Herron», cuya obra se componía

³⁶ CROW, Thomas, «El retorno de Hank Herron», en: *Los manifiestos del arte posmodernos*, Anna María Guasch Editor, Textos de exposiciones 1980–1995, Akal, Madrid, 2000.

enteramente de copias exactas de piezas de Frank Stella. Se publicó en conjunto con una amplia antología de escritos sobre arte conceptual, en *La idea como arte*.

Afirma Crow que la reseña de Bernstein es efusivamente elogiosa. Herron es al cabo superior a Stella —sostiene Bernstein—, toda vez que el copista afronta el vacío de la originalidad como concepto en el arte moderno tardío. Las réplicas de Herron trascienden la búsqueda infructuosa y atávica de la autenticidad en la expresión artística, aceptando —cosa que el propio Stella no puede hacer— que la moderna experiencia del mundo está mediatizada por infinitas simulaciones duplicadas o «imposturas». Herron, al suprimir de esa lógica pictórica toda noción de trayectoria biográfica, lo que ha hecho es eliminar los vestigios románticos todavía presentes en las interpretaciones formalistas y utópicas de la historia del arte moderno.³⁷ Las obras de Herron —continúa Bernstein— reproducen la apariencia exacta de toda la obra de Frank Stella; sin embargo introducen un nuevo contenido y un nuevo concepto, en el sentido fenomenológico total, por representar en realidad las acciones de alguien que no es Frank Stella. Estos objetos son más—que—Stellas, son los cuadros de Frank Stella y algo más.

De acuerdo con Cheryl Bernstein, al reproducir formas de arte ya existentes el artista recibe la sanción de su predecesor y, al mismo tiempo, niega el intento de observar cualquier desarrollo formal nuevo, desplazando por tanto todo fenómeno a un nivel superior, es decir, crítico. Lo que aquí ocurre es que se revive una experiencia vivida o, con mayor exactitud, se repinta un objeto ya pintado.³⁸ «La superioridad de lo falso» converge con la práctica contemporánea no sólo por su temática copista, sino también por la renovada atención al antecedente de la modernidad por parte de los artistas jóvenes. Fijarse en Malevich, Newman, o Stella ha constituido para dichos artistas una vía que les permite rechazar las formas amaneradas y el exceso iconográfico del episodio posmoderno que les precede.³⁹

El arte sobrevive ahora gracias a su debilidad, condición subrayada por el sacrificio ritual de la autoría del artista. La debilidad fue un regalo de los sesenta, de la drástica reducción del episodio pictórico y escultórico, seguida por las acometidas de los

³⁷ CROW, Op. cit., p. 106

³⁸ BERNSTEIN, Cheryl, «La superioridad de lo falso», en: *La idea como arte. Documentos sobre arte conceptual*, Gregory Battcock Editor. Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 40

³⁹ CROW, Op. cit., p. 108

artistas conceptuales en el glorificado status del objeto en cuanto tal. Así debilitado, el arte de la última modernidad se ha liberado de su propia historia y ha dado lugar, como los liberados significantes de los anuncios y la publicidad, a un sinfín de reestructuraciones y reelaboraciones.

Artistas como Mike Bidlo demuestran que, a través de la técnica de la apropiación, reposicionar a la copia o repetición de obras de arte famosas —que han ocupado un lugar no privilegiado en la historia del arte— desordena todo el orden de la memoria histórica. Es imposible para un espectador promedio distinguir entre la obra «original» de Fernand Léger y la obra «Not Leger», en la que Mike Bidlo se apropia de la del primero. Por tanto en este caso —como en el de los *readymades* de Duchamp— el espectador se confronta con una diferencia no visual, producida recientemente. Esta diferencia puede ser representada de nuevo sólo dentro del museo, dentro de un cierto orden de la representación histórica.

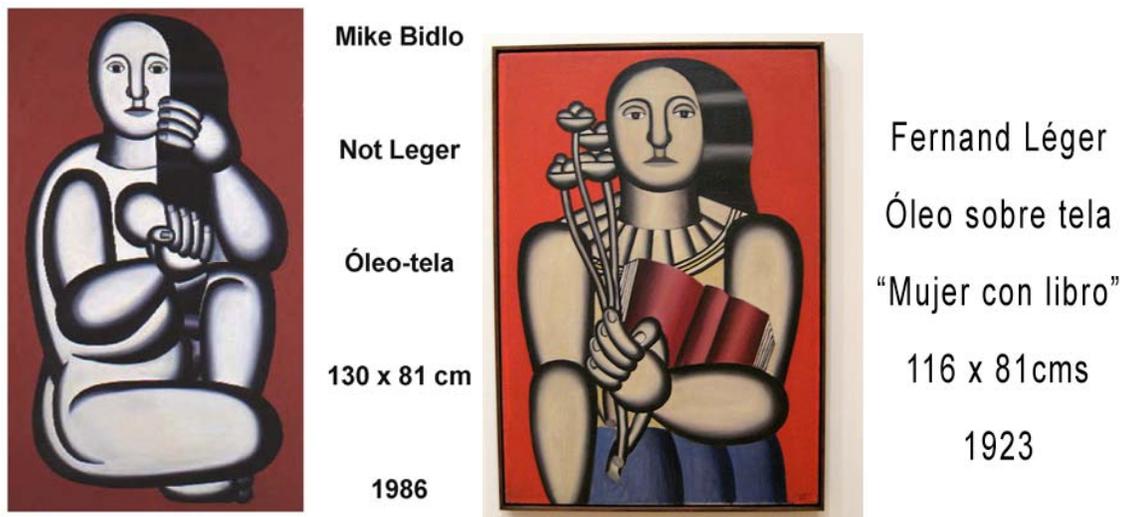


Imagen 1.11

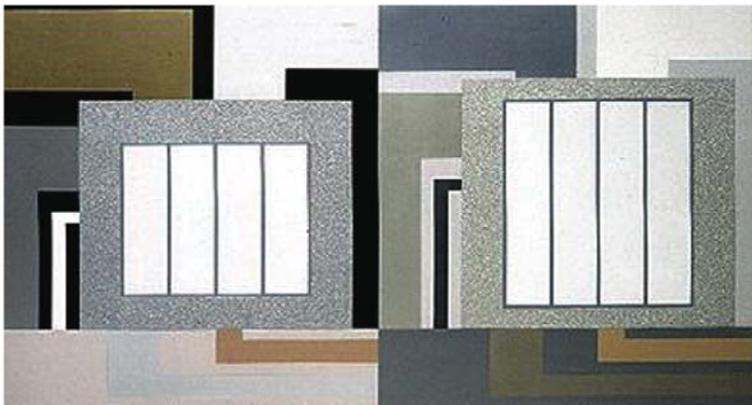
Al colocar una obra ya existente en un nuevos contexto, los cambios en la exposición de la misma pueden provocar una diferencia en la forma en que es recibida, sin que exista un cambio en su forma visual.

La diferencia entre las estrategias del arte tradicional, del modernista y del contemporáneo es relativamente fácil de describir. En la tradición modernista, el contexto

del arte era considerado como estable, contexto idealizado del museo universal. La innovación consistía en poner una nueva forma, una nueva cosa dentro de ese entorno ya definido. En nuestro tiempo, el contexto se ve como algo cambiante e inestable; la estrategia del arte contemporáneo consiste en la creación de un entorno específico, que pueda hacer que una determinada forma o cosa parezca otra, nueva e interesante, aunque esta forma ya haya sido coleccionada anteriormente. El arte tradicional trabajaba en el nivel de la forma. El arte contemporáneo trabaja en el nivel del contexto, del marco, del ambiente, o de una nueva interpretación teórica.

En los años setenta, el campo de la práctica estética se expandió y los límites disciplinarios de la pintura y la escultura se vinieron abajo.

Hacia mediados de los ochenta —apunta Hal Foster— surgió en Nueva York una pintura geométrica a la que —en consonancia con el maníaco mercantilismo de la época— de inmediato se denominó de dos maneras: neo-geo y simulacionismo. Asociadas con artistas como Peter Halley y Ashley Bickerton, estas obras adoptaron una distancia irónica respecto a la tradición de la pintura abstracta: la trataban como un almacén de *readymades* del cual era posible apropiarse; en su estrategia —si bien no en su apariencia— el neo-geo estaba más cerca del arte apropiacionista que de la pintura abstracta.⁴⁰



Peter Halley
"Dig-Dug"
Acrílico sobre tela
180 x 320 cm.
1997

Imagen 1.12

Puede definirse al Neo-geo a través de su misma ambigüedad, en particular su forma de relacionarse con la representación y la abstracción: «El neo-geo participaba de ambos

⁴⁰ FOSTER, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, Akal, Madrid, 2001, p. 102

modos, pero no los trataba como opuestos; o más bien no intentaba reconciliarlos como si fueran opuestos. En lugar de ello los trataba como ya reconciliados». ⁴¹ Surgió como una estrategia de juego: apropiarse de la abstracción moderna a fin de burlarse de su aspiración a la originalidad y a lo sublime, de jugar con su fracaso; sin embargo, cuando la apropiación se hizo institucionalmente viable como práctica crítica, generó entre los artistas del neo-geo una cosificación particular partir de un doble eje: la estrategia comporta el colapso de la abstracción y la apropiación en una forma híbrida.

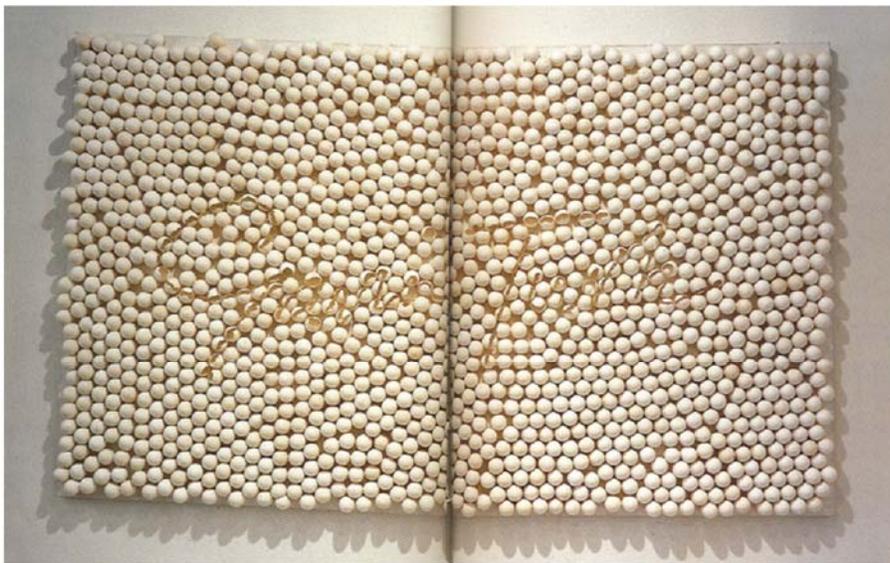
Hay que recordar que esta es la «era del guión y prefijo». No se buscan nuevos términos, sino combinar y reciclar los que ya existentes, con afán de readaptación. Las obras propias del posconceptualismo —apropiacionismo— significan tanto la proliferación como la subversión del conceptual-minimal: unen al tiempo que separan. El plagio es necesario: tomar la frase de un autor, usar sus expresiones, borrar una idea falsa, reemplazarla por la correcta.

⁴¹ FOSTER, *Ibidem*, p. 105

1.7. La apropiación como postura posconceptual

En los años que corren la realidad es legitimada por la imagen y la imagen consumida con la realidad. Muchos artistas utilizan la apropiación y la manipulación de la imagen, como una estrategia para perturbar y poner en duda el origen de la misma, así como el — en apariencia— inalterable sentido de las cosas. Para Gavin Turk, Gary Hume, Jake & Dinos Chapman , Sigmar Polke y Rubén Ortiz Torres, la apropiación forma parte de sus construcciones conceptuales e implica una aguda crítica a la sociedad que están insertos.

El artista inglés Gavin Turk (1967) explora la idea del carácter orgánico del arte e insiste en el rechazo de la idea de genio y de artista gurú. Usa su firma con carácter simbólico para ironizar sobre éstos conceptos y reflexionar sobre la fama y el papel del artista como celebridad (imagen 1.12).



**Gavin Turk “ Mil doscientos treinta y cuatro huevos”
Cascaras de huevo sobre tela, 132 x 221 cms
1997**

Imagen 1.12

Turk describe esta obra: «es una pieza posterior, firmada con el nombre de Turk, hecha con recortes de cáscaras de huevo. La obra no sólo hace referencia a las pinturas

acrónimas de Piero Manzoni, sino también al surrealista Belga Marcel Broodthaers, quien realizó una serie de pinturas con cáscara de huevo adherida a la tela». ⁴²

Turk hace juego de identidades, adopta diferentes personalidades. Ha hecho sus propias versiones de Magritte, Warhol, Duchamp. Con estas obras se disfraza de artista y revela su horizonte de influencia (imagen 1.13).



Gavin Turk

“Pop”

**Escultura en
cera y vitrina**

**279 x 115 x 115
cms.**

1993

Imagen 1.13

Entrevistado por David Barret para el catálogo «The new art up–close 2», Turk revela: «D.B. :¿la identidad juega el papel principal en tu obra? G.T.: «Pop» fue una de mis primeras obras que trató de identidad. Soy yo, vestido de Sid Vicious cantando «My Way». Pero es en realidad una canción de Frank Sinatra, así que la pregunta más bien

⁴² TURK, Gavin, *The new art up–close 2*, Royal Jelly Factory, London, 2004, p. 43

—This is a later signature piece, with Turk’s name nibbled out of white eggshell. The work references not only Manzoni’s “Acrome” paintings —textured white canvases— but also the Belgian Surrealist Marcel Broodthaers, who made a series of paintings consisting of eggshells fixed to canvas—.

sería ¿a la manera de quien?»⁴³ Gavin Turk de esta manera cuestiona el mito del “artista” y la “autoría” con su trabajo.

Otro artista inglés digno de mención es Gary Hume, por la manera en que se apropia de elementos gráficos que van desde la historia del arte hasta la vida común. Hume forma parte de esta «nueva generación» de creadores británicos que surgió en los años 90, apoyada por un sector influyente de la crítica inglesa y por coleccionistas de peso como Charles Saatchi de Londres. Nacido en Tenterden Kent en 1962, Hume pinta sobre paneles de aluminio retratos, ángeles, flores, pájaros y algunas composiciones abstractas. Utiliza colores vivos y planos, que brillan como si fueran barniz. Aunque dice que se olvida de la historia del arte y que su forma de trabajo es «espontánea», a cualquier espectador un tanto avisado no se le escapará la influencia directa de la pintura pop de artistas como Ronald Kitaj y de Tom Wesselmann. También resulta evidente la huella de Matisse, del que retoma algunos motivos decorativos más emblemáticos en forma de arabescos.

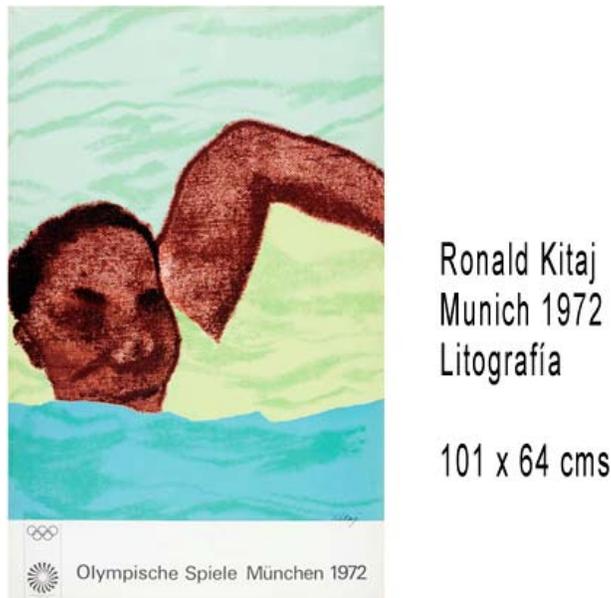


Imagen 1.14

⁴³ TURK, *Ibidem*, p. 5

—so identity plays a mayor role in your work? —responde Turk— “Pop” was one of my first works that dealt with identity. It’s me dressed a Sid Vicious singing “My Way”. But it’s actually a Frank Sinatra song, so the question becomes, “whose way is it”.—



Tom Wesselmann

Estudio de un
fumador # 39

1967

óleo sobre tela

20 x 25 cms.

Imagen 1.15



Gary Hume

Después de Vermeer

Pintura de aceite sobre panel
de aluminio

1.40 x 1.22 mts

1995

Imagen 1.16

La obra «After Vermeer» está basada en la del maestro holandés Johannes Vermeer «Estudio de una mujer joven», realizada alrededor de 1665–67; aparte de estar representada en tintes naranjas, Hume voltea la imagen, de tal manera que la mujer mira al lado contrario del original. La composición de Hume está recortada y estirada, en un formato menos cuadrado; su pintura es casi cinco veces más alta que la pequeña obra maestra de Vermeer.



Johannes Vermeer

**Estudio de una mujer
joven**

38 x 53 cms

1665-67

Imagen 1.17

En palabras de Hume, «primero que nada debo encontrar una imagen. Esto me lleva a tiendas de libros usados, o para comprar material o lo que se me antoje. Por ejemplo recientemente he comprado muchos libros de flores. Luego me siento y navego en ellos hasta que veo algo que me llame la atención».⁴⁴ Los trucos ópticos de sus pinturas se apoyan en un uso estético de los espacios donde oscilan sus imágenes; son mensajes visuales que se mueven entre la contemplación y la memoria, entre lo percibido y lo imaginado. La pintura de Hume se mueve en el límite de la empatía con el espectador. Cada una de sus obras pone de relieve la percepción y el efecto, reduciendo a mínimo el rastro de su factura personal o pincelada, a favor de una superficie vacía y lisa que provoque a quien la observa.

Otro ejemplo de apropiación crítica es la serie *Insult to injury* (Insultos a la herida) de Jake & Dinos Chapman —nacidos en Londres en 1962 y Cheltenham en 1966, respectivamente. *Insult to injury* consiste en una reelaboración de los grabados *Los*

⁴⁴ HUME, Gary, *The new art up-close 1*, Royal Jelly Factory, London, 2004, p. 2
—first of all I have to find an image. So it's trips to second-hand bookshops to buy material o whatever take my fancy at the time—for instance, I've been buying lots of books on flowers recently. And then I sit down and trawl through those until see a painting of mine.—

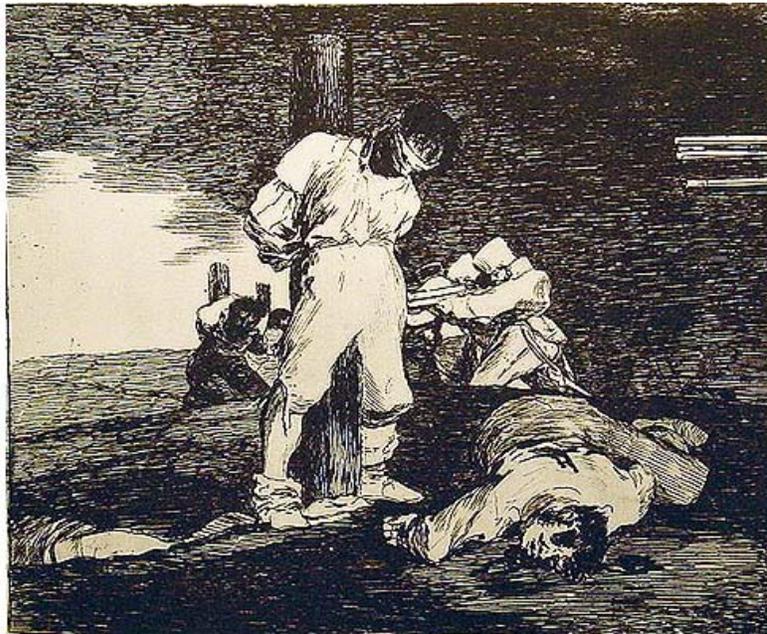
desastres de la guerra de Goya. La manera en que los hermanos Chapman trataron los grabados de Goya fue proclamada un gran acto de vandalismo, por su aparente intención de trivializar una de las obras más profundas. Todos sus trabajos previos han provocado asimismo el debate sobre las fronteras entre la moral y el gusto.

Considerados por algunos como los *bad boys* del arte británico, los Chapman ni son «chicos» ni tampoco «malos»; aunque sí se admite la carga de irreverencia, provocación y escándalo que suele haber detrás de todas sus convocatorias. Dados a conocer a principios de los noventa, son en cierto modo epígonos tardíos del *assemblage* y del neodadaísmo de mediados los cincuenta, pero con una carga irónica y humorística desconocida en ambas tendencias. Su trabajo da muestra de un salto en el vacío —de signo nihilista— que de alguna manera también cuestiona irreparablemente el concepto y el status de eso que se ha dado en llamar obra de arte.

Los Chapman alteraron un conjunto de grabados de Goya. Adquirieron varios de ellos —impresos en 1937 en placas originales— y comenzaron a rectificarlos y «mejorarlos» a través de un proceso de graffiti sistemático: pintaron con cuidado caras caricaturizadas sobre las de las víctimas, en guasch y acuarela. Para su exhibición en White Cube, los Chapman expusieron dos juegos de 83 obras en agua fuerte de la serie «Desastres de la guerra» de Goya, que documenta las pasmosas atrocidades inflingidas contra los campesinos españoles durante la invasión de Napoleón en 1808. Un juego de obras coloreadas a mano fue exhibida en la galería, mientras otro en blanco y negro se exhibió en el salón antiguo. Emplearon técnicas clásicas como el aguafuerte, tierra suave, tierra dura, punta seca con agua tinta logrando impresiones riquísimas en contenido e imagen. Para Josephine Grever «En estas obras, los Chapman están claramente respondiendo a Francisco de Goya y su representación gráfica de la ocupación Napoleónica en España, al mismo tiempo dan rienda suelta a sus obsesiones y creatividad con aristas de belleza y dolor, humor y horror, exaltación y perversidad, satanismo e inocencia»⁴⁵

⁴⁵ GREVER, Josephine, « Installation 'Disasters of War' ». White Cube. St James's, London Del 12–III al 17–IV–1999, URL: <http://www.whitecube.com/exhibitions/disastersofwar/>

— *In these works, the Chapman's are clearly responding to Francisco de Goya and his graphic depiction of the Napoleonic occupation of Spain, while also giving free rein to their own drawing style and obsessions with the poles of beauty and pain, humour and horror, the sublime and perverse, the diabolical and the infantile.*



Francisco de Goya

Y no hay remedio

Aguafuerte

Serie Desastres de la guerra



Jake / Dinos Chapman

Insult to Injury (serie)

2003

**Gouache sobre impresiones
aguafuerte de la obra de
Francisco de Goya**

Imagen 1.18

Como última referencia antes de Rubén Ortiz Torres, quiero mostrar otro ejemplo de apropiación de la imagen del gran maestro Francisco de Goya: Sigmar Polke tiene una serie de trabajos que giran en torno a la obra titulada “Las viejas”.



Sigmar Polke
 Dibujos sobre las imágenes de la obra "Las viejas" de Francisco de Goya
 Dos paneles con collage de 30 fotocopias de 29 x 21 cm. 1983

Imagen 1.19

«Dibujos sobre las imágenes que subyacen en Las viejas de Goya» se titulan los dos paneles de fotocopias sobre particulares de la serie original del artista español. Las 60 vistas fragmentadas dan cuenta de ese mirar intuitivo, capaz de desencadenar concatenaciones metonímicas sin fin (imagen 1.19). La influencia de Goya en Polke es evidente. Si examinamos las fotocopias alteradas por los dibujos encontramos espacios fantasmagóricos y auras que preanuncian entes u objetos aún no visibles. La curiosidad de Polke se convierte prácticamente en el *leitmotiv*, del que deriva el énfasis en la superposición de imágenes y el desarrollo de la fotoquímica y la aplicación de sus técnicas de trabajo.



Sigmar Polke
 "Menschenbrücke"
 Laca sobre tela poliéster
 3 x 5 mt.
 2005

Imagen 1.20

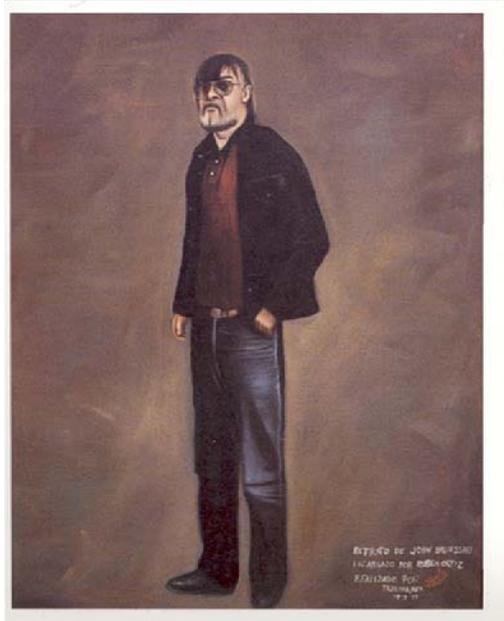
1.8. Rubén Ortiz Torres, adaptación artística

Nacido en 1964 en la ciudad de México, y con residencia en los Ángeles desde 1990, Ortiz Torres estudió la licenciatura (1982–1986) en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, de la cual obtuvo el grado con una tesis llamada: «Posturas, Tres ensayos sobre lenguaje, realismo, e identidad en cierto arte de fin de siglo». En dicho trabajo, podemos encontrar el origen del lenguaje que lo caracteriza; pues apunta,

La pintura, al igual que los otros lenguajes como la poesía, las matemáticas o la física, representan una parte de la realidad, la creación de nuevos códigos no forzosamente nos lleva a un mejor entendimiento de ésta, como tal vez el mejor uso de éstos. En mi trabajo, estas preocupaciones se reflejan a través del uso de alegorías, simbolismo y distintas formas de representación. La dislocación de elementos pictóricos de su estructura jerárquica en su sistema original no reduce o elimina su significación, más bien lo transforma de manera impredecible.⁴⁶

Una beca Fullbrighth–Robles le otorga la posibilidad de asistir al California Institute of the Arts en Valencia, California, donde se graduó con maestría en Bellas Artes en 1992. En 1993 Rubén Ortiz pintó la serie llamada «Los retratos de CalArts», en la que abordó las desigualdades sociales vividas en época de la ley estatal 187 — que endurecía el trato a los emigrantes en el estado de California. Se trata de cuatro óleos, llamados así por la escuela en que Ortiz estudió; dos obras de ellas fueron pintadas por el artista y dos fueron encargadas a Rogelio Peralta, retratista de Tijuana.

⁴⁶ ORTIZ–TORRES, Rubén Darío. *Posturas: Tres ensayos sobre realismo e identidad en cierto arte de fin de siglo, arquitectura, foto y pintura*, Tesis de licenciatura, ENAP, asesor, Francisco Castro Leñero, 1990, p. 84



Rubén Ortiz Torres

CalArts Portraits

**"Retrato de John Baldessari"
(ejecutado por Rogello Peralta)**

Óleo - tela

87 x 75 cms.

1993

Imagen 1.21

Las obras encargadas son retratos de dos artistas, que son profesores del California Institute of the Arts, John Baldessari y Michael Asher; ambos han rechazado la pintura y coquetean con la apropiación. Las pinturas encargadas de Baldessari fueron claras precursoras de este tipo de trabajo.⁴⁷



John Baldessari, Pinturas encargadas 1969

Imagen 1.22

⁴⁷ LERNER, Jesse, «La obra de otros, the work of others», en: revista *Poliester*, México, vol. 4, num. 11, winter, 1995, p. 16

Aquí resulta pertinente mencionar la pintura figurativa de Francis Alÿs, cuya principal referencia reside en el concepto y no en la producción del objeto. Una práctica común en Alÿs es encargar la ampliación de sus pequeños óleos a rotulistas comerciales, a quienes deja un margen amplio de interpretación.



Rubén Ortiz Torres
CalArts Portraits
"Retrato de Michael Asher"
(ejecutado por Rogelio Peralta)
Óleo - tela
87 x 75 cms.

Imagen 1.23

¿Podemos pensar que, al apropiarse la imagen de los apropiadores, Ortiz lleva más lejos el proceso? Más adecuado es indicar que el proceso acontece de otra manera. Ortiz Torres presenta a Baldessari en el tipo de pintura más convencional, el retrato hecho por encargo, —con ese despliegue vanidoso y melómano de los individualistas burgueses. Las pinturas de Peralta son torpes y poco fieles anatómicamente, y se caracterizan por un sentido imposible de la perspectiva. En contraste, los dos óleos restantes presentan a Óscar Ordóñez y a Raimundo Enríquez, empleados de CalArts. El primero es cocinero en el comedor de la escuela y el segundo es lavaplatos. Aunque estos retratos están realizados con mucha mayor habilidad, los cuatro cuadros de la serie identifican al pintor, al personaje y su posición en CalArts con las mismas letras rojas. Por la manera de abordar el tema de las desigualdades sociales en California, pueden asociarse con un discurso político que entra en juego con la proposición 187; sólo que su tratamiento «invierte» la desigualdad: la mano de obra inmigrante merece el lujo de un retrato profesional, mientras que la clase profesional educada es retratada en un estilo mucho menos logrado, el de Tijuana.

Al norte de los Ángeles, en Valencia, se encuentra el Instituto de California para las Artes, o el CalArts. Con Walt Disney como fundador y un impresionante historial de artistas, pareciera tenerlo todo. Constituido en 1961 y bajo la influencia de John Baldessari, Douglas Hubler y Michael Asher, CalArts definió para muchos, el arte conceptual. Hacia la década de 1970 había formado artistas como David Salle, Lari Pittman y Mike Kelley, por mencionar sólo algunos.⁴⁸ Institución dedicada a las artes visuales y del espectáculo (danza, teatro, cinematografía, video) propugna una enseñanza artística avalada por los discursos teóricos comprometidos en asuntos de género y pretende educar al artista en tanto que miembro socialmente activo. El CalArts no es, sin embargo, una institución monolítica. En aquellos años confluyeron en sus espacios tan diversos como el del arte feminista de Judy Chicago y Miriam Schapiro, el del happening–fluxus de Allan Kaprow y, también, el conceptual liderado por Michael Asher y John Baldessari, quien gozó de gran predicamento entre las jóvenes generaciones de artistas–fotógrafos y de pintores. En el estudio que hace Ken González de las seis instituciones de estudios superiores de los Ángeles y sus alrededores dice al respecto de CalArts: «debe reconocerse que últimamente la prensa no los ha tratado bien, pero recuérdese que fue responsable de conformar la educación artística de la actualidad, y la lista de artistas que siguen impartiendo clases allí: Michael Asher, Ellen Birrell, Jo Ann Callings, Allan Sekula, por nombrar algunos».⁴⁹

En esta situación de pluralidad, comenzaron a perfilarse como dominantes dos tendencias de planteamientos diversos que en ocasiones resultaban antagónicas: la apropiacionista, supeditada a la teoría de la imagen, y el universalismo de los *media* (medios de comunicación), representada por artistas como Richard Prince, Sherrie Levine y Cindy Sherman. No obstante, ambas tendencias compartían el gusto por la imagen que la iconoclastia de las vanguardias —de origen conceptual— había proscrito. Anna Maria Guasch al referirse a este grupo, dice que son artistas que, desde una actitud reflexiva y apropiativa, habían abierto el arte a los *media* a partir de un proceso centrado en la crítica de la representación y en la concepción de imágenes a partir de otras. Buena parte de ellos se había formado en CalArts.

⁴⁸ *California Institute of the Arts*, Valencia, California, URL: www.calarts.edu/art/artsite

⁴⁹ GONZÁLEZ, Ken, «An M.F.A. In L.A. / Un M.F.A. en L.A.» en revista *Poliéster*, México, vol. 7 num. 25, primavera–verano, 1999. p. 26

La obra de Rubén Ortiz Torres ha desarrollado un especial interés en los íconos culturales mexicanos y el modo como éstos son perturbados por la irrupción de la cultura comercial de masas —consumida en México y en el mundo. Ejemplo de ello es *Porky*, dibujo animado clásico, que se utiliza para ilustrar los negocios donde se vende carne frita de puerco —conocidas como «carnitas»— en nuestro país. Es muy factible suponer que su paso por CalArts influyó considerablemente su trabajo.

La obra de Ortiz Torres en los años noventa presenta una cercanía estrecha con la vida fronteriza —desarrollada entre los chicanos como entre los habitantes del norte de México. Para el tema que aquí concierne, me plantea la necesidad de utilizar sus imágenes/obra como campo de estudio del malentendido cultural. Su trabajo es un desafío, lo mismo contra la idea de un lenguaje artístico puro e «internacional»* —con que muchas veces sueñan los artistas mexicanos— y contra la utopía de representar, por medio del arte, la identidad de una cultura.

La ilusión perenne de un principio vulnerable —exposición colectiva llevada a cabo en 1991 en el Centro de las Artes y colegio de Diseño en Pasadena— incluía cuadros como «Bart Sánchez»: un pastiche del pop fronterizo y la iconografía del arte moderno. Esta muestra coincidió con la llegada a los Ángeles de la exposición del Museo Metropolitano de Arte, *México: Esplendores de treinta siglos*.

* La elevación del tema europeo a rango planetario.



"Bart Sánchez"
48 x 40 cms
Óleo sobre fibra-
cel
1991
Rubén Ortiz
Torres

Imagen 1.24

Como muchas grandes exposiciones producidas desde la década de 1920 o desde el México posrevolucionario, *Esplendores* presentó a los artistas junto con artefactos precolombinos, artesanías indígenas y otras artes populares. Los artistas fueron relegados a ser embajadores de México, y por consecuencia, vistos sólo en el contexto de mantener la historia. La muestra contó con el apoyo, en parte del gobierno mexicano y fue otro ejemplo del uso del arte para forjar una identidad nacional en la mente americana.

En ese sentido su obra se separa del arte chicano que, en muchas ocasiones, aspira a representar simbólicamente una condición cultural fronteriza. Por el contrario, Ortiz se ha dedicado a mostrar la evanescencia misma del concepto de la frontera mexicano–norteamericana al documentar y teatralizar —por igual en Los Ángeles que en la Ciudad de México, entre otros muchos lugares— momentos en los que es imposible reconocer la peculiaridad de un sitio; es decir, momentos en que la frontera se manifiesta ya no como una línea divisoria en el río Bravo, sino como una posibilidad latente en cualquier lugar de Norteamérica. Escenas que muestran cómo la frontera no es un lugar, sino una perturbación estética. La sonrisa de Ortiz reconoce y disfruta las contradicciones perversas. En un estilo que se dirige al viejo conflicto «centro versus periferia» al combinar un uso posmodernista/internacionalista/universal, de la ironía con una estética de arte popular «auténtica»/mexicanista/nacionalista.

Ortiz Torres también mandó hacer una serie de gorras de béisbol, en la que también que juega con las mismas apropiaciones múltiples. Esta serie incluye gorras de equipos reales que han sido modificadas según las especificaciones del artista, así como nuevas creaciones que representan equipos imaginarios. La gorra del equipo de fútbol americano de la Universidad de San Diego —los Aztecas— fue modificada, para convertirla en la de los Aztecas de Tenochtitlan. Véase la imagen siguiente.



Rubén Ortiz
"Tenochtitlan Aztecs"
Gorra de beisbol
Letras pegadas
27.5 x 18.7 x 12.5 cm.
1992

Imagen 1.25

En opinión de Jesse Lerner, estas gorras hacen alusión a la manera en que los equipos deportivos arrebatan significantes de su contexto original y nos llevan a preguntarnos porqué se utilizan tanto ciertas figuras por ejemplo, los *Bravos*, los *Pielas Rojas*, los *Indios*, entre otros; además, asegura que la iconografía que portan estas gorras «hacen eco a la manera en que la cultura urbana juvenil, particularmente la de las pandillas, se apropia de estas designaciones de equipos y las convierte en símbolos callejeros de pertenecía y territorio».⁵⁰

Siguiendo su inquietud por los iconos y emblemas, Rubén Ortiz ha querido pasar de la observación de esa dislocación a la intervención directa: «Sus gorras de béisbol no solamente ironizan sobre la forma en que los emblemas de los equipos deportivos se apropian de los estereotipos culturales, sino que construyen una posibilidad futura de la

⁵⁰ LERNER, Jesse, Op. Cit., p. 16

identidad mexicano–norteamericana: la de la conquista y politización de la cultura de masas». ⁵¹

Según Ortiz, en la creciente multiplicación de cachuchas de béisbol —emblemas de la cultura popular estadounidense codiciados en el mundo entero— los equipos deportivos utilizan su propia forma de apropiación cultural ya que, a menudo, emplean imágenes y nombres asociados con ciertos grupos de personas que no siempre se relacionan de forma directa con los equipos; por ejemplo los *Cleveland Indians* no representan de manera obligatoria a los indios americanos, ni los *San Diego Padres* a los católicos.

En «Malcom Mex», Ortiz utilizó una cachucha que tenía una X —cosida en colores que podríamos pensar, son de patrimonio africano— y la adaptó agregándole letras que se pueden planchar o coser (tiene tres versiones) de manera que se lea «MéXico». Es muy probable que los productores y portadores presuman que la X original viene del nombre de Malcom X; no obstante, la X proviene de los *Cuban X Giants*, un equipo de las ligas negras de béisbol de E.U.A., existente antes de la revolución Cubana. Aquí cabe una reflexión: ¿los diferentes equipos deportivos, las distintas comunidades están divididas por reglas y signos arbitrarios?



Rubén Ortiz. *Malcom Mex* la X en la frente. Letras bordadas en gorra de béisbol. 1991

Imagen 1.26

⁵¹ LERNER, Jesse, Op. Cit., p. 17

Si esas gorras siguen los patrones de la moda, podemos conjeturar que la industria cultural haría circular ya no los estereotipos, sino imágenes paradójicas y autocríticas de los discursos de identidad. Algo similar ocurre con las playeras de los puestos en el centro histórico de la ciudad de México, ilustrado en la siguiente imagen.



Fotografía de impresión en playera.

Autor desconocido

Puesto ubicado en la periferia de la Academia de San Carlos

2005

Imagen 1.27

Ortiz, en el fondo, pone a prueba la posibilidad de rebasar el entorno del arte y quienes participan en él. Su obra imagina un público distinto, para el cual las representaciones son algo más que placeres, para el que las representaciones pudieran ser armas políticas. Un público meramente hipotético, probablemente indefinible, pero muchas veces implícito en las posiciones del multiculturalismo.

Estas gorras se ofrecen como proyectos utópicos; encerradas como están en su vitrina, hacen más que evidente la todavía incómoda distancia entre práctica artística y cultura de masas.



Imagen 1.28

Como evidencia en su uso de artefactos, Ortiz no crea su cultura doble de la nada. Su especialidad es la adaptación, una técnica relevante para el mundo postindustrial. Adaptación es un término amplio: puede significar reciclaje, la apropiación prosaica de lo que se ha desechado o de objetos caramente contruidos; también puede definirse como la decoración de un objeto utilitario para su fácil inserción en un medio ajeno —la adaptación de coches— desde los Hummers color champaña de Bel Air hasta los *low riders* arreglados del este de Los Ángeles, son ejemplos evidentes.

Adaptar, significa hacer o construir algo de acuerdo con especificaciones personales o individuales, método que emplea Ortiz en toda su obra. Adaptar no es sólo otra palabra para designar «apropiación», un estilo del mundo del arte de la década de 1980; Ortiz no recodifica ni recontextualiza por el simple propósito del comentario sociopolítico. Hace esto pero incluye su propia relación con el tema. No utiliza los objetos de una cultura (gorras de béisbol o los carros *low rider*⁵²) con el fin de desafiar lo que se considera «Bellas artes»; sino como el famoso urinario de principios del siglo veinte de Marcel Duchamp, de recurrir a estos objetos como un camino hacia el cuestionamiento de los sistemas de validación. Ortiz no juzga los imperios, simplemente

⁵² Automóviles modificados en su estructura, en Tijuana se les conoce como «bajitos».

le divierten sus interacciones. Se percibe una sonrisa burlona en toda su obra; llena de representaciones reales e imaginarias; forma una pila ambigua de estética, historia, medios de comunicación masiva, cultura, moda y política.

Ortiz Torres formula una arqueología del presente, a partir de la cual expone las maneras en que conviven y se entrecruzan ciertos elementos característicos del espacio y la imaginería urbana. En esta muestra suceden al mismo tiempo acumulaciones de objetos, apropiaciones y resignificaciones de materiales, tal y como suceden en la vida diaria de las grandes urbes que se distinguen por su marcado multiculturalismo y sus afanes de cosmopolitismo y globalización.

La anarquía es la bomba o la comprensión de la técnica.

G. Lukács

2.1. La técnica en lo artístico

Este capítulo presenta la técnica como una maestría que influye directamente en la naturaleza. Se verá cómo la reproducción técnica genera auras y mitos, y cómo funciona la técnica como un medio para articular mensajes y signos en la historia del arte del siglo XX; además, los antecedentes de la práctica de la apropiación en el collage, ready-Made, y en el arte objeto. En cuanto al núcleo del capítulo, puede afirmarse que la consideración sobre el trabajo de Abraham Cruzvillegas depende del contexto de presentación de su obra; de igual forma, que este autor acude a una especie de improvisación para crear su obra. Cruzvillegas utiliza elementos de la cultura popular como valor de cimiento.

Una de las grandes batallas que libraron los artistas del siglo XX, fue la de ampliar las fronteras de lo que reconocemos como obra de arte; allende incluso ciertos límites, tras de los que se pone en duda la idea misma de arte.

Hasta los primeros años del siglo anterior, las artes plásticas se manifestaban a través de la escultura, la pintura o la gráfica. Para elaborar una «obra de arte», se recurría inevitablemente a materiales como el óleo, las tintas, los lápices, el temple, los pigmentos de colores, la piedra, el mármol, el bronce, la cerámica, las placas de metal o de madera. La «tradición» indicaba que el lenguaje del arte debía expresarse a través de técnicas y materiales, con una trayectoria dentro de la enseñanza de la creación artística aceptada por los artistas y su público. Así, las innovaciones y cambios que reflejaban los estilos y corrientes artísticas se realizaban dentro de los límites más o menos amplios que marcaban estas técnicas y materiales.

Sin embargo, uno de los rasgos esenciales del arte es la búsqueda constante de formas de expresión; llegó un momento en que se pensó que, además de las técnicas y materiales que se habían usado durante siglos, era posible explorar nuevos rumbos de creación. Esta posibilidad de que la pintura, la escultura y la gráfica no fueran las únicas

vías para expresarse plásticamente, causó por supuesto una ruptura en el mundo del arte. El siglo XX ha visto la idea de lo artístico llegar a tales extremos, que hay quienes creen que con ello se anula al arte mismo (imagen 2.1⁵³).



Imagen 2.1

La cuestión que nos emplaza es determinar si el arte nace de la técnica o precisar si su origen es otro. Como se sabe, el término arte proviene del vocablo latino *ars* que a su vez traduce la palabra griega *tekné*. Entre los antiguos helenos, el campo semántico de *tekné* era mucho más amplio que el de la palabra arte: designaba una pericia o habilidad empírica, fuera mental o manual, y abarcaba actividades tan diversas como la artesanía, la medicina, la navegación, la pesca o la estrategia militar.

⁵³ La Rueda de bicicleta de 1913, es en sí una construcción de dos objetos comunes unidos esculturalmente, una rueda de bicicleta y un banco ensamblados. Después de sus primeros *readymades*, Marcel Duchamp se cuidaría de no generar muchos de estos objetos durante un año (no como técnica de trabajo), por el temor de que al final pudieran producir una nueva estética en lugar de estar ligados por la indiferencia y el hecho de que no tenían ninguna pretensión artística.



Abraham
Cruzvillegas

sin título

1993

Imagen 2.2

El vocablo griego *Tekné* es comparable a nuestra idea de técnica y podría traducirse hoy de un modo apropiado como «maestría». Una acepción frecuente para la técnica en estos días, es entenderla como el conjunto de ideas y procedimientos para producir algo «útil» polo complementario–opuesto del arte y toda la estructura científico–económico–tecnológica de la que se vale; en este trabajo se entiende el término desde su relación estricta con el arte. *Tekné* puede indicar el procedimiento por el que se puede alcanzar una meta preconcebida; nace cuando, de muchas observaciones experimentales, surge una noción universal sobre las cosas semejantes. Platón entendía la *tekné* como una actividad deliberada y consciente del ser humano, muy distinta a la naturaleza, donde los fenómenos simplemente acontecen, sin una fuerza consciente que los guíe. Para él, el arte es una mimesis que copia las cosas que a su vez son reflejo de las ideas.⁵⁴ «Desde la antigüedad, filósofos, poetas y retóricos sentaron las bases de la discusión crítica de las artes visuales, mediante la acuñación de conceptos clave, tales como imitación, expresión, armonía y otros similares. Conceptos que han perdurado como fundamentales en la tradición estética europea»⁵⁵. El arte sería un hacer según un modo «natural» de hacer. Esta idea resume las dos direcciones metafísicas según las cuales el arte es considerado por los primeros filósofos griegos, pero hoy en día la naturaleza (es decir, la

⁵⁴ Cfr. PLATÓN, *La República*, en especial los libros II, III y X, vv. ee.

⁵⁵ BARASH, Moshe, *Teorías del arte de Platón a Winckelmann*, Alianza Editorial, 1992, p. 15

manera como las cosas se despliegan de sí mismas) «está enteramente regida por el despliegue planetario de la técnica»⁵⁶.

No obstante, la familiaridad con las obras e incluso con las técnicas de las artes visuales, no implica necesariamente una estructura conceptual clara y completa; no prueba que los antiguos tuviesen una teoría del arte en el sentido moderno. Todavía es necesario construir el mapa de las relaciones arte–técnica para, con ello, establecer los ejes y modulaciones particulares que definan el terreno sobre el que se asientan las prácticas artísticas contemporáneas: hallar el cruce entre arte y técnica. Lo técnico es el dominio del hacer, a través del que la mano del hombre realiza en el mundo al pensamiento.

No todo desarrollo técnico da lugar a una forma artística, pero «toda forma artística nace irreversiblemente ligada a un desarrollo de lo técnico»⁵⁷, a un estado epocal del mundo, del darse del ser como espíritu, como constelación o sistema de las partes. ¿Una técnica crearía un estilo?

Gottfried Semper⁵⁸ (1803–1879) fue quien mayor vigor dio al movimiento técnico hasta el punto de otorgarle tareas estéticas, tomadas del modelo de la Naturaleza que responde a principios formales —simetría, proporción, dirección. En su parecer, dichos principios son inevitablemente emulados en la realización de los objetos y utensilios humanos, en los que la técnica, material y finalidad determinan el resultado, formulando una síntesis entre una base naturalista y el interés positivista por la técnica. Es posible afirmar que su hipótesis se resume en la idea de que una técnica crea un estilo. Semper llega a señalar tres principios determinantes de las formas artísticas y de sus cambios: " el material usado en su construcción´ , " la técnica de trabajo´ y " la finalidad que ha de cumplir´ . Por otro lado, Semper admitió la constante presencia de algo tan abstracto como el instinto estético. Se debe resaltar que en esta idea está presente la concepción de

⁵⁶ FROMENT–MEURICE, Marc, *El arte moderno y la técnica*.

URL: www.udp.cl/humanidades/pensamiento/docs/03/artemodernoytecnica.pdf , p. 9

⁵⁷ BREA, José Luís, *Nuevos Soportes tecnológicos, nuevas formas artísticas, cuando las cosas devienen cosas*.

URL: aleph-arts.org/pens/formas.html

⁵⁸ HADJINICOLAU, Nicos, *Historia del arte y lucha de clases*, Siglo XXI Editores, México, 1974

que la esencia del arte reside en su materialización —punto discutido en el primer capítulo de este trabajo. Su mayor logro fue el de llamar la atención sobre el hecho de que la idea artística necesita concretarse.

Coincido con la idea de Oswald Spengler: la técnica es la táctica de la vida entera. Un error que hay que evitar aquí es pensar que la técnica debe comprenderse partiendo de la herramienta. «No se trata de la fabricación de cosas, sino del manejo de ellas; no se trata de las armas, sino de la lucha»⁵⁹.

⁵⁹ SPENGLER, Oswald, *El hombre y la técnica, y otros ensayos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1967, p. 15

2.2. La obra de arte y la reproductibilidad técnica

Una cuestión primordial es si los medios de producción imprimen el estigma de las reproducciones en el aura de la obra de arte. Para acercarnos a una respuesta, puede ser útil recurrir a la teoría de Walter Benjamín: en la época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte, lo que se atrofia es el aura de ésta. Susan Sontag considera a Benjamin el crítico más importante del periodo anterior a la segunda guerra mundial. «Benjamin comprende que la tarea ética del escritor moderno consiste en ser no un creador, sino un destructor: de la subjetividad superficial, de la idea consoladora de lo universalmente humano, de la creatividad del aficionado y de las frases huecas»⁶⁰.

Hay que precisar lo que es el aura en la obra de arte. Cuando Benjamín evoca la imagen aurática menciona que, al mirarnos, es ella la que se adueña de nosotros. Por ejemplo, cuando «vemos» algo que de improviso nos «toca» debemos abrirnos a una dimensión esencial de la «mirada»⁶¹, según en la cual mirar se convertirá en el juego de lo cercano y lo lejano (imagen 2.3). Para Benjamin tal juego se manifiesta en dos formas: la primera sobre temas históricos, en la que afirma que todas las leyendas, toda mitología y todo mito, todos los fundadores de religiones y todas las religiones incluso, esperan su resurrección luminosa y los héroes se arremolinan ante nuestras puertas para entrar; nos invitan sin saberlo, a una liquidación general; la segunda, sobre objetos naturales a los que se refiere como manifestaciones irrepetibles de una lejanía (por cercana que pueda estar).

⁶⁰ SONTAG, Susan, *Bajo el signo de saturno*, Lasser Press, México, 1981, Pág. 113

⁶¹ LOOR. (1919) esta obra muestra la conocidísima Gioconda de Leonardo da Vinci, manipulada por Duchamp. El título de la obra L.H.O.O.Q. leído rápidamente en francés, constituye una frase cuya traducción sería algo así como "ella tiene el culo caliente". Mientras que en inglés, el título se aproxima a LOOK (mira). Se trata de una intención desmitificadora respecto al arte sublime de la pintura, representado por un cuadro tan emblemático. Estamos ante una obra para leer y mirar.



Marcel Duchamp
Reproducción de Mona Lisa de
Leonardo da Vinci
Agregándole bigote y texto
19.7 x 12.4 cm
1919 París
Colección privada

Imagen 2.3

Didi–Huberman, al referirse al aura de una cosa, menciona que es otorgarle el poder de alzar los ojos y añade enseguida: es una fuente misma de poesía. En palabras de Didi, «el aura sería entonces como un espaciamento obrado y originario del mirante y el mirado, del mirante por el mirado, un paradigma visual»⁶².

Para Benjamin, «La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción. Lo que los hombres habían hecho, podía ser imitado por los hombres. La obra de arte reproducida se convierte en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida»⁶³. La idea de la reproductividad técnica de la obra artística, modifica la relación de la masa con el arte; así el público que fuera retrógrado ante el Futurismo, reaccionaría de forma progresiva frente a una película cómica. Hay que recordar que en el lenguaje teológico, futurista era aquél para quien las profecías del Apocalipsis se cumplirían. Los futuristas reclamaban una bomba atómica —utilizando el lenguaje de nuestra generación— para destruir museos y la herencia del

⁶² DIDI–HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Ediciones Manantial, Argentina, 1977, p. 93

⁶³ BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad*, Trad. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1973, pp. 2, 4

pasado. «De ser una apariencia atractiva o una hechura sonora, la obra de arte pasó a ser un proyectil. Chocaba con todo destinatario, había adquirido una calidad táctil». ⁶⁴

⁶⁴ BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos vol. I*, Taurus, Madrid, 1973 p 51

2.3. Los códigos técnicos como médium

Para el desarrollo de este apartado, es necesario recurrir a la semiología, la ciencia que estudia los sistemas de signos —lenguas, códigos, señalizaciones.

Una de las primeras condiciones de la vida social consiste en saber a qué atenerse y en poder, por lo tanto, reconocer la identidad de los individuos y de su alteridad. Esa es la función de las enseñas y de las enseñanzas. Si el sentido es una relación y ésta envuelve cada sentido en un nuevo sentido, los *códigos técnicos* significan un sistema de relaciones objetivas, reales, observables y verificables —o se da por sentado que lo son— mientras que los *códigos estéticos* crean representaciones imaginarias que adquieren valor de signos en la medida que se dan como un doble del mundo creado: el mensaje estético es lo análogo de lo surreal, de lo invisible, de lo inefable o de una realidad que los signos técnicos no son o no han sido hasta ahora capaces de expresar, es decir de observar, verificar y afectar con un signo convencional y aceptado con unanimidad. Véase imagen 2.4.



Yoshitomo Nara

Serie Floating World

20 x 27 cm.

Lápices de colores, marcadores,
grafito y acrílico sobre estampa
japonesa tradicional.

1999

Colección del artista

Imagen 2.4⁶⁵

⁶⁵ Ukiyo Yoshitomo Nara creó la serie «In the floating world» realizada de acuerdo a la formulación interactiva del collage; los soportes corresponden a estampas pertenecientes a la imagen grafica tradicional japonesa. Nara usa las estampas como motivos sugerentes de nuevas composiciones de acuerdo a la interrelación de la figura y los ambientes o los personajes de las estampas. La intención del artista es clara y

Antes de continuar, es importante que definamos lo que es un signo. Según Pierre Guiraud un signo es un estímulo —es decir una sustancia sensible — «cuya imagen mental está asociada en nuestro espíritu a la imagen de otro estímulo que ese signo tiene por función evocar con el objeto de establecer una comunicación».⁶⁶ El signo es siempre la marca de comunicar un sentido. La función del signo consiste en comunicar ideas por medio de mensajes. Esta operación implica un objeto, una cosa de la que se habla o referente, un medio de transmisión y, evidentemente, un destinador y un destinatario.

De las múltiples funciones del signo en el medio mencionadas por Guiraud, las que usamos son: la función *poética* o *estética*, y la *fática* que detiene la comunicación. La primera es la relación del mensaje consigo mismo, es la función *estética* por excelencia: en las artes, el referente es el mensaje que deja de ser el instrumento de la comunicación para convertirse en su objeto.

Vale la pena mencionar a Jacques Mercanton, cuando afirma que James Joyce «es ante todo un técnico»⁶⁷. Técnica por otra parte tan delicada al servicio de una sensibilidad tan poética y tan pura. Las artes y la literatura crean mensajes–objeto que en tanto que objetos y más allá de los signos inmediatos que los sustentan, pertenecen a una semiología particular.

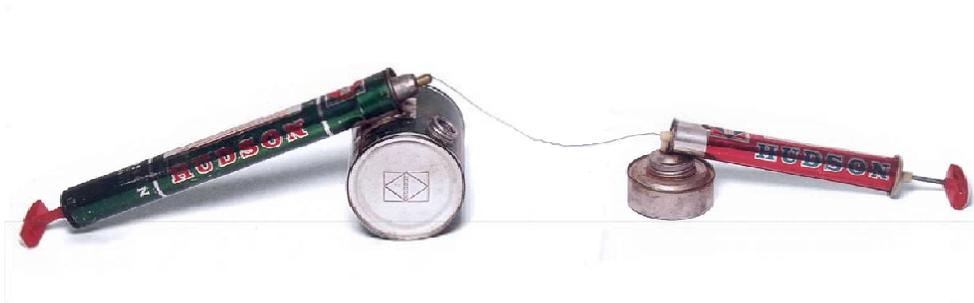
La pieza «Just married» de Abraham Cruzvillegas tiene una función *fática*, porque tiene por objeto afirmar, mantener o detener la comunicación, algo así como ¡mmm! mmm... Puede dar lugar a un profuso intercambio de formas ritualizadas, es decir a diálogos enteros cuyo único objeto es prolongar la comunicación. Véase imagen⁶⁸.

de una sencillez extrema: pretende desmitificar una imagen institucionalizada y portadora de valores conservadores, pintado sobre ella una nueva mitología personal contraria.

⁶⁶ GUIRAUD, Pierre, *La semiología*, Siglo XXI editores, México, 1972, p. 33

⁶⁷ JOYCE, James, *Ulysses*, Colofón, México, 2004, p. 10

⁶⁸ «Just married» es un trabajo que nos remite directamente a la práctica del arte objeto, donde la sentencia de dos citas se hace para crear una tercera sentencia nueva, ésta poética. Bomba y boda. No me interesa armar una historia en relación al autor, ni a su obra, lo que me interesa es mostrar los hechos.



**Abraham Cruzvillegas “just married”
(para Pepe y Mónica) 1994**

Imagen 2.5

Bajo el nombre de médium, la semiología anglosajona designa los diferentes «medios» de comunicación: el libro, la radio, el cine, la moda, la red. Un medium implica, por lo tanto, una sustancia de signo y un soporte o vehículo de esa sustancia. Según el *dictum* de Marshall McLuhan, los *media* son extensiones de nuestros sentidos y de nuestras funciones: modifican —y con frecuencia perturban— nuestras relaciones con el mundo circundante. «El *medium* es el mensaje».

La idea de imagen, de mensaje y de su manipulación por medio de un conocimiento de sus motivaciones profundas, es actualmente una de las claves de nuestra cultura; vivimos en una cultura de la imagen. En la actualidad «el opio del pueblo» es la propaganda —política, cultural, económica— cuya arma más eficaz e ilusión mas insidiosa es la de persuadirnos de que los signos son las cosas; de igual forma, nosotros nos persuadimos de que somos «nosotros mismos» signos entre los signos, en este teatro donde interpretamos nuestro propio papel. Una de las propuestas del arte contemporáneo es transformar los códigos técnicos o estéticos ya establecidos en códigos fáticos.

Antes de la era del alfabetismo de masas, los únicos canales de transmisión fueron la palabra escrita y la iconografía. Alejandro Piscitelli, al referirse a la era de las máquinas inteligentes, alude la capacidad de reproducción técnica. Primero con la imprenta, y casi simultáneamente con las artes gráficas, se alcanzaron formas inéditas de transformación cultural e intelectual con la difusión masiva de estilos de representación, experiencias estéticas y propuestas de reorganización del espacio y el tiempo encarnadas en las vanguardias estéticas de fines del siglo XIX. Para Piscitelli «el arte encarna *habitus*

perceptivos que la ciencia teoriza. La obra de arte no es pues, un mero objeto histórico sino que es fuente de la propia historia»⁶⁹. Por ejemplo, la pintura de Turner puede leerse también como traducción del advenimiento de la termodinámica y la civilización del vapor.

⁶⁹ PISCITELLI, Alejandro, *Ciberculturas 2.0. En la era de las máquinas inteligentes*, Paidós, Argentina, 2002, p. 73

2.4. La técnica ready-Made como antecedente en la apropiación en el arte

En 1913 Marcel Duchamp presenta el *ready-Made*, que no es otra cosa que el objeto común sacado de su contexto habitual y reasumido como obra del artista, lo que dio un vuelco al concepto tradicional de arte. Su intención fue la de sacralizar y desmitificar el objeto artístico y demostrar que el artista, el hombre, no puede nunca empezar de la nada: el origen de sus obras y de él mismo parte siempre, y necesariamente, de cosas ya hechas.

A menudo se piensa que la originalidad de Marcel Duchamp se centra en la invención del *ready-Made*, cuando en verdad éste constituye sólo un aspecto de su obra. El *ready-Made* —*objeto encontrado*, si se quiere emplear la versión española más popularizada del término— objetiva la intención que obsesionaba a Duchamp: crear algo en lo cual no intervinieran las manos, es decir, un objeto antípoda del gusto artístico; intención expresada en la época en que consideró trascender su experiencia cubista, tras «infructuosos intentos» ¿La apropiación del objeto común, es la técnica del *ready-Made*? No, lo que podría semejarse a la práctica es la técnica de la negación, en palabras de Octavio Paz: «el *ready-Made* son esos aparatos que son los duplicados del juego de palabras: su funcionamiento insólito los nulifica como máquinas. Su relación con la utilidad es la misma que de retardo y movimiento sin sentido y sin significación: Son máquinas que destilan la crítica de si mismas»⁷⁰.

Después de asestar un duro golpe a la noción de *autoría* con sus *ready-Mades*, Duchamp abrió la posibilidad a la especulación total e incluso a la negación de la obra. En relación con los *ready-Mades* podemos hacernos su misma pregunta: ¿Pueden hacerse obras que no sean de «arte»?

⁷⁰ PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda*, Alianza Editorial, Madrid, 2003 p. 21



Imagen 2.5

Él mismo Duchamp responde: cuando al atender contra la idea del autor «contra la mano alzada, gestual, hedonista y retiniana del pintor hay que sustituirla por la manualidad del artesano aplicada a técnicas impersonales y secas»⁷¹. Véase imagen 2.5⁷². Coincido con Gabriela Rangel cuando afirma: «si bien la tradición artesanal ligada al ejercicio de la creación artística ya había sufrido en el siglo XIX una transformación significativa con el surgimiento de la fotografía como sistema mecánico de reproducción de la realidad, ningún artista antes de Duchamp se había planteado la elección de un objeto sin atributos y la sustitución de la ejecución de la obra por los procesos mentales que devienen de ella»⁷³.

⁷¹ DUCHAMP, Marcel, *Marcel Duchamp*, Polígrafa, Barcelona 1988, p.15

⁷² Priapismo del latín *priapismus*, su definición es una erección anormal y frecuente del pene, en ocasiones dolorosa y que se presenta sin deseo sexual. Su observación es común en sujetos con lesiones inflamatorias de uretra, vejiga y en psicópatas. Además se presenta a veces en leucemias y lesiones bajas de la médula espinal. Más adelante veremos como éste tema onanista es retomado por el artista Abraham Cruzvillegas.

⁷³ RANGEL, Gabriela. «Legitimizar lo infraleve», en *Re-ready-Made*. Catalogo de la exposición, Ex-teresa, Museo Alejandro Otero, México, Venezuela, 1997, p.15

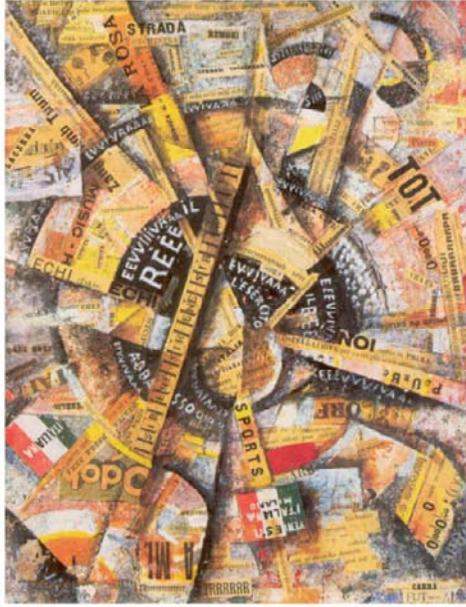
2.5. El collage como precursor de la apropiación en el arte

Puede discutirse si Gregory Ulmer no cae en exageración al afirmar: «el collage es sin duda la innovación formal más revolucionaria en la representación artística de nuestro siglo XX»⁷⁴. A menudo, el origen del término *collage* se relaciona con las técnicas de papier collé del cubismo. Dicho movimiento, en su búsqueda del color propio y no adulterado de los objetos, en su amor fanático por la verdad, condujo a los artistas a imitar las texturas y los colores de los materiales, e incluso a insertar algunos de ellos como madera, mármol, o papel pintado. Esto daba a la superficie pintada nuevos valores táctiles. Estas obras de collage y papier collé, recuérdese, no tenían una intención irónica ni pretendían despreciar el arte del pasado como el de los dadaístas y surrealistas de un período posterior. Representaban elementos visibles y tangibles de la realidad, «cosas en sí mismas», y así se introdujeron en el arte, materiales no estéticos.⁷⁵ Véase la imagen siguiente⁷⁶.

⁷⁴ ULMER, L., «El objeto de la poscrítica», *La posmodernidad*, Ed. Hal Foster. Kairos, México, 1988, p. 126

⁷⁵ RUHRBERG, SCHNECKENBURGER, FRICKE, HONNEF, *Arte del siglo XX. Pintura, escultura, nuevos medios y fotografía*, Taschen, Köln, 2001, p. 73

⁷⁶ Con una trayectoria que imita el devenir cultural de la época, Carlo Carrá es considerado uno de los más importantes pintores italianos de inicios del siglo pasado. La trayectoria inspiradora de Carrá pasa por una serie de etapas y estilos, comenzando en el clasicismo, pasa luego a la corriente futurista que tiene su comienzo a principio de siglo, para finalmente explorar en la pintura metafísica y sucesivamente en los valores plásticos y el realismo. La pintura futurista desarrollada por este conjunto de principios del siglo XX se caracteriza por expresar el dinamismo de la vida moderna, haciendo uso de temas cotidianos a los que dan forma con agresividad cromática. Carrá fue el autor de un manifiesto de *Pintura total*, una especie de arte multimedia que comprendía colores, sonidos, ruidos y olores. Pero básicamente fue un clasicista encubierto, cuyas raíces en Giotto y Paolo Ucello son evidentes en sus soberbios cuadros metafísicos.



Carlo Carrá
"Manifestación intervencionista"
Celebración patriótica
1914
Témpera y collage sobre cartón
38 x 30 cm.

Imagen 2.6

De aquí en adelante entenderé collage como lo describe William C. Wees: el concepto se refiere a la yuxtaposición de elementos pre-existentes extraídos de sus contextos originarios, desviados de sus usos previstos y por tanto, hechos para deparar una significación no reconocida previamente⁷⁷. Simón Marchán Fiz hace notar que en los últimos años hemos sido testigos de una reivindicación sorprendente del principio del collage. En 1912, lo que propicia su aparición es el disgusto de los artistas ante el ilusionismo fotográfico; en lugar de la copia exacta de un objeto se prefería sustituir una parte del objeto mismo, en una identificación de lo representado y la representación. A partir de ese momento, el fragmento prefabricado, extraído de su contexto habitual, se declaraba obra de arte, dando con ello los primeros pasos hacia el *arte objetual independiente*.⁷⁸ Como se ha dicho, el collage inaugura la problemática de las relaciones entre la representación y lo representado, y restablece con ello la identidad entre ambos niveles. Los materiales reales cambian progresivamente de sentido, no subordinándose a la composición pictórica o escultórica tradicionales sino gracias a su agrupación. Afirma Simón Marchán Fiz «desde un punto de vista semántico se acusa una preferencia por la

⁷⁷ Cfr. WESS, C. William. "Found footage y collage épico", *Desmontaje*, IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, España, 1993, pág. 39

⁷⁸ MARCHÁN-FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Ed. Akal, Madrid, 1994, p. 159

alegoría, en virtud de la cual el fragmento u objeto de la realidad pierde su sentido unívoco con el fin de explorar la riqueza significativa»⁷⁹. Una obra de collage anuncia abiertamente su filiación con el mundo cotidiano de los objetos corrientes, los productos de consumo y la cultura popular, del mismo modo que exhibe sin ánimo apologético su forma y contenido fragmentarios. Sus fragmentos no se diluyen en un todo ilusorio y sin remiendos y su significado no puede encerrarse dentro de los límites de la mera obra.

De esta manera se profundiza la propuesta cubista de superación de las técnicas tradicionales y aún más, se ahonda en la aproximación del arte a la realidad, ya que en estos objetos ésta es representada sin residuos imitativos. Se inaugura con ello la práctica —tan habitual hoy día— de las declaraciones artísticas de realidades extra-artísticas, así como la problemática epistemológica básica de la apropiación crítica y conciente de la realidad, alterando esquemas de comportamiento y formulando la fusión arte=vida. Se recupera del objeto su apariencia formal, sometiéndole a una descontextualización semántica que provoca toda una cadena de significaciones y asociaciones, como en el caso de la obra del artista Abraham Cruzvillegas⁸⁰.

⁷⁹ MARCHÁN FIZ, *Ibidem*, p. 160

⁸⁰ *Sin título*, Abraham Cruzvillegas, 1995. Chaquetilla, dibujo, mango y un hombrecillo, obra que alude directamente al *ready-Made* «En ayuda de un brazo roto», (*En avance du bras cassé*) (1915). Pala de nieve en la que cuidadosamente pinto el título. Duchamp recién llegado a América, nunca había visto una pala de nieve que no fuera fabricada en Francia. Con su compatriota Jean Crotti, adquirió una de un montón, la llevo a su estudio, y pinto el título «De Marcel Duchamp 1915» en ella.



Abraham
Cruzvillegas

Sin Título

1995



Marcel Duchamp

In advance of the
broken arm

1915

En avance du
bras
cassé

Imagen 2.7.

La práctica apropiatoria de Cruzvillegas se revela ante todo como metáfora, referida al procedimiento y origen de las imágenes; otros elementos importantes en su trabajo son el reciclaje o el hallazgo fortuito. Javier Sádaba, en el libro *Lenguaje, magia y metafísica*, menciona una lapidaria frase de Wittgenstein en su crítica a Frazer: «En nuestro lenguaje está anclada toda una mitología». De acuerdo con Sádaba, dicha frase dice dos cosas: una, que todo nuestro lenguaje está, de hecho, plagado de mitos. Otra que tales mitos son «poderosos», esto es, que no son fruto del azar, sino que nuestro lenguaje es un semillero, que nuestro lenguaje nos seduce, nos lleva a la ilusión y la confusión. Afirma Sádaba que las dos cosas parecen ciertas, sólo que una, la segunda, lo es más. Y es que si el lenguaje nos embruja, nos atrapa, si es un laberinto de trampas, entonces se mire hacia donde se mire no se encontrará otra cosa sino protuberancias míticas más o menos disimuladas.⁸¹

Al final de este apartado cabe reflexionar sobre lo que un mito es en la actualidad. Roland Barthes nos dice, el mito es un habla, todo lo que justifique un discurso puede ser

⁸¹ SÁDABA, Javier, *Lenguaje, magia y metafísica. El otro Wittgenstein*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1984, p. 61

mito. Afirma Barthes, «cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad, pues ninguna ley, natural o no, impide hablar de las cosas. Un árbol es un árbol. No cabe duda. Pero un árbol narrado por Minov Drovét deja de ser estrictamente un árbol, es un árbol decorado, adaptado a un determinado consumo, investido por complacencias literarias, de rebuscamientos de imágenes, en suma, de un uso social que se agrega a la pura materia»⁸².

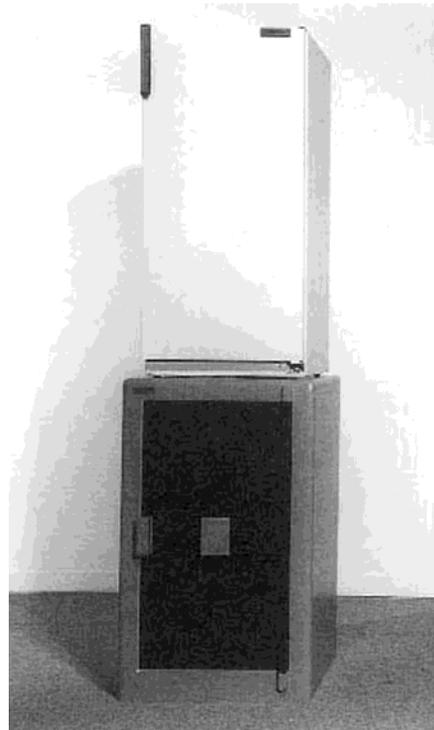
Aún a pesar de sus vacilaciones, la apropiación participa de una manera de hacer el mundo; intenta encontrar, bajo las formas inocentes de la vida de relación más ingenua, la profunda alienación que tales formas tratan de hacer pasar inadvertida. El develamiento que produce la apropiación es por lo tanto un acto político; en una idea responsable del lenguaje plástico, la apropiación postula la libertad del mismo. La apropiación en este sentido es un acuerdo con el mundo, no como tal como es, sino tal como quisiera hacerse.

⁸² BARTHES, Roland, *Mitologías*, Siglo XXI Editores, México, 1980, p. 200

2.6. Arte objeto como técnica de apropiación

Marchán Fiz en *Del arte objetual al arte de concepto*, acuña la fecha de nacimiento del arte objetual: «Desde 1960, el arte objetual paralelo a las diversas recuperaciones y a la vigencia de diferentes neodadaísmos, ha sido uno de los polos de atención de las experiencias creativas. Ya he señalado que desbordará los límites del objeto para extenderse a los acontecimientos y ambientes hasta llegar a los bordes del mismo arte conceptual»⁸³. El mismo Marchán Fiz afirma que los antecedentes del arte objeto radican en el collage; entonces a partir de ahora, el fragmento prefabricado, aceptado fuera del contexto de arte, se declara obra de arte.

Artistas como el francés Bertrand Lavier y el norteamericano Haim Steinbach transforman la cuestión de Duchamp. Bertrand Lavier juega el juego clásico del arte objetual en el que la yuxtaposición de dos citas genera una sentencia poética nueva. Cuanto más fuerte es la transformación, más brillante es la ironía, como permite observar la imagen siguiente.



Bertrand Lavier

Refrigerador y caja fuerte

251 x 70 x 65 cm.

1984

Imagen 2.8

⁸³ MARCHÁN FIZ, Op. cit., p. 163

Haim Steinbach invierte la filosofía del padre fundador, sustituyendo el enfoque desapasionado de Duchamp, por una estrategia que permite al objeto transmitir todo su poder sociocultural de expresión. El artista elige los objetos —nunca al azar, sino comprados— con la pasión propia de un coleccionista en un mercado de antigüedades o en una tienda de objetos preciosos y los presenta en estantes de madera y fórmica en una escenografía propia de los escaparates. Encontramos aquí el importante principio de la metonimia, que es un tropo de dicción que consiste en designar una cosa con el nombre de otra, tomando el efecto por la causa o viceversa. Steinbach yuxtapone objetos heterogéneos de un modo poético y no jerárquico, como da cuenta la imagen 2.9.



Haim Steinbach
"Acento rosa 2"
Dos mascararas esquizoides de latex, dos
recipientes cromados y cuatro teteras de
Alessi sobre aluminio y formica

Imagen 2.9

La obra de Steinbach recuerda deliberadamente el supermercado: lámparas *kitsch*, aparatos de ejercicio, zapatos, tazas, vasos, cestos de basura, paquetes de detergente, cacerolas, ositos de peluche, todo tipo de mercancías lujosas y triviales, objetos industriales que se disponen meticulosamente como escaparates. Desde 1978 el *shopping* se ha convertido en la base de su trabajo. Elevar objetos de uso diario a la dignidad de obras de arte. Para Steinbach la esencia del arte radica precisamente en la sacralización de la vida diaria. El arte no empieza cuando se traspasan las puertas del museo. Incluso

en la religión —toda persona que practica su religión lo podrá confirmar— no hay que esperar a entrar en la iglesia para pensar en Dios.

Al extraer los objetos de su contexto habitual, se elimina su finalidad práctica o material y se propicia la consideración estética de los mismos, no en un sentido ornamental o sensible, sino en un sentido básicamente «conceptual». Duchamp insistió siempre en que la dimensión material de los *ready-Made* era irrelevante y que lo decisivo era su idea (imagen 2.10).



Arnold Newman
1918-2006

Marcel Duchamp
1966

Imagen 2.10

Esto supone que los soportes, los materiales o los temas y motivos del arte, no son ya algo delimitado o cerrado, un objeto de especialización como sucedía en el pasado. Ahora son materiales, soportes, temas y motivos de uso común en la cultura de masas, dentro y fuera del arte; sin que ello tenga que significar la «desaparición» de la pintura o la escultura, aunque sí la transformación de su status artístico —en mi opinión no en una línea de pérdida de importancia sino todo lo contrario, hacia una vitalidad renovada por su radicalidad estética profunda.



Arnold Newman

Piet Mondrian

1942

Imagen 2.11

Insisto, el territorio de las artes plásticas de nuestro tiempo ha dejado de ser un universo «ordenado», reproducible en un mapa estable y tranquilizador. Es, por el contrario, una superficie mestiza, resultado de las inevitables hibridaciones que conlleva la superposición de distintos soportes y técnicas. Algo, además, que revela la continuidad y comunicación del arte con la cultura de nuestro siglo, también intrínsecamente mestiza y pluralista.

2.7. La técnica apropiacionista en el trabajo de Abraham Cruzvillegas

Abraham Cruzvillegas es un artista con una formación profesional fuera de las artes visuales —culminó la licenciatura en Pedagogía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en 1990, con una tesis en torno a la obra de Joseph Beuys. Cruzvillegas ha expuesto su obra individual y colectivamente desde 1987 en Alemania, Argentina, Bélgica, Brasil, Canadá, Cuba, España, Estados Unidos, Francia, Italia y México⁸⁴. *Esto puede ir como nota al pie, ¿qué te parece?*

La importancia de Cruzvillegas dentro de la práctica apropiacionista radica en que, en muchos casos, su trabajo se limita a la apropiación de objetos ya existentes, aunque sólo sean objetos comunes. Como estrategia de lenguaje artístico, este enfoque se sitúa en uno de los parámetros fundamentales de lo posmoderno, ya que supone la radicalización de recursos como la cita, la alusión o el plagio. Como estrategia crítica implica una actitud de revisión, de relectura de lo dado, de toma de conciencia de la influencia de los sistemas de exposición y comercialización sobre la obra de arte, su dependencia del contexto institucional y del discurso histórico por él determinado.

Durante los años ochenta, Cruzvillegas trabajó en una reconsideración de los espacios del arte, de sus materiales, y de esos puntos donde las obras se entienden como procesos, ahí donde la voluntad ayuda por hacer de éstos una forma específica de conocimiento. Cruzvillegas pronto abandonó los medios convencionales del dibujo y la pintura para incursionar en otras prácticas artísticas.

⁸⁴ Una de sus primeras exposiciones individuales fue “Nuevas manías”; ésta se llevo a cabo en la desaparecida Fundación para el Arte Contemporáneo, en el centro histórico de la ciudad de México, entre agosto y septiembre del año de 1993. Entre otras muestras se encuentran: la V Bienal de la Habana en 1994, en 1996 en «Acne o el nuevo contrato social ilustrado» Museo de Arte Moderno, México D.F; también expuso en Contemporary Arts Museum Houston, «Perspectives 139: Abraham Cruzvillegas». Otra fue en IN SITE 94, Tijuana, México. En 2001 participó en «El Final Del Eclipse» expuesta en Madrid, Granada, Badajoz, España, México y Francia. También es digna de mencionar su participación en la XXV Bienal De San Paulo, Brasil o en 2003 en la L Bienal de Venecia y en 2005 en la primera Trienal de Turín. Cruzvillegas fue profesor de Teoría e Historia del Arte en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM entre 1991 y 1992; es miembro del Sistema Nacional de Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes desde 2005 y en la actualidad es residente en Atelier Calder en Saché Francia.



Abraham Cruzvillegas

“Arritmia”

Muñeca de plástico, agujas, cuerda, yeso y acrílico
sobre tela

120 x 31 x 6 cm.

Imagen 2.12

En 1992, Cruzvillegas se apropió de un conjunto de pinturas realizadas por su padre, cuando éste tenía por oficio el pintar paisajes, bodegones o retratos por encargo. Rescatados por Cruzvillegas, estos cuadros fueron intervenidos de diferentes modos. A veces con un elemento discordante conjunto, otras con trazos y letras como en el caso de «Arritmia». Pero luego empezó a colocar en ellos una prótesis, dándoles título. Como él mismo comenta:

Descubrí también que en el arte ya se había desarrollado una serie de investigaciones sobre el papel del artista, su relación con objetos culturales y situaciones sociales específicas que exigían una transformación radical del arte, el trabajador artístico tuvo que involucrarse mucho más rigurosamente con su realidad y operar directamente sobre ella, sin necesariamente elaborar objetos decorativos o simplemente mercancía. El artista contemporáneo se caracteriza por hacer patente la existencia de fenómenos que ya existían y que eran bellos a pesar de su elección caprichosa. Hablo por supuesto de una belleza que no necesariamente es bonita o siquiera digna: La guerra, un peine, querer, un pedazo de manteca, aire, bosque, el culo, una flor, smog, la voluntad.⁸⁵

Cruzvillegas insiste que su obra plástica es una secuencia de resultados parciales de una búsqueda constante. En palabras de Luis Felipe Ortega, Cruzvillegas «invierte la lectura y

⁸⁵ CRUZVILLEGAS, Abraham. «Nuevas Manías». Fundación para el arte contemporáneo a.c. FAC, Catálogo de la exposición, Filomeno Mata 11, esquina con 5 de mayo 1º piso, Centro histórico, México D.F. Agosto-septiembre de 1993, Pág. 3

vacía la relación que puede darse en torno a ella. Por eso, aunque Abraham ha trabajado con objetos reciclados y ha participado en la práctica de la instalación o del performance, muy pronto se detiene para realizar una crítica»⁸⁶.

En la galería de Arte Contemporáneo, en abril de 1992, Abraham monta una exposición junto con Pablo Vargas-Lugo, titulada «Desalojo». En ella instaló un consultorio médico completo —con diplomas, archivero y una estampa en la que una mujer es arrancada de los brazos de la muerte—al que tituló «Asma», enfermedad que el propio artista padece. Parte de esta instalación incluía algunos de sus infinitos bastones-muletas. En «El arte de la prótesis», texto dedicado a la obra de Cruzvillegas, Jaime Soler Frost apunta, «así, las obras comienzan a recibir prótesis y viceversa, y a transformarse igualmente en prótesis, esto es, en sustitutos de arte, jugando y divirtiéndose con los conceptos de copia, estilo, apropiación»⁸⁷.



Vista de la instalación "Asma"
Galería de arte contemporáneo
1992

Imagen 2.13

«ACNE o el nuevo contrato social ilustrado» fue una exposición colectiva llevada a cabo en 1996 en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, en la cual participó Abraham Cruzvillegas. En palabras de Yishai Jusidman,

⁸⁶ Nuevas manías. *Ibíd.*, Pág. 5

⁸⁷ SOLER, Frost, Jaime, «Abraham Cruzvillegas: el arte de la prótesis», En: *Revista Poliester*, Vol. 3 no. 9 verano 1994, pp. 42–45

ACNE recopiló el trabajo de un ya desaparecido grupo de veinteañeros que del 93 al 95 se reunieron en una casona abandonada en la calle de Temístocles (título que el club–taller adoptó por extensión) para organizar exposiciones destacadas por su afiliación al neo–conceptualismo trans–cultural que en México apenas llegaba entonces a conocerse a través de las revistas internacionales.⁸⁸

El «nuevo contrato social» del subtítulo de ACNE refiere de manera rebuscada el popular argumento post–estructuralista de que el significado del arte depende más de su contexto de producción y diseminación que de la intención del artista; en el nuevo contrato el *dealer*, el curador, el crítico y el director del museo también le entran a lo que una obra quiere decir.

Yishai Jusidman menciona de Cruzvillegas, «el iconoclasta Abraham se absorbe en un cripto–hermetismo autobiográfico con collages tridimensionales que se remiten a los baúles del ático, del inconsciente del artista y de Fluxus»⁸⁹. O como el propio Cruzvillegas dice, relacionar mi obra directamente con el análisis del desarrollo de mi personalidad o sea con fenómenos culturales y sociales que han determinado que él sea él y que tenga estos y otros hábitos igualmente inútiles o mejor auto contemplativos u onanistas.



Abraham Cruzvillegas

“El rey de la paja”

1995

Imagen 2.14

⁸⁸ JUSIDMAN, Yishai. «Art # 066, ACNE, o el nuevo contrato social ilustrado». Museo de Arte Moderno, México D.F. URL: <http://www.arte-mexico.com/critica/yj66.htm>

⁸⁹ JUSIDMAN, Ibidem.

Cuahutémoc Medina, al referirse a las obras participantes de dicha exposición

A pesar de que los elementos y referencias de las obras están bien a la vista, pues no dependen de un diccionario de símbolos o del dominio de una erudición específica, se le ha sustraído del uso cultural que solemos otorgarles, para imponerles una extrañeza que depende, ciertamente, de que su connotación perdure. Mantienen, pues, su forma metonímica: siempre están apelando al todo del que fueron parte, o aquello con lo que tuvieron contacto, en los distintos sistemas que antes conformaban. A diferencia de otras apropiaciones, estas «citas» no provienen del «amor» por los yacimientos explotados (a diferencia del museo o la casa del coleccionista). La “verdad” no está ni en el artista que refiere, ni en la referencia. Incluso, tampoco está necesariamente en el todo que surge de esta batalla.⁹⁰

Si uno compara la técnica de reutilización de elementos culturales de Cruzvillegas con la de otros artistas un poco mayores, como Francis Alÿs, Thomas Glassford o Melanie Smith, es evidente que hay una renuencia, justificada o no, en atribuir a la cultura popular urbana un valor de cimienta. Un ejemplo que da cuenta de lo anterior, es que estos artistas han tomado algunos materiales del centro histórico de la ciudad de México, para incluirlos en sus respectivos trabajos, como atestiguan las imágenes siguientes.

⁹⁰ MEDINA, Cuahutemoc, «El regreso de los mutantes», en: *Acné, o el nuevo contrato social ilustrado*, U. de G., CONACULTA, Fundación Rockefeller, Fundación Cultural Bancomer, FONCA, México, 1996, p. 16



Thomas Glassford

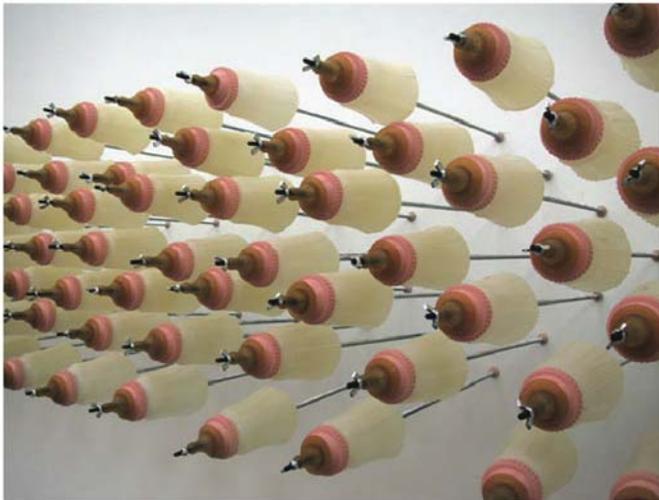
Sin título

Aluminio anodizado
y espejos

200 x 200 x 200

2004-05

Imagen 2.14



Melanie Smith. Fluxus, Ca.
1991, detalle

De la exposición La era de las
discrepancias, que se presentó
en el Museo Universitario de
Ciencias y Artes MUCA

Imagen 2.15

Estos fenómenos cuyos antecedentes se sitúan ya a principios del siglo pasado, se desarrollan de manera fundamental a partir de los años sesenta, con el surgimiento de nuevas vías artísticas vinculadas en su mayor parte a corrientes conceptuales y/o apropiacionistas. En el arte conceptual, *proposals* (o proposiciones) es aquel tipo de arte

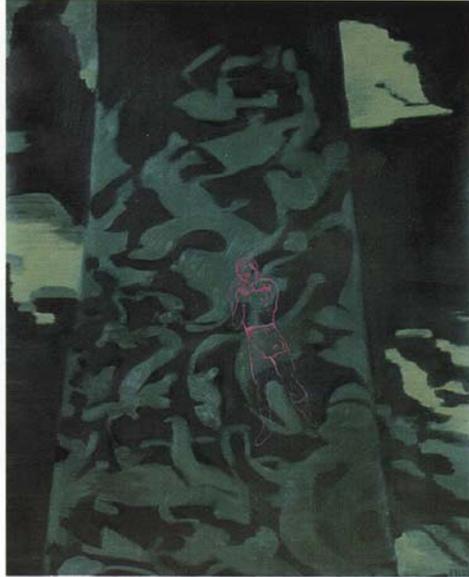
que se basa en la enunciación y presentación (sobre papel, en un libro, bajo una fotografía) de ideas o proyectos de acciones a realizar, sin que tenga importancia el que se lleven a cabo o no. Principales artistas: N.E. Thing Co., Hamish Fulton, Yoko Ono, Vito Acconci, C. Kozlov, L. Weiner, J. Baldessari.

Para Luís M. Valdés Villanueva en la introducción al *Tractatus lógico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein el rasgo distintivo de las proposiciones es que sus elementos constituyentes son palabras. Similar a una parte del trabajo de Cruzvillegas. Por ejemplo una oración hablada o escrita es un signo proposicional empleado como proyección de una situación posible. Tanto los pensamientos como las proposiciones son figuras lógicas, esto quiere decir que ambos son hechos, que comparten forma figurativa con la realidad.

Valdés Villanueva al referirse a Wittgenstein menciona que éste defiende que las proposiciones no son nombres ni de valores de verdad ni de hechos. Por otra parte los componentes de las proposiciones de Cruzvillegas, los nombres son representantes de objetos y tienen referencia garantizada. Pero como lo dice Valdés Villanueva, «las proposiciones tienen la característica de ser bipolares: su sentido esta siempre en acuerdo o en desacuerdo con la realidad; son respectivamente, verdaderas o falsas»⁹¹. Lo que se puede decir es lo que se puede decir; el objeto que ves, es lo que es: sería la forma de de alusión a las *proposals* que hace el trabajo artístico de Cruzvillegas.

Todavía en 1997, en el primer concurso de pintura Johnnie Walker Red Label, «La pasión por el arte», Abraham Cruzvillegas participó con una pintura al óleo. Esta exposición fue llevada a cabo en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México.

⁹¹ WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Tecnos, Madrid, 2007, Pág. 49



Abraham Cruzvillegas

14 M.A.M.V.A.R.L.M.
1996

Óleo sobre tela

50 x 40 cms.

Imagen 2.16

La singularidad de esta muestra es que, al igual que la Bienal Tamayo y el encuentro de Arte Joven, privilegia la pintura. «El final del eclipse, el arte de América latina en la transición al siglo XXI» fue otra exposición colectiva donde participó Abraham Cruzvillegas y para la cual preparó un texto al que quiero referirme: «El artista politécnico o el burro que tocó la flauta».

Abraham tiene una preocupación caprichosa por la técnica, es uno de los problemas donde más reflexiona. Él mismo afirma: «en ocasiones en las que pienso cómo podría ser la obra al final del proceso, dispongo los elementos necesarios para que esto suceda. Pero siempre hay algo que cambia mi relación con cada técnica, con cada medio. De una serie o un conjunto planeado surgen obras que había pensado al principio y que resultaban interesantes o extrañas al desarrollo preconcebido en relación a la idea que tenía sobre tal o cual práctica. Son como hijos no deseados que acaban siendo los consentidos»⁹².

Cuando se entiende que la obra ya no puede ser algo único, que es susceptible de reproducción, el artista busca sacudirse toda limitación —sea ésta de asunto, materia o técnica— afirmando la libertad como el objetivo de su experiencia. Para Cruzvillegas,

⁹² CRUZVILLEGAS, Abraham, “El artista politécnico o el burro que tocó la flauta”, En, *El final del eclipse, el arte de América latina en la transición al siglo XXI*, Catálogo de la exposición, Museo de Arte Moderno, México, Telefónica móviles, 2003, p. 143

«una parte del contenido de las obras que hago parten de la confrontación de lenguajes y saberes técnicos que atraviesan mi vida diaria, incluyendo el arte. Así mis obras abarcan un buen abanico de posibilidades, materiales y herramientas, en procesos hasta cierto punto contradictorios. En todo caso podría definir accidentalmente mi perfil profesional o manual, como <politécnico de chiripa> »⁹³.

Hay quien puede decir que la técnica achata y destruye ciertas «fuerzas humanas»; que este tipo de trabajo no favorece la vida del intelecto y la fantasía. Lo que se puede afirmar a estas alturas es que en realidad la técnica no sólo allana obstáculos que se oponen al cualquier progreso cultural, sino que sus inventos la aproximan espiritualmente al arte con impulso creador. La técnica es una importante parcialidad de la cultura.

En esencia, una de las tareas del arte es ensanchar la personalidad del artista, de manera tal que sus sentimientos, emociones, actitudes y valores, tan individualizados como en él aparecen, puedan ser transmitidos con su fuerza y significado a otras personas y culturas. Al lado de lo esencial, personal, único y estético de la obra de arte, está ahora lo técnico, que si bien no aspira a lograr en todo su desarrollo estándar y no aquello que es más subjetivo, gira siempre en torno del mejoramiento del hombre y no es indiferente a la estética. El técnico quiere entender la belleza y buscarla en sus realizaciones. Penetra profundamente en el campo de la creación plástica y usa como elementos en sus obras los factores estéticos de la proporción la medida, el color y el desarrollo orgánico de la forma. Sin duda hay influencia de lo estético sobre lo técnico; pero también inversamente de lo técnico sobre lo artístico. Técnica y arte van entretreídos.

Abraham Cruzvillegas adopta la técnica de trabajo desarrollada en el «*G.O. taller sin título*». Él mismo explica en que consistía esa práctica artística: «el taller funcionó de manera bastante discreta, sin aspavientos ni una finalidad pragmática como sería la reproducción de obras, la organización de exposiciones, la elaboración de manifiestos o el reclamo de un sitio en el cuadrante. Concentramos nuestra energía en hacer fluir la información y transformarla»⁹⁴. La vida cotidiana y práctica es un continuo resolver pequeños e inmediatos problemas, así como proponer tareas que requieren, por su parte,

⁹³ CRUZVILLEGAS. *Ibidem*, p. 143

⁹⁴ CRUZVILLEGAS, Abraham, *Round de sombra*, «G.O. taller sin título», CONACULTA, México, 2006, p. 160

una nueva e inmediata solución. Programar, discutir, descansar, etc. son en suma, el conjunto de actos por lo que discurre la existencia ordinaria de los individuos.

El tema de la 25ª Bienal de São Paulo en el año 2002 fue *Iconografías Metropolitanas*. Para el curador en jefe Alfons Hug, el concepto de la exposición no se refería solamente a la imagen de la metrópoli en el arte contemporáneo, sino también a la manera cómo las corrientes de energía urbana influyen en nuestros artistas de hoy. Para ello partimos de la premisa de que las metrópolis definen el perfil de la creación artística —al igual que cien años ciudades como París, Berlín y Moscú. Mientras tanto, la atención se está centrando cada vez más en las nuevas megalópolis que en las últimas décadas crecieron en forma explosiva en Asia, África y Latinoamérica. Es allí donde transcurren los grandes dramas urbanos, al tiempo que se ensayan nuevas formas de convivencia humana y se desarrollan estrategias de sobrevivencia. En el laboratorio de las metrópolis surge finalmente también aquella masa crítica que transforma el *Zeitgeist* (espíritu de la época) en arte⁹⁵.

Una instalación titulada «La alegría de la energía», fue la obra que el artista construyó en un espacio de 13 x 7 metros, ubicada en el pabellón principal de la XXV bienal de São Paulo —en la cual incluyó obras como el banco y rueda que emulan a la de Duchamp (imagen 2.2), y donde también integró la pieza «El rey de la paja» (imagen 2.13). Abraham Cruzvillegas y su técnica onanista de producción artística, integró a su trabajo una imagen del fotógrafo Esaias Baitel, misma que utilizó como póster publicitario, lo que se ilustra en la imagen 2.17.

⁹⁵ HUG, Alfons, Curador General XXV Bienal de São Paulo, Traducción: Margit Schmohl, URL: http://www.sepiensa.cl/red/articulos/2002/09_sept/20020901_fram.html



Fotografía de Esaias Baitel

Donde se muestra el equipo de fútbol irakí, cerca de la Meca, hace su oración antes del partido. Los entrena el hijo de Saddam Hussein quien quiere mandarlos a la copa del mundo. Ahí la importancia cuando juega contra Iran.



Apropiación de la foto de Baitel por Abraham Cruzvillegas, misma que utilizó como propaganda para su exposición en el pabellón internacional de la XXV Bienal de Sao Paulo. Aprovechándose del poder de la imagen en relación con el fútbol. El poster original lo encontré en el archivo documental de museo Ex- Teresa.

Imagen 2.17

Ya en otras ocasiones se habían realizado instalaciones de artistas mexicanos en la Bienal de Sao Paulo; pero todos a partir de proyectos preconcebidos, previamente presupuestados y, en su caso, comenta el autor: «no hubo papeles sobre la mesa, aunque sí había planes en cuanto a las condiciones de tiempo y de montaje, pero el producto final va más allá de lo que hubiera sido hacer una obra sobre la mesa». También creo, como Cruzvillegas, que ya no hay necesidad de un arte que hable del trabajo, de intercambio, de desgaste, ni de nada; no se requieren obras que hablen de la energía, ni que refieran a la afectividad del llanto o de la sonrisa: «solamente que sean en sí mismas energía y emoción. Un arte sin tema».⁹⁶

A decir de Ikram Antaki, la alegría es, en el arte como en la religión, una victoria sobre el tiempo, la eternización del instante, la derrota de lo temporal: «Toda creación se hará en la alegría, aun si la melancolía, la duda; la angustia preludia el entusiasmo del triunfo».⁹⁷

La imaginación trabajando con un concepto genera una fuerza utópica que barre las barreras del conocimiento, cuestionando no sólo lo probable sino también lo posible. Nunca deja en paz la comodidad de un signo. Y es que es un hecho fundamental que el hombre es un animal ceremonial lleno de acciones rituales desprovistas de finalidad.

⁹⁶ CRUZVILLEGAS, Abraham, «La alegría de la energía», Brochure para la XXV Bienal de San Paulo, marzo de 2002

⁹⁷ ANTAKI, Ikram, *El banquete de Platón I*, Planeta, México, 1999, p. 13

De acuerdo con Roberto Perea, la pieza titulada «La alegría de la energía», es resultado de una depuración acelerada que manifiesta las posibilidades de una producción *in situ*. Sus materiales resumen los encuentros y desencuentros que impregnaron el proceso desde el viaje de exploración a la ciudad de Sao Paulo que Abraham realizó junto con el curador Guillermo Santamarina.⁹⁸ Así, Abraham Cruzvillegas continúa con una tradición que inició con la presencia de Rufino Tamayo en la II Bienal de Sao Paulo, en 1953, cuando ganó el Premio de Pintura de la Bienal. Otros importantes artistas mexicanos que han participado en este encuentro son José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Luís Cuevas, Luís Barragán, Manuel Felguérez, Gabriel Orozco y el agregado cultural mexicano en Brasil, Felipe Ehreberg.

Aquí considero importante hacer la siguiente pregunta, para seguir el desarrollo propio de la técnica: ¿qué sucedió cuando el hombre primitivo fabricó un segundo instrumento parecido al primero? Se produjo un nuevo instrumento, de igual útil y valioso. Aquí recalco la importancia de la «imitación»: la imitación otorga pues al hombre un poder sobre los objetos. Por ejemplo una piedra hasta entonces inútil adquiere valor porque puede convertirse en instrumento y ponerse al servicio del hombre. Esto me lleva a una cuestión: saber si el trabajo de Abraham Cruzvillegas es pura imitación de su propia técnica. Sí, pura imitación sostenida por la voluntad creadora. Recordemos que todos los instrumentos de un determinado tipo proceden de un primer instrumento, son imitaciones o copias de éste. De acuerdo con Ernst Fischer:

Un medio de expresión —un gesto, una imagen, un sonido o una palabra— era tan instrumento como el hacha o el cuchillo. Estos gestos eran, simplemente, otra forma de establecer el poder del hombre sobre la naturaleza. Con su trabajo, el hombre transforma el mundo como un mago: toma un trozo de madera, un hueso, una piedra y le da forma de un modelo anterior, transformándolo con ello en este mismo modelo; transforma los objetos materiales en signos, en nombres y en conceptos; el hombre mismo mediante el trabajo, se transforma de animal en hombre.⁹⁹

⁹⁸ PEREA, Roberto. “Un riesgo, participar en un evento de tal magnitud, la XXV Bienal de Sao Paulo, sin un proyecto concebido: Abraham cruzvillegas”.

URL:<http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/06may/bienal.htm>

⁹⁹ FISCHER, Ernst, *La necesidad del arte*, Península, Barcelona, 1997, Pág. 36

El trabajo de Abraham Cruzvillegas se puede asociar con la metáfora del primer hombre paleolítico que marcó una herramienta con una muesca o un ornamento especial: éste fue uno de los antecesores del arte.

La obra realizada por el artista Abraham Cruzvillegas me ha servido de pretexto para apuntar y desarrollar varias ideas en torno el desarrollo de la técnica en la práctica artística y su trabajo en gran medida se ha sostenido con la voluntad. Siguiendo la hipótesis de que en el caso de Abraham Cruzvillegas, puedo decir que la apropiación es consubstancial a la técnica; es de hecho una técnica en sí.

Quiero aclarar porqué la voluntad es el elemento catalizador, en la obra de Abraham Cruzvillegas. Desde el pensamiento pesimista de Arthur Schopenhauer se puede entender esta cosmovisión. Schopenhauer dice que el mundo es pura representación, es decir que cuando el hombre conoce esta verdad estará para él claramente demostrado que no conoce un sol ni una tierra, y sí únicamente un ojo que ve el sol y una mano que siente el contacto de la tierra, que el mundo que le rodea no existe más que como representación, esto es en relación con otro ser. Llamaremos pura representación a todos los objetos existentes, incluso a nuestro propio cuerpo...el mundo es, por una parte, representación y nada más que representación; por otra, voluntad y nada mas que voluntad. Una realidad que no fuese representación ni voluntad sería un monstruo como los que vemos en sueños, y admitirle en la filosofía sería dejarse deslumbrar por un fuego fatuo.¹⁰⁰ La filosofía de Arthur Schopenhauer confiere el más alto valor al arte, pues a través de él, se logra detener la Voluntad al detener la Representación, logrando con ello dar cuenta de la Voluntad en el mundo. La obra artística de Cruzvillegas se apropia de meras representaciones, y a través de ellas nos comunica una sentencia *fática*, mezcla de sentencias *técnicas* y *poéticas*, que detiene la comunicación y con ello, nos comunica por un instante con la Voluntad schopenhaueriana y su principio del mundo.

¹⁰⁰ SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Editorial Porrúa, México, 1998, p. 20

No hay grandes diferencias entre realidad y ficción,
Ni entre lo verdadero y lo falso. Una cosa no es necesariamente
verdadera o falsa; puede ser al mismo tiempo verdadera o falsa.
Creo que esas afirmaciones aún tienen sentido, y aún se aplican
a la exploración de la realidad a través del arte.

Harold Pinter

3.1. Nacimiento del sujeto en Descartes

Me propongo aquí comentar el origen del concepto de sujeto en la filosofía de René Descartes. Resulta de interés introducirse en una cuestión, la de saber si este sujeto se consolida a lo largo del tiempo o si se disuelve en dicha filosofía; también es importante el definir la verdad en el arte, buscar una voluntad de verdad objetiva. Se plantea cómo la crisis del sujeto moderno puede interpretarse a partir de la irrupción de un nuevo mercado de consumo y cómo, en la actualidad, uno puede aplicar una especie de *teatralización* para sortear las circunstancias del mundo posmoderno. Al final se expone la estrategia multiforme de apropiación y reabsorción de fragmentos de la realidad y la cultura latinoamericana, aplicada en la obra de Nadín Ospina.

El sujeto cartesiano es también el sujeto psicológico, centro de pasiones y afectos. Hoy por ejemplo, están amenazadas todas las premisas tradicionales —modernas— del ser humano. No sólo se trata de que el curso actual de los acontecimientos haya alterado el énfasis puesto en la racionalidad, las emociones, etc; más bien corre el riesgo de ser erradicado el concepto mismo de verdad, de objetividad, de saber, y aún la idea de un ente individual, dotado de determinadas propiedades mentales.

La gracia de la filosofía es que se hace preguntas últimas, aquellas que van en la búsqueda del sentido final de las cosas. Cada rama de la filosofía, se hace preguntas últimas: por la finalidad de su objeto de estudio. Sócrates, uno de los más grandes filósofos de antigüedad, buscaba un sentido, una finalidad del hombre; siempre postuló

que la felicidad era el fin último del hombre. Fin que depende de las virtudes, parte del estudio de la ética. Pero para la filosofía, la racionalidad juega un papel fundamental en su estudio y asimismo en su acción. La racionalidad es el medio por el cual podemos conocer lo que nos rodea. Es el punto de partida, para buscar y saber cuál es la finalidad del hombre. Ya Sócrates decía, con respecto a las virtudes y su conocimiento por medio de la razón, «Sólo el que sabe qué es la justicia (es decir, una virtud) puede verdaderamente ser justo y obrar justamente»¹⁰¹.

Lo esencial de la filosofía radica en que se cuestiona las cosas con una mayor amplitud de acción que el resto de las ciencias. Mucho más que las prácticas o las sociales. La filosofía, es el amor de conocer, por conocer. Lo cual puede parecer inútil. Pero no lo es, ya que al no tener una finalidad práctica, es un fin en sí mismo, por lo que es querido. Así, tiene una finalidad, para quienes desean ampliar sus conocimientos.

¿Cuál es el aporte de Descartes a la filosofía?, como es harto sabido, el gran filósofo francés inaugura, con el descubrimiento de la subjetividad, la filosofía moderna. En Descartes el sujeto aparece con una triple función: en primer lugar es el sujeto del conocimiento, la condición de la existencia del mundo de las representaciones. Nuestro conocimiento del mundo, el mundo mismo, es posible gracias a que tenemos sensaciones de él. Somos condición de la existencia del mundo, en tanto que representado por nosotros. En segundo lugar, el sujeto cartesiano es también el sujeto psicológico, centro de pasiones y afectos. En tercer lugar, «sujeto» es así mismo el sujeto lógico, centro de racionalidad y base de las estructuras que, con independencia de la experiencia, él impone, y que aparecen en las deducciones lógicas y en los teoremas matemáticos.

Tomando como fondo la noción de sustancia de Aristóteles, de quien Descartes es deudor a través de la Escolástica¹⁰², parece que ya no se podrá constituir el sujeto como una unidad sustancial de cuerpo y alma; este será el problema de la filosofía en los siglos siguientes, aunque ya no corresponde a este trabajo su desarrollo.

En esta tesis quedará manifiesta otra cuestión, la que discute la evidencia del *ego* como «sustancia pensante» que permanece en el tiempo más allá del momento de la

¹⁰¹ GARCÍA-MORENTE, Manuel, *Lecciones preliminares de filosofía*, Editores Mexicanos Unidos, México, 2003

¹⁰² La escolástica es el movimiento teológico y filosófico que intentó utilizar la filosofía grecolatina clásica para comprender la revelación religiosa del cristianismo.

«intuición inicial». Max Stirner, con su ateísmo dogmático, menciona en *El único y su propiedad* —publicado en 1845— que Dios y la humanidad no han basado su causa sobre nada más que sobre ellos mismos. Y dice, yo basaré, pues, mi causa sobre mí; soy como Dios, la negación de todo lo demás, soy para mí todo, soy el único. Yo no soy nada, en el sentido de «que todo es vanidad», pero soy la nada creadora, la nada de que saco todo. Yo sólo tengo un cuerpo y soy alguien. No veo ya en el mundo más que lo que él es para mí; es mío, es mi propiedad.¹⁰³

A diferencia de Stirner, toda la filosofía de Descartes está contenida en esta decisión inicial: encontrar un conocimiento que pueda resistir la prueba decisiva del escepticismo universal, que sirva de certeza firme. El conocimiento matemático es el único digno de tal nombre, por lo tanto, es la razón la única certeza. El método que enseña Descartes es seguir el «verdadero orden» y a enumerar exactamente todas las circunstancias de lo que se busca; menciona, por ejemplo,

Un niño que sabe aritmética y hace una suma conforme a las reglas puede estar seguro de haber hallado, acerca de la suma que examinaba, todo cuanto el humano pueda hallar; porque al fin y al cabo el método que enseña a seguir el orden verdadero y a recontar exactamente las circunstancias todas las que se busca, contiene todo lo que confiere certidumbre a las reglas de la aritmética¹⁰⁴.

Cogito, ergo sum, «Pienso luego existo» es el primer principio de tal filosofía, pero fue la entrega de su autor a la evidencia matemática lo que le condujo a él. Su pensamiento supone la implantación del método científico de carácter lógico-deductivo, en el que los fenómenos pueden ser explicados a partir de mecanismos naturales causa-efecto, y están, por tanto, sujetos a predicción e interpretación por parte del intelecto humano. La duda, el cuestionamiento de raíz de lo establecido, supone la herramienta básica de búsquedas de la verdad y el inicio de todo conocimiento.

Manuel García Morente, nos recalca la nueva existencia, sobre la cual hace presa la actitud idealista. Esa actitud insólita, artificial, esa actitud voluntaria, deliberada, de

¹⁰³ Cfr. STIRNER, Max, *El único y su propiedad*, Juan Pablos Editor, México, 1976, Pág. 24,25

¹⁰⁴ DESCARTES, Rene, *Discurso del método, meditaciones metafísicas*, Grupo Tomo, México, 2004, p. 37

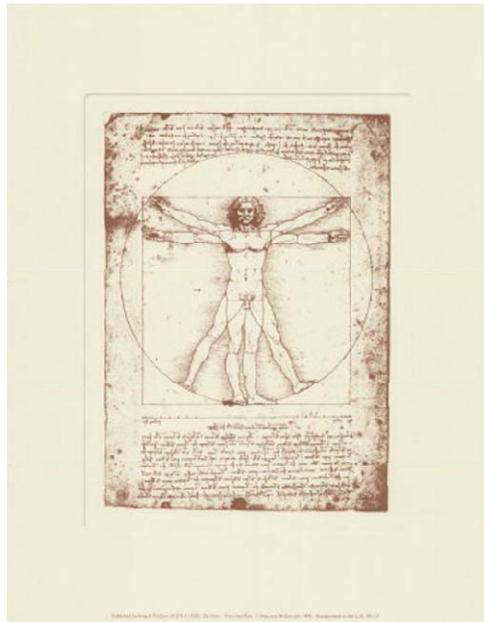
esfuerzo para resolverse hacia dentro de sí mismo, hace que el idealista descubra como primera realidad, como ente que existe primeramente, el yo pensado. Y es que en el «cogito» cartesiano ha quedado olvidada o como ingenuamente introducida, una noción: la noción de cosa que procede del viejo realismo y que queda incrustada en este nuevo objeto que es el pensamiento.

Puedo concluir este apartado afirmando que, para el sujeto moderno, el pensamiento es una cosa; que yo soy una cosa que piensa y no podemos sentir el menor reparo en decir incluso la palabra «sustancia». *Yo soy una sustancia que piensa*¹⁰⁵.

¹⁰⁵ GARCÍA MORENTE, Op cit., p. 122

3.2. Arte y verdad

La ley de objetividad, fundamento del pensamiento científico, alcanza su sistematización con la Física de Isaac Newton, que culmina la razón de verdad cartesiana, inscribiéndose así el sentido más absoluto de verdad general: lo que cuentan son los hechos. La verosimilitud y corrección son conceptos afines a proposiciones no especulativas, a proposiciones científicas, y resumen su sentido cuando dichas proposiciones «son probadas», es decir, corresponden adecuadamente en, o con, una realidad. Esta es la razón de que Leonardo Da Vinci asumiera la «imitación correcta», no ilusoria, como centro de su teoría del arte (imagen 3.1).



Vitruvian
Man,
c.1492
Leonardo da
Vinci

Imagen 3.1

La articulación dinámica de lo general y lo particular, de los criterios de norma y de consideración del hecho concreto, del rigor y de la invención, de la inducción y de la deducción, jugó un papel esencial en la recuperación del individuo y el desarrollo cultural que ello significó.

La voluntad de verdad objetiva es el elemento «catalizador» y regulador de toda la acción creadora que moviliza el pensamiento artístico de este tiempo y, cuando esta voluntad de verdad se transforma, cambian no sólo los modos sino la concepción del arte,

como lo prueba el hecho significativo de la consideración simbólica de la perspectiva, en la raíz misma de su conformación, como metáfora y proyección de un espacio de trascendencia.

Javier Díez afirma que el culto al genio, la melancolía y la inspiración que Miguel Ángel dejó tras de sí, y ello unido al sistema teórico, son el detonante y concluyen en la negación manifiesta de toda regla y, especialmente, aquella que busca su fundamento en la matemática. Díez afirma que «el concepto de verdad objetiva en el arte entra en crisis irremisible, aún cuando siempre permanezca latente y quizá nostálgico de su eficacia. Sólo volverá a restituirse, tímidamente, un criterio análogo de voluntad creadora»¹⁰⁶. Véase imagen.



Miguel Angel

David

1501-4.

Marmol.

Altura 410 cm.

**Galleria
dell'Accademia.
Firencia.**

Imagen 3.2

Cuando el problema de la obra se resume en el problema del sujeto, momento que se inaugura plenamente con la modernidad del Romanticismo y de la crítica, el pensamiento estético se desvía legítimamente de la explicación a la interpretación y con ello, puede verse la utilidad y necesidad del desarrollo de nuevas ciencias instrumentales para su

¹⁰⁶ DIEZ, Javier, *Arte, verdad y la verdad del arte como acción creadora*.
URL: 47.96.1.15/BUCM/revistas/bba/11315598/articulos/aris9898110029a.pdf, p. 33

definición. La verdad de los efectos catárticos y miméticos es puesta entre paréntesis, en virtud de una verdad expresiva que no invoca criterio externo y por la que expresarse significa de inmediato, y solamente «expresar-se» a uno mismo; eso sí, sujeto a definición temporal. Este es el giro que fundamenta la modernidad sujeta a la historicidad en el arte y que concluye, excediendo su sentido, en el artista como única verdad o verdad suficiente.

El pensamiento romántico de Hegel nos dice, «téngase cuidado sin embargo, de que al asignar al arte un fin extraño no se le arrebate la libertad, que es su esencia, y sin la cual no hay inspiración, no se le impida producir los efectos que de él esperan»¹⁰⁷. En la época romántica se pensaba que ciertos individuos bien dotados tenían «genio», «profunda inspiración» e «intuición moral» pero a medida que se fueron poniendo en boga la «razón» y la «objetividad» se desacreditó cada vez más a los defensores de la interioridad oculta.

¹⁰⁷ HEGEL, *De lo bello y sus formas*, Espasa-Calpe, España, 1977, p. 46

3.3. La crisis del sujeto moderno

El concepto de sujeto ha sido utilizado por distintas disciplinas —lingüística, sociología, filosofía, literatura entre otras— y cada una le ha otorgado características diversas. Sin embargo, la preocupación por la veracidad de estas construcciones disciplinarias del sujeto —la crisis, fragmentación, ocultamiento— exige una revisión y un cuestionamiento que conduzca a reconocer el discurso propio del artista, y encauzarlo en función de las preocupaciones discursivas del apropiacionismo en el arte.

Moderno, modernidad, modernismo, son términos que se utilizan de manera reiterada en contextos diversos, recordemos, en la crítica de los Salones de París y en escritores como Charles Baudelaire. Hacia mediados del siglo XIX, el arte, la actualidad y la modernidad ya se entremezclaban de continuo. Luego, durante décadas, el gesto moderno principal fue la ruptura innovadora.

Cuando David Frisby se refiere a lo moderno, menciona que la noción de modernidad en Charles Baudelaire es lo fugaz, lo transitorio y lo arbitrario; luego la modernidad no puede ser un objeto de estudio fijo, seguro, en el sentido convencional. De modo que el objeto de estudio estaba determinado por un modo particular de observar la vida moderna y además, por un nuevo modo de experimentar una realidad social nueva. Baudelaire veía la modernidad como una cualidad de la vida moderna y a la vez como un nuevo objeto para el empeño artístico¹⁰⁸.

George Simmel afirma que «el liberalismo del siglo XVIII puso al individuo sobre sus propios pies y aquel podía ir tan lejos como estos lo llevarsen»¹⁰⁹. Con esta idea optimista naturalista del siglo XVIII se justifica socialmente la libre competencia.

Aquí es pertinente comentar lo que menciona Nicolás Casullo en su libro *Modernidad y cultura crítica*, «la exitosa brutalidad de dicho rótulo (la libertad del individuo) consiguió definir, desde una supuesta <neutralidad> un nuevo encuadre de época, de mercado, de consumo»¹¹⁰. El peligro se totaliza, ahora anida en el portador.

¹⁰⁸ FRISBY, David, *Fragmentos de la modernidad*, Visor Distribuciones, España, 1992, p. 42

¹⁰⁹ SIMMEL, George, *El individuo y la libertad*, Península, España, 1986, p. 278

¹¹⁰ CASULLO, Nicolás, *Modernidad y cultura crítica*, Paidós, Argentina, 1998, p. 55

Juego macabro del sujeto donde las imágenes reflejadas le impiden tomar conciencia precisamente de la barbarie.

Se presenta luego la siguiente pregunta, Si el robo es una parte esencial de cualquier cultura que desee seguir siendo dinámica, ¿entonces qué sucede en el ámbito de la pintura? Una cultura evolutiva y autocrítica es impensable sin el arte del robo como uno de sus elementos constitutivos: la cita y la apropiación son una forma de manipular el material existente e introducir diferentes significados. Por ejemplo, la tradición pictórica es para Pablo Picasso un crisol de formas para manipular y reciclar. El estudio exhaustivo de obras de los grandes maestros de la pintura del pasado, Grunewald, El Greco, Le Wain, Rembrandt, Velázquez, Delacroix, Coubert, Manet; es uno de los campos de actuación más sorprendentes del Picasso creador.

Por lo general, admitimos como dogma que la función del arte consiste en expresar, y que la expresión artística descansa sobre una certidumbre. Ya sea el pintor o el músico, el artista dice lo inefable.



Las Meninas Diego Velázquez (1599-1660) 1656 Óleo sobre tela 3 x 3 mts

Imagen 3.3

Claustre Rafart i Planas, a propósito de Picasso, menciona

Entre 1917 y 1918 realiza sus primeras paráfrasis, en la década que va de 1954 a 1963 se dedica obsesivamente a esta actividad a través de una concienzuda recapitulación dirigida a tres pinturas: «Les femmes d'Alger» de Delacroix, «Las meninas» de Velázquez y «Le déjeuner sur l'herbe» de Manet, y también «El rapto de las Sabinas», conjugación de Poussin y David. De esta manera, Picasso convierte la pintura en sujeto exclusivo de su reflexión. Lo estudia, lo asimila, se lo apropia y después, lo vuelve a inventar como una visión independiente, dinámica y progresiva. En cada una de sus series ignora el estilo de sus predecesores. Desmenuza la obra modelo y transforma el conjunto complejo y simbólico formado por ella en una pictografía picasiana.¹¹¹



Pablo Picasso Las Meninas 1957. óleo sobre lienzo. 194 x 260 cms. Museo Picasso. Barcelona.

Imagen 3.4

Si el estilo de Picasso no puede considerarse arte de apropiación, ¿cómo puede nombrarse? Nicos Hadjinicolaou aporta una posibilidad en *Historia del arte y lucha de clases*, cuando recomienda sustituir el término de estilo artístico por el de «ideología en imágenes» para su mejor manejo. En el pensamiento de Hadjinicolau, una ideología en imágenes es, «una combinación específica de elementos formales y temáticos de la

¹¹¹ RAFART I PLANAS, Claustre, *Las meninas de picasso*, Meteora, Barcelona, 2001, p. 18

imagen a través de la cual los hombres expresan la manera en que viven sus relaciones con sus condiciones de existencia»¹¹².

Un indicativo de la desaparición de las antiguas categorías de género y discurso puede encontrarse en lo que a veces se llama teoría contemporánea. Hace unas generaciones existía aún un discurso técnico de la filosofía profesional —por ejemplo, los grandes sistemas de Sartre o los fenomenologistas, la obra de Wittgenstein o la filosofía analítica o del lenguaje común— en el cual todavía era posible distinguir aquel discurso muy diferente de las demás disciplinas académicas, de la ciencia política, por ejemplo, la sociología o la crítica literaria. Hoy cada vez más, tenemos una clase de escritura llamada simplemente «teoría» que es toda o ninguna de esas cosas a la vez.

Terry Eagleton afirma que el sujeto posmoderno, a diferencia de su antecesor cartesiano, es uno cuyo cuerpo está integrado a su identidad. El cuerpo se ha convertido en una de las preocupaciones más recurrentes del pensamiento posmoderno: «Es importante ver, dado que el posmodernismo no lo hace para nada, que no somos criaturas <culturales> más que <naturales>, sino seres culturales en virtud de nuestra naturaleza, es decir en virtud de la clase de cuerpos que tenemos y de la clase de mundo al que pertenecemos»¹¹³, como ilustra la imagen 3.5¹¹⁴.

¹¹² HADJINICOLAOU, Nicos, *Historia del arte y lucha de clases*, Siglo XXI, México, 1973, p. 97

¹¹³ EAGLETON, Terry, *Las ilusiones del posmodernismo*, Paidós, México, 1997, p. 114

¹¹⁴ Nadín Ospina ha recorrido durante diez años América y sus lugares arqueológicos, en busca de los hombres y mujeres que han mantenido viva la antigua tradición de la producción artística precolombina. Hoy en día, un pequeño ejército de ceramistas, orfebres, talladores de jade y piedra volcánica, realizan para él trabajos desde lugares tan distantes como la Ciudad de México, San José de Costa Rica, o Tumaco, en la costa pacífica colombiana. Este patrimonio vivo es la fuerza de trabajo que materializa para él, a través de su refinada artesanía, las ideas que como artista conceptual desarrolla desde una reflexión crítica a la cultura contemporánea.



Nadin Ospina "Chacmool"

Piedra tallada 47 x 59 x 27 cm.

Imagen 3.5

Estetización del mundo, podría ser el nombre de esa extraña batalla que, al final, hemos ganado contra nosotros mismos. Estetización del mundo que no se verifica sino como mercadotecnia de las masas, convertidos todos en peso muerto al sujeto. Ese astuto y mayúsculo capitalismo cuya más resabiada estrategia de apropiación del mundo se llama no ya generalización de la forma mercancía; sino estetización, estetización difusa y banal de la vida, a bajo nivel. Conviene seguir a José Luís Brea, cuando afirma que sólo nos queda la resistencia, la tozuda negativa a tomar este engaño, precisamente por lo que ella nos arrebató: el sueño obligado de una vida más alta. La revolución pendiente que es infame dejar de intentar imaginar. Reapropiémonos de nuestros destinos. Recorrámoslos todos. Hasta llegar a ser, sí, verdaderamente infinitos.¹¹⁵

¹¹⁵ BREA, José Luís, *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*, Mestizo A.C., España, 1996, p. 28

3.4 La personalidad pastiche

Profesor de estética y teoría de las artes en la Universidad Autónoma de Madrid, el crítico y curador de arte Fernando Castro Flores, sostiene que existe una ambigüedad de las actitudes artísticas contemporáneas, de ahí que resulte difícil saber si son formas de la resistencia semiótica, poses de franca decadencia revolucionaria, o gestos de cinismo en los que la teatralización ha sustituido a cualquier estrategia crítica:

Los radicalismos terminan por confesar su estructura paródica, la abstracción deriva hacia una «ornamentalidad» auto-satisfecha y el conceptualismo revela, en muchos casos, una impotencia ideológica mayúscula. Sencillamente, resulta difícil creer las repetidas advertencias de que el final está cerca, en particular cuando quienes hacen esas advertencias han sentado la cabeza y se han instalado confortablemente en sus propias instituciones¹¹⁶.



Nadín Ospina
Jugador de pelota
Bronce
53 x 42 x 26 cm.

Imagen 3.6

Uno de los rasgos o prácticas más importantes en la actualidad es el pastiche, que es una especie de parodia, la imitación de un estilo peculiar o único, idiosincrático; es una

¹¹⁶ CASTRO Flores, Fernando, «Todo lo contrario: intereses mezquinos y prejuicios», en la web de ACCA - Associació Catalana de Crítics d'Art - www.accacritics.org

máscara lingüística, sin embargo no posee las segundas intenciones de la parodia; tiene amputado el impulso satírico, carece de risa. En palabras de Fredric Jameson, el pastiche es, entonces, una parodia vacía, «una lógica de victoria pírrica»: ¹¹⁷

La desaparición del sujeto individual y su consecuencia formal de la creciente disipación del estilo personal, engendran la práctica casi universal de lo que se puede llamar pastiche —esto es un concepto que debemos a Thomas Mann (en *Doctor Faustus*) y que éste, a su vez, tomó de la gran obra de Adorno sobre los dos caminos de la experimentación musical avanzada (la planificación innovadora de Schoenberg y el eclecticismo irracional de Stravinsky)— y que ha de diferenciarse de la parodia. Sin duda la parodia encontró un terreno fértil a las idiosincrasias de los modernos y de sus estilos inimitables. ¹¹⁸

Friedrich Nietzsche afirma, los grandes hombres como las grandes épocas, son materias explosivas en las cuales está acumulada una fuerza enorme. Si la tensión en la masa se ha vuelto demasiado grande, basta el estímulo más fortuito para hacer surgir el «genio», la «acción», el gran destino.

El peligro que hay en los grandes hombres y en las grandes épocas es extraordinario: Lo siguen muy de cerca el agotamiento de todo tipo, la esterilidad. El gran hombre es un final; la gran época, el Renacimiento, por ejemplo es un final. El genio —en su obra, en su acción— es necesariamente un derrochador: en darse del todo esta su grandeza. ¹¹⁹

Para Nietzsche, el genio también es el resultado final del trabajo acumulado de generaciones. Es preciso haber hecho grandes sacrificios al buen gusto, hecho y dejado de hacer muchas cosas por amor a él, es preciso haber tenido en el buen gusto un principio de selección para elegir las compañías, el lugar, el vestido, la satisfacción

¹¹⁷ JAMESON, Fredic, *Teorías de la posmodernidad*, Trotta, Trad. Celia Montolio Nicholson y Ramón del Castillo, Segunda Edición. Madrid, 1998, p. 28

¹¹⁸ JAMESON, Ibidem, p. 37

¹¹⁹ NIETZSCHE, Friedrich, *El crepúsculo de los ídolos*, Editores Mexicanos Unidos, s.a. México, 2005, p. 126

sexual, es preciso haber preferido a la belleza a la ventaja, al hábito, a la opinión, a la pereza.

Buena parte de la actividad que en cierto momento se consideró potencialmente subversiva, sobre todo porque prometía un arte incapaz de mercantilizarse, es ahora completamente académica. Junto a la «fetichización», compulsiva del documento va cobrando una importancia inusual la parodia. Conviene tener presente que es imposible representar una parodia convincente de una posición intelectual sin haber experimentado una afiliación previa con lo que se parodia, sin que se haya desarrollado o deseado una intimidad con dicha posición, ejercida durante la parodia como objeto de la misma. Wim Delvoye es un artista belga que fabricó una máquina que procesa el bolo fecal. La siguiente es una de las imágenes que acompañó su exposición «Cloaca». Es una parodia de la imagen del limpiador maestro limpio.



Imagen 3.7

A decir de Robert C. Morgan, «Posmodernismo se trata de la apropiación de los estilos, entonces se tiene que examinar esta tendencia en términos de un pastiche, es decir, una especie de bricolage que reúne varios estilos del modernismo en una nueva bolsa de agarrar, un modus operandi».¹²⁰

¹²⁰ MORGAN, C. Robert, *The end of the art world*, Allworth Press, New York, 1998, p. 203
«If posmodernism is about the appropriation of styles, then we have to consider this tendency in terms of a pastiche; that is, a kind of bricolage that brings together various styles of modernism into a new grab bag, a modus operandi held in suspension».

Si en el pastiche hay una relación de deseo y ambivalencia, en la proliferación de los estilos plagiarios aparece en muchos casos no más que un patético anhelo de notoriedad, una urgencia por conseguir a toda costa la fama —por precaria que sea—, a través de asumir una ironía en sí misma desgastada que, finalmente, funciona como una coartada.

Un caso ilustrativo es el de Liébano Sáenz, político que colaboró estrechamente con Luís Donaldo Colosio y con Ernesto Zedillo, debutó como «cuentista». Sin embargo, el cuento que publicó en *Milenio Diario*, titulado «Un milagro de navidad», resultó un plagio.

Carlos Martínez-García¹²¹ sostiene que Sáenz tomó una narración de la escritora Susan Wojciechowski (*The Christmas Miracle of Jonathan Toomey*) y mexicanizó algunas escenas, así como los nombres de los personajes principales, aunque la trama es idéntica. A lo mejor se trata de producir lecturas escrupulosamente falsas, de llevar hasta el límite extremo el juego; vale decir, de tomar «en serio» nuestro arte del robo. Estos términos remiten inevitablemente a uno de los temas de moda de la teoría contemporánea, el tema de la *muerte de sujeto* como tal — esto es, el fin de la monada, del ego burgués— fin del estilo como algo único y personal, el fin de la pincelada individual y distintiva — simbolizada por la incipiente primacía de la reproducción mecánica).¹²²

¹²¹ MARTÍNEZ-GARCÍA, Carlos, “El plagio de navidad”, en revista *Proceso*, No. 1574, 31 de dic. de 2006, p.

32

¹²² JAMESON, *Ibidem*, Pág. 36



Robert Rauschenberg

"Why Can't We Tell"

Original silkscreen with
collage, 1979.

100 firmadas , con fecha, e
impresiones numeradas.

Impresas por Styria Studios.

77.5x58.7 cm.

Imagen 3.8 ¹²³

Si se traza una sección a lo largo de la cultura de la apropiación, resulta que ésta no ha producido —como piensan algunos intérpretes— un cuestionamiento de la firma; al contrario, ha multiplicado su fuerza y respeto notarial. El artista actual está condenado a copiarse a sí mismo o bien a reprogramar obras existentes. Se utiliza lo dado en una estrategia semejante a la del *sampler*: el artista remezcla, hace un *remix*. Hay que darle un valor positivo al *remake* sin, por ello, caer en soluciones baratas:

Hoy, ese individuo burgués más antiguo ya no existe. No sólo el sujeto burgués es cosa del pasado, sino que también es un mito, nunca ha existido, jamás ha habido sujetos autónomos de ese tipo. Lo que está claro es sólo que los antiguos modelos, Picasso, Proust, T.S. Eliot ya no funcionan, o son positivamente perjudiciales, puesto que ya nadie tiene esa clase de mundos y estilos únicos, privados, que expresar.¹²⁴

La obra que se muestra a continuación, titulada «Lovers in the country» es un óleo sobre

¹²³ Robert Rauschenberg en esta pintura de 1964, retroactivo, consignó fotografías de los diarios para hacer este collage, una representación icónica y recontextualización de imágenes de la década de 1960 en consonancia con el movimiento Pop Art.

¹²⁴ JAMESON, Fredic, "Posmodernismo y sociedad de consumo", En: *La posmodernidad*, Compilado por Hal Foster. Ed. Kairos, México, 1983, Pág. 171

tela de 132 x 102 cms, del pintor John Currin, fechada en 1993. En ella se establece una parodia de este tipo de actitud burguesa.



Imagen 3.9

Aquí el pastiche es una imitación de estilos muertos, un hablar a través de máscaras, con las voces de los estilos, en el museo imaginario. Esta práctica particular no pertenece a la cultura superior sino que está muy enraizada en la cultura de masas, y se conoce generalmente como la moda retro, o vintage. Verbigracia cuando uno no sabe qué hacer con algo nuevo, se crea una nueva forma de apropiarlo, de recibirlo, de consumirlo, se crea una cultura de algo. También esto sucede cuando se adaptan algunas cosas, cuando no hay las mismas condiciones. El adaptar «El himno a la alegría» a ritmo de cumbia puede catalogarse como *naco*, pero tal adjetivo con fines peyorativos, no le resta a la adaptación el derecho a existir.

Gianni Vattimo establece que, mientras se habla como nunca antes en los medios de la «personalidad libre», ni se ven personalidades y menos personalidades libres, sino sin excepción hombres universales medrosamente arrebuados. Nadie expone ya su persona, sino que se disfraza de hombre culto, de erudito, de poeta o político:

El disfraz pues nace de la inseguridad, la cual para el hombre moderno, tiene específicas raíces en el exceso de cultura histórica y en el afirmarse de saber científico

como forma espiritual hegemónica. No se trata más de la lucha por la vida o del temor y debilidad de cada uno de los hombres empíricos, sino, schopenhauerianamente, del dolor y del sufrimiento mismo del uno primordial de la voluntad.¹²⁵

¹²⁵ VATTIMO, Gianni, *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*, Península, Barcelona, 1989, p. 21

3.5 Lo falso y la impostura: La apropiación como práctica en la obra de Germán Nadín Ospina

Como aquí se utiliza, el término apropiación es una sustracción del lenguaje del derecho y significa «la acción de convertir una imagen o cosa en propiedad de alguien». La definición también correspondería, en los campos de la historia, la cultura y en específico del arte, a la operación de mirar hacia el pasado para construir la propia imagen. La apropiación y la cita son una constante en la historia del arte. El acercamiento al arte del pasado que se hace desde el presente puede ser a modo de homenaje o a modo de crítica. En la actualidad algunos artistas hacen uso de recursos como la parodia o el pastiche para reflexionar sobre cuestiones artísticas como la originalidad o la creatividad y analizar la cotidianidad¹²⁶, como se muestra en la siguiente imagen.



Equipo Límite
"Nueve de cada diez
estrellas lo usan" 1988
Papel / tabla 300 x 200 cm

Imagen 3.10

¿Crear algo de la nada? La famosa *page blanche* de Mallarmé. De la nada desde luego que no; la cuestión principal de esta tesis es saber en los artistas elegidos han creado algo,

¹²⁶ Equipo Límite compuesto por Esperanza Casa Guillén y Carmen Roig Castillo, artistas valencianas. Una de las características de su obra es la de mezclar en su iconografía elementos homogéneos, procedentes de la cultura popular, haciendo casi nula referencia a ningún icono de la historia del arte. Reciclando imágenes que apelan a la trivialidad, antimoderno, anticrítico y superkitsch. Su técnica es la del montaje pictórico y que con sus títulos le dan un valor añadido a nivel del lenguaje.

si lo han recreado al menos, o si se han limitado a copiar, imitar, reproducir o en el mejor de los casos interpretar. O dicho con crudeza, a falsificar.

Una obra *falsa*, es decir, la falsificación que insinúa claramente que lo es, ¿debe considerarse algo distinto del plagio descarado? Eugeni Bonet menciona en «La apropiación es robo» que un copioso fragmento de la Odisea inaugura uno de los *Cantos* de Pound, y es bien sabido que la obra de T.S. Eliot contiene versos de Goldsmith, de Baudelaire y de Verlaine. Cesar Paladión en 1909, ya había ido más lejos: anexó —por decirlo así— un opus completo de *Los parques abandonados* de Herrera y Reissig. Paladión le otorgó su nombre y la pasó a la imprenta sin quitar ni agregar una sola coma, norma a la que fue siempre fiel. La nueva obra se nombró así: *Los parques abandonados de Paladión*, sustituyendo a Herrera y Reissig. En resumen de cuentas: Cesar Paladión ¿era de la calaña de los vulgarmente denominados plagiarios o se le puede tildar de apropiacionista? ¿Qué ocurre cuando la copia se presenta como original? Para Bonet el propio Doctor Honorio Bustos Domecq —seudónimo al que Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares adjudicaron una serie de libros escritos en colaboración— sería a su vez sospechoso de delito de plagio; o Borges mismo con su célebre relato «Pierre Menard, autor del Quijote», igualmente disfrazado de ensayo literario sobre un ficticio autor que se propuso «repetir en un idioma ajeno un libro preexistente»¹²⁷.

El arte de este tipo se debate entre dos calificativos: plagiario o revolucionario. Apropiación y apropiacionismo son términos, etiquetas que se incorporaron a la jerga artística a finales de los setentas, que han generado los más variados debates en torno a cuestiones tales como plagio, la falsificación, la cita, el *remake*, el objeto encontrado y el apropiado.

Como dijo Isidore Ducasse, después Guy Debord y últimamente Keith Sanborn, el plagio es necesario. El progreso lo comporta. Se aferra a la frase de un autor, se sirve de sus expresiones, borra la falsa, la reemplaza por la correcta¹²⁸. La mitad de la palabra es lenguaje de alguien más. Se convierte en la «propia» sólo cuando el emisor la puebla con su propia intención, su propio acento, cuando se apropia de ella, adoptándola para su propia intención significativa y expresiva.

¹²⁷BONET Eugeni, «La apropiación es robo», en *Desmontaje: Film-video, reciclaje*, IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, España, 1993, p. 13

¹²⁸BONET, *Ibidem*, p. 34

La obra de German Nadín Ospina encarna esta idea como teoría y práctica. Para esta investigación, la importancia de la obra Ospina radica en que, en ella, el recurso de la apropiación se convierte en pieza de engranaje fundamental de su obra; lo anterior aunado a las cuestiones relacionadas con el nacimiento y crisis del sujeto, sustentan en mi hipótesis final, que este tipo de arte deriva hacia cuestiones relacionadas con el fenómeno de la apropiación crítica. El trabajo de Ospina trasciende valores puramente formales para adentrarse en tópicos que ponen en cuestión algunos de los conceptos asumidos del arte moderno: la autoría, los referentes culturales, la cita, la originalidad, la factura, la figura del artista creador.

Al ser premiado Ospina en el Salón Nacional de Arte de Colombia en 1991 con su instalación «In Partibus Infidelium» (En tierra de infieles), la sorpresa general fue evidente. Distante de su producción anterior, la obra pertenece a otra corriente de ideas: consiste de una instalación que reproduce crudamente una exhibición de escultura precolombina de museo; cerámica, vitrinas, pintura, olores y sonido. Los precolombinos exhibidos eran copias; es decir falsos precolombinos. El público se mostró perplejo. Sus copias, imitaciones de esculturas precolombinas auténticas, de valor histórico, artístico y patrimonial indiscutible, provocaban ser consideradas arte, y por lo tanto genuinas. Al jurado le envió una señal: premiar como auténtico lo falso. El jurado aceptó el reto y lo premió. Al respecto, Ospina comenta:

Mi obra trata sobre asuntos culturales de mi entorno local y sobre temas generales de la cultura contemporánea. Asumo mis obras como autorretratos sociales que revelan la aculturación y alertan sobre la influencia y el dominio de un neocolonialismo mercantilista. Un neocolonialismo que apela a la imagen y sus estrategias, para conquistar, a través de insidiosos y perversos recursos, a una audiencia inerme y estúpidamente agradecida, que ni siquiera es conciente del expolio.¹²⁹

¹²⁹ OSPINA, Nadín German. “Autorretratos sociales”, En: “*El final del eclipse-the end of the eclipse*”, Catálogo de la exposición, Telefónica móviles, Museo de Arte Moderno, México, 2003. Pág. 219



Nadín Ospina
Instalación
"In partibus infidelium"
(En tierra de infieles)
1991

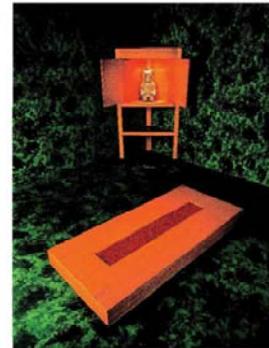


Imagen 3.11

Su objetivo era en efecto el de señalar la falsificación cultural que se produce en el museo, al sacar los objetos de su contexto y de su realidad vital. Es decir, el museo como institución falsifica la verdadera naturaleza de los objetos que pretende rescatar. Carolina Ponce de León al referirse a esta exposición, apunta: «fabricados por indígenas contemporáneos y ambientados con muros pintados de selva y ruidos de chicharra. Era una parodia de la reconstrucción del pasado en el ambiente descontextualizador del museo que impone una mirada aséptica, estética y desnaturalizadora sobre objetos de función religiosa»¹³⁰.

Con la lógica planteada, Ospina continúa haciendo «verdaderos falsos» precolombinos, al preservar la técnica pero adulterar los sujetos y contenidos. Nos propone considerar a personajes de tira cómica como las nuevas deidades de un precolombino tardío, conservando al máximo posible las otras características de la escultura precolombina colombiana, como son las gredas y la piedra de San Agustín. Ospina no elabora por sí mismo las esculturas; las contrata con artesanos (falsificadores) de las distintas regiones arqueológicas de Colombia.

A finales de 1993 Ospina presenta una instalación titulada «Fausto» en la Galería Arte 19, en Bogotá. Basó Fausto en la obra de un pintor joven pero ya conocido como era Carlos Salas, y si buena parte de las refiguraciones precolombinizantes partían de iconos de gran difusión como los Simpson y los personajes de Disney, para el proyecto

¹³⁰ PONCE de León, Carolina. "Precolombino posmoderno", En: "La obra de otros", Revista Poliester, Vol. 4, No. 11, invierno de 1995. México. Pág. 29.

Menciona Carlos Salas, «el artista Nadín Ospina me propuso integrar obras mías en la realización de una de sus instalaciones (Fausto). En este caso él adquirió fragmentos de una obra de gran formato indicando las medidas de los pedazos que necesitaba». Esta obra era «La anfibia ambigüedad del sentimiento». La obra, descuartizada por Ospina, fue fragmentada en módulos de formatos domésticos y reinscrita dentro de los términos de sus propios códigos formales.



Nadín Ospina
Instalación
"Fausto"
1993

Imagen 3.14

Salas menciona en la conferencia:

Esto me remite irremediabilmente a Baudrillard, «mucho más humano es depositar nuestra suerte, nuestro deseo, nuestra voluntad en manos de alguien. Circulación de la responsabilidad, declinación de las voluntades, transferencia perpetua de las formas. Ya que mi vida se juega en el otro, se vuelve secreta para sí misma. Como mi voluntad se transfiere al otro, se vuelve secreta para sí misma». Lo incondicional de parte del condicionado, la obra se escapa del hacer subjetivo para entrar en la imposible de por sí subjetividad del otro, en este caso el artista, haciendo referencia al manejo de las obras por curadores y galerista, aquí reversión siniestra de la apropiación de la obra, ella entra en un lugar de la no-pertenencia.¹³¹

¹³¹ SALAS, Carlos, "aeiou: a la manera de seis propuestas para una obra postmoderna a partir de la afirmación de Degas ¡pintar un cuadro es como cometer un asesinato, es preciso tener previstas todas las coartadas!". Texto de presentación de la obra FAUSTO en la Galería Arte 19, Bogotá, Octubre de 1993.

El juego presente en el Fausto precolombino de Nadín, no es sólo el apropiarse de las almas de otros —alfareros, indígenas y artistas contemporáneos— para hacer el acto de la apropiación un mecanismo de sobrevivencia artística que convierte el pillaje en una práctica cultural legítima, sino el de trasladar la noción de cultura, de identidad y de subalterno cultural en un camino aún por explorar: el humor es un instrumento que abre una vía posible para encontrar un revés de las definiciones del momento.

En 1996, Nadín Ospina presentó su candidatura a la beca Guggenheim con el proyecto titulado «Viaje al fondo de la tierra». Ospina resumió lo que aspiraba a realizar en los años siguientes y obtuvo el estipendio.

Cierta apropiación de material preexistente forma parte de muchas prácticas culturales contemporáneas, y está cada vez más sometida a la presión de los abogados. Un ejemplo es lo sucedido a Nadín Ospina en la demanda interpuesta por el artesano Antonio José Díez Jiménez:

El asunto ha sido tramitado en forma legal y no se observa causal de nulidad que pueda invalidar lo actuado. Como ha quedado visto, el libelo persigue al reconocimiento de unos perjuicios o en subsidio la devolución de unas obras de arte y de no ser posible se cancele su equivalente en dinero, aseverándose que el demandante Antonio José Díez Jiménez, fue llamado a participar en un proyecto denominado «Viaje al fondo de la tierra», dirigido por el demandado, habiéndose comprometido a participar como artista para realizar de su propia disposición obras de arte (particularmente cuadros), en virtud de lo cual, elaboró o pintó diversos cuadros u obras artísticas (22 en total); 15 para la exposición; El Gabinete de Pintura, y 7 más para el comentado proyecto, habiéndose acordado no sólo el reconocimiento de la autoría sino algunos incentivos económicos lo que ha sido negado por el demandado.¹³²

En la demanda legal que se interpuso ante Ospina, Díez Jiménez explica que el artista le sugirió a hacer un bodegón, solicitó el encargo y lo pagó. Y así mismo fue Ospina quien estableció que se usara el cuadro de Zurbarán como modelo. El mismo Díez admite que los modelos utilizados en el taller artístico fueron obras de Ospina y hasta el

URL: <http://www.geocities.com/estrellasdepiedra/Fausto.html>

¹³² JUZGADO 18 CIVIL DEL CIRCUITO Bogotá D .C., veinte (20) de mayo del año dos mil cinco (2005) www.geocities.com/estrellasdepiedra/Fallo.html

juguete de plástico incluido en algunos bodegones fue expresamente elegido por éste.¹³³

Las obras que se utilizaron como modelo o referencia para la elaboración de los cuadros pasaron a ser de la autoría de Ospina, todo entendido bajo los postulados y parámetros del arte conceptual. Así que, quienes intervinieron en el taller de pintura del maestro Nadín Ospina actuaron como asistentes, ayudantes —o con un término más apropiado como sub-ejecutores— bajo la dirección y orientación del mismo artista y con las condiciones establecidas por él, con el pago acordado de manera verbal y de común acuerdo con los convocados.

Algo de verdadera trascendencia sobre este particular es que el sub-ejecutor al elaborar la pintura en el lienzo lo hacía en relación o referencia a las obras escultóricas del Maestro Ospina. En la misma contestación legal de Ospina, puede leerse:

Sobre el tema que venimos tratando es conveniente y necesario referirnos a lo que uno de los más eminentes críticos de Arte, en Colombia, como es el Maestro Eduardo Serrano, expresa sobre el «Arte Conceptual», refiriéndose a una de las tantas exposiciones que ha realizado el Maestro Ospina, con el epígrafe de «el pintor no es el artista. Nadín Ospina y la desmitificación del arte»: «Se invita además al público que visita el planetario a elaborar una obra para presentarla a la consideración del artista, quien escoge dentro de esos bocetos – como un curador - los trabajos que le interesan para hacer parte del proyecto, y contrata finalmente con un pintor profesional – que no es artista – para que los traslade al lienzo. La exposición tiene cierto aire de parodia, pero hace perfectamente claro que el oficio artístico lo puede realizar cualquier persona entrenada en la materia porque lo importante es concretar por cualquier medio una idea, o visualizar un raciocinio, sin tener que renunciar a todo tipo de consideración estética»¹³⁴.

Si existían los bodegones en cuestión y si no existieran previamente las obras autoría del Maestro Nadín Ospina que en ellos aparecen, ¿cuál sería la controversia?. Díez deseaba hacer aparecer estas obras como derivadas, sin cumplir el requisito indispensable de autonomía en la creación y ejecución. Si Díez se empeña en que estas obras son de su autoría estaría reconociendo un plagio.

¹³³ Cfr. Contestación legal de Nadín Ospina en la URL: www.universes-in-universe.de/columna/col12/demanda-de-antonio-diez.doc

¹³⁴ Revista SEMANA, abril 28 de 1997, p. 296.

Jean Baudrillard pone en discusión un hecho que puede interesarnos: hasta el siglo XIX, la copia de una obra original tenía un valor propio, era una práctica legítima. En nuestros días la copia es ilegítima, «inauténtica», ya no es arte. El concepto de falsificación ha cambiado, —más bien ha surgido— con la Modernidad:

Es otra cosa lo que ha cambiado: las condiciones de significación de la obra misma. Dicho de otro modo, la cuestión de la autenticidad no se plantea, y la obra de arte no está amenazada por su doble. Las copias diversas no constituyen una serie en el sentido moderno de la palabra, en la que la obra “original” sería el modelo. De ahí el valor mítico que toma en garantía de origen que es la firma. Es ella la que se convierte en el verdadero “pie” de nuestras obras. En ausencia de la fábula, de las figuras del mundo y de Dios, ella es la que dice lo que la obra significa: El gesto del artista que se materializa en la obra. Sólo el artista puede hoy copiarse a sí mismo.¹³⁵

La acción de Ospina tiene prioridad sobre la objetualidad de la obra; pues a éste le interesa mucho la producción física de la obra, es un gran apreciador del objeto estético que existe en la realidad como objeto tangible, sea manufacturado o no por él. Ospina dio un viraje y resolvió ensayar el polo opuesto, midiéndose de tú a tú con un paradigma de la gran pintura de todos los tiempos. El resultado se puede apreciar en la serie de variaciones alrededor de «Bodegón con cacharros» de Zurbarán, óleo cuya fecha de realización oscila entre 1633 y 1640. El de Zurbarán es un bodegón compuesto de cuatro vasijas intensamente iluminadas en medio de la penumbra. Con humor, subvirtiendo la admirada obra, Ospina ha cambiado las vasijas originales por precolombinos ospinianos.

¹³⁵ BAUDRILLARD, Jean, *Crítica de la economía política del signo*, Siglo XXI, México, 1974, pp. 110, 112-113



Francisco de Zurbarán "Bodegón" óleo sobre tela, 1633-1640 Museo del Prado



Nadín Ospina "Bodegón Colonial" óleo sobre tela 40 x 70 cm.

Imágenes 3.15, 3.16

Una nueva hibridación se ha abierto paso, ampliando el repertorio histórico y visual del «escultor» y «pintor» colombiano. Hay exquisitez y cocina técnica en la ejecución de las obras, pero sobre todo talento. Ese talento se refleja en primer lugar en la selección de una obra cuya simplicidad se presta al juego refigurativo del artista, y, en segundo lugar, en la selección de los pintores a quienes encargó la tarea de materializar el producto final.

Como apoyo contextual, conviene citar a José Jiménez cuando dice que América es el resultado de un prolongado, complejo, entramado de síntesis, de entrecruzamientos, de mestizaje, y lo mismo puede decirse de su música, su literatura y sus artes plásticas. Jiménez a su vez cita a Ángel Kalemberg, quien sostiene que la dinámica del arte en América Latina se caracteriza por la capacidad de apropiarse de todas las formas generadas en otros contextos culturales, pero cambiando y subvirtiendo sus sentidos.

Parafraseando a Jiménez, esa dinámica de apropiación subversiva marca una característica propia, definitoria, del arte proveniente de América Latina, un rasgo de especificidad cultural del mismo, hablando en términos generales. Lo que desde un planteamiento superficial podría considerarse copia, emulación, o habitualmente retraso, supone en realidad un proceso multiforme de reabsorción y diálogo con todas las propuestas culturales del planeta.¹³⁶

El trabajo de Ospina se parece más al del hombre de negocios o el ingeniero, que viaja constantemente para atender proyectos específicos. Gerardo Mosquera en su ensayo curatorial para el catálogo titulado «América» aporta:

El taller, ese lugar volcánico ancestralmente vinculado con el artista, queda más como laboratorio de proyecto y diseño que de producción. Se quiebra así el vínculo físico demiurgo-taller-obra, que los asociaba en un espacio fijado. Este tipo de obra y metodología están en relación genética con el lenguaje minimal-conceptual internacional, no con la línea histórica de la pintura. Con ellas se facilita y abarata notablemente un tipo de circulación basada en las bienales, las muestras temáticas y otras formas de exhibición colectiva «global»¹³⁷.

En el año 2002 el curador Sebastián López director de la Gate Foundation de Ámsterdam invitó a Nadín Ospina a realizar un proyecto para el Museo Nacional de Etnología (The Rijksmuseum voor Volkenkunde) de Leiden, Holanda.

¹³⁶ JIMÉNEZ, José, *El final del eclipse. El arte de América latina en la transición del siglo XXI*, Catálogo de la exposición. Museo de Arte Moderno, México telefónica móviles, 2003, p. 46

¹³⁷ MOSQUERA, Gerardo, «América. Ensayo curatorial para el catálogo», en: *Cinco continentes y una ciudad*, 26 de nov. de 1998 al 28 de febrero de 1999, Ciudad de México
<http://universes-in-universe.de/car/cinco-cont/s-mosqu.htm>



Imagen 3.17

«The ground and the real» se constituyó en una intervención de la colección de arte latinoamericano precolombino del museo. Un ejercicio estético que implicó una postura muy radical por parte de la dirección del museo, ya que se trataba de un viraje muy fuerte en los protocolos conservacionista y en la dogmática actitud de la etnología en relación con los objetos coleccionados. Una posición ante el arte contemporáneo de tan amplia apertura y en muchos sentidos arriesgada, generó una interesante polémica. ¿Debería el museo permitir una intervención de esta naturaleza en su colección? Su respuesta fue afirmativa.

Como sabemos, los tesoros prehispánicos descansan tranquilos en museos nacionales y extranjeros, despertando la curiosidad y la avidez posesiva de muchos extranjeros, su deseo de poseer una hermosa cerámica que parezca real, o un fragmento de una pirámide, o las blusas bordadas falsamente antiguadas. El turismo de masas ha originado que dentro de la economía informal germine todo un sector de fabricantes de falsos precolombinos. Fabricantes que ofrecen jades y cerámicas auténticas, que resultan ser sólo resinas contemporáneas y ollas cocidas pocos días antes y hábilmente añejadas.



Imagen 3.18

«The ground and the real» implicó un desplazamiento en la práctica artística y en el dispositivo museográfico, abriendo con ello una puerta al diálogo creativo entre las piezas de la colección y el arte contemporáneo, dando una nueva dinámica al museo y estableciendo una relación mas abierta con el público.



Imagen 3.19

Como bien apunta Sven Lutticken,

Parte del legado hecho por el Romanticismo a la cultura moderna es la noción de que el auténtico artista crea en un estado de completa autonomía, como la madre naturaleza.

Por contraste, la tradición artística clásica —desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII y bien entrado el XIX— reconocía la importancia del robo como elemento de emulación o imitación, algo que fue en sí la piedra angular de la teoría del arte posrenacentista.¹³⁸

Como norma general, la «imitación» en la pintura, escultura y el dibujo, se mantuvo libre de complicaciones jurídicas, pero bajo la influencia de las nociones románticas del arte, la copia y la cita se vieron cada vez más como pecados artísticos. El culto a la originalidad provocó una especie de posesividad entre los artistas: ciertas formas o tipos compositivos eran «suyos»; por otro lado, el triunfo del legalismo es un acontecimiento reciente. Ospina es un artista que sabe aprovechar su limbo cultural, el carácter exótico latinoamericano, folclórico. Él sabe lo que ocurre en términos culturales en nuestras latitudes, y utiliza el arte de apropiación como medio o vehículo para hablar de estos temas.

El mundo del arte está basado sobre criterios míticos: artista, originalidad, valor de la obra de arte y el artista como firma. Ospina sabe muy bien que la obra de arte tiene un carácter crítico, irónico, o de controversia cultural, y que su derecho está por encima del derecho de autor institucional, puesto que el artista está utilizando estas imágenes con un sentido cultural a su vez eminentemente artístico.

¹³⁸ LUTTICKEN, Sven. “El arte de robar”.

URL: <http://www.newleftreview.es/?search=1&topbarsearch=el+arte+de+robar>, p. 75

*La copia es una cuestión plenamente estética,
un asunto que una vanguardia heredara
de la defensa romántica de la originalidad
ha reprimido durante mucho tiempo.
La copia es simultáneamente un término
de desmitificación y proceso o, mejor dicho,
un término de desmitificación resultado del proceso.*

Rosalind E. Krauss

La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos.

4.1. Apropiación de la imagen pictórica de José de Ribera como elemento creador

Pretendo aquí comentar el discurso y proceso creativo, relativos a la producción de 5 obras. Tres de gráfica-pintura, un óleo y una escultura en latón soldado. Los primeros tres trabajos se realizaron a partir de dibujos, efectuados encima de las transferencias de la imagen del trabajo de José de Ribera. De estas cinco obras, «Miguel z» es un óleo adquirido en una tienda de artesanías al que le hice dos intervenciones al apropiarme de él; dicha acción sobre esta «artesanía» le confiere un valor distinto; «Coacalco» es una escultura de latón, que refleja la experiencia de trabajar de forma directa en el taller del artesano y fabricar obras de diseño. Una vez terminadas, las obras se inscribieron en diferentes certámenes de artes plásticas del país. Para que el trabajo pueda tener vida, debe insertarse en estos espacios de intercambio de valor.

Con los años 80 llegó el profundo sentir de que la vanguardia, finalmente, había muerto. A lo largo de esta investigación se tuvo suficiente acercamiento con artistas productores de los años 80 y 90, para saber que son la última generación en creer que el arte que estaban haciendo era lo realmente nuevo. Esa es la razón principal por la que la vuelta a la pintura fue no fue tan importante para muchos de ellos. Para las generaciones que vinieron después, como la mía, la idea de producir «arte nuevo» nunca fue un problema.

Que la apropiación en el arte sea una práctica profesional no es una noción que en la actualidad admita vuelta de hoja¹³⁹. No obstante, lo que aún genera controversia es admitir que el arte, en tanto disciplina académica, sea susceptible de analizarse, abordarse y estudiarse desde la perspectiva de sus propios contextos de actuación y su capacidad de producción cultural, y no como mero artefacto técnico al servicio de propósitos mercantiles; más controversial aún, si se tiene en cuenta su dimensión conceptual y el rigor que conlleva, y no reducirla a mero acontecimiento opinable.

Judith Barry propone que el artista plástico se autodefina como «productor cultural», lo cual resulta evidente cuando se trata de obra realizada en nuevos medios — cine, video, instalación—, campos en donde es común que el artista sólo sea uno de muchos individuos involucrados en la creación de la obra: «aún perdura la práctica de los artistas cuya producción ha abandonado el estudio, hasta cierto punto la referencia es engañosa, puesto que lo que garantiza la autenticidad de su obra con su firma y o presencia, aún cuando hayan trabajado muchas otras personas en el proyecto, sigue siendo el nombre del artista en lo individual»¹⁴⁰.

Creo que todo creador aporta su propia firma y personalidad en su trabajo artístico, incluso si están haciendo réplicas. Mi trabajo pretende incluirse en esta cepa de la creación que contiene referencias de la historia del arte, ya que refleja directamente la imagen de otros —aunque no su escala— y los materiales originales de la obra. Resultan algo independiente las diferencias que aparecen en mi trabajo, pues son consecuencia del método utilizado y no un intento de proyectar un estilo personal. Considero que la improvisación agrega otro componente a la labor, es una manera de crear un contexto para mis pinturas.

¹³⁹ Más de 500 miembros de la comunidad artística de Canadá han publicado una carta abierta a los Ministros de Industria de Canadá y Patrimonio llamando al gobierno canadiense a adoptar leyes de derecho de autor equilibrado en el respeto a la realidad de la práctica del arte contemporáneo. Apropiación del Arte, es una coalición de profesionales del Arte, compuesto por artistas, curadores, organizaciones e instituciones del arte que comparten una profunda preocupación por las políticas de derechos de autor de Canadá y del impacto de estas políticas que tienen en la creación y difusión del arte contemporáneo. La Coalición sostiene que el Canadá actual sus leyes de la propiedad particular, poner en riesgo las obras de arte apropiacionistas, del arte conceptual, cine y video arte, también del el arte sonoro y el collage. La carta abierta ha sido publicada el 06 de junio del 2006 en la página web de la Coalición en: www.appropriationart.ca.

¹⁴⁰ BARRY, Judith, *Insite 2000-2001 Fugitives Sites*, en «Conversation III: The political, the ethical, the aesthetic, and the spectade», Editado por Osvaldo Sánchez y Cecilia Garza, México-EU, 2002 Pág. 193

Si en el terreno de las artes visuales la investigación se da con base en la elaboración de un producto visual —es decir, un conjunto de objetos artísticos, llámese grabado, pintura, escultura— entonces la investigación aquí presentada es el desarrollo de un proceso teórico en torno a la producción de la obra personal. Por esta razón, en mi trabajo pictórico existe un vínculo estrecho entre la producción de un conjunto de obras y su respaldo teórico, el cual expone el núcleo de la propuesta. Considero que, en las artes visuales, la práctica se da en el aspecto de la producción visual en cualquiera de sus disciplinas y la teoría se representa con el aspecto ideológico, que da cuerpo al proceso de esa producción, el origen, el desarrollo y la conclusión del proyecto.

Con miras a lograr lo anterior, me propuse trazar un mapa que describiera desde la Historia del arte, cómo sucede la práctica artística de la apropiación y encausar ese estudio hacia la práctica pictórica personal. Como parte de esto último, me apropié de imágenes de santos —realizadas por José de Ribera— y las trasladé mediante la técnica del *transfer*; luego fueron sometidas a un tratamiento emparentado con la pintura tradicional, aplicando otras capas pictóricas y una texturización más rica y menos plana. La sustentación de esta tesis plantea adoptar la práctica de la apropiación como categoría en las artes visuales, junto a lo nuevo para abordar el arte actual.

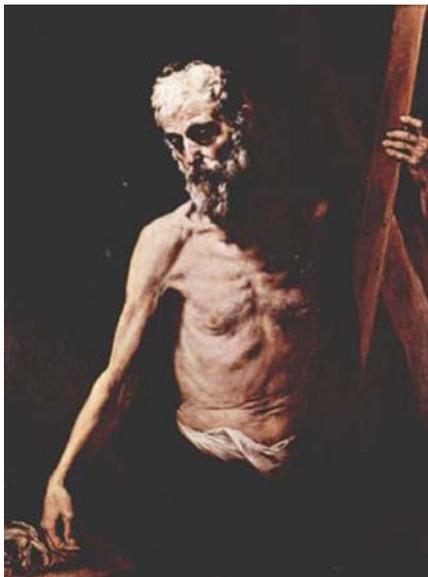
El conjunto aquí presentado nació a finales del año 2003, cuando estaba en mi residencia estudiantil en la Antigua Academia de San Carlos, en México D.F. Hasta la fecha sigo aplicando esta «técnica». El hallazgo principal con la técnica de gráfica-pintura es que se trabajan las piezas en pliegos de papel¹⁴¹, y para su composición final se pueden modificar por bloque, sustituyendo la parte que resulte un tanto estridente, para su traslado y almacenaje se dificulta menos.

Uno de los elementos principales de las dos obras en gráfica-pintura es el acto de la apropiación iconográfica, sobre la obra del español José de Ribera, en el lapso de dos años de residencia estudiantil en San Carlos. Ribera, (1591-1652) es un pintor que pertenece al Barroco. Fue el primer gran maestro de la escuela española del siglo XVII y uno de los más importantes de su época. Nació en Játiva y muy joven se trasladó a Italia. Ribera es considerado el más destacado creador pictórico del siglo de oro español,

¹⁴¹ Los pliegos de papel me fueron obsequiados en aquel entonces mi maestro de *Taller de Producción I* Arturo Miranda. Resaltando de esta manera el carácter de adaptación al material y no al revés.

después de Velázquez: «El contacto de Ribera con la pintura de Caravaggio parece pues evidente que sigue el ejemplo de Ribalta que al parecer viajó a Roma donde vio y copió los lienzos de aquél en Santa Maria de Popolo»¹⁴². Tanto fue el éxito y los honores que alcanzó, que convirtió en algo típico la pintura de Bartolomé despedazados, Lorenzos asados, Estébanes lapidados, Ixiones en las ruedas, Ticios destrozados, Tántalos atormentados.¹⁴³ Con ello Ribera se adelanta a prácticas que el expresionismo del siglo XX ha reiterado hasta el exceso; sin embargo, la captación realista del modelo se afirma mucho más en el trabajo del pintor barroco.

Luego de la estampación *transfer xerox* de imágenes de José de Ribera —escogidas por instinto estético de selección— procedí a sintetizarlas con una iconografía propia de la ciudad. Después corroboré la imagen de Ribera con las descripciones de libros de iconografía, en este caso «Iconografía de santos» de Juan Carmona Muela¹⁴⁴. Luego de este proceso de investigación, di paso a la fabricación e interpretación particular de la nueva obra, con la generación de una semiosis de elementos iconográficos existentes o inventados. Me propuse con ello hacer una reflexión sobre la historia del arte, el oficio pictórico y la realidad misma; cada gesto pictórico en mis cuadros ha sido colocado ahí por una razón específica.



Pintor	José de Ribera
Año	h. 1630
Estilo artístico	Barroco
Técnica pictórica	Óleo sobre lienzo
Longitud	123
Anchura	95
Localización	Museo del Prado
Ciudad	Madrid

Imagen 4.1

¹⁴² *Los genios de la Pintura Española, Ribera*, Madrid, SARPDE, S.A. 1988, p. 6

¹⁴³ *Ibidem*, p. 7

¹⁴⁴ CARMONA MUELA, Juan, *Iconografía de los santos*, ITSMO, España, 2003

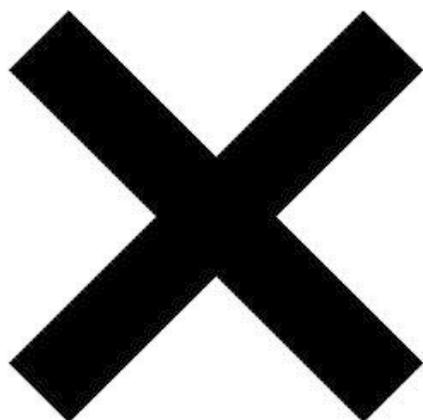
En «San Andrés», óleo de José de Ribera, se presenta la imagen de un anciano de frente, que trae a cuestas una cruz, mientras voltea hacia su brazo derecho, rematado por un pez. El cuadro contiene los elementos clásicos de representación. Recordemos que el Barroco pugnaba por romper con el Renacimiento y volver la espalda al ideal platonizante del neopaganismo renacentista. El Renacimiento fue un hervidero de tendencias e individualidades sobre las cuales el espíritu del Barroco impone un ideal y una unidad espiritual. También hay que hacer notar, como expresa Werner Weisbach, «que uno de los aspectos decisivos de ese <misterium tremendum> de la inspiración religiosa es, justamente, la energía deformadora: vida, pasión, voluntad, fuerza, movimiento, agitación, actividad, impulso, todas estas palabras sirven para caracterizar el arte Barroco»¹⁴⁵. La historia y tradición de Andrés apóstol nos cuenta:

Hermano de san Pedro captado por Jesús al lado del lago Tiberíades cuando se encontraba pescando con su hermano. Jesús les dijo «venid conmigo y os haré pescadores de hombres», siendo pues los primeros en ser llamados al apostolado. Entre los convertidos al cristianismo por San Andrés se encuentra la esposa del gobernador romano, Egeas. Éste, airado, se dirige a la ciudad de Patras y ordena detener al santo. Sentado en su tribunal, le ordena que haga sacrificios a los dioses o le hará «colgar de la cruz» de la que tanto hablaba. Finalmente cumplió el gobernador su amenaza: después de azotarle, San Andrés fue atado de manos y pies a la cruz «para que tardara más en morir y sus padecimientos fueran más prolongados». Estuvo colgado dos días¹⁴⁶.

Las representaciones más comunes lo colocan aislado, o formando parte de un apostolado, o como imagen devocional llevando la cruz *decussata* con forma de equis; en ocasiones lo acompaña un pez. En la obra mostrada a continuación, que realicé en el año 2003 titulada «San Andrés», centro mi interés en la cruz en aspa, que es el cliché usado, el estereotipo de una búsqueda del mito cristiano. La idea era crear un mito ficticio que anticipa su destino de mitificación dentro de la construcción estética. No ya la destrucción del significado sino su perversión.

¹⁴⁵ WEISBACH, Werner, *El barroco. Arte de la contrarreforma*, Traducción y ensayo preliminar de Enrique Lafuente Ferrari, segunda edición, ESPASA-CALPE, Madrid, 1948, p. 27

¹⁴⁶ CARMONA MUELA, Juan. *Ibidem*, p. 27



cruz de
San Andrés

Imagen 4.2

La cruz es uno de los signos más antiguos utilizados por la humanidad y su importancia no se limita al mundo cristiano; aunque desde luego, destaca su empleo en memoria del suplicio y la crucifixión de Jesús y como manifestación de fe en su doctrina. Estos símbolos fueron usados continuamente desde la Edad de Piedra y durante la Edad de Bronce se extendió su uso ornamental¹⁴⁷.



Carlos A. Hernández Marmolejo "San Andrés"
Técnica: Transfer Xerox,tiza al óleo y óleo sobre papel.
1.18 x 1.80 mts
2003

Imagen 4.3

¹⁴⁷ NUÑO, José Ignacio, «La cruz», en : Revista *Algarabía* No. 41, año X -febrero del 2008, p. 52

En esta obra (imagen 4.3), «San Andrés» está en su crucifixión representado por la figura a un lado de la imagen transferida del «Andrés» de Ribera. San Pedro se encuentra a un lado también (*transfer* de imagen de Ribera) y con una tipografía en exclamativo que se lee “hermano”. Le hice una textura en segundo plano con puras cruces. Hay una serie de personajes que transferí de la nota roja del periódico local que representa al público asistente a la crucifixión del santo. La composición es triangular entre las figuras de Andrés, Pedro y la crucifixión representada en la cruz en aspa.

Respecto manejo del color café, amarillo, negro y blanco en esta serie, me interesaba explotar la conceptualización del color en tanto referencia del desarrollo cultural mencionado por Rudolf Arnheim. Arnheim menciona:

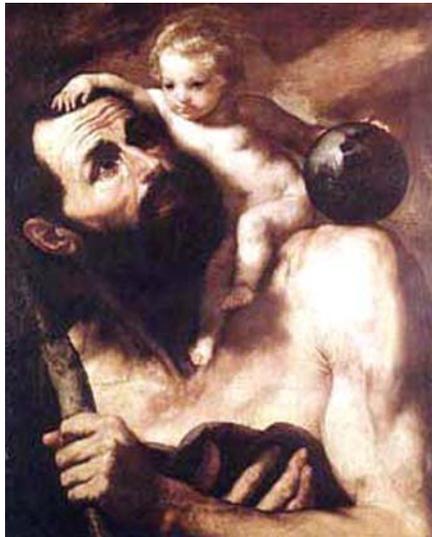
Los nombres de los colores no proceden de una selección arbitraria, la nomenclatura más elemental distingue únicamente entre oscuridad y claridad, siendo clasificados todos los colores conforme a esta dicotomía simple. Cuando una lengua cuenta con un tercer nombre de color, se trata siempre del rojo. Estas nuevas categorías abarca los rojos, anaranjados, así como la mayoría de los amarillos, rosados y morados, incluso el violeta. El resto se reparte entre la oscuridad y la claridad, el negro y el blanco¹⁴⁸.

El uso de los colores en el pensamiento cristiano medieval, otorga una significación simbólica no sólo a los números y a los puntos cardinales. Los colores, los sonidos y los olores, relacionados con las vibraciones percibidas por tres sentidos diferentes —la vista, el oído y el olfato— evocan también misteriosas concordancias en el espíritu. Cada color tenía su significado, que dejó vestigios en la liturgia y en la heráldica. Además se les ha atribuido siempre una acción excitante, calmante o deprimente, efectos benéficos o maléficos, hasta tal punto que se ha instituido en nuestros días una terapéutica de los colores denominada cromoterapia. En cuanto al negro, al amarillo y al violeta en mi obra, no dudé en explotar su significación maléfica. El negro es el color del espíritu del Mal, de la desesperanza y del duelo. El amarillo, color de la bilis y de la envidia, es el símbolo de la felonía de Judas y, por extensión, de los judíos, a los que en la Edad Media se les obligaba a llevar un rodete amarillo cosido a su ropa y un gorro puntiagudo de color

¹⁴⁸ ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 332

amarillo azafrán. En Bretaña, el amarillo era el color del duelo. Finalmente el violeta, símbolo de la aflicción, es el color de las vestiduras sacerdotales y de los velos con los que se cubren las imágenes durante la Semana Santa. Es el color penitencial¹⁴⁹. La atención puesta en el color y el propio material se deriva de la conciencia de que en ella se encuentra ya presente un caudal expresivo. La obra se pensó para el concurso de Arte Joven, y efectivamente fue seleccionada en el XXIV Encuentro Nacional de Arte Joven de 2003.

El san Cristóbal, óleo sobre tela de José de Ribera, de representación iconográfica clásica, presenta al niño Jesús sobre los hombros del gigante, con la bola del mundo y la vara con la que se apoya para pasar el río.



José Ribera 'el Españoleto'.

Óleo sobre lienzo que se conserva en el Museo del Prado de Madrid.

Está fechado en 1637.

Dimensiones: 1,27 x 1 m.

Imagen 4.4

Mi obra titulada «Un nuevo mito de Cristóbal», también forma parte de la investigación pictórica que da cuerpo a esta tesis, pues fue realizada en el taller de Producción de Pintura dirigido por el maestro Arturo Miranda. Esta obra fue premiada en el año 2004 con el 53 Premio de Pintura «Raúl Gamboa», con sede en la ciudad de San Luís Potosí, con una bolsa de 50 mil pesos¹⁵⁰.

¹⁴⁹ URL: <http://www.historiarte.net/iconografia/colores.html>

¹⁵⁰ Considero importante dar cuenta en términos de costos de fabricación y mencionar que en tres obras de la serie, se obtuvieron beneficios económicos, que de alguna manera fueron el soporte para la buena conclusión de este trabajo de investigación.

La tradición católica —transmitida sobre todo en la áurea leyenda de Santiago de la Vorágine— describe a Cristóbal como un gigante cananeo, que tras su conversión al cristianismo ayudaba a los viajeros a atravesar un peligroso vado, llevándolos sobre sus hombros. La leyenda afirma que en una ocasión ayudó al niño Jesús a cruzar el río; sorprendido por el peso del infante, éste le explicó que se debía a que llevaba sobre su espalda los pecados del mundo, tras lo cual bautizó al gigante y le encomendó la prédica. El nombre de Cristóbal (del griego Χριστοφορος, Christóforos, «portador de Cristo») provendría de esta hazaña. La leyenda, considerada apócrifa desde antiguo, continúa siendo popular, pese a que el Vaticano oficialmente la proclamase no canónica en 1969. La composición en mi obra es una adaptación de este mito cristiano. Transferí el Cristóbal de Ribera y en la aplicación de la técnica pervertí a los personajes. También aparecen fragmentos de un diario local. El gesto de pintura azul representa ese río que había que pasar. Manejé de forma básica la misma paleta: amarillo, negro de los personajes, tiza al óleo para detalles, blanco para integrar los planos y como final, el sello particular de un sticker de conejito con las pupilas dilatadas. La incorporación del texto genera un desplazamiento de la imagen hacia la esfera de lo contingente, permitiendo que la obra en su conjunto actúe como reflexión de un proceso de lectura e interpretación profundamente abierto, capaz de suspender lo aportado por los discursos propios de la tradición pictórica y la historia y su forma de condicionar la experiencia en las obras de arte.



Carlos A. Hernández Marmolejo "Un nuevo mito de Cristobal"
 Técnica: Transfer Xerox, tiza al óleo, óleo y sticker sobre papel .
 1.18 x 1.80 mts.
 2004

Colección de la Secretaria de Cultura de San Luis Potosí

Imagen 4.5

Medalla, Premio Estatal 20 de Noviembre.

San Luis Potosí, SLP. Nov.2004



Imagen 4.6

¿Es necesario un orden dentro de un proceso creativo? El orden no es importante más que en su relación con el desorden, dice Claude Allégre: «La simetría sólo tiene interés al romperse, pues el orden perfecto es estéril. Puede ser una culminación un fin; nunca es un

inicio creador»¹⁵¹. Una de las líneas de reflexión pictórica contemporánea, de aliento posmoderno, señala la extinción de los límites en los terrenos de la creación artística. El orden no es creador. También es indudable que la sintaxis de la imagen, tales como la composición, la derivación, la copia, el uso de elementos, la importación, adaptación y préstamos son recursos frecuentes empleados por el lenguaje del arte actual; entre ellos, esta extensión de la pintura o este considerar pintura un proceso que va más allá de la tela pintada, de aplicar veladuras sobre papel y agregarle elementos nuevos al modo del arte Pop. Pero el instinto pictórico va más allá de la yuxtaposición de elementos gráficos a la manera del collage, del montaje —bien sea con causticidad o ironía, como pretendía el Pop. Esta es una apropiación simbólica y plástica, ya que los elementos gráficos apropiados llegan a perder su significado original, para transformarse en parte de una pintura que adquirirá un nuevo significado y que, sobre todo, responderá a una experiencia, a una vivencia o a un recuerdo, que tanto el productor como el espectador perciben con naturalidad.

En 1640, Ribera pintó a San Pablo ermitaño. La tradición indica que en el año 250 estalló la persecución de Decio a los cristianos, entonces Pablo de Tebaida, huyó al desierto. En tal lugar encontró unas cavernas y escogió por vivienda una de ellas, cercana a una fuente de agua y una palmera. Las hojas de la palmera le proporcionaban vestido. Sus dátiles le servían de alimento. Y la fuente de agua le calmaba la sed.¹⁵²



José de Ribera
"San Pablo ermitaño"
1640
Óleo sobre tela
143 x 143 cm.
Madrid, Museo del Prado

Imagen 4.7

¹⁵¹ ALLÉGRE, Claude, *La derrota de Platón o la ciencia en el siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 23

¹⁵² CARMONA MUELA, Op. Cit. p. 354

Hacia el final de su vida San Antonio Abad, eremita del desierto, buscó a Pablo el ermitaño, que ya durante mucho tiempo era milagrosamente alimentado por un cuervo que le entregaba una hogaza de pan; ese día, el ave llevó en su pico una doble ración. Esta parte del mito de Pablo, que es considerado el primer ermitaño, es la que dio origen a una nueva pieza de la investigación.

«Pablito ermitaño» es una obra fabricada con la técnica del *transfer*, pintura en aerosol, tiza al óleo, impresión plotter y óleo sobre papel; de dimensiones 118 cms x 180 cms, fue acreedora al premio del XXV Encuentro Nacional de Arte Joven en el año del 2005. Las tres transferencias de la parte izquierda, están trabajadas de manera independiente una de otra en la parte del papel blanco; a dichas imágenes les construí las piernas al arrastrar el color blanco hacía el papel amarillo; las transferencias del Pablo de Ribera, quedaron como una capa de gris. *Max the blue meany*, personaje de la caricatura del «Submarino Amarillo» de los Beatles participa a la manera de San Antonio, es una impresión plotter que mandé hacer en Office Depot. El ave portadora del pan está hecha con unos trazos simples con aerosol, y en el pico, en un sentido irónico, trae una forma circular que dice por leyenda «Roche». La flecha amarilla sobre de los personajes en serie, sirve para equilibrar la composición con el amarillo y aprovechar para dirigir la mirada.



Carlos A. Hernández Marmolejo "Pablito Ermitaño"

Técnica: Transfer xerox, tiza al óleo, pintura acrílica en aerosol e impresión plotter sobre papel. 1.18 x 1.80 mt.

2005 Colección del Museo de Arte Contemporáneo No. 8 en Aguascalientes, Ags

Imagen 4.8

Así, en «Pablito Ermitaño», el «saber» se traslada a la práctica y las consecuencias teóricas de su propio quehacer. Es esa distinción entre lo que se sabe y lo que se hace, donde se expresa el arte en la actualidad. El «saber» encierra uno de los grandes problemas de los docentes y profesionales del arte. Desde el contexto de estas reflexiones resulta evidente la necesidad de formular, en la medida de lo posible, aquellos problemas en el seno de una sociedad de consumo. La apropiación en el arte se muestra como «un campo de expresión», como un universo signifiante, que es regido por sus normas de uso y por sus propios estatutos comunicativos.

Detrás de cualquier actividad humana existe todo un gran sistema de opciones, de conceptos, que no siempre se manifiestan, pero que constituyen y tienen que ver con la organización del conocimiento. Este arte produce y es expresión del conocer, y su investigación revela las nuevas formas de cultura. Como diría Roland Barthes, reclamo

vivir plenamente la contradicción de mi tiempo, que puede hacer un sarcasmo la condición de verdad.

4.2. El pastiche popular, Coa-calco y Miguel Z

Si entendemos que la cultura es un conjunto de normas, símbolos, mitos e imágenes — asumidos por el individuo en su entorno y que determinan sus sentimientos e instintos— las creencias en lo verdadero y en lo bueno dependen de que haya un grupo —inspirador y homogéneo— de partidarios de dichas creencias, quienes definan lisa y llanamente aquello que, según suponen, está «allí» sin lugar a dudas. Kenneth Gergen afirma que «la saturación social ha demolido estos círculos coherentes de consenso, y la exposición del individuo a otros múltiples puntos de vista ha puesto en tela de juicio todos los conceptos. Y esto es válido para los debates académicos sobre la verdad y la objetividad como para nuestra experiencia cotidiana del propio yo»¹⁵³. Al echar por borda lo verdadero y lo identificable, el individuo se abre a un mundo enorme de posibilidades. A medida que la saturación social avanza, acabamos por convertirnos en pastiches, en imitaciones baratas para los demás.

De acuerdo con Michel Foucault, «no se trata de liberar la verdad de todo sistema de poder, sino más bien separar el poder de la verdad de las formas hegemónicas en el interior de las cuales funciona, por el momento»¹⁵⁴. Y como dice Foucault, por verdad hay que entender un conjunto de procedimientos reglados por la producción, la ley, la repartición, la puesta en circulación y el funcionamiento de los enunciados. La verdad está ligada circularmente a los sistemas de poder que la producen y la mantienen.

Cuando empecé a planear la elaboración de la escultura titulada “Coa-calco”, el Dr. Antonio Salazar me hacía la siguiente pregunta, ¿que caso tiene hacer una obra que ha sido repetida hasta el hartazgo? como en el caso de esta pieza. “Coa-calco” es un letrero de latón soldado, que usa la tipografía del clásico logotipo de Coca-cola, color oro, oro falso. También es un punto en la geografía de México.

¹⁵³ GERGEN, Kenneth J, *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Paidós, Barcelona, 1997, p. 39

¹⁵⁴ FOUCAULT, Michel, *Estrategias de poder*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 55.



Carlos A. Hernández Marmolejo Sin título, Letras de latón soldado, 37 cms x 145 cms 2005

Imagen 4.9

Lo que justifica la pregunta del Doctor, es que la fabricación de esta pieza se remonta a la iconografía urbana encontrada en mi ruta de transporte público diaria. En el parador del metro Indios Verdes salen camiones urbanos a Coacalco, y la imagen que los identificaba es la siguiente:





Imágenes 4.11, 4.12, 4.13

Para explicar la repetición de este gesto plástico me apoyé en el siguiente caso. En un episodio de la teleserie *Doctor en Alaska* (Northern Exposure, 1990-1995), Chris, el locutor y disc-jockey de la emisora local de Cicely, se empeñaba en lanzar por los aires una vaca sirviéndose de una catapulta. El primero de los dos monólogos lo realiza desde la emisora, y en él manifiesta sus dudas y dificultades técnicas para poner en marcha su idea, pues se ha enterado de que los Monty Python ya lo han hecho anteriormente¹⁵⁵.

¹⁵⁵ En 1969, seis muchachotes, cinco ingleses y un norteamericano, todos universitarios, formaron un grupo cómico, firmaron un contrato con la BBC para crear una de las series con los mejores gags de toda la historia de la televisión: *The Monty Python's Flying Circus*, El circo ambulante de Monty Python. La serie estuvo en antena desde 1969 hasta 1974, con un total de 45 episodios cortos que han pasado a la historia como los más divertidos, radicales e irreverentes jamás escritos, y con un tipo de humor absurdo y surrealista que sigue siendo a día de hoy influencia para los nuevos cómicos. «Los Caballeros de la Mesa Cuadrada» (*Monty Python's Holy Grail*, 1975) es una película en que los Monty Python reversionan a su manera las leyendas del ciclo artúrico con su humor absurdo y desternillante. A la historia han pasado las escenas del caballero negro, la bruja, los franceses y el lanzamiento de vaca o los caballeros de Mí.



Imagen 4.14

En el fragmento textual de *Doctor En Alaska*, Chris se dirige al público momentos antes de accionar la enorme catapulta construida en las afueras del pueblo. Nuestro personaje ya ha desechado la idea de lanzar a la vaca, y la ha sustituido por un piano de pared que ha encontrado por casualidad entre las cenizas de la casa de Maggie:

Bienvenidos todos, bienvenidos, gracias por venir hoy. Supongo que todos sabéis que llevo aquí algunos días tanteando, intentado hacer realidad mi visión. Empecé concentrándome tanto en ella que perdí perspectiva. He llegado a descubrir que no se trata de la visión, se trata de tantear, tantear, anhelar y avanzar. Estaba tan obsesionado con lanzar la vaca que cuando Ed me dijo que los Monty Python ya lo habían hecho creí que estaba acabado. Tenía que olvidar esa vaca para poder ver otras posibilidades. En fin, quiero agradecerle a Maurice su ayuda para olvidar esa vaca. Gracias, Maurice, por hacer de Apolo para mi Dionisio en dialéctica cartesiana del arte. Y gracias a ti, Ed, porque la verdad nos hará libres. Y Maggie, gracias por compartir la destrucción de tu casa para que hoy tuviéramos algo que lanzar. Creo que Kierkegaard lo expresó muy bien: «la existencia es lo único que está en proceso de existir; el arte es lo mismo». James Joyce también tenía algo que decir: «bienvenida oh vida, voy a encontrarme por milésima vez con la realidad de la experiencia y a forjar en el yunque de mi alma la todavía no creada conciencia de mi raza». Hoy estamos aquí para lanzar algo que surgió de la inconsciencia colectiva de nuestra comunidad ¡Ed! ¿Estás preparado? Lo

que he aprendido es que lo que importa no es lo que lanzas, sino el lanzamiento mismo. ¡¡ Vamos a lanzar algo, Cicely !! Uno, dos, tres.... (Suenan el Danubio Azul de Johann Strauss) ¹⁵⁶

De igual manera que Chris, en mi obra «Coa-calco» lo más importante es el acto de la creación; no la creación en sí, sino el puro hecho de hacerlo. A medida que la sensación de culpa del hurto de una imagen, y la superficialidad queda atrás y se pierde en el horizonte, uno está dispuesto a secundar la personalidad pastiche. La personalidad pastiche es como un camaleón que toma en préstamo continuamente fragmentos de la identidad de cualquier origen y los adecua a una situación determinada.

Con este trabajo de escultura, lo que he entendido es que debe abandonarse el concepto de lo verdadero y lo falso o conceptualizarlo de modo distinto al tradicional. Debemos jugar con las verdades del momento, sacudirlas bien, calzarlas como sombreros de fantasía. Y a la entrada del carnaval se dejan atrás las preocupaciones serias. Kenneth Gerger estima que «toda acción está sujeta a la sátira desde cierta perspectiva. Todos nuestros empeños de hacer buenas obras, de realizarnos, de mejorar, y de actuar con responsabilidad pueden ser ingeniosamente demolidos. Ser serio equivale a engañarse» ¹⁵⁷. Los individuos por sí mismos no pueden significar nada: sus actos carecen de sentido hasta que se coordinan con otros. Aquí cabe sustituir la máxima cartesiana — como recomienda Gerger— *cogito ergo sum*, por *Communicamus, ergo sum*: «nos comunicamos, luego existo», ya que sin actos de comunicación no hay ningún yo que pueda expresarse. Esta apertura a la multiplicidad tiene mucho en común con el concepto de «estilo de vida proteico» acuñado por Robert Jay Lifton, mencionado también por Kenneth Gerger.

El estilo de vida proteico se caracteriza por un continuo flujo del ser a lo largo del tiempo sin una coherencia evidente. El ser proteico mantiene en su mente imágenes contradictorias que parecen simultáneamente en direcciones opuestas, típica de este estilo es la experimentación en el ser, el riesgo y el absurdo ¹⁵⁸.

¹⁵⁶ http://youtube.com/results?search_query=doctor+en+alaska+lanzamiento&search_type=

¹⁵⁷ GERGER, *Ibidem*, p. 247

¹⁵⁸ GERGER, *Ibidem*, p. 311



Museografía simulada hecha
en Photoshop

Imagen 4.15

La pieza fue hecha y pensada para la Bienal Femsa de 2005. Se encargó hacer la pieza en un taller de letreros de latón, en el centro de la capital, con un costo de 3, 500 pesos. Esta obra fue seleccionada y descalificada al mismo tiempo, por creer los jurados que ya se había expuesto antes. Cometí un error al entregar la documentación y no mencionar que esta imagen era simulada, para su museografía.

“Miguel Z” es la última obra de esta investigación que adopta la apropiación como práctica para enfrentar el arte actual. Se trata de un óleo sobre tela —de dimensiones 50 x 70 cm— que en su representación alude al san Miguel Arcángel. Adquirí este óleo en una tienda de artesanías peruanas del centro histórico de la ciudad de México. La obra se produce en un momento donde hay una colisión entre la estética japonesa y la española. Mi visión de la realidad tiende a la esquizofrenia —algo similar a lo que se observa en el trabajo de Rubén Ortiz Torres—, veo arte conceptual en las tiendas de artesanía, cuyo fin es únicamente la belleza. Que dos objetos puedan ser considerados arte o cultura popular, no implica que uno sea más interesante que otro. Esta obra es un diálogo con la pintura



Título : Miguel Z

Óleo sobre tela

50 x 70 cms.

2005

Imagen 4.17

De esta manera, el óleo adquirido en una tienda de artesanías se considera un «objeto», un souvenir pictórico como una más de las cosas que podemos encontrar en cualquier comercio. La apropiación de imágenes de obras de arte clásicas y de su presentación se refiere a la negación del concepto de la obra como espacio ficticio. La obra de arte no es ya ventana a un mundo, sino que se convierte en un «objeto de este mundo, en un acontecimiento», se incorpora a la realidad, cosificado. Por tanto, es susceptible de apropiación. La complejidad de esta obra apropiacionista va más allá de su estructura formal o de contenido. Implica además adherencias fetichistas derivadas de la historia de su propietario, y también de los modos o espacios de presentación.

«Miguel Z», costó 350 pesos, más bastidor y marco un total de 900 pesos. Esta obra fue expuesta en la galería de la ciudad de Aguascalientes en diciembre del 2006 y enero de 2007, y fue vendida en la cantidad de 3,000 pesos. Presenta una leve intervención en el rostro del Miguel Arcángel, con la imagen de la caricatura japonesa *Mazinger Z*. La otra intervención es mi firma.

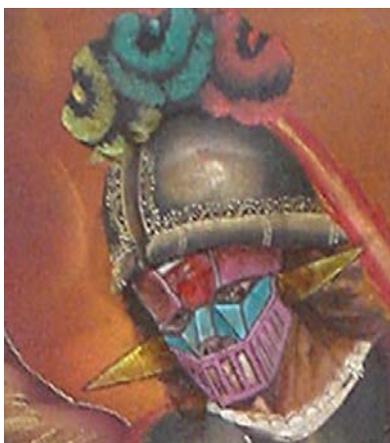


Imagen 4.18. DETALLE DE «MIGUEL Z»

El artista como productor interviene, cada vez más en tiempo real del ámbito de la experiencia, y también en el tiempo diferido de la representación.

A estas alturas puedo decir que, al no estar al margen del estado ni del mercado, el trabajo que realiza el productor artístico se sitúa en la órbita de cualquier otra actividad. Es una mera actividad productiva y su espacio de inscripción no es otro que el dominio público, el espacio social, definido por los actos de intercambio.

Ante las características expuestas en este trabajo, creo que la obviedad del uso de dichos mecanismos apropiatorios ha de enriquecer la producción de mi obra pictórica, con un salto cualitativo donde se identifiquen elementos comunicativos envueltos en fenómenos expresivos. De esta manera se amplían aspectos dentro de este vasto terreno de las artes plásticas, por ejemplo: la utilización de nuevos medios técnicos para proponer nuevas formas de representación pictórica. En mi caso, lo anterior se centró en el origen y la conclusión de una propuesta plástico visual y la reflexión del productor sobre todo este proceso en cuanto al proceder técnico y conceptual.

Definido por la consistente variable del tema, la visión y la aparición, el acto de pintar se me revela como rito y zona de reflexión. A medida que el proceso creativo avanza, da paso a la recuperación de referencias figurativas, se incorporan signos de toda índole a manera de tatuajes: unos cargados de su propia significación cristiana, otros tomadas directamente de los medios gráficos y los terceros vinculados directamente a la letra, a la caligrafía, a la cifra, al graffiti. Todo ello, amalgamado, conforma un tejido simbólico y es donde se define su propio universo poético. Si bien toda apropiación

implica un discurso previo, conocido y reconocible, lo presenta con una transformación, que puede ser sutil o brutal, mientras plantea una hipótesis única sobre la recepción y un cuestionamiento sobre el concepto de propiedad. El análisis y la deconstrucción de estas prácticas artísticas, la creación de un imaginario personal y la representación en el trabajo fueron los objetivos principales en esta tesis.

CONCLUSIONES.

1. La imitación y la reflexión han sido siempre parte del mundo del hombre, que comenzó a hacer imitaciones de sí mismo en los objetos, las imágenes y los sonidos.

2. En el siglo XX, la expresión artística imitó prototipos o situaciones específicas, copia de las obras de mayor edad. Mediante la creación de visiones nuevas, los grandes artistas aumentan nuestro mundo visual. El arte con la tendencia de apropiación, ha sido común en Occidente desde principios de siglo pasado; en el arte occidental, el concepto de apropiación se refiere a la adopción de los elementos tomados en préstamo de una obra de arte. Tales préstamos incluyen imágenes o fotografías, formaciones o estilos conocidos por la historia del arte o la cultura popular, así como los materiales y técnicas del artísticos.

3. En la actualidad, el rasgo que distingue a un artista de otro es la visión personal que surge a través de sus obras, su pictorización de las formas y figuras. La calidad artística es la base de la originalidad en el artista.

4. La técnica consistente en la adopción de objetos e imágenes que no son obra de arte, para transformarlas en éste mediante una simple decisión, se conoce en la actualidad como «apropiación artística». En este campo Carlo Carrá, Duchamp y Picasso fueron los pioneros. También es apropiación el uso del trabajo de los demás —en parte o en su totalidad— para usarlo en el propio trabajo creativo mediante la transformación de su material, la forma y el contexto. Aunque el discurso de originalidad reprime y desacredita el discurso de la copia, tanto la vanguardia y el modernismo dependen de esta represión.

5. En Occidente, el diálogo internacional, cultural y artístico de las décadas de 1960 y 70, preguntó con frecuencia si un «autor» era necesario para realizar o concertar una obra de arte. El tono de estas especulaciones sobre el autor y la identidad del hombre contemporáneo fue establecida por teóricos y artistas. El término de apropiación tiene una presencia constante en conversaciones sobre arte contemporáneo y cultura. Especialmente para los debates sobre el desarrollo del arte posmoderno.

6. La apropiación artística establece su propio marco teórico y cuasicientificismo, sus genuinas diferencias y especificaciones.

7. En este estudio, la apropiación en el arte se muestra como un objeto de estudio plurifacético; la multiplicidad de enfoques desde los que se ha practicado pone de manifiesto su carácter de «acontecimiento expresivo», vinculado al ámbito cultural, técnico e individual en tanto manifestación configuradora de espacios o contextos de sentido.

8. Desde 1980 el término también se refiere a algo más concreto, el caso en que se cita el trabajo de otro artista y se realiza un nuevo trabajo, que puede cambiar o no la imagen del anterior; ejemplo de ello son las obras de artistas de Estados Unidos de la década de 1970, como Sherry Levine, Mike Bidlo y Cindy Sherman. Los aspectos de la apropiación se revelan en la historia del siglo XX, en el arte moderno, si tenemos en cuenta la bases de la elaboración artística, en términos de los préstamos o conceptos imaginarios del mundo circundante y en la reinterpretación de obras de arte.

9. En la posmodernidad, cuestiones tales como la autenticidad, originalidad, alteza, la independencia, la genialidad, y la nobleza ya no incluyen los parámetros necesarios o suma de los valores del arte. El arte se ha convertido en una práctica relacionada con el poder simbólico y el capital, y está sujeto al sistema que la sustenta.

10. La apropiación es mutable; es signo de cambio. La apropiación asemeja a una broma, contextual e histórica, nunca estable, que varía a lo largo de la nueva configuración y la historia, que muta en nuevos signos. En otras palabras, la apropiación es una estrategia para domar los mitos. El mito es un sistema de comunicación, un discurso de los robos o robados, con la función de neutralizar un cierto valor inventado, distorsionando un proceso de significación. Todo tiene potencia para devenir mito y la mejor forma de atacar un mito, es la creación de un mito artificial.

11. La apropiación como técnica en las artes plásticas, adquiere relevancia en un momento en que la cultura popular hizo su entrada en nuestra vida a través de los anuncios publicitarios.

12. El arte contemporáneo en Latinoamérica ha prosperado en esta última década, lo cual se refleja con claridad en las exploraciones visuales de Rubén Ortiz Torres, Abraham Cruzvillegas y Nadín Ospina —artistas de la década de 1990 que siguen produciendo hasta la actualidad. Estos artistas utilizan imágenes icónicas a través de la elevación de la imagen popular. Esta tesis ofrece la oportunidad de examinar más a fondo las prácticas artísticas de hoy, especialmente en lo realizado por los que han sido desde el principio interesada en la imagen de "el otro", las imágenes como punto de partida de su idea y fuente de inspiración para crear obras, así como desarrollar su creatividad artística.

13. En el caso de Rubén Ortiz Torres, lo moderno —en tanto opuesto a la tradición— ha sido el elemento principal en la creación de su trabajo. Para Cruzvillegas importa más el elemento conceptual a diferencia de Nadín Ospina, quien confiere mayor importancia a cuestiones relacionadas con el objeto artístico.

14. Rubén Ortiz Torres se apropia de elementos de la cultura México-norteamericana, y tiende lazos comunes con las propuestas de Abraham Cruzvillegas y Nadín Ospina, la estrategia conceptualista de apropiación.

15. En el trabajo de Abraham Cruzvillegas, el énfasis principal no se hace en lo técnico —como supuse en el inicio—, lo que sostiene su trabajo artístico es pura voluntad creadora. El querer antecede a todo, pues las facultades racionales son instrumentos de la voluntad.

16. Las prácticas de arte contemporáneo demuestran que la apropiación ha construido una nueva visión entre los artistas, en la percepción de su mundo —no sólo en lo exterior sino en lo interior—, y en el intento de reexplorar, redescubrir y reinventar valores alternativos. La apropiación otorga a los artistas estudiados el impulso de explorar el

mundo de las imágenes, a pesar que también debe significar el objetivo de lado de la así llamada identidad en el sentido más conservador. Sin embargo, esta práctica no necesariamente anula los impulsos hacia la personalidad; al contrario, implica la búsqueda de la identidad en este escenario de globalización. El ejercicio apropiatorio trata con énfasis esa búsqueda en algunas culturas locales, donde la jerga «Glocal» se ha vuelto muy familiar.

17. La estrategia de apropiación generó un fenómeno en las prácticas artísticas contemporáneas —no sólo en California y los Estados Unidos, y más tarde en el desarrollo artístico de América Latina. En Colombia, la estrategia de apropiación artística se ha desarrollado tan amplia y radicalmente que asombra a los críticos, observadores y amantes del arte en los países occidentales. En México y en otros países, el fenómeno de la apropiación de arte requiere que los artistas, los observadores y críticos mejoren y actualicen permanentemente y de manera crítica su conocimiento de la historia del arte moderno occidental, así como sus percepciones locales de la vida socio-cultural.

18. La apropiación artística apela al contexto como escenario situacional donde vive el ser humano su propia cotidianidad; tal contexto es un campo de atracción idóneo para los mensajes artísticos, emblematizados por la historia del arte. El receptor se convierte así en punto de anclaje proporcionándole una imagen «popular» —interviniendo así en su modo de recepción.

19. En contexto sociocultural actual el receptor artístico ha cambiado su estatus: de mero «convidado de piedra» deviene «selector» de propuestas artísticas; al mismo tiempo que se torna un consumidor de productos y servicios acordes a su estilo de vida.

20. La marca autoral, aparece como una construcción cultural, cuya significación específica es determinada a través del uso que le dan los distintos actuantes sociales que participan en ella.

21. Finalmente la experiencia de fabricación de estas cinco obras, nos dice que la estrategia en el arte contemporáneo consiste en la creación de un contexto específico que pueda hacer que una determinada forma o cosa parezca otra, nueva e interesante aunque esta forma ya haya sido creada anteriormente. El arte tradicional trabajaba en el nivel de la forma. Actualmente se trabaja en el nivel del contexto, del ambiente o de una nueva interpretación teórica.

FUENTES DE CONSULTA

Bibliografía Citada

- ALIAGA, Juan Vicente y CORTÉS G., José Miguel, *Arte conceptual revisado*, Ed. Servicio De Publicaciones, Universidad Politécnica De Valencia, 1990
- ALLÉGRE, Claude, *La derrota de Platón o la ciencia en el siglo xx*, Fondo De Cultura Económica, México, 2003
- ANTAKI, Ikram, *El banquete de Platón I*, Ed. Planeta, México, 1999
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Alianza Editorial, Madrid, 2000
- AUGÉ, Marc, *El Sentido de los otros, actualidad en la antropología*, Paidós Ibérica Barcelona 1994
- BARASH, Moshe, *Teorías del arte de Platón a Winckelmann*, Alianza Editorial, 1992
- BARTHES, Roland, *Mitologías*. Siglo XXI Editores, España, 2000
- _____, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1987
- _____, *El placer del texto y lección inaugural*, Siglo XXI Editores, México, 1982
- _____. *Mitologías*. Siglo XXI, México, 1980
- BARRY, Judith, «Conversation III: The Political, the Ethical, The Aesthetic, And The Spectade», en: *Insite 2000-2001 Fugitives Sites*. Editado Por Osvaldo Sánchez Y Cecilia Garza, México-EU, 2002
- BAUDRILLARD, Jean, *Crítica De La Economía Política Del Signo*, Siglo XXI Editores, México, 1974
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad*, Trad. Jesús Aguirre, Ed. Taurus, Madrid, 1973
- BENJAMIN, Walter, *Discursos Interrumpidos Vol. I*. Ed. Taurus, Madrid, 1973
- BERNSTEIN, Cheryl, «La superioridad de lo falso», en: *La idea como arte. Documentos sobre arte conceptual*. Gregory Battcock Editor. Gustavo Gili, Barcelona, 1977
- BLANCK-CEREIJIDO, Fanny, Marcelino, *La muerte y sus ventajas*, Fondo De Cultura Económica, México, 1977
- BONET, Eugeni, «La apropiación es robo», en *Desmontaje: Film-Video, Reciclaje*, IVAM , Instituto Valenciano De Arte Moderno, España, 1993
- BREA, José Luís, *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*, Mestizo, A.C. España, 1996

- CARMONA MUELA, Juan, *Iconografía de los santos*, Istmo, España, 2003
- CASULLO, Nicolás, *Modernidad y cultura crítica*,. Paidós, Argentina, 1998
- COMBALÍA-DEXEUS, Victoria, *La poética de lo neutro. Análisis Y Crítica Del Arte Conceptual*, Anagrama, Barcelona, 1975
- CROW, Thomas, «El Retorno De Hank Herron», en: *Los manifiestos del arte posmoderno*,. Anna María Guasch Editor, Textos De Exposiciones 1980-1995, Ed. Akal, Madrid, 2000
- CRUZVILLEGAS, Abraham, «Nuevas Manías». Fundación Para El Arte Contemporáneo A.C. Fac, Catálogo De La Exposición, Filomeno Mata 11, esq. con 5 De Mayo 1er. piso, Centro Histórico, México D.F. Agosto-Septiembre De 1993
- _____, «El artista politécnico o el burro que tocó la flauta», en: *El final del eclipse, el arte de América latina en la transición al siglo XXI*, Catálogo de la exposición del Museo De Arte Moderno, México, Telefónica Móviles, 2003
- _____, «G.O. taller sin título», en: *Round de sombra*, CONACULTA, México, 2006
- _____, «La alegría de la energía», *Brochure Para La XXV Bienal De San Paulo*, marzo de 2002
- DESCARTES, RENE, *Discurso del método, meditaciones metafísicas*, Grupo Tomo, México, 2004
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Argentina, 1977
- DUCHAMP, Marcel, *Marcel Duchamp*, Polígrafa, Barcelona, 1988
- EAGLETON, Terry, *Las ilusiones del posmodernismo*, Paidós, México, 1997
- FISCHER, Ernst, *La necesidad del arte*, Península, Barcelona, 1997
- FOUCAULT, Michel, *Estrategias de poder*, Paidós, España, 1999
- FOSTER, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, Akal, Madrid, 2001
- FRISBY, David, *Fragmentos de la modernidad*, Visor Distribuciones, España, 1992
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La globalización imaginada*, Paidós Mexicana, México, 1999
- _____, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Paidós, Argentina-México, 2001
- GARCÍA MORENTE, Manuel, *Lecciones preliminares de filosofía*, Editores Unidos, México, 2003
- GAVIN, Turk, *The New Art Up-Close 2*, Royal Jelly Factory, London, 2004
- GERGEN, Kenneth J, *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Paidós, Barcelona, 1997
- GONZÁLEZ, Ken, «An M.F.A. In L.A / Un M.F.A. En L.A.» en: revista *Poliester*, México, Vol. 7 núm. 25, primavera-verano, 1999
- GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo xx. del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid, 2000-01

- _____, *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos De Exposiciones 1980-1995*, Ed. Akal, Madrid, 2000
- GUIRAUD, Pierre, *La Semiología*, Siglo XXI Editores, México, 1972
- HADJINICOLAU, Nicos, *Historia del arte y lucha de clases*, Siglo XXI Editores, México, 1974
- HEGEL, G. F.W., *De lo bello y sus formas*, Espasa Calpe, España, 1977
- HUME, Gary, *The New Art Up-Close 1*, Royal Jelly Factory, London, 2004
- JAMESON, Fredric, *Teorías de la Posmodernidad*, Trotta, Madrid, 1998
- _____, «Posmodernismo y sociedad de consumo», en: *La Posmodernidad*. Compilado por Hal Foster, Kairos, México, 1983
- JIMÉNEZ, José, *Teoría del arte*, Tecnos, Madrid, 2002
- _____, *El final del eclipse. El arte de América latina en la transición del siglo XXI*, Catálogo de la exposición, Museo de Arte Moderno, México, Telefónica Móviles, 2003
- JOYCE, James, *Ulysses*, Colofón, México, 2004
- LERNER, «La Obra De Otros, The work of others», en: revista *Poliéster*, México, vol. 4, num. 11, invierno, 1995
- Los Genios De La Pintura Española. Ribera*. Madrid, Sarpde, S.A. 1988
- MALLARMÉ, Stéphane, *Blanco sobre negro*, selección e introducción de Raúl García, Océano, México, 2000
- MARCHÁN-FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 1994
- MARTÍNEZ-GARCÍA, Carlos, «El plagio de navidad», en: Revista *Proceso*, No. 1574, 31 de diciembre de 2006
- MEDINA, Cuahutemoc, «El regreso de los mutantes», en: *Acné, O El Nuevo Contrato Social Ilustrado*, U. de G. y CONACULTA, Fundación Rockefeller, Fundación Cultural Bancomer, FONCA, México, 1996
- MORGAN, C. Robert, *The end of the art world*, Allworth Press, New York, 1998
- MOSQUERA, Gerardo, «No es sólo lo que ves», en: *Pervirtiendo El Minimalismo*, Catálogo De La Exposición. Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofía. 12-XII-00 a 19-II-01
- NIETZSCHE, Friedrich, *El crepúsculo de los ídolos*, Editores Mexicanos Unidos, México, 2005
- NUÑO, José Ignacio, «La cruz», en: revista *Algarabía* no. 41, año X, febrero de 2008
- ORTIZ-TORRES, Rubén Darío, *Posturas: Tres ensayos sobre realismo e identidad en cierto arte de fin de siglo, arquitectura, foto y pintura*, Tesis De Licenciatura, ENAP, asesor: Francisco Castro Leñero, 1990

- OSPINA, Nadín German, «Autorretratos sociales», en: *El final del eclipse / The end of the eclipse* Catálogo De La Exposición, Telefónica Móviles, Museo De Arte Moderno, México, 2003
- PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda*, Alianza Editorial, Madrid, 2003
- PISCITELLI, Alejandro, *Ciberculturas 2.0. En la era de las máquinas inteligentes*, Paidós, Argentina, 2002
- PONCE DE LEÓN, Carolina, «Precolombino posmoderno», en: *La obra de otros*, Revista Poliester, Vol. 4, No. 11, México, invierno de 1995.
- RAFART I PLANAS, Claustre, *Las meninas de Picasso*, Meteora, Barcelona, 2001
- RANGEL, Gabriela, «Legitimizar lo infraleve», en: *Re-Readymade*, Catalogo de la exposición, Ex-Teresa, Museo Alejandro Otero, México, Venezuela, 1997
- RUHRBERG, SCHNECKENBURGER, FRICKE, HONNEF, *Arte del siglo XX. Pintura Escultura, nuevos Medios Y Fotografía*, Taschen, Köln, 2001
- SADABA, Javier, *Lenguaje, magia y metafísica. El otro Wittgenstein*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1984
- SÁNCHEZ-MOSCOSO, Vicente Alemany, *Arte del siglo XX: Apunte al principio de un siglo*, Ed. Dykinson, Madrid. 2003
- SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*, Editorial Porrúa, México, 1998
- SIMMEL, George, *El individuo y la libertad*, Península, España, 1986
- SOLER FROST, Jaime, «Abraham Cruzvillegas: el arte de la prótesis», en: Revista Poliéster, Vol. 3 No. 9, México, Verano 1994
- SONTAG, Susan, *Bajo el signo de saturno*, Lasser Press, México, 1981
- SPENGEL, Oswald. *El hombre y la técnica, y otros ensayos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1967
- STIRNER, Max, *El único y su propiedad*, Juan Pablos, México, 1976
- ULMER, Gregory, «El objeto de la poscrítica», en: *La Posmodernidad*, comp. Hal Foster, Kairos, México, 1988
- VACIO, Minerva. «Brígido Lara, inventor del nuevo arte prehispánico». en: Revista *Arqueología Mexicana*, Número 21, vol. IV, Año 1996
- VATTIMO, Gianni, *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*, Ediciones Península, Barcelona, 1989
- VILLALBA SÁNCHEZ, Teresa, *La eternidad del sujeto. Crítica del postestructuralismo*, Universidad de Málaga, España, 1998

- WEISBACH, Werner, *El Barroco. Arte de la contrarreforma*, traducción y ensayo preliminar, Enrique Lafuente Ferrari, 2ª. edición, Espasa-Calpe, Madrid, 1948
- WESS, C. William, «Found footage y collage épico», *Desmontaje*, IVAM, Instituto Valenciano De Arte Moderno, España, 1993
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Tecnos, Madrid, 2007
- ZIZEK, Slavoj y JAMESON, Fredric, *Estudios culturales, reflexiones sobre el multiculturalismo*, Paidós Ibérica, Barcelona-México, 1998

Fuentes en internet

www.appropriationart.ca.

BREA, José Luís, *Nuevos soportes tecnológicos, nuevas formas artísticas, cuando las cosas devienen cosas*,
URL: aleph-arts.org/pens/formas.Html

CASTRO FLORES, Fernando, «Todo lo contrario: intereses mezquinos y prejuicios», ACCA (Associació Catalana de Crítics d'art),
URL: www.Accacritics.Org

Diez, Javier. *Arte, verdad y la verdad del arte como acción creadora*,
URL: 47.96.1.15/bucm/revistas/bba/11315598/articulos/aris9898110029a.pdf

URL: [Http://Youtube.Com/Results?Search_Query=Doctor+En+Alaska+Lanzamiento&Search_Type=](http://Youtube.Com/Results?Search_Query=Doctor+En+Alaska+Lanzamiento&Search_Type=)

FROMENT-MEURICE, Marc, *El arte moderno y la técnica*. en:

URL: www.udp.Cl/Humanidades/Pensamiento/Docs/03/Artemodernoytecnica.Pdf

GREVER, Josephine. “Installation ‘Disasters of war’”. White Cube. St James’s, London
12 March – 17 April 1999,

URL: [Http://Www.Whitecube.Com/Exhibitions/Disastersofwar/](http://Www.Whitecube.Com/Exhibitions/Disastersofwar/)

[Http://Www.Historiarte.Net/Iconografia/Colores.Html](http://Www.Historiarte.Net/Iconografia/Colores.Html)

HUG, Alfons, curador general XXV Bienal de São Paulo, traducción: Margit Schmohl,

URL:

[Http://Www.Sepiensa.Cl/Red/Articulos/2002/09_Sept/20020901_Fram.html](http://Www.Sepiensa.Cl/Red/Articulos/2002/09_Sept/20020901_Fram.html)

JUSIDMAN, Yishai. “Art # Yj066, Acne, O El Nuevo Contrato Social Ilustrado”. Museo De Arte Moderno, México D.F.

URL: [Http://Www.Arte-Mexico.Com/Critica/Yj66.Htm](http://Www.Arte-Mexico.Com/Critica/Yj66.Htm)

JUZGADO 18 CIVIL DEL CIRCUITO BOGOTÁ D .C., Veinte (20) de mayo del año dos mil cinco (2005)

URL: www.geocities.com/estrellasdepiedra/fallo.html

LUTTICKEN, Sven, «El Arte De Robar»,

URL:

[Http://Www.Newleftreview.Es/?Search=1&Topbsearch=El+Arte+De+Robar](http://Www.Newleftreview.Es/?Search=1&Topbsearch=El+Arte+De+Robar)

MATEWECKI, Natalia, “Arte Y Nuevas Tecnologías. ¿Plagio O Apropiación?”. Tercer Simposio Prácticas De Comunicación Emergentes En La Cultura Digital.

URL: Www.Liminar.Com.Ar/Simposio/Pdf/Matewecki.Pdf -

MOSQUERA, Gerardo, «América. Ensayo curatorial para el catálogo», En: *Cinco Continentes Y Una Ciudad*, Del 26 –XI-1998 al 28 – II - 1999, México

URL: <http://universes-in-universe.de/car/Cinco-Cont/S-Mosqu.Htm>

PEREA, Roberto. «Un Riesgo, participar en Un Evento De Tal Magnitud, la xxv Bienal De Sao Paulo, sin un proyecto concebido: Abraham Cruzvillegas»,

URL: <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/06may/Bienal.Htm>

SALAS, Carlos. «Aeiou: a la manera de Ic: Seis propuestas para una obra postmoderna a partir de la afirmación de Degas ¡Pintar un cuadro es como cometer un asesinato, es preciso tener previstas todas las coartadas!». Texto de presentación de la obra «Fausto» en la galería Arte 19, Bogotá, octubre de 1993,

URL: <http://www.geocities.com/estrellasdepiedra/fausto.html>

SUBERCASEAUX-SOMMERHOF, Bernardo, «Reproducción y apropiación: dos modelos para enfocar el diálogo intercultural»,

URL: www.felafacs.org/files/subercaseaux.Pdf -