

Universidad Nacional Autónoma de México

Posgrado en Artes y Diseño
Facultad de Artes y Diseño

**DEL QUEHACER ARTÍSTICO
Y SUS MODULADORES TEMPORALES**

Tesis
que para optar por el grado de

DOCTOR EN ARTES Y DISEÑO

Modalidad experimental

Presenta

ANDRÉS JOAQUÍN FONSECA MURILLO

Tutor principal: Doctor Fernando Castaños Zuno
IIS UNAM

Sinodales: Doctor Alejandro Villalobos Pérez FA UNAM

Doctor Francisco Plancarte Morales FAD UNAM

Doctor Julio Amador Bech FCPyS UNAM

Doctora Chiara Pignotti UPV España

Ciudad de México, Febrero 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

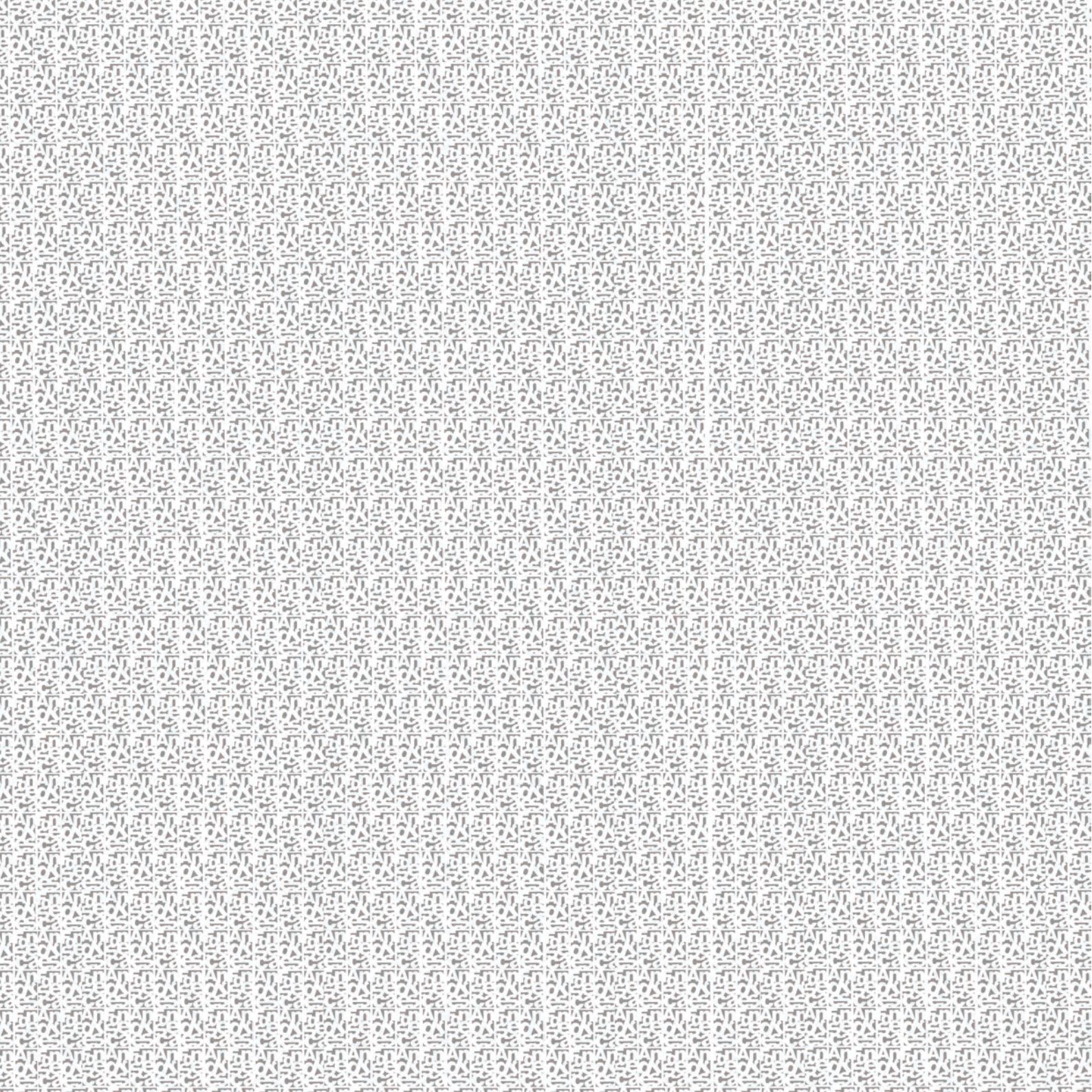
DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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







Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño
Posgrado en Artes y Diseño

DEL QUEHACER ARTÍSTICO
Y SUS MODULADORES TEMPORALES

Tesis
que para optar por el grado de

DOCTOR EN ARTES Y DISEÑO
Modalidad experimental

Presenta
ANDRÉS JOAQUÍN FONSECA MURILLO

Tutor principal: Doctor Fernando Castaños Zuno

Sinodales: Doctor Alejandro Villalobos Pérez
Doctor Francisco Plancarte Morales
Doctor Julio Amador Bech
Doctora Chiara Pignotti

Ciudad de México 2023

"Es así, como enmudecer ante la pasmosa gracia de un vidrio roto, frente a la placentera herrumbre de una tapa arrugada de cerveza o la avejentada curva de una varilla; como extasiarse viendo un alambre arrugado, un pedazo pequeño de plástico o cualquier olvido olvidado en un pedazo de algo; es parte de un rompecabezas sin limite ni forma determinada, que sirve como anzuelo para la picazón de esa nostalgia intangible que casi nunca nos toca, porque casi nunca nos dejamos seducir por ella."

Ensayo tres. P. 114

Imagen portada: Condor del escudo UNAM



“El arte es un producto fisiológico, visceral; se relaciona con la entraña y es como parir. Solo los humanos, dentro del reino animal, paren arte como forma de replicar su especie. No lo hacen para perdurar, sino para conservar la esencia.

No es algo que lo domine o entienda el intelecto: no es enumerable, ni cuantificable, ni explicable. Está dentro del terreno de las emociones y por tanto es doxa en su representación más perfecta.

La esencia a la que me refiero, es esa sublime secreción que nos define como especie: la capacidad de sentir que existimos unida al deseo de querer entender; de allí despega toda acción creativa.

Algunos escogen el intelecto como motor central de búsqueda, a otros nos acoge la emoción.” Fonseca, A. 2016

A



Margarita Caso

Agradecimientos:

a
Margarita Caso

a
Mi madre y mi padre

a
Fernando Castaños

a
Alejandro Villalobos

a
Francisco Plancarte

a
Julio Amador

a
Chiara Pignotti

a
Laura Castañeda

“Muy agradecido, muy agradecido, muy agradecido...” Vargas, P.

Al iniciar los estudios doctorales tuve que decidir entre uno de los tres enfoques que presentaba la institución que me acogía: uno teórico, uno teórico-práctico o uno experimental; escogí el acercamiento experimental.

La palabra “experimental”, en el contexto académico, suele guardar relación directa con la ciencia, pues en este ámbito generalmente se sustentan o se refutan las hipótesis por medio de experimentos. Aquí, dicho adjetivo nos remite a una comparación de observaciones en condiciones que varían de manera controlada y que pueden ser replicadas, las cuáles tienen como propósito constatar (o contradecir) lo esperado. De forma muy diferente, la interpretación usual de esta palabra en el terreno de las artes es la que da el compositor John Cage en 1955⁽²⁰⁰⁵⁾: “Un hecho experimental es aquel que produce resultados no previsibles.”

Cuál sería entonces el camino a seguir al emprender una tesis doctoral experimental en artes?

Al pertenecer, el arte y la ciencia, a dos esferas totalmente diferenciadas del pensamiento humano, el método científico se presenta como antagónico a la forma en que se aborda un hecho creativo en el espacio del arte.

Al ser sistemas diferentes y tener parámetros casi opuestos, las formas de lograr resultados difieren. En principio los dos están basados en las experiencias sensoriales; pero, en el caso del arte, las resultantes (las respuestas) no exigen una explicación y, al ser verdades subjetivas (Doxa: Eikasia), no se pueden refutar y menos aun reproducir.

Por lo anterior, al realizar mi trabajo doctoral, me mantuve lo mas cercano posible a lo dicho por Cage, al tiempo que me apegaba a lo estipulado por el reglamento de la institución que me recibía.

Asumí que emergía un reto: “procurar dar a la documentación y la reflexión del quehacer artístico propio la responsabilidad que ya tienen otras maneras de estudiar el arte, como la estética, la historia y la crítica”. Vi que este desafío implicaba “pensarse como practicante de una disciplina que seguramente existe, pero no ha sido catalogada, y quizá ni siquiera estipulada: una disciplina

necesariamente hermanada a la del quehacer artístico mismo, y que tal vez no pueda separarse por completo de él”.

“Se trataría de llegar a producir un texto sobre el arte que tendrá que incorporar al arte y, por lo tanto, ser también obra. La preocupación, y también la gran motivación, es saber cómo proponerse ser escritor de ese cuadro, pintor de ese escrito, cómo crear una tesis doctoral de la que uno sea autor, tema e ingrediente.”¹

Lo imprevisible estuvo presente en el desarrollo de todo este trabajo. Apareció por ejemplo la oquedad textual, contenedor vacío que denominé “litteralbo”, o surgieron formas expositivas innovadoras, la primera de las cuales fue precursora de una exposición, que, a su vez, creó otra exposición y un coloquio. Emergieron la palabra “imagenador” y el cuerpo imagenar de la tesis: el Manifiesto imagenado. También se planteó una taxonomía para intentar clasificar los objetos que aparecen en las imágenes del Manifiesto, entendidos estos como depositarios del tiempo. Se reveló una manera de entender en campos de percepción las imágenes; se planteó una definición del arte y, a partir de ella, la diferencia de este con el diseño; se definió “objeto”. Por último, se concibió un libro objeto: el texto (tesis) que acompaña al Manifiesto.

Dentro de lo escrito hubo siempre un juego libre en el estilo, procurando mantenerse fiel a la forma ensayo, ya que dada su libertad expresiva, es a mi parecer el mejor vehículo para plantear y defender ideas en el terreno del conocimiento que me concierne. Algunas partes fueron escritas a modo de Sor Juana Inés de la Cruz, otras recordando a Artemio Del Valle Arizpe. La prosa pasaba de pseudo científica a lírica o poética con la mayor facilidad, como una manera de adoptar una posición intermedia, más no indefinida, sin oponerse ni conciliar con ninguna de las formas en específico manteniendo una abierta libertad creativa: plástica. (Tomando esta palabra con dos de sus acepciones: moldeable y perteneciente al arte.)

Cage, J. (2005). Silencio. Madrid: Árdora. P. 13
1.- Ensayo 4. Pp. 133 - 134

Tesis experimental

Un escrito de artista, en pensamiento,
es fulgor de la mente esclarecido,
es un orden, prendado y bien prendido
del desorden, que en arte es el cimiento.

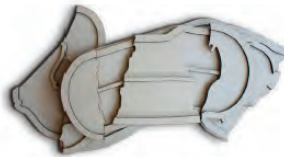
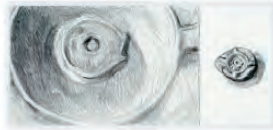
Cuando expresa y exhibe su sustento
logra ver ese espacio tan perdido?
Ser el signo que explica lo vertido?
Ver la fuente, el sostén o el fundamento?

La búsqueda incesante de respuestas,
de imágenes que dar en lo plasmado,
es dilema de estructuras abiertas.

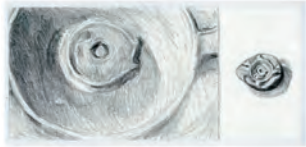
Esperando reacción al ser mirado,
esas capas que siempre están cubiertas
son pregunta, la duda es el legado.

(A modo de Sor Juana. Soneto)

Ensayo cuatro Cita 13 P. 144



Índice



Manifiesto imagenado

520 imágenes, primer año del proyecto
“Algo diario, lo estético en lo cotidiano”

Dirección del sitio de internet	29
Muestra de portada	30
Muestra de imágenes y páginas	31



Prefacio, introducción y proyectos

Prefacio	41
Introducción	42
Los Proyectos	
Flor de un día	44
Algo diario	46
Antecedentes personales: recorridos formales.	
Apareció un joven que llevaba en la nariz una pluma	49
Raeca casila jaranaila. Lejos donde duerme el lago	50

Filtros de café para el papel	54
Bolsa de uso	56
Wodda	57
Esas líneas paralelas	58
Citas	60
Bibliografía	61
Imágenes	62



Ensayo uno Hacedor de imágenes

Esbozo de una tesis	
El imagenador	71
Aproximaciones	75
Yo creador me confieso	76
Un cúmulo de tiempo	77
Epílogo	78
Citas	80
Bibliografía	83



Ensayo dos Nostos o la distancia

Nostos o la distancia	91
Al principio	92
Llevando una imagen	93
La palabra salió	94
Y movimiento de piernas	95
El sabor	96
De identidad	97
Y ese olor	98
Citas	100
Bibliografía	101
Imágenes	101



Ensayo tres Las dos esferas

El quehacer artístico	111
El tiempo en las dos esferas	111
La mutación	112
Las cosas nimias	113

La definición	115
La diferenciación	116
Lectura de imágenes por campos	117
Citas	121
Bibliografía	123



Ensayo cuatro

Una memoria vestigial:

Rugosidades, constructos, testigos y memores.

Lo extraordinario en lo ordinario	131
Encuentros	137
Una taxonomía	140
Citas	143
Bibliografía	147



Ensayo cinco

El literalbo y la abstracción

Espinacson siquin sofia	157
Erentiza vibrente	163

Persín, er protocino joliz	164
Silnación	165
Citas	168
Bibliografía	171



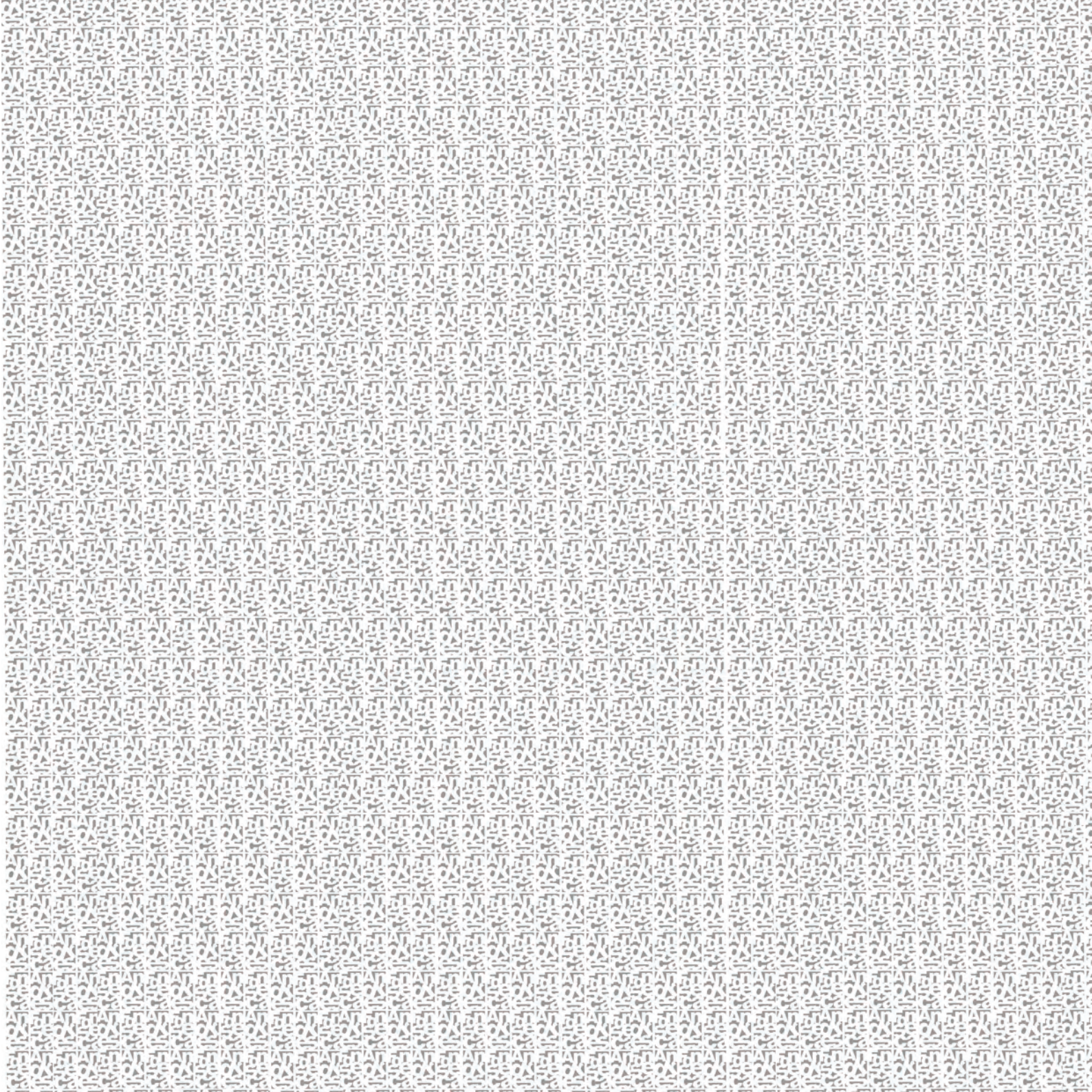
Ensayo seis

Tiempo, memoria y olvido
La fragmentación de un “cuadro”

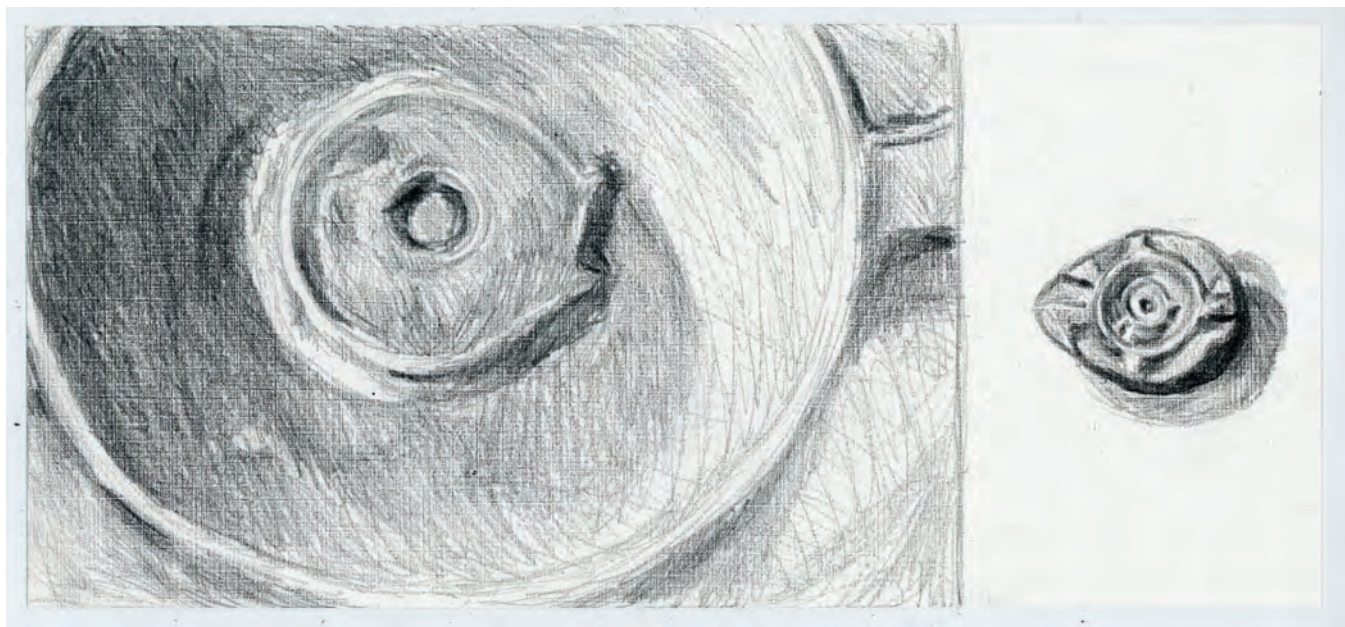
Metamorfosis del quehacer artístico	
Exposición itinerante	179
In situ	181
Tiempo, memoria y olvido	182
Un gran recuerdo	188
Es Clavo Mío	188
Objetos de pertenencia	192
Citas	194
Bibliografía	205

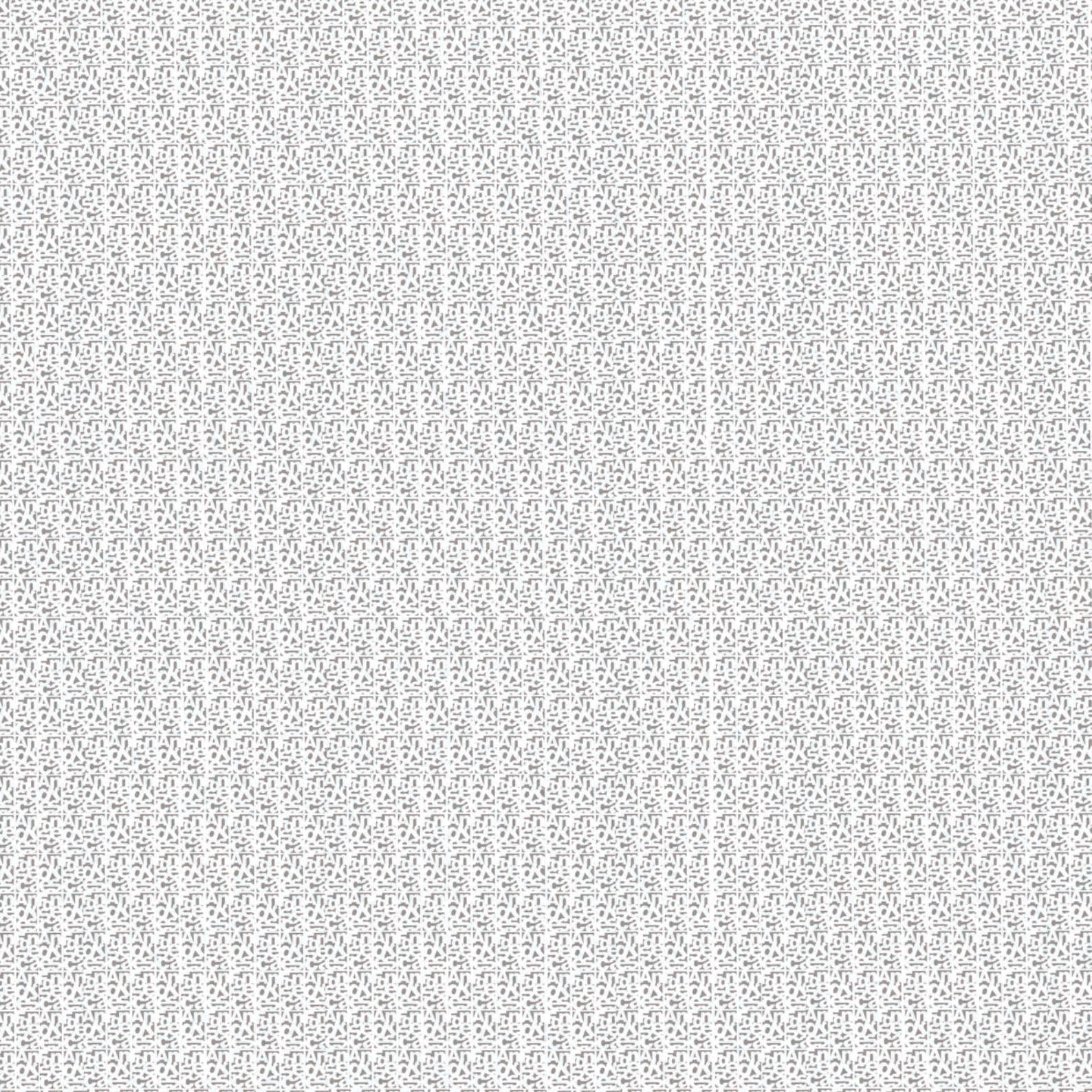
"A partir de ese momento todo mi trabajo estuvo permeado por el doble movimiento aprehendido con la escritura putujani: abstraer los significantes de su significado, para seguir sus propias reglas de juego, su vida gráfica y atribuirles propiedades percibibles por otros sentidos."

Prefacio P.53









Manifiesto

Manifiesto imagenado

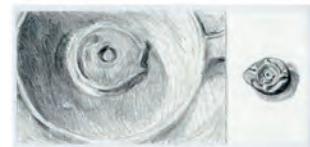
Del quehacer artístico
y sus moduladores
temporales

Andrés Fonseca

“Somos lo que vemos, la imagen es nuestra casa.” “La imagen es sumatoria de emociones, de significados propios y ajenos, despierta al intelecto, lo arrebola, crea movimientos emocionales, nunca está descontextualizada ya que aporta y porta un espacio propio.”

Ensayo uno P.73

Imagen portada: Fonseca, A 2014, Dibujo a lápiz.



Manifiesto imagenado

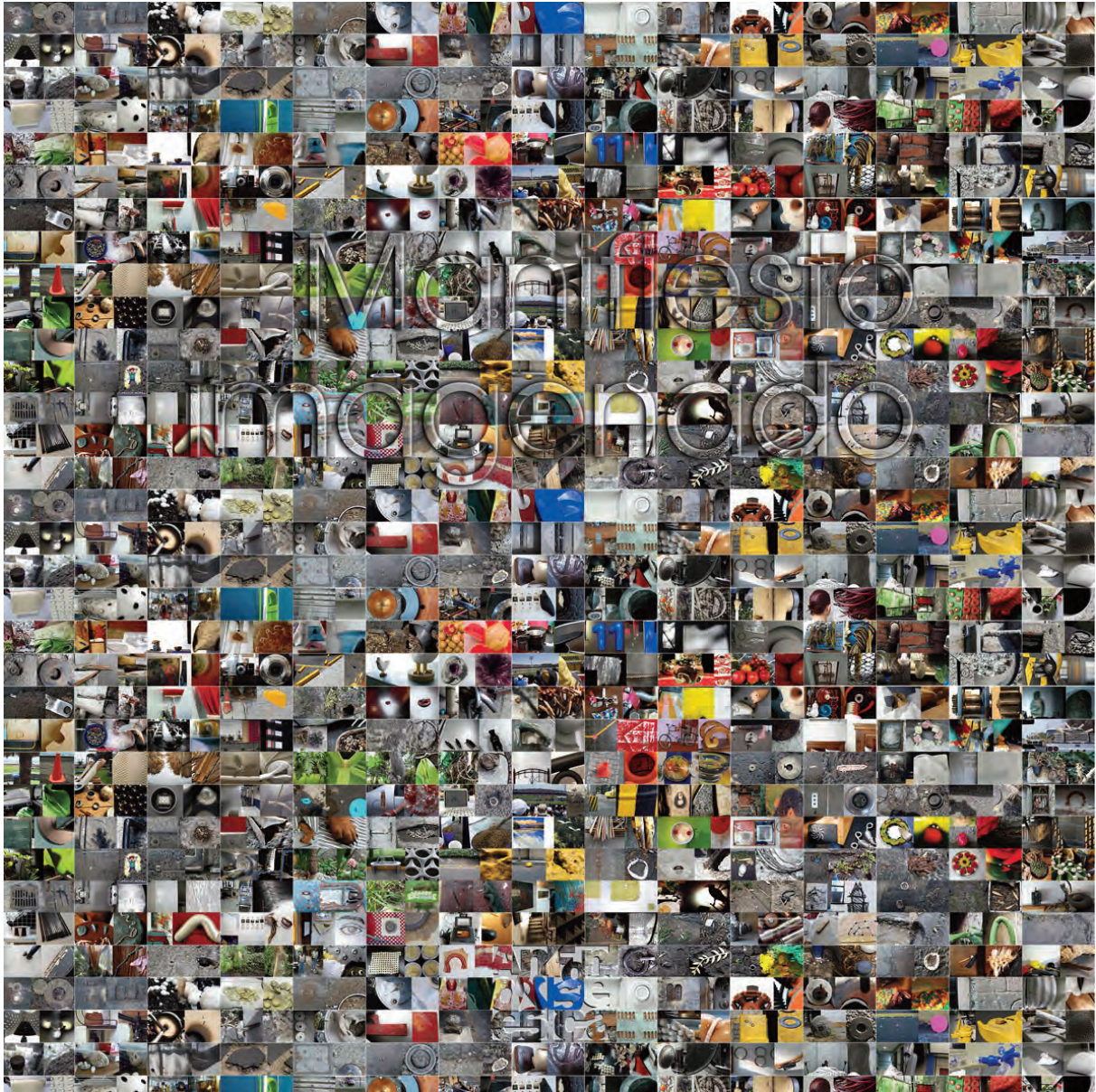
en

www.imagenado.soy

520 imágenes, primer año del proyecto
“Algo diario, lo estético en lo cotidiano”

Muestras

Portada, dos imágenes y cuatro páginas.



MANIFIESTO IMAGENADO

2011



< Empaque >

MANIFIESTO IMAGENADO

2011



< Alternás >

MANIFIESTO IMAGENADO
2011



PÁGINA 1

PÁGINA 5

MANIFIESTO IMAGENADO
2011



PÁGINA 2

PÁGINA 6

MANIFIESTO IMAGENADO
2011

<p>Cortina</p> <p>009 Cuernavaca 19 febrero 2011</p>	<p>Placa</p> <p>034 Esparto acastillado 19 febrero 2011</p>
<p>Tapa</p> <p>005 Fregal 20 febrero 2011</p>	<p>Empaque</p> <p>006 Fregal 20 febrero 2011</p>
<p>Vidrio</p> <p>007 Fregal 20 febrero 2011</p>	<p>Tabique</p> <p>008 Cruz Verde 21 febrero 2011</p>
<p>Monedas</p> <p>028 Oaxaca 22 febrero 2011</p>	<p>Regadera</p> <p>040 Oaxaca 22 febrero 2011</p>

PAGINA 4



PAGINA 5

MANIFIESTO IMAGENADO
2011

<p>Camisa</p> <p>010 Cruz Verde 21 junio 2011</p>	<p>Bastidor</p> <p>016 Cruz Verde 20 junio 2011</p>
<p>Desuso</p> <p>019 Cruz Verde 24 junio 2011</p>	<p>Aljarras</p> <p>020 Puebla 25 junio 2011</p>
<p>Mancha</p> <p>021 Oaxaca 24 junio 2011</p>	<p>Tapas</p> <p>020 Morelos 24 junio 2011</p>
<p>Prisión</p> <p>023 Oaxaca 25 junio 2011</p>	<p>Dientes</p> <p>024 Oaxaca 25 junio 2011</p>

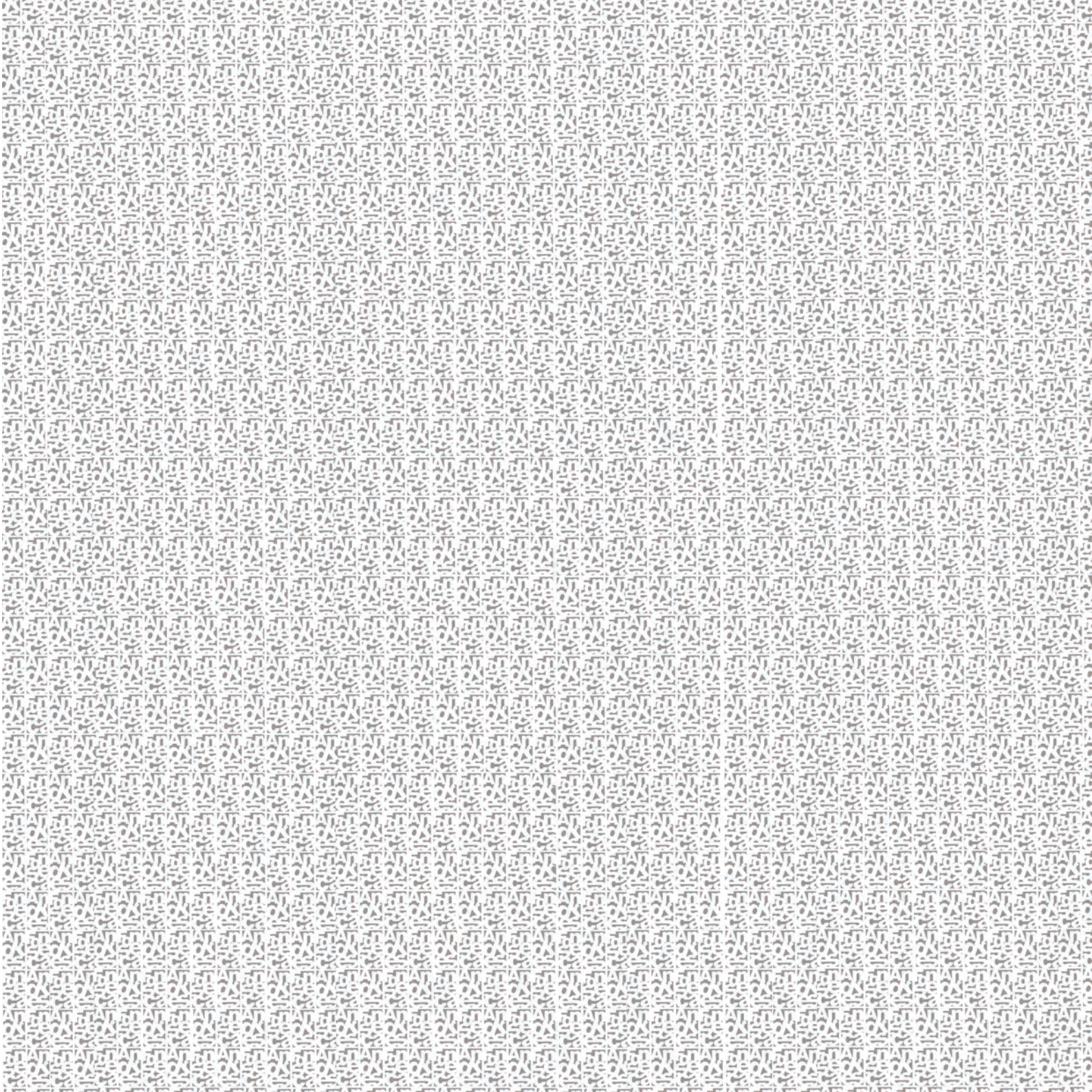
PAGINA 7

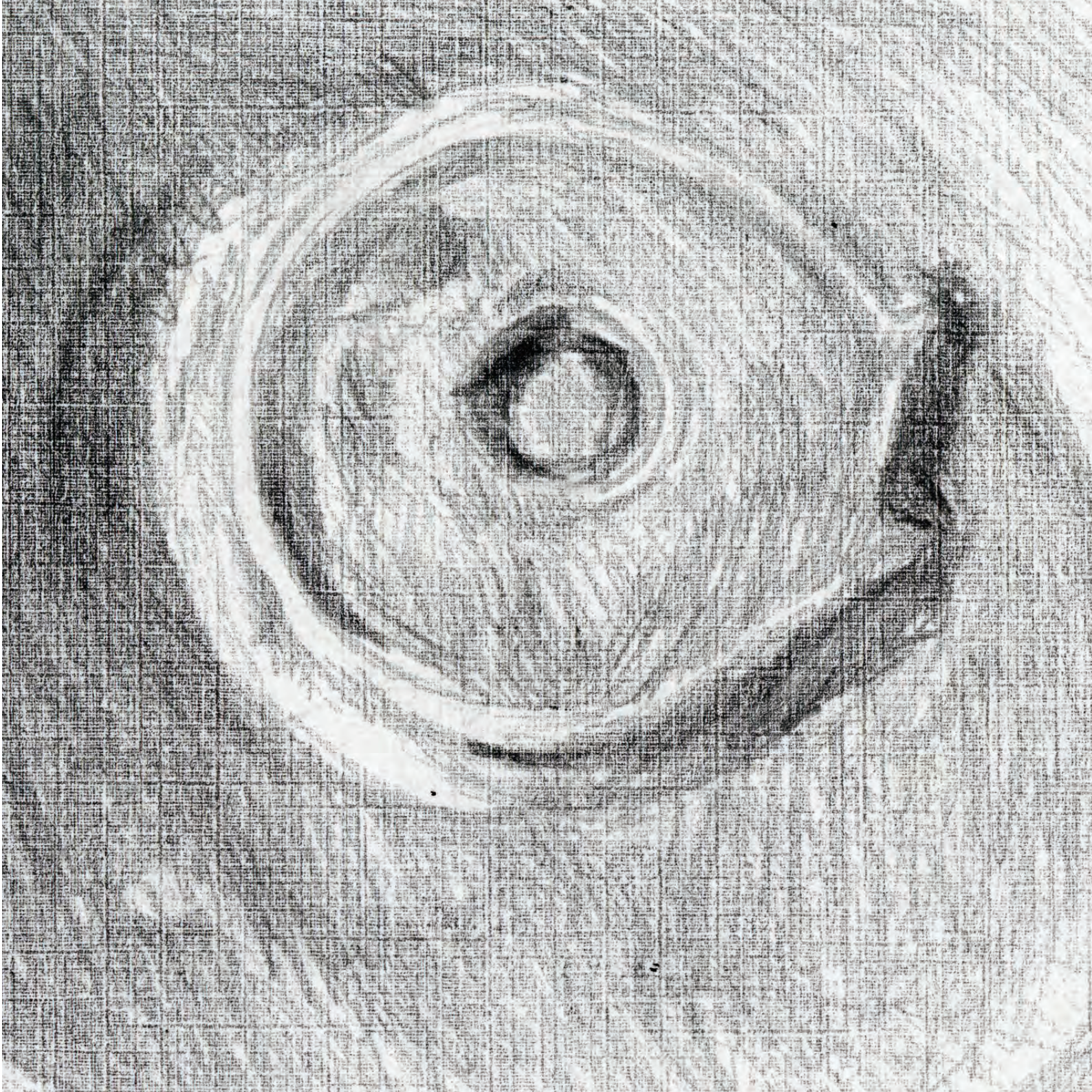


PAGINA 8

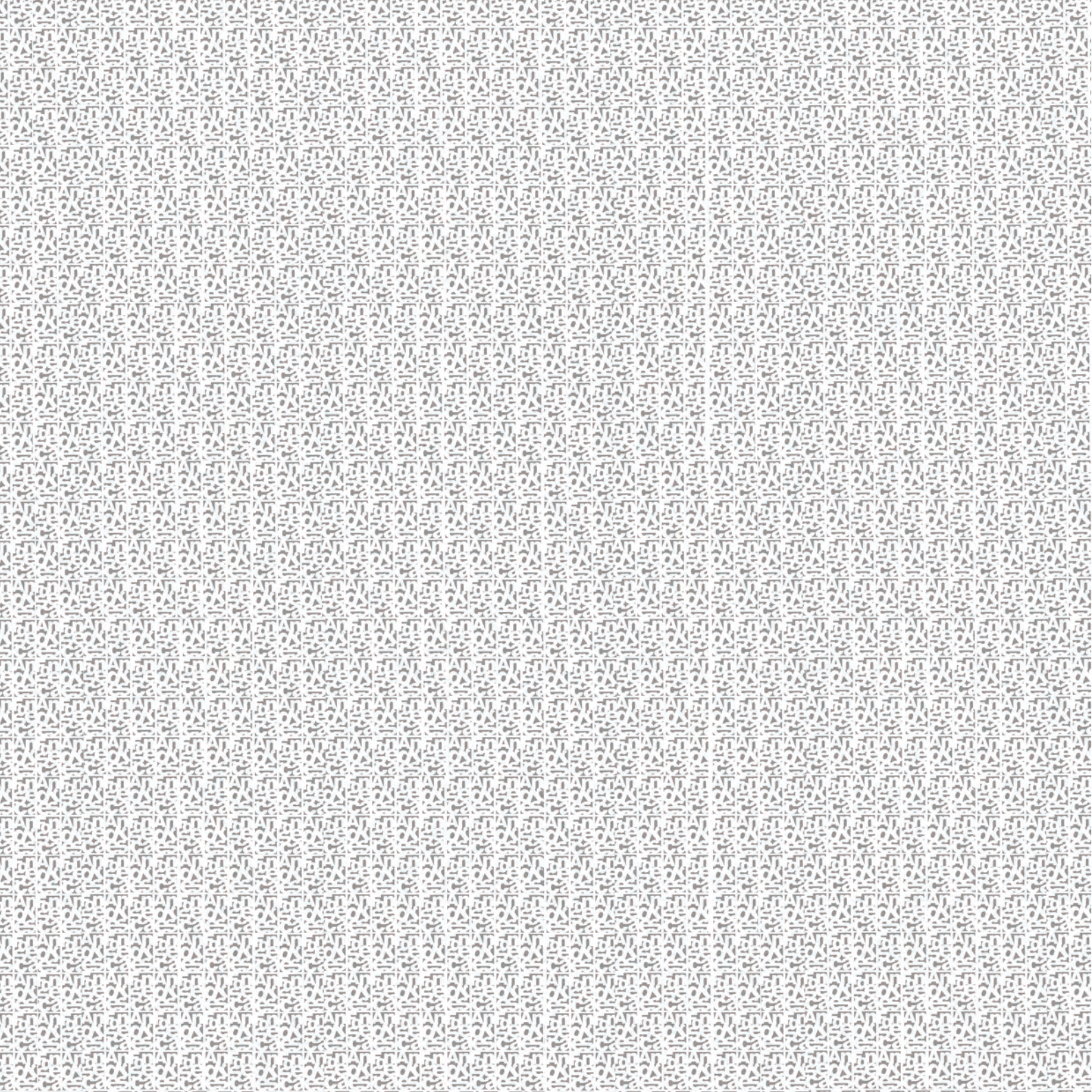
“...esas capas que siempre están cubiertas
son pregunta, la duda es el legado.”

Índices P. 13









Prefacio, introducción
y proyectos

Del quehacer artístico
y sus moduladores
temporales

Andrés Fonseca

“Todos estamos en nuestra íntima caverna: ese único y pertinaz espacio interior donde percibimos atisbos de realidad matizados por nuestro conocimiento del mundo y desde donde armamos, a fuerza de crear una opinión de lo que nos circunda, nuestra muy personal certeza. Todo esto es resultado de la opinión en primer grado. Conjetura, comparación, conocimiento por semejanza, por analogía, de allí nace el pensamiento abstracto, la ciencia; de allí parte todo, de la Eikasia: el espacio de la imaginación y la libertad del espíritu.

La realidad se genera a través del compendio de las realidades de todos los que la expresamos. Esas sombras, nuestras sombras, nos alimentan e igualmente nos reflejan.

Así es.”

Fonseca, A. 2019. Eikasia, el espacio de la imaginación. P.2



Imagen portada: Fonseca, A. 2017. De la serie “Mi nariz”. Óleo sobre rellenedor plástico.

Del quehacer artístico y sus moduladores temporales

Prefacio

Las palabras “arte” y “tiempo” convocan. En parte, ello es porque los significados que porta cada una cambian de acuerdo con las fluctuaciones en las formas de ver y entender el mundo. En parte, se debe también a que el propio concepto del tiempo y la misma visión del arte evolucionan. Estas transformaciones son uno de los ejes centrales de la historia del pensamiento; arte y tiempo han sido siempre una dupla inseparable.

Ahora, cómo se percibe el acto artístico, y cómo se piensa que la naturaleza del tiempo interactúa con él en extensión y espacio, no es sólo el resultado de relaciones diversas entre la filosofía y la ciencia, sino también causa y producto del arte.

Ciertamente, y sin ser consciente de ello, el tiempo ha sido desde el principio partícipe y cómplice de mi producción plástica.

Por ende, no dudé tomar la oportunidad, cuando ésta se presentó, de ocuparme en entender la forma en que el tiempo se intercaló como una materia prima más en mi trabajo.

Inscribirme en la nueva modalidad experimental del Doctorado en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ahora Facultad de Artes y Diseño) de la Universidad Nacional Autónoma de México me hizo abocarme a un objetivo: materializar y dar unidad a observaciones que parecían pertenecer sólo a sus instantes, pero implicaban el transcurrir y el devenir. Vislumbré, entonces, la posibilidad de reconocer una constante en mis exploraciones y plasmarla, ahora con conocimiento de causa.

El haber ingresado al programa de doctorado y adoptar la exigencia, implícita en él, de documentar la experimentación plástica, para optar por el grado, me otorgó la distancia y la perspectiva necesarias para lograr una estructura mental que apuntalara y permeara todo mi trabajo. Esta estructura se definía por la necesidad de recopilar vivencias y hallazgos formales y por la inquietud de cuestionar mi emplazamiento en el mundo de la creación. Elaborar la obra, mostrarla, reflexionar sobre ella, escribir todo esto y diseñar el objeto que soporta su registro, son tareas que muchas veces debemos separar, pero que en este caso se fundieron en un solo experimento.

Las imágenes, las exposiciones, los textos, la tesis, todo el conjunto entendido como un hecho artístico, es en realidad un cúmulo de tiempo. Una modulación temporal.

Introducción

Dentro del quehacer artístico el tiempo puede ser un instrumento implícito⁰¹; trabajar con él, utilizarlo como se utiliza un tórculo, un lápiz, un cincel, un tubo de oleo o una cámara, requiere introducirse en un espacio poco estudiado, un mundo interno, perteneciente a cada creador.

En todo trabajo artístico el tiempo juega un rol, pero no en todos los casos, además, éste se presenta como axioma, como parte inherente o como intención y búsqueda de una reacción deductiva. Comprender estas posibilidades, experimentar con ellas, utilizarlas, valorarlas, además de teorizar sobre ellas, formó parte de este proceso.

Me aboqué primero a la descripción de los dos proyectos torales, “Flor de un día” y “Algo diario, lo estético en lo cotidiano”⁰², buscando detectar las actitudes y predisposiciones en estas nuevas formas de emprender, exponer y realizar.

Para lograr entrar en estos espacios y comprender la forma en que, como materia, el

tiempo modula y es utilizado, como antecedentes personales enumeré entonces muy brevemente, utilizando anécdotas, textos e imágenes -propios y ajenos-, momentos en los que fuese notorio este elemento base dentro de mi desarrollo formal.

Al estar escribiendo, encontré que me faltaba una palabra que designara a los hacedores de imágenes, nominados solamente por la técnica que utilizan y no como el hecho, en su conjunto. En el primer ensayo logré cubrir este vacío con un signo sonoro con el que pudiera entender mejor mi quehacer.

Seguir con la búsqueda de la constante dentro de mi trabajo y, en específico, encontrarla y caracterizarla en las propuestas plásticas con las que emprendí la tesis, requirió un pequeño periplo, o devaneo intelectual, indagando en las formas como la abordan diferentes disciplinas y en la manera como el pensamiento, durante la historia, se acercó a esta.

En el segundo ensayo abordé una reflexión sobre la nostalgia, para luego escribir sobre la fotografía y lo fotografiado.

Continué, en el tercer ensayo, entendiendo al quehacer artístico como una dupla y explicando cómo creo que el tiempo modula estos dos componentes: uno subjetivo y otro objetivo. Subjetivo, al entender la forma en que aparece en mi trabajo; y objetivo, al tratar de entender cómo modula el resultado de todo hecho creativo. Planteé al final una posible lectura de imágenes por campos.

En el cuarto ensayo busqué una definición de objeto, para luego darme a la tarea de encontrar una taxonomía que englobase todas las imágenes de “Algo diario”.

El siguiente ensayo se ocupa de lo abstracto y de la percepción, llegando luego a plantear una forma de escritura que denominé Litteralbo.

Al final, en el sexto ensayo y como una metamorfosis producto de la tesis, describo las ideas, formas de exhibición y las exposiciones que surgieron durante su elaboración, que son, en sí mismas, parte, reflejo e imagen de ésta.

Desde un principio, quise registrar reacciones de los espectadores, porque entiendo la comunicación con ellos como constitutiva de mi experiencia artística. Una manera que encontré de hacerlo fue citar de manera extensa textos de algunos de ellos, no sólo como referencia externa, sino incorporándolos a la tesis. Otra fue invitarlos a colaborar, proporcionando acciones, textos, imágenes, objetos, para utilizarlos en la realización de exposiciones como componentes de mi obra. Este juego de combinaciones se fue ampliando, y colaboraron creadores de diferentes disciplinas académicas y artísticas.

Los seis ensayos que conforman el cuerpo escrito de la tesis están ligados a los dos proyectos que nombre anteriormente y de los cuales uno, "Algo diario, lo estético en lo cotidiano 2011", es el cuerpo imaginar de ésta. (Se puede ver en: [www.imagenado.soy](http://www.imagenado soy))

Los proyectos

Flor de un día

En junio de 1989 me percaté que en el jardín de la casa donde vivía en esa época, existía una planta donde brotaban flores anaranjadas por la mañana, para en la noche del mismo día, marchitar. Ver a la naturaleza con tanta potencia lograr una creación maravillosa, que en relación a mi tiempo tenía una duración mínima, atrajo fuertemente mi atención y comencé a tomar fotografías (en ese tiempo analógicas) de las flores abiertas, para cada vez, al pasar unos días, recoger el ejemplar seco y guardarlo.

Esto lo seguí haciendo por muchos años sin una razón aparente, hasta que, en 2003, la rutina empezó a tomar actitud de proyecto y para 2010 encontró su forma. La idea se encuadra en Internet (www.flordeundia.org) con el siguiente texto:

Cada año
la planta que tengo
entrega racimos con flores
que duran un día.

Cada año
cuando las entrega
les tomo fotografías
y recojo al día siguiente
sus restos.

Cada año
cuando salen
esto hago.

Procedí a la Identificación y descripción de la planta, una *Hemerocallis fulva* L⁰³. En 2008 mi ejemplar dio diez floraciones, la primera el 11 de mayo y la última el 26 de junio. A cada una de estas flores les tomé sendas fotos y al secarse y caer, las recolecté y, en una prensa de herbario, las preparé para ser guardadas.

Desarrollé en 2010 un formato para presentar estas diez flores. Una imagen impresa de 82 x 107 cm de cada una, donde se encontraba el número de flor; la fecha de floración, el nombre del proyecto y las dos fotos resultantes: la flor y su recuerdo seco.

Frente a esta representación se vería un atril conteniendo la reliquia: la flor seca.

A cada flor les escribí una pieza musical para terceto de cuerdas, con el fin de ser interpretada, cada una, frente a su imagen. También escribí una pieza para piano y viola para todo

el proyecto.

Con estas pistas grabadas creé un video para cada flor con la duración de su pieza. Lo que se veía en ellos, era el trayecto desde un gran acercamiento de una parte de la foto, hasta llegar a ver, al fin, la imagen completa.

Escribiendo estas piezas le pongo un barniz, a modo de capa sonora, a los objetos que creo. Un espacio auditivo que los cobije y envuelva, en el momento de su observación.

Parte de la intención era hacer obra estable y darle relevancia a un hecho efímero.

Algo diario

“Se trata de fotografiar la útil certeza de nuestra fragilidad...
Fotografiar no al hombre, sino su rastro.”

Pérez-Reverte, 2006 ⁰⁴

En el suelo sobre una superficie de grava, asfalto y algo de talco blanco, descansan tres filtros con forma circular: uno pequeño, completo y otros dos, mayores, con un orificio en el centro, cuyo diámetro es igual al del filtro pequeño. Estos dos, los horadados, se ven en la toma general ordenados en la vertical, uno arriba y el otro abajo. El inferior descansa sobre el talco y el superior lo hace sobre el asfalto con el círculo pequeño algo traslapado, a unos 30 grados a su izquierda, arriba del centro.

Lo anterior queda registrado en la fotografía izquierda de una imagen compuesta. Al lado derecho, está la otra fotografía, en la que se ve un acercamiento a dos de las rondanas. Se reconoce que tuvieron un propósito, que ya lo cumplieron y fueron desechadas; se notan sucias, viejas y muy usadas. La luz de la imagen es cenital y las sombras aparecen bajo los objetos, lo que da una idea de que fue tomada cerca del medio día.

La dupla, marcada con el numero 001, lleva por nombre “Migrando” e inicia una serie, el 25 de enero de 2011.

“La causalidad poética no pretende ser empíricamente constatable ni tampoco adecuarse a los principios lógico-filosóficos, sino que obtiene su coherencia y verosimilitud de otra parte que no es ni el reino de la lógica cimentado en el principio de no contradicción, ni tampoco el reino supuestamente causal de la naturaleza, ...”

González Valerio, 2011⁰⁵

El trabajo así pautado se plantea en Internet de la siguiente manera:

(www.andresfonseca.com/algo.html)

Algo diario,
lo estético en lo cotidiano.

Un acercamiento lúdico a lo cotidiano. Una lectura diferente de lo que por costumbre no registramos.

Una manera de ver y experimentar lo externo y de aprender a manejar el asombro. El descubrimiento de lo simple como detonador del placer por el entorno.

Todas las imágenes están hechas de fotografías tomadas con una cámara compacta Fujifilm Finepix A170 de 10.2 mega pixeles y llevadas a formato con Photoshop, manipulándolas lo menos posible.

El formato original es de 21.37 x 9.56 cm (2524 x 1129 pixeles a una resolución de 300 dpi) y consta de dos puntos de vista del mismo “sujeto - objeto” emulando de una forma simple el trabajo de asimilación que realiza el ojo humano al percibir una imagen, aislar en ella lo que le es importante y

así poder darle un sentido más exacto a lo observado. Una toma general y un detalle que intenta motivar la observación y la búsqueda.

El proyecto comenzó el 25 de enero de 2011 con la premisa: poner una imagen que sugiera algo, la que apareció ese día. Mínimo una diaria. Buscar lo estético en lo cotidiano.

Se colocan las imágenes con regularidad en un sitio de internet (andresfonseca.com/afblog) que de alguna forma se comporta como un diario gráfico de mi relación con objetos y sujetos en el devenir cotidiano.

Al mismo tiempo esta acción está permeada por mi relación personal con los objetos y por el placer casi infantil y primario de coleccionar evidencias de mi devenir.

Cada imagen lleva un número, un nombre (siempre de una sola palabra) y una mínima situación geográfica, utilizando las partes de mi casa cuando son internas, el nombre de la calle o el sitio cuando son en la Ciudad de México y el nombre de la ciudad o localidad cuando son fuera de ella.

“Así no se trata de dar un orden a la acción, como si ésta no apareciera ya siempre ordenada, sino de configurarla dentro de un límite, un contorno y un cierre.

La homogeneidad de lo cotidiano que opera como continuo se rompe con el espacio y el tiempo lúdicos, según Gadamer, ...”

González Valerio, 2011⁰⁶

Realicé este ejercicio durante tres años. Las tres series estaban constituidas por dos imágenes unidas en un mismo formato. El espacio que cada parte utilizaba no estuvo dado y se supeditaba a las necesidades de composición. Esta división se mantuvo en todas las imágenes pero cambiando el énfasis cada año. En el 2011, como ya se explicó, se encontraba la toma general

al lado izquierdo, en el 2012, al ser vertical el formato, el acercamiento pasó a la parte alta y la toma general quedó abajo, haciendo la lectura un poco más difícil. Para el 2013 fue indistinto que toma iba en que parte de la imagen, pero, con respecto a la división, apareció una nueva regla, por la cual la imagen izquierda era siempre un cuadrado perfecto de 21,37 por 21,37 cm.

El planteamiento inicial para el 2011 fue el de tomar mínimo una fotografía diaria, como resultante surgieron 520 imágenes. Los dos siguientes años, la premisa cambió a una fotografía diaria, resultando en el año bisiesto 2012, 366 imágenes; y en el 2013, 365 de ellas.

Cada año cambió la forma. En el 2011 el rectángulo era apaisado con una medida de 21.37 por 9.56 cm. En el 2012 pasó a ser vertical de 9.56 por 21.37 cm, y en el 2013 el tamaño creció conservando la altura de 21,37 y tomando una base de 32.05 cm.

Realicé en tres años 1251 imágenes, como un diario visual y formal del devenir:

Un manifiesto imagenar:

Antecedentes personales: recorridos formales

Apareció un joven que llevaba en la nariz una pluma

En un intento por reconstituir los usos y adornos de los habitantes americanos anteriores a la horda europea y como parte del trabajo que realizaba en la Escuela Massana de Barcelona en 1976, comienzan a aparecer objetos que pendían de lugares poco comunes del cuerpo. Por ejemplo desarrollé una manera de colgar cosas en la nariz sin perforar el tabique. Con este aditamento realicé una colección de narigueras con las que luego me presenté al Maestro Hans Baschang en la Academia de Artes plásticas de Múnich para intentar ser aceptado como su alumno.

Transcribo aquí una entrevista que forma parte de la tesis Doctoral que sobre “Joyería Contemporánea” escribió la doctora Chiara Pignotti:

“En la entrevista nos cuenta que en aquellos años (1975) en Barcelona sólo estaba empezando la experimentación en torno a la joyería, pero todavía no se hablaba de “Joyería Contemporánea”. Con sus compañeros de curso realizaron varios proyectos artísticos que nacían de la expansión de la joyería, desde el cuerpo hasta llegar a la performance: «Empezamos a hacer objetos como por ejemplo ponerle cierres de caja a un saco. (...) O hicimos objetos para ponémoslos en la cabeza, siempre como buscando hacer cosas diferentes a lo normal de la joyería, pero no como una lucha sino que así salía, esto era lo que hacíamos.

Hicimos un performance con caracoles, o haciendo pan, cosas así... un juego, y al mismo tiempo se buscaban exposiciones, se hicieron algunas exposiciones, nunca la llamamos Joyería Contemporánea simplemente se trataba de expresarse con esa técnica que estábamos aprendiendo»⁰⁷

Además de las narigueras llevaba una carpeta de formato pequeño llena de papeles con flores pegadas, adheridas con el calor de una plancha. Algunos de estos impresos tenían dibujos hechos reaccionando a las manchas, formas y colores dejados por las flores al secarse.

Todo esto se puede ver en el video: “De Barcelona a México pasando por Múnich. Un pequeño recorrido visual” (1975 - 1990)
(<http://www.andresfonseca.com/avideo1.html>)

Raeca casila jaranaila.
Lejos donde duerme el lago.

En los primeros semestres de la Academia de Artes en Alemania, alrededor de 1978,

comencé la búsqueda y decantación de un carácter estilístico, con intención de raíz. Esta búsqueda, me condujo a intentar, a inventar, un proto idioma, una escritura, a la cual asigné una etnia y un lugar en el espacio: los Putujani.

En mi mundo posible, ellos habitan alguno de los médanos del río Putumayo por el extremo sur de Colombia, en pleno Amazonas.

Dicho trabajo surge, en parte, decantando lo que veían en mí, por mi procedencia suramericana, las personas que convivían conmigo. Algo claro para ellos era, lo que yo no llegaba a hacer consiente, por obvio, como parte de mi trabajo: mi raíz indígena, aquella influencia que ya naturalmente se incluía en mi quehacer.

Este desarrollo, con un principio gráfico lineal, fue hecho de trazos cerrados, todo el tiempo unidos a sonidos, que al sumarse creaban palabras: significantes que correspondían siempre a un significado, con traducción al español.

Claro está, que esto me llevó a trabajar y entender su cosmogonía, ritos, mitos, creencias y esperanzas. A manejar “su” tiempo.

La sonoridad del putujani era fuerte “Raeca catila jaranaila, raeca pari jaranaijanana...”⁰⁸ y lo poco que trabajé en esta lengua siempre tenía como centro temático la naturaleza.

Abajo reproduzco uno de esos textos originales en putujani, que aquí carece de significado porque no manejamos los elementos para descodificarlo. Son tres diferentes representaciones, entre ellas su traducción alemana, que aún para todos los que no entienden este idioma, puede tener características de sonoridad (sin significado) como las tiene el original. En putujani y en alemán vemos signos, y sabemos que lo son, aunque no los comprendamos

Este verso, que pongo a continuación, forma parte de la mitología putujani. Su sonoridad, su grafía, su traducción al alemán y al español, se encuentran en el catálogo de la exposición presentada al término de mis estudios de maestría.⁰⁹

Raeca catilaa jaranaila
raeca pari jaranaijanana
talea la cati casirra
eca ra saki
aca ranaimare
talicata gura eca ra
mare la
caticata talicata



Dort, weit entfernt, wo der See schläft
dort, viele Flüssen entfernt,
tritt die Nacht stumm in die Furchen
ihres Schmerzes;
nie sehen wir uns gemeinsam
den Himmel öffnen,
ich sehe ihn nie, sagt der Mond,
dem ruhigen Sonnenvogel
in der Morgenstunde.

Lejos donde duerme el lago
lejos a muchos ríos
pisa quieta la noche su surco de dolor:
No ver juntos
abriendo el cielo
la luna dice no ver
al pájaro quieto del sol al amanecer.

Esta sonoridad, estos trazos, esta obligatoriedad formal y sus reglas, fueron el origen de un estilo: me marcaron.

A partir de ese momento todo mi trabajo estuvo permeado por el doble movimiento aprehendido con la escritura putujani: abstraer los significantes de su significado, para seguir sus propias reglas de juego, su vida gráfica, y atribuirles propiedades percibibles por otros sentidos. (Se trataba, lo he ido constatando, de un movimiento que llevaba a otro: una invitación a los espectadores de mi obra, y a mí mismo, a participar; a anticipar nuevos significados posibles.)

Filtros de café para el papel



En 1979, cuando terminaba el segundo semestre en la Academia de Artes de Múnich, escribí un texto referente a la labor que estaba realizando, para el examen que decidiría mi permanencia en esta institución.

Juntaba, en ese entonces, desperdicios de la cafetería de la escuela, con la intención de imprimir con ellos; por ejemplo, el bagazo de los jugos de fruta, o los filtros de papel para el café de muy reciente aparición. Todavía húmedos y calientes los envolvía en plástico para conservarlos y los ordenaba sobre un escritorio que tenía en la “Barraque”, un atelier separado de los demás alumnos, en lo que fueran los cuartos de servicio del antiguo palacio, y hoy en día, lugar del nuevo edificio de la Academia.

Como pasaron varios meses, desde la recolección hasta que presenté el examen, los

materiales putrescibles, como los envueltos de café, comenzaron a desarrollar hongos y a crear colores muy intensos, según las cantidades de aire que se les filtraba dentro del plástico.

Esta mesa, llena de muestras en estado de cambio experimental, con algunos impresos salidos de este ejercicio, la coloqué en el aula magna el día del examen, y con ella logré mi continuidad en la carrera.

El texto era el siguiente:

“A ver: estoy trabajando sobre la idea de movimiento de tiempo. Marco tiempo en mi trabajo.

Energía contenida, ayuda para desarrollo de ella misma, con fines pictóricos, buscando como resultado un objeto colgable o montable casi ajeno a la forma de hacerse.

En la misma idea entran objetos encontrados o desperdicios de cosas, que con ayuda mía sirven de patrón para impresión, dan su color o su forma a una hoja de papel. Son así un grabado, dibujo o impreso; por si mismo sin mas que una ayuda mecánica.

En este específico trabajo de impresión he buscado centrar lo que imprimo, en papel blanco muy delgado. Como presión uso los dedos, ya que las formas no siempre son planas y con cualquier método de impresión se rompería el papel y otras cosas aledañas; el color es como dije el que el objeto suelta; he usado hierro oxidado y café hasta ahora. Pero que no se entiendan ellos como colores o tintas, sino como propiedades de lo que imprimo: por acción del tiempo-oxígeno, el hierro; y por acción del agua-café, el filtro.

La idea es ser un mediador entre el objeto y su representación, pero de ser posible un mediador mecánico simple: papel - dedos - presión.”

A Esta forma de trabajo ahora la llaman con el rimbombante nombre de “Bio Arte”

Bolsa de uso



Ese mismo año, la tienda departamental más conocida de Alemania, cumplió 100 años y lanzó un concurso, en el que, como detonante, los estudiantes de arte recibían una bolsa de papel blanco con asas, con la cual deberían emprender un proyecto que resultara en una obra susceptible de participar.

Luego de pensar detenidamente cuales eran las posibilidades existentes para intervenir el objeto, decidí utilizar la bolsa durante un mes, 30 días, para ir a la Academia de Artes, cargando en ella todos los utensilios que necesitaba en el trabajo diario. Luego de este tiempo y nominándola “Dreißig Tage trage tüte”, “30 días de una bolsa de cargar”, la mandé en el estado en que quedó, arrugada y semi rota, al concurso.

Con este objeto, gané un tercer premio y un espacio en la exposición y el catálogo.

El tiempo y el uso fueron los artífices de la obra expuesta, y yo, como mediador, únicamente ayudé en la realización.

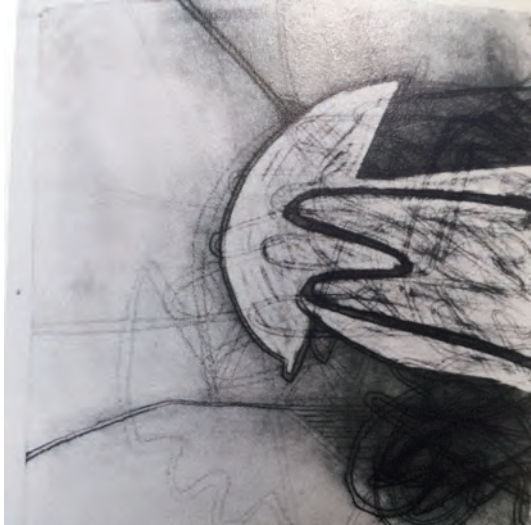
Wodda



Como perteneciente a una sociedad católica, mi educación tuvo relación con esa forma de ver el mundo. Esto, unido a los primeros encuentros con las máquinas fotocopadoras, como forma de expresión formal, dio como resultado un trabajo multidisciplinario denominado "Wodda".

Entre las obras que realicé, estaba una película de 14:30 minutos en 16 mm color y B y N donde el personaje central Wodda cargaba a modo de viacrucis, con caídas y todo, una representación tridimensional de su ojo, salida de una reducción gráfica con la fotocopadora y realizado físicamente en madera. Se trató de la creación de un tipo de personaje ritualizado que juntaba en él toda la tensión que vivían, por intentar reconocer a los policías vestidos de civil, las personas que viajaban sin boleto en el metro y los trenes. Narraba la película en blanco y negro su devenir por un espacio desolado cargando su pesada visualidad en forma de objeto, para en el momento de cada caída mostrar a color, cómo sus seguidores lo veneraban. Un devenir ritual hasta llegar y caer agotado, tras colgar y liberarse de su carga.

Esas líneas paralelas



El trabajar horadando tabiques de baja temperatura, blandos, para crear planchas de impresión, me acostumbró a entender una línea como la tensión entre las dos paredes que la limitan, las orillas. Empecé entonces a dibujar con dos lápices en la mano al mismo tiempo, lo que daba una posibilidad de movilidad restringida. Este ejercicio al principio de un tamaño pequeño creció para convertirse finalmente en una serie de dibujos de gran formato, de 260 x 300 cm, o de 140 x 180 cm, por ejemplo, hechos en tiza negra sobre papel bond.

Luego apareció también el color rojo.

Daban estos, una sensación de mirada a vuelo de pájaro y recordaban lejanamente los trazos en las llanuras desérticas de Nazca en el Perú.

Con esta serie de dibujos, terminé la licenciatura y logré la invitación por parte de mi maestro a ser uno de sus alumnos de maestría. "Maisterchuler". Dos años después terminé mis estudios de posgrado con una exposición.⁰⁹



Encuentro que entre muchos otros, esta sucesión de momentos marcaron fuertemente mi forma de encarar el trabajo creativo y son antecesores de los proyectos que forman parte de esta tesis. De ahí que me pareciese importante explicarlos someramente en este prefacio.

Citas:

01.- Lo incluye pero no lo expresa como tal.

02.-Proyectos que se pueden ver en: flordeundia.org y en imagenado.soy

03.- Lopez de Juambells, Rocío 2003. Herbario de la Facultad de Arquitectura. UNAM.

Identificación y descripción del ejemplar:

Hablo de una planta rizomatosa, amacollada, perenne, herbácea, perennifolia; con hojas basales, lineares, planas, acanaladas; con las orillas ligeramente curvadas, onduladas; que da unas flores que nacen en racimos sobre un escapo, perianto en embudo con 6 tépalos libres, los interiores (2.5 cm) más anchos que los exteriores (1.2 a 1.8 cm); con 6 estambres insertos en la garganta, los filamentos delgados, anteras oblongas, sésiles; el estilo largo y delgado, el estigma pequeño; de la cual el fruto es una cápsula loculicida de pocas semillas que puede no llegar a formarse. Lleva por nombre científico el de *Hemerocallis fulva* L., cuyos componentes tienen las siguientes bases etimológicas griegas: Hemerocal – lis , bella de día; Fúl – vus , leonado, entre naranja pardo y amarillo.

Un individuo puede medir de 60 a 70 cm de alto y 30 cm de diámetro con hojas de 60 cm de largo, 2.5 a 3 cm de ancho y un escapo más alto que las hojas. Sus flores suman normalmente entre 6 y 12 por racimo, pudiendo llegar hasta 20 en algunas ocasiones. Sostenidos sobre pedicelos cortos, sus tépalos son de brácteas lanceoladas pequeñas con márgenes ligeramente ondulados y venas notorias.

Esta planta se cultiva con mucho sol en altura media. Sus flores, que no son fragantes, tienen un color naranja rojizo, como en parte lo indica su nombre, y mueren al caer la tarde.

04.- Pérez-Reverte, A. 2006 El pintor de batallas (capítulo 12 tercer párrafo)

05.- González Valerio, M.A. 2011 Pp. 05 - 06

06.- Ibid. Pp.

07.- Pignotti, Ch. 2016 P.257

08.- Esta sería la sonoridad de las dos primeras líneas del texto putujani, empleando una fonética castellana.

09.- Cada año la Academia daba el premio "debutanten prize" a los dos mejores alumnos de la maestría. El premio incluía una exposición en el salón principal de la academia y la impresión de un catálogo . Fonseca, A. 1985. P.4

Bibliografía:

BREDEKAMP, Horst. 2005. Darwins Korallen: Die frühen Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte. Wagenbach. Berlín, Alemania.

CASTRO, Sixto J. 2006. Introducción. La trama del tiempo – Una exposición filosófica. Editorial San Esteban. Salamanca, España.

CORTÁZAR, Julio. 2009. Ventanas a lo insólito. Papeles inesperados. Alfaguara. Est. de México, México.

DIDI- HUBERMAN, Georges. 2008. Ante el tiempo, Historia del arte y anacronismo de las imágenes, Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, Argentina.

GONZÁLEZ VALERIO, María Antonia. 2011. Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis.

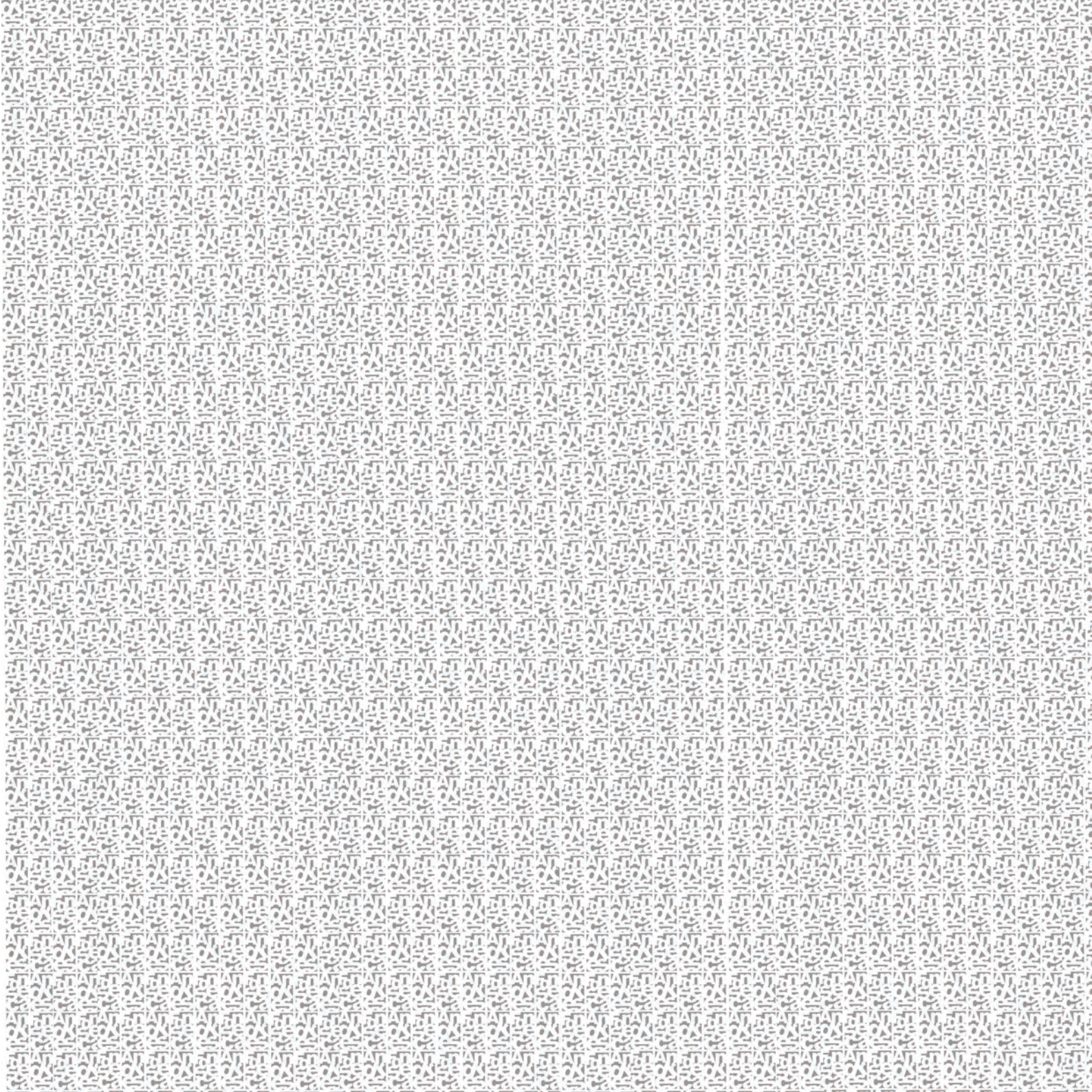
Editorial Herder. Méxic D. F. , México.

MANDOKI, Katya. 2006. Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I. Editorial Siglo XXI. México.

PÉREZ – REVERTE, Arturo. 2006. El pintor de Batallas. Editorial Alfaguara. España.

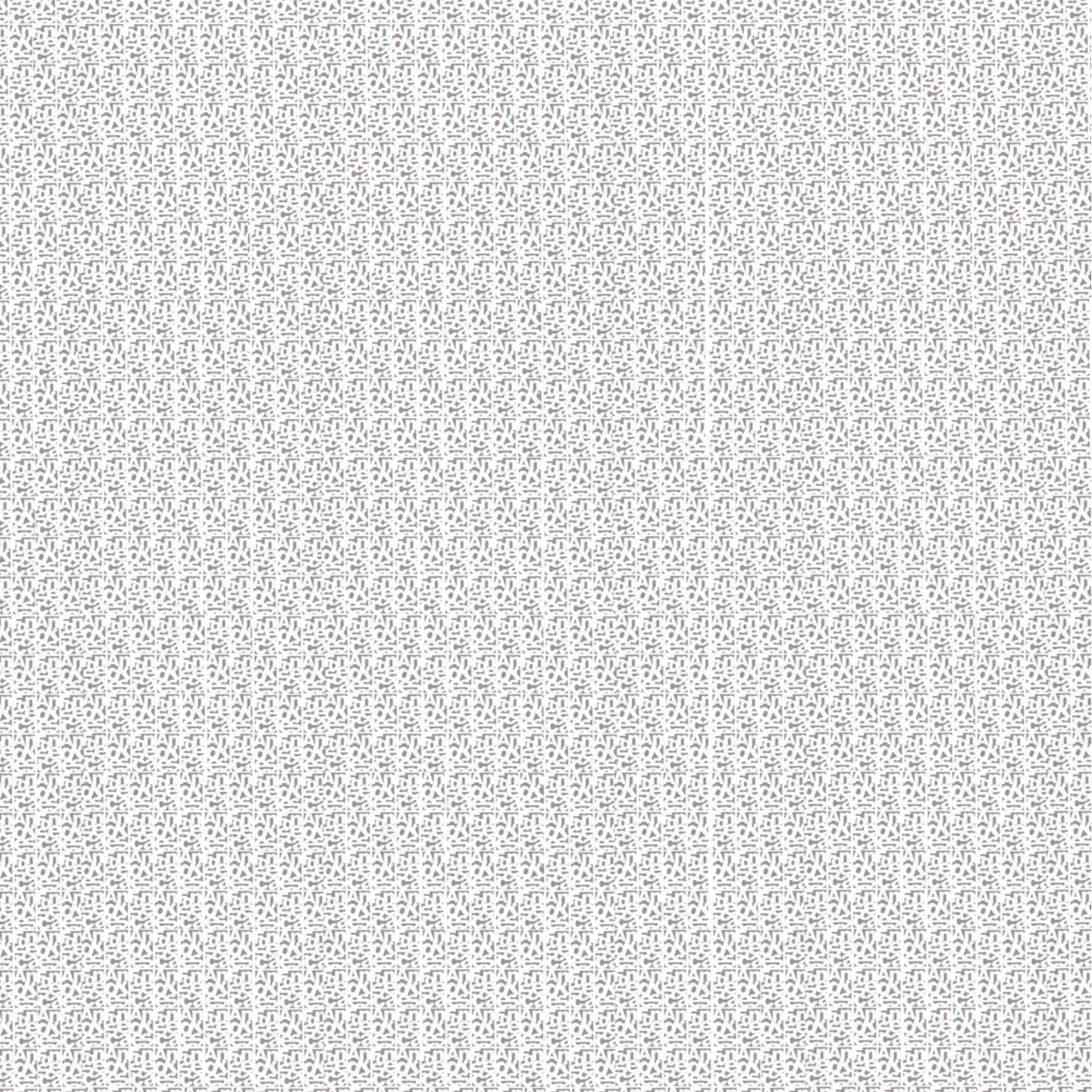
PIGNOTTI, Chiara. 2016. Joyería contemporánea, un nuevo fenómeno artístico. Tesis doctoral. UPV. Valencia, España.

STRAVINSKY, Igor. 1981. Poética musical – en forma de seis lecciones, Editorial Taurus. Madrid, España.









Ensayo uno

Hacedor de imágenes

Del quehacer artístico
y sus moduladores
temporales

Andrés Fonseca

“... es el momento de recordar que, en el dominio que nos corresponde, si bien es cierto que somos intelectuales, nuestra misión no es la de pensar sino la de hacer ”

Igor Stravinsky ⁰¹

“ ... toda persona que se exprese por medio de la imagen es un imagenador.”

Ensayo uno P.74



Imagen portada: Fonseca,A. 2010. Flor de un día. Fotografía.

Esbozo de una tesis

El imagenador

En un mueble especial en la sala de la casa de mis padres, desde que tengo memoria, se encontraban siempre una serie de volúmenes con pasta de cuero repujado y hojas de cartulina negra, que contenían toda la historia de la familia en imágenes. Eran fotografías en blanco y negro tomadas por mi mamá y pegadas en las hojas con una inscripción al calce, la cual proporcionaba pequeñas claves, generalmente geográficas y temporales, del momento captado. Además, en el corredor de la entrada sobre un neceser antiguo descansaba un libro que parecía muy viejo, empastado en terciopelo rojo con adornos y esquineros de metal dorado, imitando un encuadernado medieval. En su interior cada hoja era un porta fotografías de cartón impreso en dorado sobre dorado y contenía imágenes fotográficas, retratos y daguerrotipos en soporte duro y vidrio, de las generaciones anteriores. En las paredes del cuarto de trabajo colgaban dibujos a lápiz de mis bisabuelos, en forma de óvalo, enmarcados suntuosamente en madera de caoba tallada. En el comedor se encontraban copias policromas de grabados ingleses de paisajes de campo. Había acuarelas, dibujos y objetos hechos por mi papá por todas partes. Era un mundo de imágenes.

Cuando trato de hacer memoria de mi niñez e intento imaginar un momento determinado, lo primero que me viene a la mente es una imagen en blanco y negro. Con el paso del tiempo, ya no sé si muchos de mis recuerdos son realmente eso o son una mímesis de las imágenes creadas intencionalmente por mi mamá, y que de tanto mirarlas se convirtieron en una historia prestada de mi propia historia matizada por el lente materno. No alcanzo a discernir si lo que sé es lo que vi, si lo que vi es lo que supe, o si todo lo que recuerdo está pasado por el matiz visual, estético, compositivo y técnico de quién realizó tantas imágenes.

Mi madre es una hacedora de imágenes, ella no escribe o relata nuestro devenir: lo capta y plasma en imágenes y lo coloca con un orden determinado para conservar nuestro pasado. Sus volúmenes son relatos visuales del lapso en que el núcleo familiar se formó y de todas las peripecias buenas y malas que acontecieron. No son mediadores ni los fonemas ni las letras para seguir y vivir la historia; como la sabiduría popular muy bien lo postula, una imagen vale más que mil palabras.

No existe una palabra que englobe a los que hacen esto, a los creadores de imágenes, a las personas que se expresan por medio de la imagen. El compositor se expresa utilizando las técnicas de la música que están a su disposición. Un escritor emprende a partir de su conocimiento de la sintaxis, las reglas gramaticales y las diferentes herramientas de su quehacer creativo. Los dos sustantivos engloban una idea de entes creadores, sin importar para qué creen, ni las capacidades ni técnicas que utilicen.

En el caso de los creadores de imágenes, como en la edad media, siempre y hasta nuestros días, se les nombra por referencia a las técnicas que emplean; pero no se tiene una palabra general para todos ellos que los designe como un conjunto. El pintor pinta, el grabador graba, el dibujante dibuja o el escultor esculpe. ¿Pero que tienen ellos en común, que comparten sus quehaceres? No hay una palabra para decirlo. Si ocurriera lo mismo en el campo de las letras, diríamos que quien escribe con teclas es un tipeador o un lapiceador el que utiliza el lápiz, le daríamos un nominativo a partir de su técnica para plasmar las graffas en el papel. Afortunadamente, le podemos llamar “escritor”. Partiendo de esto, hago el intento de buscar un signo lingüístico que englobe al conjunto de entes que se expresan a través de imágenes, sin importar los medios con los cuales las logran.

Quizá el camino que tomé me lleve a preguntarme, entre otras cosas, si la imagen es un medio activo del proceso de pensamiento, y no un mero derivado o una ilustración de lo que ya se pensó.⁰² ¿Puede el mundo de las imágenes ser autónomo del universo de las palabras? ¿Tiene

sus propias reglas de combinación, diferentes de las que constituyen la sintaxis? ¿Tiene sus propias oposiciones, distintas a las antinomias? ¿Cómo se acoplan los sistemas de imágenes y palabras? En todo caso, unas y otras interactúan. La necesidad de nombrar al hacedor de imágenes lo haría patente, si no fuera claro ya.

En esta suerte de diálogo conmigo, en el que vislumbro hipótesis y luego las cuestiono, empezaré reconociendo que primero pudo haber sido la imagen.

En Altamira la forma de expresión era esgrafiada y pigmentada en la superficie de las rocas, la aproximación fácil era la representación medianamente fidedigna de lo que se percibía con el sentido de la vista. Luego la escritura cuneiforme en ideogramas o la egipcia, evocaban imágenes para generar ideas. Las china se expresa por medio de pictogramas; no representan formas de pronunciar sino formas de ver. Si se nos permitieran los neologismos diríamos que no resultan de una fonogénesis sino de una imagénesis.

Por supuesto, la palabra hablada y la imagen no necesariamente se repelen. De hecho, lo que ocurrió en la historia de la escritura fonética fue que se englobaron sonidos en imágenes, para crear unidad y facilitar la transmisión de información. Más aún, parece que las letras han contribuido a fijar los fonemas, e inclusive que la noción de letra ha contribuido a definir la noción de fonema; y aquí estamos.

Somos lo que vemos, la imagen es nuestra casa. Allí estoy en equilibrio. Las imágenes provocan emociones y sensaciones que van directo al intelecto. Yo expreso en imágenes. La imagen es sumatoria de emociones, de significados propios y ajenos, despierta al intelecto, lo arrebola, crea movimientos emocionales, nunca está descontextualizada ya que aporta y porta un espacio propio, y a decir de Didi-Huberman (1998) tiene y maneja sus propios tiempos intensamente anacrónicos, atemporales.

Existen muchas disciplinas en las que la forma primera de relación es a través de las imágenes: todo diseñador, sea industrial, gráfico o de moda, al diseñar un producto debe pasar un

sinnúmero de comprobaciones, todas ellas a nivel de imagen, antes de que pueda siquiera plantear un resultado, un prototipo y menos aún, iniciar la producción. Todo arquitecto utiliza la imagen para expresar necesidades o comprender y resolver problemas. Se puede analizar un cúmulo de información numérica vertido en una imagen, pues de esta forma adquiere sentido y se puede traducir en información utilizable.⁰³ El método científico está recostado enteramente en la observación.⁰⁴

De allí que quisiera reconfigurar la palabra imagino, y decir “yo imagino” así como se dice yo escribo. Quisiera redefinir el verbo imaginar, para que signifique los procesos transitivos de entregar imágenes, de expresarse con ellas, de relacionarse por medio de ellas.

No es parte de mí quehacer expresarme con la palabra escrita. Lo que siempre he hecho es “imaginar”, expresar en imágenes mi tiempo, mi estar. Pero, ¿puedo dar cuenta de lo que hago diciendo simplemente “yo imagino”? La utilización de una palabra existente y además con un significado tan lleno de valores psicológico-sociales, causa problemas al momento de utilizarse. Puede malinterpretarse en su intención de uso.

Para entender y entenderme, a partir de la palabra imagen, recreo una que englobe lo que me hace falta: propongo imageneo, como un signo sonoro que nace de la palabra imagen y el prefijo neo, nuevo: nueva imagen, creación de nuevas imágenes, mimesis primera.

“Imaginar” es una actividad interna, mental; “imaginar” es una externa, social. Imagenamos para nosotros pero para otros, entre otros, inclusive, con otros. Sin embargo, “imaginar” no deja de ser también, una labor interna, mental, personal, propia e individual.

Yo y toda persona que se exprese por medio de la imagen es un imagenador.

Compositor, escritor e imagenador. Tres entes completos ontológicos, con presencia y personalidad, que engloban infinidad de posibilidades pero que se centran en el hecho creativo, no en la técnica que utilizan.

El sustantivo imagenador.

Del verbo imaginar: yo imageneo. Creo nuevas imágenes.

La imagen esta ahí. Es. Solo falta aprehenderla y generarla. Imaginarla.

Aproximaciones

“Por eso quizás, sigo entrando en cualquier foto como si fuera a darme una respuesta o una llave fuera del tiempo”.

Julio Cortázar ⁰⁵

Las imágenes presentadas en secuencia tienden a configurarse como historias, tienden a contar relatos, dice refiriéndose a la animación el Maestro Manuel López Monroy en el primer capítulo de la serie de televisión educativa “Un recorrido por la animación”.

Una característica importante de los proyectos “Flor de un día” y “Algo diario”, es que además de utilizar la fotografía como evidencias directas de la realidad, como registros documentales, sus imágenes están presentadas en forma secuencial.

Aquí se abre un extenso espacio de eventos posibles. La definición de secuencia que encontramos en el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (DRAE) es - Serie o sucesión de cosas que guardan entre sí cierta relación -. En otros diccionarios encontramos elementos similares. A partir de esta definición surgen las siguientes preguntas: ¿Son mis dos proyectos en algún sentido un intento de animación abstracta del devenir? ¿Al imponerle un movimiento, un carácter dinámico a un año de fotografías, qué sensación se crea? ¿Podrán estas imágenes contar historias? ¿Es una abstracción posible y puede ésta producir alguna clase de relato?

Otro de los acercamientos posibles a las diferentes lecturas del tiempo en los dos proyectos, sería ver su relación con mi trabajo anterior; para entender cuáles fueron los

antecedentes personales que influenciaron el formato, la suma de imágenes en un solo espacio visual, la concepción, la concatenación, los resultados. Se trataría de entender lo que en su momento se dio como parte y reacción del accidente creativo ⁰⁷, o dicho de forma estructurada, “ acceder a la ‘herramienta mental’ - técnica, estética, ...– que hizo posible ese tipo de elección”.⁰⁸

Largo camino.

“El estudio del proceso creador es de los mas delicados. Es imposible, en efecto, observar desde afuera el desarrollo íntimo de tal proceso. Es inútil tratar de seguir las fases del trabajo ajeno. Es igualmente difícil observarse a sí mismo” ⁰⁹, dice Igor.

Difícil camino.

Yo creador me confieso

Pasando a una parte fundamental para el estudio que comienzo, me apoyo en una afirmación deliciosa que Castro (2006) coloca en su libro “La trama del tiempo”, donde dice que “el ‘tiempo’ no es sin más un término en sí, sino un término que contiene y condensa parte de la historia de la humanidad”¹⁰. De la mano de este autor me sumerjo en las procelosas aguas de la historia para comprender y manejar de forma fácil los periplos y vicisitudes de este término en la vasta llanura de la filosofía y el conocimiento humano.

En una primera aproximación a “Algo diario” y tomando en consideración la taxonomía planteada por Castro, el tiempo está siendo un regulador simple, una variable numérica. Estamos ante una concepción cronológico – sagital del tiempo: medible, numerable pero comprendida y respetada en un sentido; como un tiempo interior. Pero, en una segunda mirada advierto que existen diferentes planos temporales en la posible lectura visual: el obligado diario (cronológico – sagital), la hora del día (cronológico), la temporalidad de las cosas retratadas (narrativo), el tiempo que toma relacionar las dos imágenes y crear vínculos (psicológico). ¿Se puede hablar de la obsolescencia como cota de una medida temporal (narrativo) y analizarla en cada imagen para

tratar de sacar alguna conclusión, alguna relación?

Ahora, en “Flor de un día” los tiempos son inherentes al ente retratado, a su naturaleza. Visto de una manera distinta, se trata de tiempos donde el acento presocrático del devenir está presente: lento e impredecible para llegar al principio del racimo y, luego de éste, convertirse en predecible, para, al florecer, ser exacto y conocido. Estamos, entonces, ante una lectura meramente cronológica, pero con un trasfondo cíclico que nos remite de alguna forma a Platón. El tiempo fugaz de cada hemerocallis, su paso acelerado, su marca temporal que, en relación con la nuestra es profundamente corta, nos sumerge en un tiempo psicológico variable y afectado por percepciones personales. Aquí el tiempo obliga, marca y rige. Durante tres años mi planta no floreció; sin embargo, en próximos años puede ser que reanude el florecer y, por ende, retome yo mi quehacer.

En este caso el tiempo está anclado al tiempo del sujeto; en el otro está gobernado por una obligatoriedad impuesta. En ambos casos es el tiempo lo que define de forma significativa el resultado.

Un cúmulo de tiempo.

A estos dos proyectos antepongo una pregunta: ¿Qué hay?¹¹ La desgloso como interrogantes acerca de trazos de tiempo, de relaciones, de sucesiones y ritmos, de silencios y palabras. ¿Qué puedo encontrar para determinar devenir, movimiento?

Refiriéndome a “Algo diario”, entre mas de 500 imágenes, ¿como puedo encontrar relaciones, temporalidades, peculiaridades? ¿Que puedo emprender con ello?

Con respecto a “Flor de un día”, ¿dónde están la igualdad, la periodicidad, la “belleza”?

Reitero:¿Qué hay? El intento es acceder al lenguaje que rige mis dos proyectos, es tratar de entender y mediar entre lo existente, lo que veo, lo que me quiere decir y lo que dice. González Valerio (2011) señala: “acceder al lenguaje es acceder simultáneamente a las manifestaciones

históricas del ser, y al ser como historicidad y como tiempo”¹². Me inquieta saber qué sucedería si intentara tomar el total de los resultados de los proyectos y entenderlos como entes, como seres con historia y devenir propios, que pretenden decirme algo y que de alguna forma no alcanzo todavía a aprehender y comprender. En ese momento el juego comienza, es una posible conversación entre ellos y yo.

Cuando era el protagonista y tomaba las fotos, las trabajaba y colocaba como documento de los hechos, había, ciertamente, un diálogo, una comunicación en dos sentidos; pero yo, como mediador de facto, era la voz cantante. Ahora es momento de invertir papeles: ellos dicen y yo escucho.

No intento de ninguna manera “fetichizar” las imágenes, dotarlas de un “alma” romántica. Sé que “Las obras de arte no hablan”¹³, como dice Mandoky, (2008). Pero no es solamente como dice ella en el mismo párrafo de donde viene esta cita, que la expresión sea siempre y solo la del artista. El espectador es también sujeto en la atribución de significado al objeto. Aun si, de acuerdo con Mandoky, quien expresa es el artista, el lenguaje de la obra no es solo suyo. La intención es, entonces, entablar un diálogo entre el yo espectador (intelecto) y el yo sujeto artista (creatividad) para revelar el lenguaje constituyente de la imagen. El resultado gráfico, si es un mediador, como dice Mandoky, no solo porta sus claves de interpretación: es las claves.

Epilogo

Como se puede constatar, en todo lo escrito confluyen muchas y muy ricas formas de lectura, casi todas subordinadas al tiempo inherente a los sujetos de estudio. Didi-Huberman plantea el anacronismo como una forma más acertada de abordar los tiempos en el quehacer del historiador del arte, lo delinea como “el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad y la sobredeterminación de las imágenes”. Más adelante dice: “Plantear la cuestión del anacronismo, es pues interrogar esta plasticidad fundamental y, con ella, la mezcla, tan difícil de analizar, de los

diferenciales de tiempo que operan en cada imagen".¹⁴

Sin querer acercarme en nada al trabajo de un historiador del arte, este planteamiento me parece de alguna forma acertado para poder abordar toda la información disímbola, y, seguramente, casi siempre fuera de foco que pueda surgir durante el transcurso de esta investigación.

Dedos a la obra.

Comienzo:

Yo imagenador me confieso.

Citas:

01.- Strawinsky, I. 1981. P.55 Utilizo "hacer" en lugar de "obrar" tomando en consideración que, en el párrafo anterior, el autor entiende como obligatoria la condición de homo faber.

02.- Bredekamp, H. 2005. P.24

"Das Bild ist nicht Derivat oder Illustration, sondern active Träger des Denkprozesses."

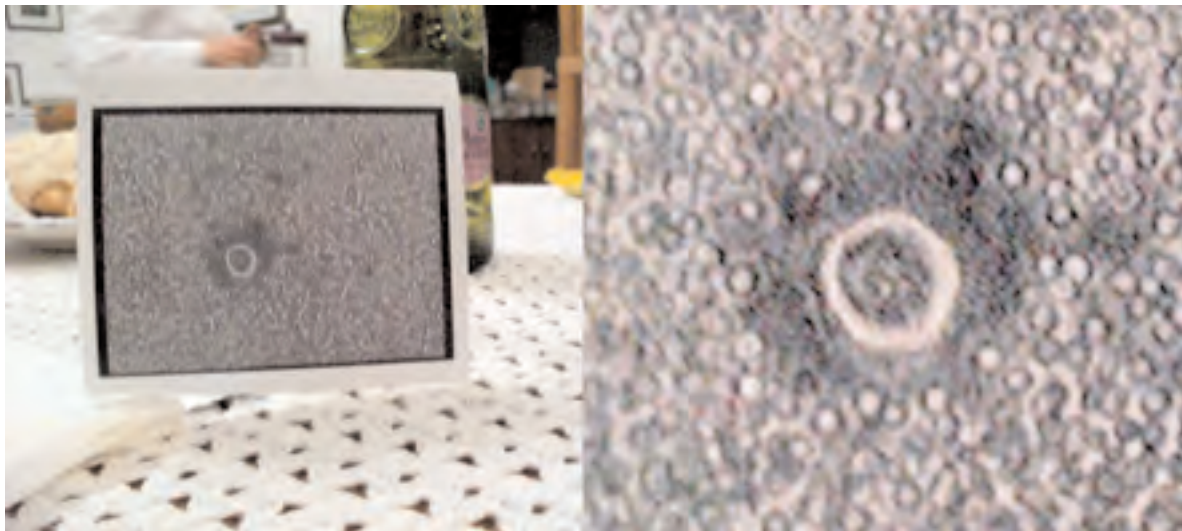
"La imagen no es derivado o ilustración, sino pilar activo del proceso de pensamiento:" (Traducción mía)

03.- Caso, M., C. González-Abraham y E. Ezcurra 2007. Divergent ecological effects of oceanographic anomalies on terrestrial ecosystems of the Mexican Pacific coast. Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America, 104 (25): 10530-10535



En la Figura 4C, se muestra la concentración de precipitación en la época de invierno-primavera en México, calculada a partir de mapas sobrepuestos de precipitación. Esta figura permite ver las áreas del país en las que se presenta lluvia en invierno o lluvia en verano. Los colores azules indican áreas con alta precipitación anual de invierno-primavera, y los colores rojos indican áreas en las que la precipitación en esta época del año es muy baja y por lo tanto, son zonas en las que predominan las lluvias tipo monzón que ocurren en verano. La figura permite ver la coincidencia entre este patrón de precipitación y los efectos del fenómeno de El Niño.

04.- Esta es la imagen 142 de Algo diario, retrata una imagen precursora y clave en el desarrollo de un descubrimiento en un laboratorio del Instituto de Fisiología Celular de la UNAM. No es algo publicado todavía y solo "rebela" su fascinación a las personas involucradas en el experimento.



05.- Cortázar, J. 2009

06.- De Leon Yong, T. 09 noviembre 2009. Serie de televisión educativa "Un recorrido por la animación", Programa uno: ¿Qué es la animación". Canal 22. http://blogs.enap.unam.mx/academicos/tania_de_leon/?p=12

07.- Stravinsky, I. 1981. P.77

"Pero el accidente no se crea: se le observa para inspirarse. Es quizá, la única cosa que nos inspira. Un compositor prelude de igual modo que un animal hurga. Uno y otro hurgarán porque ambos ceden a la necesidad de buscar."

08.- Didi-Huberman, G. 2008. P.36

09.- Stravinsky, I. 1981. P.72

10.- Castro, S. J. 2006. P.20

11.- Quine, Willard Orman 1948. On what there is, Review of Metaphysics, September:

"Un rasgo curioso del problema ontológico es su simplicidad. Puede formularse en dos monosílabos castellanos: «¿Qué hay?». Puede además responderse en una sola palabra: «Todo», y todos aceptarán esta respuesta como verdadera. Sin embargo, esto es sólo decir que hay lo que hay. Queda lugar para discrepancias en casos particulares; y así la cuestión ha persistido a través de los siglos."

12.- González Valerio, M.A. 2011. P.21

13.- Mandoki, K. 2008. P.21

"Las obras de arte no hablan; ... La expresión que supuestamente se halla en una obra de arte es siempre y sólo la del artista hacia el espectador mediada por el objeto. Quien expresa no es la obra de arte sino el sujeto artista por mediación del lenguaje artístico e interpretada por el espectador."

14.- Didi-Huberman, G. 2008. Pp. 38, 39, 40

Bibliografía:

Bredekamp, Horst. 2005. Darwins Korallen: Die frühen Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte. Wagenbach. Berlín, Alemania.

Castro, Sixto J. 2006. Introducción. La trama del tiempo – Una exposición filosófica. Editorial San Esteban. Salamanca, España.

Cortázar, Julio. 2009. Ventanas a lo insólito. Papeles inesperados. Alfaguara. Est. de México, México.

Didi-Huberman, Georges. 2008. Ante el tiempo, Historia del arte y anacronismo de las imágenes, Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, Argentina.

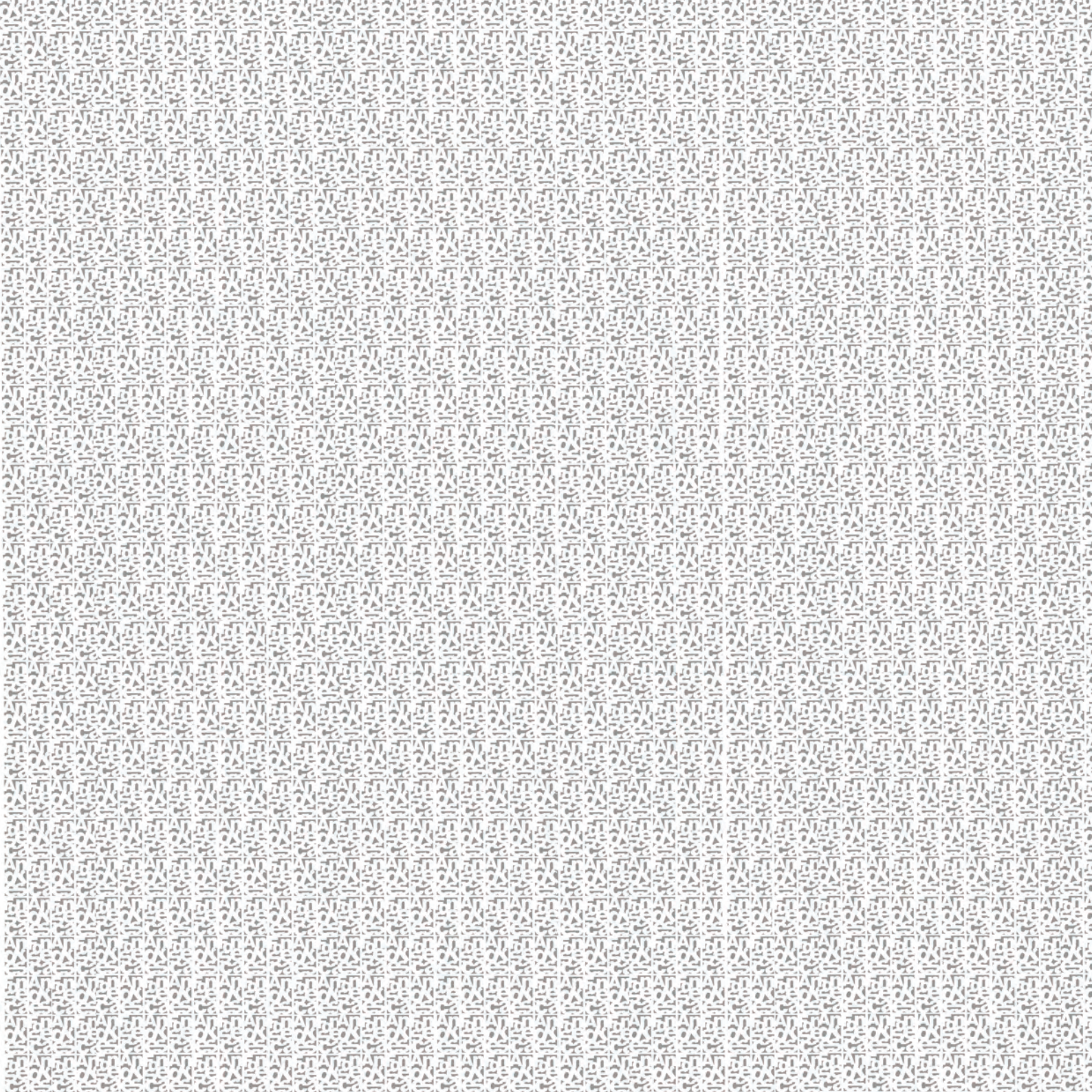
González Valerio, María Antonia. 2011. Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis.

Editorial Herder. México D. F., México.

Mandoki, Katya. 2006. Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I. Editorial Siglo XXI. México.

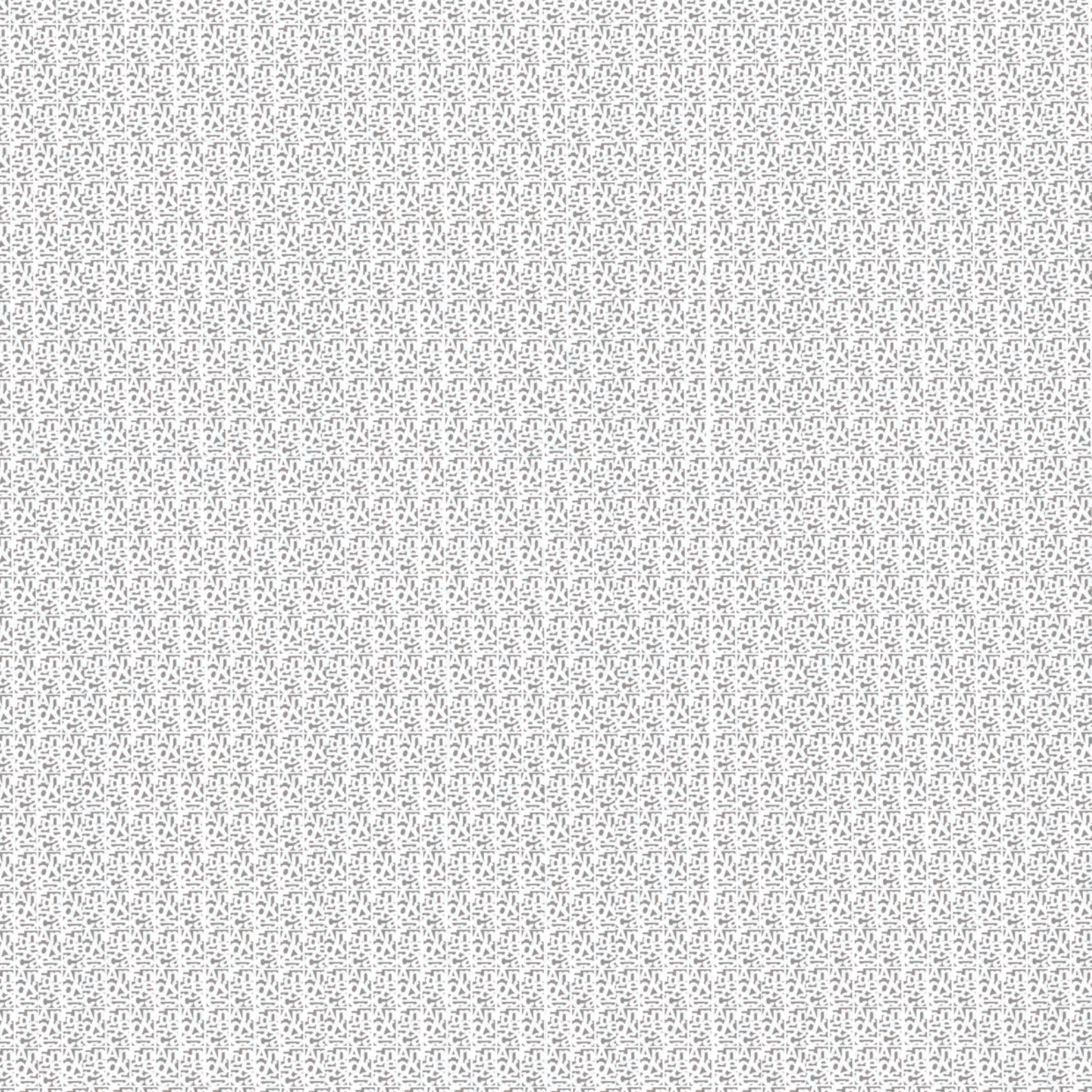
Stravinsky, Igor. 1981. Poética musical – en forma de seis lecciones, Editorial Taurus. Madrid, España.

Rosemberg, F. y Troya, E. 2012. El ocaso de la diosa, incesto, genero y parentesco. Editorial Porrúa, México.









Ensayo dos

Nostos o la distancia

Del quehacer artístico
y sus moduladores
temporales

Andrés Fonseca



“Eso es la nostalgia, una carrera perenne, un viaje continuo a la vastedad de los recuerdos, que con el paso los años se va acrecentando con ligas y relaciones perfectamente ajenas a nuestra comprensión superficial de lo pasado.”

Ensayo dos P.95

Imagen portada: Fonseca, A. 2010. Ingenio dos. Plata 0.950 y hierro.

Conjuros, mecanismos e ingenios para la nostalgia.
El comienzo del viaje.

Al principio, el vientre como una salida fue marcando el inicio
llevando una imagen a los ojos llena de color; como un registro.
La palabra salió de la boca con sonido de presencia y movimiento de piernas: pura fuerza de empuje.
El sabor en la lengua era de agua sin cause
de identidad que giraba en la cabeza con ideas de forma
y ese olor que inundó la nariz... era aire de distancia.

Siete ingenios me apoyan
siete ingenios me guían
uno para cada línea
uno para cada día.
01

NOSTOS O LA DISTANCIA

Yo paro de parir;
cuando de parar;
paro de gestar.

Este ensayo trata de la nostalgia. No la nostalgia metafísica del volver a la pureza absoluta sin accidentes de tiempo ni espacio, señalada por Plotino⁰², sino una nostalgia referida a lo físico, a lo anatómico y biológico: el distanciamiento temporal y espacial del hogar primigenio.

En 1668 Johannes Hofer⁰³ refiriéndose a ese “deseo doloroso de regresar” encontrado en muchos de sus pacientes en Suiza, tipificó el sentimiento y a partir de las palabras griegas nostos

y algos, regreso y dolor; acuñó el vocablo que lo designa.

Nostalgia.

Algo como un dolor por la distancia.



Al principio

El útero, órgano de gestación que no sólo engendra vida sino que es semilla de alteridades, inicia la división con contracciones rítmicas y ordenadas durante el parto.

La salida es el momento del primer contraste. Punto de partida donde ya no somos "yo" sino "nosotros": ser uno para encontrarse dos. La unidad se quiebra. Este inicio es ruptura, se acrecienta con el paso del tiempo donde cada separación es una nueva partida.

La palabra parto me refiere a tres verbos: parir, partir (de irse) y partir (de dividir). Es nominalización del primero y conjugación (en primera persona del modo indicativo en tiempo presente) de los otros dos. Se escriben igual y sus significados, aunque distintos, se relacionan todos con movimiento, separación y distanciamiento.

Una misma forma "paro" corresponde a dos conjugaciones: una del verbo "parir" y otra del verbo "parar". Movimiento e interrupción. Yo paro (de parir) cuando (de parar) paro de gestar.

Paro para empezar a diferenciarnos. "Dejo de ser una para volvernos dos"(dice ella).



Llevando una imagen

¿Y qué tienen en común la nostalgia y las fotografías de "Algo diario"?

La fotografía es un medio de acceder a la realidad creando recuerdos encapsulados, nuevos y al mismo tiempo sempiternos. Desmayos del devenir; restos de tiempo que se topan con la conciencia y se ufanan de ser eternos por finitos y efímeros. Son contradicciones hechas imagen, donde cada una denota distancia, separación, inicio; casualidades acotadas pero no rígidas.

La forma de acceder a estas imágenes es la de vivir en la casualidad, para convertirla en causalidad y, por efecto, en fondo.

"No le dolieron las peladuras de cal en las paredes, ni los sucios algodones de telaraña en los rincones, ni el polvo de las begonias, ni las nervaduras del comején en las vigas, ni el musgo de los quicios, ni ninguna de las trampas insidiosas de la nostalgia." García Márquez, G. 1974

De la superficie al fondo, donde el óxido, la herrumbre, el polvo, las arrugas, los dobleces, golpes, raspones, rozaduras (que no se curan con Vitacilina, ¡ah qué buena medicina!) denotan el paso del tiempo y son marcas de olvido y desuso.

Estos son los ingredientes de la nostalgia: el olvido, creado por la continuidad del devenir con su inevitable superposición de hechos.

" la duración, el tiempo real es cambio incesante, novedad imprevisible y memoria, es decir, conservación del pasado en el presente, enriquecimiento continuo en que cada instante a la vez que condensa la totalidad de lo ya acontecido, lo transfigura y renueva." ⁰⁴ Ibérico, M. 1958. P.93

Aunque se desee mantener invocados los recuerdos, se van desvaneciendo, quedando en un nivel de delgada levedad donde tan sólo el hecho de atraerlos evoca este estado de emoción tan estudiado por Hofer.

Es igual con el desuso, las vivencias se acomodan y dejan de tener vigencia. Lo que era importante y casi vital tiempo atrás se convierte en obsoleto y deja de tener un lugar en el espacio de las necesidades, es banal e irrelevante, pero rico como recuerdo y doloroso por la distancia.

"La conciencia es duración, el cuerpo o más exactamente la materia, es extensión. La conciencia es memoria, conservación del pasado en el presente, enriquecimiento continuo por la presencia de un pasado cada vez más grande en cada momento de la vida." ⁰⁴ Ibérico, M. 1958. P.90



La palabra salió

El conocimiento racional no siempre es consciente de la distancia creada por el tiempo, esta incomprensión produce tensión, angustia, y como canta acertadamente Serrat:

“ Uno se cree que los mató el tiempo y la ausencia, pero su tren vendió

boletos de ida y vuelta..." Serrat, J. M. 1971

Esos recuerdos que sólo aparecen de vez en cuando, sin razón aparente, sin aviso, nos acechan y encuentran en los momentos más inoportunos. Los ojos se nublan llenos de un líquido que inunda de temores y dolor los más recónditos lugares del espacio interno. Sin razón aparente, muchas veces sin atadura convencional, ante una imagen simple, ante un texto profundamente pedestre, no podemos seguir mirando-leyendo-oyendo y nos doblamos en un intenso penar que no tiene cura conocida. La sensación desaparece solamente dejando fluir ese río de no recuerdo y no memoria, hasta que el torrente pasa.

Siempre, ese cauce profundo e interminable está presente; pero sólo en ciertos momentos logra sus entradas triunfales sin nada que las detenga.



Y movimiento de piernas

Eso es la nostalgia, una carrera perenne, un viaje continuo a la vastedad de los recuerdos, que con el paso de los años se va acrecentando con ligas y relaciones perfectamente ajenas a nuestra comprensión superficial de lo pasado.

Las imágenes, en principio ligadas únicamente con el devenir plano y simple de lo cotidiano,

tienen un enraizamiento infinito en el inmenso placer de los recuerdos. Afloran al encontrar una curva que conmueve o un plano inclinado feroz que perturba. Una pequeña humedad titilante despierta fulgores escapados que explotan momentos de no recuerdo, de olvidada sensación en un aeternus emotivo, que dura un “siempre”, relativo a la duración de nuestra vida.



El sabor

Para Proust la blanda textura y el gusto de una rebanada de pan tostado “chopeada” en té, despierta una incalculable inmersión en el tiempo perdido. Se dedica de forma casi enfermiza a perseguir y elevar a grado de sublime los más pequeños recuerdos, haciendo una oda a la nostalgia revivida, envaneciendo el sentimiento a grado supremo.

Imagina un método que denomina la memoria involuntaria, para poder acceder de forma medianamente consciente al flujo fugaz de los recuerdos, y escribe:

"Cada día atribuyo menos valor a la inteligencia. Cada día me doy más cuenta de que sólo desde fuera de ella puede volver a captar el escritor algo de nuestras impresiones, es decir, alcanzar algo de sí mismo y de la materia única del arte. Lo que nos facilita la inteligencia con el nombre de pasado no es tal. En realidad, como ocurre con las almas de difuntos en ciertas leyendas populares, cada hora de nuestra vida, se encarna y se

oculta en cuanto muere en algún objeto material. Queda cautiva, cautiva para siempre, a menos que encontremos el objeto. Por él la reconocemos, la invocamos, y se libera. El objeto en donde se esconde o la sensación, ya que todo objeto es en relación a nosotros sensación muy bien puede ocurrir que no lo encontremos jamás. Y así es como existen horas de nuestra vida que nunca resucitarán. Y es que este objeto es tan pequeño, está tan perdido en el mundo, que hay muy pocas oportunidades de que se cruce en nuestro camino.”

Proust, M. 1908, (2005)

En este texto, además de poner en alto y denotar la importancia de los sentimientos nostalgia y añoranza, subrayando la insondable profundidad de lo pasado, Proust imprime un rango de contenedores de tiempo a los objetos inanimados e intangibles, colocándolos a la misma altura que la fotografía como portadores de un reflejo que abre las arcas de la memoria. Para él es de vital importancia la pesquisa de esas llaves materiales a la dicha del recuerdo, para poder revivir, de la forma más fidedigna, aquellos momentos idos.



De identidad

A diferencia de lo anterior, las fotografías de “algo diario” buscan dar fe de la presencia de

los objetos contenedor, y son contenedoras, de contenedores de un contenido que aleatoriamente puede ser liberado. Pero a su vez en sí mismas son contenido y contingente, como conservadoras de primicias-reflejo impregnadas de una realidad común y constante, a la que todos los que deambulamos por lo cotidiano tenemos acceso.



Y ese olor

Mariano Ibérico en el octavo capítulo de su libro se expresa amablemente en lo que él llama, el mito de la Atlántida, tomado como "símbolo de todo lo desaparecido que yace sepulto en la profundidad del tiempo, en la misteriosa región de lo que fue y que ya no puede ser objeto de recuerdo, ...".⁰⁵

En este escrito habla de la intensa necesidad humana de sumergirse en el pasado, para tratar de vivir ese inmenso vacío temporal, unido a la presencia impalpable que de él emana.

Enuncia tres principios como base teórica de la psicología del pasado: el principio de la distancia, del retorno y de la ausencia.

El principio de la distancia lo muestra como una forma de anhelo humano por "hundirse en la lejanía del pasado" y "buscar un fondo cada vez más lejano al paisaje temporal de la vida".⁰⁶

El principio del retorno lo explica como un deseo que subyace en todos nosotros por

intentar un rescate de los abismos y devoración del tiempo. Una tendencia antitemporal por el ansia inmortal del retorno, para que lo que fue se restablezca en el hoy.

El tercer principio, el de la ausencia, se presenta como representación del ser del "fue", "el anhelo patético que quisiera retener lo fugaz, que quisiera detener el tiempo y que ante lo imposible, instituye en el pasado esa suerte de presencia inasequible, invisible y lejana que es la ausencia."⁰⁷

Estos principios bien pueden ser aplicados a la nostalgia, no ya a tiempos anteriores, sino a la inmensidad del pasado personal que dividido en instantes es infinito. Bien lo dice Proust "Y así es como existen horas de nuestra vida que nunca resucitarán"⁰⁸

Esta forma de ver el pasado la termina explicando como la unión de una lejanía inalcanzable, un anhelo de retorno y un sentimiento de ausencia.

La conjunción de estos principios emotivos crea esa profunda cuenca, cauce del que escribí anteriormente, en la cual, cada segundo e instante de nuestro acontecer es afluente, aumentando ese caudal que con el paso del tiempo, nos mueve internamente con más intensidad.

Recordemos aquí, por natural reacción, (de ser posible mirando el cuadro simbolista "La isla de los muertos" de Böcklin, A. 1880) la sublime poesía de la añoranza, que Jorge Manrique en sus versos llenos de ausencia nos entrega.

"Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte
contemplando
como se pasa la vida,
como se viene la muerte
tan callando;
cuán presto se va el placer;

cómo después de acordado,
da dolor;
cómo, a nuestro parecer,
cualquiera tiempo pasado
fue mejor."⁰⁹

Citas:

01.- Texto que acompaña y nombra las siete piezas de mi autoría que participaron en la exposición:

Walking the Gray Area

(<http://www.grayareasymposium.org/blog/category/jantje-fleischhut-andres-fonseca>)

Galería Emilia Cohen, México D.F. 2010

02.- Ibérico, M. 1958. Pp. 13 y 17

03.- Soca, R. 2002-2007. La fascinante historia de las palabras. Montevideo, Uruguay. (<http://www.elcastellano.org/palabra.php?q=nostalgia>)

04.- Ibérico, M. 1958. P.90 (escribe de Bergson. Matière et Mémoire)

05.- Ibérico, M. 1958. P. 143

06.- Ibérico, M. 1958. P. 145

07.- Ibérico, M. 1958. P. 147

08.- Proust, M. 1908, (2005)

09.- Manrique, J. 1989. P. 3

Bibliografía:

Ibérico, M. 1958. Perspectivas sobre el tema del tiempo. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú.

García Márquez, G. 1974. Cien años de soledad. Editorial sudamericana. Buenos aires, Argentina.

Serrat, J.M. 1971. Aquellas pequeñas cosas. Disco Mediterráneo. Zafiro/Novolo. España.

Proust, M. 1908, Manuscrito. (2005. Contra Sainte-Beuve. Recuerdo de una mañana. Tusquets. Barcelona, España.)

Manrique, J. 1989. Coplas a la muerte de su padre. Biblioteca Saavedra Fajardo. España.

saavedrafajardo.um.es/WEB/archivos/LIBROS/Libro0198.pdf

Imágenes:

Página 1.- Siete Ingenios para la nostalgia. 2010

Página 4.- Ingenio 1. Al principio. 2010. Plata 0.925.

14 x 13 x 2 cm

Página 5.- Ingenio 2. Llevando una imagen. 2010. Plata 0.999, 0925 y hierro.

7 x 10.5 x 2.5 cm

Página 8.- Ingenio 3. La palabra salió. 2010. Plata 0.925 y ébano.

5 x 11 x 1.5 cm

Página 9.- Ingenio 4. Y movimiento de piernas. 2010. Plata 0.925.

10 x 9 x 0.8 cm

Página 10.- Ingenio 5. El sabor en la lengua. 2010. Plata 0.925.

13 x 4.5 x 1.5 cm

Página 12.- Ingenio 6. De identidad que giraba. 2010. Plata 0.925 y hierro.

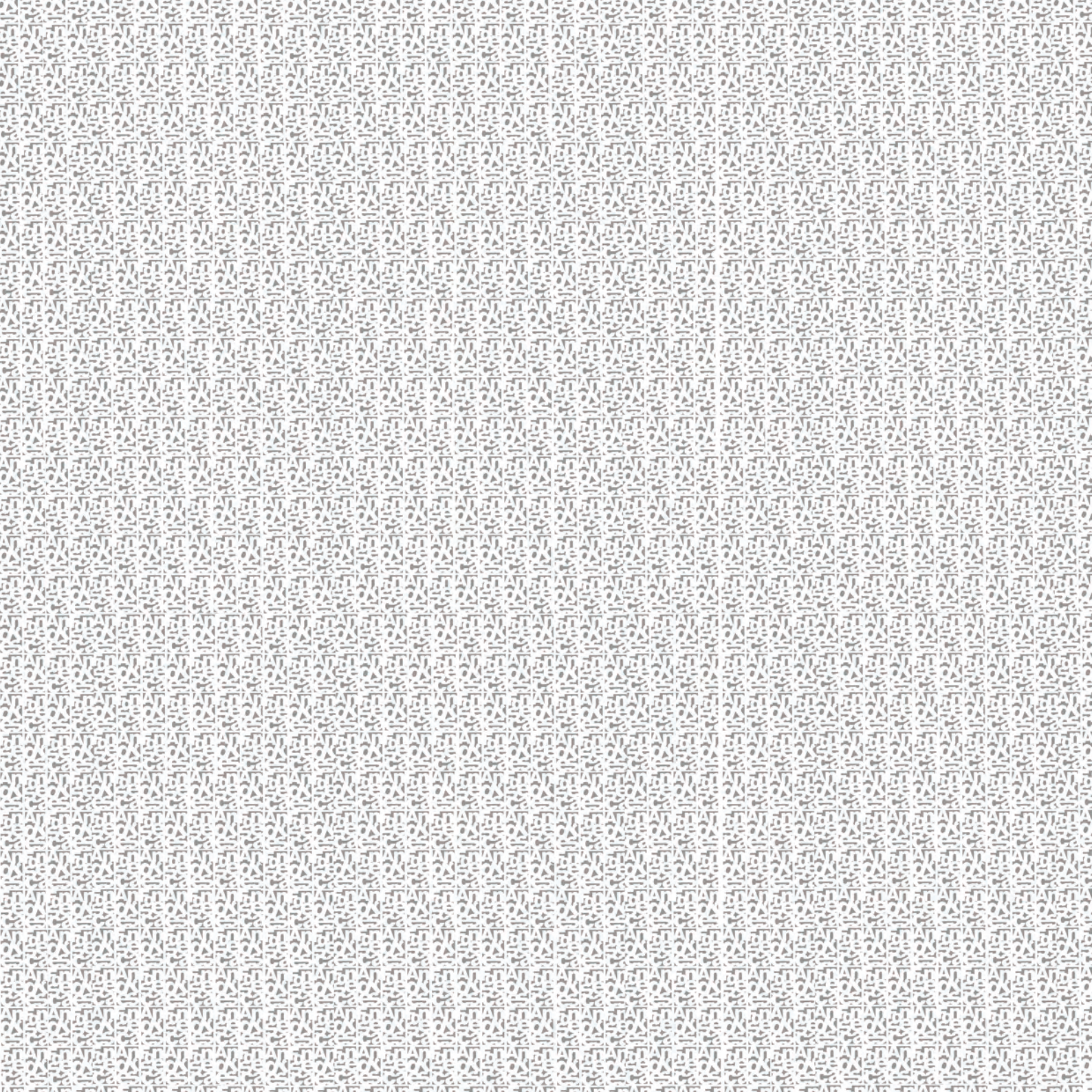
6 x 7.5 x 1.5 cm

Página 13.- Ingenio 7. Y un olor que inundó la nariz. 2010. Plata 0.925.

12 x 13.5 x 0.9 cm

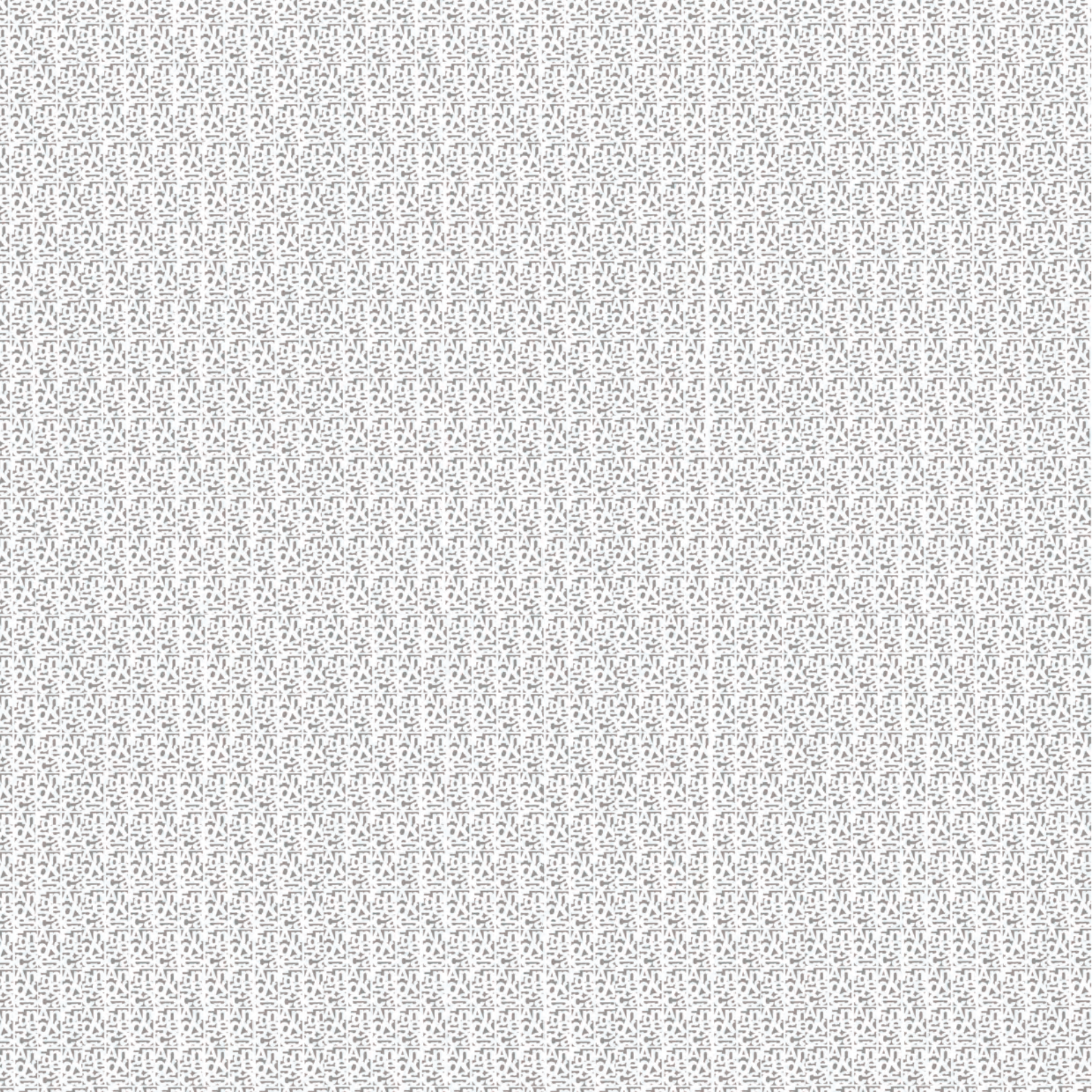


Böcklin, A. 1880. "La isla de los muertos". Oleo sobre tela 155 x 111 cm. Kunstmuseum Basel. Basel, Suiza.









Ensayo tres

Las dos esferas

Del quehacer artístico
y sus moduladores
temporales

Andrés Fonseca

“El arte, es un quehacer creativo - subjetivo, el cual se manifiesta de manera imaginar como "respuesta" epistémica, objetivada y sincrónica (individual) que en el momento de formularse, muta para entenderse y expresarse (a sí misma) como "pregunta" dóxica, objetivada y diacrónica (general y social.)”

Ensayo tres P. 115



Imagen portada: Fonseca, A. 2015. Todos somos frontera.
Papel.

El quehacer artístico

Según el diccionario⁰¹, el sustantivo “quehacer” significa ocupación, tarea que hay que realizar. La frase que forma con el adjetivo “artístico”⁰² nos remite, no a rasgos que califican esa actividad, sino al ámbito en el que se desarrolla (el del arte). Entonces, refiere al trabajo que concierne a ese oficio, en general, y a las labores que un individuo realiza, en específico, dentro de ese espacio profesional.

Dentro de esas múltiples actividades, la más importante y la que define la ocupación, es la de producir obra.

Un primer acercamiento me dice que, como forma de producción, es una actividad dirigida y centrada en el echo de crear objetos⁰³ en el terreno del arte.

Encuentro en esta actividad dos componentes primarios: un hacedor y un resultado, el que lo hace y lo que se ha hecho: un sujeto y un objeto.

El quehacer artístico tiene entonces, un precursor en el sujeto creador y una resultante en el objeto creado. Esto nos proporciona una posible visión desde la esfera del espacio subjetivo y otra desde la del espacio objetivo. Una visión particular, excluyente y personal, y otra general, incluyente y pública. Denominaré de ahora en adelante al sujeto creador con la palabra “precursor”⁰⁴ y al objeto creado con la palabra “resultante”.⁰⁵

A partir de esto, ya puedo relacionar al tiempo con "el quehacer artístico", en específico, relacionarlo con cada uno de sus componentes: precursor y resultante.

El tiempo en las dos esferas

Entender el tiempo en su relación con el sujeto creador, es decir, como modulador del precursor, nos da una visión particular, una aproximación a la esfera subjetiva del hecho.

Entenderlo en su relación con el objeto creado, como modulador de la resultante, nos da una visión general, una aproximación universal a la esfera objetiva del hecho.

Desde esta perspectiva mi trabajo doctoral se centra casi en su totalidad en la esfera subjetiva del hecho, como un intento de dilucidar los mecanismos por los cuales cada resultante se refleja de una manera específica y única. Conociendo esto, se puede, posiblemente, lograr una experiencia creativa mas vasta y profunda, que aumente y potencie la forma en que las resultantes modulan con el tiempo, y por ende, aumente y potencie la notoriedad y calidad expresiva en mi quehacer como productor de obra.

Otra parte del trabajo busca entender la relación y modulación que tiene el tiempo con la resultante, tomada como esencia, tratando así de explicar la esfera objetiva del hecho.

La mutación

En nuestro terreno del conocimiento, el espacio de investigación, las observaciones y los productos directos de ellas, pueden ser en sí mismos resultado. No es obligatorio hacer un análisis o buscar la información que de esto se pueda extraer, ya que el espacio de reflexión ocurre a priori y se materializa en el momento que se expresa con una decisión técnico – estilística, siendo esto la resultante y no el inicio o la materia prima.

Suelen ser, estas resultantes, desarrollos formales (en cualquier tipo de técnica), que nos dan como representación, una interpretación en algún soporte tridimensional.

Una obra realizada en cualquier técnica expresiva (pictórica, escultórica, fotográfica, jónica, por nombrar algunas), tiene mucho tiempo de preparación anterior, y al momento de la

realización - interpretación, deviene una respuesta visual - tridimensional y un cierre.

En el caso de la fotografía, los ojos encuentran y se fijan en una respuesta, que pretende contestar las dudas e incógnitas pendientes.

El sujeto-objeto de la toma es simplemente el pretexto, el elemento o medio, para expresar algún problema largamente meditado y así, evocar situaciones e invocar respuestas.

Es importante recordar aquí que todo acto creativo imaginar, es decir, en el terreno de las artes visuales, nace como reacción a una pregunta. Determinada o indeterminada, consciente o inconsciente, esta pregunta será el precedente de una respuesta, una resultante visual – tridimensional, como ya se señaló anteriormente. Plantearé aquí que la forma en que la resultante se expresa y se comporta, en relación con el tiempo, será la clave para entender al tiempo como modulador en un acto creativo artístico y para encontrar la diferencia de este con uno acto creativo de otra índole.

Si el planteamiento es real, esta reacción temporal dará, entre otras cosas, las pautas de diferenciación entre una obra de arte y un objeto de diseño.

Estas pautas de diferenciación también se podrían buscar en el tipo y la procedencia de las preguntas utilizadas por el precursor en el acto creativo. Posiblemente, se podría encontrar indicios, no contundentes, para la búsqueda de un posible resultado. Pero el continuo distanciamiento temporal con el momento de la creación, empobrece y enturbia esa forma de lectura y no ayuda mucho a dilucidar las acciones resultantes. Además, el sujeto que lleva a cabo el acto creador, el precursor, al momento en que materializa su propósito y responde su pregunta, se sitúa como ajeno y se despega.

La resultante en si misma debe, entonces, despejar todas las dudas: la temporalidad que refleje será centro y clave de este trabajo.

Las cosas nimias

Jorge Galindo dice que el arte en la modernidad busca "captar la belleza de lo insignificante, la eternidad de lo momentáneo", como "un esfuerzo por aprehender, justamente, lo transitorio, lo fugitivo y lo contingente".⁰⁶

Es así, como enmudecer ante la pasmosa gracia de un vidrio roto, frente a la placentera herrumbre de una tapa arrugada de cerveza o la avejentada curva de una varilla; como extasiarse viendo un alambre arrugado, un pedazo pequeño de plástico o cualquier olvido olvidado en un pedazo de algo, es parte de un rompecabezas sin límite ni forma determinada, que sirve como anzuelo para la picazón de esa nostalgia intangible que casi nunca nos toca, porque casi nunca nos dejamos seducir por ella.

Es la pícara nostalgia de las cosas nimias, de la cháchara fugaz, de la basura con destellos de arqueología.

Los desperdicios de la modernidad son opiniones regadas por toda la geografía: doxa social sin sobresaltos.

La arqueología construye discursos sobre lo olvidado, reivindica los desperdicios, ordena, unifica y cataloga para buscar entender realidades perdidas que aclaren el presente y cambien lo ordinario a extraordinario.

El arte también puede reivindicar los desperdicios, pero lo hace entendiendo a estos como precursores de posibles realidades, generando preguntas que al final se materialicen en una respuesta y devengan una obra: una resultante que mutada en pregunta contribuya, de alguna forma, a conformar, percibir y entender mejor la vida y la sociedad.⁰⁷

Aquí podemos encontrar al tiempo como modulador general en la esfera objetiva del hecho. Esto ocurre, siempre, al término de una acción de producción artística, en donde la resultante, una "respuesta" que se asume a sí misma como "pregunta", muta de sincrónica a diacrónica y de ser estática reaparece como ente atemporal.

El sujeto que lleva a cabo el acto creador, el precursor, materializa su propósito al lograr

una resultante.

La resultante ya mutada se cierra como pregunta, abriéndose a una multiplicidad infinita de respuestas dóxicas, siempre subjetivadas por aquel que "siente" la pregunta y se deja reclamar por ella.

Se podría intentar escribir una definición que englobase lo anterior:

La definición

El arte, es un quehacer creativo - subjetivo, el cual se manifiesta de manera imagenar como "respuesta" epistémica, objetivada y sincrónica (individual) que en el momento de formularse, muta para entenderse y expresarse (a sí misma) como "pregunta" dóxica, objetivada y diacrónica (general y social.)

La "respuesta" por ser hermética, subjetiva (individual) y sincrónica, desaparece, pero al mutar a "pregunta" se convierte en objetiva (general - social) y diacrónica: permanece abierta y se refleja subjetivamente cada vez que se formula. Con el paso del tiempo se reformula y crece, reafirmando su atemporalidad en cuanto pregunta, y su historicidad en cuanto objeto.

Incluí en la formula la palabra imagenar y paso ahora a explicarla: entendiendo imagen como un concepto antropológico de la manera que la concibe la bildwissenschaft,⁰⁸ pero descartando de esta definición cualquier manifestación que no tenga un medio físico o electrónico que la soporte, y teniendo en cuenta que debe ser un producto con intencionalidad consciente o inconsciente: "toda persona que se exprese por medio de la imagen es un imagenador"⁰⁹. Expresarse de manera imagenar es, entonces, comunicarse utilizando imágenes.

La diferenciación

Dada la formula anterior que explica el hecho temporal en el arte, ahora lo comparo con el mismo hecho temporal pero dentro del terreno del diseño:

Arte

"Respuesta", epistémica, objetivada, sincrónica. (Individual, sincrónica)

Que muta en

"Pregunta", dóxica, objetivada, diacrónica. (General–social, diacrónica)

Diseño

"Respuesta", epistémica, objetivada, sincrónica. (Individual–colectiva, sincrónica)

Que se mantiene

"Respuesta", dóxica, objetivada, sincrónica. (General – social, sincrónica)

El diseño también es un quehacer creativo - subjetivo, matizado por un alto componente social, que igualmente se manifiesta de manera imagenar como "respuesta" epistémica, objetivada y sincrónica (individual); pero en el diseño, a diferencia de en el arte, la "respuesta" no muta, y permanece sincrónica para estabilizarse como tal: una respuesta social - subjetiva a una necesidad determinada .

En la mutación, o no, de "respuesta" a "pregunta" y por ende, de sincrónica a diacrónica de la resultante, se encuentra, a mi parecer, la diferencia contundente entre arte y diseño.

En un párrafo anterior (P. 113), escribí "... el sujeto-objeto de la toma es simplemente el pretexto, el elemento o medio,..." y quisiera explicar aquí de donde sale este enunciado.

Lectura de imágenes por campos

“En el suelo sobre una superficie de grava, asfalto y algo de talco blanco, descansan tres filtros con forma circular: uno pequeño, completo y otros dos, mayores, con un orificio en el centro, cuyo diámetro es igual al del filtro pequeño”...“Lo anterior queda registrado en la fotografía izquierda de una imagen compuesta. Al lado derecho, está la otra fotografía, en la que se ve un acercamiento a dos de las rondanas”...“La dupla, marcada con el numero 001, lleva por nombre “Migrando” e inicia una serie, el 25 de enero de 2011.”¹⁰

Cada una de las 520 imágenes del Manifiesto imagenado 2011¹¹ está formada por tres componentes: la vista general, un acercamiento del sujeto/objeto y una palabra que las nomina. En el texto original de “Algo diario, lo estético en lo cotidiano”¹² se explica que la partición sale “emulando de una forma simple el trabajo de asimilación que realiza el ojo humano al percibir una imagen, aislar en ella lo que le es importante y así poder darle un sentido mas exacto a lo observado.”

Denominé a estos componentes campos imagenares¹³ e intenté aclarar la razón de ellos. Para explicarlos me apoyé en la capacidad fisiológica y psicológica humana de fijar la vista y jerarquizar las partes de la imagen aprehendida. Esta capacidad que seguramente está ligada a las posibilidades de supervivencia, merecía atención en sus propios términos. Si bien los campos son necesariamente independientes, no son, ni podrían ser, estáticos; al contrario: la jerarquización efectúa sus delimitaciones, no las supone.

Para aludir a los tres campos, me ha parecido conveniente emplear términos que se utilizan, tanto en ámbitos técnicos, como en discursos no especializados: referencial, situacional y nominal. Sin embargo, dado que los significados de ellos distan de ser unívocos, he tratado de acotarlos por medio de sinónimos, paráfrasis y ejemplos.

Entiendo por campo referencial aquel donde la vista se fija al observar, el sujeto/objeto

preeminente. Lo llamaré también “elemento” pues finalmente de él parte la jerarquía, la determina. Aproximándonos de otro modo, podemos decir que es el pretexto o el centro de gravedad de toda la imagen.

En esa línea, el campo situacional es el contexto en el cual se encuentra el elemento. Si bien su peso depende, entonces, del campo referencial, también ejerce sobre el mismo una influencia, resalta (o minimiza) su importancia. Por ende, lo llamo igualmente “marco”.

Siguiendo por ese camino el campo nominal es, para mí un “código”. Me permite designar el elemento referido y abarcar sintéticamente toda la imagen; a la vez, porta información subyacente, no presentada visualmente. Lo considero, por lo tanto, un subtexto.

Dicha nomenclatura de los campos indica, casi podría decir, estipula, un modo de leer toda imagen (estática o dinámica) con la que tengamos relación, un procedimiento de registro y desglose. El pretexto y el contexto están siempre presentes en la imagen, como tal; el subtexto es la información no inscrita en ella, no expresada abiertamente: la alterna. El mensaje resulta de la relación e interacciones entre los tres campos.

Los campos configuran cualquier observación que hagamos, son inmanentes, y en las imágenes del Manifiesto imagenado los hago patentes. El hecho de presentarlos, de diferenciarlos, fomenta en el observador diversas capas de comprensión, creando un flujo que puede ser entendido como diálogo. Expongo, así, una posibilidad que aún estando ya presente en la noción misma de los campos que he señalado, cada vez que sea vista, será objeto de nuevas lecturas, de desplazamientos y reubicaciones.

Enunciar un pretexto que ya se encuentra incluido en un contexto determinado y, además, asignarle un subtexto, hace que el acercamiento a la imagen, indicado por el precursor; se presente como valor de lectura, lo cual detona el diálogo: enuncia, prioriza, infiere, matiza y argumenta creando el intercambio entre el precursor y el receptor.

Haciendo uso de cierta libertad poética, esto se puede considerar como un mini núcleo

narrativo, lo que, a mi juicio, lo convierte en un cronotopo visual¹⁴

Utilizo la palabra mensaje no solo como el objeto de la comunicación¹⁵ sino también haciendo referencia a Shannon-Weaver¹⁶ y su Teoría de la información y, acotando aquí dos tipos de fuente: una referida a cada imagen y otra al dominio imagenado.soy

Veo a este sitio de internet como una fuente de información estructurada y no aleatoria en la que los mensajes que se emiten son predecibles, dado el nivel de redundancia que poseen tanto las 520 imágenes presentadas como la información que allí se encuentra y entendiendo fuente como todo aquello que emite mensajes.

Con esta forma de lectura no pretendo analizar la imagen,¹⁷ solo la deconstruyo en campos de percepción.

“Somos doxa y episteme.”



Marco
Contexto
Campo situacional

Abierto
Código
Subtexto
Campo nominal

Elemento
Pretexto
Campo referencial



Citas:

01.- Diccionario de la lengua española, 2005. Espasa_Calpe

02.- (ibid) adj. De las artes, especialmente de las bellas artes, o relativo a ellas.

03.- Aparece en el Ensayo cuatro. P. 10

“Unidad concreta independiente, constituyente de la realidad física. Un uno de algo, que como receptáculo del tiempo objetivado, ocupa un lugar en el espacio y puede ser medido, enumerado y sensorialmente percibido”. Fonseca, A. 2015. P. 11

04.- Diccionario de la lengua española, 2005. Espasa_Calpe

adj. y s. Que precede o va delante.

Que comienza o anuncia doctrinas, ideas o empresas que tendrán acogida y desarrollo completo en el futuro.

05.- (ibid) Adjetivo: Que resulta de cierta operación, actividad, etc.

adjetivo/nombre femenino FÍSICA [fuerza] Que equivale a la suma de varias fuerzas.

06.- Galindo, J. 2007. "...como rasgos 'estructurales' de la experiencia específicamente moderna." Pp. 204 - 205

07.- Vargas, R. 2007. "El arte tiene una capacidad estructurante, lo que significa que en algún grado ha contribuido a conformar a la sociedad y, paralelamente, a la manera en que la percibimos." Pp. 189 -190

08.- Belting, H. 2007. P. 14 "Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen. Debido a esto, si se considera seriamente el concepto de imagen,

únicamente puede tratarse de un concepto antropológico. Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes. Esta relación viva con la imagen se extiende de igual forma a la producción física de imágenes que desarrollamos en el espacio social, que, podríamos decir, se vincula con las imágenes mentales como una pregunta con una respuesta.”

09.- Aparece en el Ensayo uno Pp. 74 - 75 “Para entender y entenderme, a partir de la palabra imagen, recreo una que englobe lo que me hace falta: propongo *imagineo*, como una signo sonoro que nace de la palabra imagen y el prefijo *neo*, nuevo: nueva imagen, creación de nuevas imágenes, *mímesis* primera.

“Imaginar” es una actividad interna, mental; “*imagenar*” es una externa, social. *Imagenamos* para nosotros pero para otros, entre otros, inclusive, con otros. Sin embargo, “*imagenar*” no deja de ser también, una labor interna, mental, personal, propia e individual.

Yo y toda persona que se exprese por medio de la imagen es un *imagenador*.

Compositor, escritor e *imagenador*. Tres entes completos ontológicos, con presencia y personalidad, que engloban infinidad de posibilidades pero que se centran en el hecho creativo, no en la técnica que utilizan.

El sustantivo *imagenador*.

Del verbo *imagenar*: yo *imagineo*.

Creo nuevas imágenes.

La imagen esta ahí. Es. Solo falta aprehenderla e *imagenarla*. Generarla.”

10.- Aparece en el Prefacio. P. 46

11.- Manifiesto *imagenado* en: <http://imagenado.soy>

12.- http://andresfonseca.com/afblog/?page_id=2

13.- Ver cita 09

14.- Bajtín, M. M. 1989. Pp 237 En "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", define al cronotopo como la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura: el núcleo narrativo.

15.- Wikipedia: Mensaje es, en el sentido más general, el objeto de la comunicación.
(<https://es.m.wikipedia.org/wiki/Mensaje>)(2019-05-18)

16.- https://cs.uns.edu.ar/~ldm/mypage/data/ss/info/teoria_de_la_informacion2.pdf (2019-03-21)

17.- Semiótica visual.

(https://es.m.wikipedia.org/wiki/semiotica_visual)(2019-06-12)

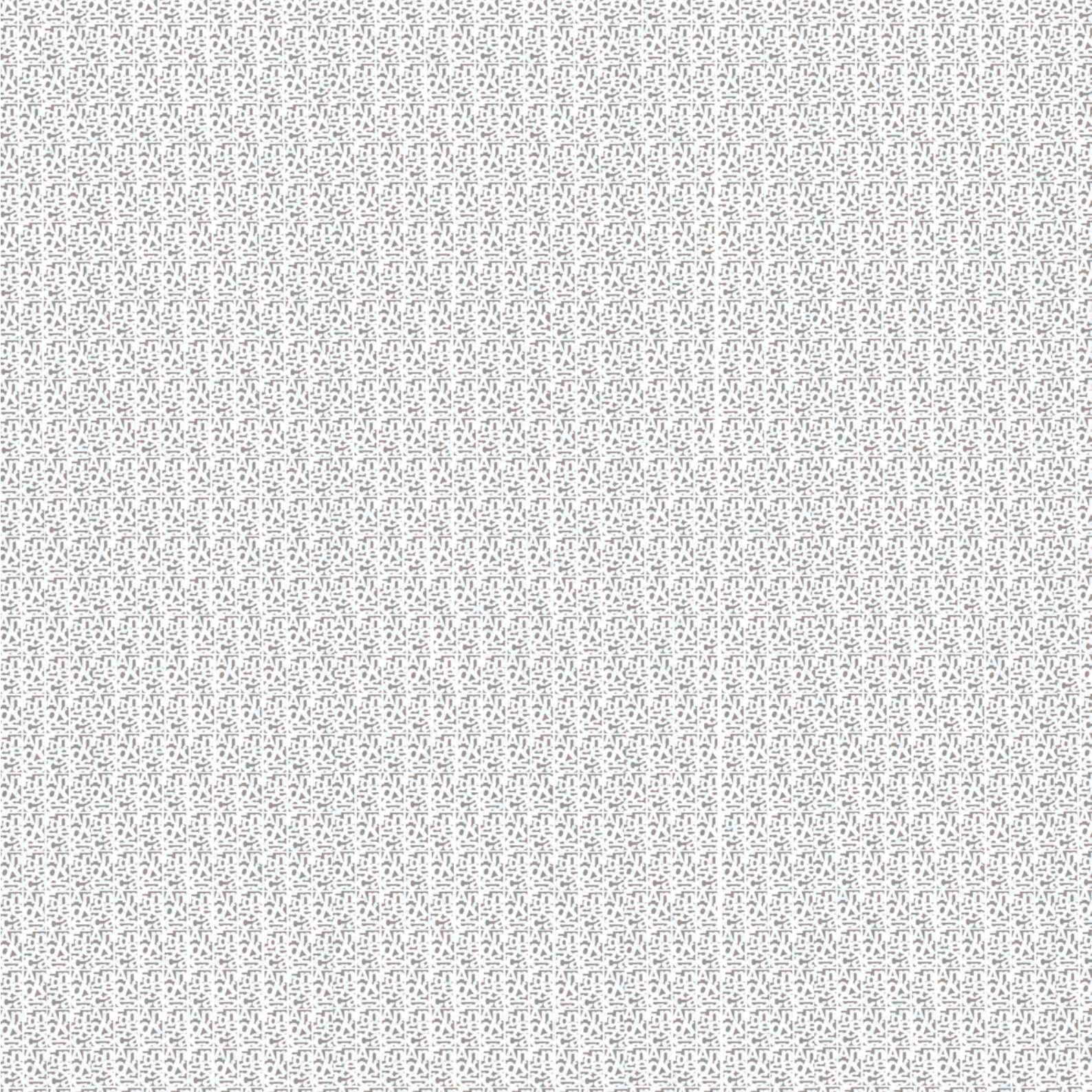
Bibliografía:

Bajtín, M. M. 1989. Teoría y estética de la novela. Editorial Taurus. Madrid, España.

Belting, Hans. 2007, Antropología de la imagen. Katz Editores. Buenos Aires, Argentina.

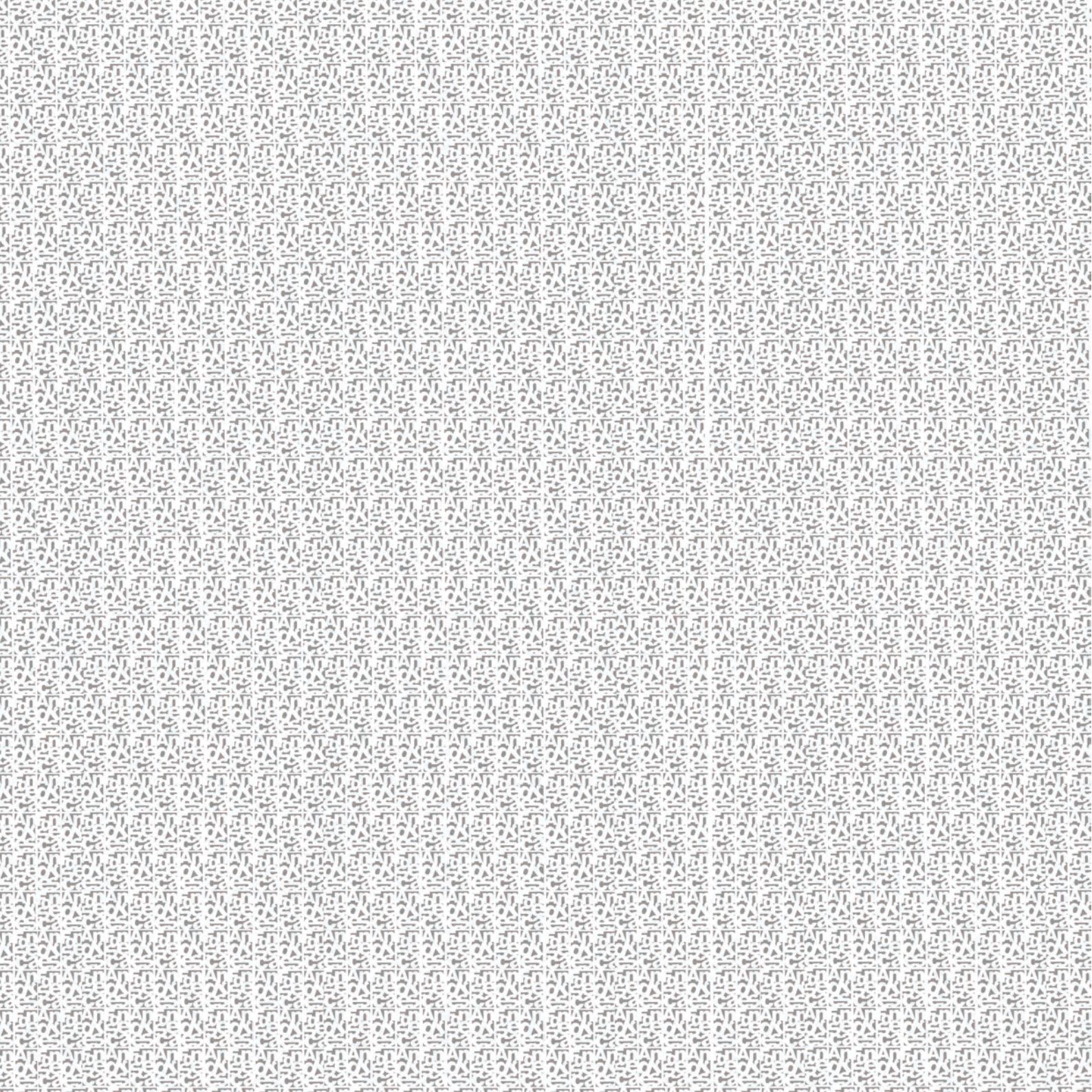
Galindo, J. 2007. La generalización metafórica como estrategia cognitiva. A propósito de la estética sociológica de Georg Simmel. En Sabido Ramos, O. (Coord.) Georg Simmel. Una revisión contemporánea. Anthropos - Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco, Barcelona.

Vargas, R. 2007. Simmel y Goffman: la relevancia del conocimiento artístico-literario en la construcción de una teoría sociológica relacional, no antinómica. En Sabido Ramos, O. (Coord.) Georg Simmel. Una revisión contemporánea. Anthropos - Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco, Barcelona.









Ensayo cuatro

Una memoria vestigial:
rugosidades, constructos,
testigos y memores.

Del quehacer artístico
y sus moduladores
temporales

Andrés Fonseca

“Casi siempre son parte de una historia sin mayor significado, de un continuo despegado y simple; incesante y traviesa libertad de lo basura.

Lo basura es desperdicio, desperfecto, olvido, desuso, crecimiento, parte, momento. Es roto, descosido, perdido, rodado o quiebre... casi siempre.

Es derroche del tiempo, designio de luz, atmosfera, aire y gravedad: actor y ejecutante.”

Ensayo cuatro P. 140



Imagen portada: Fonseca, A. 2018. Basura. Metal.

Lo extraordinario en lo ordinario

“Miro una vez y parece la corteza de un árbol; miro de nuevo y me recuerda la microfotografía electrónica de una colonia celular; una tercera ojeada insinúa las piedras escuchantes de un pasado extraviado e incierto. Si somos vértices del tiempo, cada uno de nosotros es un punto de la línea, una longitud sin anchura; si somos un punto en la piedra universal, carecemos de partes; si, por el contrario, formamos la superficie de un mundo entrañable, desconocido e inaccesible, somos apenas longitud y anchura.

Siempre deseosos e incompletos, nuestros antepasados ahuecaron la piedra, exprimieron la planta y encontraron lo que no tiene partes, lo que descansa uniforme sobre sus puntos, lo que no tiene fin. Punto, recta, círculo, formas esenciales que reflejan el mundo. Hoy, deseosos e incompletos, exigimos que el Dios original nos muestre los extremos de la línea del tiempo, y son puntos; empeñados, indagamos los extremos de la superficie que nos define, y son líneas.

Centenares de hombres han dedicado sus vidas a desenterrar el registro fósil que nos ilustre el paso de la vida por la Tierra. Decenas se han consagrado a trazar las huellas de los primeros constructores, de los antiguos hablantes. Otros más vuelven sus ojos y manos hacia sí en busca de un signo que aclare el mundo, de un glifo que ordene el espíritu.

He ahí los indicios que Andrés descubre entre sus dedos; he ahí el rojo, el blanco y el negro, uno hijo de Prometeo, otro tierra de ciegos y el tercero, lo que nos espera en el final de los tiempos. He ahí, pues, un nuevo lenguaje, un nuevo desorden, único y cierto. Años después, cuando todo haya pasado, alguien podrá reunir estas formas rupestres e iniciar un probable diálogo consigo mismo.”

Chimal, C. 1990 ⁰¹

Al releer este texto que hace referencia a mi trabajo, quedo yo en el lugar de una tercera persona. Me veo como si fuera otro: me observo. Me doy cuenta que mi quehacer está totalmente ligado a los objetos singulares. Ya sea que los cree o fotografíe, que los dibuje, los pinte, los imprima o los observe, están presentes en todo momento como protagonistas; todos ellos encierran algo extraordinario. El proceso lo identifico con el de un arqueólogo:

“ ...en la excavación de un pozo, surge una suerte de cotidiano como componente del sistema, al que denominamos elemento; este es único e irrepetible en su identidad individual y en el contexto en que se encuentra; es un excepcional.”

Villalobos, A. Com. pers.⁰²

Por supuesto, destacar la singularidad de estos elementos no significa renunciar a la posibilidad de clasificarlos. Al contrario, identificar cada uno supone reconocerlos como pertenecientes a un conjunto. Distinguirlos es la contraparte de reunirlos. Precisamente me planteo ahora como reto hacer explícitos los rasgos que permiten contrastarlos, para clasificarlos con algún rigor.

Inicio la tarea que me propongo poniendo en relieve qué es lo que tienen en común para efectos de mis necesidades de investigación. Al ser ella parte de un estudio sobre cómo modula el tiempo al quehacer artístico, antepongo las formas en que éste se plasma en cada uno de estos elementos: lo ubico en el centro de la categorización y el ordenamiento de ellos.

Advierto que muchas de las fotografías en “Algo diario” surgieron mirando residuos y recuerdos físicos del devenir humano. Esto me lleva a buscar formas de pensamiento estructuradas que aprehendan el tiempo en relación a los objetos, animados o inanimados tridimensionales. Lo primero que encuentro dentro de la literatura académica que estoy estudiando, entendiendo el tiempo de esta forma, es la geografía social de Milton Santos:

“... el contenido técnico del espacio es, en sí mismo, necesariamente un contenido en tiempo – el tiempo de las cosas – sobre el cual vienen a

actuar otras manifestaciones del tiempo, ... “

Santos, M. 2000 ⁰³

Luego descubro, en textos de la escuela de la arqueología conductual, una frase de Schiffer:

“...el pasado sólo existe en los artefactos ... dado que aportan información no disponible en otro estado...”

Schiffer, M. 199 ⁰⁴

Esas dos disciplinas me dan la pauta para vislumbrar que, en mi trabajo, el tiempo siempre está anidado en los objetos y que ese debe ser el argumento para emprender la tarea. Su pregunta común es cómo se unen el tiempo y la materia.

Resulta interesante, al leer la cita 01, encontrar al tiempo funcionando como constante en mi quehacer. Es grato constatar que hace 22 años esta dimensión ya estaba presente y era parte toral de mi trabajo.

Entonces, como primer acercamiento al problema, debo comprender la idea de materia hecha objeto, y el primer paso en ese acercamiento es perfilar un marco para la visión temporal, que nos permita identificar y sistematizar los valores del objeto en los terrenos del arte.

Comprender el objeto como tal y, al mismo tiempo, como ingrediente del arte, es reconocerlo como sujeto autónomo. Ello, a su vez, es asumir que emerge un reto: procurar dar a la documentación y la reflexión del quehacer artístico propio la responsabilidad que ya tienen otras maneras de estudiar el arte, como la estética, la historia y la crítica. Dicho de otra manera, implica pensarse como practicante de una disciplina que seguramente existe, pero no ha sido catalogada, y quizá ni siquiera estipulada: una disciplina necesariamente hermanada a la del quehacer artístico mismo, y que tal vez no pueda separarse por completo de él. Se trataría de llegar a

producir un texto sobre el arte que tendrá que incorporar al arte y, por lo tanto, ser también obra. La preocupación, y también la gran motivación, es saber cómo proponerse ser escritor de ese cuadro, pintor de ese escrito, cómo lograr una tesis de doctorado de la que uno sea autor, tema e ingrediente.

Recomenzando, busco llegar a una posición en la que pueda definir criterios para acceder al conjunto de objetos y dividirlo en elementos. Aspiro también poder, con esas mismas herramientas de pensamiento, actuar a la inversa: apreciar cada parte y luego reconciliarlas en un todo. Dicho de otro modo, el método, en mi caso, no es sólo una cuestión de procedimiento, que produzca un registro confiable, sino una vía de desarrollo intelectual, que me brinde una forma para calibrar, afinar y renovar la mira con la cual enfoco mi disciplina de creación.

Encuentro importante recordar que los mismos objetos pueden entablar interacciones diferentes con diversas disciplinas. Al delimitar su relación con la disciplina del arte que estamos tratando de asir, llegaremos al justo medio para poder iniciar la tarea propuesta. Existen muchas y diferentes maneras de mencionar al objeto en la literatura estudiada. Inicio poniendo aquí algunas formas de descripción utilizadas, para al final escribir aquella que utilizaré como propia en este trabajo. La filosofía lo trata de esta forma:

“... todo aquello hacia lo que puede dirigirse la conciencia.”

Messer, A. 1929 ⁰⁵

“... tiene existencia porque se comporta en relación a la conciencia para ser constatado, es decir, la conciencia lo constata porque él tiene existencia.”

de Vilhena, V. M. 1979 ⁰⁶

En cuanto a los geógrafos:

“... los objetos constituyen la totalidad de las existencias en la superficie de la Tierra, toda herencia de la historia natural y todo resultado de la acción humana que se objetivó.”

Santos, M. 2000 ⁰⁷

Ahora, a decir de los arqueólogos:

“... un objeto es todo elemento sólido que fue utilizado por el hombre ...”

Buchsenschutz, O. 1987 ⁰⁸

“... el objeto es el único vestigio de la acción...”

Thevenot , L. 1994 ⁰⁹

Resuenan fragmentos de estas citas. Trato de procesarlos y articularlos. Primero, “...todo resultado de la acción humana que se objetivó”, de la cita 07, es de enorme relevancia pues, no sólo hace patente la centralidad de la dimensión temporal de los objetos, sino que, al ligarla a la acción y sus resultados, empieza a sugerir posibles maneras de analizarla.

Luego, en la cita 02 se habla del objeto como “único e irreplicable”. Estas dos características las encuentro importantes para profundizar en las posibles formas de tipificar los objetos. Pero el texto no termina allí, sino que señala luego la unicidad y el posicionamiento en el espacio como los pilares de dichas características en un objeto, remarcando “su identidad individual” y “el contexto en que se encuentra”.

En la cita 08 se describe al objeto como “todo elemento sólido”, y en la 06 se puede leer: “porque él tiene existencia”. En esa línea de pensamiento, en la cita 07, los objetos “constituyen la totalidad de las existencias”.

Por otra parte, en la cita 06 leemos que “la conciencia lo constata” y la 05 dice “hacia lo que puede dirigirse la conciencia”. Se señala, así, que un objeto puede ser sensorialmente percibido y que quien lo percibe es un ser que tiene conocimiento de sí mismo.

Si se detiene uno a ponderar definiciones de la conciencia que estas citas nos hacen recordar y advierte el eco del valor de la acción que provienen de las anteriores, se subrayan dos puntos: quien percibe un objeto reconoce el espacio que lo rodea y tiene albedrío.

Siguiendo estas líneas de razonamiento, para mi, la definición de objeto en este trabajo es:

Unidad concreta independiente, constituyente de la realidad física. Un uno de algo, que como receptáculo del tiempo objetivado, ocupa un lugar en el espacio y puede ser medido, enumerado y sensorialmente percibido.¹⁰

Dentro del terreno de las artes, encuentro claves para eleaborar la forma que me interesa de acceder a los objetos:

“... las vidas humanas perderían buena parte de su encanto y riqueza si por algún acaso, fuesen despojadas de esa dimensión emocional, interior, y no racional que sus objetos constantemente adquieren, sea por los accidentes que acompañaron su suerte, sea por cualquier característica singular inherente a ellos...” “El lugar que la cultura moderna reservó para esa dimensión trascendente del objeto y para la esfera intuitiva de su experiencia es el arte...”

Subirats, E. 1989 ¹¹

El ir construyendo poco a poco la estructura conceptual para poder observar mi obra, como probablemente ocurra con cualquier trabajo teórico, me lleva a esbozar algunos principios generales, o al menos, a plantearme las preguntas que conduzcan a estos principios generales. Como por ejemplo: ¿Qué es lo que les da fuerza expresiva a los objetos que pueblan mi obra?

¿Qué los convierte en contraparte de un posible diálogo?

Entonces, quizás, esta ruta de pensamiento me lleve a la hipótesis de trabajo que pueda guiar mi exploración: el tiempo, que es el encargado de darles vida, es además la fuerza de su canto, de su magnificencia. Convertirlos en posibles interlocutores, modelos o actores del proceso, es una deliciosa acción del tiempo mudado en materia. Aprehender esa acción será mi propósito, porque ella es lo que les da esa “dimensión trascendente del objeto” que señala Subirats 11.

Para tratar de definir bien esos conceptos y esos principios que van surgiendo, he tomado aportaciones de distintas teorías que unen al tiempo con lo físico: con sólidos, artefactos, cosas que son expresión de tiempo, que llevan el tiempo como parte fundamental de su materia.

Esto que tienen en común tiene que ver con las relaciones entre la percepción del tiempo, la experiencia de la realidad y la acción de la memoria.

Encuentros

Este que ves, engaño colorido,
que, del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;
...
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada. ¹²

En contraposición a lo que señala Sor Juana Inés de la Cruz al escribir sobre su retrato en el soneto 145, los retratos en Algo diario, lo estético en lo cotidiano y en Flor de un día dotan de trascendencia a lo efímero, le confieren una voz que amplifica su significado:

Despojo que tras íntima jornada
es visto ajeno, nuevo y mas cercano,
se reconoce como ejemplo ufano,
como una huella, viva y germinada.

Basura que sin nombre es casi nada,
hundida siempre en devenir profano,
como reliquia del quehacer humano
revela su presencia marginada.

Se exhibe nueva y su imagen pueril,
como retoño en primavera abierta,
nos cuenta historias de áspero perfil.

El gesto breve de una vida incierta,
nutre en nostalgias su existencia vil,
para mostrarse de fulgor cubierta.

(A modo de Sor Juana. Soneto)¹³

En “El pensamiento salvaje”, Lévi–Strauss escribe que “cuando una costumbre exótica nos cautiva a pesar (o por causa) de su aparente singularidad, generalmente es porque nos presenta un espejo deformado, una imagen familiar y que nosotros reconocemos confusamente como tal...”

En sus estudios con aborígenes australianos, en especial entre los Aranda, indaga la naturaleza de unos objetos, los churingas, que actúan como depositarios del pasado, como contenedores de la historia familiar y dice que “son el pasado materialmente presente”. Estos objetos funcionan, según él, de manera parecida a nuestros archivos históricos, donde se encuentran los documentos que cuentan el pasado y pueden ser en caso de necesidad reconstituidos, sin perder su valor como testimonio.¹⁴

Los objetos retratados en la serie “Algo diario, lo estético en lo cotidiano”¹⁵, son depositarios de historias simples, recuerdan el devenir. Como “churingas” vestigiales, estos ínfimos contenedores de historia, se pueden encontrar en nuestro entorno, multiplicados por miles, contando una historia parecida, manteniendo su valor testimonial, pero siempre resultando únicos. Reflejan el tipo de vida que llevamos: cada uno puede ser (si así se desea), retrato cabal de la caducidad y el desapego.

Esos desapegos vanos que capturo, son muerte y nacimiento.

Muerte si los leemos como desecho, como final de algo, y nacimiento si los vemos como imagen detonante de una expresión plástica de tiempo.

“Sólo en los nacimientos y en las muertes se sale uno del tiempo ... el presente se parte por la mitad y ... deja atisbar por un instante la grieta de lo verdadero: monumental, ardiente e impasible” dice Rosa Montero.¹⁶

El tomarlos como actores centrales de un manifiesto formal, de un andamiaje estético, es un hecho que los reivindica, les confiere nueva vida, a los retratados en particular; alcanzando también a cada uno de los de su clase. Revela su presencia y señala su importancia.

“En un hacer continuo y manso como la veraniega planeación de las hormigas - oxidadas por el aire - esas modulaciones vestigiales se presentan en herrumbres destapadas: se retuercen cual memoria sempiterna en plásticas arrugas mojadas, sucias y rotas.

Casi siempre son parte de una historia sin mayor significado, de un continuo despegado y simple; incesante y traviesa libertad de lo basura.

Lo basura es desperdicio, desperfecto, olvido, desuso, crecimiento, parte, momento. Es roto, descosido, perdido, rodado o quiebre... casi siempre.

Es derroche del tiempo, designio de luz, atmósfera, aire y gravedad: actor y ejecutante.

Todo objeto refleja el tiempo, pero lo basura exagera en su representación: las señales son precisas, los indicios dramatizan su presencia...”

(A modo de Artemio del valle Arizpe)

Terminado este periplo poético - lírico sobre los objetos y sus encantos, retomo el planteamiento de inicio:

Mi quehacer está totalmente ligado a los objetos singulares, los cuales quiero clasificar y ordenar tomando en cuenta las formas en que el tiempo se plasma y expresa con ellos.

Una taxonomía

De una forma largamente meditada y aparentemente arbitraria, como la mayoría de las decisiones en el terreno de las artes, imagino cuatro contenedores o categorías básicas para lograr una clasificación que pueda ordenar el conjunto, e intentar abarcar, posiblemente, todos los objetos

retratados. Procedo a tratar de definir una categorización en la que el indicador principal es el reflejo temporal que nace, como ya lo dijimos, de la comprensión del objeto como depositario del tiempo.

Para poder dar mas unidad a los objetos a ordenar en esta posible taxonomía, los trataré a todos como objetos técnicos tomando la definición de Sérís: "Será objeto técnico todo objeto susceptible de funcionar, como medio o como resultado, entre los requisitos de una actividad técnica"¹⁷ y parafraseando a Milton Santos "incluso los objetos naturales podrían ser incluidos entre los objetos técnicos, si se considera el criterio del posible uso"¹⁸. Para entender mejor lo anterior es importante darle a la palabra técnica el sentido amplio que le otorga Sorre, donde técnica "se extiende a todo lo que pertenece a la industria y al arte en todos los dominios de la actividad humana"¹⁹. También quiero recordar aquí a Gourou quien dice que "todo paisaje habitado por los hombres lleva la marca de sus técnicas..."²⁰.

Para esta taxonomía, la idea básica surge de las teorías de Milton Santos, y, en particular, de su definición de rugosidad: "las herencias morfológicas de carácter socio geográfico de tiempos pasados: relictos del pasado, la carga de construcciones y sus transformaciones; dicho de otra forma, el tiempo pasado materializado en el espacio." Santos, M. 2000 ²¹ Como un tiempo contenido en el residuo arquitectónico-industrial obsoleto. De esta primera desprendo las tres siguientes: una emerge de, o mejor, se puede entender como reacción de defensa ante imposiciones tecnológicas, otra surge como elemento - actor presencial - cambiando de funcional a desperdicio, y la última aparece como objeto residual.

Las cuatro categorías son entonces:

I.- Rugosidad: *objeto relicto*.

Salido de los planteamientos de la geografía social de Milton Santos, es herencia morfológica que condiciona las acciones presentes.

Relicto de reliquia se usa para los artefactos humanos o sus remanentes.

2.- Constructo: *objeto reactio*.

Reacción, reflejo físico que aparece como adecuación a cambios técnicos emergentes o imperantes. las esculturas urbanas naturales.

Tercera ley de Newton: "A cada acción siempre se opone una reacción igual".

3.- Testigo: *objeto transido*.

Como elemento y actor principal, lleva un papel presencial mientras se transforma de funcional a desperdicio. Todo objeto es, en un periodo de su existencia, testigo. Esa transición entre ser sujeto de la antropología a serlo de la arqueología puede ser rápida o durar muchos años.

Adjetivo, participio del verbo transir: pasar, acabar, morir; En desuso, transiciona.

4.- Memor: *objeto residuo*.

Desperdicio en completo abandono, residual. Lo basura. Restos industriales del acontecer humano.

Tercera declinación del latín *memoris*, se utiliza en nominativo y en vocativo. Una de sus traducciones es que tiene buena memoria.

Yo lo encuentro juntando las palabras memoria y residuo: residuo con memoria. Subjetivación del objeto.

Para probar la regla taxonómica, la aplico a 30 imágenes al azar; y encuentro que cada una pertenece abiertamente a una de las cuatro categorías.²²

Citas:

01.- Chimal ,C. 1990.Texto para una exposición en el Museo de la Ciudad de México.

02.- Villalobos, A. 2013. Grabación hecha en la Fa. de Arquitectura durante una tutoría.

03.- Santos, M. 2000 P.?

04.- Schiffer, M. (julio 1991) Pp 31 - 37.

05.- Messer, A. 1921. Trad. esp. 1929. P. 11

06.- Vilhena, V. de. 1979 ????

07.- Santos, M. 2000. P. 62.

08.- Buchsenchutz, O. 1987. Pp 17 - 26.

09.- Thevenot, L. 1994. P 75

10.- Esta definición ahora forma parte del nuevo Lexicón de Arquitectura de Paisaje. FA, UNAM.

11.- Subirats, E. 1986. P 60. 1989. P. 102.

12.- A su retrato

Este que ves, engaño colorido,
que, del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;

éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,

es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado:

es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

Sor Juana Inés de la Cruz
(Juana de Asbaje y Ramírez; ¿1648?-1695)

13.- A modo de...

El retomar formas y estilos literarios no es una decisión caprichosa, es tener también, en lo escrito, el pasado literariamente presente. (para recordar a Levi-Strauss) Una forma de nostalgia imbuida en los textos que nos haga

pensar; por ejemplo, en la escritura en verso de Parménides, o en el complejo formato de Santo Tomas. Mímesis que llaman.

Soneto: catorce versos de once sílabas. Dos cuartetos (o serventesios) y dos tercetos.

14.- Cf. Lévi – Strauss Pp. 348, (o 345 – 351) “... los churinga son objetos de piedra o de madera de forma más o menos oval con las extremidades ora puntiagudas ora redondeadas, que a menudo muestran grabados signos simbólicos... cada churinga representa el cuerpo físico de un determinado antepasado... “Los churingas son los testimonios palpables del período mítico” “la función de los churinga sería entonces la de compensar el empobrecimiento correlativo a la dimensión diacrónica: son el pasado materialmente presente...”

15.- Ejercicio formal en el cual durante tres años, del 25 de enero de 2011 al 24 de enero del 2014, tomé mínimo una foto diaria de algo que llamara mi atención, para luego crear una imagen compuesta y subirla en un blog a la red. El resultado fueron 1251 imágenes que se puede ver en:

<http://andresfonseca.com/algo.html>

16.- Montero, R. 2013. P.21

17.- Séris, J. P. 1994 P.22 en Santos, M. 2000 P.34

18.- Santos, M. 2000 P.34

19.- Sorre, M. 1948 P.5 en Santos, M. 2000 P.31

20.- Gourou, 1973 en Santos, M. 2000 P.32 cita 7

21.- "las herencias morfológicas de carácter socio geográfico de tiempos pasados: relictos del pasado, la carga de construcciones y sus transformaciones; dicho de otra forma, el tiempo pasado materializado en el espacio." Santos, M. 2000 P.66

Estas formas pasadas condicionan las acciones, las representaciones y la producción de formas presentes y futuras en una "inercia dinámica" que permite que "el pasado esté presente". Por un lado, las rugosidades resumen la convivencia de testimonios de diferentes momentos históricos, que resisten o se adaptan a nuevas funciones. Ello nos hablaría de una disociación entre forma y contenido. Nuevos contenidos llevan a una resignificación de las formas. Éstas también pueden ser sustituidas parcial o totalmente por otras nuevas. En segundo lugar, la idea de rugosidad contribuye a comprender la íntima relación entre el espacio y el tiempo. El espacio incorpora en su constitución otra dimensión de la cual fue escindida por el discurso ilustrado: la dimensión temporal. Para Santos, en cada sistema temporal, el espacio muda sus características (Zusman, P. 2002)

"La casa, el lugar, el trabajo, los puntos de encuentro, los caminos que unen entre sí estos puntos son elementos pasivos que condicionan la actividad de los hombres y comandan su práctica social"

(Santos, M. 1990)

formas-contenido, reflejos físicos de cambios técnicos.

22.- Lista de imágenes al azar y su categoría en la taxonomía.

001: Memor	020: Memor	027: Constructo
043: Testigo	059: Testigo	066: Rugosidad
080: Constructo	085: Testigo	100: Constructo
115: Testigo	118: Testigo	131: Memor
144: Constructo	146: Rugosidad	154: Memor
167: Memor	179: Testigo	197: Testigo
213: Rugosidad	221: Memor	231: Memor
242: Memor	250: Rugosidad	269: Testigo

275: Testigo

294: Testigo

297: Rugosidad

308: Testigo

336: Testigo

351: Rugosidad

Bibliografía

Lévi – Strauss, C. 2014. El pensamiento salvaje. Fondo de Cultura Económica. D.F. México.

Montero, R. 2013. La ridícula idea de no volver a verte. Seix Barral. España.

Santos, M. 2000. La naturaleza del espacio. Técnica y tiempo, razón y emoción. Editorial Ariel. Barcelona.

Husserl, E. 1991. La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental. Editorial Crítica. Barcelona.

Messer, A. 1921. Weltanschauung und Erziehung. Trad. esp. Filosofía y educación. 1929. Revista de Pedagogía. Madrid.

Schiffer, M. Boletín de Antropología Americana No. 23. (julio 1991)

Buchsenschutz, O. "Archéologie, typologie, technologie", Techniques et Cultures, No 9. Enero - junio 1987

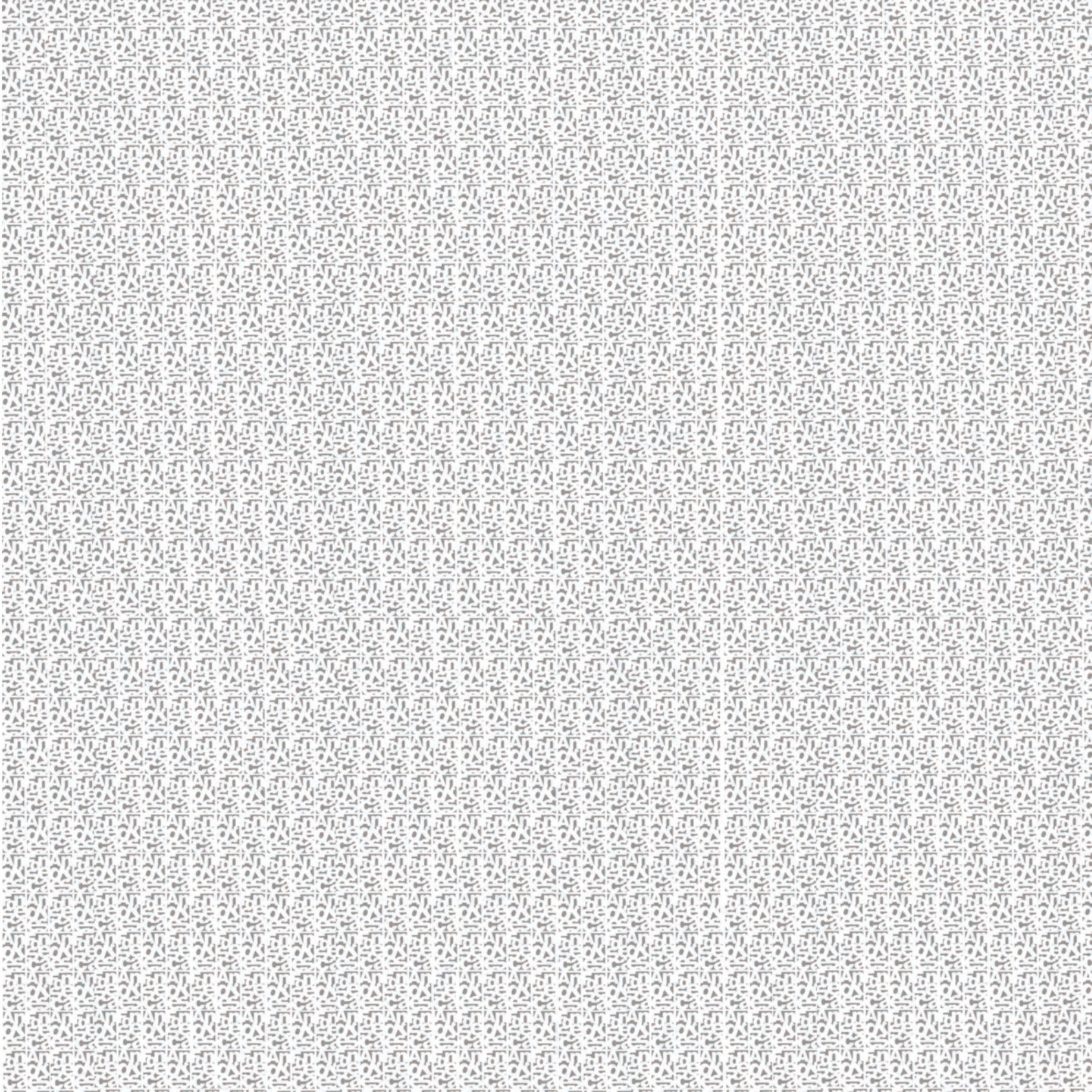
Thevenot, KL. "Objets en société ou suivre les choses dans tous leurs états", Pour penser la technique, Alliage No 20 - 21, 1994. Pp 74 - 87.

Subirats, E. 1986. A flor e o cristal, ensaios sobre arte e arquitectura modernas. Nobel, Sao pablo. Brasil.

Subirats, E. 1989. A cultura como espectáculo. Nobel, Sao pablo. Brasil.

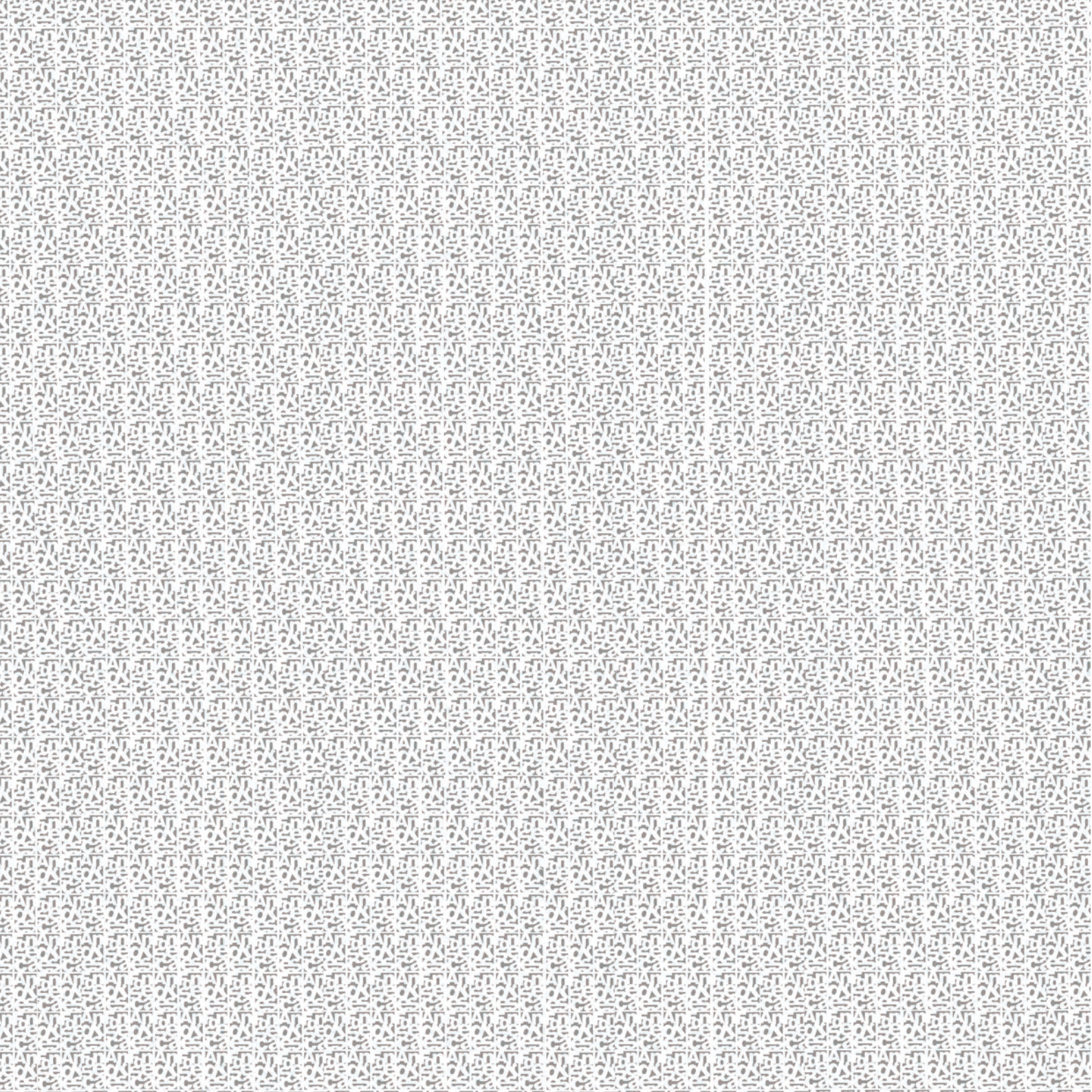
“Como “churingas” vestigiales, estos ínfimos contenedores de historia, se pueden encontrar en nuestro entorno, multiplicados por miles, contando una historia parecida, manteniendo su valor testimonial, pero siempre resultando únicos. Reflejan el tipo de vida que llevamos: cada uno puede ser (si así se desea), retrato cabal de la caducidad y el desapego.”

Ensayo cuatro P. 139









Ensayo cinco

El literalbo y la abstracción

Del quehacer artístico
y sus moduladores
temporales

Andrés Fonseca

“Trada, fresea y mifa.
Persín engradesido se returda fritero,
se returda hersín.

Er alagrabá sinsulentes brusas
gratineste cuar protocino joliz.”

Ensayo cinco Pp. 164

Imagen portada: Fonseca, A. 2016. Todos
somos frontera. Madera (deconstrucción)



¡Espinacson siquin sofa,
No se les antisigoy pandolfi
¡¡¡Nada a nadie!!!
(Ricardo Truque, Costa Rica 1925.Tío abuelo)

Con voz de trueno, en los momentos menos esperados, mi padre nos extasiaba con este texto que carecía de sentido aparente y, sin embargo, por esa doble y rotunda negación del final, hacía que cada uno de nosotros se atribuyera alguna fechoría. De hecho, nos llevaba a pensar que él había identificado con claridad alguna falta y nos obligaba, por lo tanto, a examinar nuestras conductas.

El regaño podría ser tomado por un texto con significantes libres de significado (apelo a la constitución dual del signo lingüístico dada por Saussure y no a la triada de Peirce)⁰² donde cada escucha le puede asignar su propio sentido como en cualquier obra no figurativa.

Aquí no se requiere entender; pero, por el mero hecho de percibir, se pone en funcionamiento el aparato descodificador, y al no poder armar un universo comprensible, hace uso de la memoria para crear vínculos: de algún modo, se logra recrear una “imagen” posible en torno a lo escuchado.

Al igual que la vista cuando está frente a una sucesión ordenada de signos lingüísticos, el oído capta que las pseudopalabras no son simple ruido ni música, e intenta, por una forma de reflejo, probablemente aprendido, colocar significado a los significantes entrelazados.

Contribuye a contextualizar un significado, el utilizar las morfologías del idioma español. Sin duda, el valor de éstas, su potencial de constituyentes léxicos, queda subrayado por los ritmos y la sonoridad de la lengua que son la materia de la poesía evocada por la métrica del regaño.

Llevando esto al terreno de las artes plásticas, cito al escultor abstracto norteamericano David Smith, el cual, en una conferencia dada en la universidad de Ohio, el 17 de abril de 1959,

entre otras cosas decía:

“No voy a corregir un error si (lo que estoy haciendo) se siente como correcto, puesto que el error es más humano que la perfección. No busco respuestas. Yo no le he puesto nombre a esta obra, ni he pensado hasta dónde tendría que llegar. No he pensado para qué sirve, excepto que ella está hecha para ser vista. La he hecho porque se acerca más a decir quien soy, que cualquier otro método que pueda utilizar. Este trabajo es mi identidad. No había palabras en mi mente durante su creación y estoy convencido que las palabras no son necesarias para su observación, y ¿por qué esperan ustedes comprensión cuando yo no lo hago? Esa es la maravilla, preguntarse, pero no tratar de comprender. Ver es el verdadero lenguaje de la percepción. La comprensión es para las palabras. En lo que a mí respecta, después de haber hecho el trabajo, he dicho todo lo que podría decir.”⁰³

En este texto Smith plantea: "ver es el verdadero lenguaje de la percepción. La comprensión es para las palabras." Luego acota, refiriéndose a su obra: "estoy convencido que las palabras no son necesarias para su observación."

Es fácil entender por qué el escultor le da una importancia mayor a uno de los sentidos. Si hacemos a un lado este hecho y generalizamos, podríamos decir que, de acuerdo con su punto de vista, los estímulos recibidos a través de los sentidos, proporcionan datos crudos del mundo externo, y éstos serían procesados de forma inconsciente en el cerebro. Entonces, éste seleccionaría y organizaría un significado de lo percibido, utilizando todo el acervo del conocimiento adquirido en el transcurso de la vida. Si la conciencia, además, encuentra patrones susceptibles de procesar utilizando códigos aprendidos para este propósito, descodifica y comprende.

Allí radicaría la diferencia presentada por Smith entre percibir y comprender:

Ésto nos podría llevar a entender que todo significado es un reflejo personal. Una expresión de nuestro estar en el mundo. La suma de percepciones y vivencias guardadas en la memoria, las relaciones entre éstas, unidas y matizadas por el tiempo.

Sumado a lo que determina la carga genética, y a la “carne y hueso y un pedazo de pescuezo”, también somos lo que percibimos. Además aprendemos a descodificar, de ser necesario, lo que percibimos.

En principio, la sensación es un fenómeno fisiológico natural, un mecanismo para la supervivencia, detonador de percepciones; pero éstas no son autónomas (independientes de códigos preestablecidos), como podrían algunos derivar de Smith.

La construcción de significados a partir de estas excitaciones sensoriales es una acción relacionada con el intelecto, con la historia personal, con el perdurar, el estar, lo que no quiere decir que siempre dependa de la palabra. Es un acto temporal, donde el cerebro recibe, escruta, ordena y entrega información posible de ser manejada por el intelecto, pasando a ser parte del cúmulo de experiencias a utilizar en cada momento.

En “El significado de la obra de arte”, Amador Bench nos dice que “La percepción es, en sí misma, inteligente: de manera automática y simultánea selecciona, organiza, completa, jerarquiza y discrimina todo lo que observa.” Más adelante continúa diciendo: “esas operaciones [...] suponen la creación y uso de valores “ y permiten “percibir a las cosas, a las formas como poseedoras de un significado”.⁰⁴

Algo así pasa con el texto del tío abuelo. De éste, el escuchante construye un significado a partir de sus experiencias, del conglomerado temporal de sus percepciones.

Esta oquedad textual, este contenedor vacío, lo denominaré por el momento, “texto blanco”, señalando su capacidad de absorber y de dirigir. Así, de esta frase tomo sus dos acepciones: la de vacío, impoluto, hueco, dispuesto a ser llenado y la de diana o señalador a donde apuntan los significados.

Ahora, con la intención de convertir la frase “texto blanco” en un solo signo sonoro, tomo del latín las palabras littera (texto o carta) además de albo (blanco), y uniendo estos dos constituyentes, creo Litteralbo, que en adelante, servirá para nominalizar esta forma de texto.

Quede entonces ese regaño hipotético -este litteralbo- como la primera exposición al virus de lo abstracto. El primer contacto, el primer indicio.

Citaré aquí para ayudar a entender el Litteralbo, fragmentos del primer escrito “Prefacio, introducción y proyectos”, reproduciendo parte de los textos en escritura Putujani, y de sus traducciones al Español y al Alemán.



Lejos donde duerme el lago

Lejos a muchos ríos

...

Dort, weit entfernt, wo der See schläft

dort, viele Flüsse entfernen

...

La sonoridad del putujani era fuerte “Raeca casila jaranaila, ...”⁰⁵

Dicha escritura tenía ciertas características parecidas al litteralbo, pero en realidad era un intento de lengua construida, con su representación gráfica y sonora, donde cada palabra tenía un significado dado. Ésto entraría en el espacio del Esperanto⁰⁶ o de las escrituras Rúnicas de Tolkien⁰⁷ y, en cambio, el litteralbo se acercaría mas al Volenska, una forma textual incomprensible utilizada por el conjunto de música del Post-rock islandés Sigúr Ros⁰⁸.

Será un principio similar, sin el componente político, que el del “Zaum” (Lenguaje poético transmental) de Alexéi Kruchtyónikh quien fue parte del movimiento artístico innovador ruso al principio de la revolución.⁰⁹

La poesía Dadá, la Concreta o el “Cadáver exquisito”, tienen también cierta cercanía con el litteralbo, pero en ellas las palabras utilizadas tienen sentido, cada signo sonoro posee un significado, aunque la relación entre ellos, tanto espacial como de comprensión, pueda ser aleatoria y entrar en el absurdo.

Si se colocan, ante una persona, imágenes que significan lo mismo, pero para algunas de estas representaciones su comprensión está mediada por códigos aprendidos, que el receptor no maneja; de las imágenes percibidas, unas significarán y otras serán entendidas como un gráfico, o una suma de ellos, que no se acierta a comprender.

Muchas impresiones fotográficas son hoy universales; pueden ser entendidas por casi cualquier persona que tenga el sentido de la vista funcional y se mantenga más o menos informado de lo que pasa en el mundo. Pero los códigos, si pertenecen a otros idiomas, con diferentes tipos de escritura, son crípticos, trazos incomprensibles.



El ver las representaciones anteriores o la de cualquier palabra en un idioma existente, del cual no conozcamos sus reglas y por lo tanto no entendamos, lo convertirá, para nosotros en un texto incomprensible. Pero, para aquel que maneja los códigos necesarios, es tan transparente como las fotografías de los animales. El que lee esos idiomas, ve, descodifica y crea una representación en su cerebro de un gato o un perro.

Un litteralbo, en cambio, no tiene traducción posible, no tiene significado, se acerca más a una expresión musical en cuanto abstracta, que a un texto de cualquier índole, aunque en su expresión gráfica y sonora pertenezca al universo de las palabras.

En el caso de Sigúr Ros, el texto, al estar anclado en la música, pasa a ser una melodía silábica sin otra intención. Dicho por ellos mismos: "es más bien una forma de texto incomprensible, que se ajusta a la música y actúa como un instrumento más"¹⁰. Esto puede parecerse a tararear una canción o a lo que se hace al cantar una pieza en un idioma desconocido, que aunque no se entienda nada, se repite con placer. El transporte melódico ayuda a encontrar muchas más interpretaciones, aunque tampoco tenga una traducción real.

Aquí me interesa pensar, ¿que pasaría por la mente de los que escucharán litteralbos? ¿que clase de representaciones encontrarían para llenar ese espacio de vacío creado por la falta de significado implícito en ellos?

¿Al igual que observar una obra plástica abstracta, pasaría lo mismo con un texto que pudiese ser tomado como abstracto?

Estos textos al ser escuchados cobran un sentido mayor que si fuesen solamente leídos, pues la intención fónica puesta por el declamador; unida a la intención dada por el escritor; se suman en una paleta mayor de posibles asideros para encontrar sustancia probable de ser entendida.

Escribo entonces tres litteralbos llenos de imágenes fónicas¹¹ libres de significado, con una métrica y disposición formal que recuerdan al poema.

Erentiza vibrente.

Lleguerecerá la rumbaciente mañanada?
Trastabilecente y contrigua,
se sontonea en las precentinas patranzas.

Cuar protercente y rubioza
cuar neterzida y frata.

Gurba ecatenbiza:
jilniza, vítriba, frótuda,
concazina y se entraza pruva,
se recofe suniosa y dingra.

Frótuda, cantijaliente, cantorra,
erentiza vibrente,
rinua solín.

Vítriba, e!!!

Jilniza dentre.

Persín, er protocino joliz.

Trada, fresea y mifa.
Persín engradesido se returda fritero,
se returda hersín.

Er alagaba sinsulentes brusas
gratineste cuar protocino joliz.

Cuar protocino joliz
esterenaba plácines
esterenaba ñostos
bilobientes olizos, lijonas desprós.

Er lijro elesente, colimio vulión
bolunaba lijonas, munchis mem desprós.

Silnación

E ilemsio.

Er trincio certaba,
rifrato, ilemsiosto, sumato.

Sarpínero, ye trunso, ye ferro,
ye er trefinoso driso istreno,
ye fredós.

Bulenzón, grido, feresando vritsaz
tréfino, greserbantasaba ferto!!!

Sincas com ditras,
sincas com dritas;
e sincas com dritas.

Istreno sofo,

ilemsio...

...ilemsio...

Imagino, para cada unidad, por cada litteralbo, una instalación con tres objetos gráficos: una pintura al lado izquierdo, una pantalla con la declamación al centro y una impresión ampliada del texto a la derecha.

Textos carentes de un significado explícito, declamados en formato de video y acompañados por dos representaciones más: tres representaciones, tres formatos diferentes, tres abstracciones.

El mismo hecho mental.



(La pintura como la foto no son las originales, están utilizadas solamente para ejemplificar el montaje.)

Me parece importante resaltar aquí que la segunda y tercera imagen utilizan el tiempo como vehículo, lo necesitan para realizar su completa representación¹². Como la música, son expresiones en el tiempo. La primera, en cambio, es, en sí misma, su representación, está contenida, y el tiempo debe ser otorgado por el receptor, al tratar de encontrar algún significado.

La segunda unidad, la del movimiento y el sonido, al igual que la tercera, la de los códigos susceptibles de descodificar, tienen un grado de atracción superior; entran en el espacio de las reacciones automáticas, crean mas interés que la primera, la pintura. Solamente el mayor tamaño de ésta logra equilibrar la fuerza atractiva de las otras.

Cierro con “Un tiro de dados ...” de Mallarmé. En el prefacio, poniendo los pilares de lo que llegaría a ser la poesía concreta, escribe:

“Todo ocurre, en escorzo, hipotéticamente; se evita el relato. Se añade que este empleo al desnudo del pensamiento, con retiradas, prolongaciones, huidas, o su dibujo mismo, produce, para quien quiere leer en voz alta, una partitura.”¹³

“En la década de los 50, cuando depuró su estética y sus esculturas se volvieron cada vez más abstractas, Smith siguió afirmando que su trabajo escultórico era una pura expresión de su identidad.”¹⁴

Citas:

01.- Prueba de una de las piezas para la exposición "La frontera" en el museo Franz Mayer en Ciudad de México (junio 2013) y en la galería Velvet DaVinci en San Fransico, California, USA.

02.- Saussurre, F. de. (1947) P.91

Capitulo uno de la Primera parte.

"...proponemos conservar la palabra signo para designar el conjunto, y reemplazar concepto e imagen acústica respectivamente con significado y significante;... " P.93

y

Pierce, Ch.S. P.22

"228. Un signo, o representamen, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo aun más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su objeto. Está en lugar de ese objeto, no en todos los aspectos, sino sólo con referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el fundamento del representamen. ...

"229. Como consecuencia del hecho de estar cada representamen relacionado con tres cosas, el fundamento, el objeto y el interpretante, la ciencia de la semiótica tiene tres ramas. ..."

03.- (Tradition and Identity. The speech was given on April 17, 1959, at Ohio University in Athens, Ohio, which Smith attended for a year in 1924-25.)

(<http://www.davidsmithestate.org/statements.html>) (20 de noviembre 2013)

I will not change an error if it feels right, for the error is more human than perfection. I do not seek answers. I haven't named this work nor thought where it would go. I haven't thought what it is for, except that it is made to be seen. I've made it because it comes closer to saying who I am than any other method I can use. This work is my identity. There were no words in my mind during its creation, and I'm certain words are not needed in its seeing; and why should

you expect understanding when I do not? That is the marvel—to question but not to understand. Seeing is the true language of perception. Understanding is for words. As far as I am concerned, after I've made the work, I've said everything I can say.

(la traducción es mía)

04.- Amador Bench, J. 2008. P. 18

05.- Aparece en el Prefacio - Raeca casila jaranaila. Lejos donde duerme el lago. Pp. 52-53 Esta sería la sonoridad, de las dos primeras líneas del texto putujani, empleando una fonética castellana.

06.- Un lengua auxiliar artificial, o idioma internacional, creado en polonia en 1887 por el oftalmólogo de origen judío Lázaro Zamenhof. Unua Libro (Primer Libro) fue la primera publicación en Esperanto.

07.- Tolkien creó tres sistemas de runas para las escrituras utilizadas por los personajes de "El señor de los anillos" en el continente ficticio la "Tierra media": las Sarati, las Sirth y las tengwar. Con ellas desarrolló los distintos idiomas hablados allí, como por ejemplo las lenguas eldarin o idiomas élficos.

08.- what language does jónsi sing in?

on von, ágætis byrjun and takk, jónsi sang most songs in icelandic but a few of the songs were sung in 'hopelandic'. all of the vocals () are however in hopelandic. hopelandic (vonlenska in icelandic) is the 'invented language' in which jónsi sings before lyrics are written to the vocals. it's of course not an actual decided on the melody but haven't written the lyrics yet. many languages were considered to be used on (), including english, but they decided on hopelandic. hopelandic (vonlenska) got its name from first song which jónsi sang it on, hope (von). tracks 7-9 on takk are in hopelandic.

(<http://www.sigur-ros.co.uk/band/faq.php#07>) (24 de noviembre 2013)

09.- Alexéi Kruchtyónikh. (1886 - 1968) Poeta del Futurismo Ruso. Fue uno de los mas fuertes representantes en la experimentación linguística del simbolismo fonético para la creación de lenguas artísticas. Fue el quien en 1913 acuño el nombre Zaum para designar ese lenguaje sin reglas gramaticales ni convenciones semánticas, caracterizado por una indeterminación de significado.

10.- ...it's rather a form of gibberish vocals that fits to the music and acts as another instrument... Ibid
(la traducción es mía)

11.- "Imagen acústica" primera descripción y acercamiento al "significante". Saussure, F. de.(1945) P.91

12.- "El significante, por ser de naturaleza auditiva, se desenvuelve en el tiempo únicamente y tiene los caracteres que toma del tiempo: a) representa una extensión, y b) esa extensión es mensurable en una sola dimensión; es una línea." Ibid P.95

13.- Mallarmé, S. 2010. La traducción es de Jaime Moreno Villarreal.

14.- In the 1950s, as he streamlined his aesthetic and his sculptures became increasingly abstract, Smith continued to assert that his sculpture was a pure expression of his identity.

(la traducción es mía)

(<http://www.guggenheim.org/new-york/press-room/releases/press-release-archive/2006/604-january-10-david-smith-a-centennial>) (18 de noviembre 2013)

Bibliografía:

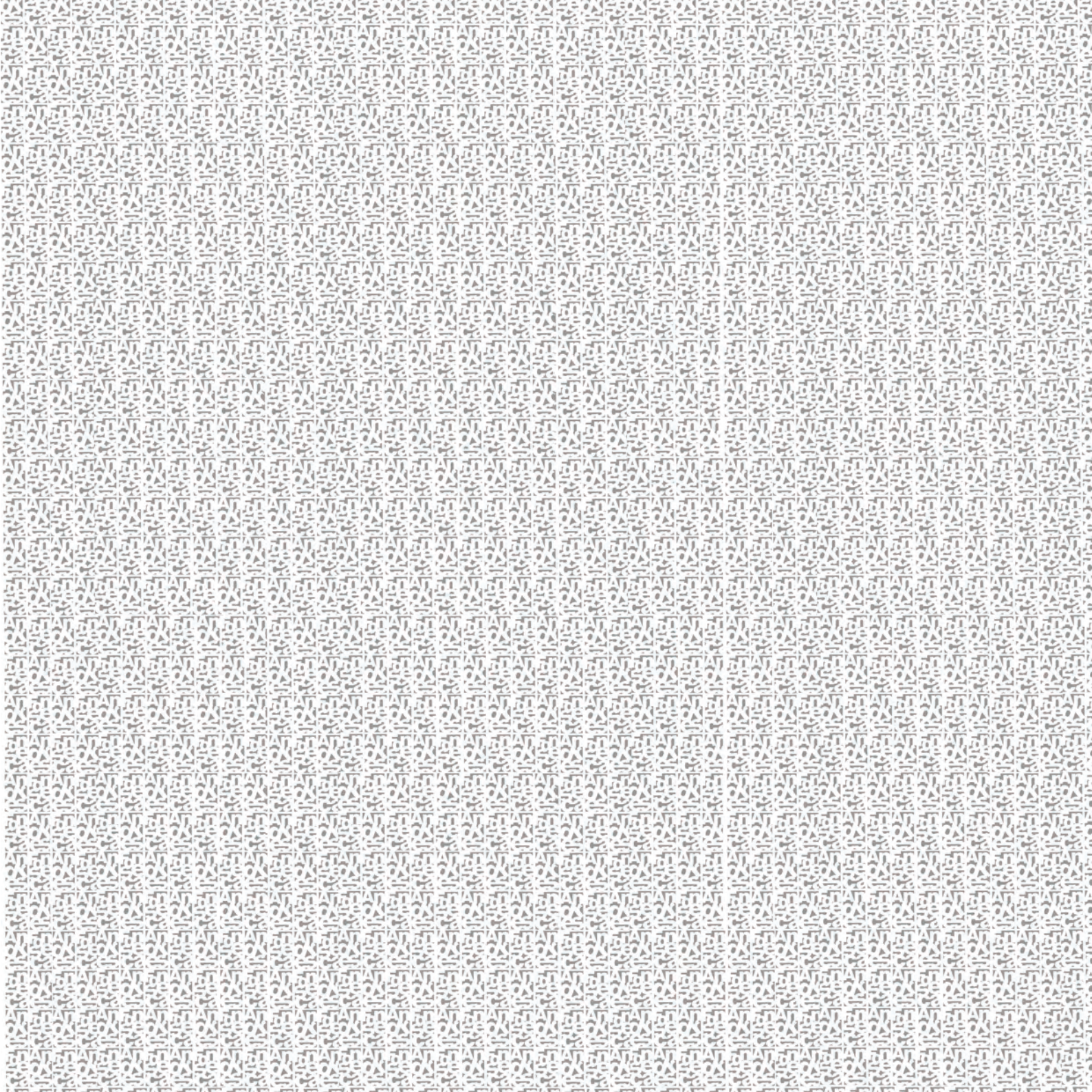
Amador Bench, J. 2008. El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales. Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial. México D.F., México.

Fonseca, A. 1985. Andres Fonseca Katalog. Debutantenpreis der Akademie der bildenden Künste. Munich, Alemania.
Mallarmé, S. (primera publicación 1897) 2010. Un tiro de dados jamás abolirá el azar: Taller Ditoria. México D.F. México.

Pierce, Ch.S. (¿) 1986 La ciencia de la semiótica. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, Argentina. Edición digital.
(<http://es.scribd.com/doc/93427602/Peirce-La-ciencia-de-la-semiotica>) (29 noviembre 2013)

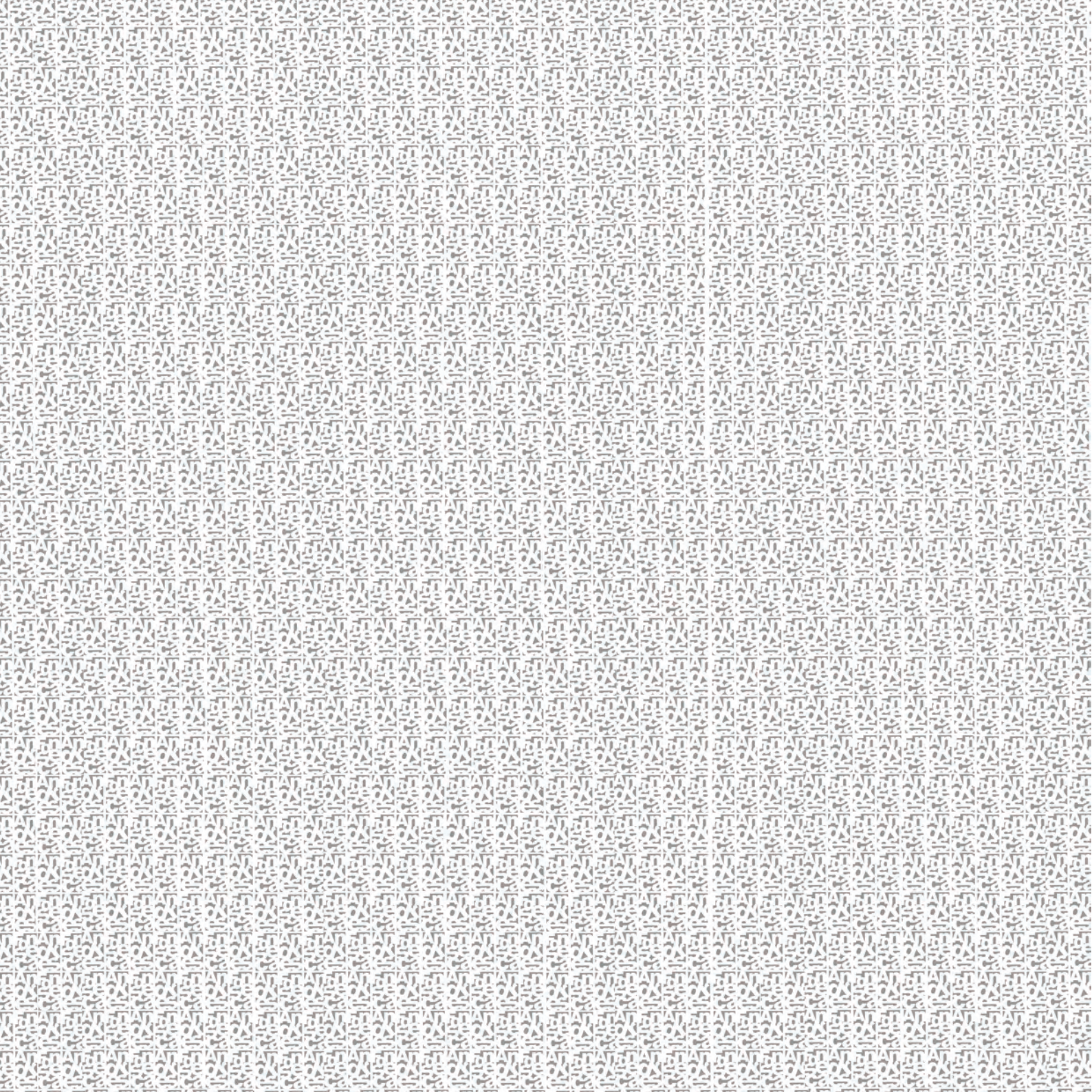
Saussure, F. de. (1915) 1945. Curso de lingüística general. Editorial Losada (Libera los libros). Buenos Aires, Argentina.
Edición digital.

(<http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/saussure.pdf>) (29 noviembre 2013)









Ensayo seis

Tiempo, memoria y olvido

la fragmentación de un “cuadro”

Del quehacer artístico
y sus moduladores
temporales

Andrés Fonseca

“En efecto, la temporalidad convencional de este conjunto de fotografías, se ve sobrepasada por el anacronismo múltiple que refleja. Conviven en cada una de las imágenes: el instante de la toma, el tiempo presente del espectador; el tiempo de los objetos-sujetos representados, el tiempo objetivado en la omnipresencia obligada del clavo y muchos mas trazos temporales.”

Ensayo seis P. 185

Imagen portada: Fonseca, A. 2015. Todos somos frontera, Tela.



Metamorfosis en el quehacer artístico

Exposición itinerante

Sobre la sílaba TI, la fotografía de tres fieltros viejos, enmarcados en madera, con vidrio y pendiendo del cuello de una persona; circula junto con nueve mas por la ciudad. Es la primera salida de “Exposición itinerante” en la cual, durante cinco horas como prueba de artista, diez de las 520 imágenes que conforman el cuerpo de “Algo diario, lo estético en lo cotidiano 2011”⁰¹, exploran una forma diferente de relacionarse con el público y de regresar a sus orígenes. Cada imagen, sostenida con una cinta de algodón, cuelga como collar de una de las mamparas trashumantes que, vestidas con una playera blanca y con cuasi-sílabas impresas, forman la frase “ex po si ci ón i ti ne ran te”. El ejercicio es simple: cuando la sílaba PO se detiene, las siguientes tres se colocan armando la palabra PO SI CI ÓN; esto sirve de aviso para que el resto del grupo arme la frase completa y, durante un tiempo prudencial, dependiendo de la respuesta de la gente, presente un “momento de exhibición”. Una forma interactiva y novedosa de mostrar la obra; cada mampara puede entablar un diálogo con el observador y la observación se convierte en una experiencia personal, fácil y siempre distinta. Para esta primera prueba, con momentos de exhibición de mínimo dos minutos de duración, se planeó que la exposición saliera de las instalaciones del Centro de Investigaciones de Diseño Industrial de la UNAM a las nueve de la mañana, se dirigiera a la Facultad de Arquitectura, donde tras dos momentos de exhibición tomara camino a la línea tres del Sistema de Transporte Colectivo Metro, para abordar en la estación Copilco la dirección Indios Verdes, descender en la estación Hidalgo y tras un momento de exhibición transbordar para llegar a la estación Bellas Artes. Allí tener otros dos momentos: uno en el interior del Palacio y uno en la explanada exterior. Tomar luego la calle de Madero

aproximadamente a las 10:30 y en ella hacer tres momentos: el primero frente al templo de San Francisco, el segundo entre Bolívar y Motolinia, y el tercero frente al Mumedí, pasando la calle de Palma. En el Zócalo, al lado del asta bandera, tener un momento y continuar caminando por Moneda hasta terminar en la Academia de San Carlos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, para lograr dos momentos de exhibición. Aquí iniciar el regreso, tomando el transporte en la estación Zócalo dirección Cuatro caminos, transbordando en Hidalgo para regresar a Copilco y caminar a Diseño Industrial, donde se llegaría a las dos de la tarde. (Allí la muestra descansaría durante dos semanas en la galería de la “Biblioteca Luis Unikel” del posgrado de la Facultad de Arquitectura.) Y al final del descanso hacer otra salida de tres horas por algunas instalaciones de Ciudad Universitaria.

La realidad desbordó toda expectativa, el número de momentos casi se triplicó y los dos minutos de duración planteados llegaron en algunos casos a alcanzar los treinta. Los portadores de la obra, al principio tímidos y algo cohibidos, fueron lentamente captados por el interés y el placer del público, ávido de experiencias distintas, que agradecía la acción y se regodeaba en el placer de la observación y el diálogo. En el viaje en metro, por ejemplo, una señora en el recorrido de cuatro estaciones se acercó a todos los cuadros y los miró con detenimiento indagando todo lo que le era posible. En la estación transbordo de Hidalgo, lo que se esperaba fuera un momento de minutos se alargó casi a media hora, pues el grupo se vio rodeado de personas interesadas y llenas de preguntas, que en todo momento encontraban muy importante llevar acciones dentro del terreno de las artes a lugares donde les fuera fácil y posible estar. Por encontrarnos en época electoral, no faltó quien pensara en propaganda partidista y tampoco faltaron quienes pensarán que se trataba de alguna campaña publicitaria.

Se nombró esta primera salida prueba de artista, recordando los tirajes de grabado donde se descubren errores, aciertos y se prueban las posibilidades y los alcances de la impresión. Así, este ejercicio con solo diez fotografías se utilizó como laboratorio del cual sacar la información

necesaria para, en un futuro cercano, itinerar en 52 grupos de diez, las 520 fotografías de "Algo diario", abriendo el camino de una nueva modalidad de muestra que se esparza como virus por las venas y arterias de la ciudad.

El Historiador del Arte Luis Rius Caso, con motivo de la exposición, escribió un texto en el que describe de forma excepcional este hecho.⁰²

In situ

Dos fotografías que forman parte del proyecto "Algo diario, lo estético en lo cotidiano 2011, 2012" visitan el lugar donde fueron tomadas. Las imágenes, 395 "Portón" de 2011 y la 521 "Mortero" de 2012, acompañarán durante seis horas a un músico y un señalador intentando crear una situación fuera de lo común que subraye lo extraordinario en lo ordinario.

El lunes 28 de enero de 2013, de las nueve de la mañana a las tres de la tarde, en la acera de la calle Academia (Centro histórico) frente al número 22, tendrá lugar IN SITU, una intervención en el continuo temporal posible de los transeúntes que atraviesen por allí.

Cada media hora estas fotografías serán señaladas, mientras al lado de lo que está en ellas retratado (la puerta de la academia "Portón" y los registros de agua en el suelo "Mortero") se interpreta su composición, como una forma de homenaje y alegoría a cosas simples, señalando la importancia de encontrar "El asombro permanente de lo cotidiano". Luego, el dos de febrero, las imágenes descansarán unos días en la Galería CC 186, en Chiapas 186, Roma Norte, en la ciudad de México.

Estaremos el clarinetista y yo sentados en unas sillas en la banqueta frente a la academia, acompañando dos fotos de 190 cm por 90 cm, además de una persona grabando video, una persona en redes sociales, un fotógrafo y dos o tres ayudantes. Cada media hora nos ponemos de pie y mientras yo señalo el objeto retratado ("Portón" o "Mortero") el clarinetista tocará la

pieza correspondiente, compuesta especialmente para el caso. Esto se hará turnando cada media hora los objetos, así que se tocará seis veces cada obra ese día y unas cuatro veces en la galería. Tres meses antes de esta exposición, mi director de tesis, el Doctor Fernando Castaños, imaginó, con un grupo de imágenes de “Algo diario, lo estético en lo cotidiano”, una serie expositiva que se sustentaba en el texto llamado: “Títulos, títulos títulos”⁰³.

Tiempo, memoria y olvido La fragmentación de un “cuadro”

“y la verdad no se porqué,
se me olvido que te olvidé
a mi que nada se me olvida”

De la Colina ,L. Sirca 1980 ⁰⁴

Las trampas de la memoria me llevan a recordar lo que no se me olvidó, y aparece Lolita de la Colina, una compositora de Tampico Tamaulipas, que escribió la deliciosa frase con la que comienzo este texto y a la cual regresaré mas adelante.

La pérdida de información en la memoria, el olvido, fue estudiada de forma sistemática por el sicólogo alemán Hermann Ebbinghaus⁰⁵ quien definió en 1885 lo que hoy se conoce como La curva del olvido.

Ebbinghaus enunció tres diferentes teorías al respecto: la primera, la *Del decaimiento de la huella*, pone a lo recordado bajo la inclemente continuidad del tiempo, que erosiona la integridad de los recuerdos.

El ejemplo mas cercano sería, comparar lo recordado con una montaña, a la que las

inclemencias del tiempo erosionan, socavando su integridad y creando una nueva o diferente morfología.

La segunda teoría, la *De la interferencia*, plantea que la superposición de imágenes nuevas que van cubriendo a las anteriores, logra la pérdida de nitidez en lo recordado. (Con “imágenes” se quiere nombrar a cualquier información que sea percibida por los sentidos).

Para esta teoría, el símil sería, colocar una fotografía en la mesa, seguir colocando más fotos sobre ella, y así sucesivamente, para tratar al final de tener una idea exacta de las primeras que colocamos.

Por último, la tercera teoría, llamada *De la fragmentación*, supone un desmoronamiento y pérdida de los componentes que conforman el total del recuerdo. Como ejemplo, si el recuerdo fuese un polvorón y se quebrara en pedazos, podríamos recuperar parte de él, pero sería muy difícil reconstruirlo en su totalidad.

Siguiendo con esta línea inversa, inversa porque al tratarse de la memoria, estoy hablando del olvido, entro más a fondo en la tercera teoría de Ebbinghaus, la *De la fragmentación*, por ser ésta la que mejor retrata lo que quiero decir; y así, naturalmente se presenta Gordon Bower⁰⁶ con su teoría multicomponente de la huella de la memoria, de la que me ocuparé más adelante, y aparece Tulving⁰⁷, quien decía que se dejaba de recordar en la medida en que no se encontraban las “claves de recuperación adecuadas o las huellas de memoria correctas” para atraer el recuerdo. En el párrafo del que proviene la cita anterior, Tulving dice que el problema de no recordar radica en el “no poder encontrar” “claves” o huellas” “para atraer el recuerdo”. Esto me remite a Proust y sus “objetos materiales”, poseedores de llaves del recuerdo.

Cito ahora, de nuevo, un fragmento del libro “Contra Sainte-Beuve. Recuerdo de una mañana”⁰⁸, escrito por Proust en 1908:

“...cada hora de nuestra vida, se encarna y se oculta en cuanto muere en algún objeto material. Queda cautiva, cautiva para siempre, a menos que

encontremos el objeto. Por él la reconocemos, la invocamos, y se libera. El objeto en donde se esconde -o la sensación, ya que todo objeto es en relación a nosotros sensación- muy bien puede ocurrir que no lo encontremos jamás. Y así es como existen horas de nuestra vida que nunca resucitarán. Y es que este objeto es tan pequeño, está tan perdido en el mundo, que hay muy pocas oportunidades de que se cruce en nuestro camino.”

“En este texto,... Proust imprime un rango de contenedores de tiempo a los objetos inanimados e intangibles, colocándolos a la misma altura que la fotografía como portadores de un reflejo que abre las arcas de la memoria”⁰⁹.

En los dos casos, el de Tulving y el de Proust, se está, de alguna forma, dando al tiempo categoría de objeto, de núcleo, huella o fragmento detonador de recuerdos. Se está objetivando al Tiempo. Ahora regreso a Bower y su Teoría multicomponente. Dicho de una manera simple, esta teoría plantea que la huella de la memoria se representa como una lista de atributos, de forma ordenada, con sus valores correspondientes. Dice también que no se almacena el estímulo o el recuerdo como tal, sino se crea una representación codificada, dividida en componentes de información, un archivo, que puede detonar la incorporación completa del recuerdo o trazos parciales de éste.

La idea de archivo como “sitio para preservar el espacio y el tiempo”, es, en estos tiempos de “globalización de la memoria”, de gran importancia para las sociedades actuales, que ponen gran interés en recuperar el pasado, como paliativo frente a un presente cada vez más corto y un futuro cada vez más incierto. Por esto, desde una perspectiva de archivo, “el olvido constituye la máxima transgresión”. Pero “Freud ya dijo, que la memoria no es sino otra forma de olvido y que el olvido es una forma de memoria oculta”¹⁰.

Sigamos pues con el olvido... Paradoja del devenir; magia de la memoria, “Se me olvido que te olvide” - ergo me acuerdo - es un reflejo singular del “claverío” presentado en la exposición.

Cada imagen es, como dice Bower, un trazo parcial, un componente de información, de ese archivo, son trazos de olvido olvidado; y me cito: "La fotografía es un medio de acceder a la realidad creando recuerdos encapsulados, nuevos y al mismo tiempo sempiternos. Desmayos del devenir, restos de tiempo que se topan con la conciencia y se ufanan de ser eternos por finitos y efímeros. Son contradicciones hechas imagen, donde cada una denota distancia, separación, inicio; casualidades acotadas pero no rígidas" ¹¹.

En efecto, la temporalidad convencional de este conjunto de fotografías, se ve sobrepasada por el anacronismo múltiple que refleja. Conviven en cada una de las imágenes: el instante de la toma, el tiempo presente del espectador, el tiempo de los objetos-sujetos representados, el tiempo objetivado en la omnipresencia obligada del clavo y muchos mas trazos temporales. Se puede decir, citando a Huberman¹², que "los diferenciales de tiempo que operan en cada imagen", crean esa cantidad infinita de posibles lecturas.

Ahora un poco de memoria:

El viernes 25 de mayo de 2012 coloqué diez soportes en la Galería de la biblioteca Luis Unikel, para colgar la "Exposición itinerante"¹³ tras su primera gira por la ciudad de México.

Si tomamos la definición de "clavo" de la Real Academia Española de la Lengua: "Pieza metálica larga y delgada, con cabeza y punta, que sirve para fijar o asegurar una cosa a otra", veremos que los soportes puestos en la galería, se pueden nombrar como tales.

Un año después, estos "clavos" seguían olvidados en la misma pared, e imaginé para ellos el experimento llamado "Este tiempo es clavo"¹⁴, invitando a diez personas a colaborar¹⁵.

En la postal que se imprimió para esta exposición, se encontraba el siguiente texto como descripción del experimento que comenzaba:

Si pensáramos en lo escrito por Proust donde "cada hora de nuestra vida, se encarna y se oculta ... en algún objeto material", y en la forma en que Milton Santos concibe "el tiempo pasado materializado en el espacio",

podríamos decir: este tiempo es clavo, refiriéndonos a los diez soportes colocados en mayo de 2012 en una pared, para colgar las camisetas y cuadros de la “Exposición itinerante”.

Estos simples soportes, que a primera vista son iguales, fungen como receptáculos de tiempo objetivado; marcas temporales que estarán señalando un año y medio, cuando el 10 de diciembre, veamos la galería llena de sus representaciones.

El martes 25 de junio del 2013, en la misma galería, entregué a cada participante, como inicio del experimento, la fotografía del clavo que le correspondía, colocada en un marco de madera con vidrio, al cual le salía una pequeña repisa. Sobre esta repisa, descansaba una base hecha de ladrillo, donde colocarían su clavo, luego de retirarlo de la pared, con un desarmador pequeño que también les entregué. Esta base de ladrillo, con forma de cubo, portaba un hilo de metal que permitía colgarla al cuello (como condecoración) y tenía la cara superior pintada de blanco, semejando una rebanada de pared con un taquete incrustado en ella. La misión de los participantes era, si decidían aceptarla, mandar una fotografía mensual, de junio a noviembre, de su objeto adoptado.

Al momento de recibir las fotografías por Internet, las pasaba a un formato especial, logrando crear unidad visual y facilitar su utilización. Las subía a la red, conforme aparecían, y luego, al final del mes, colgaba las diez imágenes enmarcadas en la galería. 10, 20, 30, fueron llenando sucesivamente la pared. Esto durante seis meses. (El progreso se puede ver en: andresfonseca.com/tc.html donde dice galería.)

Me permito explicar utilizando nomenclatura policíaca, la posición de cada uno de nosotros en su creación: yo soy el autor intelectual, los diez participantes perpetraron el hecho y durante seis meses impunemente le dispararon un sinnúmero de veces a esos diez clavos, dando como resultado la pared de fotografías de “Este tiempo es clavo” y ahora, como fin del proceso, la

exposición llamada "A volición, tiempo y memoria"¹⁶ en la cual se constata la conclusión del



experimento

Este conjunto de imágenes, forman una unidad, una sola obra.

Quiero recordar aquí un momento a Mijaíl Bajtín¹⁷, un filósofo y crítico literario ruso del siglo XX, y haciendo una traspolación de la literatura a la plástica, decir que esta pared de fotografías, como conjunto, constituyen una narración, donde los núcleos narrativos, lo que él denomina cronotopos, descansan en cada uno de los diez grupos de seis fotografías presentadas por los participantes. Tal vez son, citando a Foucault¹⁸, una "serie de series", o como el mismo

Foucault diría, un “cuadro”. (Por esta definición de la palabra cuadro, aparecen las comillas del principio.)

Esas sesenta imágenes, recordando a Bower, son componentes de información que crean, en conjunto, un gran recuerdo, una memoria en colectivo, un devenir que se multiplica y divide. Se multiplica, porque ese “cuadro” como unidad, puede ocasionar un sinúmero de lecturas, y se divide, porque las lecturas pueden lograrse partiendo de las seis imágenes que cada uno de los diez participantes aportó, los cronotopos, o a partir de cada una de las fotografías, que son, en el fondo, el código de esta rica huella de memoria. Juntas crean un todo pletórico de señales temporales que los observadores perciben de manera peculiar y siempre distinta.

Dicho de forma simple, en realidad son “tiempo y memoria” de un año y medio, en el devenir de diez pijas, que siendo tornillos, pueden nombrarse clavos.

Un gran recuerdo

Al termino del experimento “este tiempo es clavo” y en el cierre de la exposición “A volición, tiempo y memoria”, se dio inicio a un segundo experimento, con el mismo formato aunque más amplio. Este se planteó en una de las plataformas más utilizadas en las redes sociales: Facebook.

Es Clavo Mío

Una “Obra Facebook” en construcción.

[Facebook.com/soyesclavomio](https://www.facebook.com/soyesclavomio)

Duración: seis meses

Inicio: 8 de abril de 2014, 19 horas.
Museo Universitario de Ciencias y Arte
“Dr. Daniel F. Rubín de la Borbolla”
Facultad de Arquitectura



Universidad Nacional Autónoma de México

México	Valencia	Bogotá	Roma
San José	Berlín	Hamburgo	Munich
San Francisco	Copenhagen	Wismar	Santiago
Bueno Aires	Übersee		

Un grupo de 146 personas en diferentes ciudades del mundo, trabajará en conjunto durante seis meses para producir un gran recuerdo.

Como un símbolo de pertenencia, cada uno con su colgante porta clavo, “Es Clavo Mío”

acompañará la vida de los participantes y revelará momentos específicos de ella.

Al final las fotografías resultantes, presentadas en la red, estarán montadas como un recuerdo de más de 20 metros, en una pared. Será la ventana a la vida de estas personas, conviviendo con un objeto simple y cotidiano: un tornillo.

Uno de los participantes del proyecto inicial "Este tiempo es clavo", Álvaro Caso, describe este acontecer como:

“ ... una exploración del tiempo por medio de fotografiar tornillos. La realidad es que es una exploración del tiempo por medio de revelar aspectos íntimos de cada uno de nosotros, los que participamos, al tratar de explorar el tiempo fotografiando tornillos. No sabe, ninguno de nosotros, qué reveló. Está demasiado presente el tiempo físico; ese constante movimiento que constituye nuestras vidas y que nos llevó a tomar algunas fotos de un tornillo, ... Hay que esperar. Conforme el tiempo se esclavice; se vuelva pasado, la obra irá provocando nostalgias, evocando épocas, recordando visiones del mundo que están reflejadas ahí, sin que lo sepamos aun. Y entonces la obra estará completa; siempre mutando, como la memoria, como las fotografías que la componen, pero completa al fin”¹⁹.

Ahora una explicación:

Este ejercicio temporal inicia el 8 de abril de 2014 en la ciudad de México, entregando unos colgantes de cerámica de alta temperatura, firmados y numerados, a quienes decidieron adoptarlos a través de Facebook. Los colgantes portarán los 82 clavos con los que se colocó la exposición “A volición, tiempo y memoria”. Estas personas se los llevarán a sus casas y durante seis meses subirán una foto mensual a su Facebook, la etiquetarán con Es Clavo Mío, y mostrarán en el ciberespacio, de esta manera, su convivencia con ellos.

Los colgantes portando los 64 clavos de “Este tiempo es clavo”, viajarán en los siguientes

días al extranjero, con quienes los adoptaron, para que los traten de igual manera.



Estos 146 objetos, fotografiados una vez al mes durante seis meses, darán como resultado una cadena de recuerdos.

Los interesados en seguir el proyecto se podrán acercar a la página de Facebook “Es Clavo Mío” y ver allí todas las imágenes que irán llegando y en Twitter: #clavomio también encontrarán información.

Esta red social, Facebook, es el soporte, el lienzo en el cual esta obra se irá gestando.

Facebook.com/soyesclavomio

Twitter: #clavomio

(Pasados los seis meses del experimento, la página de Facebook y la de Twitter se cerraron.)

Todas las imágenes recibidas se pueden ver en: www.esclavomio.com

Objetos de pertenencia

A las seis de la mañana, la señora Bernardina Rentería, aborda el metro hacia Brooklyn, debe descender en la 56 para tomar el autobús a su trabajo. En la parada se le acerca una mujer que no conoce, la saluda, le dice algo y ella sonríe. Comienzan una conversación. Al final cuando llega el transporte, intercambian números de teléfono y quedan de verse. ¿Qué hizo que se acercaran y que logró, de alguna forma, que se reconocieran?

Doña Bernardina se puso esa mañana, como casi todos los días, sus arracadas, y estas crearon un vínculo. Fueron reconocidas por la otra señora, que también era de la ciudad de Jerez en Zacatecas, donde en palabras de Murrieta²⁰ “la arracada adquiere su moderno concepto de identidad y pertenencia”.

Al ponerse y usar esta joya, la señora espera y logra que la reconozcan como parte de un grupo, y más importante aún, con el solo hecho de poseerla, ella se reconoce como parte de este: los emigrantes zacatecanos en los Estados Unidos. Estas arracadas actúan como objeto de pertenencia, una joya que además de adornar y poseer una historia común, aglutina y crea vínculos de pertenencia y cohesión social.

Algo similar sucede con los 146 tornillos de “Es Clavo Mío” puestos en sus colgantes. Dueños de una historia conocida, receptores del tiempo convertido en objeto, estos tornillos forman parte y son distintivo de un grupo con un interés común y una tarea compartida. Son precursores de pertenencia, joyas aglutinantes, objetos que utilizan al cuerpo como soporte y que dan cohesión y sensación de conjunto. Durante seis meses, con una determinación preestablecida, crearán una cadena de sucesos aleatorios, más no fortuitos, “que sí bien están matizados por las peculiaridades de las vivencias personales e irrepetibles de cada sujeto, establecen un denominador común, una generalidad esencial, válida para el reconocimiento intragrupal y la diferenciación respecto a los elementos ajenos”²¹.

Estos sucesos darán como resultado una gran cantidad de imágenes, 876 si todo funciona perfectamente, con las cuales se trazará la línea temporal de la estadía de estos objetos en seis meses de la cotidianidad de los individuos involucrados.

Que la vida pública de estos clavos inicie.

En el Facebook por supuesto.

"Los objetos, ideas, mitos, conocimientos, normas, arte son y han sido contruidos y generados por los humanos, desde y con la naturaleza, desde y con su cuerpo. A la vez, nada hay en lo humano estrictamente "natural", dado, esencial, nada que no esté co-contruido, potenciado, restringido, inventado, suprimido o generado fuera de las interacciones socioculturales."

Rosemberg, F. y E.Troya. ²²

Citas:

01.- Manifiesto imagenado en: <http://imagenado.soy>

02.- EXPOSICIÓN ITINERANTE DE ANDRÉS FONSECA

Luis Ríos Caso

Pocas veces he visto una exposición en la que el concepto de la misma comparta codo a codo el protagonismo con la obra que se muestra. En esta Exposición itinerante de Andrés Fonseca, el hecho artístico desborda a la obra y al artista, a los museos y galerías, a la institución Arte en su conjunto, e incluso a nosotros como espectadores, habituados a asistir a los “espacios de arte” para tener experiencias de “público de arte”.

Es más: la propuesta expositiva (¿museográfica? Creo que sí) de Fonseca desborda la idea de público asociada al concepto de democracia, que de manera anacrónica e inapropiada —por demagógica— sigue imperando en el campo cultural. Con sus diez asistentes devenidos mamparas móviles que emprenderán largo itinerario en un circuito estratégico de nuestra ciudad, Fonseca subraya la existencia de esa multitud inmensa e inabarcable que es la que puebla, como bien lo ha demostrado Toni Negri, el mundo del presente. Con ellos, frente a ellos, Fonseca, su obra y su equipo, compuesto por dos maestros y ocho alumnos de la carrera de Diseño Industrial, habrá de establecer lazos de empatía y de comunión estética; de intercambio de experiencias, opiniones, conocimientos, energías, imaginaciones, asombros.

Con esta propuesta de Fonseca estamos más allá de la obra y del artista expandidos. Tampoco estamos ante un fenómeno periférico que ronda el centro. Tampoco en una táctica de guerrilla a la manera de los situacionistas. Creo que presenciamos más bien una acción que suple y restituye lo que la Institución Arte —agotada en sus compromisos, insuficiencias, desgastes conceptuales y funcionales— no puede brindar. No hay crítica frontal en la acción performática, colectiva, urbana, espontánea y efímera de Andrés Fonseca; no existe tal intención en su activismo artístico que involucra tanto la obra como su montaje. La crítica aparece de manera inevitable en la acción misma de restituir, de aliviar al organismo extenuado, como puede aparecer en el tanque de oxígeno que, ubicado a un costado del convaleciente, hace patente su insuficiencia.

Fonseca no niega entonces ni al concepto de arte ni al campo artístico; más bien lo apoya, le muestra nuevas venas y arterias, nuevas vías de oxigenación. De hecho, su itinerario toca el Palacio de Bellas Artes y otros espacios

de abolengo, que se abrirán a nuevas relaciones; a vínculos horizontales que traigan asombros inéditos de nuevos públicos, ahora sí invitados a gozar de la experiencia de convivir con la obra de arte.

Con todo su aplomo, las 10 fotografías de Andrés Fonseca utilizando al cuerpo como soporte (a modo de prueba de artista y rosando los linderos de la joyería contemporánea) invitarán así a la recepción imaginativa e insospechada de esos públicos que, en las calles, jardines y plazas han dejado de ser simples receptores pasivos de los discursos verticales. Su intención es proponer un diálogo desde la sofisticación de su condición artística, que rebasa la puramente estética, y de conectarse con lo que de sutil, sofisticado, sensible e inteligente hay en toda esa gente a la que no le interesa brindar con el vino barato de las inauguraciones.

No me extraña que una idea de estos alcances provenga de un notable artista cultivador del asombro permanente de lo cotidiano. Desde hace años soy testigo de su magia, talentos y esfuerzos para reinstaurar el mito, el ritual gozoso y colectivo, el juego, el impulso de la imaginación creadora, la bondad de las obras que nos modifican para bien.

03.- Títulos, títulos, títulos

Fernando Castaños,

México, octubre de 2012

En la segunda escena del segundo acto de Hamlet, Polonio pregunta al príncipe de Dinamarca qué lee. El hijo del rey asesinado responde: "words, words, words." Palabras, palabras, palabras.

La respuesta, repetida como para hacer eco de alguna monotonía interna, parece implicar que aquello que ocupa al príncipe es de poca trascendencia. En efecto, en un primer momento, tomamos la reiteración como una señal de poca atención; nos parece un proceder casi mecánico. De esa manera, Shakespeare hace reverberar algo que todos pensamos alguna vez, y que algunos piensan todo el tiempo: las palabras no cuentan. Sin embargo, al siguiente instante vemos que el príncipe advierte que son las palabras del fantasma de su padre lo que lo tiene atribulado.

Hamlet sabe también que fingir que menosprecia el texto que lee le puede dar ventaja en el duelo intelectual que sostiene con Polonio. Cuando el padre de Ofelia reitera su interrogación, el príncipe contesta que se trata sólo de calumnias. A continuación, lee en voz alta descripciones y generalizaciones que corresponden al actuar de Polonio. Su

evidente pertinencia hace que el haber negado su validez adquiriera un tono irónico. Polonio sólo atina a articular para sí: "Aunque es locura, hay método en ello."

El mensaje del adversario de Hamlet es doble. Expresa que el uso de las palabras tiene sus códigos y es menester juzgar lo que dice el príncipe en función de ellos, y no sólo de acuerdo con los supuestos que se tengan acerca de él. Al mismo tiempo, Polonio reconoce que las palabras que pronuncia Hamlet lo afectan. Si el príncipe fuera el autor, lo inquietarían en mayor medida; pero aún si él no es más que un lector casual, hay en ellas, como tales, materia de preocupación.

En Romeo y Julieta se nos presenta un tema cercano. En la segunda escena del segundo acto –curiosamente– la joven Capuleto dice: "A rose by any other name would smell as sweet." Con otro nombre, una rosa olería así de dulce. De ese modo, Shakespeare da forma a una idea que la ciencia no expondría sino hasta el siglo XX: previamente a la convención social, no hay relación alguna entre una palabra y lo que ella nombra.

No hay nada entre el apellido de Julieta y su calidad moral, ni entre el de Romeo y sus actitudes. Pero esos nombres de sus familias remiten a situaciones en las que se han usado y evocan los hechos que se han provocado entonces. Ni Julieta ni Romeo pueden escapar a un destino trágico creado por las historias que los nombres hacen resonar.

Por vías no menos irónicas, el pintor belga René Magritte nos invita a continuar la reflexión que suscita el escritor inglés acerca del poder de la palabra. Aquél intituló un óleo por medio de un enunciado completo, en lugar de una frase nominal, como es usual: "C'est ci ce n'est pas une pipe." Esto que está aquí no es una pipa. Al hacer eso, Magritte revela que el uso normal de la frase entraña una descripción. "La pipa" supone "esto es una pipa."

El título de Magritte, ya atractivo por su forma lingüística inusual, es además provocador: dice que el cuadro no es una pipa. Contraría la suposición y, al hacerlo, la subraya. La provocación se extiende, pues el título aparece pintado como parte del óleo, y no sólo en una ficha separada de él. Nos preguntamos qué es lo que se retrata cuando un cuadro se pinta a sí mismo. Vemos cuestionadas, no sólo nuestras concepciones sobre los nombres de los cuadros, sino también nuestras ideas sobre la percepción de las obras nombradas.

La perplejidad frente al lienzo de Magritte aumenta porque el motivo pintado sí es una pipa. Hay, sin duda, un momento en el que estamos de acuerdo con el autor: el dibujo de un objeto no es el objeto. Pero hay otro momento, o mejor dicho, una sucesión de momentos en los que nos decimos: "no se trataba de afirmar que el retrato fuera lo retratado." "Éstas son las meninas" quiere decir "ésta es una pintura de las meninas." Así se usan las descripciones cuando se habla de cuadros. Ése es el código del juego.

Magritte sabe que estaremos, primero, de acuerdo y, luego, en desacuerdo con él; ése es su juego. Más aún, sabe que sabremos que lo sabe. Nos hace cómplices de su divertimento por una razón: quiere que nos preguntemos si también nuestra mirada es copartícipe de la suya. Cualquiera que sea nuestra respuesta, intuiremos entonces que pintar es un acto parecido al de nombrar, y por eso puede quedar éste comprendido en aquél.

La proclamación de Magritte se anticipa varias décadas a las observaciones más lúcidas de la postmodernidad. La pintura es parte de lo pintado, como el nombre es parte de lo nombrado. En todo registro hay invención y, por lo tanto, el pintor y el espectador tendrían que ser un poco escépticos acerca de la posibilidad de lo objetivo.

La imbricación del lenguaje y la percepción es explorada por pintores de diversas corrientes en el siglo XX, de manera notable por los del llamado "arte conceptual" y, entre ellos, de forma especial por John Baldessari. Las tres obras de una serie de este californiano de la frontera con México tienen títulos similares, que aparecen dentro de las propias obras: "A painting by Elmore Bourke", "A painting by Hildegard Reiner" y "A painting by Anita Stork". Una pintura por Elmore Bourke, una pintura por Hildegard Reiner y una pintura por Anita Stork.

En las fichas de los cuadros montados para exposición, Baldessari aparece como el autor de los cuadros, se nos informa que los tres fueron pintados en 1969 y todos tienen el mismo título: "Commissioned Painting". Pintura encargada. Allí, el título que forma parte de cada cuadro aparece como subtítulo, después de dos puntos.

Se trata de tres óleos, efectivamente encargados por Baldessari a Bourke, Reiner y Stork – lo puede uno averiguar si está interesado. Él les pidió que copiaran fotografías muy similares de su mano izquierda con el dedo índice extendido.

A cada una le dio una instrucción diferente sobre el objeto al que debería apuntar éste y sobre la manera de representarlo.

En la serie, el título de cada ficha deja de ser un nombre propio y regresa al lugar de los sustantivos comunes. Nos dice, entonces, que no hay nada singular en ninguno de los cuadros. Pero, al mismo tiempo, en el subtítulo se atribuye el cuadro a un artista con nombre distinto. La contradicción es doble, pues antes la autoría se confiere a un mismo individuo.

El juego parece tener dos propósitos, además del obvio de hacer que nos preguntemos si se pinta un cuadro cuando se piensa o cuando se deposita el pigmento en la tela. Primero, como prosiguiendo la reflexión que suscita Magritte, nos lleva a decirnos que deberíamos confiar más en los sentidos que en las ideas que el lenguaje activa, pero no podemos evitar que esas ideas interroguen a la percepción y, al hacerlo, influyan en ella. ¿Podemos ver cada cuadro tal cual, sin pensarlo como parte de una serie? ¿Saber quién fue el autor nos obliga a calificar la pintura de alguna manera? En otras palabras, ¿pueden los sentidos liberarse de las palabras? Más radicalmente, si unos y otras pueden contradecirse, ¿no es porque se necesitan mutuamente?

Segundo, las fichas de Baldessari, con el título re-editado y el autor múltiple, sugieren que el sujeto que pinta, al cambiar apenas la luz de su objeto, ya es otro. Rememoran la enseñanza de Demócrito: "Yo soy como el río." Pero, más que suscribirla, la recomponen: "Si cambio, se transforma el río." En consecuencia, nos ponen a dudar a todos: ¿Cómo saber si una variación de tono está en la mano retratada, en la mente de Baldessari, en el pincel de la ejecutante, en la ficha técnica, en el espectador?

La colección de fotografías "Algo diario: lo estético en lo cotidiano", de Andrés Fonseca, me hace recordar a Baldessari y a Magritte y, por ende, a Shakespeare. Este artista colombiano mexicano se ha impuesto las tareas de tomar (al menos) una fotografía cada día y nombrarla con una sola palabra. Él se ha propuesto también ubicar estas piezas en un archivo electrónico clasificado por años (2011 y 2012), el cual se encuentra en el sitio <http://andresfonseca.com/algo.html>. Aquí, el título aparece arriba de cada estampa, y al pie de ella aparece un registro con tres elementos: número secuencial, fecha y lugar.

Por escuetos, en un primer momento, los títulos parecen no importar. Pero, al siguiente instante, por su singularidad léxica, el acto de ponerlos se presenta en su cabal dimensión.

Aunque no lo dice explícitamente, Fonseca busca para ellos palabras de uso común, y no hay tantas de esas; el que es muy grande, es el número de términos especializados. El vocabulario ordinario activo de un adulto promedio es de alrededor de 1200 palabras. Si uno de nosotros hiciera lo que se propuso Fonseca, se acabaría su lote en unos tres años. Cada designación sería preciosa, como ocurre con cada uso de un recurso escaso. Esto es lo primero que inquietará a algunos espectadores, porque la exposición virtual y permanente de las fotografías es una invitación de Fonseca a imaginar que hacemos nuestro su proyecto, como lo es también otra exhibición de las mismas, de carácter itinerante (ver Gaceta UNAM, 11 de junio de 2012).

La relación privilegiada entre la palabra y la imagen se vuelve aún más inquietante en un abrir y cerrar de ojos, porque cada fotografía de Andrés es doble. En un recorte rectangular, nos muestra un objeto tan común como la palabra que lo designa, pero desde una perspectiva y con una iluminación que destacan rasgos rara vez observados; y en otro cuadrado, yuxtapuesto al primero, nos enseña un acercamiento en el que una parte adquiere carta de individualidad, de totalidad. En este segundo recorte, el extrañamiento es todavía mayor. Estamos ante algo nuevo.

[“Muchos” es una pluralidad de flamings y, a la vez, una unidad: la sociedad que forman.]

Pero entonces, ¿el título corresponde al rectángulo, al cuadrado, a cada uno de éstos, al par de ellos?

[“Pentágono” es el perímetro que vemos o, mejor dicho, que proyectamos en un plano cuando vemos un icosaedro, el polígono que formamos con los triángulos del poliedro; es también el dodecaedro que imaginamos formado por pentágonos iguales.]

Por la disposición del título, los dos recuadros y la ficha de registro, cada lámina es como una de las piezas de Bourke, Reiner o Stork adentro de la cual aparece otra. Por la misma razón, el título es parte de la obra: al abarcarlo, la ficha de registro lo incluye en ella. Como la oración de Magritte, la función de la palabra que nombra es inquietarnos y pre-

guntamos por la relación entre la inquietud y la representación visual. Trasponiendo las pautas de reflexión de Julieta y Hamlet nos decimos: "pero si son sólo imágenes".

Al adentrarnos en la colección de Fonseca, sospechamos que no hay nombres verdaderamente propios. Hay más de un rey y muchos soles y tantos Pedros. Aunque, viéndolo bien, es como si lo que no existiera fueran los sustantivos comunes. No es que dos Pedros sean homónimos, sino que sus nombres son homófonos, porque si los asociamos con personas distintas, entonces son nombres distintos. El cuadro de una pieza de Andrés Fonseca y el rectángulo contiguo no tienen el mismo nombre, sino dos nombres iguales. Entonces, toda palabra es inédita, porque cada vez la usamos para designar a un objeto distinto.

["Grapas" es el apodo de una proyección convexa de un mantel de cuadros rojos y blancos, quizá porque, como el alineamiento de los enganches de metal, la repetición de la trama bicolor produce un ritmo visual, tal vez sólo porque el espejo curvo en el que se proyecta es el cuerpo de una engrapadora.]

Ahora, si aceptamos la provocación como premisa, si asumimos que la diferencia entre los sustantivos comunes y los nombres propios es sólo de grado y no de fondo, tendremos que concluir que la percepción redefine las palabras, tanto como las palabras predisponen la percepción. Las pinceladas de Magritte, los colores de Baldessari y los encuadres de Fonseca nos enseñan a hablar; al igual que la prosa de Demócrito y los versos de Shakespeare nos enseñan a ver.

Pero hay un pequeño problema, que no deja dejar las cosas ahí. Tenemos conciencia de la redefinición; por lo tanto, ésta conlleva un contraste. Cada título es una palabra que empieza a vivir y, a la vez, una palabra vieja, o mejor dicho, atemporal. Como los dos enmarques fotográficos, el título nos dice que algo ya estaba y que algo aparece. Por ser una parte de la obra, nos enseña que lo dado no existe sin lo nuevo, que las palabras, insustanciales como son, remiten la memoria a la invención.

Entonces, un título es como su obra, encuadra, porque la obra es como su título, refiere. Y si el rubro actúa con, por y contra la lengua, de la misma manera, la pieza anuncia que se ve a sí misma desde un canon y, al hacerlo, lo resguarda y lo subvierte. Ahí residen la capacidad de registro de uno y el poder de significación de la otra. Son peldaños en la

triple hélice del lenguaje, el mundo y el arte.

Por eso se ven uno al otro, por eso platican entre sí, el título impar y la fotografía bímembre. Por eso se unen y conforman un marco de observación desde el cual una yuxtaposición revela un antecedente, señala un advenimiento y, a la vez, ofrece un atisbo.

[“Barro” es un entorno; pero, entonces, era y volverá a ser un material con propiedades distintas a la pieza de metal que rodea.]

[“Ruisseñor” es la sombra que forman varias hojas de una planta y que quizá podría emprender el vuelo en cualquier momento.]

Al conjugarse, la palabra y la imagen articulan el pasado, el presente y el futuro en una conversación de oposiciones que se adumbran y reflejan, que, así, se absorben y se destacan, se ceden y se disputan los espacios del fondo y la forma. La del pasado es la de lo dado y lo no dado; la del presente, la de lo esperado y lo inesperado; la del futuro, la de lo necesario y lo contingente.

[“Brillo” es la luz que refleja una franja vertical, no ha dejado de ser el material reflejante y se convierte en la trama de sombras que la luz teje: los pliegues o intersticios del material.]

[“Perfumes” es el contenido de una colección de frasquitos, su materia cristalina, los reflejos tornasolados que provienen de ellos y sus líquidos ... la función de contener sus vapores ... la de la tapa ... la geometría esculpida en ésta, que se independizará de la función.]

Pero, en consecuencia, por su importe temporal, no podremos sino creer que los distintos títulos de la colección se contestan y se acompañan, que las diferentes fotografías se anuncian y se recuerdan. En la aproximación y el alejamiento que un par de encuadres significa, como en el extrañamiento y la habituación que cada título retrata, se registran formas, colores, texturas que fueron evocadas y anunciadas en otros pares.

[Más de uno veremos en el metal capturado por la foto de “Enredo”, elementos de significado a los que nos remite el sustantivo “Resorte” y, concomitantemente, en la planta cuya imagen fija “Resorte”, la plasticidad a la que alude la palabra “Enredo”.]

¿Entonces, de qué está hecho “Algo diario”? Más que el registro, más que la evocación y más que el anuncio, la materia artística de esta colección es la yuxtaposición. La conjunción de los dos recuadros de una lámina, la conjugación de cada uno y de ambos con el título, la correspondencia de dos piezas distintas de la colección: son estos encuentros los que nos hacen leer en cada cosa retratada una historia y un proyecto (o un proyecto y una historia). Valga una analogía explicativa: antes que la luz o el material óleo, “Girasoles”, de van Gogh, es un cuadro en el que se han pintado pinceladas. Porque las vemos, entendemos que, a un tiempo, ellas imprimen la luz y expresan el material.

Es en las yuxtaposiciones de la colección de Andrés dónde se interpelan el fotógrafo y el espectador. Es en la acción recíproca del par de elementos que se encuentran cada vez donde van surgiendo las imágenes que se nos quedan. Imágenes, imágenes, imágenes.

04.- http://www.sacm.org.mx/archivos/rep_iswc_ora.asp?iswc=T0350292997&cerrar=True (06/02/2014)

05.- Manzanero, A. L. <http://psicologiadelamemoria.blogspot.mx/p/el-olvido.html> (04/02/2014)

[Hebbinghaus, H. (1885) 2011. Ueber das Gedächtnis (Sobre la memoria). Kindl Edition]

06.- Bower, G. (1967). A multicomponent theory of memory trace. En K.W. Spence y J.T. Spence (eds.), *The psychology of learning and motivation* (Vol. 1) (pp. 229-325). Nueva York: Academic Press.

07.- Manzanero, A. L. *Ibid.* 2 (Tulving y Osler, 1968; Tulving y Pearlstone, 1966; Tulving y Thomson, 1973.)

08.- Proust, M. 1908, Manuscrito. (2005. *Contra Sainte-Beuve. Recuerdo de una mañana.* Tusquets. Barcelona, España)

09.- Nostos o la distancia. Ensayo dos. P.97

10.- Huysen, A. 2000. En busca del tiempo futuro. Publicado en "Tiempos políticos y memoria", Revista Puentes, año 1, No. 2, Diciembre. Argentina. Traducción de Silvia Fehrmann.

11.- Nostos o la distancia. Ensayo dos. P.93

12.- Didi-Huberman, G. 2008. Ante el tiempo, Historia del arte y anacronismo de las imágenes, Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, Argentina. y Segura Andrade, A. 2011. La anacronía como el ojo de la cerradura en Georges Didi Huberman.

13.- Fonseca, A. 2012. www.andresfonseca.com/ei.html

14.- Fonseca, A. 2013. www.andresfonseca.com/tc.html

15.- Participantes en "Este tiempo es clavo":

- Doctora Margarita Caso

Investigadora del Instituto Nacional de Ecología y cambio climático. México.

- Doctora Marcia Hiriart

Investigadora y directora del Instituto de Fisiología celular, UNAM.

- Doctora Matilde Luna

Investigadora del Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM.

- Doctora Irene Cruz-González

Investigadora del Instituto de Astronomía y miembro de la Junta de Gobierno, UNAM.

- Doctora Laura Castañeda

Investigadora del Posgrado en Artes Visuales de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM.

- Doctor Fernando Castaños

Investigador del Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM.

- Doctor Javier Bracho
Investigador y director del Instituto de Matemáticas, UNAM.
- Doctor Alejandro Villalobos
Investigador de la Coordinación de Investigaciones en Arquitectura,
Urbanismo y Paisaje de la Facultad de Arquitectura, UNAM.
- Maestro Alejandro Cabeza
Coordinador del Posgrado de Arquitectura, UNAM.
- Filósofo Álvaro Caso

16.- Fonseca, A. 2013. www.andresfonseca.com/avol.html

17.- Bajtín, M. M. 1989. P. 237

18.- Foucault, M. 1970. P. 12

19.- Caso, A. 2014 Texto leído en el coloquio "A volición. Tiempo y memoria" 2014/02/25
MUCA, CU.

20.- Murrieta, O. 2011. La migración de la arracada. Video 1' 54".
https://www.youtube.com/watch?v=_3LTW45Ph28 2014/04/29

21.- Vargas Alfaro, A.T. Identidad y sentido de pertenencia. Una mirada desde la cotidianeidad
<http://132.248.35.1/cultura/ponencias/1cultdesa/cdide02.htm> 2014/04/20

22.- Rosemberg, F. y E. Troya. 2012.

Falta bibliografía

Rosemberg, F. y E. Troya. 2012. El ocaso de la diosa, incesto, genero y parentesco. Editorial Porrúa, México.

Bajtín, M. M. 1989. Teoría y estética de la novela, Editorial Taurus, Madrid, España.

Foucault, M. 1970. La arqueología del saber: Siglo XXI editores. México D.F. México.

