



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño

Desenrollar la madeja. ¿Expandir el campo de la gráfica?

Tesis

Que para obtener el Título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta: Omar Daniel Castillo Alfaro

Director de Tesis: Mtra. Norma Angélica Barragán Gómez

Ciudad de México, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

A mi mamá y padre,

a mis hermanos, Sandra, Gaby y Jon,

a mis amigos, Mariana, Pitt, Alberto, Itza y Abraham,

a Juan Naranjo, Mariana Álvarez y Roberto Martínez (y familia),

a Arturo Ávila,

a Olivia Cardoso Mejía,

a Norma, mi Directora, y sinodales, Juan, Rúben, Fru y Yutsil, por el apoyo;
a mis profesores por dejarme hacer de mi formación artística lo más diversa.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
PRIMER CAPÍTULO	9
SEGUNDO CAPÍTULO	31
TERCER CAPÍTULO	56
CONCLUSIÓN	82

INTRODUCCIÓN

La siguiente investigación intenta reflexionar sobre el campo expandido de la gráfica y de qué forma ésta debe estarse expandiendo ya que, creo, la gráfica debe problematizarse desde los elementos que la caracterizan y así seguir generando comunidad. Me parece necesario el indagar sobre este tema ya que el grabado y sus técnicas fueron parte de mi desarrollo dentro de la facultad y donde encontré un campo de activación inimaginable, pero, lamentablemente - o afortunadamente -, poco teorizado y trabajado en otras dinámicas; por tal motivo, lo que trato de articular es una revisión de las necesidades de quitar la jerarquía de esta categoría para vislumbrar si es necesario expandirla en definición, formato o como campo de acción.

En el primer capítulo podemos ver una necesidad de problematizar la expansión como definición haciendo uso, como pretexto, de la propuesta de Rosalind E. Krauss a la escultura; es decir, tomando como motivo tal concepto para dirigirlo al campo de la gráfica y así poder distinguir al espacio donde se lleva tal práctica artística como dispositivo - siguiendo a

Giorgio Agamben con sus lecturas sobre dispositivo de Deleuze y M. Foucault - que controla y regula cualquier propuesta dentro de éste; ergo, podemos ver que ese lugar jerárquico tendrá tres ejes significativos para poder modificar su <<lugar>>: <<lo nuevo>> - a lo que también tiene ese sentido de lo histórico-tecnológico - que pasa por una revisión general dentro de la historia de la estampa y lo que deviene de ésta desde el siglo XV hasta nuestro días; <<lugar antropológico>>, que cumple con sus tres características: identificaría, relacional e histórica; <<dispositivo>>, que como antes se mencionó, también tendrá ese sentido metafórico al desenredar una madeja para poder ampliar, visualizar y enfatizar las cartografías y rupturas de tal sistema de control para que la gráfica pueda estarse desplazando. Sin embargo, la cavilación también recae en el tipo de imágenes que se emplazan dentro de tal dispositivo ya que no sólo se trata de la innovación a través de la creatividad en el hacer técnico, ahora las propuestas tendrán ese valor para la simbolización del sujeto ya que éste sabrá reconocerse, identificarse e historizarse con tal acercamiento a la imagen en el espacio público.

Continuando, el segundo capítulo trata de indagar y estudiar la expansión de la gráfica en distintos formatos ya que una vez que se reconoció, en definición, ese desplazamiento es que existe la necesidad de poder visualizar ejercicios gráficos que permitan reforzar y plantear nuevas dinámicas de trabajar características de la gráfica y que continúen siendo parte de ésta, es por ello que Sandra Calvo e Ismaïl Bahri ponen a trabajar una idea de línea en la repercusión de cómo ésta puede orientar o distribuir el andar de las personas; Yutsil Cruz y Santiago Sierra, ayudan a plantear otras dinámicas de la monocromía partiendo de recursos digitales y masificados - como lo es la imprenta - y Naiza Khan propone el uso de nuevos materiales dentro de su contexto para visualizar imágenes políticas en el espacio público con ayuda de una matriz. Las propuestas de los artistas aquí planteados tienen esta afinidad por mi trabajo y además de que tienen sentido de generar colectividad y trabajar con contextos desde donde se emplazan las propuestas.

Es así que el tercer y último capítulo es una breve revisión sobre lo que he podido plantear como expansión dentro del campo de la gráfica en mi producción como creador y así reforzar la necesidad de dejar a un lado las definiciones para dedicarme al quehacer del planteamientos sobre las características con las que trabaja tal categoría y a las cuales yo soy muy afine - por ello también los artistas y propuestas revisadas -; por ende, en este breve semblanza se permite ver el impacto social y político, en mi contexto, que también brindan estas herramientas y que no forzosamente se suscriben en el arte, pero visibilizan - desde su masificación por la reproductibilidad - problemáticas específicas. Siguiendo una línea cronológica en mis ejercicios es pertinente destacar cada uno de ellos ya que evidencia hacía donde pueden estar involucradas mis necesidades dentro de la gráfica y así permitirme experimentar sobre otros formatos, lugares y otras dinámicas que permitan seguir siendo ésta misma y darme cuenta que un ejercicio de “hacer taller” puede gestarse desde otras dinámicas y siempre llamar a generar comunidad.

PRIMER CAPÍTULO

Al hablar de la gráfica contemporánea y que ésta tiene un lugar - o se suscribe - dentro del <<campo expandido>> es referirnos, necesariamente, al ensayo de Rosalind Krauss (Estados Unidos, 1941) “La escultura en el campo expandido”, publicado en la revista *October* 8 (1979), donde acuñé el término y pongo a discusión - de manera muy tenue - el territorio en donde las prácticas escultóricas de los años 60s y 70s tuvieron lugar.

Hay que subrayar las definiciones que conlleva la palabra <<expansión>>, donde encontramos una perspectiva cercana en las cuatro aclaraciones dentro del Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) que pueden ayudar para análisis futuros: proveniente del latín *expansio*, -onis, la primera definición corresponde a la “f. Acción y efecto de expandir o expandirse”; segunda, “f. Acción de exteriorizar efusivamente un sentimiento o un estado de ánimo”; tercera, “f. Diversión o distracción”; por último, “f. Econ. Proceso económico en el que la producción per cápita y el empleo aumentan”*. Las antes mencionadas nos hace preguntarnos ahora por el

<<expandir>> y donde encontramos que dicho verbo recurre a la acción de “Extender algo, o hacer que ocupe más espacio [sic]”^{***}, que es ahí donde dicha significación muestra una estética de lo que se suscribe o no en tal definición.

La publicación de la crítica de arte propone cómo es que la escultura trata de extender su <<territorio>> a partir de la primera definición de la DRAE por medio de las palabras <<expansión>> y <<expandir>> y el uso de la construcción de un binomio negativo, haciendo referencia a lo “no”. Sin embargo, tal fenómeno discutido por la autora es hacia la reflexión del hacer y que este análisis se da a partir de “las operaciones críticas que han acompañado el arte norteamericano de posguerra”¹ y precisar que esta tesis pretende hacer uso del término para reflexionarlo en el quehacer de la gráfica contemporánea y poner en juego algunas propuestas artísticas que tienden a acompañar a otras.

Para comenzar con tal introspección - aclaro -, hay que ir despejando que este primer acercamiento al <<campo expandido>> es para tomar dicho concepto de la escultura y poderlo llevar al dominio de la gráfica; por ende, es necesario revisar el trabajo del español José Luis Brea (España, 1957 - 2010) que amplía la cartografía de la teórica norteamericana en su artículo “Ornamento y Utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90” para, primeramente, indicar que existe una tercera tradición escultórica que trabaja con el urbanismo: el monumento; que es olvidado por Krauss y que hace de su mapeo una ubicación elaborada para su eventualidad y que de no retomarla es dejar a un lado las “dimensiones socio históricas y significantes de la práctica escultórica contemporánea [...] como la práctica artística comienza a problematizar y dar énfasis a su inscripción en contextos sociales y comunicativos”², además de no mencionar que ese binomio - de krauss - es mero <<artificio>> y <<decoración burguesa>>; por esto, también podemos encontrar dichas situaciones contextuales en la gráfica que se revisarán más adelante. Tal análisis coloca la coexistencia de los términos de la tierra/artificio, paisaje/arquitectura, incluyendo, la misma negatividad

del uno y del otro. Además de identificar ciertos signos u objetos que se inscriben en un lenguaje y que permiten generar una comunicación intelectual entre dos o más sujetos.

Pero antes de comenzar con nuestra reflexión es preciso mencionar que entiendo la gráfica como un fenómeno que se supedita a la producción del taller; es decir, como un lugar que se desarrolla con sus propias prácticas colectivas e individuales, en el cual, implica sus etapas-momentos (el dibujo, el grabado y la impresión-reproducción), sus imágenes-estampas elaboradas (con sus contextos y narrativas) y el avance tecnológico y técnico que éste ha ido desarrollando para que sus aspectos gráficos sean de interés en otros quehaceres. Lo antes aclarado nos hace continuar con el teórico español para dar el preámbulo que podemos generar nuestro propio acercamiento y poder retomar la “ideología de la nuevo”³ que nos propiciaron las vanguardia y comenzar nuestra propia indagación para ese <<campo expandido>> de la gráfica y preguntarnos: ¿cómo es que se puede pensar tal alargamiento sin dejar a un lado el historicismo de lo nuevo?, dicha pregunta es detonante, ya que dentro de tal <<alargamiento>> uno podría pensar <<lo nuevo>> como la colonización de <<espacios>> que la posguerra pudo generar dentro de distintos espacios no físicos - como podría ser la literatura, la filosofía, la historia, etcétera; por ejemplificar - y que hacen meditar a lo nuevo como ese <<nuevo>> proyecto dentro del arte que puede tener su <<lugar>> gracias a la expansión de éste a través de la negativa, como la otredad, como ese que es nuevo, pero que necesita tener su lugar y que pretende generar su propio territorio para continuar creciendo como tal.

Para ello, vayamos definiendo dicho concepto de lo <<nuevo>>, pero desde la gráfica y así darnos cuenta que para poder generar ese valor histórico de lo nuevo es retomar los seis siglos de historicismo que dicha categoría artística ha generado; es decir, ubicar que desde 1400 poco se había hecho uso de la impresión de imágenes a partir de placas de madera o metal⁴, a pesar de ello, ya existían los aspectos gráficos (como la línea, la

mancha, el dibujo, etcétera) con los que el grabado ha ido modificando en cada época para poder alcanzar ciertos niveles estéticos. De igual forma, hablar del valor histórico para lo <<nuevo>> en la gráfica es dejar claro que en la técnica es donde el grabado se establece y puede ampliar el territorio de la posibilidad, como menciona Juan Martínez Moro - de igual forma como antes aclaré sobre mi referencia a la gráfica -:

“En el caso concreto del grabado, reconocemos que se establece una singularidad relación con la técnica, en tanto ésta se articula necesariamente sobre el conocimiento de principios generales materializados en procesos más o menos cerrados, como también se proyecta hacia el territorio de la posibilidad en el descubrimiento de nuevas soluciones que plantea día a día la ampliación de los elementos de la plástica [sic]”⁵.

Citado lo anterior me permito hacer una revisión cronológica de la historia del grabado que no es ajena a los avances estéticos de la imagen y la superficie, además de la imprenta para poner en juego todos los elementos de la disciplina en ella misma y enfatizar que el concepto de lo <<nuevo>> se acuñe a la técnica y a la maestría de cada ejecutor referente a los intereses estéticos de éste y de cada época, además de los avances tecnológicos (revoluciones industriales) y no como una idea del progreso kantiano sino como un descubrimiento de las posibilidades de cada recurso matérico a explotar por los creadores en la imagen, ya que la gráfica es determinada tanto por el taller como por la técnica.

La xilografía primitiva - Paul Westheim menciona “primitivo” a las estampas producidas no idénticas, proceso que cambió en el siglo XV, según W. M. Ivins⁶ - se basaba en el grabado de contornos y evitar el campo de la superficie en un fondo blanco⁷, ya que ésta se gestó desde los talleres de artesanos como proceso de consumo que viene desde el siglo XIII por medio de los dibujantes que hacían uso de este recurso visual.

El siglo XV, dentro de las artes, deja un gran sesgo para el fenómeno

de la estética y la aparición de la categoría de “el gran arte” donde la pintura de caballete modificó la visión del espacio y la superficie movable - de colocar un mural a llevar la imagen en un lienzo - como el dibujo de perspectiva de Leon Battista Alberti, éste confiere al papel de la gráfica dentro del uso de ilustración de libros impresos desde 1460, un ejemplo de ello es la imagen más antigua impresa en una prensa, la “Danza de la muerte” publicada en Lyon en 1449 impresa en Lyon⁸, de igual forma el uso de las imágenes impresas generó una importancia para la penetración “en la vida y el pensamiento de la Europa de occidente”⁹ en dicho siglo.

La masificación de imágenes por medio de la imprenta se da en el siglo XVI, debido a la invención de dicho recurso¹⁰, además del desarrollo del grabado al buril y agua fuerte, y un nuevo recurso visual fue empleado por el grabador del siglo XVI: el trazado de líneas en distintas direcciones para generar la ilusión óptica de volumen¹¹.

Durante el siglo XVII se comenzó, de forma más evidente, la negación del uso de la xilografía debido a las líneas toscas que dicha técnica produce - que culminó con su uso de ésta en siglo XVIII -, a pesar de ello, la utilización del grabado en cobre (Cu) y el agua fuerte ayudó a la proliferación de grandes tirajes de estampas; así pues, generando todo un negocio de consumo y la experimentación de técnicas para dicho mercado¹².

Ya en siglo XVIII técnicas de metal como la mezzotinta y agua fuerte dieron cabida a propuestas estéticas a la espacialidad y la composición de la placa a través del valor tonal que ofrecen dichos métodos con el negro - color por excelencia de la gráfica -, así como la abundancia del grabado al buril debido a la delicadeza en la que se puede incidir la gubia en el material y generar líneas y trazos pulcros. Si bien, la inserción del uso de las imágenes para la ilustración de libros permitió el desarrollo de los recursos visuales en los artistas, además de explorar distintas técnicas, en el siglo XIX, con la Revolución de la impresión y la edición, el valor de la imagen para una clase burguesa paso a reivindicar el uso de las estampas a la educa-

ción de la sociedad y el acceso a la mayoría de la población¹³, sin embargo, la obra de los creadores generó una noción cuantitativa, “convirtiéndose en un objeto más restringido y limitado”¹⁴; por tanto, dando lugar a la edición ilimitada, algo que aún persiste y eleva el precio de la pieza. En dicho siglo se generaron, en Europa, la invención de la litografía por Aloys Senefelder, la cual es la única técnica que se tiene registro del nombre del creador¹⁵ y que el artista francés Toulouse-Lautrec supo explotar por medio de carteles publicitarios en gran formato en las calles de París, otro ejemplo es el interés del Japón en Europa ya que fue relevante para el desarrollo policromático del grabado¹⁶ - a pesar de que se tiene noción que desde 1506 se desarrolló el camafeo por Ugo de Carpi¹⁷ -.

El grabado contemporáneo - al que llama Paul Westheim en la primera mitad del siglo pasado al nuestro y en específico a las propuestas de los artistas expresionistas - es el que buscó, en siglo XX, los recursos en una unidad estructural; es decir, el valor de la superficie y explotar “lo que [el artista] considera cualidades características de su medio expresivo”¹⁸. Es de relevancia el siglo XX debido a las propuestas radicales presentadas en cada época, sin embargo, podemos ver que se regresa a la utilización del grabado en madera que fue delegado a la sombra por dos siglos. Otro ejemplo más reciente es el uso de la reproductibilidad del medio por Andy Warhol, además de que los artistas comienzan a reflexionar sobre la originalidad de la obra a través de las técnicas del grabado. Martínez Moro indica que las propuestas de la segunda mitad del siglo XX (aproximadamente), una vez concluidas las vanguardias, tienden hacia la conceptualización y una hermenéutica a través de la técnica; es decir, no sólo se trata de un hacer sino de generar una forma de conocimiento y “la capacidad espiritual de idear, planear, bosquejar; en suma, el saber que dirige el hacer”¹⁹, no es que los artistas o creadores de siglos anteriores no hayan generado ese grado de conciencia, todo lo contrario, podemos ver que en cada dibujo, estampa, placa, hicieron uso de los recursos visuales que éstas les permitieron y así generar sus propios indagaciones y que éstas ahora se cuestionan, por ello, se proponen distintas maneras en que la misma técnica pueda generar esa

noción de novedad, esa misma novedad que fue utilizada en la publicidad, por ejemplo.

Una vez defino uno de nuestros criterios para encontrar tal alargamiento de la gráfica, me permito continuar con la problemática planteada; de tal modo, que para poder alargar el espacio de reflexión de la gráfica es que debo preguntarme por su noción de <<lugar>> - que mencioné desde mi entendimiento de la gráfica-, en tal caso no para ubicar esa expansión en este momento sino para cuestionar sobre su misma espacialidad y así conferirme, después, tal proceso.

¿Por qué considerar a la gráfica como un <<lugar>>? Partiendo desde la definición de <<lugar antropológico>> de Marc Augé²⁰ podemos identificar que la gráfica también se construye desde las prácticas colectivas e individuales y que cumple con sus tres características: identificaría, relacional e histórica. Identificaría en el sentido que una producción gráfica puede suscribirse desde un momento y contexto histórico, como ejemplo podríamos colocar al grabador José Guadalupe Posada, Leopoldo Méndez y al Taller de Gráfica Popular (TGP) que hacen de nuestra nación un gran productor de grabadores con recursos plásticos y visuales a través de su legado; relacional, en el uso de la imagen o estampa para fines pedagógicos o estéticos de un mismo grupo social, como por ejemplo el uso del grabado “Libertad de expresión” (1954) de Adolfo Mexiac que fue retomada por los movimientos estudiantiles de México en 1968; histórica, como ya se observó cuando se comenzó a definir lo <<nuevo>>, a través de la técnica en un sentido cronológico y que atiende a sus recursos técnicos, espaciales y tecnológicos, además de que esas direcciones espaciales de tiempo pueden regresar a la utilización de técnicas primarias debido al interés de los creadores para sus recursos visuales. De igual forma, no podemos dejar a un lado que la gráfica como lugar también contiene un “conjunto de elementos que coexisten en un cierto orden”²¹, a pesar de ello, dejo claro que a lugar me refiero a ese espacio físico donde el taller se desarrolló para sus quehaceres.

Así como los lugares se organizan espacialmente y se cargan de sentido para sus recorridos, la gráfica es uno de ellos con mayor jerarquía y orden en su ejecución, desde el desarrollar su estructura por momentos - a momentos me refiero a las fases en los que el grabado pasa, como son: el dibujo, el grabado y la impresión-reproducción y que antes atisbé -, además de una disposición por cada técnica empleada que requiere del dominio de ésta para evitar errores, un ejemplo podría ser el caso del agua tinta; es decir, una vez pensado y realizado el boceto de la imagen a extrapolar a la placa de metal - ya sea de Zn, Cu o Fe - se debe preparar la placa a espejo a través de lijas para eliminar líneas que generen ruido en la composición, posteriormente, se coloca resina, de forma homogénea en la placa, en seguida, se calienta la placa para que la resina haga un proceso de fusión y pase de estado sólido a líquido y así obtener una cama uniforme de ésta ya sólida nuevamente, el siguiente proceso consiste en ubicar con pincel la goma laca líquida - la goma laca es una solución de una "sustancia orgánica que se obtiene a partir del residuo o secreción resinosa de un pequeño insecto rojo llamado gusano de la laca o *Kerria lacca*"²², que se presenta de forma sólida, y se disuelve en alcohol industrial - para cubrir las zonas en las que el ácido suave - por lo regular se le llama "ácido suave" a una solución homogénea a 10% de ácido clorhídrico; es decir, por cada litro de mezcla se colocan 900mL de agua destilada aforando a 100mL de ácido clorhídrico - va a penetrar y reaccionar con el metal de la placa; por este motivo, la técnica es una en las que se debe tener un estudio del control, en tiempos, de la reacción de oxidación del material con la sustancia corrosiva, tal reacción, con su tiempo distinguido, permite un campo de escala de valores tonales para así generar una imagen que remite a las técnica de acuarela o aguadas y generar estructuras orgánicas volumétricas, como trazos gestuales, desde una amplia gama tonal. Una vez concluido el trabajo de la mano del creador con los recursos técnicos es que se pasa a la impresión para así observar que este último momento es decisivo para ir variando y pensando qué tanta carga de tinta es que la imagen debe tener para la estampa; vale decir, que cada estampa mantiene sí un valor de copia ante la forma, pero no ante el valor tonal ya que éste puede variar dependiendo del impresor o fines estéticos

del artista; dicho de otra forma, cada imagen es igual en cuanto a la representación y composición del dibujo, pero varía en las tonalidades obtenidas dependiendo de cuánta cantidad de pigmento se le agregó a la placa para su reproducción.

Pero el uso de este ejemplo sólo nos permite conocer que no se puede estar realizando de forma variada; es decir, que requiere de una ejecución aprendida con claridad y que debe ser precisa y organizada desde su planeación en la imaginación. Por tanto, podemos objetar que en la disposición de las técnicas de la gráfica es que también se genera el saber-hacer de tales recursos visuales y quien ha tenido la oportunidad de conocer cómo realizar un grabador y cómo se trabaja desde un taller de gráfica es que cada lugar, cada persona y cada técnica tiene su coexistencia en el mandato. De igual forma, podemos ver a la gráfica como ese recorrido de los hombres en las técnicas y su acomodo de los espacios para generar el quehacer de cada imagen, en cierto sentido, desde el generar ese espacio geométrico que también liga a la historia del grabado con cada recurso técnico elaborado a partir de los recursos tecnológicos de cada época.

Si tal lugar genera un orden; ergo, genera un dispositivo - en este sentido nos quedaremos con el concepto de dispositivo para poder irlo desarrollando hacia el objetivo del capítulo -; es decir, <<dispositivo>> en el sentido en que Foucault lo establece hacia el Saber y Poder ya que es "un conjunto de estrategias de relaciones de fuerzas que condicionan ciertos tipos de saber y son condicionados por él"²³, y de igual forma, en lo sensible de las relaciones de poder que atienden a las fuerzas en las cuales se implican los cuerpos. Deleuze menciona que el dispositivo, siguiendo a Foucault, es una especie de madeja u ovillo - en efecto, podemos hacer uso de la ausencia (que deviene imagen) para recordar cómo es una madeja de hilo, su comportamiento y su uso, para fines prácticos de la exposición - como conjunto multilineal y compuesto de distintas índoles de líneas²⁴, líneas que son variables y que se logran relacionar entre sí. Así como una madeja puede enrollar líneas que puedan generar un orden o dirección,

Deleuze menciona que dichas curvas generadas por el enrollar de las líneas pueden dar procesos de enunciación y visibilidad, y que tratar de desenrollar dicha madeja da cabida a explorar espacios geográficos y cartográficos desconocidos donde podrían verse líneas de fractura y ruptura²⁵.

Pero recordemos que Foucault hace su arqueología desde las máquinas, como los espacios arquitectónicos, que establecen la distribución de lo visible y lo decible. Si pensamos en un campo expandido es porque referimos a manifestaciones que por un dispositivo no son consideradas o porque, como tal, no remite a dicho valor del saber-hacer en la práctica de la categoría estética, de tal forma que, desde Deleuze apoyado en el término técnico de Foucault es que vemos, de forma más adecuada, la revisión del concepto con Giorgio Agamben que lo define de esta forma:

“llamaré dispositivo literalmente a cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos”²⁶.

En este sentido, podemos ver que la gráfica como lugar, que tiene su propio orden y organización, se ve como un dispositivo y que dicho dispositivo con sus propias distribuciones - como madeja - fueron desarrollando fracturas precisas para su propia expendición en su campo, desde la técnica, tales fracturas o rupturas - que son las que nos importan - nos hacen repensar el cómo es que fueron generándose y el por qué, ya que si hacemos uso del término - que recordemos viene desde la escultura - es debido a que el cambio del contexto social ha ido modificándose y; por ende, el hombre también.

Para contextualizar esos cambios y rupturas en la madeja es preguntarnos por la salida del artista de su lugar hacia el sitio y uno podría repensar en los carteles colocados en París de Henri de Toulouse-Lautrec, sin embargo, ese tipo de acciones no son los necesarios para tal alargamien-

to, vemos que hay algo más significativo que emitir una publicidad y es el del preguntarse hacia las masas; así que, la primera década del siglo XX nos mostró a un grupo de artistas preocupados por “transformar la auténtica realidad de la revolución en formas realistas que resulten comprensibles para las grandes masas de trabajadores, y de participar activamente en la construcción socialista mediante nuestra obra socio-artística”²⁷, es así como los Futuristas con su posicionamiento antimonárquico y contra la burguesía liberal llaman a un nuevo arte para las masas urbanas²⁸.

Podemos ver que este particular grupo de artistas se preocuparon por dar cabida hacia el otro con sus manifiestos ya que su preocupación fue el de dar a conocer masivamente sus posicionamientos mediante la lectura de uno de ellos, *La pintura futurista: Manifiesto teórico* (1910), el 18 de marzo de 1910 en el escenario del teatro Chiarella de Turín donde, según la teoría, se encontraban más de 3 mil personas de distintas ocupaciones²⁹. Otro acto importante y que denota el fervor de las acciones enérgicas y la velocidad en el grupo fue el lanzamiento de 8 cientos mil panfletos del manifiesto *Contra la Venecia que ama el pasado* en julio de 1910 por parte de Marinetti desde la torre del reloj de la plaza de San Marcos³⁰, Venecia.

Continuando con la radicalidad de dichos actos - y sin explorar tanto los más de 50 manifiestos del grupo y su fundación - es que podemos ver que poco más de cuarenta años después, *La Internacional Situacionista* (fundada en 1957) atiende su teoría y producciones artísticas, de nuevo, a la masa para poder contrarrestar las relaciones de producción alienadas que el capitalismo y la sociedad del espectáculo extendieron sus territorios hacia los deseos, el sufrimiento y sueños; es decir, hacia los distintos mercados creados para comercializar con el estilo de vida³¹. Los doce tomos de *Internationale Situationniste* (publicados desde 1958 hasta 1969) muestran el debate con la producciones de alineación que encuentra, junto con los Futuristas, el contrarrestar la realidad generada por el sistema y volverse a pensar desde su sitio y de los objetos que ésta integra, además de que tal teoría trata de encontrar “un futuro en el que la creatividad, la imaginación,

la tecnología y el conocimiento desarrollados en la sociedad capitalista nos permitirían abolir el trabajo, satisfacer el deseo, crear situaciones y superar todos los problemas planteados por la perpetuación de relaciones sociales y económicas anticuadas”³².

Ambos grupos y desde sus contextos, hicieron uso de aspectos gráficos y recurrieron al desarrollo de la imprenta, generada siglos atrás, para hacer llegar sus ideas y propuestas a la población en el espacio público, invitando a otros a sumarse y ver en dicha reproductibilidad – y desde ella ver que la imagen puede tener otro alcance – un mecanismo de lucha hacia la vida como mercancía, donde está vivida desde el presente para desembocar medios para exigir “la autonomía para sí mismo y para el proletariado en cuyas manos está la posibilidad de la transformación social”³³.

No hay que olvidar que ambos grupos estuvieron envueltos desde contextos de guerra y que éste último fue participé de los movimientos de 1968 en París, cosa que es completamente alejada a otra colectividad que floreció en Viena desde los primeros años de 1960: los Accionistas Vieneses (1965-1970) fueron parte de esas minorías destacadas dentro de un contexto donde su país no figuraba políticamente en Europa, al contrario, cargaban con lo que dejó el Holocausto; a pesar de ello, concretaron un movimiento heterogéneo para combatir a una sociedad opresora desde el planteamiento de cuestionamientos morales y efímeros desde su propia producción artística.

Pero por qué ligar al Accionismo Vienés dentro del carácter de dicha reflexión. Pareciera que únicamente podemos ver a este movimiento como un detonador para las discusiones dentro del orden ético-estético de sus acciones, pero – me parece – que el cuestionamiento del cuerpo dentro de su obra es para poder mostrar la realidad; es decir, así como el Futurismo y La Internacional Situacionista, este grupo evidenció ese cuerpo – del otro y del artista mismo – violentado y devaluado que no es alejada de su consumo, de la oferta/demanda de éste entendido como mercancía³⁴. La

reproductibilidad de sus acciones – respaldadas por medio de video y fotografía – únicamente tendrá la posibilidad de propagación con otro cuerpo y en otro tiempo.

Además, el tipo de imagen - término que más adelante tomares a discusión – generada en ellos da cabida a la visualización y postura de trabajar con eso que es precisamente alejado del arte: la violencia y que es el mecanismo por el cual, ellos, subrayaron un mundo donde la violencia “no está nunca fundada bajo los espectros ni de la guerra ni de la inocencia sino que se funda en el aguante del deseo y de la creación como punto focal de acción, simple y llanamente [...] El Accionismo [...] se sostiene porque lejos de estar en un mundo donde la violencia es imagen, estamos en un mundo donde la violencia es lenguaje”³⁵ y donde la realidad tendrá otro valor ya que la imagen no es sacada de ésta sino insertada; es decir, el artista tiene la voluntad - así como desde los Futuristas de su llamo a la destrucción - de poder romper con la hegemonía del mismo arte.

Es así como podemos encontrar contextos que favorecen ese deslizamiento de las propuestas gráficas y que no forzosamente tengan que plantearse situaciones de binomios negativos o tener que ubicar detalladamente dónde y qué propuestas artísticas tengan que estar en un mapa ya que como Krauss y Brea podríamos estar segregando y definiendo – como maquinas foucaultianas – qué sí y qué no tienen cabida, en lo que refiere a la gráfica, pareciera que ésta está buscando su reflexión desde el hacer y desde su condición histórica y tecnológica.

Pero para poder realizar una análisis un poco más detallado y no sólo concluir que si vemos a la gráfica como ese lugar de dispositivo que puede detonar a más lugares (como los sitios) a través de sus líneas de ruptura y darle su expansión, es que – como menciona Lacan en “Lo simbólico, lo imaginario y lo real” – necesitamos de un tercero para una relación de dos y así evitar el campo de lo imaginario y llegar a la simbólico para que éste ejercicio tenga su propio valor³⁶, en este caso – y para no llegar a confu-

siones - hay que enmarcar que requerimos de una definición de lo <<nuevo>> y de la gráfica como lugar - visto como taller - de <<dispositivo>> para que dicha madeja nos dejará ver esas líneas de ruptura que contiene la gráfica y que detona su propia expansión, pero ¿qué va a expandir? porque es claro que su estiramiento es hacia el espacio, ese luchar por salir de la estampa; ergo, de una bidimensión y hacerse presente, más allá del poder que le dota la reproductibilidad. En todo caso vemos que esta problemática atiende a la imagen porque todavía existen esos lugares que son los talleres que tratan de llevar la imagen al sitio para activarlo como un mecanismo.

Antes, regresemos un poco a la cartografía de José Luis Brea para entender un poco el por qué de la Imagen y su importancia en la construcción de sujetos o sociedad y así poder extrapolarlo a nuestra investigación, ya que la reminiscencia del autor a Lacan es para colocar ejes y generar un mapa cartesiano, ya que éste recae todo el valor de la simbolización en las funciones básicas de la sociedad; es decir, prototipos efectivos que formulan y dan a entender el mundo circundante y determinar la figura, perfil, comando en los comportamientos y ver que en lo Imaginario será donde el sujeto imagina y construye su identidad y que baja al sistema de la comunicación (en de la palabra, simbólico), para ahí construirse, a partir del <<otro>> “en la relación con su semejante, en tanto que tal, en la relación de dos, en la relación narcisista, hay siempre, para el sujeto, algo desvanecido”³⁷, es así que se construye a partir de un grupo; es decir, soy entre mis semejantes porque confluimos en algo, y dar cuenta que el que hable no es él sino lo aprendido a través de la palabra de los demás; por ende, dejándolo en catástrofe porque su identidad no es lo que él dice sino a través de la colectividad - otra ruptura más que podemos ver desde un dispositivo -. Dicho lo anterior, observamos de Brea su voluntad hacia una cuestión ética y política, pero así como ambos teóricos se volvieron maquinas foucaultianas, es que ellos se convirtieron, en palabras de Jacques Rancière, esos agentes de lo político; es decir, en términos de lo político del filósofo francés se refiere a “lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad de decir”³⁸ así como el caso de la construcción

de la identidad a través del <<otro>>.

¿Por qué hacer mención de todo lo anterior? porque en el Reparto de lo Sensible es donde la Imagen - a Imagen, siguiendo a Lacan, me refiero a la construcción simbólica por medio del lenguaje que se realiza, primeramente, con el símbolo (antes generado desde lo imaginario) y posteriormente se realiza la imagen misma³⁹ - también presenta la problemática de designar qué pertenece a ello debido a su valor histórico, de igual forma, el desplazar o sacar una imagen del taller a otro sitio es para generar un mecanismo - como antes lo indiqué -, mecanismo que tratará de no volver a recaer en ese sujeto que repite las palabras aprendidas por el otro y por su grupo que lo juzga, sino en tratar de darle a ese sitio otra forma, un sitio que ahora contiene una imagen y que fue modificado con una intención, la intención del artista que problematiza el por qué salir de su dispositivo hacía que otro lo veo en su transitar.

Es claro que la imagen, históricamente, trabaja más desde el campo de las propuestas bidimensionales, por lo cual, ya Brea indicaba que existían propuestas desde los espacios tecnificados para la comunicación, como espacios publicitarios, y que éstos se han nutrido desde la historia de la pintura, dibujo o grabado, tales son los casos como los del artista estadounidense-cubano Felix González-Torres con su pieza *Untitled* (1989) [Imagen 1] ubicada en Sheridan Square, Manhattan, donde colocó una imagen que demanda una denuncia pública sobre las personas con Sida, la Segunda Marcha Nacional sobre Washington por los derechos de lesbianas y gays en 1987; etcétera; y de la artista mexicana Teresa Margolles con su obra *Recados Póstumos* (2006) [Imagen2] para detonar una reflexión sobre el contexto de violencia que actualmente sufre México a partir de la declaración contra El Narco por el entonces presidente Felipe Calderón (2006-2012).

Pero más allá de ir mostrando ejemplificaciones, sigamos planteando ese valor de la imagen en el Reparto de lo Sensible ya que dentro de éste podemos ubicar un régimen de las imágenes, de igual forma propuesto por

Jacques Rancière, para seguir hablando de lo ético y político que engloba esa cuestión de la imagen, y por consiguiente, el valor histórico en las artes, pero para ello hay que definir a qué llama <<régimen de las imágenes>> en palabras del filósofo:

“Hay un tipo de seres, las imágenes, que son objeto de una doble interrogación: la de su origen y, por consiguiente, de su contenido de verdad; y la de su destino: los usos a los cuales sirven y los efectos que ellas inducen. [...] En este régimen se trata de saber en qué medida la manera de ser de las imágenes conciernen al ethos, la manera de ser de individuos y de colectividades”⁴⁰.

Por ese motivo abarcará el tipo de imágenes de la divinidad, la cuestión sobre los simulacros producidos por los poetas, desde Platón y los modelos definidos a partir de la apariencia. Pero gracias a este sistema es que se genera el ámbito de lo político que va a definir lo que las imágenes “pueden ser reconocida como pertenecientes propiamente a un arte, y apariencias, en su marco, como buenas o malas, adecuadas o inadecuadas”⁴¹, a pesar de ello, para poder tener el indicador o canon sobre qué es o no lo que puede colocar a una imagen dentro de tal regla pasamos a la cuestión de la mimesis, ya que ella será quien juzgue a todas las imágenes para indicar cuál corresponde o no dentro de las artes⁴². Una vez que la imagen ya fue juzgada por la mimesis y designada al campo de las artes es que ésta pertenece a un régimen estético de las artes y devendrá una relación de lo antiguo con lo moderno como posición. Es así que vemos que la imagen de la gráfica tendrá la preocupación de su referente con lo antiguo y lo nuevo, de igual forma destacar las cuestiones de lo que conlleva lo político dentro de su historicismo visto con la crítica a la modernidad y la autonomía del arte.

La distribución de la imagen en dicha expansión de la gráfica tendrá un peso significativo porque no sólo se trata de la innovación a través de la creatividad en el hacer técnico del artista en una placa o en un papel, ahora

se trata de los proceso reflexivos a los que Martínez Moro atendió a través de Gadamer y Heidegger, las reflexiones tendrá ese valor para la simbolización del sujeto ya que éste sabrá reconocerse, identificarse e historizarse con tal acercamiento a la imagen en el espacio, por ello las prácticas que salen en esa expansión es que buscan esos sitios, espacios de tránsito, de cruces, de direcciones - como lo comentaba Augé para su antropología de lugar - y dar cabida a metáforas geométricas ya que la distribución de los sujetos en el espacio generan ritmos, tiempos, velocidades y formas -aspectos gráficos de interés -. Tampoco se trata de ganar terreno - un tanto a las lecturas de Krauss y Brea - sino de llevar la imagen desde los aspectos gráficos para el orden de la biopolítica, de los vínculos, de las denuncias, de las exigencias, de lo que decible y no decible.

En todo caso, la pertinencia de este escrito es sí para reflexionar y ver que existe esa expansión de la gráfica contemporánea vista desde un dispositivo a partir de la colocación de lugar, pero también es de vislumbrar el sentido y noción del papel de la imagen - que siempre ha tenido y reflexionado desde su hacer gráfico - que ahora tendrá en dicho alargamiento porque de nada sirve saber que existe y está sino para qué está y de qué sirve que esté.

El taller como lugar trata de enmarcar o desplazar sus imágenes generadas desde ahí hacía un sitio, el por qué radica en el agente creador y de sus intereses, pero el artista, así como el futurista que llamaba a destruir los museos o sitios de exhibición, se interesa por otro sitio, esa porción dentro del espacio público donde las direcciones de las personas al transitarlo son lo importante para él porque su mirada y su atención hará de su imagen emplaza un mecanismo que se convertirá en un lugar porque ya contiene todo ese valor histórico de donde surgió dicha representación, ahora la mirada del transeúnte podría atisbar esa pequeña fracción del estiramiento de la madeja donde, seguramente, ve la fractura.

* <http://dle.rae.es/?id=HHfIaVu> (Consultado el 14/02/2018)

** <http://dle.rae.es/?id=HHZUKjU> (Consultado el 14/02/2018)

¹ Krauss, Rosalind, “La escultura en el campo expandido” [En línea] , pp. 59. (<https://visuales4.files.wordpress.com/2011/08/rosalind-krauss-la-escultura-en-el-campo-extendido.pdf> Consultado el 10/02/2018)

² Brea, José Luis, “Ornamento y Utoía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90”, pp. 1 [En línea] (https://www.academia.edu/10070030/Marina_Pastor_-_Fia._Escultura_s.XX_-_2_Jose_Luis_Brea_-_Ornamento_y_Utopia consultado el 12/02/2018)

³ Krauss, Rosalind, *ibíd.*, pp. 60.

⁴ William M., Ivins Jr., *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Edit. Gustavo Gili, S. A., 1^a. Edición, Barcelona, pp. 40-41.

⁵ Martínez Moro, Juan, “Técnica y Estética” en *Un Ensayo Sobre Grabado*, Edit. ENAP-UNAM, 1^a Edición, México, Pp. 37.

⁶ William M., Ivins Jr., *ibíd.*, pp. 14.

⁷ Westheim, Paul, *El grabado en Madera*, Edit, Fondo de Cultura Económica, 2^a edición, México, 1967, pp. 221.

⁸ William M., Ivins Jr., *ibíd.*, pp. 41.

⁹ *Ibíd.*, pp. 33.

¹⁰ *Ibíd.*, pp. 5.

¹¹ *Ibíd.*, pp. 85.

¹² *Ibíd.*, pp. 129.

¹³ *Ibíd.*, pp. 31.

¹⁴ Moro, Juan Martínez, *ibíd.*, pp. 66.

¹⁵ William M., Ivins Jr., *ibíd.*, pp. 136.

¹⁶ Westheim, Paul, *ibíd.*, pp. 165.

¹⁷ *Ibíd.*, pp. 176.

¹⁸ William M., Ivins Jr., *ibíd.*, pp. 158.

¹⁹ Moro, Juan Martínez, *ibíd.*, pp. 55. apud Gadamer, Hans-Georg, *Estética y hermenéutica*, tr. De Antonio Gómez Ramos, Tecnos, Madrid, 1996, pp. 58.

²⁰ Marc Augé nombre lugar antropológico a eso “algo geométrico” que es histórico y que es trazado por líneas y puntos de cruces; por ende, éstos conducen de un lugar a otro que han sido desarrollados por los hombres y que por éstos que ellos se entrelazan y dan cabida a la reunión, además de la satisfacción. Augé, Marc., *Los no Lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Edit. Gedisa, Decena reimpresión, Barcelona, 2008, pp. 62

²¹ *Ibíd.*, pp. 85.

²² [En línea] https://es.wikipedia.org/wiki/Goma_laca (Consultado el 27/03/2018)

²³ Agamben, Giorgio, *¿Qué es un dispositivo?*, Edit. Anagrama, 1ª Edición, Barcelona, 2015, pp. 11 apud Foucault, Michael, *Dits et écrits*, vol. III, pp 299-300.

²⁴ Deleuze, Gilles, “¿Qué es un dispositivo?” en Varios autores, Michael Foucault, Filósofo, Edit, Gedisa, 1ª edición, Barcelona, 1995, pp. 155

²⁵ *Ibíd.*, pp. 155-156.

²⁶ Agamben, Giorgio, *ibíd.*, pp. 23.

²⁷ Pierlof, Marjorie, *El Momento Futurista*, Universidad Politécnica de Valencia, 1ª Edición, 2009, España, pp. 122 apud John E. Bowlt, ed., *Russian Art of Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902-1934* [El arte de vanguardia: teoría y crítica, 1902-1934] (Viking Press, Nueva York, 1976) pp. 271.

²⁸ *Ibíd.*, pp. 201.

²⁹ *Ibíd.*, pp. 212.

³⁰ *Ibíd.*, pp. 43.

³¹ Plant, Sadie, *El Gesto Más Radical. La Internacional Situacionista en una Época Postmoderna*, Edit. Errata Naturae, 1^a Edición, Madrid, España, 2008, pp. 27

³² *Ibíd.*, pp. 58.

³³ *Ibíd.*, pp. 17.

³⁴ Sanz Merino, Noemí y Amezcua Bravo, José, “Accionismo Vienés: ¿Arte o violencia real?”, 2005, pp. 4 [En Línea] <http://www.circulohermeneutico.com/RevistaCH/N5/revista5-4.pdf> (Consultado el 16/5/29018)

³⁵ *Ibíd.*, pp. 5.

³⁶ Lacan, Jacques, “Lo simbólico, lo imaginario y lo real” [Le symbolique, l’imaginaire et le réel.], Conferencia pronunciada en el Anfiteatro del Hospital Psiquiátrico de Sainte-Anne, París, el 8 de Julio de 1953, en ocasión de la primera reunión científica de la recientemente fundada Société Française de Psychanalyse, pp. 19-20. [En línea] <https://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.5.1.4%20%20%20LO%20SIMB,%20LO%20IMAG%20Y%20LO%20REAL,%201953..pdf> (Consultado el 15/02/2018)

³⁷ *Ibíd.*, pp. 32.

³⁸ Rancière, Jacques, “Del reparto de lo sensible y de las relaciones que establece entre política y estética” en *El Reparto de lo Sensible*, LOM Ediciones, 1^a. Edición, Santiago de Chile, 2009, pp. 10.

³⁹ Lacan, Jacques, *ibíd.*, pp. 25.

⁴⁰ Rancière, Jacques, *Ibíd.*, pp. 20.

⁴¹ *Ibíd.*, pp. 23.

⁴² *Ibíd.*, pp. 24.



Imagen 1. Félix González-Torres, Untitled (1989). Square, Manhattan, Nueva York



Imagen 2. Teresa Margolles, *Recados Póstumos*, 2006, Impresión digital, 15 9/10 × 20 1/10 in, 40.5 × 51 cm.

SEGUNDO CAPÍTULO

“El espacio llama a la acción, y antes de la acción la imaginación trabaja, Siega y labra”. Bachelard, Gaston (La poética del espacio, 1975, pp. 42).

En este segundo capítulo me parece importante comenzar acotando que dentro la gráfica, siendo un campo de ejercicio artístico, - me parece - existen cualidades como el dibujo, la reproductibilidad, la monocromía como aspectos gráficos que ayudan a construirme una idea de ésta como un lugar que suscita, desde sus técnicas y avances técnicos-tecnológicos, su propia expansión en otros quehaceres y con otras disciplinas.

Reconozco las características antes mencionadas en lo que he denominado campo expandido y puedo ser más explícito mostrando el trabajo de los siguientes artistas para construir y sustentar dicha denominación donde la problematización de las cualidades antes mencionadas, por los

creadores, hace que sus trabajos se consideren dentro de tal alargamiento y que son parte de tal categoría artística.

También, he de decir que no todos los artistas aquí revisados se interesen en la gráfica, sino que mi lectura es sobre algunas piezas que cuentan con dichas características y reflexiones que permiten hablar de su propuesta.

Trato de hacer uso de artistas actuales y de distintas latitudes para poder ir englobando y no delimitar algo, de lo mucho, que la gráfica puede generar dentro del terreno de lo contemporáneo; así como discurrir sobre las distintas posibilidades de transformación y ensanchamiento de este lugar como dispositivo; además, de que éste permite poder generar distintas propuestas a problemáticas desde los contextos de cada creador.

Así como coloco artistas nacionales - que son los más cercanos a mí - también intento generar ese interés para propuestas que también tratan de recapacitar sobre los elementos primarios de la gráfica: línea, mancha, monocromo - el negro como color por excelencia de la gráfica -, reproducibilidad, texto, bidimensional, original, copia, positivo, negativo,..., así como los distintos soportes que cada autor ha tratado de ir sublevando, ya que “el medio gráfico se mueve en el terreno de la papelería”¹.

Puedo reconocer el interés de la línea gráfica presentada en otro formato en el proyecto *Arquitectura sin Arquitectos* (ASA) de la artista mexicana Sandra Calvo (Ciudad de México, México, 1977) para recrear la vivienda parental de la familia Puentes Velandia-Gil Moreno- Ramírez Moreno, a escala 1:1, en Ciudad Bolívar, Bogotá, Colombia.

ASA se sirvió de la línea para señalar los modos de habitar, debido a que dicha comunidad en el sur de Bogotá ha sufrido una creciente población por más de diez años; por ende, las viviendas en dicha localidad está entabladas en zonas no condicionadas para habitarse y los pobladores

del lugar hacen uso de la autoconstrucción y sin ningún lineamiento para la edificación de las casas, es así que se traslapó el uso de autocad, como modelador de espacios en 3D, para vincular dicha herramienta y generar las líneas trazadas para montar los cuartos acordados para construir, en hilo negro, y los espacios que aún se encontraban en disputa, con hilo rojo, con la familia [Imágenes 1].

Evocar a la línea como facilitadora de bocetos es para darle ese interés que aún persiste como generadora de espacios, hace visible lo imaginado y genera un experimento para relaciones de distribución del espacio para habitarlo; por ello, un medio de múltiples sentidos a su fin² que puede gestar afecciones ya que un gesto espacial puede suscribirse a la gráfica debido a que una línea provoca otro tipo de sensibilidades que necesita para olvidar su vicaria* a las artes mayores y aquí incluyo una cita del filósofo Jean-Luc Nancy en *Le Plaisir au dessin* [El placer al dibujo]:

“Il faut en outre remarquer que la ‘ligne’ dont on parle d’abord au titre de l’art visuel ou graphique appartient sous d’autres espèces sensibles à tous les régimes artistiques: il y a ligne mélodique comme il y a ligne architecturale, choréographique, filmique, etc”³.

[Hay que notar que la ‘línea’ de la cual hablamos al comienzo del título del arte visual o gráfico pertenece debajo de otras especies sensibles a todos los regímenes artísticos: existe la línea melódica como la línea arquitectónica, coreográfica, filmica, etc.]

En tal texto, el filósofo nos ayuda a hacer una reflexión sobre lo trabajado de Kandinsky a partir de la línea; el cual nos hace repensar la notación de ésta como algo contraria a su concepción gráfica y reductible, y pensarla de una manera más plural e irreductible⁴. Es así que *La casa de hilo* (pieza generada) [Imagen 2] presenta “la arquitectura de los asentamientos informales, un homenaje a las habilidades y destrezas manuales, constitutivas, de sus habitantes, su capacidad para el autoaprendizaje,

la adaptabilidad, la organización autónoma, la apropiación y la resistencia [sic]”⁵.

Así como la línea, otro aspecto de interés es la reproductibilidad a través de una placa, como lo hace el *stencil* que generó Naiza Khan (Bahawalpur, Pakistán, 1968) en *Henna Hands* (1993 -2002) para continuar con el cuestionamiento del discurso tradicional de la identidad musulmana en Asia del Sur “*since the later nineteenth century in a manner that opens up this tradition to new questions regarding the body*”⁶ [desde finales del siglo XIX de una manera que abre estas tradiciones a nuevas preguntas con respecto al cuerpo] femenino y en el habitar de éste.

Las propuestas de la artista pakistaní nos dan una amplia gama de lo que se puede trabajar cuando se tiene un diálogo íntimo entre la disciplina del dibujo y las técnicas de grabado para generar, con la ayuda de una imagen, comunicación y dar visibilidad del cuerpo femenino en el “*modern South Asian ‘Islamic’ art as a subject in itself, rather than simply remaining a decorative motif*”⁷ [arte moderno “islámico” del Asia del Sur como un tema en él mismo, en lugar de simplemente reminiscente y decorativo] y vislumbrar que el mostrar otros soportes, la henna, desde la técnica contribuye a nuestra problemática de mi trabajo .

Henna Hands es eso: la articulación del uso de la reproductibilidad para dar visibilidad a la exploración de la sensualidad del cuerpo femenino en el espacio público, en la ciudad de Karachi, y con materiales y formas identitarias del Mehndi⁸ y que con la henna da una problemática más técnica sobre el papel de los materiales trabajados desde cada región; es decir, un aerosol no tendrá el mismo grado de significación que la contextualización de un material identitario de la región, mostrando que el interés de la técnica y los soportes son para resignificar y generar vínculos.

Khan desarrolló el proyecto con el dibujo de fragmentos de siluetas de cuerpos femeninos desnudos en distintas posiciones, dentro de las silue-

tas colocó una serie de patrones que se dibujan en las manos de las mujeres para posteriormente recortar dichos ritmos y generar una placa de *stencil* [imagen 3 y 4]. La acción consistió en emplazar las imágenes en la ciudad, *mohalla* (zonas habitadas por pakistanís, musulmanes, cristianos e hindús que han sido desalojados debido a la demolición por las nuevas construcciones⁹), para suscitar un vínculo afectivo entre las mujeres de la ciudad y enfatizar esa nula presencia del cuerpo femenino en el espacio público, además de colocar a la pared como un testigo.

Este tipo de propuestas nos ayudan a enfatizar que para problematizar el quehacer de la gráfica es salir de su lugar hacia los sitios y activar de otra forma: trastocar, evidenciar que dicho sitio es distinto, como el *stencil* lo ha hecho ya que éste nos remite a las manifestaciones gráficas que se suscitan en las marchas políticas dentro de las calles de las ciudades para demandar o exigir al estado las peticiones que trastocan a la sociedad. Como por ejemplo: ver en los muros de las vías de la Ciudad de México los rostros pintados de los 43 estudiantes desaparecidos de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa que gracias al virtuosismos y rabia de los jóvenes cubiertos de los rostros han generado y hecho palpable el hacer uso del espacio público como espacio de enunciación -así como Hannah Arendt indica que el espacio público es aquel donde se genera diálogo y que lo “público”, de acuerdo con la autora, se genera con la interacción social -. Dicho lo anterior, atestigüamos el *stencil*, y otras expresiones gráficas, como medios de diálogo visual, una enunciación a partir de la visión como elemento central; por ende, el *stencil* es usado dentro de los movimientos sociales, la lucha política y la protesta ciudadana como un elemento de conflicto y que Khan recurre a éste para enmarcar la presencia del cuerpo femenino que ha sido segregado y renegado del uso del espacio público a través de un elemento. Es gracias a este elemento matérico, como la henna que generó este gesto como un vínculo, con ayuda de la reproductibilidad que la gráfica ha sabido explotar.

La cualidad que presenta Yutsil Cruz (Ciudad de México, 1982) en *El*

México Desconocido es ese juego técnico – tecnológico en el que la imagen enfatiza y problematiza la corporalidad de la imagen con su valor en el *High Definition*.

En su proyecto, muestra el valor tonal producido por una placa de metal para comparar la “relación de poder, poder adquisitivo, lo que llama Federico Navarrete y otros historiadores, antropólogos que han reflexionado sobre el racismo en México: la <<picmentocracia>>”¹⁰, y tomar como motivo de un pantone de 7 colores desarrollado por el trabajo antropológico de Frederick Starr en su libro *Physical, characters of Indians of Southern Mexico* donde coloca los tonos de piel de los indígenas del sur de México que van desde los colores ocres, amarillos y cafés¹¹.

Este aspecto monocromático y en valores tonales que puede ayudar una placa de metal, en mezzotinta, agua tinta o hasta en la dilución del pigmento para alto relieve, lo que soporta el discurso del proyecto que se traslada a la imagen digital [Imagen5].

La colocación de tal tono en tal herramienta digital suscitó un abanico de colores del pantone seleccionado en dicha escala: eso ayudó al interés del artista hacía una estética del uso del color y la relación cultural de la picmentocracia con el expresidente mexicano Porfirio Díaz, ya que fue “un gran promotor de la ideología del mestizaje, digamos que sus planteamientos ideológicos, desde el estado, eran la desindigenización; es decir, entre más mestizos mejor y entre menos indios también”¹²; continuando, Cruz se apropió del retrato del exmandatario, que usó Carl Lumholtz para su libro del mismo nombre del proyecto de la artista, para enmarcar esas partes de tal ideología y colocar la frase del escritor estadounidense Lothrop Stoddard, miembro del Klu Klux Klan: “Díaz pensó como un blanco, a pesar de ser mestizo”¹³ [Imagen11]; así, la productora censuró el rostro del antes gobernante con el abanico posteriormente logrado.

Sin embargo, la mexicana ha ido trabajado con su interés de hacer visible

la obra artística en el espacio público y así “generar una experiencia basada en una cotidianidad y sobre todo en el tránsito”¹⁴, dicho motivo generó que la exposición de tal proyecto en Casa Vecina (6 de noviembre de 2017, 1er Callejón de Mesones 7, Cuauhtémoc, Centro, Ciudad de México) se produjera desde la visualización de las imágenes en los ventanales de sus instalaciones [imagen 6] y que con la utilización del vinil microperforado ocasionó -sin antes explorarlo - ver - desde dentro del espacio expositivo - cómo las personas que se encontraban fuera del sitio observaban las piezas: “como en este fenómeno de lo que se hace visible desde afuera o lo que se hace visible desde adentro”, me comentó Yutzil Cruz.

De igual forma, no es fortuito que la fotografía análoga y digital y las técnicas de grabado le sean de motivo sino que encuentra en ellas la peculiaridad de la reproductibilidad de un tiraje para poder hacer más visible su propuesta crítica ya que las exploraciones contemporáneas de la gráfica pueden estar moviéndose de presentaciones formales y así seguir desenrollando el madeja de la gráfica para poder observar dichas cartografías inexploradas o poco reflexionadas y en este caso que dichas direcciones de líneas desenvueltas -siguiendo a Deleuze -.

El caso de Yutzil también es un claro ejemplo del recorrido histórico o geométrico, que hacen los sujetos en sus desplazamientos, que se pueden lograr hacer por los recursos técnicos de la imagen y su corporalización.

Así como Sandra Calvo problematiza desde el dibujo para dar espacios inexistentes es que observamos en *Ligne fantôme* (2002 -2016), de Ismaïl Bahri (Túnez, 1978), un interés y preocupación por los agentes que pueden generar un trazo y la casi desaparición y casi ausencia de éste en el espacio a través de recursos efímeros y elementos precarios para llamar a la sensibilización de los sujetos en los sitios y dar visibilidad¹⁵.

Una línea de sombras formadas por la incidencia del Sol sobre alfileres [imagen 7 y 8] ayuda a la idea de Jean-Luc Nancy en el “Plaisir du Geste”

por la propia incorporación de fenómenos físicos en los que el dibujo busca tenderse hacia tal y no a la mera finalidad del creador, siendo así un agente que únicamente ve una posibilidad formal dentro del aspecto gráfico de la línea:

“De manière symétrique, aucun dessin ne se limite à simplement transcrire le dessein d’où il naît. Mais la différent propre l’art, la différence du geste qui dessine pour <<le plaisir>> de dessiner, se fait lorsque le dessein incorpore à sa propre intention une dimension qui excède l’intention: une tension pour laisser la forma s’ouvrir à sa propre formation, quelle que soit l’idée, la visée, la fin qu’on aura pu lui donner”¹⁶.

[De manera simétrica, ningún dibujo se limita a simplemente transcribir la finalidad donde el nace. Pero la diferencia propia del arte, la diferencia del gesto que comete para <<el placer>> que dibuja se hace cuando la finalidad incorpora a su propia intención una dimensión que excede a la intención: una tensión para dejar la forma abrirse a su propia formación, sea cual sea la idea, la vista, el fin que podríamos haberle dado].

El ejercicio de gestualidad trazado por el tunecino remite a toda una construcción de la línea utilizada en el espacio por el grabado primitivo de antes del siglo XV y su evolución de esta en el buril y, posteriormente, a las líneas tenues y precisas que el grabado en metal puede gestar y que artistas como los minimalistas se han interesado en su pulcritud. De igual forma permite ver la independencia de cada sombra proyectada por cada alfiler y que después genera comunidad con las otras para poder dar cabida a un recorrido rítmico.

Uno podría pensar que la intencionalidad del artista con respecto a la incorporación de otro agente para generar su trazo, como es el Sol, pareciera un acto tan sencillo - en el hacer -, en el dibujo, pero es todo lo contrario, como recurso gráfico que es la línea en el dibujo para el grabado requiere de todo un amplio conocimiento a través de la observación y la acción - caso

que el artista cuenta con un estudio amplio del dibujo desde su formación -. Es bien sabido que el dibujo necesita del accionar una fuerza - en este caso de la mano con un material con pigmento -; es decir, el dibujo es acción del movimiento del cuerpo, en todo caso, la disposición del creador a formular otro dificultad para dibujar en otros formatos es debido a su manera en cómo es que ha comprendido el dibujo y; por ende, a desarrollarlo. La fuerza motriz es el Sol que tiene un transitar en el día y que en cierta disposición es cuando conjunta y genera comunidad.

Es así, - como en el caso de Calvo - se sirve de esta cualidad de la línea para dar comunidad que brinda de ritmo y que posteriormente debe separarse por el transitar cíclico y natural del Sol, así mismo como los sujetos. Pareciera que este acto de trazar en una pared por medio de otros materiales es que debe conjuntar sujetos para su observación y ser otro punto en donde detone diferentes direcciones para otros recorridos. Además de la reiteración del tiempo.

Si bien, este tipo de manifestaciones remiten a las mismas dificultades de la técnica y que se trata de problematizar en el hacer y en el presentar que nos deja ver “el espacio mental que remite a una idea de cuál es el aprendizaje, y cuáles son los elementos para tenerlos en cuenta”¹⁷. Pareciera que este <<deseo>> de la línea, al que menciona Jean-Luc Nancy, es para estar yendo hacía ella misma, pero en todo caso se ve como otro generador de conjuntar y dispersar, así como los cuerpos celestes en sus recorridos y que las actividades se desarrollen en el día en espacios de comunión y por la ausencia se generen otros en distintos espacios.

Observo que el valor de la línea y el dibujo remite a toda una noción histórica del aprendizaje y técnica de esta categoría para cavilar en sus modos de construcción con otros recursos y que si se ejecuta desde el espacio es que puede desarrollar otra forma de visualización en el modo de la distribución de los cuerpos como lo hacen, de ahí su importancia.

El caso de Santiago Sierra (Madrid, 1966) es para análisis del valor de la reproductibilidad, que desde el siglo XIX ha tenido un impacto para la visualización y portabilidad masiva de la gráfica que ha dado la imprenta, así como el grado de importancia que puede tener la monocromía y el color negro.

En febrero de 1994, Sierra, desprendió [Imagen 9] carteles que se encontraban pegados en edificaciones clausuradas para el giro comercial y en vallas de obra, que posteriormente conjunto en un cilindro que por sus dimensiones impedía el paso en Espacio P (Madrid, España). Tal referencia remite a las modificaciones espaciales para la creación de la urbe y la distribución de los sujetos en el espacio.

Dicha obra pone a mi interés el vínculo de la imagen en el medio publicitario pensada para los espacios de transición y que dichos emplazamientos son modificadores del paisaje, de miradas y de recorridos por el sujeto, a pesar de ello, podemos ver el amplio nexo del medio publicitario para la corporalización de la imagen. Es ahí donde ese aspecto de la gráfica, como es la reproductibilidad, ha tenido su impacto para su utilización; es decir, los modos en cómo se ha ido distribuyendo su emplear.

El artista español se sirve de esa cualidad para revertir un proceso que hemos generado y que otros dispositivos - en la definición revisada por Agamben -, como el medio publicitario, se han encargado de la realización de consumo de cuerpos, productos, deseos y satisfacciones a través de la imagen.

En palabras de Hans Belting es que la publicidad, a partir de la imprenta y la reproductibilidad, es el medio para la corporalización de la imagen que “circunscriben y transforman nuestra percepción personal”¹⁸. La colocación de carteles en un espacio de exhibición para conjuntar esas imágenes que nos golpean a diario y en las que no tenemos cabida en el discernimiento de a cuáles acceder en el espacio público ya que lo que hace la gráfica, a través de su reproductibilidad, es dar visibilidad a través de distribuir y no de conjuntar - ahí tenemos a los futuristas lanzando su manifiesto -.

Es de pertinencia ese trabajo de hace más de dos décadas para poder estar revisando las acciones que comenzaron en el 2008 en Londres a través de emplazar carteles de color negro que ahora se han podido ir situando, aproximadamente 13 mil, en distintas ciudades del mundo: Schoredith y Bricklane, Londres, Reino Unido, Junio - julio de 2018; Postdamer Platz y Kreuzberg, Berlín, Alemania, octubre de 2011; Viterbo, Italia, octubre de 2012; Beyoğlu, Galata, Cihangir, Tarlabasi, Estambul, Turquía, enero de 2015 [Imagen 10]; Encarnación González, Barrio de Vallecas, Madrid, España, octubre de 2015 [Imagen 11]; Fundación Beyeler, Basilea, Suiza, octubre de 2015; y que aquí es donde se tiene el interés para el valor monocromático del negro en la pieza.

Sierra comentó en una entrevista para el crítico de arte suizo Hans Ulrich Obrist que la afinidad a la distribución de estos formatos es para mostrar la “negación de la publicidad, pero también podría ser una imagen libertaria. [...] Es decir, que es una pieza que puede viajar”¹⁹; dicho de otro modo, la negación de un medio histórico que ha ido distribuyéndose como - desde la estampa que comenzó a utilizarse para la ilustración de libros - el medio portador de conocimiento y la crisis de la representación para caer en simulacros.

Es de recordar que la construcción del mundo occidental europeo se ha gestado desde la imagen en Edad Media y que el ejercicio de Sierra es invertir - desde la reproductibilidad que le permite la monocromía - ese cambio cultural²³, pero más allá que negar el emplazamiento de los cuerpos por el medio publicitario me parece el llevar y conjuntar todas las imágenes en tal espacio geométrico negro.

¿Por qué el interés de éstas y en color negro? Porque él me ayudó a reconocer el valor monocromático a través de la cita que hace en estas acciones donde coloca a la gráfica como el gran representante para negar un medio masificado que ella mismo creó; es decir, desde ella misma niega su propio impacto y uso que se le ha tenido y que la reproductibilidad ayuda a enfati-

zarlo con todo ese poder.

Me parece que el negro sirve para generar un espacio de reflexión de las metáforas del yo20 - como las llama Martínez Moro - donde los campos negros cuestionan lo oculto, irreconocible, ignorado, extraño, etcétera. De igual forma, podría dar cabida y reunir todas las imágenes u otro espacio para que un pueda ver lo que uno desee.

Podemos decir que el enfatizar ciertas cualidades en distintas propuestas y que éstas estén hablando, cuestionando contextos o situaciones hacen que se integren y que afirmen tal expansión, además de que vean soluciones a salidas más satisfactorias para cada caso. Pareciera que generalizamos ciertos aspectos en las piezas u obras, pero en el caso de la gráfica omitimos valores que se pueden explotar y que también se pueden ver en otros formatos, como lo antes expuestos.

¹ Moro, Juan Martínez, *Un Ensayo Sobre Grabado*, Edit. ENAP-UNAM, 1ª Edición, México, Pp. 124.

² Berger, John., *Sobre el dibujo*, Edit. Gustaco Gili, SL, 1ª Edición, Barcelona, 2011, pp. 33.

³ Nancy, Jean-Luc, *Le Plaisir au dessin* [El placer al dibujo], Edit. Galilée, 1ª Edición, París, Francia, 2009, Pp. 52.

⁴ *Ibíd.* Pp. 52.

⁵ Calvo, Sandra. Arquitectura sin Arquitectos, 2012 - 2014. (<http://sandra-calvo.net/portfolio/arquitectura-sin-arquitectos-proyecto/> Consultado el 27/02/2018).

⁶ Dadi, Iftikhar, “Emergence of the Public Self. Rasheed Areen and Naiza Khan” en *Modernism and the Art of Muslim South Asia*, Edit. The University of North Carolina Press, Estados Unidos de América, 2010, Pp. 177

⁷ *Ibíd.*, pp. 198

⁸ El Mehndi es el arte del dibujo del cuerpo a través de la utilización de la henna, pigmento orgánico, y que ha tenido un papel importante en los rituales racionales “debido a sus cualidades curativas, purificadoras y nutritivas. En el sub-continente es popular como un cosmético natural, tradicionalmente usado para decorar las manos de una novia”, cita tomada de la página del artista. (<http://naizakhan.com/gallery/henna-hands-site-specific-project-cantonment-railway-station-1/> Consultado el 03/03/2018).

⁹ Dadi, Iftikhar, *ibíd.* Pp. 209.

¹⁰ Cruz, Yutsil, *El México desconocido*. Plática que sostuve con la artista y con la que se cuenta la transcripción de ésta. (Xochimilco, México, 5 de

marzo de 2018).

¹¹ El Financiera, *El racismo de ayer y hoy*, 07 de noviembre de 2017 [En línea] (<https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/El-racismo-de-ayer-y-hoy-20171107-0154.html>) Consultado el 08/03/2018)

¹² Cruz, Yutsil, fragmento de la entrevista brindada en marzo de 2018.

¹³ Navarrete, Francisco, *Pigmentomanía (segunda entrega)*, Julio 10, 2017 [En línea] (<https://horizontal.mx/pigmentomania-segunda-entrega/>) Consultado el 8 de marzo 2018)

¹⁴ Cruz, Yutsil, fragmento de la entrevista brindada en marzo de 2018.

¹⁵ Dhainaut, Alexandrine en “SURFACES SENSIBLES / ECRANS SOMBRES”, varios autores, Dossier artístico, ISMAIL BAHRI [En línea] <http://www.ismailbahri.lautre.net/index.php?/portfolio/> (Consultado el 03 de marzo de 2018), pp. 2.

¹⁶ Nancy, Jean-Luc, *ibíd.*, pp. 51.

¹⁷ Berger, John., *ibíd.*, pp. 37.

¹⁸ Belting, Hans, “Medio - Imagen - Cuerpo” en *Antropología de la Imagen*, Katz Editores, 1ª Edición, Argentina, 2001, pp. 17.

¹⁹ Albarrán, Juan y San Martín, Francisco. *Santiago Sierra. Entrevistas*, Edit. Pepitas de Calabaza, 1ª Edición, Logroño, España, 2016, pp. 209

²⁰ Moro, Juan Martínez, *ibíd.* Pp. 51.

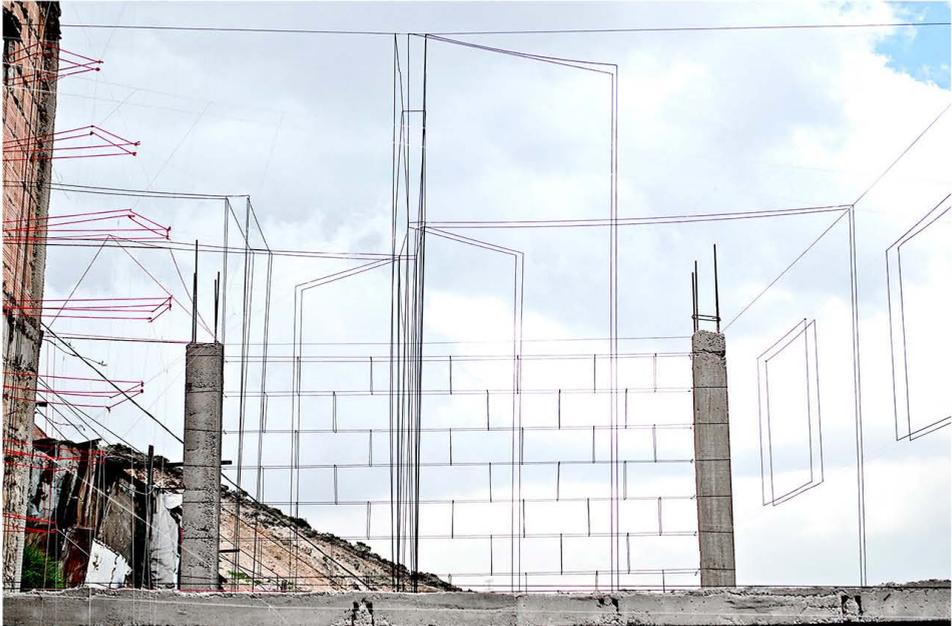


Imagen 1. La casa de hilo, pieza generada in situ para identificar los espacios imaginarios a futuro de la familia Puente Moreno Velandia. Cortesía: fotografía tomada de la página web del artista (<http://sandracalvo.net> consultado el 27/02/2018).

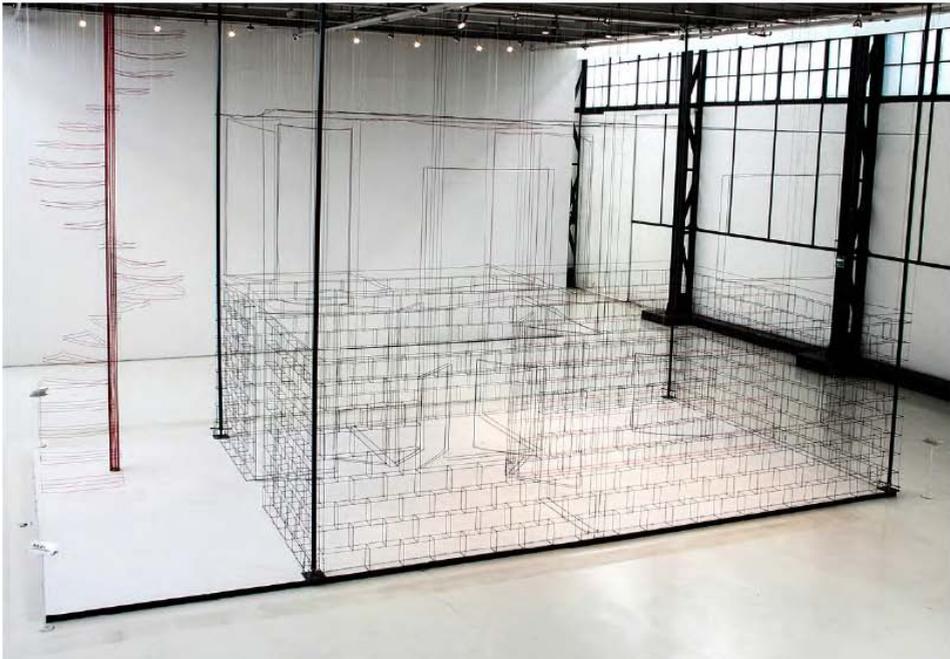


Imagen 2. Casa de hilo de algodón tensada a escala 1:1 espacio museográfico. Museo Universitario del Chopo, Ciudad de México, México. (Imágenes y video del montaje de casa de hilo de algodón y negro. Escala 1: 1,6 x 8 x 4.5m. aprox. Museo Universitario del Chopo, Ciudad de México, México, 2014. Se encuentran en la página web de la artista <http://sandractalvo.net>).



Imagen 3. Proceso de colocación del stencil con los patrones realizados por la artista. Las imágenes fueron tomadas de la página de la creadora.



Imagen 4. Imágenes de la colocación del stencil en las calles de Karachi. La segunda imagen muestra de lado derecho el proceso de degradación que sufre el pigmento y que una vez que comienza la artista coloca otro.



Imagen 5. Intervención digital de la artista al retrato de Porfirio Díaz con la frase del escritor estadounidense, Lothrop Stoddard, miembro del Klu Klux Klan. Cortesía del artista.



Imagen 6. Intervención de la fachada de Casa Vecina, Centro Histórico, CDMX, México. Vinil microperforado autohaderible.

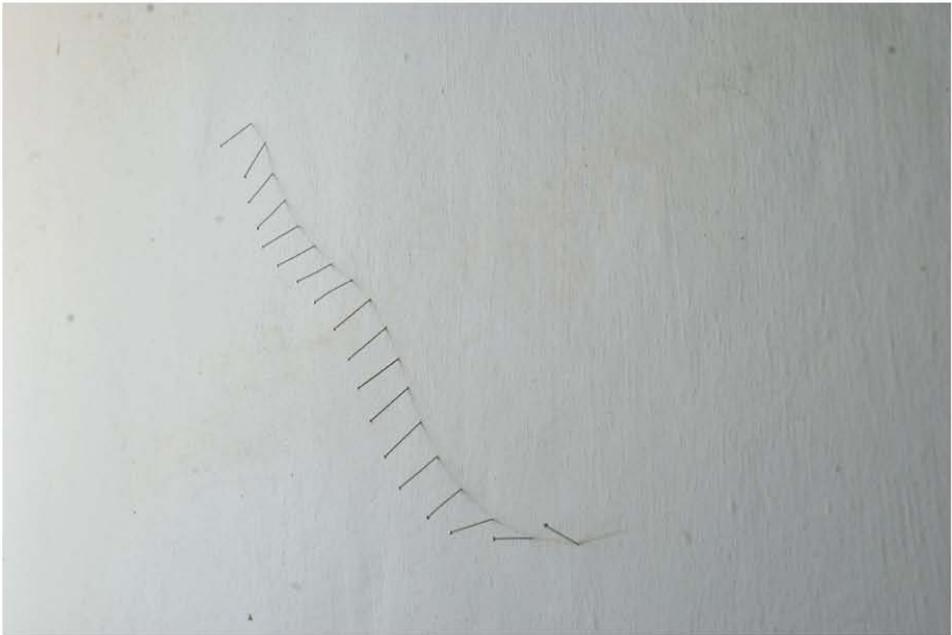


Imagen 7. Ligne fantôme [Línea fantasma], instalación in situ, luz solar, alfileres sobre muro, Túnez, 2002. Imagen tomada de la página del artista <http://www.ismailbahri.lautre.net/index.php?ligne-fantome/ligne-fantome/>



Imagen 8. Ligne fantôme [Línea fantasma], instalación in situ, luz solar, alfileres sobre muro, Túnez, 2002.



Imagen 9. Santiago Sierra, 2 Cilindros de 250 x 250 cm, cada uno compuesto de carteles arrancados. Espacio P, Madrid, España, febrero de 1994. Cortesía: Página del artista http://www.santiago-sierra.com/941_1024.php (Consultado el 27 de marzo de 2018)



Imagen 10. 1,00 Carteles Negros, Estambul. Beyoğlu, Galata, Cihangir, Tarlabasi, Estambul, Turquía, enero de 2015.



Imagen 11. 1,000 Carteles Negros, Madrid. Encarnación González, Barrio de Vallecas, Madrid, España, octubre de 2015.

TERCER CAPÍTULO

Este último capítulo de la tesis pretende mostrar las reflexiones, prácticas y artísticas, elaboradas durante un proceso de casi tres años en el que me he ido perfilando hacia los aspectos gráficos con los que cuenta dicha categoría artística para problematizar sobre su expansión, además de la repercusión de las imágenes con las que tengo interés en sacar o regresar al lugar (que antes mencioné en el primer capítulo) que es el taller.

Me es grato poder contar con este apartado para poder externar ideas, emociones y sensaciones que son importantes para la conclusión de esta etapa académica, además de que pueden - y continúan - dar cabida a interrogativas más que a respuestas.

No es sencillo suscribirse, dentro del contexto que vive México, en grupos de cuerpos vulnerables - como es la comunidad **LGBTTTT**, en específico - sin embargo, el pertenecer a ellos y ser estudiante pareciera una situación alarmante en cada joven o adulto, a pesar de ello este tipo de con-

diciones – y algunas otras personales y familiares – han podido determinar y evidenciar las dudas con las que regularmente he tratado de estar debatiendo.

El pasado 14 de octubre de 2014 toda la Universidad Nacional Autónoma de México, en sus diversas escuelas y grados educativos, se solidarizó en un paro – generado por los mismos estudiantes – de dos días para dar la bienvenida, el miércoles 15 de octubre a las 16:00hrs, a los padres de los 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa enfrente de la Biblioteca Central del campus Ciudad Universitaria (CU) del recinto¹, el motivo: exigir con vida la presencia de sus hijos.

Para ello, la comunidad estudiantil de la Facultad de Artes y Diseño (FAD) – a la que pertenezco y que en ese momento me encontraba en primer semestre de la licenciatura, además de que dicho día de comienzo de la suspensión de actividades escolares me encontraba “celebrando” mi aniversario de nacimiento – desplegó y organizó una serie de ejercicios visuales para la participación a tal evento en el campus central. Dentro de mi grupo de taller de primer año, un compañero, Elías, estaba, semanas atrás, mostrándome cómo ejecutar un *stencil* para la elaboración de una entrega plástica para la materia de Estética I. Dicha entrega consistía en la elaboración de los rostros – que en ese momento se encontraban visibles en internet y periódicos nacionales – de nuestros compañeros de Iguala. Afortunadamente – creo y más adelante explicaré – tal entrega nunca ocurrió cómo se tenía pensada, a pesar de ello, los rostros que ya me encontraba editando para comenzar con el recorte de las placas se presentaron en mi grupo de escultura para, en ese día de paro, sacar las imágenes y colocarlas en una manta azul de 10m de largo en aerosol plateado y dorado en alusión a los colores del escudo de nuestra institución [Imagen 1].

Fueron más de seis horas de trabajo en el taller junto con mi grupo y la maestra Camila Morales, que invitaba a más compañeros a sumarse con el recorte de las placas y a animar a todos para seguir trabajando de forma colaborativa y armónica; así como tratar de erradicar el sentimiento de mie-

do, consternación y coraje que había entre todos y dentro de la Universidad.

Al día siguiente, los universitarios, fueron llegando a Rectoría de CU para comenzar con el mitin. Nuestra comunidad desplegó un gran número de alegorías visuales a nuestros compañeros y la manta, con la que colaboré, se dispuso arriba de la plataforma donde la gran mayoría de los Padres expresaron su sentir [Imagen 2]. Posteriormente, dicha manta y representaciones hicieron presencia de nuestra colectividad dentro de las manifestaciones que se estuvieron desplegando los siguientes días y que escuchaba por maestros y egresados que era una de las pocas ocasiones que la FAD se sumaba de tal forma al paro.

Desconozco el paradero de la manta con los rostros de nuestros compañeros desaparecidos, desconozco si hubo algún tipo de acercamiento de otros con ese pequeño gesto que - en particular - dejó una gran impresión en mí y que ha ido determinando mi forma de trabajo desde las artes; de igual manera, desconozco si siguen con vida. La matriz generada por cada rostro marcó un gran recurso que me - y continua - ha permitido pensar y en explotar capacidades que la gráfica y la reproductibilidad tienen como impacto dentro de un contexto en específico. Así como los Futuristas, como acto radical, se preocuparon por las masas con copias de un mismo manifiesto, así es que puedo entender que una matriz genera un número - no tanto infinito debido al material que era cartulina - de significaciones simbólicas para los que están siendo participes en un espacio y situación únicos.

Si muestro dicha referencia es debido a que fue la primera vez que tuve un acercamiento con una manifestación gráfica reproducible en el espacio público y que no va suscrita desde un pronunciamiento dentro de las artes, al contrario, va desde una herramienta que una categoría artística da para activar el espacio público como espacio político de enunciación hacia cualquier otro sector. De igual forma, fue el primer acercamiento al trabajo en comunidad desde un taller - desde la escultura -, pero que determinó lo que semanas después ha dar cabida a mis ejercicios.

Continuando, me he formado por casi más de tres años dentro de las técnicas de grabado - madera y metal en específico -. Dentro del taller de Pedro Asencio conocí cómo es que un taller de grabado funciona desde - ya en la primera sección de la tesis definí - un lugar como dispositivo: “hacer taller”; es decir, a trabajar en colaboración y en conocer los aspectos gráficos y técnicos del quehacer como grabador.

A pesar de ello, ese tipo de lugares mantienen, aún, una estrecha relación machista con la historia del grabado y llegué a sentirme completamente desplazado y poco valorado por mi orientación sexual, tuve que aprender que debía mostrarme con una fuerza - con la misma con la que el grabado requiere para su ejecución - para no permitir discriminación o malos tratos hacía mi persona.

Comencé a ver que dicha categoría artística podía darme un grado de visibilidad inimaginable a partir de uno de sus aspectos más valorados para mí: la reproductibilidad - sin estar pensando en las pérdidas del aura o situaciones que pudieran que personas, artistas y teóricos ya han estudiado - y ha sido ahí donde he podido detonar aspectos en los que trató de enunciar y denunciar situaciones dentro de cuerpos vulnerables como conmigo mismo. Asimismo he trato de cuestionar o dar entrada a peculiaridades dentro del orden formal para sensibilizar dichas presentaciones dentro de otros soportes o situaciones.

Es así que doy comienzo con el primer ejercicio con el que trabajé en el 2015: *Catamitus. Catamitus* [Imagen 3] hace una reflexión contemporánea hacía el mito clásico de Ganimedes - según algunos autores como Ovidio y Virgilio narran el rapto de un joven guapo y de forma encantadora al cual Júpiter, convertido en águila, elevó al Olimpo para que éste le brindará con servicios de una forma más amplías² - para contextualizarlo con el estereotipo del cuerpo occidental y en particular con la forma homosexual vista como mercancía; es decir, la pasión sexual de un adulto hacía un joven.

Es importante mencionar el grado de valor de los elementos iconográficos que se representan, de igual forma, el nombre que está en latín - por mera afinidad - y todo el coste que tuvo éste en el Renacimiento como símbolo de una práctica sexual - que aún es actual - como la pederastia y que también forma parte como simbolismo dentro de la homosexualidad - como el mártir San Sebastián, por mencionar - y que ha perdido o direccionado a otros valores en nuestra actualidad.

Ganimedes ha sido una de las primeras representaciones entre el amor de un hombre adulto y un joven, además de que tuvo sus retratos, más específicos, con representaciones de varones jóvenes que llevan de la mano alguna ave - a dicha figura iconográfica se le conoce como *Catamitus* - que dentro de la tradición griega esta ave se le ofrece al muchacho como “un regalo al cortejar a alguien en las aventuras homosexuales”³.

Lo que busca este *Catamitus*, que trabajé en *stencil*, es el mostrar uno que vaya afine a mí contexto. ¿Por qué? Debido a que siempre me veo no identificado con representaciones homosexuales a través de cuerpos de hombres que no me representan física ni mentalmente. Gracias a la lectura de Georges Didi-Huberman en *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (TF Editores/Museo Reina Sofía, 2010) donde denota la caída de los héroes clásicos como el Atlas - que lo contrapone con su Atlas Moderno que corresponde al del obrero, que yo identifiqué como el albañil -, es ahí donde traté de darle el peso a la imagen y generar una similitud con tal crítica. Además es evidente que nuestra situación mestiza muestra cuerpos y pigmentocracias variadas y ricas en los que la idea de la blanquitud debería estar siendo erradicada, pero es todo lo contrario.

Para tal imagen se tomó una fotografía, de internet, de un joven moreno y de estatura media, se cambió la representación de un ave que no mostrará masculinidad por la de un pollo muerto que venden en los mercados tradicionales de nuestro país. Se trabajó la imagen a dos colores: blanco y negro, el tercer color que se ocupó fue el gris del concreto de los sitios donde se

ubicó para poder rescatar esa cualidad de una imagen emplazada en la urbe.

Es bien sabido que existe la prostitución y trata de jóvenes en las ciudades y que algunos de ellos lo hacen por necesidades económicas, *Catamitus* trata de mostrar ese mito caído del joven elevado al Olimpo para posteriormente ser glorificado convertido en una constelación, Acuario. Este *Catamitus* evidencia al joven mexicano que es tomado por el adulto para que pueda subsistir en este mundo de héroes caídos, ya no es el pederasta que le brinda de conocimiento - como en la antigua Grecia - sino de la subsistencia por medio del deseo y el placer sexual.

Para que dicha representación y narrativa tuviera presencia, a fine a la iconografía trabajada, se colocó la imagen en los puentes cercanos a la Avenida Tlalpan y Miguel Ángel de Quevedo - el ejercicio se pensaba para espacios donde existiera la prostitución masculina, pero por situaciones de logística y debido a que era mi primer incidencia con el aerosol en el espacio público sirvió de preámbulo para identificar espacios de cuidado hacia los policías de la Ciudad de México -. Se trataba de un ejercicio que - más allá de lecturas - buscaba un reconocimiento por parte de mí, en el sentido que debía mostrar esas imágenes perdidas y poco reconocidas por los transeúntes y dar importancia a la condición por la que pasamos los homosexuales en este país machista. He de reconocer que el ser habitante de la CDMX y estudiante de la UNAM me da una posición privilegiada, pero siempre trato de pensar en aquellas personas por las que tienen que salir de sus ciudades o pueblos para poder ser ellos mismo y reconocerse, ya que algunos que lo hacen desde sus localidades puede costarles la muerte y es ahí que me pregunto qué hubiera pasado conmigo si en algún momento mis padres hubieran decidido que mis hermanos y yo viviéramos en el pequeño pueblo de San Lorenzo Sayula, Hidalgo, de donde soy. ¿Hubiese tenido las mismas condiciones para afrontar mi orientación sexual?, ¿Hubiera podido, ya no estudiar artes, ingresar a una licenciatura?, *Catamitus* trata, también, de evidenciar esa situación por la que a veces se ven obligados a pasar los jóvenes que viene a la ciudad. Además de mostrar una

caída más de otro héroe, como mencionaría Didi-Huberman, no valorado.

Este primer trabajo en sitios ayudó a interesarme por una forma más de colocar y llevar al transeúnte a mostrarle otro tipo de imágenes más allá de la que puede ver por medio de la publicidad, sin embargo, únicamente pensaba en el cómo “luchar contra ésta” – situaciones tal vez de enojo que me caracterizan -, lo que hizo interesarme por trabajar a la par de ella y revisar el de dónde insertaba – así como los accionistas vieneses – mis propias imágenes y reflexiones de ellas, además por ir revisando el tipo de temas por los cuales comenzaba a trabajar y que inconscientemente siempre revisaba; así es como elaboré, en el siguiente año *Yo Besé a Peña Nieto*.

Yo Besé a Peña Nieto trata de generar una relación satírica a partir de lo que fue el despliegue del cien aniversario de Coca Cola, empresa refresquera con mayor impacto de presencia en el mundo. El pequeño proyecto comenzó con la indagación de la dinámica de festejo de la empresa donde se encontraban dos campañas; una fuerte, en incidencia en la población y otra de forma tenue por su poca propaganda.

De igual forma, encontré trabajos previos de artistas, como es el caso de Cildo Meireles en *Insertions into Ideological Circuits: Coca-Cola Project* (1970), para poder esclarecer una dinámica de circulación o de visualización con lo que se pretendía trabajar y que fueron de mi inspiración.

Primero, encontré, en paradas de camiones y espectaculares de la ciudad, imágenes de iconos de la cultura pop como Marilyn Monroe, Elvis Presley y Ray Charles en un campo de fondo rojo y dichos personajes en escala de grises donde se les ve tomando o portando un envase de vidrio de dicho refresco de la empresa, la imagen iba acompañada con la leyenda *I've Kissed* [He besado] que hace referencia al “*Kissed By*”⁴ [besado por]. Posteriormente, me percaté que a la par se encontraba la campaña de marketing de las latas con los nombres más populares de la gran mayoría de la población; en consecuencia, me hizo buscar una ima-

gen de nuestro expresidente, Enrique Peña Nieto (2012-2018), tomando un envase con el que estuviera impreso su nombre: y pasó: la encontré.

Me apropié de la imagen y generé, primero, tres impresos digitales en papel periódico [Imagen 4] donde hubiera noticias referentes a conflictos significativos durante sus 4 años de mandato de nuestro exgobernante. A pesar de ello, esas tres piezas no eran de toda mi satisfacción, sabía que la imagen que había elaborado debía tener que salir para saber el tipo de reacción de las personas y que la pieza cambiaría a otro formato. Además, comencé a preguntarme por cómo es que trabaja la publicidad hacía nuestros deseos y estar teniéndonos esas imágenes tan presentes para generar un imaginario al grado de generar símbolos.

La imagen se imprimió en loneta (1m x 2m), la cual fue ocupada para una serie de intervenciones públicas en calles del Centro de la Ciudad de México - en especial en la calles de Palma y Maduro [Imagen 5], ya que tal empresa colocó una tienda donde se venden exclusivamente sus productos-. El interés de las intervenciones fue el conocer la reacción de las personas al ver la pancarta - porque se trató de eso - un aspecto peculiar que dejó para que la obra empezara a suceder en vez de preocuparme por la colocación- y contar con el registro de la gran mayoría de lo sucedido⁵.

Las acciones no sólo se desarrollaron en un sitio específico, se estuvo cambiando de zonas debido a la presión que comenzó por parte de la policía de la CDMX debido a la imagen que estábamos ocupando de nuestro exmandatario en una situación completamente ajena a la norma. No obstante, se logró estar más de dos horas colocando la pancarta - como lo hacen las personas en las campañas políticas para dar a conocer la imagen y nombre de cada candidato en los cruces de las avenidas -.

Lo más significativo fue la respuesta de los transeúntes: risas, insultos, preguntas, miradas lascivas, fotografías, inexactitud, tropiezos y algunas otros “chascarridos” por parte de los compañeros a los que invité para llevar acabo la

pieza. Hubo todo el tiempo nervio por parte de nosotros. No teníamos la experiencia de trabajar y generar algo así en una de las calles más transitadas del país.

Es así que ambos ejercicios mencionados dieron una pauta para el estarme preguntando qué ocurría con este tipo de situaciones, ¿por qué no me interesaba en los espacios museísticos?, ¿por qué invitar a otras personas a generar la pieza?, ¿por qué la gente en el espacio público?, ¿qué imágenes eran las que podría trabajar para este tipo de ejercicios? Y sobre todo: ¿Qué ocurría con la gráfica a partir de este tipo de propuestas? Además, veía que este tipo de trabajos tenía más impacto - para mí y tal vez para las personas que se les presentaba - debido a que se encontraban en la calle y trataba de generar esa violencia al forzar a verlas en su interrumpir al transitar, aspecto peculiar con lo que uno pasa a diario en esta ciudad.

Lamentablemente, ya cuando veía salidas un poco más viables a mis ejercicios - con mucha tristeza y enojo - tuve que "alejarme" dos años de estar problematizando desde la gráfica o con herramientas de ésta. Mi situación económica y familiar hizo que dejará todo ello, empero, comencé a optar por las construcciones teóricas y filosóficas del arte para, de cierta forma, no estar alejándome desde mis propios intereses y una vez teniendo ciertas condiciones continuar con mis ejercicios.

Busqué otras clases y encontré grandes pensadores mexicanos, muy jóvenes ellos, que me hicieron estar debatiendo por el tipo de imágenes con las que se trabajan desde el arte y desde la misma publicidad. Ahí encontraba algo que podía seguir indagando y era el poner a seguir apuntando, en mi bitácora, el cómo seguir generando propuestas para que en algún momento pudiera tener ciertas condiciones para volver a estar recuperando todas las herramientas aprendidas en mi formación.

Empero, me daba cuenta que las reflexiones de los sujetos en dichos espacios a los que arribé se volvían un tanto ilustrativas. Comenzaba a ver que los autores que revisábamos y ejemplos trabajados ve-

nían de la misma experiencia de dichos sujetos, así mismo como, me han enseñado en la facultad, uno parte desde su misma vivencia. Me sentí abrumado e inseguro, sabía que tenía que regresar a este espacio neutro que eran esos lugares donde se gestan situaciones desde nuestras propias andares. Algo complicado, en un sentido personal.

Afortunadamente, en enero del año pasado, compañeros y amigos míos - Mariana (Pollo Bollo), Juan Naranjo, Helena Escobar (La Güerra) y Roberto Martínez - me invitaron a formar parte de un nuevo proyecto, Línea Negra Taller-Galería⁶, en el cual estaban considerado un taller de gráfica donde hubiera posibilidad de “hacer taller”, pero también problematizarlo desde las mismas técnicas. Se presentó una oportunidad para continuar con mis dudas y sobre todo para no responderlas sino todo lo contrario y muy alegremente me integré; a un año de estar ayudando a dar crecimiento de ese espacio he podido generar y recuperar dinámicas y conocimientos que mi formación y experiencia han dotado.

Esta tesis es parte de este proceso de regresar con mis indagaciones, además de que he comenzado a identificar que desde la misma técnica y campo formal es que se puede activar y expandir ese lugar para ocupar un sitio. Recomiendo ciertas inseguridades ya que nunca se nos dice el cómo, pero a pesar de ello con una firme convicción de disputar hasta mis mismas afirmaciones.

El siguiente trabajo - al que le agarré tal cariño por las distintas dinámicas que generé por estar inquieto - que titulé *Línea* (2018) trata de formular una disposición espacial de cómo generar un gesto dibujístico en un sitio a partir de fenómenos dispuestos por otros elementos ajenos al de un carbón, o herramienta, que deja un registro en un formato bidimensional [Imagen 6 y 7].

Para Vasili Kandinski (1866 - 1944) la “línea geométrica es un ente invisible. Es la traza que deja el punto al moverse y es por lo tanto su producto. Surge del movimiento al destruirse el re-poso total del punto”⁷ y ésta se configura de algo estático a lo dinámico: dicha definición primaria

del ruso será en donde nuestro ejercicio podría tener la primera lectura.

Lamentablemente, los espacios de tránsito - como son la mayoría de <<no lugares>>⁸ y en particular éstos - son reafirmantes de sujetos alienados que por su condición se podrían olvidar de que la línea sí es un ente visible en cualquier circunstancia, es por ello que *Línea* trató de ser un agente sensibilizador; es decir, resaltar cómo es que se puede observar dicho fenómeno.

Otra situación a debatirle a Kandisnki es que habrá que interrogarnos sobre los agentes que destruyen tal reposo del punto para hacer de la línea algo dinámica. Su pensamiento del pintor es sabido desde las condiciones del cuerpo humano y cómo es que éste tiene incidencia desde otras manifestaciones artísticas como es la música y la danza.

Regresando a la pieza, la disposición del ejercicio fue la colocación de una tira de plástico negro de 8m de altura y 5cm de grosor en una alcantarilla a las afueras del metro Hidalgo de la Ciudad de México. El principal agente del dinamismo de la tira fue el aire producido por un <<no lugar>> para llevar a otro en donde el sujeto pierde toda agencia.

La tira se activaba con un movimiento no uniforme y sin dirección alguna que yo - o cualquier otro sujeto - pudiera conocer. La respuesta del plástico fue la de su elevación autónoma⁹. El resultado radicó en una interrogativa hacia la forma de un elemento secundario del dibujo y cómo es que éste puede llegar a tener su propio trazo desde otro elemento ajeno a una persona.

Dicho registro de *Línea* es el interés de generar o problematizar desde la forma - la línea que es un elemento primordial dentro del dibujo y el grabado - un aspecto gráfico en otros soportes es para la sensibilización de ésta en sitios.

He de mencionar que este ejercicio buscó desarrollar situaciones para involucrar al transeúnte, a ese sujeto que vive como pasajero, cliente o conductor¹⁰ para poder detenerse y observar algo que está irrumpiendo con

su cotidianidad y ahí generar hasta una misma reflexión por sí mismo - pero bueno, eso es mera interpretación mía, en lo personal, sólo me encanta observar las reacciones y el cómo se comportan y poder sacarlo a los transeúntes de su misma cotidianidad - e interrogarse o contraponer esa idea de soledad cuando identifican que algo está ocurriendo en un espacio que ha servido de simple tránsito o para algunas otras actividades específicas.

Esos ocho metros de plástico que se plantea desde una interrogativa dentro de lo formal es que me permite ir afirmando que dentro del mismo lugar como dispositivo que es la gráfica empieza a comenzar a responder por su expansión desde la reflexión del hacer, pero al estar afirmando me deja completamente anulándome en el sentido en cómo es que desde la misma forma y hacer es que pueda seguir problematizando; además sobre qué otros aspectos de la gráfica pueda estar contraponiendo, así como el mismo Ismaïl Bahri - que revisé en el capítulo anterior - mostró una peculiaridad a través de fenómenos naturales a los que a veces no consideramos. Ello podría estar mostrando qué poco estoy haciendo sobre el campo tan diverso que me brinda la gráfica al volcarse a otro espacio que puede condicionar otras miradas, otros cuerpos, otros saberes.

La pieza *in situ* ayudó por indagar en las formas primarias utilizadas desde el dibujo y el grabado - el dibujo me es importante ya que es el eje conector con otras disciplinas y eje primario para que surja la gráfica -, de igual manera, al estar pensando cómo es que puedo replicar un módulo y que éste pueda generarme una riqueza a partir de un ritmo o una representación para estar interrogando la imagen en una situación actual subsumida por la tecnología y que ésta deviene la masificación de nosotros mismos.

Es así que este último trabajo me permitió afirmar que debía y quería seguir trabajando de esa forma, además, la corporalización de la presentación del registro de la pieza me ocasionó a no estancar el trabajo sino darle salida y visibilidad y no sólo preocuparme por mí; es decir, buscar la forma de mostrar el trabajo de mi generación que problemati-

zaban a partir del video u ocupaban tal como registro; por lo tanto, ello detonó una muestra colectiva de video arte con amigos y compañeros llamada *Vigía* el mes de Julio. *Vigía* consideró “un encuentro que responde a diversas inquietudes en las que se explora el uso del medio videográfico como dispositivo que registra procesos y acciones, eventos pasados y recuerdos, que genera espacios otros, ficciones y narraciones; que media entre lo público y lo íntimo”¹¹. La presentación orilló a tomar por una noche la casa de Diana Raegui - que también fue la animada a desarrollar dicho proyecto y que trabajamos de la mano para que se llevara a cabo - y mostrar al espectador que existe una necesidad de ser vistos e indagar/experimentar otros formatos (que ya se han propuesto) de exhibición.

. Si traigo esta experiencia a esta reflexión personal es debido a que mis trabajos tratan de desarrollarse dentro de la colaboración para generar comunidad. La ayuda de Pamela De Alva, Amanda Bobadilla, Gustavo RValtierra, Diana Raegui, David Quiroz, Mariana Calderón, Luis Lazcano, Leo Velázquez, Andrea Montoya Rodas (Colombia), Victoria Ibarra (Colombia), Fernanda Briseño; Axel Helem - exponentes de *Vigía* como se ve en el cartel de la Imagen 8 -, no sólo fue en la de dar un espacio y material sino en trabajar en cómo se montaría y curaría ya que ese tipo de saberes nos son escasos y en donde como profesionales del arte es importante desarrollarlos. Además, así como el lugar que es el taller, éste también genera colectividad y comunidad como el que se desarrolla en el espacio público a partir de la dinámica de habitarlo.

Ahora, me permito hacer las referencias del primer capítulo y sostener mis especulaciones con estos trabajos que han sido significativos ya que puedo ver que la gráfica como ese lugar jerárquico que distribuye el transitar - sus procesos - en un sentido hacía el saber y poder - como dispositivo, recordemos - y que cuando desde éste se crea una imagen y ésta es llevada a otro espacio; entonces, la misma ocasiona otra situación; por ello, podría pensar que estaríamos hablando en esa situación en donde la diversión y la distracción son las que podrías enmarcar o atisbar tal expan-

sión. En algún momento deje ideas vagas y en este caso fue la tercera definición de <<expansión>> de la DRAE que traigo a este párrafo. Si bien, no busco divertir o entretener, lo más que trato de rescatar es esa “distracción” que pueden generar dichos eventos, que propongo, porque el llevarlos a cabo me permite dar otra forma de crear comunidad con ayuda de una pequeña herramienta que nos podría brindar la gráfica – o hasta cualquier otra categoría artística, pero no hablare de ello porque mi tema es otro-.

Podría ser el caso en que *Línea* es el ejercicio más maduro hasta el momento, ya que cumple con dicha acción a la definición, pero prefiero verlo como un agente que me mostró en el pensar en cómo afectar un lugar y contrarrestar – así como lo hicieron la Internacional Situacionista – las relaciones de producción alienadas. En todo caso los demás trabajos logran, con las imágenes, generar y cambiar el transitar de las personas para hacer de ese espacio otro y distinto, pero siempre y cuando exista comunidad y sujetos que enfatizen a éstos ya que por ellos es que se realiza; es decir, el interés está en las personas porque la idea que surgió de buscar o hallar el lugar a la gráfica contemporánea es porque también la gente ocupa más espacio y son los espacios que ocupan donde se trata de llegar.

Es muy clara mi inconformidad hacía Marc Augé cuando menciona que los <<no lugares>> son esos espacios donde no hay reflexión en las personas al usarlos y si es así, me parece que puedo enfatizar que aquí es donde uno puede trabajar; o más bien, donde yo quiero trabajar. Si bien un <<no lugar>> es donde puedes ver el tránsito monótono de personas, no obstante, por qué no generar esas condiciones para enfatizar las problemáticas de una masa, talvez no romper la dinámica, pero si ocuparla para hacerle saber al transeúnte que se puede mostrar la realidad desde otros recursos y así sumarlos e invitarlos a ser partícipes de 3, 10, 40 segundos – el tiempo que sea necesario o el que disponga – para poder detonar reflexiones, no sólo con el ejercicio sino las que ellos puedan llegar a tener en sus mentes porque nunca nos preocupamos por el otro en tales espacios – o en cualquier ámbito-.

Si bien, he de estar muy agradecido con mi directora por poder darme un grado de libertad para poder escribir este trabajo. Me permito también mencionar que el hecho de estar indagando en si existe o no o cómo se podría dar la expansión en la gráfica, ha hecho que vea que el trabajo que busco es el de colaboración con mis compañeros o personas “no familiarizadas” a estos procesos y es debido a que el “hacer taller”, como mencionaba mi maestro Pedro Asencio, permite el trabajo comunitario, pero puedo romper también con esos grados de jerarquía y poder que se hace en un taller tradicional. Así mismo, sostengo que el hecho de expandir o buscar una expansión me parece que no sólo debe de verse en el sentido de la técnica, tecnología o medios de la gráfica sino en la mente o en las ideas.

La tesis y estos años de estudios me han podido brindar de herramientas para dejar a un lado la idea de <<lo nuevo>> y que con la investigación - sobre todo con el indagar sobre el Accionismo Vienés - las de ideas de recuperación de formatos y propuestas son viables siempre y cuando respondan al contexto en el que nos encontramos o que estamos retratando. Y bien, puedo decir que así como el Futurismo, la Internacional Situacionista y los Accionistas vieneses buscaron revocar los territorios en los que el capitalismo y la sociedad del espectáculo han consumido de nosotros: yo fui capaz de darme cuenta que también estaba buscando ese camino, tal vez no tanto como una lucha sino como pequeños momentos de resistencia para poder contrarrestar la libertad, como por ejemplo al generar una muestra colectiva con mis compañeros para ser autoreflexivos con nuestros propios lugares del hacer y condiciones para mostrar y dar cuerpo a nuestras propuestas.

Línea se volvió esa cuestión en la que la imagen busca salir de la estampa y necesita su propia autonomía. Podría decir que este trabajo esclareció lo que una imagen, desde su simbolización, dio para reconocerme y me brindó de una metáfora geométrica cuando la realicé y funcionó para cambiar ese lugar y dotarlo de otro valor histórico. Desconozco si ocurrió lo mismo con la gente que pasó y fue participé, en todo caso podría ver los registros y estar reconociendo los rostros y reacciones que

hicieron, pero con eso mínimo me quedo porque el poder atraer la mirada o la atención de alguien más en espacios abiertos es complicado.

Aún recuerdo las palabras de mi tutora cuando me indicaba que uno trabaja con lo más mínimo de nuestra sensibilidad y que eso es algo muy grato porque a veces se encontraba “la formula” y uno se queda en ella y, a veces, no se permite estar reflexionando sobre otros mecanismos. Puedo decir que el estar mencionando y ejemplificando sólo es para destacar esos aspectos mínimos y sensibles que la gráfica - por gusto al quehacer - me ha dotado para poder haber realizado tal trabajo académico y concluir con esta etapa, pero seguro, las que vienen son las más determinantes. Por ello, este trabajo no sólo se vuelve un simple trámite administrativo sino se transforma en otra forma más amplia en la que quiero continuar sin tener una pauta.

La idea de expandir y encontrar sustentos teóricos para tal alargamiento a la gráfica me ha permitido reconocer y reconocirme dentro del campo de lo sensible y tomar una postura personal que indaga afinidades hacia el espacio público y que seguramente éstos irán modificándose con cada desarrollo y pensamiento dentro de mis procesos.

Si bien, la idea es ir desenrollando la madeja para ver hacia dónde la gráfica puede ir saliendo; ergo, uno pensaría que la tarea es continuar encontrando tales fracturas y ampliar las cuestiones no exploradas por el arte, pero la problemática radica en mí y en esos campos no explorados por mí; por ello, este trabajo sólo me deja más curiosidad hacia dónde me volcaré y a lo que más adelante estaré problematizando y es ahí donde todo tiene sentido y a lo que quiero hacer.

¹ <https://www.animalpolitico.com/2014/10/estudiantes-de-la-unam-llaman-paro-y-movilizaciones-en-solidaridad-con-ayotzinapa/> (Consultado el 15/12/2018).

² Saslow, James M., *Ganimedes en el Renacimiento. La Homosexualidad en el Arte y en la Sociedad*, edit. Nerea, 1ª edición, Madris, España, 1968, pp. 15 - 16.

³ *ibíd.*, pp. 156

⁴ Staff, Journey, “Elvis, Marilyn and Icons ‘Kissed By’ the Coke Bottle”, Feb 26, 2015 [En línea] <https://www.coca-colacompany.com/stories/pop-culture-elvis-marilyn-and-icons-were-kissed-by-the-coke-bottle> (Consultado el 20/05/2018)

⁵ Se cuenta con el registro de video en las siguientes ligas:

<https://www.tumblr.com/reblog/144589779411/eiRPDyZM>

<https://www.tumblr.com/reblog/144590288607/kWv7Lu6S>

<https://www.tumblr.com/reblog/144590179454/XEcvK5JG>

<https://www.tumblr.com/reblog/144590043525/IP0UAUna>

⁶ Línea Negra Taller - Galería cuenta con tres plataformas digitales en las cuales damos a conocer nuestro espacio y talleres, además de dinámicas en las que la situación geográfica nos proporcionan ampliar nuestra oferta. Página de Instagram, <https://www.instagram.com/lineanegrataller/>; cuenta de Facebook, <https://www.facebook.com/lineanegratallergaleria/>; Twitter, <https://twitter.com/LNegraTaller>. (Cuentas consultadas el 31/12/2018).

⁷ Kandinsky, Vasili, *Punto y línea sobre el plano*, Ediciones Paidós, 1ª Edición, Argentina, 2003, pp. 47

⁸ Definición trazada por Marc Augé donde menciona que dichos no lugares corresponderían a los “medios de transporte mismo o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan refugiados del planeta” y que éstos no generan identidad ni relación con los otros, sólo similitud y soledad. Augé, Marc, *Los no lugares. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Edit. Gedisa, Decena reimpresión, Barcelona, España, w2018, pp. 41 y 107.

⁹ Se cuenta con el registro de video en las siguientes ligas:

<https://omarcastilloav.tumblr.com/post/183608820544/omar-castillo-l%C3%ADnea-2019-pieza-in-situ-tira>

¹⁰ Augé, Marc, *ibíd.*, pp. 106

¹¹ Parte del guión curatorial de la muestra. La presentación sólo tuvo publicidad mediante FaceBook y las cuentas de Instagram de los exponentes que se llevó a cabo en el domicilio de Diana Raegi, Miguel Ángel 116, Col. Nonoalco, Ciudad de México, México, en el horario de las 18:00 a las 24:00 horas. <https://www.facebook.com/events/254889008651300/> (Consultado el 28/12/2018).



Imagen 1. Proceso de trabajo donde se muestra la colocación de los rostros de los estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa. Cortesía: Gráfica por México FAD.



Imagen 2. Mitin del 15 de octubre en Ciudad Universitaria para exigir la presencia con vida de los estudiantes desaparecidos, a tal acto se invitó a los Padres de los desaparecidos. Cortesía: Gráfica por México FAD.



Imagen 3. Catamitus, 2015, Intervención pública, Stencil con aerosol, 1.2 x 0.65m.



Imagen 4. Yo besé a Peña Nieto, 2016, Impresión digital en periódico, 21.5 x 28 cm.



Imagen 5. Intervención pública en la calle de Madero y Palma, Centro, CDMX.



Imagen 6. Registro fotográfico de Línea (2018). Tira de plástico negro de 800cm x 5cm, pieza in situ.



Imagen 7. Registro fotográfico de Línea (2018) .Tira negra de plástico de 800cm x 5cm, pieza in situ.



VIGÍA

Pamela De Alva
Amanda Bobadilla
Gustavo RValtierra
Diana Raegui
Omar Castillo
David Quiroz
Mariana Calderón
Luis Lazcano
Leo Velázquez
Andrea Montoya Rodas
Victoria Ibarra
Fernanda Briseño
Axel Helem

Miguel Angel **116**, Nonoalco,
03700 Ciudad de México, **CDMX**

20 de Julio de **20:00 a 23:00** hrs

Imagen 8. Cartel de la muestra de video arte Vigía.

CONCLUSIÓN

Las herramientas elaboradas en esta investigación pudieron enriquecer mi mirada para poder articular, teóricamente, que la gráfica puede alargarse si vemos al taller de producción, en sí la gráfica porque tiene las características para construirse como <<lugar>>, como dispositivo - maquina foucaultina - que ordena y que encamina el andar de las personas y que al sacar imágenes al espacio o al generar otros formatos de la imagen gráfica o soluciones es que podemos ver esos alargamientos o rupturas al desenrollar esa madeja que es dicho dispositivo o lo que se planteó como expansión..

Es claro que el campo de la gráfica está expandido y que seguir definiendo éste es pertinente, sin embargo, es necesario comenzar a reflexionarlo y para ello me es claro que la expansión empieza como acción desde mis propuestas - al igual que otros creadores -, de igual manera, es elemental la problematización a partir de los elementos característicos que construyen a la categoría artística y que al proponer otros formatos éstos sigan siendo parte de ella.

Me percaté que al estar reflexionando sobre este interés en mi accionar pudo brindarme el gozo de generar comunidad porque el ser consiente de “hacer taller” es dotar de condiciones para desarrollar propuestas o intereses con otras personas, así como el apoyo dentro de un taller gráfico, y dar visibilidad al trabajo mutuo ya que esto me afirmó esos sentimientos de amistad y la vida.