

~~EL ORNITORRINCO TACHADO~~

REVISTA DE ARTES VISUALES

Número 9 | mayo - octubre 2019



EL ~~ORNITORINCO~~ ~~TACHADO~~



Universidad Autónoma
del Estado de México



EL ORNITORRINCO TACHADO. *Revista de Artes Visuales*

Número 9, mayo - octubre 2019

e-ISSN 2448-6949

EL ORNITORRINCO TACHADO. *Revista de Artes Visuales*, número 9, mayo - octubre 2019, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma del Estado de México, a través de la Facultad de Artes. Cerro de Coatepec s/n, Ciudad Universitaria, C. P. 50100, Toluca, Estado de México. Tel. +(52 722) 215 93 34 ext. 116. revista_ornitorrinco@uaemex.mx, Editor responsable: José Luis Vera Jiménez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2016-053110484800-203 electrónica. e-ISSN 2448-6949, otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

Este número se terminó de editar en abril de 2019.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.



OBJETIVO

EL ORNITORRINCO TACHADO difunde conocimiento alrededor de las artes visuales en relación con distintos fenómenos contemporáneos así como su interrelación con otras disciplinas y con la academia. El contenido de la revista presenta los resultados de las investigaciones y quehaceres disciplinarios universitarios y de centros de conocimiento cuyos temas abordan las prácticas artísticas contemporáneas, fenómenos de la visualidad contemporánea y educación artística; está dirigida a especialistas en artes visuales: investigadores, artistas, estudiantes, etcétera.

Todos los artículos y ensayos académicos son sometidos a a en la modalidad doble ciego.

COMITÉ EDITORIAL

Cynthia Ortega Salgado (*Universidad Autónoma del Estado de México*); Fernando Delmar Romero (*Universidad Autónoma del Estado de Morelos*); Ferney Shambo (*Universidad Distrital Francisco José de Caldas*); Humberto Chávez Mayol (*Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas*); Juan Antonio Sustaita Aranda (*Universidad de Guanajuato*); Lauro José Zavala Alvarado (*Universidad Autónoma Metropolitana*); Magali Lara (*Universidad Autónoma del Estado de Morelos*); Pablo Fernández Christlieb (*Universidad Nacional Autónoma de México*).

CONSEJO EDITORIAL INTERNACIONAL

Alejandro Tamayo, *Universidad Nacional de Colombia, York University (Colombia-Canadá)*; Aurora Fernández Polanco, *Universidad Complutense de Madrid (España)*; Carolina Ferrer, *Université du Québec à Montréal (Canadá)*; Everardo Reyes García, *Université Paris 8 Vincennes -Saint-Denis (Francia)*; Hervé Fischer, *Université du Québec à Montreal (Canadá)*; Isabel Tristán Tristán, *Universidad Politécnica de Valencia (España)*; Juan Bautista Peiró López, *Universidad Politécnica de Valencia (España)*; Marta de Menezes, *Artista (Portugal)*; Natascha De Cortillas Diego, *Universidad de Concepción (Chile)*.

EQUIPO EDITORIAL

Dirección
José Luis Vera Jiménez

Corrección de Estilo
Manuel Encastin Cruz

Coordinación Editorial
Adriana Pérez García

Diseño
Jorge Marcelino Vázquez

TABLA DE CONTENIDOS

ARTÍCULOS	La construcción de la imagen en la pintura y el cine. Una aproximación a Peter Greenaway 7 <i>Juan Antonio Lorca Sanchez</i>
	Cómo aprovechar la sal de cocina y una computadora desechada para hacer grabado electrolítico 19 <i>Francisco Hernández Chavarría, José Pablo Carvajal</i>
	Aproximaciones al videoarte en Latinoamérica [años 60's y 80's] y Colombia [años 90's e inicios de siglo] 27 <i>Paul Marcelo Velasquez Sabogal</i>
	Colectivo Acciones De Arte (CADA). Diseño interdisciplinar de acciones contextuales 39 <i>Luis Serrano Figueroa</i>
	Arte transformador. La utilidad social de la producción cultural 49 <i>Yuri Alberto Aguilar Hernández</i>
	El cabaret político mexicano y el poder: una lectura gramsciana 63 <i>Gastón Alzate</i>
	Reptiles cósmicos y experiencias estéticas: una exploración pictórica 77 <i>Stephanie Constantino-Vega, David Charles Wright-Carr</i>
	El retrato del escritor: dislocaciones de la imagen 89 <i>David González Marín</i>

DOSSIER Ensayo de un duelo 99
Pamela Zubillaga

ENSAYO VISUAL La gasolina del amor 113
Eric Reyes Lamothe, Miguel Ángel Ledezma Campos

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN EN LA PINTURA Y EL CINE.

UNA APROXIMACIÓN A PETER GREENAWAY

THE CONSTRUCTION OF IMAGE IN PAINTING AND CINEMA.

AN APPROACH TO PETER GREENAWAY

JUAN ANTONIO LORCA SANCHEZ

Universidad de Murcia, España

jalorca@um.es

Recepción: 8 de octubre de 2017 • Aceptación: 13 de septiembre de 2018

RESUMEN

Esta propuesta pretende poner de manifiesto las tempranas relaciones que se han establecido entre la pintura y el cine, y su consolidación en el tiempo, así como la evolución de estas materias se ha visto marcada por una serie de elementos comunes susceptibles de análisis para entender esas concomitancias y sus significantes. Para ello, a modo de paradigma, nos centraremos en una de las figuras más relevantes dentro del panorama cinematográfico internacional, el realizador británico Peter Greenaway, que en los últimos años ha experimentado un giro hacia el ámbito de la pintura. Pretendemos cuestionar la parcelación que tradicionalmente se ha venido siguiendo en los estudios sobre la imagen, partiendo de una categorización basada en un planteamiento donde las distintas disciplinas se sitúan en contextos diferenciados.

Palabras clave: pintura, cine, Peter Greenaway, imagen, representación visual.

ABSTRACT

This proposal makes clear the early relationships that have been established between painting and film, and its consolidation in time. As the evolution of these matters has been marked by a series of common elements susceptible of analysis to understand these concomitances and their signifiers. For this, a paradigm mode, we will focus on one of the most relevant figures in the international film scene, the British director Peter Greenaway, who in recent years has experienced a shift towards the field of painting. We intend to question the fragmentation that has traditionally been followed in the studies on the image, starting from a categorization based on an approach where the different disciplines are placed in different contexts.

Keywords: painting, cinema, Peter Greenaway, image, visual representation.

El cine tiene que ser pensado como la etapa contemporánea de la pintura.

Sergei M. Eisenstein

El presente artículo pretende aclarar los aspectos que han marcado la relación entre cine y pintura, las influencias que se han establecido entre estos medios y los aspectos compartidos en la construcción de la imagen. Por tanto, poner en claro los modos de entender la representación se revela como el objetivo fundamental del trabajo. Esas concomitancias permiten profundizar en el estudio de conceptos fundamentales que atraviesan el pensamiento contemporáneo. Dividiremos para ello el trabajo en dos bloques; en el primero, contextualizaremos brevemente el debate en torno a este tema y reflexionaremos sobre las ideas básicas que simultanean estas disciplinas, es decir, sobre los aspectos coincidentes entre la pintura y el cine, visualidad, cromatismo o bidimensionalidad, por citar algunas. En un segundo momento, teorizaremos sobre el comportamiento del artista-realizador Peter Greenaway, intentando aplicar la argumentación desplegada en la primera parte.

La interacción que se ha establecido entre cine y pintura se remonta a los orígenes del cine, y no sólo desde una perspectiva formal sino también en el ámbito de lo conceptual. Sus influencias son bidireccionales, pues tanto la pintura incide en el cine, como éste hace lo propio con la primera. No obstante, tradicionalmente, han sido más sólidos y prolíficos los estudios que han explorado la influencia de lo pictórico en lo cinematográfico, pero como hemos señalado arriba los puntos de contacto son sinalagmáticos. Aunque hay teóricos, con los que no coincidimos, que hablan de posturas alejadas, como John Berger quien ha sugerido que “[...] el cine nos transporta desde el lugar en que estamos hasta la escena de la acción. [...] La pintura nos trae a casa. El cine nos lleva a otra parte” (Berger, 1997: 24-34).

El primer punto a tener en cuenta es esencialmente visual. Se refiere a la atmósfera generada en el cine para ambientar la historia, para intensificar las tramas o para subrayar aquellos elementos que se revelan elementales. Aunque el cine convencional, persigue, en principio, la recreación de la realidad, imitar los escenarios para hacer verosímil lo que cuenta, los intercambios de aspectos formales con la pintura van más allá. En muchas ocasiones, las herramientas relacionadas con la dirección de arte se aproximan en su tratamiento al universo pictórico. Dicha aplicación al lenguaje cinematográfico es afín en clave de color y forma, aunque no siempre persigue los mismos objetivos. Así, cine y pintura comparten una gramática común. Incluso la historiografía moderna ha hecho aseveraciones tan concluyentes como que el cine como arte, no tiene sentido si se le separa de la historia de la pintura (Aumont, 1995). No obstante, no podemos negar que el cine, en alguna etapa, ha buscado la legitimidad en la pintura para revelarse como arte, como sucediera también con la fotografía, cuya corriente pictorialista postulaba esa exigencia de imitar los valores pictóricos e iconográficos para acercarse a lo artístico. Así lo apunta Taratuto cuando indica: “El cine, en búsqueda de una legitimación plástica y estética, reprodujo muchas pinturas, componiendo filmes completos inspirados en las composiciones pictóricas de los grandes maestros de la pintura” (Taratuto, 2017: 154).

Es evidente que los cuadros han sido fuente de inspiración para lo filmico. De este modo, el cine de ambientación histórica ha recurrido siempre a las fuentes visuales del pasado para recrear con verosimilitud el momento deseado; de este modo, la pintura se convierte en la mediación necesaria entre la literatura y el cine (Ortiz y Piqueras, 1995: 83). En cualquier caso, nuestro análisis pretende establecer una relación más profunda, ligada a la narración y a cuestiones conceptuales. No pretendemos hablar de *tableaux vivants* que encontramos en títulos como *La Kermesse héroïque* (“La Kermesse heroica”) de

Jacques Feyder (1935). Más allá de motivaciones estéticas, en lo relativo a la construcción de la imagen, cine y pintura comparten reglas y códigos, fundamentalmente porque las dos se proyectan en una superficie bidimensional, aunque ambas persiguen la plasmación de lo tridimensional y se desarrollan en espacios imaginarios que imitan los reales. “Así, la manera de encuadrar un plano filmico sigue las mismas reglas que la pintura al tratarse en ambos casos de una representación bidimensional” (De Pablos, 2006). Más adelante veremos los cambios que se han producido en la actualidad con la incorporación de la tecnología 3D.

Muchas veces el dilema principal que se suscita es discernir quién influye a quién. Incluso en algunos casos se han producido ciertos malentendidos. A este respecto, Taratulo dice: Edward Hopper (1882-1967) fue un célebre pintor norteamericano que influyó en el cine de manera notable, tanto en su forma como en su fondo (Taratulo, 2017: 156), cuando es evidente que esa circunstancia se produce, en un primer estadio, en sentido contrario. Es el cine el que cala de manera profunda en el artista y su obra refleja el influjo de la pantalla, de la narración cinematográfica, de la sala a oscuras, del encuadre, de la iluminación..., aunque después el artista se hará presente en la obra de numerosos realizadores. Así, De Pablos apunta que la representación visual de la cotidianidad está presente en la obra de cineastas como Robert Altman, en cuya filmografía la influencia estética de Hopper parece hacerse visible (De Pablo, 2005: 106).

Las vanguardias históricas serán las primeras en acoger las influencias del nuevo medio y en alimentar al cine de su iconografía. Es después de la Gran Guerra (1914-1918) cuando el cine reivindica su artisticidad, sumando a la dimensión de espectáculo otros valores. Significativas, a este respecto, son las producciones del cine de la República de Weimar, donde el aspecto formal es deudor del Expresionismo. Películas como *Algol: Tragödie der Macht* (“Algol: La tragedia del poder”) de

Hans Werckmeister (1920), *Der Golem* (“El Golem”) de Carl Boese y Paul Wegner (1920), *Das Kabinett des Dr. Caligary* (“El Gabinete del Doctor Caligary”) de Robert Wiene (1919) o *Von morgens bis mitternacht* (“De la mañana hasta la media noche”) de Karl Heinz Martin (1922), son ejemplos de ello. Aunque vemos que en su evolución, el cine expresionista deja de ser pictórico para venir a ser plástico (Argan, 1968: 43). Los decorados estaban en las obras más tempranas basados en la pintura, como los realizados por Hermann Warm, Walter Röhring y Walter Reimann para *El Gabinete del Doctor Caligari*. Otras experiencias demuestran un desarrollo vinculado a lo plástico. Los decorados de *El Golem*, por ejemplo, fueron dibujados por el arquitecto Hans Poelzi, modelados por la escultora Marlene Moeschke y realizados por Kurt Richter, uno de los grandes escenógrafos del momento. De este modo, paulatinamente se convirtieron en volúmenes rotundamente arquitectónicos.



Imagen 1. *El Gabinete del Doctor Caligari*, 1919. Fotograma.



Imagen 2. *El Golem*, 1920. Fotograma.

Esa misma apropiación de ideas concurría en otras tendencias como el Constructivismo ruso. Así lo demuestran títulos como *Aelita* (Yakov Protazanov, 1924) o *Staroye i novoye* (“Lo viejo y lo nuevo”), de Sergei S. Einsentein y Gregori Aleksandrov, (1929). También en Francia se reproducía estas circunstancias, como en la película *L’inhumaine* (“La inhumana”) de Marcel L’Herbier (1924), donde se concentraron una serie de artistas de diversas disciplinas para abordar un trabajo de conjunto desde posicionamientos especializados.

Igual sucede en el Surrealismo, un movimiento ansioso de una libertad que la novedad del cine les posibilitaba, ya que en su corta trayectoria no contaba con pautas que marcaran una tradición estética. Una de las obras claves de la corriente, *Un chien andalou* (“Un perro andaluz”) de Luis Buñuel y Salvador Dalí (1929), asume, en este sentido, la iconografía de la obra daliniana producida por el automatismo psíquico (hormigas brotando de las manos, animales muertos, insectos, sexualidad frustrada o absurdo) que había sido desarrollada en su universo pictórico. Y no será la última vez que esto suceda. El artista español colaborará posteriormente con realizadores de la talla de Alfred Hitchcock o Vicente

Minelli, dejando, además, proyectos inconclusos con Walt Disney¹ o Harpo Marx.

La abstracción fue otra de las tendencias que vio su correspondencia en el cine. Un arte alejado de lo figurativo y preocupado por lo estético. En palabras de Ángel Luís Hueso:

[...] las imágenes que dan fundamento al film, al menos en sus obras más primitivas, están formadas por la interacción de líneas geométricas de muy diversos tipos que, a pesar de ofrecer una idea de gran sencillez, pueden llegar a mostrar una gran complejidad interna a través de las interacciones que desarrollan (Hueso, 1998: 211).

Y por supuesto, el Futurismo, del que hablaremos más adelante.

Estas profundas inquietudes por desarrollar nuevas propuestas artísticas en las diversas disciplinas, se vuelve a producir al terminar la II Guerra Mundial, un momento en el que el cine es un ingente medio de masas. En el fondo lo que pretendían muchos de los artistas y realizadores era revisar los modelos de representación y generar una renovación estética. Una preocupación que se hizo extensible a los años sesenta y cuyo mayor caldo de cultivo fue el cine *underground* con directores como Kenneth Anger, Stan Brakhage, Jonas Mekas, por citar unos pocos, y por supuesto, Andy Warhol, que extrapoló sus inquietudes conceptuales a los distintos ámbitos en los que desarrolló su trabajo. Rueda en este momento películas como *Sleep* (1963), *Eat* (1963) o *Chelsea girls* (1966), producciones que marcarán un estilo y tendrán continuadores como Paul

1 Una obra que se materializó en 2003, utilizando los bocetos y trabajos previos para una animación por ordenador. El cortometraje puede ser visto en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Destino>

Morrisey. Además, el Pop Art fue un referente estético para los musicales psicodélicos de Ken Russell (*Tommy*), o las películas protagonizadas por los Beatles (*A hard day's night* de Richard Lester) (Keska, 2005: 551).

También es interesante mencionar en torno a la relación entre cine y pintura, las películas biográficas sobre artistas que desde los orígenes del cine han servido para mitificar no tanto la obra como la vida de algunos de los pintores más importantes de la historia y que, en las últimas décadas, han sido ampliamente producidas en títulos como *Frida* (Julie Tymos, 2002), *Renoir* (Gilles Bourdos, 2012), *Shirley* (Gustav Deutsch, 2013) o *Mr. Turner* (Mike Leigh, 2015). En ellas, en la recreación de la vida y obra de los protagonistas, se expande la estética pictórica. Una de las claves es la que señala Moral: “porque la cámara adopta el mismo punto de vista del pintor en el momento de su realización (explicito ejemplo de *identificación primaria*, muestra claramente el recorrido de una mirada que transita del espectador a la pantalla, devolviendo a la vez la del pintor” (Moral, 2016: 93). Más aún, cuando el interés del cine por relacionarse con la pintura ha forjado un propio género, el documental de arte, consagrado tras la Segunda Guerra Mundial. Un momento en el que teóricos y cineastas reflexionaron sobre el papel que podía cumplir el cine no sólo para educar, concienciar y sensibilizar a la sociedad en materia de patrimonio, sino también para investigar y analizar el arte desde la cinematografía. Es en este momento cuando comenzaron a organizarse congresos, como el celebrado en París en 1948 “Primera Conferencia Internacional de Films sobre Arte”, que aglutinaron a importantes intelectuales europeos para definir la práctica de creación y difusión de este tipo de películas, una preocupación que sigue hasta nuestros días y pone de manifiesto que nos encontramos ante un tema de plena actualidad científica a nivel internacional.

Aunque, de manera habitual, se han realizado estudios relativos a la influencia de la pintura en el cine, en los últimos años también ha habido teóricos que han querido ver la otra cara de la moneda, proponiendo hipótesis relacionadas con la compatibilidad e influjo del cine en la pintura. Según Borau existen tres tipologías en las que podemos basar la influencia del cine en la pintura; el manejo artificial de la luz, el encuadre y la posibilidad de reflejar el movimiento, algo que hizo despertar el sueño de los futuristas empeñados en conferir dinamismo a las artes plásticas, fundamentalmente a la pintura y la escultura.



Imagen 3. *Niña corriendo en el balcón*. Giacomo Balla, 1912.

En cuanto a la luz, elemento sustancial en el cine, Borau señala que es habitual su manipulación a lo largo de toda la historia del arte, en diferentes corrientes y por numerosos maestros. Desde los claroscuros barrocos de Caravaggio hasta las composiciones de los pintores venecianos, o las melancólicas escenas de los románticos. Todas ellas luces artificiales que aparecen al antojo del artista con el único objetivo de conmover al espectador. Así lo manifiesta el director de fotografía Nestor Almendros cuando advierte lo importante que es para su trabajo estudiar el manejo de la luz en pintores como Vermeer, La Tour, Rembrandt, Caravaggio, Manet o Gauguin (Almendros, 1982). A ello hay que sumar propuestas como la que solicita que, en lugar de iluminar con luz, podemos actualmente pintar con luz. Cada ángulo puede ser una obra de arte. Tanto es así, que el público no irá únicamente al cine por el argumento, sino que irá y pagará también para ver pinturas en color. Será algo así como ir a un museo (Alton, 1962: 109-110).

Por otro lado, el encuadre se erige como otro aspecto compartido entre cine y pintura, sobre todo a partir de David W. Griffith y de lo que hoy llamaríamos su “libro de estilo libre”:

[...] la cámara fragmenta la supuesta realidad, la disecciona, pero no aspira a recoger en cada plano todo lo que es por definición sino lo que *está* allí, según sea el ir y venir de los personajes, es decir su *acción*, supremo valor cinematográfico. Ya habrá tiempo, antes o después de la imagen que se ofrece en ese instante, para completar el *cuadro* y conocer el resto de sus circunstancias [...] Y la pintura contemporánea se ha servido del hallazgo [...] Por ello, advierte que el cine ha contribuido a reencuadrar la pintura moderna (Borau, 2002: 16-18).

Griffith tiene una concepción plástica del encuadre, por eso este director supone un punto de inflexión en la historia del cine, y marca unas pautas evidentemente similares en la

construcción de la representación pictórica como son la iluminación, la composición y la textura.

Finalmente, el deseo de movimiento es sugerido por el cine ante el anhelo de los pintores del siglo XX, ávidos de escapar del estatismo de la pintura, fundamentalmente en la corriente futurista, que a esa aspiración de movimiento unía el interés por el montaje. No obstante, no podemos olvidar que el cine es una sucesión de imágenes detenidas, como la pintura, a las que la velocidad y un defecto óptico permiten crear esa ilusión. Por lo tanto, el punto de partida de ambas representaciones es similar.

En otro orden de cosas, debemos señalar lo que *a priori* puede parecer un punto de distanciamiento entre el cine y la pintura, pero como veremos esta circunstancia no produce tal lejanía.

El cine tiene un componente particular, el tiempo, sistematizado en dos categorías: el tiempo externo y el tiempo de la conciencia. Utiliza unas coordenadas espacio-temporales que amplían el alcance de la representación. Aunque esta tentativa de interactuar con el tiempo y el espacio de manera conjunta ya se había generado con anterioridad en la pintura. Los impresionistas, por ejemplo, querían hacer patente el transcurrir, contradictoriamente, deteniendo el tiempo, plasmando el instante. En definitiva, es lo que se describe como la promesa tecnológica de capturar el tiempo: la inmortalidad, la negación de la finitud radical del cuerpo humano, el acceso a otras temporalidades y la archivabilidad del tiempo mismo” (Doane, 2012: 16).

Esta investigación pretende plantear una serie de argumentaciones que clarifiquen esa influencia, que no mimesis, entre los dos medios, a través de la obra de Peter Greenaway, uno de los realizadores más interesante del panorama cinematográfico internacional y uno de los más arriesgados a la hora de plantear sus trabajos, explorando y ahondando en las inquietudes que definen el pensamiento contemporáneo y la representación

visual. Su extensa y destacable filmografía se erige como un *corpus* en el que se analizan cuestiones relacionadas con el arte, la cultura, la filosofía o lo social, por citar algunos de sus ejes temáticos. Sus películas atraviesan muchos parámetros vinculados con la condición humana, circunstancia que ha extrapolado a su práctica pictórica. Además, su cine se apoya en una culta tradición filmica a la que suma novedosos recursos e incorporaciones, en un intento continuo de generar nuevos códigos que desarrollen la experiencia cinematográfica.

Sin lugar a dudas, uno de los centros de tensión de su obra es la relación que establece con las artes plásticas, una relación simbiótica que está presente de manera axiomática y que permite reflexionar sobre algunas de las concordancias que estos distintos ámbitos de expresión pueden establecer, fruto de su época de formación como pintor de la que es deudor. Sus películas están más próximas al eclecticismo del arte contemporáneo que a su cine coetáneo. Greenaway se mueve en las fronteras de diversas disciplinas. Su participación en exposiciones de índole muy diversa, como artista o comisario, es numerosa, como demuestran proyectos realizados en el Palazzo Fortuny (Venecia), en la Fundación Joan Miró (Barcelona), en el Museo del Louvre (París), en el Rijksmuseum (Ámsterdam), en la Academia der Bildenden Künste (Viena) o en la Galería Boymas van Beuningen (Rotterdam). En estas exposiciones el cine también está presente, sobrepasa la pantalla y se instala en los centros de exposiciones, en las galerías de arte y en los museos.

El trabajo de Peter Greenaway se vertebra, de esta manera, como una síntesis de formatos con los que pretende presentar el mayor número de aristas sobre una serie de asuntos recurrentes en su filmografía y en su pintura: amor, deseo, perversión, muerte, misterio, espiritualidad, abismos o fatalidad, entre otros. No obstante, en los últimos años sus intereses se han volcado en el terreno de la pintura y ha sentenciado: “El cine

ha muerto, larga vida al cine”². En este sentido se manifiesta Baudrillard cuando dice:

Nos acercamos cada vez más a la alta definición, es decir, hacia la perfección inútil de la imagen. Que entonces ya no es una imagen, a fuerza de producirse en tiempo real. Cuanto más nos acercamos a la definición absoluta, a la perfección realista de la imagen, más se pierde su potencia de ilusión (Baudrillard, 2006: 14).

Para Greenaway esta es una de las claves que lo ha alejado de lo filmico y lo ha aproximado a la pintura. Para él, el cine no es válido. Se ha quedado suspendido en el tiempo sin evolucionar ni proponer nuevas posibilidades. Incluso afirma:

Lo que realmente hacemos, no es una imagen hecha en un plató de cine, sino que tenemos un cine de texto. Todas y cada una de las películas que has visto empiezan a proyectar un texto. Así que a veces podría decirse que nunca has visto cine. Todo lo que ves son ciento veinte años de texto ilustrado”³.

Su pintura reúne ciertos intereses estéticos que caracterizan su obra cinematográfica y en las que ha visto la imposibilidad de seguir ahondando, ya que no le interesa la narración tradicional. No cree en el discurso compuesto por una introducción, un nudo y un desenlace. Ni en el cine ni en la pintura. El considera fundamental la construcción visual, no la narrativa. A este respecto, los elementos que estructuran sus propuestas responden a una simbología conceptual. En *The*

2 Entrevista personal realizada a Peter Greenaway por el autor con motivo de la exposición *Body parts*, celebra en la Sala Verónicas el 16 de febrero de 2017 y comisariada por Saskia Boddeke.

3 Ibídem.

cook, the thief, his wife and his lover (“El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante”) de 1989, por ejemplo, el color se erige como la herramienta dramática más importante, un elemento cambiante que dirige la historia de los personajes. Cuando la protagonista interpretada por Helen Mirren camina hacia la cocina, el color se transforma como el propio personaje a lo largo de la trama. El realizador, de manera consciente, nos hace palpable esa utilización del color, al igual que cuando afronta sus obras pictóricas.



Imagen 4. *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*, 1989. Fotograma.

Greenaway, en cualquier caso, no renuncia por completo al cine, y aun cuando produce su obra pictórica, este está presente. “Siempre busca llamar la atención sobre las contingencias de veinticuatro fotogramas por segundo, está dispuesto a sugerir que la imagen fija está siempre predestinada por la precipitación de la película” (Pascoe, 1997: 31). Sus pinturas persiguen el movimiento. No son imágenes estáticas, fluyen en el tiempo, pero no en un tiempo narrativo que especula con lecturas ancladas en la tradición. Para Greenaway: “La mejor pintura no te cuenta una historia, hace una declaración, que es una combinación de hechos: comunicación, color, composición, etc. Y si organizas un vocabulario en términos del cine,

es exactamente lo mismo”.⁴ Si bien es cierto que esta premisa se cumple a partir del siglo XIX, ya que hasta esa fecha la pintura, al igual que la mayor parte del cine producido, tenía una intencionalidad narrativa, puesto que en la mayoría de los casos se utilizaba para que el espectador entendiera ciertas cuestiones de orden moral y religioso, era una forma de aclarar el texto. Por tanto, las relaciones que se establecen entre pintura y cine en la obra de Greenaway son absolutas. Para él, a priori, tanto uno como otro ámbito deben responder a los mismos logros, fundamentalmente a producir una construcción visual que trascienda los límites de lo meramente representado. Quiere ir más allá, explorar la simbología de las propuestas de la imagen que nos ofrece.



Imagen 5. Vista de la Exposición *Body parts*, 2017. Sala Verónicas de Murcia

No obstante, esa obsesión por la pintura se manifiesta en la obra cinematográfica de Greenaway desde temprano, en sus producciones pioneras, y según un diseño de categorías aportado por Keska, su presencia se puede determinar en *tableaux vivant*, estilización, citas pictóricas y la presencia de pinturas

4 Ibidem.

y artistas (Keska, 2009: 114). Siguiendo la línea de lo expuesto, creemos que las referencias de Peter Greenaway en el contexto cinematográfico sobre el mundo de la pintura va mucho más allá de aspectos como la composición, el uso de la luz y el color, incluso en los propios procesos de creación, se encuadran en la esencia misma de la creación, en dónde se origina la imagen y en su significación. Sin embargo, se pueden hacer una serie de comparaciones más epidérmicas que son incuestionables en sus películas como la similitud de propuestas visuales con las de Francis Bacon. La búsqueda del movimiento se erige como un factor axiomático y la narración tiene que ver más con lo visceral que con la historia. No obstante, estos puntos de contactos superficiales aportan una reflexión sobre una serie de cuestiones relacionadas con la influencia de las diferentes disciplinas y la hibridación de los formatos. Bacon recoge en su producción ciertos elementos de composición del cine. Es decir, de algún modo Bacon se alimenta de los códigos clásicos generados por el cine, y Greenaway hace lo propio con Bacon, generando un círculo de causalidades extremadamente reseñable.

En lo relativo a su trabajo pictórico, por otro lado, llama la atención como el collage es uno de las técnicas más recurrentes en el trabajo de Greenaway, haciéndonos pensar que extrapolar su interés por el montaje de lo cinematográfico al lienzo, un montaje no en el sentido acostumbrado que lo relaciona con la historia, sino en el ámbito de la estricta construcción de una imagen expresiva. Greenaway nos ayuda a entender, de esta manera, el trasvase de ideas y recursos formales que se produce entre cine y pintura, un intercambio enriquecedor que permite elaborar una cartografía de temas definidores devenir del hombre contemporáneo más allá de las prácticas habituales. No obstante, “[...] más allá de una cuestión visual, que no es sino una mera aproximación al natural, cine y pintura garantizan una serie de nexos conceptuales” (Durante, 2018: 28).

Además, en los últimos tiempos ha dedicado buena parte de su trabajo cinematográfico a poner en cuestión los límites del cine y la videoinstalación. En este sentido cobra especial interés su obra *Nightwatching* (“La ronda de noche”) de 2007,⁵ un documental que gira en torno a la obra de Rembrandt, puesto que para él esa obra antecede en su construcción a lo fílmico, ya que quiere plasmar el movimiento de la compañía militar, responde a una composición bidimensional pero con vocación tridimensional, y esgrime un uso dramático de la luz. En su película, Greenaway intenta despojar de contextualización histórica a la acción, usando elementos contemporáneos para tratar el tema. El arte también ha realizado asiduamente este tipo de intervenciones. Es normal encontrar artistas a lo largo de la historia que han utilizado medios de su contemporaneidad para recrear episodios del pasado.

Aunque se puede considerar que, con el avance de las nuevas tecnologías, el uso del 3D y el soporte digitalizado, se puede producir una ruptura en esa concordancia cine-pintura, esto no es así. Aunque es cierto que los parámetros de análisis son diferentes puesto que el audiovisual ha trascendido la sala de proyección y se ha extendido a otros soportes, en otras pantallas como la televisión o los teléfonos móviles de última generación, del mismo modo, el cine ha entrado desde hace años en los museos. Sirva como modelo la obra de Douglas Gordon *Psicosis 24 hours* (1993), donde el artista ha decidido proyectar la película de Hitchcock a una velocidad de dos fotogramas por segundo, en vez de los veinticuatro acostumbrados, haciendo

5 Aunque toda la documentación utilizada apunta al año 2007 como fecha de estreno, ya se realizó un visionado de la película completa en 2006, durante la celebración del Congreso Internacional *Peter Greenaway. La imagen impura* en CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo), Murcia.

referencia a la memoria y el tiempo, un tiempo que pervierte con la intención de hacer una lectura diferente de la pieza. Una nueva situación que ha terminado por constituir una auténtica práctica discursiva en los términos propuesto por Michel Foucault, suerte de espacio de dispersión en el que las artes plásticas compartirían con el cine algunos rasgos estilísticos, problemáticas comunes, ciertos vínculos teóricos y, en definitiva, un universo referencial que permitiría su análisis, o al menos su interrogación, mediante una batería común de preguntas (Moral, 2016: 96).

De todas formas, la aplicación de estas nuevas herramientas también ha llegado al mundo de la pintura que se ha independizado de los cánones tradicionales. David Hockney es un claro ejemplo de ello. Sus series de pintura digital realizada sobre smartphones (iPhone) y tablets (iPad) cuestionan los modos de la pintura tradicional, así como ha sucedido en el cine. Aunque criado en un ámbito analógico, Hockney ha interpretado la esencia del siglo XXI, ha entendido su contemporaneidad y ha optado, en este sentido, por el uso y aplicación de lo digital. Ha roto la brecha digital. Se trata de la construcción de modelos híbridos que recogen procesos de la pintura a los que suma los propios de las nuevas tecnologías.

Por ello, sigue manteniéndose vigente esa relación estrecha entre cine y pintura. Realmente de lo que habla Greenaway no es de los formatos sino de la mirada. La historia de la pintura y la historia del cine tratan de mirar, mirar, mirar, en definitiva, ver. ✕

REFERENCIAS

-
- Almendros, N. (1982). *Días de una cámara*. Barcelona: Editoria Seix Barral.
- Alton, J. (1962). *Pintar con luz, en La nueva frontera del color*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Argan, G.C. 1(968). “Expresionismo: pittura e cinema”. En *Bianco e Nero*, núm. 7-8.
- Aumont, J. (1995). *El ojo interminable. Cine y pintura*. París: Seguer.
- Baudrillard, J. (2006). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorroutu.
- Berger, J. (1997). *Cada vez que decimos adiós*. Argentina: Ediciones de la Flor.
- Borau, J. L. (2002). *El cine en la pintura*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Borau, J. L. (2003). *La pintura en el cine. El cine en la pintura*. Madrid: Ocho y medio.
- De Pablos, J. (2005). *La pintura y su influencia en el cine. Una aproximación pedagógica a la obra de Edward Hopper*. Salamanca: Ediciones de la Universidad.
- De Pablos, J. (2006). “El cine y la pintura: una relación pedagógica”. En *Revista ICONO*, núm. 14.
- Doane, A. M. (2012). *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archivo*. Murcia: CENDEAC.
- Durante-Asensio, I. (2018). “Cine y pintura en la obra de Félix Murcia”. En *La realidad imaginada. La dirección artística de Félix Murcia en el cine español*. Madrid: Ediciones AKAL.
- Hueso, A. L. (1998). *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Keska, M. (2005). *Las interacciones entre cine y corrientes artísticas contemporáneas*. Zaragoza: Artigrama, núm. 20.
- Keska, M. (2009). *Peter Greenaway: Un ilustrado en la Era Neobarroca. Interacciones entre cine y corrientes artísticas contemporáneas*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada.

- Moral, J. (2016). *De la pintura al cine, del cine a la pintura: Historias de una imantación*. Valencia: Eme experimental Illustration, Art & Desing.
- Ortiz A. y M. J. Piqueras (1995). “Presencia (y ausencia) de la pintura en el cine de Jean Renoir, o cómo no hay que fiarse de las apariencias”. En *Nosferatu. Revista de Cine*. Valencia: Universitat Politècnica.
- Pascoe, D. (1997). *Peter Greenaway. Museum and moving images*. London: Reaktion Books.
- Taraturro, P. (2017). “La influencia de la pintura en el cine: una herramienta para el diseño de la imagen como proceso metodológico”. En *Actas IV Congreso de creatividad, diseño y comunicación para profesores y autoridades de medio nivel. “Interfaces Palermo”*, vol. 32. Buenos Aires.

CÓMO APROVECHAR LA SAL DE COCINA Y UNA COMPUTADORA DESECHADA PARA HACER GRABADO ELECTROLÍTICO

HOW TO APPROACH THE TABLE SALT AND A DISCARDED COMPUTER TO MAKE ELECTROLYTIC ETCHING

FRANCISCO HERNÁNDEZ CHAVARRÍA • JOSÉ PABLO CARVAJAL

Universidad de Costa Rica, Costa Rica.

franciscohernandezch@gmail.com • jcarvaja@gmail.com

Recepción: 7 de octubre de 2017 • Aceptación: 4 de junio de 2018

RESUMEN

La electrólisis fue el primer método libre de ácido en la era de grabado no tóxico; el cual es muy simple y eficiente. Sin embargo, en su forma tradicional se emplean sales específicas de acuerdo con el metal usado para el grabado. Este requisito, junto con la necesidad de una fuente de poder aumenta el coste del proceso. En este artículo se describe una solución sencilla y económica para esos obstáculos. Para el primero, una solución al 25% de sal de mesa, se propone como electrolito universal para cualquiera de los metales utilizados en el grabado. Luego, para el segundo problema, la respuesta es el uso de las fuentes de energía de las computadoras personales desechadas. Ambas opciones convierten el proceso de grabado electrolítico en uno de los métodos más baratos y eficientes de grabado.

Palabras clave: grabado electrolítico, fuente de poder, computadora personal, electrolito, sal de mesa, sacrificio metálico.

ABSTRACT

Electrolysis was the first acid-free method in the era of non-toxic etching, which is simple and efficient. However, in its traditional form involves the use of specific salts, according to the metal used for etching. This requirement, together with the need for a power source increases the cost of the process. In this paper a simple and inexpensive solutions to those obstacles is described. For the former, a 25% solution of table salt is proposed as universal electrolyte for any of the metals used in etching. Then, for the second problem, the response is the use the power supply of personal computers discarded. Both options make the process of electro-etching in one of the cheapest and efficient methods of etching.

Keywords: etching, power supply, personal computer, electrolyte, table salt, metal sacrifice.

LOS ALBORES DEL GRABADO NO TÓXICO

Tal como se menciona en un artículo recientemente publicado en esta revista, los hallazgos metodológicos realizados en la década de 1990, cambiaron el grabado en metal para siempre, dando inicio a la revolución no tóxica o libre de ácido, que paulatinamente ha llevado a la erradicación del ácido nítrico, otrora un distintivo inseparable del taller de grabado. Afortunadamente, poco a poco, los nuevos avances en las técnicas no tóxicas han ido calando en la conciencia colectiva de los grabadores, al grado de que podemos afirmar que el nuevo paradigma del huecograbado es “Protegerás el ambiente como a ti mismo”.

Uno de los pilares de esta nueva revolución del grabado en metal ha sido la electrólisis y aunque el término pueda parecer sofisticado para los neófitos en esta materia, en realidad es un proceso extremadamente simple, seguro y sobre todo muy económico, tal como se consigna en este artículo, cuyo objetivo es describir, paso a paso la metodología y los implementos necesarios para hacer grabado en metal, empleando sal de cocina y los restos de una vieja computadora desechada.

UNA RESEÑA HISTÓRICA DE LOS INICIOS DE ESTE PROCESO

Todo comenzó cuando una pareja compró una propiedad en una campiña de Nueva York, y ella, quien era una artista gráfica, decidió instalar su taller de grabado en un viejo granero; pero se topó con el problema de que en esa zona, las leyes eran muy estrictas con respecto a la preservación del manto acuífero, lo que impedía echar los desechos de su taller por el desagüe y en esa época esos desechos implicaban ácido nítrico, óxidos nitrosos y una amplia gama de productos de reacción potencialmente peligrosos y contaminantes; lo que daba al traste con el

sueño de establecerse y trabajar en la campiña. Dichosamente, su esposo, un químico de profesión, ideó una alternativa limpia empleando la energía eléctrica: ¡Electrólisis! (Behr y Behr, 1991). El resultado fue tan exitoso que pensaron en patentar el proceso; afortunadamente para el resto de la comunidad de artistas grabadores, tal patente existía desde 1854 (Spencer y Wilson, 1840), como lo demostró Cedric Green, otro de los pioneros en esta revolución del grabado no tóxico (Astijnman, 2012). El epílogo de esta historia, fue que la electrólisis quedó por la libre, y en menos de dos décadas ha ocupado un sitial preferencial entre los grabadores (Crujera, 2013).

¿EN QUÉ CONSISTE LA ELECTRÓLISIS?

Inicialmente la electrólisis siguió el esquema estándar de los procesos de galvanoplastia o electrodeposición de metales, que consiste en recubrir un metal pobre con otro de mayor calidad. Para tal proceso, se requiere una fuente de poder que suministre corriente directa, o sea que tenga un polo positivo y otro negativo fijos; contrario a la corriente alterna, que es la suministrada por las compañías eléctricas. El metal valioso se conecta al electrodo positivo, el metal pobre al electrodo negativo y ambos se sumergen en una solución de sales del metal valioso; la electricidad desgastará el primero, arrancándole iones que se pegarán y recubrirán el otro; por ejemplo, este proceso permite dar un acabado de cromo a una pieza de hierro.

El grabado electrolítico sigue el mismo proceso descrito anteriormente, pero, el objetivo es erosionar selectivamente la placa colocada en el electrodo positivo o ánodo, por lo que también este proceso se denomina grabado anódico (Hernández-Chavarría, Arias y Murillo, 2007). Esa erosión o corrosión selectiva de la placa constituye el grabado y su esencia se basa en erosionar solo las líneas o áreas del diseño deseado, lo cual es muy simple y para ello se cubre la placa con una capa de

un barniz que la protege de la acción de la corriente eléctrica. Sobre esa capa protectora se dibuja el diseño a grabar con un instrumento puntiagudo, que remueve el barniz de los trazos, dejando al descubierto el metal subyacente; por lo tanto, el proceso de remoción de iones metálicos, o sea la corrosión eléctrica, solo ocurre en esos trazos expuestos, que se transforman en surcos, cuya profundidad depende de la corriente eléctrica aplicada y el tiempo durante el cual se deja actuar y con ello el dibujo original quedará grabado en bajo relieve en esa placa metálica, listo para ser entintado e impreso.

El esquema descrito anteriormente tiene dos inconvenientes importantes; por una parte, la necesidad de disponer de sales metálicas con iones específicos del metal de grabado. Debemos acotar que tradicionalmente los dos metales empleados usualmente en grabado eran cobre y cinc; por lo tanto, se requería de sales como el sulfato de cobre y el sulfato de cinc, respectivamente; obviamente, si pensamos en aluminio o hierro, deberíamos contar con las respectivas sales. El otro inconveniente es la propia fuente de corriente directa; si bien, los adaptadores de muchos electrodomésticos y de teléfonos celulares funcionan para este propósito, la corriente que suministran es muy baja, generalmente menor de un amperio, lo que hace que el proceso sea lento y práctico solo para grabado en pequeño formato. Pero todo tiene soluciones prácticas, como describimos a continuación.

SOLUCIONANDO EL PROBLEMA DE LAS SALES

El primer obstáculo, o sea, la necesidad de contar con sales específicas según el metal de grabado, fue superada con el método de sacrificio metálico (Hernández-Chavarría, 2010). Con este método es posible grabar hierro, aluminio, cinc e incluso acero inoxidable, empleando como electrolito una solución de sal de mesa (NaCl); pero requiere que en el electrodo negativo se

coloque una placa de cobre, que para este concepto, representa un metal más noble que los anteriores y por lo tanto, aquellos se sacrifican, oxidándose o corroyéndose, para proteger al cobre. En la industria este principio es conocido como protección catódica y es muy empleado en la protección de estructuras metálicas en ambientes marinos, incluyendo los motores fuera de borda; a la estructura que se requiere proteger se le adosa una pieza de un metal menos noble, usualmente cinc o magnesio, conectada al ánodo, por lo que se le llama “ánodo de sacrificio”, pues se sacrifica oxidándose, para preservar la otra pieza.

En el transcurso de esta investigación, encontramos que si aumentábamos la concentración de la sal, al menos a un 25%, nos permitía grabar también el cobre. Además, con esa concentración el sistema funciona con cualquier metal en el electrodo negativo. En el ejemplo extremo, podemos grabar electrolíticamente una lámina de cobre, poniendo una hoja de papel de aluminio en el electrodo negativo (Hernández-Chavarría, 2013).

BASURA ELECTRÓNICA Y CORRIENTE DIRECTA A BAJO COSTO

El segundo obstáculo era la fuente de poder. La solución puede ser muy simple si tenemos el dinero suficiente para comprar tal dispositivo, cuyos precios suelen ser elevados según su capacidad y fácilmente puede superar los \$1000. Las soluciones muy económicas, que previamente habíamos encontrado, incluyen el empleo de diversos adaptadores de electrodomésticos y cargadores de teléfonos celulares, pero dada su baja potencia requieren periodos de electrólisis largos y funcionan preferentemente en grabados de pequeño formato (Hernández-Chavarría y Murillo, 2009).

La solución más práctica estaba en el basurero, pues uno de los grandes problemas actuales es la basura o chatarra electrónica (*E-waste* en inglés). El término se refiere al descarte de

todo equipo electrónico inservible u obsoleto, lo que incluye las computadoras personales (PC). Para ilustrar la importancia de este problema basta con introducir ese término en uno de los buscadores como Google y ver la cantidad de documentos relacionados. Pero volvamos la vista a las PC desechadas: incluyen una fuente de poder embutida en una carcasa de hierro, junto con soportes de hierro o de aluminio para otros implementos, como los lectores de discos y tarjetas. Entonces, estamos hablando de fuentes de poder y metal para grabado, que se están descartando o almacenando y ocupando un espacio importante; pero en el peor de los casos, terminando en botes de basura. Irónicamente son nuestra solución al grabado electrolítico, con fuentes de poder tan poderosas como para trabajar holgadamente aún en formatos relativamente grandes, tan grandes como las propias piezas metálicas que forman las carcasas de las PC, que rondan los 40x40 cm (Hernández-Chavarría y Carvajal, 2014).

LAS FUENTES DE PODER DE LAS PC

Al observar una fuente de poder extraída de una PC, lo primero que llama la atención, es la trama de cables de distintos colores unidos a una serie de conectores: hay cables negros, blancos, amarillos, anaranjados, rojos y solo uno verde. También, usualmente hay una calcomanía pegada en uno de los costados, que muestra un código que aclara el significado de los diversos colores. Para nosotros, en general grabadores sin mayores conocimientos en la arquitectura electrónica de una computadora, nos interesa saber solo unas pocas cosas con respecto a ese cableado:

- a. El único cable verde servirá para accionar el encendido de la fuente de poder.
- b. Los cables negros corresponden al neutro.

- c. Los otros colores corresponden a distintos voltajes y amperajes.

Con esta información podemos hacer dos cosas. Primero, para encender la fuente se necesita conectar el cable verde con uno negro, para lo cual se inserta un pedacito de cable en los conectores respectivos, como se muestra en la figura 1. Así, al conectar la fuente a la corriente eléctrica, encenderá, lo que se evidencia por el sonido del ventilador de enfriamiento.

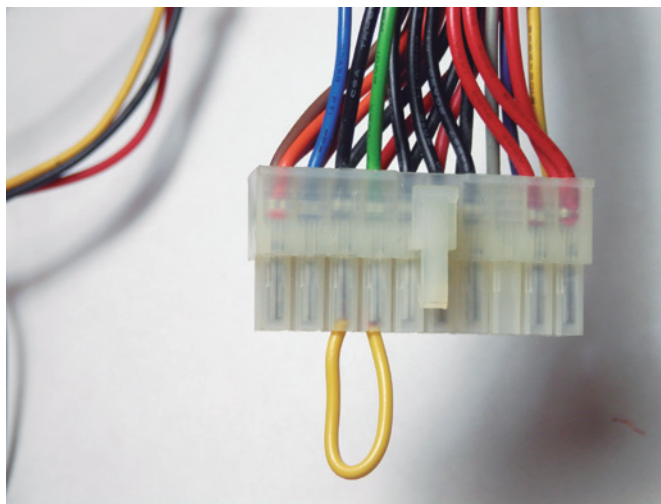


Imagen 1. Conexión para encendido de una fuente de poder de PC. Se inserta un trozo de cable en la terminal verde, para hacer puente, con una terminal negra, que corresponde al neutro.

En segundo lugar, de esa gama de cables que representan distintos voltajes y amperajes, según la potencia de la fuente; nos interesa seleccionar aquellos que brindan el menor voltaje con el mayor amperaje. Los cables anaranjados brindan 3,3V con 36 A; sin embargo, estos valores corresponden a una conexión idónea en la cual, las pérdidas por resistencia del sistema son mínimas, tal como sucede en la computadora, cuando se conectan los diferentes implementos, como son las tarjetas y lectores de discos con sus respectivos conectores. En nuestro caso, en grabado, esas conexiones arrastran una serie de condiciones que se traducen en pérdidas de corriente por resistencia y por lo tanto, el amperaje efectivo en grabado es mucho menor que el indicado en el código de colores de la PC. No obstante, es bueno y funciona muy efectivamente. Pero, ante todo, debemos tener muy presente la seguridad; todos los cables deben estar aislados y cada vez que manipulamos las placas debemos apagar la fuente de poder; pues en el peor de los escenarios, una descarga de menos de 1A podría ser mortal.¹

UN ESQUEMA PRÁCTICO Y FUNCIONAL PARA GRABADO ELECTROLÍTICO

Para el grabado electrolítico se requieren tres cosas: una bandeja de electrólisis, el electrolito y la fuente de poder.

- a. La bandeja de electrólisis: debe ser de un material aislante, como por ejemplo plástico o un envase *tetra-brik*. Su

1 La función muscular (contracción-relajación), incluyendo el corazón, es un proceso fisiológico que involucra la electricidad. Una descarga externa puede alterar el ritmo (fibrilación), provocando un paro cardíaco; también puede afectar los músculos de la respiración, lo que bloquea la oxigenación de las células y el órgano que se daña primero es el cerebro.

tamaño debe ser tal que permita alojar la lámina de grabado, ya sea en posición vertical u horizontal. Uno de los factores relacionados con pérdida de corriente es la distancia entre la placa de grabado y la receptora, por lo tanto, ambas placas deben estar relativamente cercanas entre sí. Unos 3 a 5 cm es una distancia adecuada.

- b. El electrolito: una solución de sal al 25% es suficiente. Elegimos esta concentración porque es funcional y fácil de preparar, ya que la sal de mesa se expende en paquetes de 500g y hay refrescos de dos litros en envases desechables; por lo tanto, solo debemos verter el paquete de sal en uno de esos envases de dos litros, llenarlo con agua, agitar hasta disolver y ya tenemos una solución de NaCl al 25%.
- c. La fuente de poder: como describimos anteriormente, conecte el cable anaranjado al reverso de la placa de grabado y protéjala cubriéndola con cinta adhesiva de embalaje. El cable negro se conecta a la placa receptora, que puede ser de cualquier metal, incluyendo una hoja de papel aluminio o una maraña de cables de cobre. Llene la bandeja con el electrolito, conecte la corriente eléctrica y comience a grabar. Recuerde: ¡apagar el sistema cada vez que lo manipula para evitar riesgos de descargas eléctricas!

Con un poco más de detalle, el proceso descrito anteriormente se inicia seleccionando uno de los cables anaranjados de la fuente de poder, al cual se le quita la cubierta aislante de un extremo (unos dos centímetros) y se conecta a la placa de grabado. Se repite la operación con un cable negro, que se adhiere a la placa receptora. Estas conexiones deben ser firmes para que haya un buen contacto entre el cable y la placa respectiva, pues un mal contacto aumenta la resistencia y baja la efectividad del sistema, incluso puede calentarse hasta quemar el plástico aislante de los cables. Las placas pueden sostenerse en la bandeja con prensas de plástico, las prensas para ropa funcionan, como

se ilustra en la figura 2; también sirven para hacer las conexiones a manera de lagartillos, en todo caso, elija siempre el color rojo para el cable positivo y negro u otro color para el negativo. También, puede emplear tiras de cobre o trozos de alambre de cobre adosados a cada placa como soporte para los cables, lo que facilita la manipulación de las placas (Crujera, 2013).



Imagen 2. Sistema de electrólisis con una fuente de poder de PC y un recipiente *tetra-brik*. El polo positivo está conectado a una maraña de cables de cobre y el positivo a la placa para grabado. El electrolito usado es sal al 25%.

Es importante familiarizarse con el sistema, para lo cual se pueden hacer tiras de prueba. Para aguafuerte, se cubre con barniz una lámina y se traza una serie de líneas de uno o dos centímetros de longitud y la somete a electrólisis durante un periodo corto, por ejemplo 5 minutos. Luego, desconecta el sistema, extrae la placa y continúa los trazos otros 2 cm y vuelve a grabar. Continúa esta rutina hasta que las líneas cubran toda la longitud de la lámina; así obtendrá una gradiente de profundidad de línea según el tiempo de electrólisis, lo que le dará una idea de los tiempos para su grabado. Una opción simple para aguafuerte, consiste en exponer una lámina completa durante el periodo de prueba y luego cubrir con cinta adhesiva una sección de unos 2cm y volver a someter a electrólisis, repitiendo el proceso hasta que en el último periodo solo quede al descubierto la sección final de la placa; así la primera parte tuvo 2 minutos, la siguiente 4 y así sucesivamente.

Los tiempos varían según el metal; por ejemplo, usando el cable anaranjado de una fuente de poder de PC, se obtiene una línea aceptable en acero inoxidable, en aproximadamente 30 minutos; en hierro se reduce a unos 20 minutos; para zinc unos 10 minutos; para aluminio unos 5 minutos; pero, para cobre ese tiempo ronda entre los 45 y 60 minutos; en todo caso, son importantes las tiras de prueba para familiarizarse con el sistema. Pero, nunca van a representar una guía fija, no responden a una precisión matemática, pues las condiciones, como las áreas del metal expuesto, varían de un grabado a otro y aquí entra en juego la experimentación y experiencia que se va adquiriendo. Por lo tanto, la bitácora es un elemento importante para ir creando un acervo de información, a no ser que se goce de una memoria excepcional.

CONCLUSIÓN

Este procedimiento es efectivo, económico y tan simple que se ha implementado en el taller de grabado de la Escuela de Artes Plásticas, de la Universidad de Costa Rica, donde se ha experimentado y comprobado su eficiencia por más de dos años, siendo en este momento, una de las opciones para el grabado electrolítico con que se cuenta. Tal como se muestra en la figura 2, el sistema puede montarse prácticamente en su totalidad con materiales reciclados, iniciando con la fuente de poder, obtenida de una computadora reciclada y como bandeja de electrolisis se puede emplear desde una caja plástica o un envase *tetra-brick*; además, el metal para grabado pueden ser piezas obtenidas de la propia carcasa del computador desechado; más aún, la placa receptora a conectarse en el electrodo negativo, puede ser sustituida por una maraña de alambres de cobre, que también pueden provenir de los cables de conexión de viejos equipos electrodomésticos o bien, puede usar una hoja de papel aluminio, y para cerrar el ciclo, se emplea como electrolito una solución de sal de mesa, el único reactivo que se debe comprar, pero es barato y se consigue en cualquier súper mercado; donde también puede adquirir una cera líquida para pisos, que le sirve como barniz protector para grabado (Hernández-Chavarría 2014). Por lo tanto, el grabado electrolítico nunca fue tan simple y económico, como se muestra en este artículo; que pretendemos sirva como guía e inspiración, para que cada día más grabadores se acojan a esta opción de grabado no tóxico. El grabado que ilustra este artículo ha sido realizado con este método, lo que muestra su efectividad (figura 3).✕



Imagen 3. *Réquiem por la libertad*. Francisco Hernández, 2013. Grabado electrolítico en placa de hierro, 200 x 200 mm.

REFERENCIAS

- Astijnman, A. D. (2012). *Engraving and etching 1400-2000*. Houten, Netherlands: Archetype Publication Ltd in association with HED & DE GRAAF Publisher,
- Behr, O. y Behr, H. (1991). "Environmentally safe etching". En *Chem Tech*, núm. 21 (4), pp. 210-214.
- Crujera, A. (2013). *Electro-etching Handbook*. Las Palmas, Gran Canaria, España: Hamalgama Editorial.
- Hernández-Chavarría, F. (2010). "Sacrificio metálico: Agua salada y grabado en acero inoxidable, aluminio o hierro. ¡Nada más barato!". En *El Artista*, núm. 7, pp. 90-7.
- Hernández-Chavarría, F. (2013). "Cómo grabar en cobre sin arriesgar la salud en el intento". En *El Artista*, núm. 10, pp. 140-148.
- Hernández-Chavarría, F. (2014). *Opciones fáciles, simples y seguras para preparar barniza para huecograbado*. *Grabado y Edición*, pp. 58-63.
- Hernández-Chavarría, F. y Murillo, A. (2009). "Grabado en metal: Trucos y consejos para el grabador contemporáneo". En *El Artista*, núm. 6, pp. 89-101.
- Hernández-Chavarría, F., Arias, O., Murillo, A. (2007). "De la alquimia al grabado metálico sin ácido: I. Una guía simple para el grabado electrolítico o anódico". En *El Artista*, núm. 4, pp. 25-35.
- Hernández-Chavarría, F., Carvajal, J. P. (2014). "Etching with E-waste". En *Printmaking Today*, núm. 23(2).
- Spencer T, Wilson J. (1840). "Engraving Metals by means of Voltaic Electricity". En *British Patent*, no. 8656.

APROXIMACIONES AL VIDEOARTE EN LATINOAMÉRICA [AÑOS 60'S Y 80'S] Y COLOMBIA [AÑOS 90'S E INICIOS DE SIGLO]*

APPROACHES TO VIDEO ART IN LATIN AMERICA [60'S AND 80'S] AND COLOMBIA [90'S AND BEGINNING OF THE CENTURY]

PAUL MARCELO VELASQUEZ SABOGAL

Historia del Arte de la Universidad Estatal de San Petersburgo, Rusia

marcelo19vsab@gmail.com

Recepción: 22 de junio de 2018 • Aceptación: 1 de marzo de 2019

RESUMEN

El presente escrito propone una ruta de estudio para rastrear algunos de los epicentros del videoarte en Latinoamérica, procurando una aproximación heterogénea para ligar diferentes temporalidades y geografías, que en su momento significaron nuevos paradigmas para la producción visual del continente. Esta revisión histórica se desarrolla a través de países como Brasil, Argentina, Chile, México, y Colombia, en cuyos particulares síntomas políticos, sociales y culturales el videoarte encontró caminos a recorrer. Finalmente, propongo una decantación de los procesos gestados desde la década de los años sesenta hasta la década de los años noventa del siglo XX, a través de tres obras de artistas colombianos (José Alejandro Restrepo, Wilson Díaz, y Óscar Muñoz). El escrito se asume como un ejercicio de memoria hacia una historia evanescente como su propia materialidad, y aún en construcción.

Palabras clave: videoarte, imagen en movimiento, memoria, poético, político.

ABSTRACT

This paper proposes a study route to track some of the epicenters of video art in Latin America, attempting a heterogeneous approach to bound different temporalities and geographies, which in that epoch meant new paradigms for the visual production of the continent. This historical review is developed through countries such as Brazil, Argentina, Chile, Mexico, and Colombia, where particular political, cultural and social symptoms enabled the conformation of paths for the development of video art. Finally, I propose a decanting of the processes occurred from the 60's to the 90's, through three works by Colombian artists (José Alejandro Restrepo, Wilson Díaz, and Óscar Muñoz). The paper is assumed as a memory exercise towards an evanescent history just as its own materiality, and still under construction.

Keywords: video art, image in movement, memory, poetical, political.

INTRODUCCIÓN

Cuando hablamos de videoarte es importante advertir una pregunta crucial: ¿Hablamos de video o de imagen en movimiento? En cuanto que la práctica del videoarte, en su concepción, producción y difusión, no se limita al formato digital de los fotogramas sucediendo uno tras otro como una estampida a la mirada de quien percibe. Por el contrario, se desliga de aquel formato/matriz que le regulariza, para desplazarse a procesos más experimentales cuyo acontecimiento problematiza, amplía y descompone constantemente los límites del registro videográfico en tanto formato visual y sonoro. Por ello, podríamos sostener que el videoarte nace ya como una práctica expandida.¹ Fenómeno no repetido en otros lenguajes plásticos como el dibujo, la pintura, o la fotografía, los cuales tendrán que superar largos procesos para desplazar sus posibilidades como herramientas de aprehensión y conocimiento del mundo.

En este sentido, resulta interesante abordar el presente tema desde la perspectiva de la imagen en movimiento, pues esta última, a mi parecer, involucra reflexiones visuales más rebeldes, amplias y periféricas, en donde se localizan gran parte de los procesos artísticos desarrollados en Latinoamérica. De igual manera, es preciso evidenciar el rico entramado de relaciones que oscilan entre el video y otros lenguajes como el dibujo, la fotografía, la escultura, el performance y la instalación. En estos encuentros orgánicos encontraremos el acontecimiento de los lenguajes y sus potencias, donde la sumatoria de sentidos no se basa en el ornamento sino en procesos de pensamiento plástico que abordan la historia y sus grietas, así como lo poético y la crudeza de sus metáforas.

En los inicios del así llamado videoarte a mediados de los años 60, con importantes figuras del movimiento Fluxus como Nam June Paik y Wolf Vostell, notamos que emerge como un medio contestatario, que implica una postura crítica frente a instituciones tanto artísticas como gubernamentales. Pero sobre todo, el videoarte se erige como un espejo para reflexionar sobre el uso y abuso de la información desde medios de comunicación masiva como la televisión y el cine, cuyos discursos permean de ligereza y banalidad la experiencia humana, salvo ciertas excepciones. El videoarte se convierte en un relato alterno sobre la realidad de una época, donde el ojo-lente de quien actúa tras la cámara no se limita a documentar, sino a indagar, a proponer preguntas y paradojas sobre el transcurrir de un mundo por nombrar. El videoarte se desliga de la rigurosidad de lo supuestamente objetivo y verídico del lenguaje documental, así como también del guion y escenificación del cine de ficción, para situarse en lo poético como posible método creativo. En la extensión y profundidad de lo poético, la imagen en movimiento encuentra un horizonte para enunciar el mundo desde los fantasmas de una pantalla digital, de una proyección, de una luz que aparece y desvanece ante nuestros

* Escrito producido en el marco de “A la distancia”, Muestra de Videoarte Colombiano, llevada a cabo en la Universidad Federal Báltica Immanuel Kant, Kaliningrado, Rusia.

1 El autor John G. Hanhardt (1990: 437), encuentra en el video una forma artística que posee “[...] una cualidad interdisciplinaria distintiva”, en tanto es un lenguaje moldeado “[...] tanto por desarrollos tecnológicos como por la influencia del cine, la televisión, el performance, la escultura, la pintura, la instalación y la composición musical”. De esta manera, me interesa hablar de una imagen en movimiento, es decir, una imagen que si bien nace como video se desplaza a otros lenguajes en un auténtico flujo material del lenguaje visual.

ojos como alucinados. Se crea entonces, un campo que no se define al primer juicio, que muta permanentemente, y adquiere sus propias especificidades dependiendo del contexto en que alza su voz. En el caso Latinoamericano, esbozaré rutas de estudio desde lo poético y lo político, lo orgánico e inorgánico, lo precario y la censura.

Nam June Paik (2002), nos presenta una pieza que condensa la apuesta experimental, al menos en su primera etapa. Dicha obra reproduce en dos pantallas de televisor un metraje documental del entonces presidente de los EEUU, Richard Nixon, con la intención de alterar y casi desintegrar la naturaleza de la imagen televisiva por medio de bobinas magnéticas. Esta deconstrucción del medio, que implica un juego entre lo funcional y lo obsoleto, nos da un abre bocas para hablar sobre los particulares procesos ocurridos en Latinoamérica. Procesos que a mi juicio, más que remitir a preocupaciones de orden estético, nos confrontan con una desazón cultural, política, social y ética.

Como es bien sabido, Latinoamérica es un territorio atravesado por complejos procesos sociales y políticos. Procesos detonados por dictaduras de extrema derecha, absolutismos religiosos, represiones institucionales traducidas en censuras ideológicas, crímenes de Estado y una permanente manipulación desde esferas imperialistas tanto norteamericanas como europeas. Por otro lado, es un territorio de características exuberantes y amplias riquezas naturales, descritas en las primeras crónicas producidas durante la invasión europea, como una especie de paraíso enigmático, peligroso y sensual. Dicha visión al parecer no ha cambiado, y aún Latinoamérica remite a un sinfín de lecturas contradictorias, basadas en lo exótico y el placer, en lo ilícito y la permisividad, hecho que he comprobado en lo que va de mi corta estancia en Rusia. De todo esto, el videoarte se alimenta como si se tratase de una materia en permanente reverberación.

DESARROLLO

Permítanme iniciar con una frase del artista belga Francis Alys, cuya carrera artística se ha desarrollado en México desde el año 1986: “A veces, hacer algo poético puede convertirse en político y a veces hacer algo político puede convertirse en poético” (Bogliione, 2014). Este artista, por lo demás clave en el desarrollo del videoarte y el performance en Latinoamérica, nos involucra de lleno en el sentido profundo del arte latinoamericano con una frase que puede resultar obvia o al menos gratuita, pero que invita a comprender las sinuosas contradicciones políticas que implican las prácticas sociales contemporáneas, desde el acto poético; situándonos en una frontera desplazada donde lo poético constantemente deviene en gesto político, y viceversa, a lo largo de acciones enmarcadas y detonadas por las causalidades de un contexto en permanente temblor. El gesto poético se instaura como acto de resistencia capaz de proponer otras narraciones frente la historia, de subvertirla, y evidenciar el malestar del relato establecido. En este punto podemos identificar algunos ejes que más allá de agrupar y clasificar, nos sitúan en puntos de encuentro desde y hacia los cuales se ha asumido el proceso creativo, hermanado con el espíritu crítico de quien observa y experimenta el transcurrir de su mundo a través del lente, y su propio cuerpo: en ocasiones encarnado como territorio de experimentación.

Podemos señalar un importante momento en el videoarte en Latinoamérica, cuando en 1981 el artista Carlos Altamirano realiza el primer videoarte en Chile, en plena época de la Dictadura Militar de Augusto Pinochet, tras el golpe de Estado contra el gobierno socialista de Salvador Allende. El video en cuestión se llama *Panorama Santiago*, el cual “[...] consistió en grabar en cámara subjetiva su propia carrera, frenética y jadeante, entre dos instituciones emblemáticas alteradas por el régimen militar: el Museo Nacional de Bellas Artes, cerrado por aquel

entonces, y los Archivos Nacionales, la institución encargada de la memoria nacional” (Baigorri, 2010: 2). En Carlos Altamirano, cuerpo y cámara se confunden en un gesto desesperado, fugaz, y estresante. Percibimos el video como una persecución, una fuga agonizante, y la frase que repite a lo largo del video nos sitúa al borde del delirio y el absurdo. Asimismo, el video se distorsiona, limitando nuestra percepción solamente a una parte borrosa de la realidad que registra. El videoarte en este sentido se involucra con el vértigo del peligro real de ser apresado, así como con la necesidad de comunicarse. La inmediatez del medio permite el registro de una acción que con otros lenguajes no podría ser captada con tal intensidad, y de igual manera permite la fácil distribución local, nacional e internacional, volviendo al video un lenguaje que roza lo panfletario. El video fue presentado en el “Primer Festival de Videoarte Franco-Latinoamericano” en 1981 en Santiago de Chile.

En el caso colombiano, podemos ubicar en el año 1970, por primera vez, la presencia de dos obras videográficas similares a la ya mencionada de Nam June Paik. Su autor, Earl Reiback, convierte al televisor en un experimento visual manipulando sus cualidades cromáticas. A pesar de esta temprana incursión, en Colombia se tuvo que esperar hasta 1976 para que se realizara la primera muestra internacional de videoarte, la cual tuvo lugar en el Centro Colomboamericano en Bogotá con cerca de 32 piezas, entre las que destacó la obra *Video Jardín*, del ya mencionado artista coreano. Paradójicamente en 1974 el artista colombiano Raúl Marroquín era reconocido como uno de los pioneros del videoarte en Los Países Bajos, proveniente de un país en donde este lenguaje no tendrá un reconocimiento institucional sino hasta inicios de los años 80, cuando en el “XXVIII Salón Nacional de Artes Visuales en el Museo Nacional”, la artista María Consuelo García es premiada con el segundo puesto por su videoinstalación *Juego N.1* (Charambalos, n.d.).



Imagen 1. *Panorama Santiago*. Altamira, 1981.

Podemos advertir que en Latinoamérica el lenguaje de la imagen en movimiento estuvo fuertemente ligado a la relación entre cuerpo y cámara; entre lente y acción. Situando a la videocámara como un testigo del gesto performático del artista. En este orden de ideas, encontramos una acción que nos propone un ejercicio de memoria desde la crudeza y sencillez que implica el acto del coser. La acción realizada por la artista brasilera Letícia Parente en 1975, se titula *Marca Registrada*. El video registra cómo la artista convierte su cuerpo en un territorio de experimentación, en metáfora y panfleto, al escribir tres palabras universales: *Made in Brasil*. En este punto me interesa resaltar el tipo de aproximación al video que se generó en los países latinoamericanos. La cual tuvo lugar —en la mayoría de los casos— desde la experiencia del cuerpo, ya fuera el propio o el ajeno, de una manera descarnada, directa, sin censura, y siempre más allá de los regímenes imperantes; situación que se manifiesta en la producción de Letícia Parente en plena dictadura militar en el Brasil, entre 1964 y 1985. En este tipo de videos iniciales evidenciamos también una precariedad del medio, en el sentido que a diferencia de artistas norteamericanos

y europeos, quienes trabajaron mano a mano con laboratorios digitales o academias con personal especializado. En Latinoamérica, los artistas sólo contaban con una cámara, un monitor de reproducción, una edición elemental, y su propio cuerpo. Por ello, observamos que la mayoría de estos ejercicios se llevaron a cabo en un plano secuencia, sin ediciones que requirieran un complejo arsenal de equipos (Machado, 2008).

Éste sin embargo, no es el caso de la artista argentina Marta Minujín, quien en 1966, época por lo demás temprana para el videoarte en Latinoamérica, construye un complejo circuito de relaciones multimediales. En dicha obra señala las estrategias y alcances de la creación y distribución de contenidos mediáticos a la masa consumidora. La obra en cuestión se llama *Simultaneidad en Simultaneidad*. Desarrollada en el Instituto Di Tella, fue concebida como un proceso compartido con el artista norteamericano Allan Kaprow y el alemán Wolf Vostell. Para su desarrollo se congregaron setenta actores y productores de la televisión para ser fotografiados, filmados y entrevistados en el Instituto ya mencionado, para luego ser expuestos al sonido de un radio mientras enfrentan fijamente la pantalla de un televisor. Al pasar diez días, los participantes regresaron al Instituto y encontraron un amplio registro tanto fotográfico, como sonoro y videográfico de lo sucedido en la sesión anterior, creando un circuito cerrado en donde la información mediatizada se consume a sí misma. En esta dirección crítica se sitúa la obra *Situación de Tiempo* presentada en 1967, por David Lamelas, que consistió en la emisión de luz vibrátil en 17 televisores, negando la utilidad de la imagen televisiva, y permitiendo su comprensión como experiencia perceptiva desde el flujo visual, sonoro, y temporal, más allá de su uso como transmisor de información y creador de opiniones. Como ya habrán advertido ambas obras se desarrollaron en el Instituto Di Tella, lugar por lo demás emblemático para la consolidación del videoarte en Argentina. País donde ya en 1968, se había creado el Centro de

Arte y Comunicación, especializado en la distribución de obras de video (Alonso, 2005).

Para finalizar este breve y parcial esbozo sobre algunos de los focos del videoarte en Latinoamérica, y antes de pasar al caso específico de Colombia en las últimas dos décadas. Es necesario hablar de los procesos acontecidos en México, país que a lo largo de la historia se ha constituido como un sitio de referencia para el desarrollo del pensamiento cultural del continente. Paradójicamente en México el primer espacio dedicado exclusivamente a la video creación tiene lugar en 1977, durante el “IX Encuentro Internacional de Vídeo” en Ciudad de México (Sedeño, n.d.). Año relativamente tardío si tenemos en cuenta los procesos llevados a cabo en Argentina a finales de la década del 60.

En el evento ya mencionado encontramos a Pola Weiss, un nombre clave en el desarrollo de este lenguaje; quien en 1976 conoce a Nam June Paik y Shigeo Kubota en Nueva York, de quienes asimila la curiosidad por experimentar con el video como lenguaje con sus propios ritmos y posibilidades tanto visuales, temporales, sonoras y espaciales. Es así como en 1976 crea arTV, a través de la cual transmite *Flor cósmica*, obra que detona ya algunos de los ejes conceptuales y prácticos de un discurso plástico que oscila entre lo íntimo, lo femenino y el cuerpo, y que posteriormente veremos potenciado en una obra de los ochenta titulada *Mi corazón* (1986), en la cual elementos orgánicos e inorgánicos relativos a la ruina se entretajan en un relato crudo y conmovedor sobre el terremoto de 1985. La artista provee, a través del video, un documento que ejercita nuestra memoria, ejercicio que como se evidencia apela ya a métodos propios de la post-producción. Vemos también en Pola Weiss, una fuerte relación entre el propio cuerpo y la cámara, entre el registro y la acción, que podríamos señalar como video performance, aunque en este caso, hay espacio para la edición, sin que esto implique un falseamiento de la experiencia (Sedeño, n.d.).



Imagen 2. *Flor cósmica*. Weiss, 1976.

Los ochentas significaron para México el auge y consolidación del videoarte como lenguaje, con figuras como Ulises Carrión, Ximena Cuevas, Laura Carmona, entre otras, y con espacios como el “Festival de Video en México Videofilme” (1986) y el *Video Fil Video*. De igual manera, en los 80, tanto en México como en Colombia se implementan las primeras cátedras sobre videoarte en las universidades. En el caso colombiano se abre el curso “Nuevos Medios” en la Universidad de los Andes, orientada por Gilles Charalambos, quien en 1981 había realizado la primera exposición individual de videoarte en Colombia, titulada *Tortas de Trigo*. Por su parte en la Universidad de Antioquia, en el mismo año de 1983, la profesora Verónica Mondéjar inicia el curso llamado “Fotografía y Video”.

En este contexto no es extraño encontrar un florecimiento de posturas experimentales y conceptuales respecto al videoarte a lo largo de la década de los noventa en Colombia. Permítanme ahora aterrizar esta vertiginosa lectura sobre la génesis del videoarte en Latinoamérica, en el territorio colombiano de la última década del siglo pasado; dando de esta manera un brusco salto temporal, el cual percibiremos en la madurez tanto técnica como conceptual de quienes han asumido este lenguaje para aprehender sus contextos.

He decidido, guiado por mis propios gustos, y esperando que estos reflejen justamente los síntomas y la atmósfera bajo la cual el videoarte ha experimentado su propia evolución en el último tramo del siglo XX e inicios del siglo XXI, escoger tres obras. Me interesa exponer tres artistas específicos que dilucidaron de manera magistral un discurso de fuerte contenido político y poético, así como construcciones tanto éticas y estéticas, que dirigen preguntas al pasado, y desnudan el presente bajo la espectral naturaleza del video. Me refiero a José Alejandro Restrepo, Óscar Muñoz y Wilson Díaz.

La obra *Musa paradisiaca* (Díaz, n.d.) presentada en 1996 por el artista José Alejandro Restrepo, cautiva por su demolidor relato, el cual encuentra en el video y la instalación, lenguajes que permiten diseccionar un conflictivo episodio de la historia colombiana. Es así como nos encontramos ante una propuesta en que confluyen elementos de orden digital, orgánico y documental en un cuarto en penumbra, apenas iluminado por pantallas de televisor que han sido desmontadas y convertidas en un tipo de esqueleto electrónico; esqueletos que penden de racimos de plátano como extensión o prótesis. Esta relación dramática entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo escultórico, lo instalativo y lo videográfico, culminan en unos pequeños y leves reflejos sobre el piso que contrastan con los pesados y fantásticos cuerpos que poco a poco inundan el lugar con un olor particular. En estos reflejos observamos secuencias de imágenes extraídas de noticieros nacionales relativas a masacres ejecutadas en las zonas bananeras, zonas cruciales para pensar la historia de la violencia en Colombia, teniendo en cuenta el hecho histórico de la “Masacre de las Bananeras” en 1928, en donde alrededor de 1800 trabajadores fueron masacrados por tropas del ejército nacional, al exigir derechos laborales más claros y dignos, que aquellos impuestos por la empresa estadounidense United Fruit Company.

El espectador se desplaza en este espacio que le confronta en toda su extensión perceptiva. Es necesario entrar, recorrer, agacharse, oler, regresar a los tres o cuatro días, y advertir que poco a poco los plátanos se han descompuesto: el olor es penetrante, se adhiere a la ropa, a la piel, a los ojos. Al paso de algunos días más, solamente quedarán los tallos como espinas dorsales atravesadas por cables y aparatos electrónicos; sobre el piso, acompañando los leves reflejos veremos cuerpos de bananos podridos. José Alejandro Restrepo hace una interesante reflexión histórica en cuanto problematiza la manera en que la realidad es construida a partir de imágenes, y bajo qué condiciones se ejecutan dichos discursos desde los cuales aprehendemos nuestro pasado, y asumimos el presente.

La intención por reflexionar sobre la historia se denota en la amplia investigación de carácter documental llevada a cabo por el artista, en donde encontramos como punto de partida al grabado (Restrepo, 2009), realizado en el siglo XIX que lleva por nombre *Musa paradisiaca*. En dicho grabado observamos la interesante escena de una mulata descansando bajo la planta del banano, como sugiriendo una relación entre lo vegetal y lo femenino, lo erótico y la naturaleza, pero también una reminiscencia al mito cristiano, cuando Eva es doblegada por el deseo y decide coger del fruto prohibido del árbol de la ciencia: *Musa Sapientum*. Acá el mito se traslada hacia territorios exóticos, representados bajo la perspectiva colonial y los prejuicios ideológicos del explorador extranjero. El banano es también un fruto prohibido y peligroso, que condena. Asimismo, el artista se remite a un extenso archivo documental, de donde extrae noticias, encabezados, e imágenes, que narran sucesos relativos al conflicto bananero en Colombia desde 1993 hasta 1996, año en que la obra fue expuesta. José Alejandro Restrepo, logra construir una “gramática de la violencia” en Colombia alrededor de esta *Musa paradisiaca*, alternando relatos que oscilan entre visiones míticas, científicas y meramente colonizadoras.

Por otra parte, el artista payanés Óscar Muñoz, también emplea los lenguajes del video para señalar procesos de compleja resonancia política. Sin embargo, en su obra encontramos una imagen que se reserva, que prefiere el silencio, una imagen que en ocasiones desaparece y nos entrega levedades. A diferencia del anterior artista, Óscar Muñoz trabaja desde una sofisticación del medio en donde desde lo mínimo, desde la sencillez y precariedad logra también construir un sólido y contundente relato donde abordar y problematizar la memoria como un laboratorio para re-leer, re-comprender, y re-aprender la historia.

Remitámonos a su obra *Re/trato*, realizada en 2003. En esta obra el protagonista es el gesto, el acto del dibujar. En cuanto que la mano repite, una y otra vez, movimientos que se encadenan como espasmos que poco a poco manchan con agua el asfalto caliente y crean fragmentos de rostros. Algunas veces divisamos un ojo, una mejilla, un mentón, una frente, una boca, apareciendo y desapareciendo al mismo tiempo. El dibujo instaura presencias, pero el tiempo las destruye, se las lleva precipitadamente. *Re/trato*, se puede asumir como una metáfora sobre la vida y la muerte, como un proceso orgánico, cíclico y absurdo llevado al dibujo y registrado por el video. Aquel gesto sencillo y potente que ya vimos en las primeras incursiones del videoarte en Latinoamérica, aparece en Óscar Muñoz como un potente y sofisticado recurso.



Imagen 3. *Re/trato*.
Muñoz, 2003.

En ella no hace falta detenernos en referencias de tipo mítico, religioso o científicas; aunque podríamos. Sin embargo, no podemos pasar por alto su contenido de denuncia en un contexto en donde abundan las detenciones clandestinas, desapariciones forzadas, desplazamientos masivos, y falsos positivos legitimados por el silencio y complicidad del gobierno nacional. ¿No es acaso este gesto absurdo, romántico y cíclico un intento por recordar gente anónima desaparecida en lugares igualmente anónimos, bajo el amparo de un Estado diluido en una institución velada y macabra?

Óscar Muñoz regresa al archivo y realiza ejercicios de traducción, primero al dibujo y luego al video, para constituir un otro archivo cuya temporalidad no responde a lo fugaz de una revisión documental, sino al eterno retorno de la mano que traza presencias, de la mano que las restituye y del video que las preserva. El video como lenguaje expresivo se potencia como archivo histórico, desde su paradójica inmaterialidad.

Finalmente, en Wilson Díaz encontramos el video titulado *Los rebeldes del Sur*, filmado durante los diálogos de paz en la Zona de distensión de San Vicente del Caguán, entre el gobierno del entonces presidente Pastrana y las FARC acontecidos entre 1999 y 2002. El video responde a una visión de corte documental que devela una agrupación musical conformada por uniformados del grupo armado, cuya actuación transcurre en la tranquilidad de un festejo, y a través de letras que nos relatan sucesos acontecidos en la guerra, posturas políticas y declaraciones de tipo amoroso. El video nos anima a entrever perspectivas no transmitidas por la televisión, pues acá los fusiles descansan y hacen las veces de guitarras o instrumentos imaginarios. De alguna manera, este video nos acerca a otro relato de la guerra, nos introduce al campo común de la fiesta, en donde se hace un ejercicio de catarsis a través de la música, de la actuación. Y donde desciframos al guerrillero como un ser sensible capaz de componer, cantar, bailar, compartir y sonreír.

Sin embargo, a pesar de la honestidad con que el artista nos indica esa otra parte de la guerra, el video se sumó a la larga lista de obras censuradas por los mecanismos coercitivos del Estado. En 2007, el video fue expuesto en “Displaced: Contemporary art from Colombia”, muestra curada por María Claudia Bernal en Glynn Vivian Art Gallery en el Reino Unido. Una vez el entonces embajador colombiano en el Reino Unido, Carlos Medellín, se enteró de su presencia en una exposición financiada por la cancillería colombiana, ordenó su inmediata exclusión. Por fortuna y a pesar de que en efecto la obra fue retirada, los folletos publicitarios de la exposición incluían imágenes del video a todo color, lo cual permitió dejar registro no solamente de la obra en cuestión, sino de los síntomas y procesos de censura; censura que se comprende a través de las declaraciones del embajador, quien dijo “[...] la labor en Europa es mostrar que los grupos al margen de la ley son organizaciones terroristas dedicadas al narcotráfico” (Guerrero, 2007).



Imagen 4. *Los rebeldes del Sur*. Díaz, 2002.

La obra del artista Wilson Díaz se legitima en el sentido de dar paso a una discusión sobre procesos de tipo institucional que oscilan entre la censura, los derechos, deberes y libertad de expresión del artista, así como entre la construcción de visiones sobre Colombia desde el extranjero, y la injerencia de la política en el ámbito artístico y cultural. La obra, claramente, no pretende aportar más adjetivos a la construcción de un enemigo en común, no pretende aportar a la paranoia y manipulación masiva empleada para legitimar políticas de estado, cuyo despliegue resulta más nocivo que aquellos fantasmas que mutan y cambian de nombre según la ocasión. Fantasmas que en este momento tienen la cobardía de encarnarse en un país hermano, y no en la crisis y convulsión nacional.

CONCLUSIÓN

Como hemos notado, no podemos hablar de un estilo latinoamericano, en cuanto unas intenciones formales que decanten lo que ha significado la práctica del videoarte a lo largo de las últimas cuatro décadas. Por el contrario, nos encontramos ante ciertos contenidos, intereses e intensidades, ciertos afectos y sublevaciones que nos trasladan a un posible estilo necesariamente ecléctico y anacrónico. Esta imposibilidad nos sitúa en un discurso histórico hecho con retazos —una historia del arte hecha a martillazos— que arrojan pistas sobre la posible conformación de un “pensamiento visual” desde Latinoamérica. Pistas que delatan la imagen en movimiento como un medio por excelencia para estructurar un pensamiento material desde la versatilidad propia de un lenguaje en constante reconsideración, que aunque vislumbró como una práctica periférica, actualmente juega un papel de primer orden en los circuitos artísticos y académicos; donde en ocasiones es concebido, más que como lenguaje plástico, como moda, buscando a través del mismo: el espectáculo, la rápida validación, y un cierto aire de

transgresión, que penosamente se valida en las cómodas fauces de una institucionalidad que anhela el comercio de lo marginal.

El compromiso estético y ético que implica la práctica artística se ha relegado a un plano más superficial, en donde el contenido nos señala una visión supuestamente crítica, pero su forma reposa en gestos repetitivos, y ya degenerados en los síntomas de un agotamiento visual, como se puede evidenciar en eventos de gran envergadura como ARTBO, cuyo único aliante suele ser la sección Arte Cámara destinada a propuestas que pueden transgredir ciertos códigos, aunque claro, en la medida en que se ajustan como una diferencia domesticable. La búsqueda de la transgresión, como alguna vez lo significó para el formato del videoarte, consistiría en una fisura desde el medio visual y su puesta en escena, para explorar otras maneras de relatar nuestro acontecer desde posibilidades que escapan al consumo regulado de lo visual, aunque años más tarde, irremediablemente este resplandor sea regularizado. Un importante foco de sublevación está presente en eventos que mantienen cierta independencia de los circuitos capitalinos. Tal es el caso de “Para verte mejor”,² una muestra periférica que a pesar de no contar con un juicioso ejercicio de investigación y divulgación, va más allá que algunos eventos de alto reconocimiento y presupuesto, en tanto espacio de experimentación. Su formato no está supeditado a un calculado plan curatorial, sino que responde a un trabajo orgánico y abierto a constantes modificaciones incluso una vez la exposición ya está en marcha: no hay nada fijo, las obras y los sentidos pueden fluctuar. De esta manera, “Para verte mejor” logra fisurar la condición ritual y artificiosa del espacio del museo o la galería, para situarse como un laboratorio, como un ejercicio visual entre conocidos que

2 Muestra de videoarte “Para verte mejor”, desarrollada anualmente en la Universidad del Cauca, Popayán, Colombia, desde el año 2007.

—consciente o inconscientemente— experimenta y se involucra de una manera más humana con las dinámicas expositivas de la imagen en movimiento. En esos afectos hay sublevación.

Lo importante son esos momentos que nos quedan, esa arqueología de la imagen en movimiento que mantiene el deseo a flor de piel cada vez que repasamos sus caminos, en ocasiones desde el prejuicio y la exclusión tan propios de los relatos históricos. La imagen en movimiento, es la metáfora de nuestros ojos aleteando ante las vibraciones de la historia sobre una superficie en reverberación. ✕

REFERENCIAS

- Aïcha. (2011). *Marca Registrada* [Vídeo online]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=J5RakZ433wA> [Consultado el 1 de abril de 2018].
- Alonso, R. (2005). "Hazañas y peripecias del video arte en Argentina". En *Cuadernos de Cine Argentino: Innovaciones Estéticas y Narrativas en los Textos Audiovisuales*, vol. 3. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.
- Baigorri, L. (2010). *La historia desde el videoarte en América Latina. Cuando la creatividad dispara con imágenes*. Disponible en: <https://cinecubanolapupilainsomne.files.wordpress.com/2015/04/la-historia-desde-el-videoarte-laura-baigorri.pdf> [Consultado el 19 de marzo de 2018].
- Boglionne, R. (2014). *Viejas y nuevas paradojas de la praxis*. Disponible en: <https://ladiaria.com.uy/articulo/2014/8/viejas-y-nuevas-paradojas-de-la-praxis/> [Consultado el 10 de abril de 2018].
- Charalambos, G. (n.d.). *Historia del Videoarte en Colombia*. Disponible en: <http://www.bitio.net/vac/> [Consultado el 15 de marzo de 2018].
- Díaz, C. (n.d). 1996 *Musa Paradisiaca*, José Alejandro Restrepo. Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/1996-musa-paradisiaca-jose-alejandro-restrepo/> [Consultado en 22 de marzo de 2018].
- Torres-Ramos, E. (2013). 01 *Flor Cosmica*. [Vídeo online]. Disponible en <https://vimeo.com/47364662> [Consultado el 6 de abril de 2018].
- GaleriaDanielMoronTV (2010). *Panorama Santiago*. [Vídeo online]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=WAEYBUoxGvQ> [Consultado el 5 de abril de 2018].
- Guerrero, D. (2007). *Dos videos sobre Farc fueron retirados de exposición en Gales por embajador colombiano en Inglaterra*. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3821075> [Consultado el 13 de abril de 2018].

- Hanhardt, J. (1990). "Video Art: Expanded Forms". En *Leonardo*, vol. 23, núm. 4, pp. 437-439. Disponible en: www.jstor.org/stable/1575348 [Consultado en 10 de febrero de 2019].
- Machado, A. (2008). "El arte del vídeo en Brasil". En Baigorri, L. Ed. *Video en Latinoamérica. Una historia crítica*. Disponible en: <http://videoarde.net/video-en-latinoamerica/> [Consultado el 20 de marzo de 2018].
- Micromuseo Perú (2007). *No video*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=El4czd5hi4c> [Consultado el 6 de abril de 2018].
- Primmanet (2010). *Number_Plastikk.flv*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=lv986Xucjw> [Consultado el 3 de abril de 2018].
- Restrepo, J. (2009). *Musa paradisiaca*. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/musa-paradisiaca> [Consultado el 5 de abril de 2018].
- Sedeño, A. (n.d.) "Revisión General sobre la Videocreación en México". En *Razón y Palabra: Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación*, núm. 69. Disponible en: www.razonypalabra.org.mx [Consultado el 23 de marzo de 2018].
- Suelta (2012). *Re/trato*. [Video online]. Disponible en: <https://vimeo.com/39354097> [Consultado el 28 de marzo de 2018].
- Vertemejor. (2002). *Rebeldes del sur*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8hKQLLaw-cw> [Consultado el 2 de abril de 2018].
- Wei Yu. (2015). *Nixon*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=SDxoThO8RPo> [Consultado el 1 de abril de 2018].
- Weis, P. (1986). (2008). *Mi Co-Ra-Zón*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5oKxmPLvtyI> [Consultado el 25 de marzo de 2018].

COLECTIVO ACCIONES DE ARTE (CADA). DISEÑO INTERDISCIPLINAR DE ACCIONES CONTEXTUALES

COLECTIVO ACCIONES DE ARTE (CADA). INTERDISCIPLINARY DESIGN OF CONTEXTUAL ACTIONS

LUIS SERRANO FIGUEROA

Universidad Nacional Autónoma de México, México

luis_serrano@comunidad.unam.mx

Recepción: 30 de julio de 2018 • Aceptación: 20 de septiembre de 2018

RESUMEN

A finales de los años 70 en Chile, en un contexto de represión abierta por parte del régimen militar chileno, el *Colectivo Acciones de Arte* (CADA) realiza una serie de acciones públicas con una estructuración estratégica del concepto, del espacio y del proceso, sumamente interesante. En este ensayo se realiza una breve revisión sobre el trabajo del colectivo, su conformación interdisciplinar y el efecto de su trabajo en el presente; para abordar las nociones activismo, militancia y acción directa cuando son llevadas a la práctica por artistas y productores culturales. A través de dicho abordaje se busca subrayar la relevancia del diseño interdisciplinar de la acción en un contexto específico.

Palabras clave: colectivo, acción de arte, contexto, diseño interdisciplinar.

ABSTRACT

At the end of the 70s in Chile, in a context of open repression by the Chilean military regime, the *Colectivo Acciones de Arte* (CADA) performs a sequence of public actions with an strategic structuring of the concept, space and process, extremely interesting. In this essay a brief review is made about the collective's work, its interdisciplinary conformation and the effect of those actions in the present, to tackle the notions of activism, militancy and direct action when artists and cultural producers practice them. Through this approach, the aim is to highlight the relevance of the interdisciplinary design of the action in a specific context.

Keywords: collective, art action, context, interdisciplinary design.

Al aproximarnos críticamente a la relación entre arte y política, la propia noción de arte sin duda arrastrará sus raíces de sentido a las profundidades del proceso social y su complejidad histórica. Cuando el grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte) redacta en octubre de 1979 la fundamentación de su acción *Para no morir de hambre en el arte*, expresa a través de ella una postura crítica que podemos reconocer como radical; entendiendo aquí lo radical como una profundización en el ejercicio crítico de conexión entre pensamiento y realidad.

Desde mi punto de vista el CADA, tanto en este texto que fundamenta dicha acción como en el resto de su producción, lleva su ejercicio crítico precisamente a las profundidades que la reflexión y la acción colectiva posibilitan. Explora profundamente en las palabras dichas, impresas, pensadas; en la audacia, el miedo, el juego, la burla, la estrategia, la táctica; explora en la concreta situación visible y experimentable de la dictadura chilena; al tiempo que altera radicalmente los modos, las palabras, los espacios, los gestos conocidos, los medios; altera las también concretas formas de articular la idea de producción artística desde la matriz convencional de la dualidad de opuestos rígidos entre la institucionalidad cultural autoritaria, sometida al régimen militar, y la práctica artística contestataria ligada a la militancia en el espectro político diverso de la izquierda chilena. El CADA explora a través de un ejercicio crítico experimental una cierta forma de acción política directa, valiéndose muy astutamente de los recursos legitimados de la esfera internacional del arte. Considero pues que el CADA generó, desde las coordenadas de la relación arte-política, una genuina práctica de crítica en ambas direcciones. Una práctica crítica en la que se emplearon formas no convencionales de arte social, politizado, historizado y contextualizado por la propia lectura anti-convencional que cada uno de ellos plasma o ejerce en sus diálogos, y en la amplitud de sus soportes de acción respecto de su visión de la realidad chilena.

Acertada o no en cada caso, esta lectura crítica colectiva se expresa en una potente amalgama de formas inscritas de manera directa e incisiva en la escena política chilena, es decir, en la calle, el muro, la reunión política, la revista, el edificio, el barrio. Y que por esa misma potencia crítica, resuenan una y otra vez ahí donde la crudeza de la realidad injusta de la modernidad capitalista neoliberal la hace necesaria y recurrente.



Imagen 1. *No más sangre*. Alejandro Magallanes, 2011.

En este ensayo, que está construido a partir de la revisión del texto *CADA día: creación de un arte social*, de Robert Neustadt,¹ intentaré articular dos cuestiones que se hacen evidentes con esta revisión y que me parece pertinente retomar en el contexto actual de la relación arte-política en Latinoamérica.

1. ¿Es la libertad en el ejercicio interdisciplinario llevada a cabo por el grupo CADA la que permite una práctica que articula orgánica y eficazmente (y con un alto grado de valiosa incertidumbre) palabras, signos, conceptos, con espacios, contextos, actores sociales, y estos a su vez con procesos que rebasan al arte activista de izquierdas por una tangente anti-conventional, y al mismo tiempo genuinamente radical y crítica? y 2. ¿Es la radicalidad de la operación de reflexividad colectiva la que caracteriza al CADA y a la potencia de sus acciones; y es precisamente dicha radicalidad libertaria la que más allá de la historización de sus efectos (como arte o como operación política) permanece como una huella indeleble de un eficaz diseño de una operación crítica interdisciplinaria articulada con suma precisión en el contexto la dictadura chilena?

El golpe contra el gobierno de Salvador Allende en 1973 instauró un régimen de represión y miedo que posibilitó años adelante el experimento neoliberal de la escuela de Chicago. La normalización del silencio, la represión y el olvido en la vida cotidiana chilena desde entonces, incluso en el mismo proceso de concertación² después del plebiscito que “echó abajo” al régimen

militar y hasta nuestros días, ha implicado, como en el resto de los procesos de normalización³ de las condiciones impuestas por la lógica neoliberal a escala mundial, una serie de formas de ocultamiento de la realidad conjunta. Un ocultamiento discursivo, a través de signos potenciados o alterados, a través de la organización del espacio, a través de la valoración o no valoración de ciertos procesos e intercambios sociales y culturales, que en su conjunto promueven la forma económico-política del sistema mundo del capitalismo actual (Echeverría, 2013).

La normalización del acallamiento a lo largo de los años va configurando una especie de matriz totalizadora, política, económica, cultural que impide ver precisamente el conjunto del proceso social. Incluso la oposición manifiesta entre la dictadura y la izquierda chilena es normalizada para ocupar cada uno posiciones y acciones que “le son propias”. Sin embargo el CADA efectúa ahí, en el intersticio, una operación crítica, una probable práctica *in situ* de materialismo dialéctico,⁴ que rebasa el ámbito de la teoría y se sitúa de manera concreta en el espacio social, como una “irrupción desorganizadora”.

- 1 En este texto Neustadt realiza una recuperación organizada del trabajo del CADA a través de su propio diálogo con sus integrantes. Una recuperación tanto de referencias precisas al trabajo del colectivo como de su valoración como práctica artística crítica y por ello como práctica política emancipadora.
- 2 Entendido como trasfusión de poder, no transición; y denominado transformismo: “Largo proceso de preparación durante la dictadura, de una salida de la dictadura, destinada a permitir la

continuidad de sus estructuras básicas bajo otros ropajes políticos, las vestimentas democráticas” (Moulian, 1997: 145 citado en Neustadt, 2012: 12).

- 3 Normalización mediante operaciones de borrado. Robert Neustadt cita a Nelly Richards para argumentar acerca de las operaciones de desmemoria o borramiento (blanqueamiento) que caracterizan el contexto político-social chileno (Neustadt, 2012: 15).
- 4 Marx señala que: “Lo concreto es concreto porque es síntesis de muchas determinaciones y unidad, por tanto, de lo múltiple. Por eso aparece en el pensamiento como proceso de síntesis, como resultado y no como punto de partida, aunque sea el verdadero punto de partida de la intuición y la representación” (Flores, 1975: 48).

Esta irrupción no parte de algún lugar común en el espacio dialéctico de la lucha de clases y la coyuntura política chilena bajo la dictadura. El CADA profundiza con su irrupción una lectura específica de la historia social y cultural chilena (y del mundo) sin descuidar su propia y singular construcción teórica soportada claramente en el marxismo menos dogmático. Se trata de “valorizar la autonomía de los fenómenos culturales respecto de sus determinaciones “objetivas”, en palabras de Fernando Balcells (Neustadt, 2012: 113). Esta afirmación expresa el distanciamiento con los “intereses objetivos de clase” implicados en la matriz ortodoxa de las corrientes del marxismo dominante. Según Balcells

[...] la crisis ideológica de esos años no provino del eurocomunismo, que uso a Gramsci como un simple puente al liberalismo. Su proveniencia se sitúa más bien en la descomposición del Maoísmo y del Stalinismo o si se prefiere, de su recomposición y de sus extrañas derivaciones a la lingüística, a la semiótica, a movimientos como *Tel quel*⁵ o [el movimiento pictórico] Soporte y superficie [supports-surfaces], al análisis lacaniano, a Heidegger, Benjamin y distintas vertientes de rescate del sedimento material de los procesos de creación cultural, de sus antecedentes elementales y duros. El pensamiento más desafiante nos venía imprevisamente de artistas como Duchamp, Artaud, Mallarmé, Malevitch y tantos otros, Vostell y Beuys, más cerca nuestro (Neustadt, 2012: 114).

Desde mi punto de vista, la irrupción desorganizadora se alimenta circularmente de sus propias lecturas críticas, tanto de sus referentes teóricos como de su experiencia directa. Lecturas precisas o imprecisas de esos pensamientos desafiantes que les posibilitan la articulación de una potente práctica

directa.⁶ Y que implica una alteración conceptual-factual, también profunda, de la relación arte-política. Una alteración conceptual, una alteración transgresora de la postura esperada para el sector cultural de izquierdas en medio de la crudeza de la dictadura, y por lo tanto una postura distinta, extraña, también desafiante, incluso para los aliados y compañeros de lucha.

La alteración de las lógicas de lo colectivo (dominadas por la organización política comprometida, plenamente definida, militante, que implica una entrega y compromiso a la causa revolucionaria), en el caso del CADA, parece una entrega cargada al sentido más profundo del arte, a la causa crítica y creativa, cuestionadora, respecto incluso de la causa revolucionaria. No obstante la artillería conceptual del CADA está claramente dirigida al régimen autoritario e injusto en su conjunto; a todas sus expresiones, a todas sus formas.

Por esta razón el CADA despliega sus lógicas activas enunciativas en codificaciones que parecieron paradójicas. Para el sector cultural de izquierda el CADA era considerado elitista y hermético; para el régimen (burlado en múltiples ocasiones por el colectivo) una manifestación de locos (Neustadt, 2012), quizá no demasiado seria como para ir tras ellos. El CADA articulaba la posibilidad de una comprensión situada, con el empleo de medios múltiples, dirigida a interlocutores diversos en una capa amplia; es decir, interlocutores no solo ligados al campo del arte o de la lucha política. Sus interlocutores eran los actores emergentes de una serie de situaciones construidas a partir de una reflexión política creativa, interlocutores que se concibieron

6 De esas prácticas que se ubican en un sitio específico, en un momento específico, que implican la convergencia de ideas, de textos, de posturas, de vasos, de ombligos, de sonrisas, de miedos, de astucias, de cuestionamientos profundos de sí, es decir, de la encarnación del pensamiento activo en el cuerpo colectivo en acción (liberadora).

5 Revista literaria francesa publicada entre 1960 y 1982.



Imagen 2. Quema de libros, revistas y periódicos políticos después del golpe militar de 1973. Dominio público.

insertos en un proceso histórico y en unas condiciones que fueron teóricamente discutidas y analizadas colectivamente.

El uso material e intelectual del pueblo chileno se sustenta en la ocupación monopólica del discurso ideológico, de la teoría económica y de formas más o menos encubiertas de violencia, como momentos complementarios de la sustitución de la cultura democrática, susceptible de unificar la diversidad de la vida del pueblo en las fundaciones territoriales e históricas de su nacionalidad. [...] Los distintos modos de represión, tanto como la propaganda individualista elitaria y el negocio, constituyen las modalidades culturales propias de un proyecto que para rediseñar un país a la medida de lo que el proyecto espera y por ende, para perdurar, requiere de la

confiscación de la memoria, del temor consecuente y de la apropiación de los espacios intelectivos del pueblo, la jerarquización y la uniformación totalitaria de la vida. [...] En una sociedad que se homogeniza desde el manipuleo de la fuerza sin unificarse en su diversidad, la lucha por la vida no se desarrolla al interior de la cultura nacional, sino por ella. Precisamente en la medida de su ausencia, de su precariedad agredida, la cultura democrática, contradictoria y consensual, ha pasado a ocupar el lugar de una necesidad fundamental en la vida de los chilenos (Neustadt, 2012: 206).

Sus apreciaciones sobre las condiciones de Chile durante la dictadura es coincidente con una lectura crítica de la realidad desde los soportes teóricos ya descritos por Fernando Balcells. No obstante, la construcción de su postura como artistas no coincide precisamente con las posturas (incluso las menos ortodoxas) de las izquierdas latinoamericanas. Podríamos decir que su “acción de arte” descentra el foco de las formas convencionales de la lucha política hacia las formas mismas de la existencia cotidiana (puestas en cuestión para todo el espectro social, e incluyendo las encarnadas en la lucha política), de un modo experimental.

La organización, la práctica y la apreciación del arte y de la cultura, vinculados a los más diversos momentos de la vida cotidiana, constituye en estas condiciones una opción necesaria e ineludible en la lucha por la construcción de una historia y de un espacio mejor para la vida de todos (Neustadt, 2012: 206).

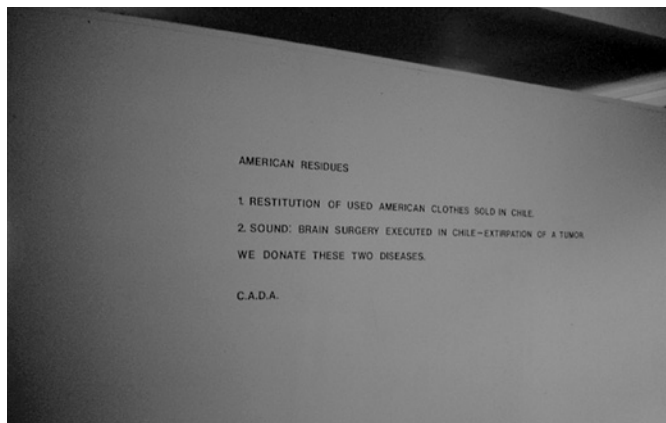
Es entonces la vida misma el soporte objetivo de la acción creativa, crítica y libre, y no las determinaciones el molde que define el tipo y categoría de arte que se produce. Las operaciones lógicas detrás de este sentido se acompañan de la acción. Esto no quiere decir que las acciones del CADA sean acciones que abarquen el dominio completo de su correspondiente construcción conceptual, pero se aproximan. Podríamos entonces

decir que se trata de una práctica situada que se corresponde con una reflexividad altamente crítica y altamente libertaria, lo cual, por supuesto, no les exime de contradicciones.

La vida es el proceso de una totalidad estructurada y no hay atajos teóricos que permitan ahorrarse la experiencia de su materialidad histórica. [...] La transformación de la vida necesita de opciones conceptuales que permitan una práctica correspondiente y adecuada a sus problemas fundamentales. Ni “objetivas” ni “verdaderas”, adecuadas. En la situación en que hoy nos encontramos, ello pasa por la definición de una dimensionalidad y una perspectiva cultural para Chile: lugar y trayectoria laberíntica de nuestras vidas (Neustadt, 2012: 207).

El proceso de in-cultura en que nos encontramos, el trabajo intelectual debe ser asumido como la producción de modos y formas de vida solidarias en su práctica, como proceso de la identidad de un pueblo nacional en el mundo (Neustadt, 2012: 209).

Se trata entonces de una práctica situada en el entorno directo de sus actores, en condición reflexiva respecto de un contexto general, que se piensa con el agudo filo de un arte que se rebasa a sí mismo como forma de arte. No obstante, la sensación que me generan las descripciones del CADA respecto de sus propias obras me hace pensar que les habitan ciertos anclajes en el propio discurso del arte, o que el lenguaje empleado con dicho propósito proviene de dicha matriz, y que este lenguaje es insuficiente para conectar plenamente unos planteamientos teóricos cuyo contenido deja ver mucho más nítidamente un “coherente ensamble interdisciplinar”. Es decir, la caracterización del trabajo del CADA como forma de arte, en sus términos, se queda corta. Lo cual nos arroja la necesaria formulación de un cuestionamiento sobre las nomenclaturas instituidas en el campo del arte, basadas en el centramiento de un proceso complejo en algo simplificada-mente denominado obra, o pieza de arte.



Imágenes 3 y 4. *Residuos americanos*. Instalación del CADA en la galería Washington Project for The Arts. CADA, 1983.

El trabajo del CADA es sin duda mucho más que, obra de arte, en esos términos, y mucho más que práctica artística situada. Es una praxis que se implica con mucho más que el ejercicio pretendidamente abaricante del arte como obra totalizante generada por los artistas. Y que, no obstante que muchas de estas “obras” son constituidas por otros procesos, otros componentes y otros actores, vinculadas a las operaciones propias del contexto del arte, se adecúan las documentaciones y los discursos en torno a ellas para sujetarlas a la enunciación normalizada de una obra, de un autor, o bien, para someterlas al acompañamiento, por parte de historiadores y críticos de arte, que influye en la resolución descriptiva de la tensión entre teoría y práctica de un modo conveniente para dichos estudios y enunciaciones. Un modo de reduccionismo basado en patrones y etiquetas que sistematiza (un complejo de) acciones diferenciadas (Guillamet y Roca, 2013).

Pero la complejidad de la práctica cotidiana, la práctica política, la práctica poética, la práctica de diseño, la práctica comunicativa, la práctica persuasiva, la práctica amorosa, la práctica crítica, hace que la posibilidad de entender la acción se expanda comprensivamente a otras codificaciones que resultan significantes para diversos interlocutores, en modos distintos a la “recepción” convencionada de la obra de arte. Es posible que alguna acción del CADA en algún espacio urbano de Santiago sea reconocida como un acercamiento cómplice de unos hueónes y hueónas melenudas a un sentir del barrio, o un extraño acontecimiento por momentos incomprensible, pero al menos nutritivo. Esto queda más que claro cuando, ellos mismos, con otro código textual describen particularmente el arte [popular-nacional] como forma cultural ampliada en el conjunto de la esfera social.

La inclusión del arte en la historia se define por la estructura cultural que es el soporte y el destino de su práctica, por lo que la

distinción prospectiva entre arte popular y arte elitario deja sin objeto la distinción entre arte nacional de inspiración extranjera y el arte denominado “extranjerizante”. Es popular todo arte con operatividad nacional y nacional todo arte con operatividad popular. [...] Desde esta perspectiva, el arte no es reductible a una disciplina autoreferencial ni a una historia lineal y homogénea. Por ello el arte como trabajo cultural, no constituye por sí “lenguaje”, no “conocimiento”, ni transferencia emocional, sino se inscribe como experiencia colectiva de apropiación de la vida, esto es, como exploración crítica y creación de situaciones participativas de reconocimiento de dimensiones ocultas y perspectivas abiertas en la historia (Neustadt, 2012: 2010).



Imagen 5. *Para no morir de hambre en el arte*. Entrega de cien bolsas de leche a pobladores de la Granja, Santiago de Chile. CADA, 1979.

Quizá, como una especie de manifiesto general, la fundación del CADA para su trabajo *Para no morir de hambre en el arte* resume una postura teórica coherente con su propia enunciación libertaria y compleja, suscitada por una reflexión y construcción teórica colectiva. En ella se evidencia una tensión entre pronunciamientos cuyos lenguajes se inscriben intercaladamente entre la reflexión política nacional-internacional y la reflexión sociológica de formas de arte que se distancian de las prácticas convencionales, y más aún (teóricamente) de las prácticas que ellos señalan como arte elitario.

La perspectiva cultural que proponemos valora en el arte la producción de estructuras de reconocimiento de la identidad contradictoria de la vida. Dicho de otra manera, valora en el arte la ampliación y creación de espacios intelectuales que organicen la memoria y el devenir histórico del pueblo nacional. Proponemos entonces un arte que tiene los problemas de su perspectiva en la cultura democrática, que rompe con las facilidades y certezas adjetivas de la historia y recupera su sociabilidad como verificación de su valor en el arte. [...] Correspondientemente al fenómeno descrito, el Colectivo Acciones de Arte/Chile, reúne a un grupo de trabajadores culturales que asumen el arte como una práctica científica de producción de vida. Es decir, como un modo operatorio de reasignación de los valores y parámetros socioestéticos a considerar en la creación colectiva de una nueva realidad (Neustadt, 2012: 211).

Es posible entonces pensar al CADA, a Lotty Rosenfeld, a Raúl Zurita, a Daimela Eltit, a Fernando Balcells, a Juan Castillo y a todos sus secuaces, como un conjunto de “irruptores-disruptores” que busca como contraparte a su ejercicio desarticulador del estado de las cosas, prototipos de organización de la vida en otras formas de acción crítica. No como modelo total, sino como conjunto coherente con sus formas reflexivas.

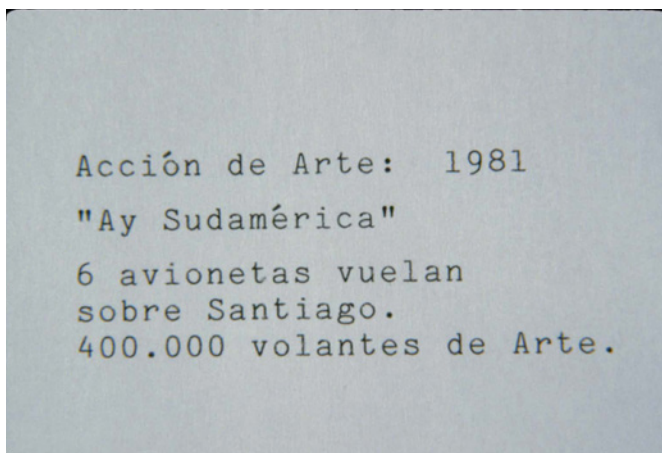
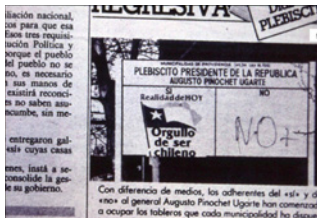
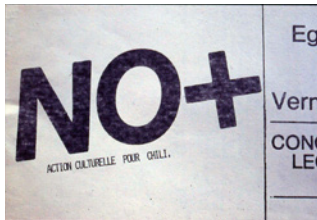


Imagen 6. *Ay Sudamérica*. 400,000 volantes arrojados sobre Santiago. CADA, 1981.



Imágenes 7 - 12. Distintos registros asociados a la acción *No +* desde 1983 hasta el presente. CADA.

Las implicaciones de su trabajo en el proceso social chileno y la radicalidad (no siempre aparente) de su ejercicio colectivo articula, en efecto, orgánica y eficazmente palabras, signos, conceptos, espacios, contextos, actores sociales, procesos que rebasan al arte activista de izquierdas por una tangente anti-convencional, genuinamente crítica. Desde esa postura, el trabajo del CADA contribuyó fuertemente a potenciar el activismo político contra la dictadura y, en ese mismo sentido, ha hecho parte de ese fuerte movimiento opositor que permanentemente lucha contra el olvido, la desmemoria y la

barbarie. La singularidad y la potencia de su trabajo es tal, que genera sin duda la apertura de un espacio simbólico en el discurso autoritario (incluso de izquierdas) para pensar y vivir de manera concreta, un modo de acción (interdisciplinar, quizá por momentos transdisciplinar)⁷ implicado con la vida cotidiana chilena.

La acción radical del CADA no es ingenua, no se trata de una consigna ultra, no consiste en un mero pronunciamiento contestatario que se pone o grita fuerte frente al adversario. Es una búsqueda inteligente de canales de exploración de otras formas de pensar, de enunciar y de efectuar concretamente otras formas de vida individual y colectivamente. Para el CADA, se trata (según sus propios dichos) de corregir la vida.

La singularidad de la mirada con la que cada lector de realidades ajusta su lente reflexivo al interpretar una “acción de arte”, es la misma singularidad con la que cada acción del CADA coordinó una lectura específica de la realidad política y cultural chilena. Esta singularidad anti-homogénea se percibe en la honestidad crítica y afectiva de cada integrante del CADA respecto al otro, los otros. Hacer énfasis en esta singularidad nos permitiría acercarnos a un balance basado en una reflexión sobre el afecto y la práctica libertaria de los que podríamos denominar artistas críticos radicales.

7 Podemos aquí diferenciar de la siguiente manera, “lo interdisciplinar” como aquella interacción práctica-cognitiva entre sujetos portadores de un saber disciplinado en torno a un objeto de trabajo común, y “lo transdisciplinar” como aquella práctica que trasciende el saber disciplinado para hacer parte de un proceso significativo-cognitivo mucho más amplio y distribuido efectivamente entre distintos sectores y capas sociales.

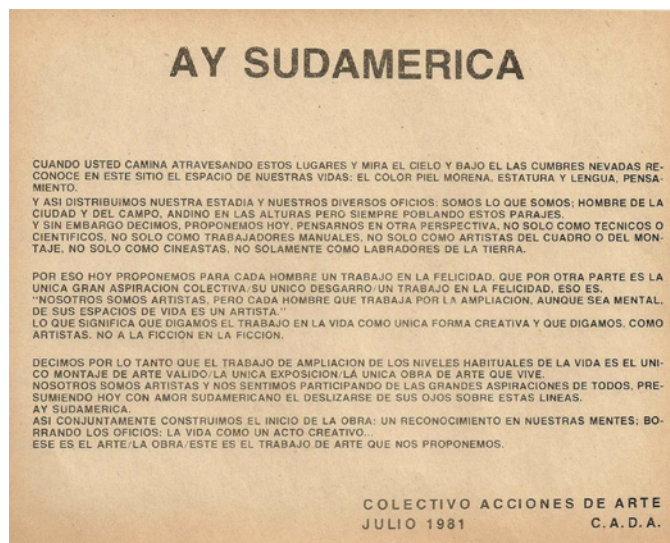


Imagen 13. *Ay Sudamérica*. Volante arrojado sobre la ciudad de Santiago. CADA, 1981.

La libertad concreta, material, específica, no metafísica, es aquella en que se manifiesta el carácter de lucha asociada a ella (Geymonant, 1991), a través de su ejercicio, de su praxis. Con todos sus conectores desplegados, se trata de un ejercicio realizado en la vida diaria, cotidiana, un espíritu colectivo concreto, materializado en acción y pensamiento libertario. El trabajo del CADA constituyó un momento de coincidencia entre una serie de sujetos libertarios, cada uno colocó su saber hacer a disposición del saber hacer del otro: pensamientos y técnicas forjados en la plástica, en las letras y en las ciencias sociales fueron puestos en una condición de apertura y reciprocidad. Esta apertura y reciprocidad, constituyen un ejemplo bien potente de “trabajo interdisciplinario aplicado” que ha generado uno de los efectos más incisivos y duraderos en las dinámicas sociales de lucha latinoamericanas. ✕

REFERENCIAS

- Echeverría, B. (2013). *Modelos elementales de la oposición campo-ciudad. Anotaciones a partir de una lectura de Braudel y Marx*. México: Editorial Ítaca.
- Flores, V. (1975). *Política y dialéctica*. México: UNAM.
- Geymonant, L. (1991). *La libertad*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Gillamet, L.; Roca, D. (2013). “La doble cara del arte colaborativo: El cruce entre teoría y praxis”. En *Interartive*, núm. 54. Disponible en: <https://interartive.org/2013/08/arte-colaborativo/>
- Meléndez, E. (2011). *La imagen cuenta. No + sangre*. México: Cenidiap.
- Neustadt, R. (2012). *CADA día: la creación de un arte social*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

ARTE TRANSFORMADOR. LA UTILIDAD SOCIAL DE LA PRODUCCIÓN CULTURAL

TRANSFORMER ART. THE SOCIAL UTILITY OF CULTURAL PRODUCTION

YURI ALBERTO AGUILAR HERNÁNDEZ
Universidad Nacional Autónoma de México, México
yuri.escultor@comunidad.unam.mx

Recepción: 30 de julio de 2018 • Aceptación: 1 de octubre de 2018

RESUMEN

Pensar el arte ampliando su campo de acción más allá del ámbito profesional, nos permite internarnos en el espacio social y reflexionar en la utilidad social del arte. Un arte que indaga sobre la multidimensionalidad vinculante entre arte y sociedad, comenzando con la noción de la escultura social, y continuando algunas prácticas instituyentes actuales. Talleres comunitarios, arquitecturas colectivas y tácticas urbanas son las herramientas artísticas utilizadas para la transformación social de algunas comunidades de Tlalpan y Xochimilco en la Ciudad de México. Donde la colaboración y producción cultural se entremezclan para potenciar y describir las posibilidades de agencia que tiene el arte actual. Metodológicamente se plantea las prácticas artísticas como formas de experimentación y la observación participante como herramientas de reflexión y análisis.

Palabras clave: utilidad del arte, transformación social, talleres comunitarios, escultura social, arquitecturas colectivas y tácticas urbanas.

ABSTRACT

Thinking about art, broadening its field of action beyond the professional field, allows us to enter the social space and reflect on the social utility of art. An art that explores the binding multidimensionality between art and society, starting with the notion of social sculpture, and continuing some current instituting practices. Community workshops, collective architectures and urban tactics are the artistic tools used for the social transformation of some Tlalpan and Xochimilco communities in Mexico City. Where collaboration and cultural production are intermingled to enhance and describe the possibilities of agency that has the current art. Methodologically, artistic practices are considered as forms of exploration and participant observation as tools for reflection and analysis.

Keywords: usefulness of art, social transformation, community workshops, social sculpture, collective architectures and urban tactics.

Comprendo la escultura social como esa ampliación del arte hacia la noción de producción cultural y sus implicaciones en las relaciones políticas entre las personas, en este contexto, este trabajo da cuenta del desarrollo de algunas experimentaciones¹ de interacción entre el arte y algunas comunidades, por medio de talleres comunitarios, arquitecturas colectivas y tácticas urbanas. Estas prácticas artísticas alimentaron mi imaginación y trazaron algunas rutas de cognición, reconociéndose como herramientas novedosas para la integración de mi trabajo creativo con entornos comunitarios y colectivos. Metodológicamente es importante pensar el arte como herramienta de indagación, y la observación participante como método de análisis, destacando algunos aspectos pertinentes para la comprensión del arte como acción, el cual plantea: “[...] una manera de realizar investigación que coloca al investigador en medio de la comunidad que está estudiando” (Angrosino, 2012: 20).

[y un] [...] trabajo de campo basado en la observación participante que, idealmente al menos, es un compromiso a largo plazo, ya que el orden subyacente de una sociedad se puede revelar únicamente por la inmersión paciente en la vida de las personas estudiadas (Angrosino, 2012: 22).

Que en este caso son comunidades a las que he pertenecido por más de 10 años. A continuación, invito al lector a compartir estas experiencias que, si bien no agotan la reflexión sobre

sí mismas, permiten situar la utilidad social de la producción cultural, específicamente del arte/diseño.

Talleres comunitarios “Hazlo tú mismo”

En el año 2014 comencé a trabajar la ampliación de mi formación disciplinar como escultor, mediante la apertura que la “escultura social” me ofreció, enunciada por Joshep Beuys de la siguiente manera.

En la noción de escultura se ve algo que remite al arte [...] una esencia capaz de crear formas en cada ámbito de la vida y el trabajo, y en todos los campos energéticos de la sociedad [...] El carácter modelador nos lleva al punto en el que hay que hablar de proceso escultural: imprimir una acción en la materia [...] Hay que esculpir una in-formación en ese flujo de aire [...] que pueda dar otra forma de impulsión del sistema [...] En este estadio aparece una ruptura por el productor que se prepara a poner en juego de manera absoluta sus facultades consientes [...] Reconoce que ha producido alguna cosa a través del concepto tradicional del arte y que eso concierne, así, a la sociedad humana [...] la plástica social anticipa lo que —después de la oscuridad de este pasaje crítico, el cual experimentamos actualmente— debe instaurarse gracias a la aportación de todos los valores (Beuys, 1977: 284, 287, 288, 289, 293 y 295).

Pensar desde esta óptica la escultura, como algo que modela el sistema social,² construyendo formas por medio de la

1 “Dicho de otra manera, no se puede considerar a la obra contemporánea como un espacio por recorrer (donde el “visitante” es un coleccionista). La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado” (Bourriaud, 2008: 14).

2 Y sobre lo cual se configura más tarde la estética relacional:

La posibilidad de un arte relacional —un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado— da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno (Bourriaud, 2008: 13).

información y valores, y donde se ponen en juego todas las capacidades del productor, me pareció francamente interesante e inspirador para comenzar estas experimentaciones. Oferté en los kioscos de los pueblos de San Andrés Totoltepec y San Pedro Mártir, así como en el Parque de la Tortuga, en Fuentes de Tepepan de la Ciudad de México, tres talleres comunitarios bajo el título de “Fábrica de Juguetes ‘Hazlo Tú mismo (HTM)’”, planteados desde el siguiente objetivo:

A través de un taller de fabricación de juguetes elaborados con desechos sólidos se ampliará el imaginario ambiental de los niños hacia el reciclado y la reutilización, también se fomentarán ambientes creativos, lúdicos y de convivencia que contribuya a la reconstrucción social de estas comunidades (Aguilar, 2014: 3).

Los talleres se desarrollaron durante septiembre, octubre, noviembre y diciembre del 2014, y fueron de una intensidad que nunca había vivido, debido a que anteriormente en el “Zoomatl” había tenido un fuerte apoyo institucional que me permitía atender de manera más cómoda a los participantes.³ Sin, embargo, en esta ocasión la intención era estar soportado por los propios participantes, los cuales son más exigentes que las instituciones, las cuales regularmente se conforman con la entrega en tiempo y forma de los formatos requeridos.⁴ Esta in-

tensidad realmente puso a prueba todas mis capacidades, entre ellas, las más exigidas, las de gestión y las docentes.

Transformación y emancipación creativa son dos conceptos que la fábrica HTM produjo, no solamente en el “artista-tallerista”, sino también en los participantes, que en este caso fueron personas con las que comparto un espacio urbano en las periferias sureñas de la Ciudad de México, forman parte de las comunidades más próximas a mi lugar de residencia de hace más de diez años. Para mí era importante conocer con mayor profundidad las comunidades vecinas a mi localidad, como el pueblo de San Pedro Mártir, en el cual se realizaron algunos hallazgos cualitativos de transformaciones del imaginario y emancipaciones creativas de algunas personas, que me parece pertinente narrar.

A continuación, se reporta el proceso creativo de Adrián, un niño de ocho años que participó en un taller de elaboración de juguetes en el pueblo de San Andrés Totoltepec en el 2014. Adrián después de más diez sesiones de preguntarme cada día sobre qué ejercicio o trabajo tenía que hacer, a lo cual siempre les contestaba “lo que tú quieras, qué quieres hacer”, y a lo cual se sumaba la intervención de la madre como facilitadora-ayudante. Sorprendente y satisfactoriamente, Adrián llegó un día con un empaque de plástico para transportar pan, con la clara idea de lo que quería hacer y cómo hacerlo: una nave espacial. La anterior narración evidencia claramente un salto desde el adiestramiento tradicional hacia la interpretación creativa de los problemas, que la elaboración con materiales de desecho de una nave espacial le planteaba. De tal forma que planteó un procedimiento de cómo

3 Ver el video *Varaesculturas*, donde se observa el apoyo institucional para la creación participativa de los monumentos. Disponible en: <https://youtu.be/WwVgBNfRDl8>

4 Estos talleres fueron financiados por el programa de cultura comunitaria de la Delegación de Tlalpan, por medio de la convocatoria 2014:

A Colectivos culturales comunitarios, promotores y gestores culturales independientes, artistas (creadores, intérpretes y talleristas), interesados en desarrollar un proyecto cultural que fomente la cultura

prioritariamente entre niñas, niños, jóvenes mujeres y adultos pertenecientes a las distintas comunidades de la Delegación Tlalpan, fortalezca la identidad, pertenencia y procesos culturales de sus comunidades, en los espacios donde se llevarán a cabo.

hacer dicho juguete, y que compartió en el taller, sociabilizándolo por medio de trabajo colaborativo, instrucciones aprendidas que fueron transportadas a través de la fábrica HTM a otras personas, y otros espacios comunitarios donde podrán ser utilizados de maneras diversas para otros juguetes.

Estas formas creativas son entendidas en una dimensión comunicativa como las líneas con que se teje la dialógica⁵ comunitaria que promovió la fábrica HTM, estableciendo intercambios donde todos ganan algo, a veces de tamaño pequeño otras no tanto, pero que posibilita la construcción de comunidades por medio de la creatividad, reactivando las habilidades de cooperación a través de la sociabilización de sus propuestas a interlocutores que escuchan, y observan con atención la manera de proceder del otro, y contestan por medio de otras formas de hacer, partiendo de una serie de estructuras procedimentales generales que a través de su participación en los talleres evolucionan, se desplazan, se hibridan, o se adaptan, como ejercicios de las operaciones constructivas actuales (Pérez, 2003: 59).

5 «Las personas que no observan no pueden conversar.» Estas sabias palabras de un abogado inglés evocan la esencia de la «dialógica», término técnico que designa la atención y la sensibilidad en relación con otras personas. La aguda observación del abogado llama particularmente la atención sobre la participación del oyente en una discusión. Normalmente, cuando hablamos de habilidades de comunicación nos centramos en la manera de realizar una exposición clara, de presentar lo que pensamos o sentimos. Es cierto que para ello se requieren habilidades, pero son de naturaleza declarativa. Saber escuchar requiere otro conjunto de habilidades, las de prestar cuidadosa atención a lo que dicen los demás e interpretarlo antes de responder, apreciando el sentido de los gestos y los silencios tanto como el de los enunciados. Aunque para observar bien tengamos que contenernos, la conversación que de ello resulte será un intercambio más rico, de naturaleza más cooperativa, más dialógica (Sennett, 2012: 30).

En las fotografías siguientes (Imágenes 1 y 2) podemos observar el ambiente de cooperación y participación en los talleres, en los cuales se involucraban entre 10 y 30 personas por cada sesión, personas de todas las edades. Continuando con el análisis reflexivo sobre los participantes, encontré algo desconocido y que me pareció sobresaliente, fue la aparición de estructuras familiares, si bien al interior de los talleres se planteaba el trabajo en comunidad, nunca visualicé la importancia de la familia dentro de estas comunidades, un valor, que, en mi contexto personal, esta desintegrado. Ver a los niños trabajando junto con sus padres, abuelos y tíos fue francamente revelador, e impacto en la manera de concebir también la producción cultural, comprendiendo que siempre implica de una u otra manera a integrantes de mi familia, y sobre lo cual hablaré con mayor detenimiento más adelante, en el apartado sobre trabajo colaborativo.

La emergencia de atender no sólo a los niños en este taller, sino también, a personas adultas y adultas mayores que me solicitaban talleres para elaborar decoraciones y muebles, permitió en el 2015 la expansión de la “Fábrica de Juguetes” hacia su transformación en la “Fábrica de Cultura ‘Hazlo Tú Mismo’” (Juguetes + Maquetas + Muebles + Decoración).

De tal forma, en 2015 la iniciativa HTM se desarrollaría en igual forma en el kiosco de San Pedro Mártir y en el Parque de la Tortuga, y en una nueva sede del Sistema para el Desarrollo Integral de la Familia de la Ciudad de México (DIF), núm. 19 Juan A. Mateos, en la colonia La Joya, en Tlalpan, que me permitió ampliar mi rango de trabajo con otras comunidades, y profundizar la relación con otras. En el DIF asistían personas de muchos de los pueblos y colonias de Tlalpan, lo cual era algo diferente pero interesante de hacer, en estos talleres fue importante hallar el potencial del arte en la construcción de comunidades de colectividades de desconocidos, para lo cual narraré la experiencia del taller de decorados en el DIF (Imagen 3).



Imágenes 1 y 2. Colaboración familiar en el taller comunitario "Fabrica de Juguetes 'Hazlo tú mismo'" en el Parque de la Tortuga y el San Andrés Totoltepec en el 2014.



Imagen 3. Taller de decorados de la "Fábrica de Cultura 'Hazlo tú mismo'" en el DIF 19 en la colonia La Joya de la Ciudad de México en 2015.

En la preparación y gestión de este taller establecí un diálogo con Blanca, directora del DIF 19, que me comentó sobre las posibilidades del taller, y me pidió poder atender a las madres, tíos y abuelos de los "niños talento", que asistían al centro para las clases especiales de los niños, que esperaban muriéndose de aburrición a que terminaran las clases. De tal forma, comencé a ofrecer el taller de decorados, donde se fomentó el trabajo colaborativo en la fabricación de lámparas realizadas con desechos sólidos (cartón, latas de aluminio, otros), en el cual, participaron por sesión, a lo largo de tres meses, alrededor de diez mujeres entre 30 y 50 años, y donde se observaron nuevamente el trabajo colaborativo intenso y el empoderamiento creativo de cada participante. Sin embargo, fue impresionante para mí la construcción de comunidad que desarrollaron estas mujeres, lo cual me explico de la siguiente manera.

Después de haber trabajado con ellas en el segundo semestre del 2015, en el taller del 2016 me encontré con la siguiente situación. Ellas habían continuado ejerciendo su derecho a la cultura, y habían exigido la continuidad del taller ya sin facilitador, es decir, sin mí, a lo cual la institución accedió. De tal forma que habían desarrollado un proceso de trabajo autónomo, más vinculado a compartir sus saberes en el tejido y otras actividades vulgarmente llamadas "manualidades", y cuando me acerque a ofrecerles continuar con el taller HTM, más enfocado al uso de desechos sólidos, me dijeron que no estaban interesadas, que ellas ya tenían una serie de actividades que realizar y que mi propuesta no les venía bien. Qué cosa tan extraña para mí, siempre acostumbrado a organizar, ahora estas mujeres no necesitaban de mis habilidades, lo cual después de reflexionarlo un momento, me hizo comprender que, la formación de comunidades creativas algunas veces se realiza en espacios cortos de tiempo, donde los participantes se apropian de los procesos y ya no requieren al facilitador-artista, había un gran despliegue de emancipación. Por esta razón, formamos

un nuevo taller en otro horario, el cual no llegó a desarrollar las dinámicas colectivas de su taller predecesor, más bien se comportó como todos los demás talleres que había dado, en los pueblos y en Tepepan, cooperativos, familiares y creativos (Imágenes 4 y 5).



Imágenes 4 y 5. Talleres comunitarios en la "Fabrica de Juguetes 'Hazlo tú mismo'" en el Parque de la Tortuga y DIF 19 en el 2016.

Arquitecturas colectivas

Las arquitecturas colectivas son una práctica surgida de cuestionar la producción arquitectónica vinculada a la industria de la construcción, que plantea el diseño desde la perspectiva de la planificación.⁶ A diferencia de lo cual, las arquitecturas colectivas se proponen desde la perspectiva del diseño centrado en las personas,⁷ caracterizado desde mi entender, por iniciar procesos de investigación acción participativa a escala humana, en contraposición de la escala masiva de la arquitectura convencional, sumando a ello, la capacidad de movilidad y la inmersión en los contextos sociales.

- 6 Es una práctica ampliamente difundida en iberoamerica en el encuentro entre artistas, arquitectos y la sociedad civil, como referencia ver *Arquitecturas Colectivas > Red internacional de colectivos*. Disponible en: <https://arquitecturascolectivas.net/>
- 7 El Diseño Centrado en las Personas (DCP) es un proceso y un conjunto de técnicas que se usan para crear soluciones nuevas para el mundo. Estas soluciones incluyen productos, servicios, espacios, organizaciones y modos de interacción. La razón por la que este proceso se llama "centrado en las personas" es por el hecho de que, en todo momento, está centrado en las personas para quienes se quiere crear la nueva solución. El proceso DCP comienza examinando las necesidades, los sueños y los comportamientos de las personas que se verán beneficiadas por las soluciones resultantes. Se pretende escuchar y entender lo que estas personas desean, lo que necesitan. A eso le llamamos la dimensión de lo que es deseable. A lo largo de todo el proceso de diseño miramos al mundo a través de esta perspectiva. Una vez que hemos identificado lo que es deseable, empezamos a ver nuestras soluciones a través de lo que es factible y lo que es viable. Introducimos estas perspectivas en detalle en las últimas fases del proceso (IDEO, 2015).

La primera experiencia práctica donde se pusieron en juego estas ideas fue *Poliminó* (Imágenes 6 y 7), que respondía a los procesos de colaboración que emergían del interior del Grupo de Investigación Acción Interdisciplinaria en Arte y Entorno (GIAE_)⁸ del Posgrado en Artes y Diseño de la UNAM, que planteaban la necesidad de vincular el entorno académico de las investigaciones a contextos comunitarios. En este caso entre la entonces ENAP, ahora FAD Xochimilco y el pueblo de Santiago Tepalcatlalpan, de esta manera y en el marco del *Primer encuentro de arte-diseño y proceso sociales*, se realizaron diversas actividades en la semana del

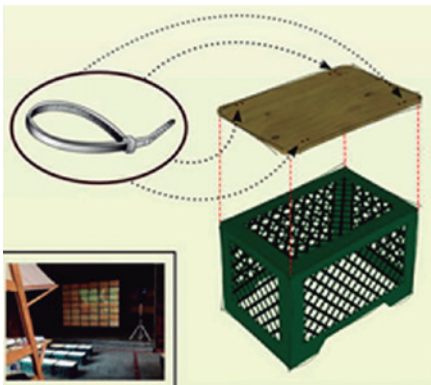
18 al 24 de noviembre de 2013,⁹ que fueron soportadas por una arquitectura colectiva, que se articulaba y desarticulaba para formar diversidad de espacios habitables (auditorio + foro de discusión + talleres + otros).

El trabajo de diseño se originó como una traducción arquitectónica de la investigación del estudiante de maestría Cesar Cortes: *DOSSIER: proyecto de discusión sobre prácticas colaborativas*, donde se abrió un proceso de dialogo entre Cesar Cortes, Luis Serrano¹⁰ y yo, de lo cual resulto Poliminó: espacio dialógico” (Imágenes 6 y 7), que planteaba un diseño modular inspirado en el pentominó (conjunto de combinaciones posibles compuestas por cinco polígonos cúbicos unidos por sus lados), permitiendo trabajar con la experimentar modular de diferentes acomodos utilizada como una plataforma de estructuración de diferentes espacios dialogales, a veces posibilitando la vinculación oral y otras con la acción docente en talleres, o la artística por medio del performance o proyecciones de cine, generando la interacción de las comunidades de la FAD y del Pueblo de Santiago Tepalcatlalpan.

- 8 El trabajo realizado por el Grupo de Investigación Acción Interdisciplinaria en Arte y Entorno [GIAE _] desde el año 2012 nos ha permitido construir un espacio de trabajo colectivo en el que participan estudiantes y docentes de la UNAM, y comparte su proceso con otros grupos académicos y colectivos de productores culturales dentro y fuera de México. En este espacio de trabajo se reflexiona sobre los diversos modos en que se produce conocimiento en nuestro campo y articula perspectivas sistémicas, complejas, interdisciplinarias, críticas y trans-epistemológicas en el desarrollo de proyectos de investigación en los programas del programa de posgrado en Artes y Diseño de la UNAM [...] hemos definido tres áreas de trabajo nucleares, asociadas al cultivo de las culturas de conocimiento, información y comunicación, planteadas por el LabComplex como una condición necesaria para la interacción academia – sociedad. Estas tres áreas se denominan de la siguiente forma: T1. Territorio de conocimiento, T2. Territorio de información, T3. Territorio de comunicación [...] En el T1 se realizan actividades académicas asociadas a los planes y programas del posgrado de la FAD, pero también talleres y seminarios abiertos a actores y comunidades activas más allá de la universitaria. En el T2 se realizan los procesos de documentación, archivo y edición de materiales generados en T1 y T3. En el T3 se preparan las participaciones en charlas, foros, asambleas y se diseñan las acciones colectivas asociadas a la producción y reflexión de T1 (Aguilar y Serrano, 2017).

- 9 Más información en: https://giaiae.wordpress.com/integrantes/t3-cultivo-de-cultura-de-comunicacion/t3_f-intervencion/1er-encuentro-de-arte-diseno-y-procesos-sociales/ Proyecto financiado por medio del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT IG400813), donde el Dr. José Daniel Manzano Agulia era el profesor responsable.
- 10 Luis Serrano, es profesor de la FAD y coordinador del GIAE. Actualmente comparto la coordinación del GIAE_ y realizamos muchas prácticas de colaboración, mediante la RED de Investigación Acción Colaborativa que propone el GIAE_. (<https://giaiae.wordpress.com/red/>), y sobre las cuales continuaremos hablaremos en diferentes momentos de este trabajo, fortaleciendo la argumentación de que el trabajo académico, es también producción cultural.

En las siguientes imágenes (8 y 9), observamos en la izquierda un esquema donde se dan instrucciones de una manera muy visual, respecto a cómo elaborar tus propios taburetes, en la fotografía del lado derecho (Imagen 9) vemos cómo Ciudad Emergente retoma esta propuesta y le hace una mejora, en vez de usar cajas agrarias, utiliza cajas refresqueras, que por su mayor altura resultan más cómodas para las personas, al tener una mejor proporción respecto el largo de las piernas. En el ámbito académico no se reconoce comúnmente las soluciones técnicas como conocimiento, sin embargo, argumentamos desde este ejemplo, el esquema de acción técnico como una forma de conocimiento en el diseño, y esta cita por Ciudad Emergente es muestra de ello.



Imágenes 8 y 9. Diseño abierto Poliminó y citación por parte de Ciudad Emergente en Antofagasta, Chile en el 2014.

El encuentro cultural al que nos hemos venido refiriendo, se comprende como un dispositivo para la extensión cultural de la comunidad universitaria, desde donde confrontar las investigaciones académicas por medio de la experimentación en el ámbito social. Dichas necesidades de configuración y reconfiguración obligaron la creación de mobiliarios compuestos, desde la utilización de un módulo como taburete o hasta cuarenta y dos elementos para la construcción de una pantalla para proyección de video.

Una de las principales características del código abierto, que ha impactado en las prácticas culturales emergentes, es el trabajo colaborativo, y en la arquitectura se presenta como construcciones colectivas. En el Poliminó el trabajo colectivo comenzó con la habilitación de un taller en una construcción en obra negra, que el Profesor Mayo, habitante del Pueblo de Santiago Tepalcatlalpan, nos facilitó. Se construyeron mesas de trabajo con madera donada por la Dirección General de Apoyo a la Comunidad Universitaria, de la UNAM, donde se estableció un sistema de producción en línea de trabajo. Iniciando la fabricación con el calado del triplay, posteriormente el lijado y las perforaciones para las sujeciones, y finalmente con el ensamblado de la madera sobre las cajas de plástico, en cada actividad participaron miembros del GIAE_, del Taller Imagen del Rinoceronte y vecinos del Pueblo de Santiago Tepalcatlalpan, así como, mi esposa Claudia.

El desbordamiento de la escultura hacia otros campos disciplinares como la arquitectura y el paisajismo, que Rosalind Kraus (1979) describió tan pertinentemente, y que Maderuelo (1990) lo calificó como el rapto del espacio por la escultura, dio como una de sus secuelas el desplazamiento de la arquitectura hacia el campo de las artes contemporáneas, que junto con el desarrollo de diseño y manufactura asistida por computadora han permitido estimular la creatividad hacia lugares donde cada vez es más difícil deslindar campos disciplinares. A partir

de esta situación de crisis, se cuestionan todo tipo de presupuestos conceptuales arquitectónicos; uno de ellos es el hábitat construido, que convencionalmente lo asociamos a una casa, un edificio, una plaza, etcétera. Pero que el Poliminó mostró que los espacios habitables o habitáculos, son en realidad configuraciones espaciales que los usuarios significan mediante las actividades que se realizan en el lugar, pudiendo ser estas estructuras mínimas, es decir, sin paredes, sistemas hidráulicos u otros componentes de los grandes programas arquitectónicos. Así, cada taller, presentación o actividad que realizaron vecinos, artistas y colectivos, configuraba espacios propios a partir de necesidades específicas, dotándole de una flexibilidad característica de las estructuras modulares y móviles.

La noción de dispositivo se ha utilizado mucho en el arte/diseño contemporáneo de manera superficial, hasta el punto de que hoy se le nombra dispositivo a una caja negra (Latour, 1992), como los teléfonos inteligentes, tabletas, artefactos móviles, etcétera, simplificando la complejidad del hecho cultural del dispositivo, a una mercancía. Sin embargo, el concepto de dispositivo al que me refiero y al que me he referido con anterioridad, es otro, el que Agamben (2011) nos comparte de la siguiente manera:

[...] se trata de un conjunto heterogéneo que incluye cada cosa, sea discursiva o no: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policíacas, proposiciones filosóficas. El dispositivo, tomado en sí mismo, es la red que se tiende entre estos elementos.

Es decir, el dispositivo es el conjunto de todos los elementos que se utilizaron para el encuentro de arte, diseño y procesos sociales (gestiones + participación de las comunidades académicas, artísticas y ciudadanas + Poliminó + difusión en redes sociales + otros). De tal forma que, las arquitecturas colectivas son leídas como una de las interfaces de dicho dispositivo, es el

mecanismo mediante el cual el dispositivo interactúa con las personas, en el caso del Poliminó es el elemento que permite la articulación de diversas disciplinas, facilitando un evento cultural extradisciplinar.

En este sentido de interfaz, se planteó otra experiencia de arquitectura colectiva, enmarcada en la “Fábrica de Cultura ‘Hazlo Tú Mismo’”, durante el 2015 y 2016, y donde se estableció la vinculación de trabajo colaborativo con el “Colectivo ‘La Mulita Consentida’”, del Pueblo de San Pedro Mártir de la Ciudad de México, que planteaba inicialmente la construcción de una marquesina en el espacio independiente que gestionan, llamado “El Semillero” (Imagen 10).



Imagen 10. Trabajo colaborativo en la colocación de la marquesina “El Semillero” de San Pedro Mártir en la Ciudad de México.

Se planteó como una interface donde comunicar sus actividades y poética a la comunidad con la cual trabaja. El proyecto creativo se abordaba desde un aprendizaje-servicio, y en relación con “[...] actividades que combinan el servicio a la comunidad con el aprendizaje reflexivo de conocimientos, habilidades y valores” (Puig *et al.*, 2011: 52), y que plantea diversas perspectivas de aprendizaje, el aprender a ser uno

mismo, el aprender a convivir, el aprender a formar parte de una sociedad, y el aprender a habitar en el mundo (Puig *et al.*, 2011: 49-50).

El trabajo colaborativo se plantea diferenciado, porque ya no se trataba de crear un objeto como en los talleres comunitarios, ni establecer una plataforma para actividades diversas como el Poliminó, en esta ocasión se trataba de fortalecer un proyecto juvenil de integración comunitaria, en la que a partir del diálogo y la colaboración, se le daba sentido común al espacio, y donde la presencia del componente juventud, es pertinente resaltar. Así, el taller se desarrolló de manera muy participativa, mientras María, Joyce y Viridiana hacían las letras para formar los mensajes de la marquesina, Pedro, su “banda” y yo elaborábamos e instalábamos la marquesina, una tarea que requería de trabajo en equipo obligadamente, por su magnitud espacial y peso.

Después de haber terminado esta primera feliz intervención en “El Semillero”, me propusieron continuar con toda la fachada del espacio, expandiendo la interface de su utilidad comunicativa, hacia la apertura mediante las puertas del estacionamiento para guardar su “Gatomóvil 1”, y que también funcionaría como dispensario de pulque, el cual vendían todos los fines de semana como parte de su propuesta cultural; también se planteó la necesidad de enverdecer la fachada con paredes vegetales, así me di a la tarea de presentarles un diseño, que junto con ellos fuimos afinando hasta ejecutarlo en el 2016, y que incluía tres macetas en el lado izquierdo, y un portón dispensador de pulque, en el centro.

La experiencia de abordar la fachada como un trabajo, me permitió reflexionar en la utilidad de las arquitecturas colectivas para la transformación social, entendida desde el contexto de un proyecto de cultura comunitaria, en un espacio independiente y con jóvenes, como una construcción de nuestra propia realidad, tanto del colectivo y su interacción



Imagen 11. Interfaz terminada en “El Semillero”.

con la comunidad a partir de esta interfaz, así como de mí mismo, profundizando cada vez más, en la idea de la producción cultural como un hecho colectivo, algo que el propio “Colectivo ‘La Mulita Consentida’” ya sabía, y me enseñó a través de su acción.

Otra de las experimentaciones en las que participé, a propósito del tema de las arquitecturas colectivas, fue “La Okuplaza” UNAM-Santiago (Imagen 12), conceptualizada La Okuplaza por los creadores el colectivo chileno de “Ciudad Emergente” de esta forma:

Okuplaza es una intervención urbana creativa diseñada por Ciudad Emergente que busca ocupar lugares de la ciudad subutilizados transformándolos temporalmente en plazas y espacios públicos para las personas (Ciudad Emergente, 2017).

Enmarcada en la Primera Escuela de Otoño sobre Urbanismo Táctico en el 2014, organizado por el GIAE_ y Ciudad Emergente, es un emplazamiento con similares objetivos de vinculación académico-social que el Primer encuentro de arte-diseño



Imagen 12. La Okuplaza. UNAM-Santiago en el Centro Cultura Santiago Tepalcatlalpan en la Delegación Xochimilco de la Ciudad de México 2014.

y procesos sociales, pero esta vez abordado, desde las tácticas urbanas como herramienta de articulación entre conocimientos, saberes y experiencias.¹⁶ Resalto de esta experiencia la inclusión de colectivos de la sociedad civil, como “Isla Urbana” que acerca las tecnologías de cosecha de agua a la población, y la representación de la Comunidad de Santiago Tepalcatlalpan, que tuvo la oportunidad de difundir sus trabajos de conservación y manejo de su área natural y rural.

Esta ocupación temporal del espacio público también es comprendida desde la perspectiva de Bourriaud como un paréntesis espacial y temporal en la esfera social.

[...] es importante reconsiderar el lugar de las obras en el sistema global de la economía, simbólica o material, que rige la sociedad contemporánea: para nosotros, más allá de su carácter comercial o

de su valor semántico, la obra de arte representa un intersticio social. Este término, “intersticio”, fue usado por Karl Marx para definir comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia: trueque, ventas a pérdida, producciones autárquicas, etc. [...] El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global. Este es justamente el carácter [...] [del] [...] arte contemporáneo [...] crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las “zonas de comunicación” impuestas (Bourriaud, 2008: 16).

Es el carácter de intersticio, que apertura espacios de relación no convencionales, le otorga al arte otra dimensión útil socialmente, desacelerando la vida cotidiana y privilegiando el intercambio humano complejo, recociéndonos como comunidad, implicándonos en los procesos compartidos, facilitando la divulgación de conocimientos y saberes. A este respecto, me gustaría compartir la participación de la integrante del GIAE_

16 Para conocer todos los colectivos y proyectos de investigación participantes consultar: <https://giaiae.wordpress.com/2014/10/31/1a-escuela-de-otono-microurbanismo-tactico/>



Imagen 13. Taller urbanskatemap en “La Okuplaza”. UNAM-Santiago en el Centro Cultura Santiago Tepalcatlalpan, Xochimilco Ciudad de México, 2014.

Ivonne Nava, quien desarrollo un taller de video para un grupo de jóvenes patinadores de Santiago Tepalcatlalpan (Taller *urbanskatemap*),¹⁷ quien en la mañana comenzó con un taller de un sujetador para celulares para grabar en movimiento sobre las patinetas, después a medio día se pusieron a grabar, y por la tarde se proyectaron los videos, todo sucedió en el marco de “La Okuplaza” (Imagen 13). Lo que se muestra claramente es cómo “La Okuplaza” es una táctica urbana que abre un espacio de intercambio humanizado, donde se desarrollan diversidad de formas relacionales, guiados por los intereses compartidos.

Finalmente, para pensar sobre otras dimensiones de la utilidad social del arte me referiré a la artista cubana Tania Bruguera que aborda en su obra temas políticos y sociales a partir de las nociones de poder y control. Bruguera plantea la idea de “arte útil”, que me permitirá establecer una discusión, tensión y reflexión sobre los alcances de esta utilidad.

El impulso natural de un artista es tratar de comprender las cosas que lo rodean y compartir con los demás las preguntas que se hace y las respuestas que encuentra. El sentido del Arte Útil es imaginar, crear, desarrollar e implementar algo que, creado desde la práctica artística, brindar a la gente un resultado claramente beneficioso. Esto es arte porque es la elaboración de una propuesta que no existe todavía en el mundo real y porque es hecho con la esperanza y la creencia en que algo puede hacerse de un modo mejor, incluso cuando las condiciones no están aún allí para que así ocurra. El arte es el espacio a partir del cual uno se comporta como si existieran las condiciones para que ocurran las cosas que uno quiere que ocurran y como si todos estuvieran de acuerdo sobre lo que proponemos, aunque eso todavía no sea así, es vivir el futuro en el presente. El arte es también hacer creer, aunque sepamos que no tenemos mucho más que la creencia misma. El arte es ir practicando el futuro (Bruguera, 2012).

Ir practicando el futuro y hacer creer, son un punto de partida para explorar otras formas de la utilidad social del arte, de las cuales hemos hablando en este apartado, y sobre lo cual he

17 Para ver un video resumen de esta actividad consultar en: <https://www.youtube.com/watch?v=UsRXcTC3iy8>

de resaltar la capacidad del arte para generar vínculos sociales, para fortalecer lo que la jerga oficial y científica social llama, el tejido social. Lo cual me sugiere la comprensión sobre la vocación de la escultura social, no como la modelación de la sociedad al antojo del artistas, sino la participación del arte en un proceso participativo del desarrollo de las relaciones políticas entre individuos, el arte en este sentido es una actividad “trans”, está en el medio de las personas, no es un mensaje o una expresión, es el puente con el cual se une a las colectividades, es la cultura que nos permite dialogar y hacer cosas juntas, pero también relacionarnos con el mundo, con lo no humano, el entorno, la naturaleza, lo otro que no somos, es una red de implicaciones “El arte es un estado de encuentro” (Bourriaud, 2008: 17). ✕

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2011). “¿Qué es un dispositivo?”. En *Revista Sociológica*, vol. 26, núm. 73, pp. 249-264.
- Aguilar, Y. (2014). *Fábrica de juguetes “Hazlo Tú Mismo”*. México.
- Aguilar, Y. y L. Serrano (2017). *GIAE _*. México: Laboratorio de Arte, Diseño y Entorno-UNAM.
- Angrosino, M. (2012). *Etnografía y observación participante en Investigación Cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata.
- Beuys, J. (1977). *Entrada en un ser vivo*. Kassel: Documenta 6.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bruguera, T. (2012). *Reflexions on Arte útil (Useful Art)*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M)-Dirección General de Bellas Artes del Libro y de Archivos. Disponible en: <http://www.biboloid.com/2013/01/arte-util.html> o <http://www.taniabruguera.com/cms/592-o-Reflexions+on+Arte+til+Useful+Art.htm>
- Ciudad Emergente (2017). *Okuplaza*. Disponible en: <http://okuplaza.org/>
- IDEO. (2015). *The Field Guide to Human-Centered Design*.
- Krauss, R. (1979). “La escultura en su campo expandido”. En H. Foster *La posmodernidad*. Barcelona: Kairos.
- Latour, B. (1992). *Ciencia en acción. Cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*. Barcelona: Editorial Labor.
- Maderuelo, J. (1990). *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. España: Mandadori.
- Pérez, F. (2003). *Lo material y lo inmaterial en el arte-diseño contemporáneo (materiales, objetos y lenguajes virtuales)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco-División de Ciencias y Arte para el Diseño.
- Puig, J., M. Gijón, X. García y L. Rubio (2011). “Aprendizaje-servicio y Educación para la Ciudadanía”. En *Revista de Educación*, pp. 45-67.
- Sennett, R. (2012). *Juntos: rituales placeres y política de cooperación*. Barcelona: Anagrama.
- Vidal, T., y E. Pol. (2005). “La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares”. En *Anaurio de Psicología*, núm. 3. Barcelona: Universidad de Barcelona.

EL CABARET POLÍTICO MEXICANO Y EL PODER:

UNA LECTURA GRAMSCIANA

THE MEXICAN POLITICAL CABARET AND POWER:

A GRAMSCIAN READING

GASTÓN ALZATE

California State University-Los Angeles, E.U

karpai@me.com

Recepción: 6 de agosto de 2018 • Aceptación: 29 de enero de 2019

RESUMEN

Este ensayo analiza el contexto histórico en el que a finales en la década de los ochenta una generación de artistas creó un género multidisciplinario en el que se mezclaron el performance, la música, el teatro y la poesía, al que desde esa época se ha llamado “Cabaret Político” o “farsa mexicana”. También crearon espacios para teatrales libres de la censura oficial y del constreñimiento de la dramaturgia actoral, de la supremacía del texto y de la voluntad del director. El artículo demuestra cómo el teatro mexicano devino un campo de batalla de diferentes líneas de fuerzas y antagonismos de poder. Asume el cabaret político, como un imaginario contra simbólico a la mexicanidad oficial que tuvo dos etapas. Una primera contra hegemónica (finales de los setenta a 1990), que es la que estudia el ensayo, y una segunda de hegemonía alternativa (1990 en adelante), segunda parte de esta investigación.

Palabras clave: multidisciplinariedad, performance, teatro mexicano, contrahegemonía

ABSTRACT

This essay analyzes the historical context in which, at the end of the eighties, a generation of artists created a multidisciplinary genre in which they mixed performance, music, theater and poetry. Today this genre is called Political Cabaret or Mexican farce. They also created independent theatrical spaces free of official censorship and the constraint of acting drama, the supremacy of the literary text and the authoritarian will of the director. The article demonstrates how the Mexican theater became a battlefield of different forces and antagonisms of power. It assumes the political cabaret as an imaginary counter symbolic to the official Mexicaness, which could be divided in two stages. A counterhegemonic stage (late seventies to 1990), which is the one that is studied in the essay, and alternative hegemony (1990 onwards), second part of this investigation.

Keywords: multidisciplinarity, performance, Mexican theater, counterhegemony

El cabaret político mexicano que surge a finales de los años setenta en la Ciudad de México tuvo desde sus comienzos la necesidad de indagar en la cultura mexicana, especialmente en las formas dramáticas populares como manera de ofrecer una visión crítica, propia y alternativa al autoritarismo cultural y político dominante del momento. En este sentido es importante destacar la aparición de elementos culturales residuales en su conformación, los cuales se pueden notar en el deseo, del nuevo género teatral, de revivir dinámicas del Teatro popular de Carpa y de Revista.¹ Como afirma Raymond Williams, los elementos residuales son aquellos que aunque provienen de épocas anteriores, forman parte y se mantienen activamente en la cultura.

De este modo, ciertas experiencias, significados y valores que no pueden ser expresados o verificados sustancialmente en términos de la cultura dominante, se viven y se practican sin embargo a partir de los residuos —culturales y sociales— de alguna institución o formación social y cultural previa (Williams, 1977: 122).

1 El Teatro de Carpa, espectáculo itinerante realizado inicialmente en las carpas de los circos de los barrios más humildes de la Ciudad de México, había sido parte de un proceso de legitimación cultural a principios de siglo XX, que el cabaret político de los años ochenta, guardadas las proporciones históricas y de clase, de alguna manera repite. En un viaje de la marginalidad al centro de la cultura, mujeres carperas como “Vitola” (Fanny Kaufman) y “La Guayaba” y “La Tostada” (Amelia Wilhelmy y Delia Magaña) y personajes como “Cantinflas”, “Resortes”, “Mantequilla”, “Palillo” y “Tintán” adaptaron sus números a teatros y audiencias mucho más elegantes y sofisticadas del Teatro de Revista. Muchos de estos artistas, continuarán este asenso social convirtiéndose en figuras del cine mexicano de la Época de Oro de los años treinta y cuarenta.

Para Williams es importante distinguir lo residual de lo arcaico, porque lo primero engloba elementos que pueden tener una relación de oposición o presentarse como alternativos a la cultura dominante, mientras que lo arcaico, ya ha sido incorporado y neutralizado en el orden cultural dominante. En la historia del teatro mexicano hasta el nacimiento del Cabaret Político, el Teatro de Carpa y el Teatro de Revista tenían el lugar del género menor, es decir habían sido interpretados como parte de un patrón cultural decadente, psicalíptico (de la vida licenciosa y nocturna de la Ciudad de México), sin vigencia en el campo del teatro “moderno”, es decir de aquel que ocurrirá a partir de las vanguardias teatrales de Novo, Villaurrutia, Gorostiza y Usigli.²

Ahora bien, hay que decir que las luchas por un teatro más democrático son un fenómeno típicamente latinoamericano de la época. Con sus diferencias contextuales, muchos consideran al cabaret político como la versión mexicana del teatro independiente característico de Argentina, Uruguay y Chile de los años setenta y ochenta (De Ita, 1992: 120).³ Su

2 Este criterio que se mantenía en muchas de las escuelas de arte y teatro mexicanas de los años ochentas (y aun sigue como prejuicio en nuestros días), sigue principalmente las ideas de Rodolfo Usigli (1905-1979), en su justificada cruzada contra la zarzuela y la ópera española a mediados del siglo pasado. Sin embargo, hoy en día está lucha entre lo moderno y lo popular es a mi parecer completamente anacrónico.

3 Hay que matizar esta afirmación. En realidad, México sí tuvo y ha tenido un “teatro independiente”. Como afirma Fernando de Ita, a diferencia de lo que pasó en Uruguay y Argentina, naciones que consolidaron este tipo de teatro vinculando a la clase media y a la clase trabajadora, “el teatro independiente mexicano ha sido un teatro marginal, intermitente, el cual, pese a su entusiasmo, nunca alcanzó a cautivar a un público general” (De Ita, 1992: 120). Las obras de CLETA y Los Mascarones, por dar un ejemplo del teatro

particularidad sería que, a diferencia del teatro independiente, el albur del cabaret mexicano permitirá integrar las luchas por la igualdad de géneros a las luchas sociales y políticas, y con ellos logrará vincular múltiples sectores de la población, incluyendo a los mismos políticos que eran parodiados y representados en escena. Vamos a asumir en este ensayo la activación de las dinámicas teatrales populares residuales en la década del ochenta del nuevo género como una cultura

subalterna que retará abiertamente la estructura jerárquico piramidal del teatro académico (que actuará en esa época como cultura dominante), introduciendo elementos claramente progresistas y democráticos como la creación colectiva, el rompimiento de la cuarta pared y una actitud crítica e iconoclasta que permitirá la liberación del constreñimiento de la dramaturgia actoral, la supremacía del texto y la voluntad omnímoda del director.

EL CANTAUTOR-PROTESTA DE LOS AÑOS SESENTA

independiente, implicaban una ideología compartida con el espectador para su realización. En el cabaret esto nunca fue necesario. Podemos intuir que la “seriedad” de las ideas revolucionarias del teatro independiente mexicano no estableció una negociación en el que los espectadores pudieran estar expuestos a formas radicalmente distintas de entender la mexicanidad sin sentir amenazadas su ideología personal. En los años 60, el colectivo pionero Los Mascarones inspiró a muchos jóvenes a formar grupos teatrales y hacer teatro callejero de agitación y propaganda (*agitprop*) y de guerrilla, con el fin de contribuir a una transformación radical política y social del país. Es el caso del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA), que producen por esa época obras de creación colectiva dirigidas a públicos populares y de clase media. Sus modelos serán Bertold Brecht, Enrique Buenaventura y Augusto Boal. Pese a que CLETA aglutinó a jóvenes universitarios y a actores profesionales, fue un movimiento poco fructífero en comparación con el cabaret. Dejaron sobre el escenario del Foro Isabelino dos extraordinarias puestas en escena que de vez en cuando vemos montar de nuevo en las escuelas de teatro: *Fantoche*, basada en la obra de Peter Weiss y *Torquemada*. Ambas produjeron y siguen produciendo llenos diarios. Rupturas y escisiones internas, luchas con Los Mascarones produjeron que se perdiera su *momentum* en los sesenta, aunque han tenido un segundo aire y actualmente funciona como una Organización Político Cultural de la UNAM. Muy interesante es lo que han hecho en el Festival Cervantino Callejero, el cual cumplirá su 44 aniversario este año (2018).

Un factor fundamental para que surja el género del cabaret político es el impacto en México de una pluralidad de movimientos libertarios de las sociedades occidentales que rechazaban cualquier principio de autoridad. En los años setenta México era un país en el que las grandes concentraciones públicas habían sido prohibidas desde la masacre de Tlatelolco (1968) y el concierto de rock de Avándaro (1971), síntoma siniestro de una cultura dominada durante varias décadas por el monopolio político del Partido Revolucionario Institucional (PRI). Desde entonces, el país no había presenciado el desarrollo abierto de una cultura estudiantil masiva. A través de los cantautores de protesta social que usan tertulias y bares como lugares para presentar sus composiciones se va generando un movimiento cultural beligerante. Uno de los compositores más significativos de la época es Oscar Chávez (1935), cuya formación tendrá una relación muy estrecha con el teatro, el cine, la televisión y la radio, aunque la actividad donde más se conocerá será la de cantante de protesta, apoyando desde las demandas estudiantiles de los sesenta, hasta el movimiento zapatista de los noventa. Un hecho significativo es que en 1976 Chávez grabó en vivo su primer disco en el Teatro Blanquita, actualizando el formato del corrido revolucionario y parodiando la realidad política de

fin del sexenio del presidente Luis Echeverría.⁴ En este concierto y en parte de su obra en la que utiliza encabezados del periódico o chistes populares como detonantes para hacer un corrido, se pueden observar el desarrollo embrionario de una de las dinámicas del género de cabaret. Como afirma Natalia Cament (2010: 56): “Esta ecléctica capacidad de recolectar material de creación, nos recuerda, sin duda, a los creadores de revistas políticas y del teatro de carpa”.

Paralelamente a los cantautores protesta, y como parte de las influencias de la cultura “hippi” de los sesentas, comienzan a ser populares los “Café Cantantes”, lugares de pequeña dimensión que complementarán el servicio propio del café con audiciones de rockola y grupos de música en vivo. Se propiciará así un ambiente para escuchar y bailar el rock and roll, resistiendo heroicamente las ordenanzas del “regente de hierro”, Don Ernesto Uruchurtu, de ingrata recordación en la historia del cabaret, del Teatro de Carpa y de Revista, y en general de la vida nocturna del D.F. de los años sesenta.⁵

JUAN IBÁÑEZ Y EL TEATRO DE REVISTA

Dentro de esta dinámica cultural de recuperación de elementos residuales de la cultura y la búsqueda de alternativas de diversión nocturna en la ciudad capital el director de teatro y de cine Juan Ibáñez Díez-Gutiérrez (1938-2000) intentó en 1974 montar varios espectáculos al estilo de la Revista tradicional en el Teatro Blanquita. Según Tito Vasconcelos, este prolífico director pondrá en escena la última obra del género de Revista con la mitológica María Conesa acompañando a la actriz y bailarina Ofelia Medina (Vasconcelos, 2008).⁶ Unos años después, a finales de los sesenta Ibáñez abrirá un “café cantante” con un grupo de actores universitarios de la Escuela de Bellas Artes con los que producirá un espectáculo musical bilingüe sobre la Conquista de México inspirado en la revista mexicana. El proyecto intentará desenterrar las tradicionales “Tandas”⁷ del

4 Consultar el artículo “Oscar Chávez da voz al desahogo popular”. En Proceso, núm. 3, noviembre de 1976.

5 Después de haber sido una de las fuerzas culturales más importantes de principio de siglo, el Cabaret tradicional, junto con el Teatro de Carpa y el Teatro de Revista, desaparecerán como género popular durante los años sesenta debido a la cruzada moral contra los establecimientos de la vida nocturna, llevadas a cabo por las políticas conservadoras antimodernistas de Ernesto Uruchurtu Peralta, quien fuera el alcalde de la ciudad capital. No fue esta la única medida antipopular de Uruchurtu, quien renunciara al gobierno capitalino el 15 de septiembre de 1966 después de las fuertes críticas desatadas por el violento desalojo de más de 3.000 colonos en el Pedregal de Santa Úrsula al Sur de la Ciudad frente al Estadio Azteca. Durante su larga administración de 14 años (1952-1966), se opuso sistemáticamente a la construcción de un tren metropolitano, pero tras su salida del gobierno de la capital se construyó el Metro de la Ciudad de México.

6 Diez años después, en 1984, el actor Enrique Alonso intentó algo parecido recuperando y poniendo en escena algunas revistas que había protagonizado María Conesa en los 40 y 50 del siglo pasado. Como la Conesa había sido su gran amiga de toda la vida y Alonso había sido figura importante en los años cincuenta en zarzuelas y revistas en compañía además de Lupe Rivas Cacho con temporadas en las que sobrepasó las cien funciones, intentó resucitar en los ochenta el así llamado “Género Chico” con el estreno de varias revistas que habían tenido en su momento éxito de público y de crítica como *Dos tandas por un boleto*, *La alegría de las tandas*, *Chin-Chun-Chan* y *Las musas del País*. En esas obras Martha Ofelia Galindo, figuró como actriz. La música estuvo a cargo de Aurelio Calvario (Clament, 2016: 57)

7 En el Teatro popular de Carpa los espectáculos estaban divididos en tres “tandas” de sketches cómicos, musicales y de variedades. En la primera tanda para todas las edades y de menor precio, se presentaban artistas poco conocidos. Por el contrario, la tercera tanda comenzaba ya entrada la noche a partir de las 8 de la noche y estaba

Teatro Principal erradicadas a principios de los sesenta por Urruchurtu. El espectáculo tendrá un éxito inusitado presentándose en ambiente de *café concert* (restaurante-teatro-bar), como parte de un proyecto turístico que incluía el reacondicionamiento de el Ex convento de Acolman, cerca a la Ciudad de México.⁸

Debido a la presencia de Luis Buñuel en la vida cultural de la ciudad en los años sesenta varios centros nocturnos usarán nombres de sus películas. En esa tónica Ibáñez abrirá el café restaurante/café cantante *El Perro Andaluz* en la calle de Copenhague y *La Edad de Oro* que funcionará unos años entre la avenida Morelos y la calle de Abraham González y que serán refugios de escritores, intelectuales y artistas, como “La palomilla de El Perro” (1986). *La Edad de Oro* será un sitio de moda en el que habrá que hacer reservaciones con varios días de anticipación para encontrar una mesa, en especial las que estarán cerca del escenario. Trabajando de lunes a sábado, en este teatro-bar artistas liderados por Ibáñez realizarán un sinnúmero de parodias homenajear la tradición carpera sobre la contingencia política en la ciudad y el país (Cament, 2016: 57).

reservada para cómicos y vedettes con cierto profesionalismo. En el Teatro de revista se conservará la división de las “tandas” de la carpa, aunque serán espectáculos únicamente para adultos.

8 Afirma Tito Vasconcelos sobre este proyecto: “El texto (incontrable hasta la fecha) era del poeta Eduardo Lizalde. Este grupo en el que se reunieron actores y músicos como Oscar Chávez, Lilia Aragón, Sergio Klainer, Gastón Melo y Beatriz Sheridan entre otros se llamó *La Edad de Oro*. Con esta compañía a la que se unieron después Ernesto Gómez Cruz, Martha Ofelia Galindo, Lupe Vázquez y Nora Velázquez, continuó su trabajo en un espacio llamado *El Café Colón*, ubicado en Paseo de la Reforma y que era un homenaje al original *Café Colón* de principios del Siglo XX. Y ahí se establecieron por varios años con gran éxito” (Vasconcelos, 2018).

CULTURA EMERGENTE EN ESPACIOS PARATEATRALES: EL GUAU Y EL MIAU

Coincidiendo con estas propuestas vanguardistas de jóvenes que intentaban romper las reglas del *establishment* aparece en la escena nocturna capitalina el actor, argumentista, escenógrafo y director de cine, teatro y televisión mexicano Julián Pastor Llana (1943-2015), quien iniciará en 1978 en el “Bar Guau” las *Veladas literario musicales* que permanecerán en cartelera en el D.F. durante 17 años (1978-1995). Estas veladas harán explícita la presencia de una nueva cultura nocturna emergente en la ciudad. Pastor no era ajeno a este tipo de espectáculo, en los setenta también había trabajado en *La Edad de Oro* haciendo sketches, aunque no tenía buen recuerdo de esa época: “[...] en realidad el show era muy malo, no era del todo cómico, pero la clave era Oscar Chávez cantando en serio, con Mario Ardila” (Rivera, 1994). Estas veladas del Guau impulsadas por Pastor, se articularán en la vida nocturna de la ciudad capital a finales de los años setenta parodiando la realidad social y realizando comentarios satíricos sobre las estructuras del poder. Utilizarán las dinámicas residuales del “Teatro de variedades” tan típico de la Revista. Teatralmente implicarán la posibilidad de presentar espectáculos sin una gran infraestructura y a un costo relativamente bajo, que permitía formas dramáticas innovadoras en oposición al jerárquico teatro oficial y académico.⁹ Los

9 En una entrevista para la revista *Proceso*, hablando de los espectáculos presentados en el Guau y en el Miau (fundado años después), Pastor señalaba una diferencia básica entre la carpa y el nuevo cabaret que apenas se iniciaba: “[la carpa] nunca llegó a niveles de verdadera crítica [...] una cosa es la crítica política y otra cosa es la sátira la sátira, por lo general, se queda en los niveles de burla” Y pone el ejemplo de Palillo: “Él se iba a los puros calificativos, a pitorrearse. Lo máximo que hacía era llamarles chupasangres,

espectáculos del Guau y del Miau explotarán características del teatro popular de carpa que serán fundamentales en el nuevo género: la división dramática en sketches, los personajes tipos de la ciudad, los espectadores como participantes activos de las obras, el uso del albur como parte de la parodia de la realidad política y la actualización casi diaria del espectáculo, dependiendo de los acontecimientos de la ciudad y del país.¹⁰ Como sucederá posteriormente en teatro bares posteriores, en el Guau, habrá políticos famosos entre el público que no podrán sucumbir a la tentación de ir a verse caricaturizados en escena. “Un día tuvimos ahí a Carlos Salinas, a Manuel Bartlett y a Francisco Rojas, cuando eran secretarios de Estado [...] José López Portillo nos compró una vez una función para sus amigos”. Según la actriz Martha Ofelia Galindo en el Bar Guau, a principio de los años setenta, es donde se encuentra ella con Jesusa Rodríguez y el cantautor Oscar Chávez. Galindo afirma que ella y Chávez trabajaron allí un tipo de espectáculo político musical parecido a la farsa (Vargas, 2015). Ya que se trataba de funciones que iban de lunes a sábado, estas canciones o parodias sobre lo que sucedía en el día a día, fueron tomando con el tiempo la forma de un espectáculo de teatro musical con contenido satírico. Según cuenta Galindo, en el Bar Guau surgieron

figuras como Fernando Luján, Jesusa Rodríguez, Isabel Benett, Mauricio Herrera, Ausencio Cruz y Víctor Trujillo (Brozzo).

LA HEGEMONÍA Y LA CONTRA HEGEMONÍA TEATRAL

Para entender el papel que el cabaret ejerció en los procesos culturales de transformación en el teatro mexicano de esta época tenemos que detenernos aquí un momento para aclarar algunas ideas de Antonio Gramsci sobre la cultura. Desde finales de los años cuarenta del siglo pasado cuando comienzan a ser divulgados sus famosos *Cuadernos de la cárcel* el concepto de hegemonía pasa a ser un presupuesto teórico en las ciencias políticas y sociales. Gramsci rompió para siempre los confines y las barreras que separaban el arte, la literatura, la cultura, la política y la vida cotidiana. Es la razón por la cual el performance y el teatro ya no pueden ser analizados como espacios idealizados de elites artísticas, teniendo en cuenta que la cultura es un campo de batalla de diferentes líneas de fuerza y antagonismos de poder. Para llegar a ello, Gramsci separa el concepto de hegemonía del de dominación. Por dominación Gramsci entiende el uso o la amenaza de coerción, de imponer el orden mediante la fuerza física a través de la policía o el ejército, tal como ocurre en una dictadura. En una democracia, el poder se produce a través de la hegemonía cultural, básicamente por el control de lo que en el marxismo clásico se llama la superestructura: el sistema educativo, las instituciones religiosas, el arte, el teatro y los medios de comunicación. En las condiciones del estado moderno una clase dominante mantiene su dominio no simplemente mediante una organización especial de la fuerza, sino porque es capaz de ir más allá de sus intereses para ejercer un liderazgo moral e intelectual y porque es capaz de realizar compromisos con una variedad de aliados que se unifican en un bloque. Esto es lo que entiende Gramsci por “bloque hegemónico”, el cual tiene dos funciones: por un

corruptos. Llamar a un político corrupto no es crítica política, es sátira. Nosotros hemos tratado de ir más a fondo, a criticar las estructuras del poder, sus orígenes” (Rivera, 1994: n.d.).

- 10 “En el Guau han sucedido cosas impresionantes, como alguien del público que se para y lanza un discurso de 10 minutos contra el gobierno. Hay veces que van priistas que se defienden y casi se arman pleitos. De repente la gente se lo toma muy en serio. Es una experiencia de interacción única. Ahí yo presumo: No hay ni ha habido un espectáculo más interactivo, donde el público participe tanto” (Rivera, 1994: s.d.).

lado, amalgamar a todas las clases sociales en torno a un proyecto, el de las élites dominantes, y al mismo tiempo inhibir toda potencialidad de cambio o revolución de los dominados. Es por ello que después de Gramsci, la sociedad civil no es el escenario de la lucha de clases sino el terreno cotidiano de la lucha cultural e intelectual de todas las clases y grupos sociales por establecer sus diferentes hegemonías (Gramsci, 1984: 315). Desde el punto de vista gramsciano hay dos hegemonías que particularmente me interesan en esta investigación: la contrahegemonía (la del adversario que es renovada, recreada, defendida y modificada) y la hegemonía alternativa (que resiste, se ve limitada, alterada y desafiada por presiones que no le son propias). Durante la década del ochenta el cabaret político mexicano desempeñó la primera, una contra hegemonía como demostraremos en adelante.

EL TEATRO OFICIAL: LA “NUEVA” COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO (A LA ANTIGÜITA)

En contraposición a estas fuerzas teatrales que buscaban escenarios alternativos para desarrollar una dramaturgia no hegemónica, es importante señalar el apoyo institucional del Estado mexicano al teatro oficial, que se manifestó en la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1983), porque muestra cómo este teatro académico va en una dirección opuesta a las fuerzas culturales que generarán el cabaret político. La crisis de hegemonía se suscita, según Gramsci, cuando el grupo dirigente se ve incapacitado de brindar respuestas o soluciones a los problemas colectivos y así se socava el consenso sobre su concepción de mundo, en este caso, el consenso sobre la producción teatral oficial caracterizada por un conservadurismo a ultranza y por un teatro que, aunque progresista ideológicamente, era de una seriedad casi sublime que privilegiaba el texto dramático y las puestas en escena, las cuales, con pocas

excepciones, ignoraban los movimientos artísticos contemporáneos, especialmente la performance, que es tan vital para la historia del teatro contemporáneo de los años ochentas. Hay que tener en cuenta en este momento el desgaste del sistema político mexicano producto de la crisis del 82, la deuda externa, la inflación y la devaluación del peso, los cuales terminan por reflejarse en la superestructura mexicana, especialmente en el presupuesto destinado al teatro.¹¹ Según Fernando de Ita (1992: 116) “[...] para 1982 el Instituto Nacional de Bellas Artes consumía el 85 por ciento de su presupuesto en gastos administrativos, y competía con la UNAM en la burocratización de sus procedimientos, en el alto costo de sus producciones y en la corrupción sindical”. La crisis de los ochenta como consecuencia produjo la salida de la mayoría de los directores teatrales de la universidad¹² con lo que indirectamente pusieron en aprieto

11 A diferencia de otros países, en México desde la fundación del PRI (1946), la cultura había sido una labor del estado, pese a los traumas típicos de las transiciones sexenales en el gobierno y la burocratización cada vez mayor de los sindicatos. A partir de 1982, debido a las restricciones del nuevo gobierno, el Estado dejó de ejercer su labor de mecenas único produciendo una gran inestabilidad en el teatro universitario del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes) y de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México). Otros centros de estudio como la escuela de la Asociación Nacional de Actores o la Universidad Veracruzana no pudieron resolver favorablemente los lineamientos neoliberales. Estos lineamientos no hicieron otra cosa que agudizar los problemas ya existentes de la educación pública en México, los cuales venían desde los años setenta. La iniciativa privada no estaba capacitada, ni tenía una tradición de cooperación en los asuntos culturales (De Ita, 1992: 114).

12 Héctor Azar, Héctor Mendoza, Ludwik Margulles, Juan José Gurrrola, Julio Castillo, Germán Castillo, Luis de Tavira, José Caballero, entre otros.

a “la corriente universitaria” y al así llamado teatro de director y de dramaturgia literaria, tan importante en la cultura oficial mexicana en esos tiempos y aun en nuestros días. En este contexto la aparición de dos fuerzas teatrales: la producción teatral de las mujeres (incluyendo una visión lésbica), y la producción gay masculina, van a jugar un papel fundamental en la producción de prácticas contra-hegemónicas que intentarán desarticular los discursos dramáticos del teatro oficial con el fin de instalar una hegemonía diferente.

LAS MUJERES Y EL TEATRO DE LOS 80

Podemos concebirlo como la aparición de un feminismo explícito en las mujeres dramaturgas. Lo primero que habría que observar es que México siempre tuvo dramaturgas antes de esta época: Elena Garro, Rosario Castellanos, Luisa Josefina Hernández, Leonor Azcárate, por mencionar solo algunas. Su producción teatral se había caracterizado por tener una muy buena factura y por tener cierta tendencia a la temática social. Sin embargo, las mujeres de los 80 tendrán otra mirada con respecto a la temática social, la cual podemos identificar con un giro claramente feminista (o feminismo emergente) dentro de ciertos fenómenos que estaban ocurriendo en la cultura del momento. Una de las mujeres que va romper el molde va a ser Sabina Berman, quien ganará el Premio Nacional de Teatro en 1981 con *El amo del piolet*, sobre el asesinato de Trotsky, una pieza todavía muy “usigliana” sobre el tema de la anti-historia y que después será titulada *Rompecabezas*. Dentro de esa misma línea Berman escribirá *Herejía*, sobre el juicio y la persecución de judíos conversos en el tiempo de la conquista del norte de México. Sin embargo, lo más interesante es el salto significativo de esta dramaturga al alejarse de los grandes temas nacionales y presentar obras de corte claramente antipatriarcal, y que además van a tener gran éxito de público y de la crítica teatral

institucional como *Muerte súbita* (1988) y *Entre Villa y una mujer desnuda* (1992).

Mucho más cerca del terreno del cabaret, ha inicios de los años ochenta encontramos a las cabareteras Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe buscando un lugar independiente donde desarrollar sus proyectos. Con este propósito inauguran el bar “El Fracaso” con la idea de realizar algo similar al cabaret alemán de posguerra, pero como su nombre profetizaba resultó un desastre (Avilés, 2015). Sin embargo, continuaron en este empeño e inauguraron a continuación “El Cuervo” en la plaza de la Conchita en Coyoacán, el cual había sido abierto por la actriz mexicana Silvia Pasquel y que después de Rodríguez y Felipe pasaría a ser del matrimonio de escritores Alejandro Aura y Carmen Boullosa.¹³ De esta última destaquemos la publicación de *Teatro herético*, un libro publicado en 1987 consistente en tres obras: *Aura y las once mil vírgenes* y *Cocinar hombres*, estrenadas ambas en el mismísimo bar El Cuervo en 1984 y 1985, y *Propusieron a María (Diálogo imposible en un acto)*, sin estrenar al momento de la publicación. Por su significación, esta publicación, dirigida por Vicente Leñero, ya nos indica de la presencia de un género teatral nacido en las entrañas de un bar, un espacio parateatral. Otras obras de Boullosa de esa época que nos pueden dar luces sobre este origen feminista del movimiento de cabaret son *Trece señoritas* (1983), que será dirigida por Jesusa Rodríguez en “La Capilla” con música de Liliana Felipe y tendrá escenografía de Magali Lara. La obra que no era una historia biográfica, sino la recreación de lo que sucedía en

13 Según cuenta la artista conceptual Maris Bustamante, “era un lugar pequeñito, como una cueva, encerrado y caluroso, con una escalera de madera pegada a la pared bastante incómoda, que llevaba directamente del ático-camerino al foro de reducidas dimensiones” (Bustamante, 2010: s.d.).

las pinturas de Frida Kahlo, que eran transformadas por la dramaturgia en cuadros vivos.

En el año en que abren el teatro bar El Cuervo, Rodríguez y Felipe fundan el Grupo Divas A.C. Este grupo conformado además de Felipe y Rodríguez por Astrid Hadad, Regina Orozco y Victoria Gutiérrez, montará diversas obras dentro de las que cabe destacar la ópera *Donna Giovanni* (1983). Esta fue una adaptación libre de Don Juan de Mozart y Da Ponte, pero en *drag*. La puesta en escena era bastante arriesgada, utilizaba solamente la interpretación al piano de Alberto Cruzprieto, su director musical. Reformulaba el paradigma del seductor haciéndolo completamente femenino. Esta obra tuvo la característica de desatar polémicas irreconciliables entre quienes rechazaban la inconcebible audacia del grupo y quienes se abandonaban a un juego visual extraordinario del *performance art* como parte fundamental de un género a medio camino entre la ópera y el cabaret. Además, empleaba el humor y el travestismo como herramienta principal e intercalaba la música de Mozart con juegos de palabras y cuadros vivos (*tableaux vivants*), los cuales construían un comentario teatral sobre temas tradicionales como el amor, la traición y la sensualidad dentro de problemáticas feministas contemporáneas como el género, el empoderamiento y la construcción del deseo.¹⁴

14 *Donna Giovanni* viajó por Latinoamérica, los Estados Unidos y tuvo una larga temporada en Europa recibiendo buenas críticas, pese a que escandalizó a muchos por el uso del desnudo femenino y las cantantes no entrenadas para la ópera (exceptuando Regina Orozco), las cuales en varias ocasiones tuvieron que bajar la melodía una octava para alcanzar el registro. Pese a estas limitaciones la obra se convirtió en un parteaguas que indudablemente hace hoy en día parte del panteón teatral nacional.

LA PRODUCCIÓN TEATRAL GAY: EL CAMP

Estrictamente son los años 70 los que marcan, el comienzo del cambio de percepción de la sociedad mexicana respecto a la homosexualidad, gracias a una mayor reivindicación y visibilidad de los autores gays. Como ya ha sido muy estudiado por la crítica literaria, es quizás la novela *El vampiro de la colonia Roma* (1979) de Luis Zapata Quiroz la que significó una verdadera brecha y un cambio de rumbo respecto al desprecio o silenciamiento de lo homosexual en la cultura oficial. Tito Vasconcelos señala que sus inicios en el género de Cabaret tienen que ver con el director Juan Ibáñez con quien trabajará en la película *Divinas Palabras* (1977), una adaptación cinematográfica de la obra de Valle Inclán. En esa época se acercará a ver el trabajo de Ibáñez en el Café Colón y quedará cautivado. Justo por esas épocas comenzará a ensayar con Martha Luna *La Ópera de los tres centavos* en la que participará junto con Enrique Alonso y Marta Ofelia Galindo que se estrenará en el Teatro Frú Frú. El montaje de esta obra le hará entender el teatro de una manera diferente. "Ahí me hicieron voltear hacia un tipo de teatro que yo no tenía considerado y que, desde la perspectiva académica, nos horrorizaba a los que habíamos estudiado o a los 'actores serios'" (Morales, 2017). Tito comenzará a hacer Cabaret en 1978, en la sucursal Satélite del Café Colón, con lo cual podemos decir que fue uno de los primeros en identificarse en este género.

LA CONTRACULTURA: EL NUEVE (EL 9) Y LAS KITSCH COMPANY

En 1974 ya se había presentado la primera obra de teatro de temática gay *Los muchachos de la banda* gracias a la iniciativa de la activista gay Nancy Cárdenas. Además de los "café cantantes" y los "restorán bares", de un ambiente literario y cultural,

existieron otros antros a medio camino entre la discoteca y el bar, y más propicios para la producción gay. Es el caso de “El Nueve” (1974-1989) del empresario y promotor cultural Henry Donnadiou, quien fuera director de “Las Kitsch Company”, una compañía inspirada en el teatro del ridículo de Charles Ludlam, el cual había sido influido por la estética de Andy Warhol en su aproximación a la cultura popular. Las obras de Las Kitsch eran básicamente parodias de la cultura de masas que requería actores con buena disposición para el travestismo. A esta compañía se incorporaron Miguel Ángel de la Cueva (1949-1996) y Tito Vasconcelos (1951). Una de sus actuaciones más memorables de Miguel Ángel de la Cueva fue en la obra *Plastic Surgery* (1990), escrita por Luis Zapata y con la participación de Vasconcelos. “Durante esa temporada ambos actores fueron detenidos, Miguel Ángel en una razzia en el Cyprus acusado de narcosatánico y Tito por terrorismo”. Según cuenta Vasconcelos, hacia 1986 él hacía una especie de mini-espectáculos que se presentaban los miércoles en este centro nocturno. Se trataba de una representación que imitaba la revista mexicana (semilla de lo que posteriormente sería Cabaré-Tito en los 90).¹⁵ Tito afirma sobre esta época:

Entre 85 y 86 Donnadiou me invitó a trabajar para la Kitsch Company. Unos meses antes había viajado a New York y había traído conmigo el Texto de *Irma Vep* y algún otro, tal vez *Camille*. Y debo haberlo comentado. Donnadiou, me comentó que conocía el trabajo de Ludlam, y que el nombre de la compañía hacía de alguna

manera homenaje al camp, y al kitsch de Ludlam. Mi presencia en esta compañía marcó un tono particular y personal del Kitsch. Monsiváis alguna vez comentando sobre este asunto definió al Kitsch como: “lo sublime fallido” (Vasconcelos, 2008).

En el Bar El Nueve confluyeron personajes de la vida artística, intelectual y política de México como María Félix, La Tigresa, Alex Lora, Pita Amor, Carlos Monsiváis y Rubén Figueroa; y figuras extranjeras como Lola Flores, Manuel Puig, Charly García, Severo Sarduy, la cantante Alaska y Andy Warhol. Otro ejemplo del tipo de actividades que se desarrollaban en El Nueve eran los eventos de los martes, según Carlos Martínez Rentería, en ellos “se celebraron las más bizarras y provocadoras actividades contraculturales animadas por Mongo (Ramón Sánchez Lira) y Loquelio (Rogelio Villarreal), editores de dos publicaciones emblemáticas del *underground* ochentero, *La regla rota* y *La pusmoderna*, entre otras (Rentería, 2012).

Es importante señalar que los espectáculos iniciales del cabaret que hemos analizado como parte de su exploración por fuera del teatro académico, fueron influenciadas por las performances no objetuales de algunos miembros de la “generación de la ruptura” de los años cincuenta (Principalmente de Arnaldo Cohen, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Juan José Gurrola y Alberto Gironella), por ejemplo, las exposiciones del Grupo los Hartos y los “efímero pánico” de Alejandro Jodorowsky de los años sesenta.¹⁶ De hecho, en esa época, directores de teatro como el mismo Jodorowski y Juan José Gurrola también entienden la necesidad de vasos comunicantes entre el teatro y la performance, si bien su búsqueda va por caminos distintos a los del

15 Otros miembros de la compañía Las Kitsch fueron Jean Jacques, Juan Álvarez, La Cassani, Gustavo Torres Cuesta, Jaime Vite y López Arriaga. Algunos títulos de esos miniespectáculos fueron *Tomando el té con Lady Di*, *Las Meninas*, *Blanca Nieves en su 60 aniversario*, *La Bamba*, *Flans en Concierto*, *Las Madonas* y *Una noche en la Ópera*.

16 Para mayor detalle sobre estas acciones conceptuales ver el artículo de Maris Bustamante “1963-1983: veinte años de no objetualismos en México”.

cabaret. Tito Vasconcelos afirma sobre Jodorowski y esa época: “Jodorowski trabajó los desnudos y lo hizo fantásticamente, dijo: “hay los mexicanos tan chistosos”, y nos encuera a las glorias nacionales de teatro: nos encuera a Carlos Ancira, y nos encuera a Isela Vega y en la misma obra, y lo hace genialmente. Hace un espectáculo que también, de alguna manera a mí me toca, porque José Antonio Alcaraz trabajó muy de cerca con Jodorowski” (Zarur-Osorio, 2010: 128). Alcaraz y Vasconcelos fueron los creadores de la obra *Y sin embargo se mueven*. “Los finales de los 70 fueron una época extraordinaria para mí porque comencé a trabajar como asistente de José Antonio Alcaraz, que yo había conocido a finales de los 60 aquí en Zona Rosa junto con Monsiváis, José Ramón Enríquez, Francisco Marín, Javier Ruiloba y Jaime García Granados, toda una serie de personajes que eran parte de la fauna”, rememora (Morales, 2017).

Al bar El Nueve, le siguieron otros lugares que fueron significativos para la consolidación de la especie de contracultura que se estaba creando en los años ochenta, como “La Última Carcajada de la Cumbancha-LUCC” (1987-1992) o “El Bugambilia (1988), en donde debutaron cantantes y grupos musicales contestatarios como Rockdrigo González, Las Insólitas Imágenes de Aurora, Caifanes, Café Tacuba, La Maldita Vecindad, Santa Sabina, Botellita de Jerez, Bon y Los Enemigos del Silencio. En estos lugares se presentaron cantantes como Eugenia León o artistas de cabaret como Astrid Hadad y Regina Orozco, entre muchos otros. Tales espacios nocturnos también realizaban actividades culturales como presentaciones de libros, discos y exposiciones de artes plásticas, performances o conciertos de rock para un público heterogéneo.

CONCLUSIÓN: UN BLOQUE HISTÓRICO ALTERNATIVO

Desde una multiplicidad de lugares, conectando diversos grupos teatrales o compañías que se formaban de acuerdo al contexto y

las circunstancias de cada antro (teatrobar, restorán bar-disco-teca) se propició entre los años ochenta y noventa una especie de guerra de posiciones teatrales, las cuales fueron produciendo lo que Gramsci llamaría un bloque histórico alternativo. Esta deseo inicialmente involuntario e individual se tornará con el tiempo colectivo y consciente. El concepto de contrahegemonía da cuenta de los elementos para la construcción de una conciencia política autónoma en las diversas clases y sectores populares. Este concepto sociológico lo podríamos aplicar perfectamente a la organización teatral del momento. Plantearía los escenarios de disputa en el paso de los intereses particulares de los primeros artistas y agrupaciones de cabaret político hacia los intereses generales del cabaret como movimiento cultural, como proceso político clave hacia un bloque social alternativo.

Si se quiere cimentar una hegemonía alternativa a la dominante es preciso propiciar una guerra de posiciones cuyo objetivo es subvertir los valores establecidos y encaminar a la gente hacia un nuevo modelo social. De ahí que la creación de un nuevo intelectual asociado a la clase obrera pasa por el desarrollo desde la base, desde los sujetos concretos, de nuevas propuestas y demandas culturales (Rodríguez-Prieto y Seco-Martínez, 2007: 3).

Los movimientos culturales

Contrahegemónicos del cabaret de los años ochenta fueron luchas, colisiones, rupturas, en torno a la construcción del sentido del arte, como reacción contra el bloque histórico dominante: la cultura oficial representado por el teatro académico. En la década de los noventa, la apertura de “El Hábito” (1990) en Coyoacán, “Cabaretito” (1994) en la Zona Rosa y la estabilidad de las presentaciones de Astrid Hadad en el Bataclán de La Bodega (1995) en la Condesa, entre otros acontecimientos, se pueden interpretar como el fin de un proceso teatral

emergente del cabaret y el inicio de una contrahegemonía. Con ello este género consigue cierta legitimación dentro de las élites culturales y oficiales mexicanas. Podemos entenderlo como el momento en que el cabaret político contemporáneo pierde su carácter marginal ya que, en las relaciones de dominación y subordinación este nuevo género establece significados, prácticas y valores teatrales antagónicos al teatro de director/dramaturgo, los cuales finalmente terminan siendo incorporados a un orden social efectivo, el del teatro mexicano en su conjunto. Esta incorporación se ve reflejada en las becas institucionales y en la aceptación del género desde el teatro oficial a partir de los años noventa, momento en el que el cabaret político conquista irreversiblemente un espacio dentro de la historia del teatro mexicano. Afirma Cecilia Sotres sobre la celebración de los 45 años de esta institución en junio de 2007:

Es muy chistoso cómo ha ido cambiando esta relación a través de los años con el género del cabaret, porque ahora un poco en broma, un poco en serio ellos dicen: “Aquí estudió Julieta Gurrola, Margarita Sáenz, Juan Manuel Bernal, Guachu Guachu.. y Las Reinas Chulas. Entonces nos da mucha risa. Ahora ya somos parte... Por ejemplo cuando yo estudié en el CUT hace entre diez y quince años era muy distinto. Este género del cabaret era visto como feo. Lo que se decía era: “Jesusa no estudió aquí, Jesusa no pasó por el Centro Universitario de Teatro”; o directamente “Jesusa no estudió teatro” [...] Eso hace quince años. Ahora los chavos se acercan a nosotros. Tenemos un chico en un espectáculo y le decimos justo “el chico CUT”, y está feliz. Por ejemplo, aquí [El bar el Vicio] la gente del CUT es bienvenida, puede entrar gratis. Ha cambiado la relación totalmente (Marín y Alzate, 2008).

Por supuesto esto no quiere decir que al igual que en su comienzo, el cabaret siga luchando y sufriendo por su supervivencia y financiación, especialmente en los grupos que recién se forman. Es inevitable que continúen ese proceso de

legitimación en sus lugares de origen (el cabaret hoy en día se ha extendido fuera de la Ciudad de México) y frente a ciertos sectores del teatro tradicional, académico o universitario que todavía lo ven con recelo. Igualmente, aunque a partir de los noventas muchos grupos han tenido acceso a salas de teatro tradicional, el cabaret sigue utilizando espacios independientes, que, como en sus orígenes, funcionan como espacios para-teatrales como ocurriera en sus orígenes. Sin embargo, y sin olvidar lo anterior, hay que señalar que este proceso de dirección política e ideológica en el que un sector cultural logra una apropiación preferencial de las instancias de poder en alianza con varios grupos, admitiendo espacios donde “los grupos subalternos desarrollan prácticas independientes y no siempre funcionales para la reproducción del sistema” (García-Canclini, 1984), es lo que Gramsci entiende por hegemonía.

Podemos finalizar diciendo que el cabaret ha subvertido la dirección intelectual y moral de la historia del teatro mexicano construyendo un bloque contra hegemónico. Este bloque está formado por el número bastante considerable de grupos de Cabaret que surgieron a partir de los años noventa, y que hoy son parte activa del movimiento, como la compañía Las Reinas Chulas, Las hijas de Safo, Género menor, Carlos Pascual, La cabaretera solitaria, Adriana Jiménez Moles, Andrés Carreño y Carlo Henríquez entre muchos otros.¹⁷

17 La segunda parte de esta investigación se propone analizar un segundo momento contra hegemónico del cabaret político, que llamaremos “hegemonía alternativa”, la cual ocurrió a partir del año 2005, cuando el teatro bar El Hábito pasó ser el bar teatro El Vicio administrado por la compañía Las Reinas Chulas. Fue también el momento de la creación del Festival Internacional de Cabaret, que este año, 2018, va por su versión número XV, y que coincidiría también con un *boom* de los talleres de cabaret realizados por una diversidad de artistas con múltiples formas pedagógicas de entender esta práctica dramática.

Como hemos demostrado en este ensayo, el renacimiento del cabaret como movimiento cultural en la década de los ochenta del siglo pasado en la Ciudad de México se dio como un proceso contrahegemónico de interconexión y organización de prácticas independientes que por un lado fueron en contravía de la reproducción del sistema teatral tradicional, y crearon al mismo tiempo una cultura significativa y un orden social teatral efectivo al rededor del término Cabaret Político.

La hegemonía es siempre una interconexión y una organización más o menos adecuada de lo que otro modo serían significados, valores y prácticas separadas e incluso dispares que este proceso activo incorpora a una cultura significativa y a un orden social efectivo (Williams, 1977: 137). ✕

REFERENCIAS

- Avilés, J. (2015). “El Hábito: adiós a 15 años de cabaret politico”. En *La Jornada*. Disponible en: <http://www.jornada.com.mx/2005/05/21/index.php?section=espectaculos&article=040n1esp> [Consultado el 18 de noviembre de 2015].
- Bustamante, M. (2010). “Terremoto para las buenas costumbres”. En *Artes e historia de México*. Disponible en: <http://www.artesehistoria.mx/blog-descripcion.php?idbl=843> [Consultado el 18 de noviembre de 2015].
- Bustamante, M. (2015). 1963-1983: veinte años de no objetualismos en México. Disponible en: <http://www.ramona.org.ar/node/20993> [Consultado el 18 de noviembre de 2015].
- Cament, N. (2016). *La sátira política y el caso del cabaret mexicano: Traspases estéticos para la construcción de un Cabaret Invisible*. Tesis para optar por grado de Magíster en Artes con Mención en Dirección Teatral. Santiago de Chile: Universidad de Chile,
- De Ita, F. “La paradoja de los 80's: una visión particular del teatro en México”. En *Latin American Theatre Review*, vol. 25, núm. 2, pp. 113-22.
- García-Canclini, N. “Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular”. En *Nueva Sociedad*, núm. 71, pp. 69-78.
- Grasmci, A. (1984). *Cuadernos de la cárcel*. México: Ediciones Era, 315 p.
- Marín, P. (2008). “The First Wave of Contemporary Mexican Cabaret: Queering the Dramatic Text of the Culture”. En *Karpa*, vol.1, núm. 1. Disponible en: <http://www.calstatela.edu/sites/default/files/users/u1801/marinalzate.pdf> [Consultado el 18 de noviembre de 2015].
- Martínez-Rentería, C. (2015). “Salón Palacio: el bar El 9 y su mítica historia contracultural”. En *La Jornada*. Disponible en: <http://www.jornada.com.mx/2012/09/04/opinion/a1001esp>. [Consultado el 18 de noviembre de 2015].

- Morales, F. (2017). "Tito, el ascenso de la mariposa". En *Reforma*. Disponible en: <https://www.reforma.com/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?id=1072103> [Consultado el 18 de noviembre de 2015].
- Pascual, C. (2008). "La clave del cabaret es el rigor periodístico, afirma Carlos Pascual". En *La Jornada*. Disponible en: <http://www.jornada.com.mx/2008/12/26/index.php?section=espectaculos&article=a10n1esp> [Consultado el 18 de noviembre de 2015].
- Rivera, H. (1994). "Adapta el espectáculo del restorán-bar 'Guau' El levantamiento en Chiapas del 'antipristo' comandante Marcos". En *Proceso*. Disponible en: <https://www.proceso.com.mx/164397/adapta-el-espectaculo-del-restoran-bar-guau-el-levantamiento-en-chiapas-del-antipristo-comandante-marcos> [Consultado el 18 de noviembre de 2015].
- Rodríguez-Prieto, R. y Seco-Martínez, J. M. (2007). *Hegemonía y Democracia en el siglo XXI. Cuadernos electrónicos de filosofía del derecho*. XXI Jornadas de la Sociedad Española de Filosofía Jurídica y Política, "Problemas actuales de la Filosofía del Derecho", 28, 29 y 30 de Marzo de 2007. España: Universidad de Alcalá.
- Vargas, R. E. (2001). "Me deprime el trato que se da a la gente mayor de 60 años: Entrevista a Marta Ofelia Galindo". *La Jornada*. Disponible en: <http://www.jornada.com.mx/2001/06/08/02an1cul.html> [Consultado el 18 de noviembre de 2015].
- Vasconcelos, T. (2015). *20 Encuentro del Hemispheric Institute of Performance and Politics*. México. Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/hidvl/hidvl-int-wips/item/1974-apstambaugh-wips> [Consultado el 18 de noviembre de 2015].
- Vasconcelos, T. (2008). "Taller de teoría dramática". En *VI Festival Internacional de Cabaret*.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. London and New York: Oxford University Press. pp. 120-137.
- Zarur-Ororio, A. E. (2010). *El emergente mercado gay mexicano: el caso del Cabaré-Tito*. Tesis de Maestría en Estudios Organizacionales. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

REPTILES CÓSMICOS Y EXPERIENCIAS ESTÉTICAS: UNA EXPLORACIÓN PICTÓRICA

COSMIC REPTILES AND AESTHETIC EXPERIENCE: A PICTORIAL EXPLORATION

STEPHANIE CONSTANTINO-VEGA • DAVID CHARLES WRIGHT-CARR

Universidad de Guanajuato, México
drepanio.arte@gmail.com , dcwright@ugto.mx

Recepción: 1 de mayo de 2018 • Aceptación: 28 de agosto de 2018

RESUMEN

Se presenta aquí un reporte de un proyecto de investigación cuyos objetivos se centran en el estudio del potencial de las imágenes de los reptiles para provocar experiencias estéticas. La autora ha realizado una serie de dibujos a partir del contacto directo con las serpientes, siguiendo así la forma en la que los antiguos mesoamericanos se inspiraban en su contexto ambiental. En Mesoamérica, las serpientes se asocian frecuentemente con mitos cosmogónicos, divinidades, y el poder señorial. Sus representaciones son ubicuas en la arquitectura, la escultura y la pintura de la época Prehispánica. La metodología empleada en este proyecto combina la investigación histórica, los estudios científicos que explican las bases biológicas de la ofidiofobia, y, un proceso de exploración pictórica. En las imágenes así generadas, se plasman ciertos patrones que hacen referencia al acomodo de las escamas en la piel de las serpientes y a sus métodos de locomoción.

Palabras clave: reptiles, serpientes, experiencia estética, Mesoamérica, cognición corporeizada.

ABSTRACT

The authors present the preliminary results of a research project, carried out with the objective of studying the potential of reptile imagery to produce aesthetic experiences. The principal author has created a series of drawings based on direct contact with snakes, thus following the way in which the ancient Mesoamericans drew inspiration from their environment. In Mesoamerica, serpents are often associated with cosmogonic myths, deities, and political power. Their representations are ubiquitous in architecture, sculpture, and painting from the pre-Hispanic era. The methods employed in this project include historical research, the use of scientific studies that explain the biological bases of ophidiophobia, and a process of pictorial exploration. In the images thus produced, certain patterns are used that refer to the distribution of scales in snakeskins and to their methods of locomotion.

Keywords: reptiles, serpents, aesthetic experience, Mesoamerica, embodied cognition.

INTRODUCCIÓN

En este escrito se documenta el proceso de una búsqueda de experiencias y expresiones estéticas a través de las imágenes de serpientes y otros reptiles, incluyendo algunas referencias a la presencia de estos animales en la cosmovisión, la mitología y la iconografía de la antigua Mesoamérica. Esta búsqueda fue emprendida por la estudiante de la Licenciatura en Artes Plásticas de la Universidad de Guanajuato, Stephanie Constantino-Vega (de aquí en adelante “la autora”), durante el año de 2017. El punto de partida fue una ponencia de David Charles Wright-Carr (“el autor”), presentada en diciembre de 2016 en el congreso *A Body of Knowledge-Embodied Cognition and the Arts* (“Un Cuerpo de Conocimiento-La Cognición Corporeizada y las Artes”), llevado a cabo en la Universidad de California en Irvine (2018). En esta ponencia se trata de comprender el impacto estético de la arquitectura, la escultura y la pintura de los antiguos mesoamericanos, desde las perspectivas teóricas de la cognición enactiva¹ y la estética evolutiva.² La autora embarcó en un proyecto de investigación visual mediante la elaboración de dibujos de reptiles, apoyándose en un proceso paralelo de investigación documental y del contacto con los

animales vivos, con la asesoría constante del autor desde su concepción hasta su ejecución. Los resultados preliminares de esta búsqueda se plasman en el presente artículo, un texto redactado a cuatro manos.

REPTILES CÓSMICOS

Algunos de los textos que fueron aprovechados en el presente estudio desarrollan ideas y conceptos acerca de la construcción colectiva del pensamiento cosmológico en Mesoamérica, relacionándolo con la presencia simbólica de los reptiles. Comparando algunas versiones del mito del reptil telúrico o *Cipactli* una metáfora zoomorfa de la Tierra, se pueden esclarecer los conceptos mesoamericanos acerca de la división del cosmos en planos (Morante, 2000: 34). Esta división en Inframundo, Tierra y Cielo nos puede ayudar a comprender las interpretaciones que se han elaborado en torno a las serpientes, pues estas se vinculan no sólo a estos planos cósmicos, sino con la vida, la muerte, el fuego, el aire, el agua, la lluvia y la montaña. Una relación análoga entre la iconografía ofidia y la interacción de las personas con un universo animado fue observada al final del siglo XIX por Aby Warburg (2004), entre los indígenas del Suroeste estadounidense, según podemos apreciar en su ensayo llamado *El ritual de la serpiente*.³ La serpiente, en términos generales, representa una esencia sagrada del cosmos que se manifiesta de muchas maneras en el universo simbólico de los pueblos indígenas de América (Garza, 1984; Hermann, 2009; Junco y Vigliani, 2012; Wright-Carr, 2018).

La ubicuidad de los reptiles en el imaginario de Mesoamérica se debe en parte al gran asombro, la fascinación y el miedo

1 Varela, Thompson y Rosch (1993: 9) definen el adjetivo ‘enactivo’ (*enactive* en el texto en inglés) de la siguiente manera: “para enfatizar la convicción creciente de que la cognición no es la representación de un mundo preexistente por una mente preexistente, sino la enacción de un mundo y una mente, con base en una historia de las múltiples acciones que un ser en un mundo ejecuta. Entonces la perspectiva enactiva toma en serio la crítica filosófica de la idea que la mente sea un espejo de la naturaleza, pero se va más allá, abordando el tema desde la ciencia” (traducción del autor).

2 Sobre la estética evolutiva y los mecanismos innatos para el reconocimiento de los depredadores, véase Hodgson y Helveston, 2010.

3 Sobre Warburg, su pensamiento, su obra, su legado y el ensayo referido, véase Krieger, 2006.

que causan estos animales en los seres humanos. Los pueblos originarios de esta región los representaban en todo tipo de expresiones estéticas, desde la pintura y la escultura hasta los monumentos arquitectónicos, además de la narrativa, la música y la danza. Más allá de lo mitológico, el poder que opera en estas representaciones arquitectónicas y escultóricas mesoamericanas radica en el uso de la serpiente como símbolo. Las representaciones de reptiles, especialmente los ofidios, son prominentes en el lenguaje visual olmeca, un estilo panmesoamericano que se desarrolló durante el periodo Preclásico Medio, de 1200 a 600 a. C., que constituye el fundamento para el desarrollo de los lenguajes visuales posteriores. La iconografía reptil tiene un papel preponderante en Mesoamérica, desde aquella etapa formativa hasta la Conquista española y después (Wright-Carr, 2018).

FORMAS DE EXPRESIÓN: EL MITO Y LA IMAGEN

El mito y la imagen son dos formas para expresar una cosmovisión. Ambas construcciones simbólicas expresan pensamientos colectivos que se manifiestan a través de símbolos, respondiendo a un modo particular de significar el entorno. El mito puede ser comprendido como un relato tradicional, cuyo contenido refiere a la interpretación de hechos que son explicados mediante el uso de símbolos que parten de una manera de concebir el entorno. La complejidad del mito radica en su construcción dentro de un sistema abierto de pensamientos metafóricos. No es solamente un relato acerca de un hecho o un personaje fantástico, sino una expresión que comprende más que palabras. Un mito es una expresión tradicional, dado que se ha construido de manera colectiva en un tiempo y espacio determinados, puede hablarnos de una forma de ver al mundo (López-Austin, 2009: 9-10).

En las culturas mesoamericanas, podemos encontrar correspondencias visuales que completan la transmisión de una idea, por ejemplo, la de la Tierra, que a veces es simbolizada por medio de un caimán o una tortuga (Taube, 2009). Ambos reptiles comparten rasgos comunes, que funcionan como recursos visuales para representar la idea de la Tierra. En el caso de la tortuga, puede ser la redondez y dureza de su caparazón, mientras que el caimán puede sugerir la idea de la superficie rocosa de la Tierra, por medio de las texturas ásperas de sus escamas dorsales.

El mito y la imagen se vinculan en su origen, porque implican procesos paralelos de abstracción simbólica y formal. Se puede llegar a la abstracción por diferentes senderos, que incluyen la asociación metafórica de formas y conceptos, la susstracción, la supresión, la síntesis y la esquematización. Dentro de la historia de la pintura abstracta, podemos distinguir varios modos de abstracción, en los cuales sus similitudes o diferencias radican no sólo en la forma sino en el contenido, y este a su vez en el contexto histórico (Vicens, 1973). Estos procesos de abstracción son el diagrama por medio del cual se puede representar una experiencia, una emoción o una idea.

Existe una constante e íntima relación entre la serpiente y las divinidades mesoamericanas. Partiendo de la concepción del universo, nos damos cuenta de la presencia de los reptiles en la mayoría de las manifestaciones artísticas. En relatos cosmogónicos, esculturas, pinturas murales y códices, se plantea la imagen de la Tierra como un reptil flotando en los mares (Arellano, 1993; Morante, 2000; López-Austin, 2009). Este ser mitológico integra rasgos ofídicos, debido a que sus fauces —metáforas de cuevas— ofrecen portales para transitar de la superficie de la Tierra al inframundo (Imagen 1).

El tema de la boca reptil como cueva tiene sus inicios en las esculturas y pinturas olmecas, y se repite a través de Mesoamérica hasta la Conquista y durante el primer siglo de la época

Novohispana. Algunas de sus manifestaciones más espectaculares, simbólicamente profundos y estéticamente potentes, son las portadas zoomorfas (Imagen 2), construidas por los mayas del centro de Yucatán durante el periodo Epiclásico, hacia 600-900 d. C. (Gendrop, 1983).



Imagen 1. El dios de la lluvia, con rasgos faciales serpentinos, se para en el dorso del reptil terrestre, que nada en el mar. *Códice Fejérvary-Mayer* (Anders, Jansen y Pérez, 1994: 4).

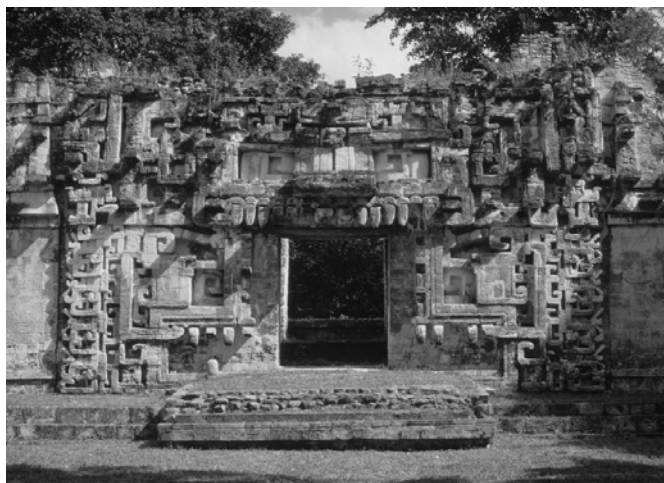


Imagen 2. Portada zoomorfa del edificio II de Chicanná, integrando dos rostros reptilianos de perfil y otro de frente. Fotografía. David Charles Wright-Carr, 1986.

Para las culturas mesoamericanas, la observación directa de la naturaleza fue la manera primordial para construir esquemas de interpretación, donde figuran montañas, plantas, animales, fenómenos naturales y reflexiones acerca de las relaciones del ser humano con su mundo, a través del tiempo y el espacio. Mediante esta capacidad de convivencia y comprensión de su entorno, las culturas mesoamericanas elaboraron sistemas de interpretación, visiones del mundo y narraciones simbólicas expresadas por medio de diversos lenguajes estéticos: arquitectura, escultura, pintura, danza y música. Desde el horizonte olmeca, los antiguos mesoamericanos aprendieron que la integración de reptiles en sus lenguajes estéticos, y de motivos iconográficos o formales derivados de ellos, los dotaba de un impacto emotivo descomunal. Un ejemplo sobresaliente del impacto estético de las imágenes de serpientes, integradas en una composición escultórica monumental, es la famosa *Coatlicue* de la Sala Mexica,

en el Museo Nacional de Antropología, tallada en Tenochtitlan hacia finales de la época Prehispánica (López-Luján, 2009). Representa la madre Tierra, con el cuerpo lleno de elementos iconográficos derivados de las serpientes de cascabel, entre otros elementos igualmente impactantes, relacionados con la muerte: manos cortadas, corazones y un cráneo humano, formando un collar macabro. Su nombre deriva de la frase náhuatl *Cōātl īcue*, “serpiente es su falda” (Wright-Carr, 2018).



Imagen 3. *Coatlicue*.
Fotografía. David
Charles Wright-Carr,
1980.

LAS SERPIENTES Y LOS PRIMATES

Los seres humanos descendemos de los primates. Seguimos siendo primates; llevamos las huellas del proceso evolutivo en nuestros cuerpos. El desarrollo gradual del pensamiento simbólico, durante cientos de miles de años, ha posibilitado

la distribución de la cognición entre las sociedades. Estas son cada vez más grandes y complejas. La cognición extendida, mediante herramientas especiales como pigmentos e instrumentos musicales, se encuentra también situada en las redes cognitivas que compartimos. Esto permitió el desarrollo de los lenguajes verbales, visuales, musicales, dancísticos, etcétera (Brinck, 2007; Hodgson, 2012).

Durante 60 millones de años, los primates han tenido que enfrentarse con los depredadores que comparten su hábitat. Antes de la existencia de los felinos grandes y los cánidos carnívoros, había serpientes: primero los constrictores, después las víboras venenosas. Isbell (2006 y 2011) argumenta, de manera convincente, que la necesidad de romper el camuflaje de las serpientes fue un factor decisivo en el desarrollo de la visión tricromática y de alta acuidad en los primates. Estas habilidades visuales aumentaban las posibilidades de supervivencia y reproducción. Las interacciones de nuestros ancestros arbóreos con las serpientes fueron determinantes en la evolución. Las serpientes nos hicieron lo que somos. Desde esta perspectiva, el impacto de las serpientes en nuestras emociones y pensamientos no debe sorprendernos.

Las experiencias con los ofidios suelen causar emociones fuertes, de miedo, disgusto o fascinación, en los seres humanos. Entre todas las especies, los ofidios son los más temidos. Aproximadamente la mitad de la población mundial reporta sentimientos de ansiedad en la presencia de estos reptiles. Cerca de dos a tres por ciento de las personas cumplen con los criterios diagnósticos de la ofidiofobia (Polák *et al.*, 2016). En un resumen de los resultados de varios estudios científicos sobre la experiencia de las serpientes en la cognición humana, el autor planteó la siguiente lista de respuestas usuales:

- Las serpientes provocan ansiedad en muchas personas.
- El miedo a las serpientes es la más común de las fobias.

- Tenemos una tendencia innata, desde la infancia, de aprender a asociar las serpientes con otros estímulos que nos causan miedo.
- Podemos aprender a no temer las serpientes, mediante la exposición no traumática a ellas.
- Detectamos las serpientes más rápido que otros tipos de estímulos visuales.
- Detectamos las serpientes más rápido que las lagartijas, a pesar de las semejanzas morfológicas entre ambos tipos de animales.
- La detección inicial de las serpientes puede suceder en un nivel inconsciente.
- Los patrones de escamas, y los contrastes de color en la piel de las serpientes, probablemente son factores relevantes para su detección.
- La locomoción ondulante de las serpientes puede causar miedo.
- El enrollamiento es un rasgo relevante para la detección de las serpientes.
- Nuestros sistemas visuales responden de manera selectiva a rasgos como el contorno, la oclusión, las líneas cortas, las esquinas, las manchas, los rombos, patrones como dameros y tartanes, y formas alargadas en movimiento, todos ellos propios de las serpientes (Wright-Carr, 2018: 6-7).⁴

Las respuestas anteriores explican, al menos en parte, el trasfondo cognitivo del impacto de las serpientes en las manifestaciones estéticas de los antiguos mesoamericanos.

LA REPRESENTACIÓN Y ABSTRACCIÓN DE LA SERPIENTE: EL PROCESO CREATIVO

Durante la planeación de este proyecto, la autora eligió los reptiles como el tema principal en sus pinturas, porque le interesaba resaltar su impacto estético mediante la exploración, manipulación y reconfiguración de sus rasgos visuales, evidenciando sus formas mediante la abstracción de su representación figurativa. Ella considera relevante resaltar la presencia de los reptiles, y especialmente la serpiente, desde las narraciones míticas mesoamericanas que explican el origen del mundo, porque de este modo se puede comprender, con mayor singularidad, la construcción de una cosmovisión a partir de la cercanía entre las culturas mesoamericanas y su entorno natural. En el caso de las serpientes, las manifestaciones artísticas mesoamericanas nos permiten conocer algunos detalles de cómo se pudo llegar a comprender la morfología de estos reptiles: su forma, sus colores y la estructura de los patrones geométricos de las escamas de su piel. Mediante el desarrollo de su propio lenguaje pictórico, la autora busca rescatar la figura de la serpiente y su importancia en la cultura de los ancestros mesoamericanos, aprovechando su potencial estético.

Este proyecto de ejecución pictórica surge como resultado de una analogía que la autora realizó, donde la piel del monstruo de la Tierra se interpreta mediante las capas físicas de una obra pictórica. Su propuesta, que inicialmente incluía conceptos desarrolladas a partir de las texturas de la piel de algunos reptiles, ha ido modificándose. Conforme avanzaba en su investigación, fue haciendo un acercamiento más específico hacia las representaciones mesoamericanas de serpientes, como figuras que responden a un sistema de pensamiento cosmológico. Aunque las culturas mesoamericanas no fueron las únicas que echaron mano de los reptiles en sus manifestaciones artísticas, sí pueden ser las que más lograron explorar las posibilidades de

4 Esta lista se fundamenta en los siguientes estudios: DeLoache y LoBue, 2009; LoBue *et al.*, 2016; LoBue y DeLoache, 2008, 2010 y 2011; Öhman, 2007; Öhman *et al.*, 2007; Öhman y Mineka, 2003; Penkunas y Coss, 2013; Yorzinski *et al.*, 2014.

la representación de estos animales y de los motivos pictóricos derivados de ellos.

México es uno de los países con mayor cantidad de especies de reptiles, con 864 especies catalogadas, según un cálculo reciente; de estas, 393 —casi la mitad— son serpientes (Flores-Villela y García-Vázquez, 2013). Todas ellas comparten características similares, manifestando a la vez caracteres puntuales, por medio de los cuales podemos hacer distinción del acomodo de sus escamas y los colores en sus dorsos. Las especies con mayor presencia en nuestro país son las comúnmente llamadas alicantes, serpientes de maizal, coralillos y cascabeles. Cada una de estas serpientes posee una belleza particular en sus colores y formas, características que fueron adquiridas de acuerdo con el entorno que habitan. Su impacto estético tiene una estrecha relación con la fenomenología acerca de cómo responde el humano ante las serpientes.

Representar es figurar la presencia de algún objeto, tomando en cuenta sus características reconocibles. La figuración de un objeto procura extender la imagen desde su aspecto externo, haciendo evidente su presencia y representándolo mediante una construcción global. Uno de los aspectos externos de la serpiente es el cuerpo muy alargado en comparación con su cabeza. Para representar este rasgo, podemos comenzar por dibujar el esquema del cuerpo completo, un boceto en donde se desarrolle la idea de la longitud de su cuerpo (Imagen 4).

En el proceso creativo que realiza la autora, el acto creativo es una búsqueda que comienza en los momentos anteriores a la ejecución del dibujo, porque responde a una elaboración de ideas que se estructuran en un diagrama visual (Imagen 5).⁵ Estas ideas y conceptos forman parte del contenido de la obra, de manera circunstancial, porque van apareciendo poco a poco,



Imagen 4. *Contorno de una serpiente*. Dibujo. Stephanie Constantino-Vega, 2017.



Imagen 5. *Diagrama del movimiento de serpientes*. Dibujo. Stephanie Constantino-Vega, 2017.

5 Sobre los diagramas visuales, véase Deleuze (2007: 107).



Imagen 6. Esquema de la distribución de manchas. Dibujo. Stephanie Constantino-Vega, 2017.

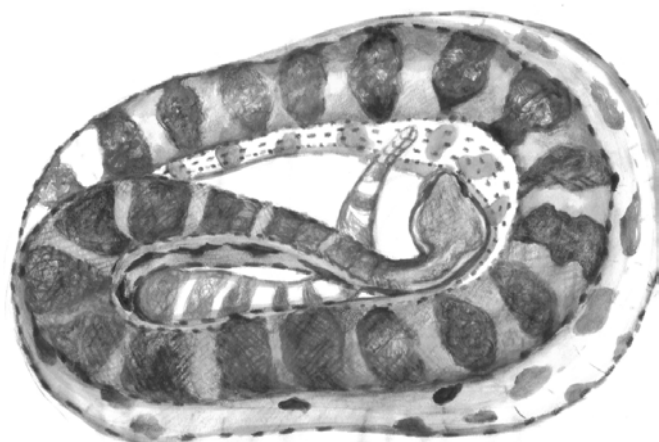


Imagen 7. *Serpiente cascabel*. Dibujo. Stephanie Constantino-Vega, 2017.

hasta que la evidencia de la experiencia perceptual se encuentre en diálogo con el acto de dibujar.

Como paso previo a la elaboración de pinturas, la autora ha llevado a cabo prácticas de dibujo en el herpetario del Zoológico de Morelia, Michoacán. Un herpetario es un espacio dedicado a la crianza y exhibición de reptiles y anfibios. Para ello, debe cumplir con condiciones específicas de luz y temperatura. Las instalaciones de este herpetario permiten observar de manera segura distintos tipos de serpientes, lagartos, lagartijas, tortugas y sapos. En este estimulante ambiente, la autora comenzó a elaborar su proyecto de producción plástica, porque quería estudiar de cerca los aspectos visuales de ciertos reptiles. Ella considera que el dibujo biológico es un excelente método para adquirir mayores conocimientos acerca de estos modelos, por el grado de observación que implica y porque permite hacer apuntes del hábitat, los movimientos, las texturas y los colores de los reptiles (Imagen 6).

La experiencia de dibujar en el zoológico fue una etapa importante en el proceso creativo. La autora no sólo estuvo observando, sino tuvo la oportunidad de participar en una demostración con serpientes, donde conoció de forma táctil su textura y temperatura, así como algunos procesos para la crianza de serpientes. Durante estas visitas al zoológico, se dio cuenta del modo en que las especies que integran una clase de animales, en este caso los reptiles, comparten ciertas características visuales. Estas características fueron interpretadas por las culturas mesoamericanas, haciendo uso de recursos plásticos que variaban a través del espacio y el tiempo, a la vez que guardaban ciertas semejanzas y continuidades estilísticas.

El arquitecto Américo Hernández Martínez, artista plástico distinguido por su proceso creativo, quien se desarrolla como profesor de artes visuales y arquitectura en la Universidad de Guanajuato, ha ido encaminando a la autora a comprender que una pintura no sólo se conforma de los materiales

físicos con los que está hecha. No sólo es el bastidor que forma la estructura para el lienzo, que será la superficie para aplicar los acrílicos; es el acto de estar configurando un espacio para albergar el contenido, donde una idea puede ser transmitida por medio de texturas y atmósferas. Durante las prácticas que la autora realizó en compañía del arquitecto Hernández, ella pudo comprender el espacio pictórico como un sitio independiente, en donde diversas formas pueden existir, entretejiendo planos a través de colores, llegando a la conclusión de que una pintura, como toda creación expresiva, no es un espacio cerrado, porque en ella puede conjugar intención, gesto, color, forma y otros aspectos del proceso creativo.

Los recursos visuales utilizados inician en la representación del cuerpo entero de la serpiente, resaltando los patrones de los colores de su dorso, para después recortar manualmente las zonas de mayor interés, delimitando poco a poco las formas que quiere resaltar (Imagen 7).

Después de clasificar estas formas (Imagen 8), vuelve a agruparlas, haciendo uso del *collage*, hasta configurarlas en acomodados con composiciones que remiten a los patrones de movimiento de las serpientes, previamente estudiados en los diagramas mencionados arriba (Imagen 9).

CONCLUSIONES

La metodología de la autora ha ido desarrollándose, no sólo a partir de la vinculación entre textos narrativos e imágenes, sino también desde el valor emotivo de las representaciones de reptiles y su contribución al impacto estético de las obras donde estas aparecen. Así como la estética de los reptiles fue comprendida y explotada por los arquitectos, escultores y pintores de la antigua Mesoamérica, la serpiente ha sido un elemento constitutivo del lenguaje simbólico y figurado en otras regiones,

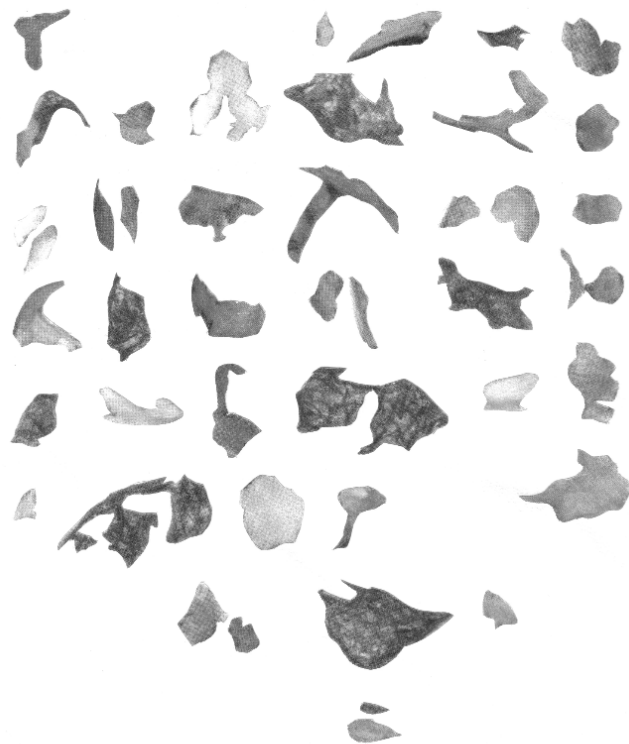


Imagen 8. *Formas aisladas*. Dibujo. Stephanie Constantino-Vega, 2017.



como explica Warburg en su ensayo sobre las serpientes en los distintos lenguajes visuales. Las representaciones visuales de estos seres logran transmitir imponentes caracteres estéticos. En el proyecto que se describe en el presente texto, se optó por el dibujo como medio expresivo para enunciar la serpiente, una etapa preliminar de exploración plástica y estética. No termina aquí la búsqueda. En una etapa futura, a la autora le interesa aprovechar lo aprendido, abordando el tema de las serpientes desde un gran formato, buscando una libertad de experimentación con diferentes materiales. Uno de sus objetivos es crear un lenguaje personal que pueda comunicar sensaciones relacionadas al impacto estético del contacto físico y visual con los ofidios, y con ello estructurar un discurso artístico que pueda relacionarse con la presencia simbólica de estos animales en las manifestaciones artísticas mesoamericanas. ✕

Imagen 9. *Collage*. Dibujo. Stephanie Constantino-Vega, 2017.

REFERENCIAS

- Anders, F., Jansen, M. E. R. G. N. y Pérez Jiménez, G. A. (eds.) (1994). *Códice Fejérváry-Mayer*, facsímil del ms. Graz y Ciudad de México: Akademische Druck-und Verlagsanstalt y Fondo de Cultura Económica.
- Arellano Hernández, A. (1993). El monstruo de la Tierra: Una revisión. En C. Varela Torrecilla, J. L. Bonor Villarejo y M. Y. Fernández Marquín (coords.), *Religión y sociedad en el área maya* (pp. 15-28). Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas.
- Brinck, I. (2007). Situated cognition, dynamic systems, and art: on artistic creativity and aesthetic experience. *Janus Head*, 9, 2, 407-431. Recuperado de <http://www.janushead.org/9-2/Brinck.pdf>
- Deleuze, G. (2007). *Pintura: El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- DeLoache, J. y LoBue, V. (2009). The narrow fellow in the grass: Human infants associate snakes and fear. *Developmental Science*, 12, 1, 201-207. Recuperado de: <https://doi.org/10.1111/j.1467-7687.2008.00753.x>
- Flores-Villela, O. y García-Vázquez, U. O. (2014). Biodiversidad de reptiles en México. *Revista Mexicana de Biodiversidad*, 85, S467-S475. Recuperado de: <http://www.revista.ib.unam.mx/index.php/bio/article/view/1082>
- Garza, M. de la (1984). *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gendrop, P. (1983). *Los estilos Río Bec, Chenes y Puuc en la arquitectura maya*. Ciudad de México: División de Estudios de Posgrado, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hermann Lejarazu, M. A. (2009). La serpiente de fuego o yahui en la Mixteca prehispánica: Iconografía y significado. *Anales del Museo de América*, 17, 64-77. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3659823>
- Hodgson, D. (2012). Cognitive evolution, population, transmission, and material culture. En *Biological Theory* 7, 3, 237-246. Recuperado de <http://link.springer.com/article/10.1007/s13752-012-0074-y>
- Hodgson, D. y Helvenston, P. A. (2010). The neuropsychological basis of rock art: Hyperimagery and its significance for understanding the archaeological record. En K. Hardy (ed.), *Archaeological invisibility and forgotten knowledge: Conference proceedings, Łódź, Poland, 5th-7th September 2007* (pp. 172-179). Oxford: Archaeopress.
- Isbell, L. A. (2006). Snakes as agents of evolutionary change in primate brains. *Journal of Human Evolution*, 51, 1, 1-35. Recuperado de: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0047248406000182>
- Isbell, L. A. (2011) *The fruit, the tree, and the serpent: Why we see so well*. Cambridge y Londres: Harvard University Press.
- Junco, R. y Vigliani, S. (2012). Paisajes de serpientes y montañas: Estudio de objetos de madera del Nevado de Toluca. En M. Loera Chávez y Peniche, S. Iwaniszewski y R. Cabrera (coords.), *América tierra de montañas y volcanes I: Huellas de la arqueología* (pp. 190-210). Ciudad de México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Krieger, P. (2006). El ritual de la serpiente. Reflexiones sobre la actualidad de Aby Warburg, en torno a la traducción al español de su libro *Schlangenritual. Ein Reisebericht*. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 88, 239-250. Recuperado de: http://www.analesiie.unam.mx/pdf/88_239-250.pdf
- LoBue, V.; Buss, K. A.; Taber-Thomas, B. C.; Pérez-Edgar, K. (2016). Developmental differences in infants' attention to social and nonsocial threats. *Infancy* (vista preliminar). Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/308804239_Developmental_Differences_in_Infants%27_Attention_to_Social_and_Nonsocial_Threats

- LoBue, V.; DeLoache, J. (2008). Detecting the snake in the grass: Attention to fear-relevant stimuli by adults and young children. *Psychological Science*, 19, 3, 284-289. Recuperado de: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1111/j.1467-9280.2008.02081.x>
- LoBue, V.; DeLoache, J. (2010). Superior detection of threat-relevant stimuli in infancy. *Developmental Science*, 13, 1, 221-228. Recuperado de: <https://doi.org/10.1111/j.1467-7687.2009.00872.x>
- LoBue, V.; DeLoache, J. (2011). What's so special about slithering serpents? Children and adults rapidly detect snakes based on their simple features. *Visual Cognition*, 19, 1, 129-143. Recuperado de: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13506285.2010.522216?journalCode=pvis20>
- López Austin, A. (2009). Ligas entre el mito y el ícono en el pensamiento cosmológico mesoamericano. *Anales de Antropología*, 43, 9-50. Recuperado de <http://www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/view/20338>
- López Luján, L. (2009). La Coatlicue. En J. I. González Manterola (ed.), *Escultura monumental mexicana* (pp. 114-229). Ciudad de México: Fundación Conmemoraciones 2010.
- Morante López, R. B. (2000). El universo mesoamericano: Conceptos integradores. *Desacatos*, 5, 31-44. Recuperado de <http://desacatos.ciesas.edu.mx/index.php/Desacatos/article/view/1220>
- Öhman, A. (2007). Has evolution primed humans to "beware the beast"? *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 104, 42, 16396-16397. Recuperado de <http://www.pnas.org/content/104/42/16396.full>
- Öhman, A., Flykt, A. y Esteves, F. (2007). Emotion drives attention: Detecting the snake in the grass. *Journal of Experimental Psychology*, 130, 3, 466-478. Recuperado de: <http://psycnet.apa.org/record/2001-18060-008>
- Öhman, A. y Mineka, S. (2003). The malicious serpent: Snakes as a prototypical stimulus for an evolved module of fear. *Current Directions in Psychological Science*, 12, 1, 5-9. Recuperado de: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1111/1467-8721.01211?journalCode=cdpa>
- Penkunas, M. J.; Coss, R. G. (2013). Rapid detection of visually provocative animals by preschool children and adults. *Journal of Experimental Child Psychology*, 114, 4, 522-536. Recuperado de: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0022096512001919?via%3Dihub>
- Polák, J.; Sedláčková, K.; Nácar, D.; Landová, E.; Frynta, D. (2016). Fear the serpent: A psychometric study of snake phobia. *Psychiatry Research*, 242, 163-168. Recuperado de: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0165178115306211>
- Taube, K. A. (2009). *Itzam Cab Ain: Caimanes, cosmología y calendario en el Yucatán del período Postclásico*. Recuperado de <http://www.mesoweb.com/bearc/cmr/RRAMW26-es.pdf>
- Varela, F. J.; Thompson, E.; y Rosch, E. (1993). *The embodied mind: Cognitive science and human experience*, Cambridge y Londres: The MIT Press.
- Vicens, F. (1973). *Arte abstracto y arte figurativo*. Barcelona: Salvat Editores.
- Warburg, Aby (2004). *El ritual de la serpiente*. (J. Etoarena Homaeche, trad.) Ciudad de México: Editorial Sexto Piso.
- Wright Carr, D. C. (2009). El calendario mesoamericano en las lenguas otomí y náhuatl. *Tlalocan*, 16, 217-253. Recuperado de: <https://revistas-filologicas.unam.mx/tlalocan/index.php/tl/article/view/205>
- Wright Carr, D. C. (2018). Sacred reptiles and native worldview: Enactive aesthetics in ancient Mesoamerica. En *Proceedings of A Body of Knowledge – Embodied Cognition and the Arts Conference CTSA UCI 8-10 December 2016*. Oakland: e-Scholarship, University of California Recuperado de: <https://escholarship.org/uc/item/7548b88w#main>
- Yorzinski, J. L.; Penkunas, M. J.; Platt, M. L.; Coss, R. G. (2014). Dangerous animals capture and maintain attention in humans. *Evolutionary Psychology*, 12, 3, 534-548. Recuperado de: <http://evp.sagepub.com/content/12/3/147470491401200304.abstract>

EL RETRATO DEL ESCRITOR:

DISLOCACIONES DE LA IMAGEN

THE PORTRAIT OF THE WRITER:

DISLOCATIONS OF THE IMAGE

DAVID GONZÁLEZ MARÍN

Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco, México

moldavo16@gmail.com

Recepción: 30 de abril de 2018 • Aceptación: 11 de septiembre de 2018

RESUMEN

En este artículo se presentan algunas reflexiones sobre los regímenes visuales tomando como objeto de estudio el caso particular del escritor norteamericano Thomas Pynchon, quien, al no proporcionar ninguna entrevista y eliminar sus registros oficiales, formó un vacío iconográfico en torno a su persona. Las respectivas interpretaciones que los medios de comunicación masiva de E.U.A y los usuarios de Internet serán comparados para demostrar las respectivas nociones ideológicas que cada régimen concibe sobre la visualidad. Analizamos el papel que han desempeñado las herramientas visuales en el mundo editorial como una estrategia para consolidar la tradición occidental literaria.

Palabras clave: Estudios Visuales, imagen, régimen escópico, literatura.

ABSTRACT

This article presents some reflections on visual regimes taking as an object of study the particular case of the North American writer Thomas Pynchon, who, by not providing any interviews and eliminating his official records, formed an iconographic vacuum around his person. The respective interpretations that the mass media of E.U.A and Internet users will be compared to demonstrate the respective ideological notions that each regime conceives on the visual. We analyze the role played by visual tools in the publishing world as a strategy to consolidate the Western literary tradition.

Keywords: Visual Studies, image/picture, scopic regime, literature

INTRODUCCIÓN

Se considera que la importancia de la investigación reside en analizar los fenómenos de apropiación y reinterpretación de las imágenes sobre la figura del escritor a partir de dos regímenes de comunicación: mass media e Internet. Un fenómeno importante, teniendo en cuenta que la circulación oficial de las imágenes ya no pertenece únicamente a la televisión y sus respectivos medios de comunicación masiva, sino que los usuarios de Internet ahora gozan la oportunidad, mediante el conocimiento de ciertos software de edición, de poder apropiarse de determinadas imágenes oficiales y reinterpretarlas dentro de un marco de sentido mucho más amplio. Un fenómeno que en el caso del escritor Thomas Pynchon resulta paradigmático, ya que se desconoce la identidad de su rostro, con lo cual, ante semejante vacío iconográfico, diferentes medios de comunicación se han apropiado de ese vacío y lo han interpretado a partir de sus respectivos esquemas ideológicos de visualización.

En la memoria colectiva la trascendencia del escritor no se sostiene únicamente a partir del uso particular que ejerce sobre el lenguaje, transfigurándolo en una obra artística, sino que su referente usualmente va acompañado de un registro visual que permite establecer una serie de relaciones de sentido. Uno de los aspectos que me interesa desarrollar en el presente trabajo reside en analizar la necesidad de las instituciones que engloban el mundo de la literatura: constituir el aparato literario por medio de una visibilidad estratégica del artista a través de una serie de imágenes que pueden encontrarse desde el libro en sí: portada, contraportada, lomo, etc., pasando por los consabidos artículos de revista, periodísticos, entrevistas en televisión o canales de Internet; todos ellos con el propósito de ejercer una relación unívoca entre autor y obra. El interés del trabajo no reside en exponer determinadas prácticas del mundo editorial, sino problematizar ciertos códigos hegemónicos de

comunicación, donde resulta inconcebible que un autor artísticamente activo por más de 50 años no haya brindado a la comunidad internacional un registro fotográfico de su persona tras la publicación de sus libros

La historia de Thomas Pynchon resulta particular ya que es considerado por la crítica especializada uno de los autores fundamentales del siglo XX. Hablar de literatura norteamericana omitiendo el nombre de Pynchon es como hablar de literatura mexicana soslayando la obra de Juan Rulfo. Su nombre se volvió internacionalmente famoso tras la publicación de la obra *El arcoíris de gravedad* en 1973. La misma obra fue nominada a los premios más importantes de Estados Unidos como el National Book Award y el Premio Pulitzer, y su nombre continuamente aparece en las listas de apuestas sobre quién será el próximo autor en recibir el Premio Nobel de Literatura. Una de las principales características de los rituales de consagración se funda en su visibilidad: cierto público especializado se da cabida en el recinto particular para atestiguar la transfiguración del autor tras el otorgamiento del premio. Recibir un premio implica ser fotografiado, grabado, capturado, entrevistado, adulado, y demás vicisitudes que configuran el espacio público de la “alta cultura”; de ahí que a las dos nominaciones el autor no hizo acto de presencia, aunque en el National Book Award mandó a un comediante de televisión a recibir su premio, demostrando posiblemente su postura política ante semejante evento. Cabe preguntarnos qué significa ser congratulado artísticamente con un premio. La acepción de la premiación que se corresponde al análisis recae primordialmente en el régimen visual: un premio, una medalla, o cualquier efigie performativa efectúa una metamorfosis del escritor, donde éste abandona sus atavíos mundanos para adquirir simbólicamente el aura de la magnificencia cultural. Pero ante la ausencia del escritor también se origina la ausencia del acontecimiento. Todas las premiaciones fueron cubiertas por medios periodísticos de donde

surgieron notas, reseñas, columnas, y posiblemente comentarios de los hipotéticos lectores. En otras palabras: la ausencia física del acontecimiento fue cubierto por los medios a través del lenguaje, mientras que todos los aparatos de registro visual (cámaras fotográficas y de video) permanecieron relegadas.

Más allá de su extraordinaria capacidad literaria el fenómeno que me interesa analizar es la imposibilidad de conciliar la existencia de un artista sin que éste se presente continuamente ante los medios exponiéndose con fines diversos. Las únicas fotografías que se pueden encontrar de Pynchon en Internet datan de la década de los 50. Aun así todas las fotografías que pueden encontrarse del autor en la red carecen de un origen oficial preciso, por lo cual resulta igual de aventurado aseverar que la persona capturada en aquella imagen se corresponde al autor de las novelas. Por ello, ante el vacío iconográfico, surgió la necesidad de poblar ese espacio en blanco con una serie de fotografías, dibujos y animaciones de cómo podría ser actualmente Thomas Pynchon. Variaciones de diversa índole que parten precisamente de las pocas fotografías que “oficialmente” se corresponden al autor. Las que sobresalen, entre el mar de aportaciones personales que pueden encontrarse en la web, son un par de fotogramas presumiblemente extraídos de una grabación oculta que un reportero de la CNN realizó tras ubicar el paradero del autor, y subsiguientemente perseguirlo por la ciudad; grabación que no se hizo pública ya que Thomas Pynchon intervino y negoció con la cadena CNN ofreciendo dar una entrevista exclusiva a cambio de que el video fuese eliminado. El problema, o la particularidad en sí, es que el video en cuestión se ignora si fue eliminado pero al menos en la red circulan dos fotogramas del autor caminando en la calle de la mano de un niño. Fotografías que por la distancia y el trabajo anónimo del fotógrafo sólo permiten atisbar una composición de rasgos faciales difusos. La otra serie de imágenes que considero clave para el trabajo pertenecen a las versiones que

realizaron la caricatura *The Simpson's* del mismo autor. Una reproducción donde su rostro, al estar oculto por una bolsa marrón de supermercado, deja en claro una postura política sobre los procesos visuales de apropiación.

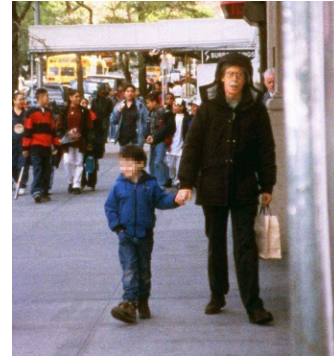


Imagen 1. Fotograma extraído de la cadena CNN.

EL TEXTO Y LA IMAGEN

Antes que nada debemos formularnos algunas preguntas a modo de apertura: ¿Qué significa que un autor internacionalmente famoso decida permanecer en el anonimato? ¿Qué clase de consecuencias puede acarrear semejante ausencia de espacio visual? ¿La necesidad de tener que poblar ese espacio vacío responde a un derecho del público en general, o es una exigencia tácita de los medios de comunicación masiva? ¿Cómo puede articularse en la actualidad que una persona decida permanecer en las sombras siendo famoso, cuando las personas no famosas todos los días suben y editan fotos suyas en las redes sociales mostrando la alegría que los envuelve? Mi intención no versa en lo absoluto en criticar los nuevos usos y costumbres que implican las redes sociales, simplemente exponer un caso particular partiendo del hecho de que nunca antes en la historia de la humanidad se había producido tanta información por

medio de las imágenes, reconociendo a la vez que la producción del conocimiento por medio de la visualidad ya no pertenece únicamente al Estado o las grandes instituciones, sino que cualquier persona convertida en usuario es capaz de dialogar con diferentes “software’s” reconfigurándose por medio de acciones y efectos pertenecientes a la virtualidad. Pienso en el caso de *Photoshop*, uno de los primeros programas de edición fotográfica y video que permite a los usuarios, tras el conocimiento de herramientas básicas, romper el aura de la fotografía analógica, trastocando y reproduciendo sus imágenes antes de que éstas sean impresas sobre un objeto físico: papel, pared, etcétera. Dejando parcialmente a un lado los derechos éticos de una persona sobre su necesidad al olvido, o su derecho a no pertenecer a la visualidad oficial: registros, decretos, actas, credenciales, fichas, y demás formatos institucionales de condensación identitaria, surge la pregunta sobre qué es lo que los individuos están obligados a mostrar, y cómo esa visualidad está determinada y constreñida por formas particulares de aprehensión.

Así como existe una obligación *a priori* del Estado sobre los individuos a mostrar su corporalidad bajo diferentes facetas: acta de nacimiento (descripción genealógica de la persona); cartilla de salud (descripción del cuadro médico, que podría metaforizarse como una visión biológicamente interna del sujeto); credencial de elector (donde aparece gráficamente el rostro de la persona, encuadrado, atado a un régimen particular de posición y expresión, ya que de por medio hay un pacto de solemnidad); RFC o Registro Federal de Contribuyentes (donde el sujeto además de presentar un número establecido de fotografías para realizar sus trámites, el mismo departamento burocrático toma fotografías digitales del rostro realizando simultáneamente un meticuloso scanner de la composición facial del sujeto con el fin de preservar sus rasgos faciales a detalle en una nueva base de datos). De igual manera, aunque no de forma obligatoria, habría que reflexionar hasta qué punto

la contemporaneidad tecnológica y su constitutiva imbricación con lo social permite prescindir del uso, las redes sociales. Por lo tanto podríamos pensar que si existe una narrativa formal y oficial sobre lo enunciable, lo dicho. De la misma manera deben existir códigos inamovibles sobre la visibilidad: ¿Qué clase de imágenes pueden circular?, ¿cuál es el centro de tales imágenes? y, ¿qué pedagogía de la mirada se erige como paradigma?.

En esta necesidad autoritaria de apuntalar un puente inamovible en sentido hermenéutico entre la imagen y el texto, José Luis Brea (2007) propone el concepto de “régimen escópico”:

Y por lo tanto *la constitución del campo escópico es cultural*, o, digamos, está sometido a construcción, a historicidad y culturalidad, al peso de los conceptos y categorías que lo atraviesan. O dicho de otra forma que *el ver no es neutro* [...] Sino un acto complejo y cultural y políticamente construido, y que lo que conocemos y vemos en él depende, justamente, de nuestra pertenencia y participación de uno u otro *régimen escópico* (Brea, 2007: 148).

Una reflexión bastante interesante sobre la imposibilidad constitutiva de exponer tanto en el registro verbal como visual las articulaciones cognitivas. No es una crítica al texto en sí y mucho menos a la imagen, sino a las aprehensiones arbitrarias que determinadas instituciones realizan de las mismas, arguyendo que su particular uso permite comprender en su totalidad fenómenos tan heterodoxos como la identidad. Brea habla de la no correspondencia entre la cognición y la imagen: la falta constitutiva que siempre prevalecerá al tratar de articular pensamientos o imágenes “internas” reproduciéndolas física o gráficamente por algún medio. Pero antes de abordar de lleno el carácter potencial de las imágenes como nuevos conductos de significación me gustaría resaltar otra noción que propone Brea acerca del régimen escópico: ¿Cómo se mueve la mirada?, ¿acaso la mirada absorbe en su totalidad la multiplicidad de

sentidos que constituye una imagen?, ¿acaso la mirada no está igualmente adoctrinada y acostumbrada a ver la “realidad” bajo lineamientos ya preestablecidos?

Se puede afirmar que existe un vínculo natural o justificado de los críticos o historiadores del arte de acompañar el análisis de un pintor, escultor, fotógrafo o diseñador con trabajos que los mismos artistas han hecho de sí mismos, ya que su medio particular de expresión versa sobre la visualidad misma. En otras palabras: hay de por medio una preeminencia de la imagen como ejercicio formal por encima de la expresión lingüística. Es verdad, tanto las técnicas de *collage* como de instalación mezclan una diversidad de lenguajes (musical, pictórico, textual, etc.) donde una palabra, expresión u oración puede ir tranquilamente acompañada de cualquier otro objeto pero sin que exista de antemano una jerarquización de lenguajes; así como ejercicios literarios de diversa índole, donde especialmente novelas, poemas o cómics pueden ir acompañados de imágenes u otros recursos visuales creando una nueva apertura de sentido, pero donde el hilo de significación recae primordialmente en el lenguaje escrito. No es que la expresión visual y la expresión verbal estén peleadas entre sí, sino que históricamente se le ha otorgado mucho más relevancia al lenguaje, específicamente a la escritura. Partiendo desde una noción maniquea, la escritura permanece en la esfera de lo denotativo, mientras que la imagen se presta a la multiplicidad infinita de sentidos; una es manejable, categorizable, paradigmática, mientras que la otra al crear incesantemente nuevas relaciones de sentido resulta mucho más complejo categorizar su campo de acción. La articulación de palabras parte de una gramática, y su sentido tiende a circunscribirse en una sucesión de contextos perfectamente delimitados por la doxa semántica, mientras que la imagen parte de un origen impreciso: ¿la composición de formas, trazos, líneas, visiones? Está cargada de una potencialidad particular que le permite desplazarse sin centro por

múltiples contextos, linderos y fronteras sin que pueda retrotraerse hacia un origen particular.

Lo que me pregunto es si la Historia de la Literatura igualmente debe ir acompañada de las imágenes de los autores. Enciclopédicamente es un recurso válido para todas aquellas biografías y manuales escolares. Por lo tanto me pregunto qué papel juega la imagen del escritor en el mundo editorial, entendiendo a ésta como una extensión de la Historia del Arte: la preeminencia del nombre, las escuelas formativas, el contexto delimitado, y la noción infundada de que el origen dorado de la sensibilidad artística pertenece a Occidente. Hablo específicamente del mercado editorial y del mercado del arte. Ya no el arte en sí, sino la producción masiva pero a la vez restringida. No es mi intención tampoco realizar una historia sobre el retrato o autorretrato de los escritores, pero sí revelar que existe de por medio un particular régimen escópico sobre cómo debe presentarse un escritor ante la sociedad, y por ende cómo esas imágenes son restrictivamente vistas. Una serie de restricciones que pueden ejemplificarse pensando en el papel que los grandes escritores de Occidente han jugado en relación al Estado. Al menos la relación es unívoca cuando pensamos en los clásicos grecolatinos: desde Platón hasta Virgilio, filósofos y poetas que siempre estuvieron presentes en la organización de la *polis*.

La imagen que poseemos de los escritores en la actualidad depende totalmente de los medios históricos. Pienso en los bustos de mármol de Platón, Homero, Sócrates o Aristóteles, así como los cuadros al óleo o dibujos de Cervantes, Shakespeare. Estamos hablando de medios particularmente inamovibles; medios donde es capaz de perdurar físicamente la noción de aura benjaminiana. Las reflexiones de Benjamin versan específicamente sobre la cualidad irreproducible, inalterable y única de las obras de arte. En los museos los visitantes no interactúan físicamente con las obras del pasado sino que hay de por medio una frontera de inacercabilidad física y simbólica.

Es cierto, los griegos no conocían la fotografía y su pintura no estaba encaminada todavía en representar fisiológicamente a las personas; pero en la actualidad es mucho más fuerte la condensación de aura que se preserva en bustos de mármol o pinturas al óleo de personajes distinguidos de lo que hipotéticamente debió haber sido en su contexto original. La diferencia reside simplemente en la noción de tradición; ellos son los baluartes, los fundamentos, los pilares de la “Cultura”, por ende se gesta una relación unidireccional de solemnidad y respeto que la Historia de la Literatura también fomenta entre los lectores. Noción de inacercabilidad que se extrapola al texto literario en sí: derechos de autor, firma, publicación, ediciones conmemorativas, ediciones críticas, y demás variaciones auráticas. Fenómeno que irónicamente tras el surgimiento de la fotografía se acentuó, ya que permitió a los editores o asesores de imagen esculpir una determinada imagen del escritor que se correspondiera con el contenido del libro.

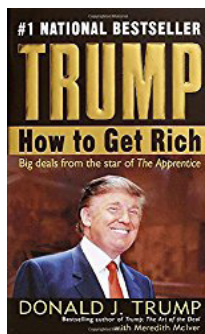


Imagen 2. Best-seller representativo del mundo editorial norteamericano.



Imagen 3. Portada de la revista del grupo Surrealista.

Es gracias a la fotografía que se puede conocer la mirada, los gestos, o los detalles faciales de las personas por medio de una subjetividad irónicamente constituida a través del artificio técnico. Gracias al texto *La cámara lúcida* de Roland Barthes se puede comprender una noción particular del retrato:

Pero muy a menudo [...] he sido fotografiado a sabiendas. Entonces, cuando me siento observado por el objetivo todo cambia: me constituyo en el acto de posar, me fabricado instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa: siento que la Fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho (Barthes, 1990: 40).

Aquí Barthes deja a un lado la solemnidad del acto fotográfico por una reacción casi instintiva del cuerpo hacia el lente. Pero la crítica que realiza no versa precisamente sobre una hipotética insurrección inconsciente del cuerpo hacia la norma fotográfica, sino lo ya que se había postulado previamente: la falta, el vacío, la no correspondencia constitutiva. Aunque Barthes no habla del texto y la imagen sino del cuerpo y la imagen. Las personas desarrollan una visión idealizada de su cuerpo y sus facciones que usualmente no se corresponde con el resultado que ven impreso en una fotografía. La fotografía en el sentido de registro oficial sólo captura, inmoviliza el eterno vaivén y devenir del cuerpo orgánico. En el mundo editorial se les exige a los autores una serie de fotografías que los retraten de forma que parezcan “inteligentes”, “interesantes”, o que representen alguna emoción que se corresponda con el contenido de sus obras. Algo bastante claro en el ejemplo del libro de superación personal de Donald Trump. En la portada del libro se ve a un hombre caucásico, republicano, feliz, consciente de su riqueza económica, y el contenido del libro; sólo es una sucesión de historias de éxito y supuestas recetas que las personas deben ejecutar para tener éxito en el mundo de los

negocios. Siguiendo el postulado que plantea Barthes, la imagen de Trump tiene como finalidad establecer un marco obvio, unívoco de sentido; desde la portada del libro se sabe casi exactamente qué es lo que uno va a encontrar. Mientras que en la imagen del Grupo Surrealista el sentido es mucho más polisémico; todos los artistas tienen los ojos cerrados, el cuello ladeado en diferentes posturas, pero precisamente la ausencia de la expresión ocular imposibilita una interpretación unívoca del grupo, aun cuando en el centro se fija una presumible musa como hilo conductor.

THOMAS PYNCHON Y LA REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA

Más allá del vacío deliberado que Tomas Pynchon propició de su persona ante la petición de los medios masivos por colaborar con ellos, lo interesante de ese espacio en blanco reside en las múltiples interpretaciones y variaciones que han realizado de su persona, tomando como base las pocas fotografías presumiblemente oficiales que circulan de él. Es lícito preguntarnos si el ejercicio que realizan los sujetos en la red de jugar con su identidad a través del montaje se asemeja a la persecución que realizó la cadena de televisión CNN en su momento, cuando grabó a una persona sin su previo conocimiento, y posteriormente distribuyó por periódico y televisión un par de imágenes donde la cadena asevera retratan al escritor Thomas Pynchon. Considero que la diferencia sustancial es que los sujetos en la red trabajando desde el anonimato muestran un poco más de respeto por la necesidad de anonimato de alguna persona, pero a su vez no se deslindan de la posibilidad de crear en torno a ese espacio en blanco una serie de imágenes donde se reconstruye satíricamente por medio del montaje el hipotético rostro del escritor. ¿Cuál es la diferencia entre la técnica deconstructiva del montaje y la disciplina metafísica del registro visual? El registro como ya lo hemos mencionado tiene la intencionalidad de fijar

una temporalidad histórica, aprisionando la multiplicidad de sentidos que podrían derivarse del retrato.

Por otro lado, el montaje deconstructivo se plantea como una posibilidad alterna de comprender la Historia en general, tomando como punto de partida la noción historiográfica del relato; los hechos no se suceden causalmente, sino que de por medio hay una saturación de datos, trazos, texturas, tramas, voces que son eclipsadas o completamente aniquiladas en función de poder escribir una Historia lineal. Pero antes de poder hablar de conceptualidad o significado es necesario que se aborde primero la noción de percepción que se juega en ésta distinción. Si los presupuestos fenomenológicos buscan comprender la esencia de los objetos deslindándose categóricamente de cualquier nexo empírico, entonces ¿qué clase de percepción es la que se pone en operación en la visualidad? La única posibilidad de percepción que posibilita el registro oficial versa sobre el derecho ambiguo de los individuos a extraer la esencia de la fotografía por medio de la información: no es una relación directa con la imagen en sí, sino una relación mediada por el discurso oficial. Mientras que la percepción entendida desde los Estudios Visuales permite un enfoque diferente. Así lo plantea Susan Buck-Morss:

La superficie de la imagen de inmediato envía dos líneas de fuerza, una hacia quien la observa, la otra hacia el mundo (cualquier aspecto de éste). Ambas líneas se alejan de la superficie, de tal manera que pareciera que los bordes de la imagen desaparecen. Los objetos están en la imagen, no enteramente, pero en su intencionalidad, una cara que mira a quien la percibe. Las líneas de percepción que se mueven sobre la superficie de múltiples imágenes atraviesan el mundo en direcciones y variantes infinitas (Buck-Morss, 2009: 35).

La autora nos permite comprender que la percepción de las imágenes no está constituida únicamente por la relación de los

objetos reflejados en la imagen y la mirada preliminarmente lineal del espectador; al contrario, habla de dos líneas de fuga principales las cuales se alejan constitutivamente de la imagen como superficie plana. El sentido de las imágenes no recae en las inscripciones marcadas en su materialidad sino en las diversas asociaciones y trazos que atraviesan la imagen misma. De tal modo que no existe la imagen en sí, o la imagen como totalidad cercada de significación. Es por ello que la técnica del montaje permite comprender la dislocación radical de la mirada clásica. El montaje permite agrupar contradicciones, anacronismos, lenguajes lógicamente inconciliables. Tanto la técnica del *collage* como del montaje rompen la noción aurática de la obra: originalidad, autenticidad, unicidad y significado, pero parten de imágenes establecidas. Como ya se mencionó previamente las pocas fotografías que circulan en la red de Thomas Pynchon datan de hace más de 50 años, siendo a su vez estas fotografías merecedoras de escepticismo, ya que se desconoce oficialmente su origen. Se desconoce si fue el mismo Thomas Pynchon quien en su momento brindó a los medios datos biográficos o visuales de su persona, o por el contrario simplemente alguien tomó fotografías de algún desconocido y le atribuyó la identidad del autor. ¿Cómo se puede pensar en la reproductibilidad técnica de las imágenes si de por medio no hay un aura original que los anteceda?

Por lo tanto lo que me interesa analizar son las diversas apropiaciones que los sujetos, en la red y los medios de comunicación masiva, han hecho de la imagen de una persona, cuya identidad se desconoce. Por un lado me gustaría exponer la serie de fotogramas que la cadena de televisión CNN publicó en periódicos y posteriormente en televisión originalmente, para luego ser extrapoladas directa o indirectamente a la transversalidad de la red. Lo que debemos preguntarnos es qué clase de imágenes son las que usualmente discurren en los noticieros nacionales. Una de las principales características de estos

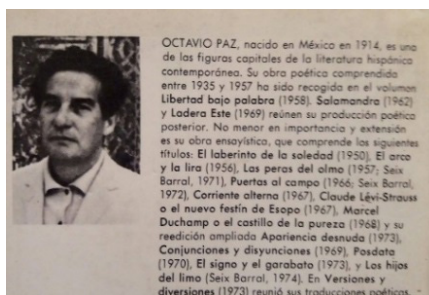


Imagen 4. Interior de portada de libro de Octavio Paz.

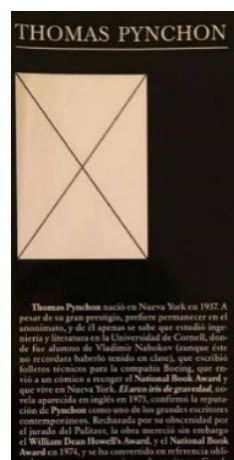


Imagen 5. Interior de portada de libro de Thomas Pynchon.

códigos hegemónicos de comunicación reside en exponer una serie de imágenes, cuya única función es ilustrar la descripción ideológicamente cargada que emite el conductor en turno. ¿Por qué habría de interesarse un medio masivo como una cadena de televisión en la identidad de un escritor? Así como ya lo habíamos analizado con las imágenes y los registros oficiales, los códigos hegemónicos de comunicación no “negocian” el sentido de las imágenes. Toda la visualidad que los espectadores contemplan en la pantalla de la televisión ya tiene inscrito un significado unívoco, el cual sólo debe ser procesado y posteriormente compartido con el resto de la comunidad. No

se cuestiona en lo absoluto la autenticidad del mensaje por la sencilla razón de que el formato televisivo es unidireccional: el código sólo funciona en una dirección.

En ella podemos observar a una persona mayor en compañía de un niño caminando en una calle secundaria de Manhattan. Por la distancia entre el fotógrafo y el objetivo sólo se pueden apreciar una serie de rasgos faciales bastante generales y difusos. Como el interés central de la CNN sólo es revelar a la audiencia la identidad corpórea de Thomas Pynchon, al rostro del niño se le coloca encima el efecto de *blurring face* (borramiento). Los fotogramas expuestos por la CNN datan de 1996: el fin del siglo XX, así como el inicio de la caída de la televisión como el código hegemónico a nivel comunicacional. Parten del presupuesto de que la sociedad está en su derecho de saber quién es corpóreamente la persona detrás de aquellos libros internacionalmente famosos. La ansiedad de una sociedad atravesada por el consumismo y el exceso de información al no poseer el reporte o la ficha visual de una persona.



Imagen 6. Sucesión de imágenes oficiales del autor.



Imagen 7. Caricatura perteneciente a The Simpsons.

Por el contrario, en la imagen número 7 se puede apreciar el montaje realizado al mezclar dos imágenes: tanto la “oficial” (número 6) como la sátira verdaderamente oficial de *The Simpsons*’s. En la imagen número 7 podemos ver a un hombre con las características biológicas de la caricatura (la piel amarilla para representar la piel blanca) que cubre su rostro con una bolsa marrón de supermercado. En sí la imagen resulta interesante por la negación de tratar de representar fisiológicamente a una persona, a la vez que satiriza la fobia social del escritor con un anuncio luminoso indicando la ubicación de su casa. Aquí al contrario del fotograma de la CNN, el texto juega un papel primordial, pero no hegemónico, en relación a la imagen; la mirada se posa en las letras luminiscentes pero a la vez en el signo de interrogación que corona la bolsa, o mas bien la máscara. El fenómeno más interesante que se detonó a partir de la caricatura que hicieron *The Simpsons*’s de Thomas Pynchon fueron las particulares apropiaciones que hicieron de la imagen. Cuando hablamos aquí de imagen ya no nos referimos a la fotografía analógica sino digital. El montaje representado en la imagen número 8 ejemplifica la transversalidad de la imagen como característica fundamental. En esta imagen el presente queda derivado en un segundo plano cuando en el centro de la bolsa marrón de supermercado se superpone una de las imágenes “oficiales” de Thomas Pynchon. Esta imagen no pertenece al mundo análogo sino digital, el cual puede verse como la representación idealizada (en su relativo ejercicio libre de apropiación de imágenes; habría que ahondar con mayor profundidad sobre el concepto de “libertad” en Internet) de la reproductibilidad técnica. ¿Qué nuevas posibilidades de percepción nos brinda la apropiación digital por encima de la contemplación analógica? En primera instancia es la posibilidad constitutiva de participación; al no depender de la materialidad original (papel, cartón, piedra, mármol, etc.) la imagen digital secundada por los respectivos programas de edición permiten

al usuario romper y transfigurar el aura hacia derroteros todavía no visualizados.

CONCLUSIONES

Uno de los preceptos más interesantes que proponen los Estudios Visuales es que las imágenes pueden servir para pensar desde una metodología todavía no escrita. Las imágenes al no pertenecer a una corporalidad fija poseen la capacidad para desplazarse hacia diferentes territorios e interactuar con diversas fronteras creando nuevos campos de sentido no cerrados entre sí. Los diferentes montajes sobre la persona o “no persona” de Thomas Pynchon nos permiten comprender, desde un ángulo diferente, nociones dogmáticamente antiguas como autor, autoría, pertenencia, propiedad y cómo estas palabras pertenecientes al rubro jurídico también son empleadas por la teoría del arte en su detrimento. En sí podemos conjeturar que los mass media buscan establecer un perímetro inamovible sobre lo visual, mientras que el *collage* y la interpretación ininterrumpida de la red apuesta por un efecto de contaminación, enrarecimiento. Es verdad que las nociones de “autenticidad” y “originalidad” no desaparecerán, pero gracias a los particulares mecanismos de apropiación e interpretación que actualmente posibilitan las herramientas digitales, lo auténtico y original deberá ser pensado de un modo distinto. Gracias al caso de Thomas Pynchon podemos conocer los diferentes modos en que los medios de comunicación tienden a dialogar con el registro visual. Mientras que la televisión apuesta por fijar un sentido unívoco, irrevocable, Internet, millones de usuarios “anónimos” que trabajan en sus inmediaciones, apuestan por una postura diferente: reconocen la base oficial pero la reformulan satíricamente. Dos concepciones aparentemente distintas en su régimen visual: proyección-interpretación, pero que tienden a convivir en la cotidianidad social. ✕

REFERENCIAS

- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Gallimard.
- Barthes, R. (2003). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Editorial Taurus.
- Brea, J. L. (2007). “Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image”. En *Estudios Visuales*, núm. 4, pp. 146-163.
- Buck-Morss, S. (2009). “Estudios visuales e imaginación global”. En *Antípoda*, núm. 9, pp. 19-46.

Dossier

ENSAYO DE UN DUELO

PAMELA ZUBILLAGA

Artista independiente

pamelazubillaga@gmail.com

PRESENTACIÓN

Las obras de Pamela Zubillaga han estado marcadas siempre, y desde sus inicios, por una preocupación sobre el cuerpo. Si en sus primeros trabajos (serie *Autorretrato*) su propio cuerpo es el soporte fotográfico donde van a coincidir distintas materias que, en su conjunto conforman otras corporalidades, será en sus propuestas más recientes la consolidación de la tensión entre lo interno-externo del cuerpo, es decir, el cuerpo como espacio y como carnalidad que crea y recrea espacios. Entre las dimensiones significativas que pueden ocurrir entre la internalidad y la externalidad, el cuerpo se manifiesta a través de su devenir, sea ya en su transformación física o en las experiencias que se acumulan en la conciencia.

Así, el cuerpo adopta entonces las formas en que pueden representarse, vía el dibujo, principalmente, las tribulaciones, emociones e historias donde se evidencia

su rol como contenedor/contenido. Si en la serie *El jardín de las delicias* se busca la visibilidad de los cuerpos ocultos u olvidados, esta visibilidad mostrará también la transformación casi monstruosa de la carne por medio de órganos y músculos que, a manera de tumores, extienden en el papel su manto de carne y piel.

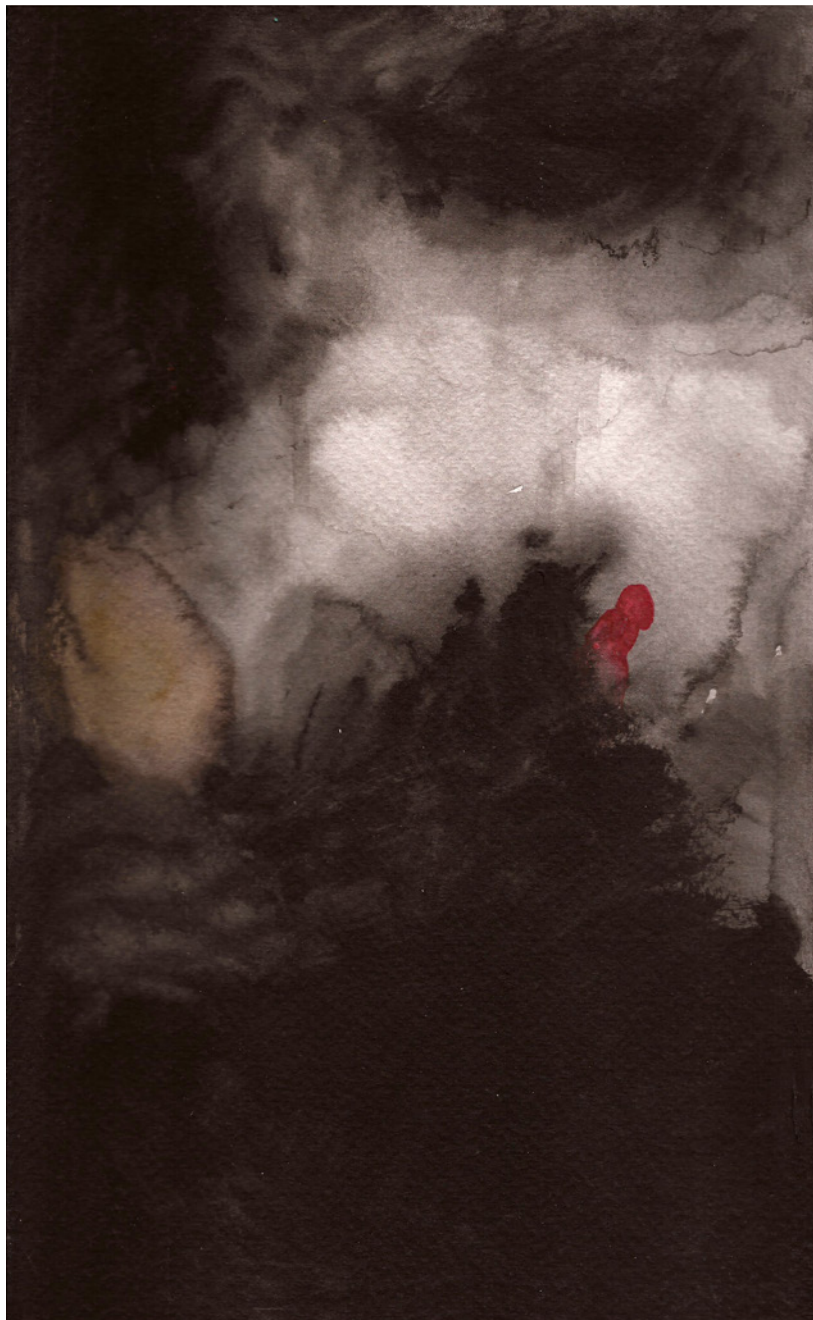
Por otro lado, en la serie *El cuerpo estaba* se inicia la consideración de la alteración del cuerpo de manera más simbólica, donde ahora es una materia inerte, cuya identidad como cuerpo (femenino) es construida por la moda a través de fungir como envoltorio: el cuerpo envuelto en la remembranza del lujo y la sofisticación de vestidos decimonónicos y que culmina en los dibujos donde éste se muestra también de manera monstruosa en los vestigios de su propia transformación por medio de las cirugías estéticas (serie *Lujosa prisión*).

En el trabajo más reciente de Zubillaga el dibujo sirve de enlace y organización, establece una relación semántica entre cosas disímbolas a partir de su definición estilística, de su planteamiento como cosas dibujadas, representación de aquello que está afuera del dibujo pero que sólo es posible entenderla por su delimitación formal, la cual enfatiza su potencial especulativo al tiempo que es un espacio de reflexión, de contemplación del mundo al cual pertenecen y su función.

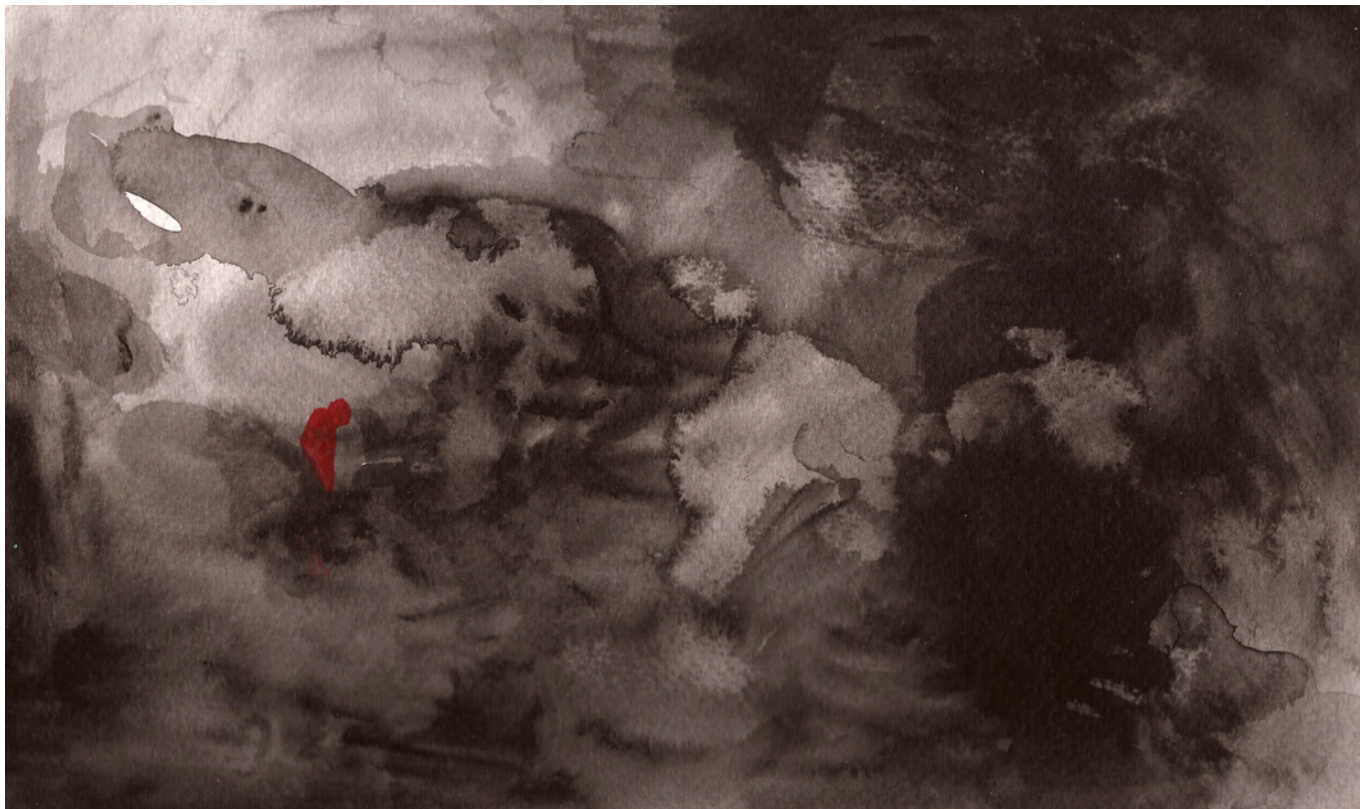
En la serie *Ensayo de un duelo* se “representan” de manera icónica las formas que definen la verosimilitud de los sujetos y sus relaciones afectivas a través de establecer distanciamiento entre lo externo y la intimidad del cuerpo, de la foto/dibujo familiar a órganos, células, músculos, etc., con el fin de afrontar simbólicamente el duelo. El dibujo como medio ensayístico para comprender la pérdida, para intentar fijar la imagen de lo perdido, lo que ha significado en la historia personal y la resistencia a no aceptarlo.

Como metáfora, la “sustancia nigra” —ese territorio del cerebro donde se produce la dopamina— se formaliza como la tinta/bruma que lo inunda todo. La imagen, como acercamiento a lo perdido, vaga en medio de ese caos oscuro. La enfermedad entonces, y por consiguiente, el seguimiento de su toxicidad, es el color negro que desplaza todo contenido cromático de las figuras perdidas, que se impregna a todo, como una atmósfera nefasta y nostálgica a la vez.

JOSÉ LUIS VERA



Sustancia nigra 2, 2018. Acrílico y tinta /papel. 25 x 15 cm.



Ensayo de un duelo parte de un diálogo entre la enfermedad progresiva de mi padre y el intento por comprender el trastorno emocional y físico que acompaña la Enfermedad de Parkinson (EP). Cada pieza es un fragmento que parte de narraciones sobre los recuerdos que voy encontrando, las conversaciones con mi padre y la investigación acerca de su padecimiento.

Sustancia nigra 3, 2018. Acrílico y tinta /papel. 15 x 25 cm.



Sustancia nigra 4, 2018. Acrílico y tinta /papel. 15 x 25 cm.



El proyecto es una exploración enfocada en las variaciones emocionales y procesos neuropsiquiátricos de la enfermedad desde mi mirada, y culminará en la conformación de una instalación a través de un conjunto de piezas. El hilo conductor de éstas, formalmente, es el dibujo, y el detonante temático es el diálogo entre la enfermedad progresiva de mi padre y la investigación sobre las funciones cerebrales con la EP.

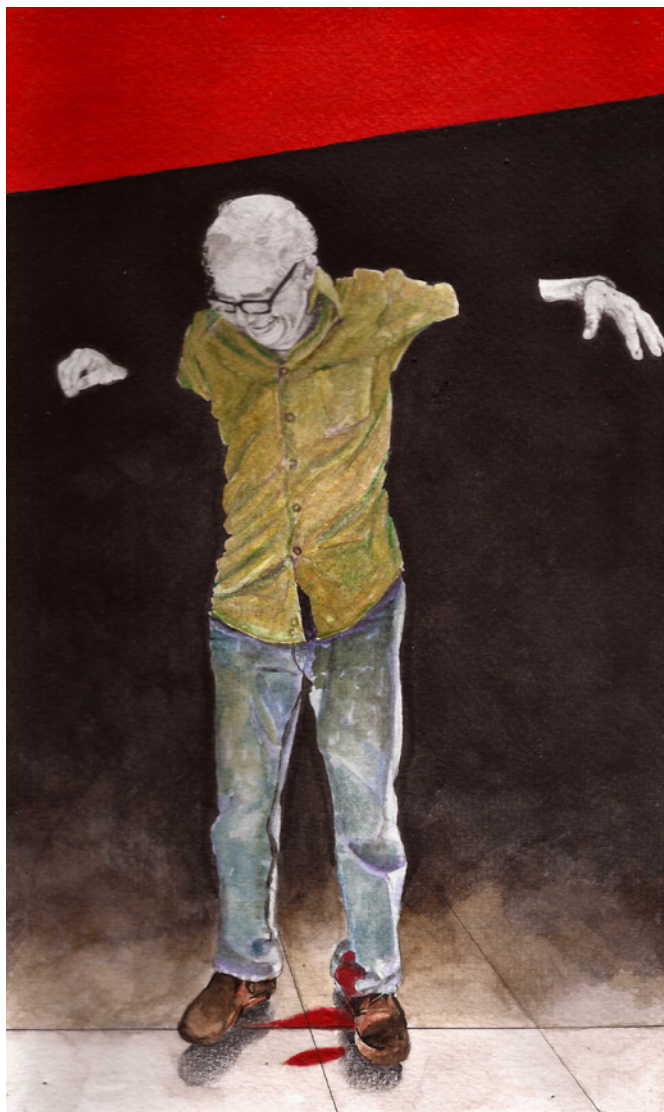
Sustancia nigra 5,
2018. Acrílico y tinta /
papel. 25 x 15 cm



Sustancia nigra 6,
2018. Acrílico y tinta /
papel. 25 x 15 cm



Sustancia nigra 7, 2018. Acrílico y tinta /papel. 21.5 x 14.3 cm.

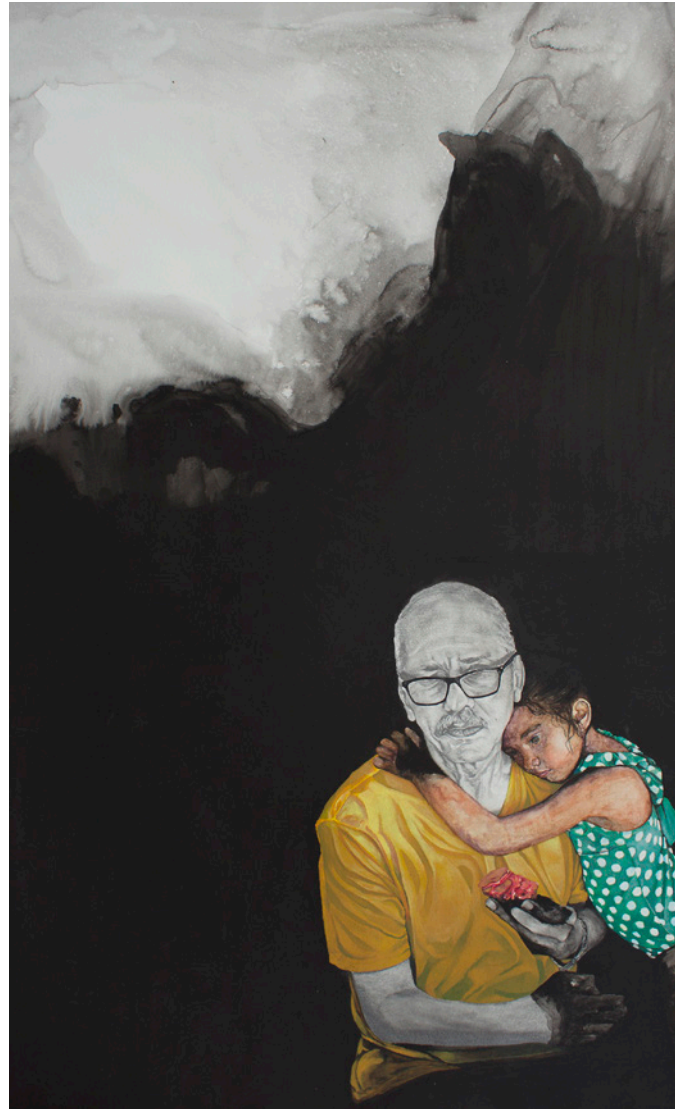


Sustancia nigra 8, 2018. Acrílico y tinta /papel. 25 x 15 cm.



Dentro del proceso de trabajo he logrado encontrar el motivo central que une la idea de integrar dibujos, diferentes en tamaños, en subtemas, en materiales y en “estilos” para una sola instalación. Encontré el concepto de “plasticidad cerebral”; que consiste en describir al cerebro como una red que se puede modificar a sí misma, ya que los seres humanos estamos programados para cambiar, según la neurociencia. Por tal, el motivo central de conjugar diferentes imágenes a partir del dibujo y que surgen de fotografías, memorias de la infancia, recuerdos encontrados, información sobre el cerebro, sueños y reflexiones dialogados con mi padre, es generar una nueva red de información, nuevos conocimientos adquiridos, de narraciones reinterpretadas y de imágenes que surgen espontáneamente.

Sustancia nigra 9, 2018. Acuarela y acrílico /papel. 19.5 x 27 cm.



Sustancia nigra, 2018. Acrílico, grafito y tinta /papel. 107 x 78 cm.

Cuarto azul, 2018. Acrílico, grafito y tinta /papel. 54 x 39.5 cm.

La intención de plantearme una instalación de dibujos a partir de experimentar un acercamiento a la “plasticidad cerebral” es reconstruir la historia con mi padre desde diferentes perspectivas, antes de poder perderla. A través de mis investigaciones, lo que he entendido sobre el cerebro es que cambia continuamente con la experiencia, que el dolor no se puede evitar pero el sufrir es una decisión. Asimismo, lo que intento hacer con mi padre y conmigo misma es hacer nuevas conexiones y reconstruir la historia significativa de “el padre”. Este intento ha sido un proceso que se fragmenta en imágenes dibujísticas; son las piezas sueltas del rompecabezas que voy creando.

He desarrollado en mis dibujos un elemento formal donde pretendo hacer referencia a la muerte, a la pérdida y a la degeneración progresiva de la identidad del padre: el uso del color negro entendido como la “sustancia nigra”. Esta sustancia perteneciente al cuerpo humano se llama así porque tiene un color negro que libera dopamina y se produce en las vías dopaminérgicas del cerebro. Sus funciones están relacionadas con la motivación, el placer, la euforia, la función motora fina, la compulsión y la preservación. En la EP, esta sustancia va disminuyendo gradualmente generando deterioros físicos y problemas neuropsiquiátricos como la depresión, la ansiedad, la apatía, la pérdida de memoria, la psicosis, la alteraciones del sueño, entre otros.

PAMELA ZUBILLAGA



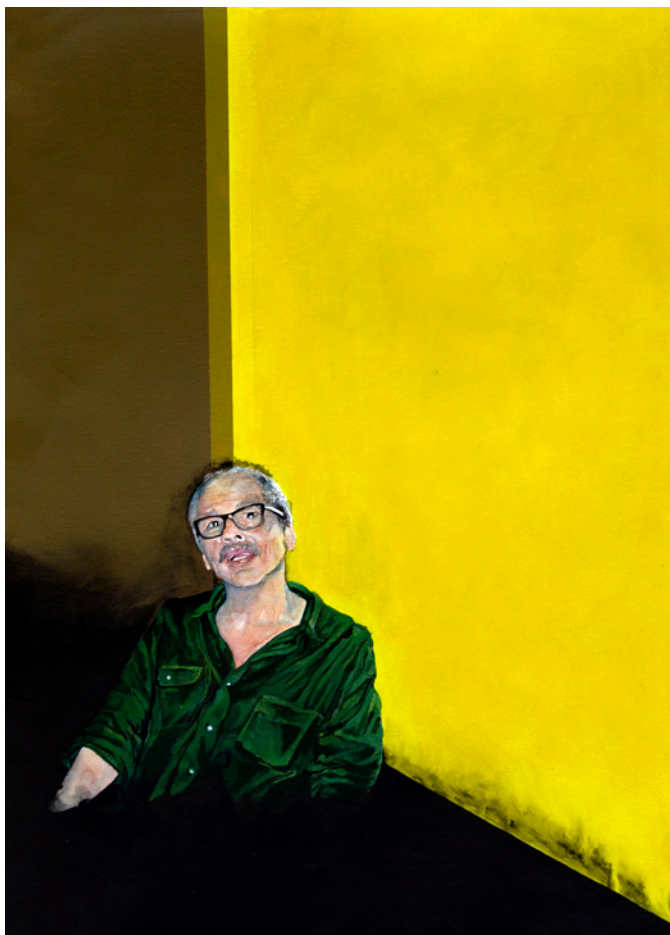
Cuarto azul 3, 2018. Acrílico y tinta /papel. 50 x 70 cm.



Cuarto azul 4, 2018. Acrílico, grafito y tinta /papel. 70 x 50 cm.



Cuarto azul 2, 2018. Acrílico, grafito y tinta /papel. 70 x 50 cm.



Cuarto amarillo, 2018. Acrílico, acuarela y tinta /papel. 54 x 39.5 cm.



Cuarto rosa, 2018. Acrílico, grafito y tinta /papel. 54 x 39.5 cm.

Pamela Zubillaga (1984, México) estudió la Maestría en Artes en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (2010-2012) y la Licenciatura en Artes Visuales en el CMAEM, Cuernavaca, Morelos (2004–2008). Su exposición individual más reciente fue *Lujosa prisión* (2018), en Galería de Talleres de Arte Contemporáneo, Ciudad de México. Entre sus exposiciones colectivas sobresalen: *Paralelas Contemporáneas Doce* (2019), Galería Oscar Román, Ciudad de México; *Un habitar propio*, Museo de la Ciudad de Cuernavaca, Morelos; *Dibujo, verbo y complemento*, Talleres de Arte contemporáneo, Ciudad de México; *El cuerpo, indagación sobre la forma y la esencia*, Galería Oscar Román, Ciudad de México; *Mujeres aquí*, Museo de la Ciudad de Cuernavaca, Morelos; *Paralelas Contemporáneas Once*, Galería Oscar Román, Ciudad de México; *Trazos del sur*, Museo de las Siete Regiones, Acapulco, Guerrero. Ha sido beneficiaria del PECDA en los años 2007, 2009, 2015 y 2017. Obtuvo la beca Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en 2010 y 2011. Fue ganadora del segundo lugar en el 2015 de la Bienal Puebla de los Ángeles. Actualmente es beneficiaria del FONCA Jóvenes Creadores 2018-2019.

Ensayo visual

LA GASOLINA DEL AMOR

ERIC REYES LAMOTHE,
MIGUEL ÁNGEL LEDEZMA CAMPOS
Universidad Autónoma del Estado de
Hidalgo
reyeslamothe.eric@gmail.com
miguel_ledezma4913@uaeh.edu.mx

Asociamos a los automóviles con nuestro propio cuerpo; de hecho, es como si le enseñáramos al auto a comportarse como un ser vivo. Las máquinas son extensiones corporales pero también son propiamente cuerpos, máquinas deseantes que buscan su propia proliferación. No porque una máquina de vapor no haya construido a otra significa que las máquinas de vapor no tienen un aparato reproductor, aseguran Deleuze y Guattari (Deleuze, 2004). Podemos ir más lejos y considerar al humano como un intermediario que coopera para que las máquinas puedan evolucionar. El término deleuziano *filum maquinaico*, se refiere a un conjunto de procesos de auto-organización en el universo en los que elementos que estaban previamente desconectados comienzan a “cooperar” para formar una entidad más elevada. Los humanos fuéramos entonces como los órganos reproductores hasta que las máquinas —especialmente los robots— adquieran sus propias



Sleeping multitude. Instalación de acuarela sobre cerámica. Eric Reyes-Lamothe, 2007.



Sleeping multitude. Instalación de acuarela sobre cerámica (detalle). Eric Reyes-Lamothe, 2007.

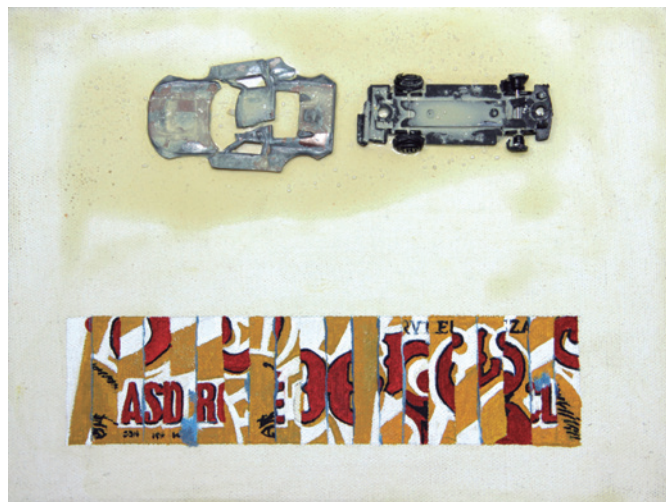
capacidades reproductivas (De Landa, 1991). Visto así, cada vez que manejamos un auto estamos, más bien, siendo conducidos por él; lo estamos preparando para el momento en el que ya no necesite un conductor.

Una obra maestra inconclusa, el *Gran Vidrio* de Duchamp, es sintomática de la evolución de las máquinas; da por hecho que éstas tienen sexualidad y deseo mecánicos. Aunque la forma y el funcionamiento de *La Novia* no son humanos, sus engranes son movidos por el deseo y sus éxtasis son eléctricos. Duchamp escribió algunas claves para entender el funcionamiento del *Gran Vidrio* en la *Caja Verde* y la *Caja Blanca*. En las notas que conforman la *Caja Verde*, observa que *La Novia* tiene un tanque de gasolina de amor o potencia tímida, pero antes de ser un motor que transmite su potencia tímida es esa potencia tímida misma. A partir de esta críptica afirmación

sospechamos que el elemento energético que da vida a *La Novia*, la gasolina de amor, tiene dos componentes a su vez que se oponen entre sí, pues es “potencia” y es “tímida” al mismo tiempo. De esta forma se activan los pares dialécticos positivo/negativo, masculino/femenino que, como una batería, descargan energía. *La Novia* secreta su propia gasolina, pues se desea a sí misma, tanto como lo hacen *Los Solteros*. La máquina duchampiana es una metáfora del funcionamiento de nuestro propio cuerpo, del deseo sexual como fuente inagotable de energía creativa. Pero no sólo hay metáfora, pues apunta a la posibilidad de que las máquinas efectivamente sean sensibles y tengan el germen del deseo sexual, lo que las llevaría eventualmente a auto-replicarse. Por lo pronto, el mecanismo de la Novia opera en un plano simbólico e imaginario.



S/T. Tinta, veladora, humo, cinta canela, monotypes y óleo sobre tela. Eric Reyes-Lamothe, 2003.



Sol y auto. Juguete de metal, acrílico y óleo sobre tela y madera. Eric Reyes-Lamothe, 2004.



Árbol y auto. Acrílico y óleo sobre tela y madera. Eric Reyes-Lamothe, 2004.

VIDA Y MUERTE DEL AUTO(R)

El automóvil tiene vida y muerte; posee una victoria y una derrota. Su victoria es cuando los espacios humanos se transforman para darle paso; la derrota del automóvil es cuando éste “muere”, cuando se desecha o se vende “por partes” y cada que aparece un tope en las calles. Un referencia directa a la corporización del automóvil es que sus desechos descansan en un cementerio de autos, el deshuesadero, un lugar en el que se lleva a cabo el desmembramiento de los autos, como si éstos fueran organismos a los que se les retiran los huesos. La palabra “deshuesadero” proviene posiblemente del verbo “deshuesar” —quitar los huesos a un animal o a la fruta— o de “desguazar” —desbaratar o deshacer un buque total o parcialmente—. Autos y humanos compartimos huesos. Resulta relevante observar que el auto dentro de una masa de objetos prácticamente idénticos en el tráfico callejero se vuelve cada vez más distinto a los de su especie mientras más envejece y se maltrata; recupera su singularidad frente a la masa justamente cuando deja de ser útil y deja de circular por las calles. En esta guerra tácita entre el automóvil y el peatón, suceden continuamente bajas en ambos bandos. La muerte del autor anunciada por Roland Barthes (1987) es antecedida por la muerte del auto.

La escritura y el deshuesadero se relacionan. Un texto está hecho de fragmentos de otros textos. De palabras que antes ya han sido pronunciadas. Para explicar las palabras del texto se requiere de otras palabras. Los textos son como el tejido, están entrelazados de escrituras de otros textos que les preceden, de escritos de otras culturas y de otras épocas. Desarmar un auto para completar otro es como escribir, como hablar, como dibujar. Combinamos palabras y piezas que ya existen. El autor es al texto lo que el conductor es al auto. Ambos pierden protagonismo ante la presencia del lenguaje y de la máquina, los cuales se reinventan y se reconstruyen permanentemente.



Deshuesadero. Tinta y óleo sobre papel. Eric Reyes-Lamothe, 2003.



Walking the car / Caminando el vocho. Still de video. Eric Reyes-Lamothe y Ricardo Castro, 2007.



Walking the car / Caminando el vocho. Still de video. Eric Reyes-Lamothe y Ricardo Castro, 2007.

WALKING THE CAR / CAMINANDO EL VOCHO

Por las calles centrales de Tulancingo, Hidalgo, el 2 de agosto del 2007 circuló un carro de papel del mismo tamaño que un Volkswagen. El motor del “vocho” eran las cuerpos de quienes lo condujeron: Ricardo Rubio y Eric Reyes. En aquel entonces había un rumor en la ciudad de que la “Floresta” sería —como lo había sido hace más de 40 años— abierta al tránsito de automóviles. Nos reunimos con la socióloga Eunice Limón y le dimos forma al proyecto, que se llevaría a cabo el día de “La Virgen de los Angelitos”, la fiesta popular más importante de Tulancingo. La pieza consistiría en hacer caminar un automóvil de papel, tanto en los espacios destinados para los autos, como en los de los peatones. De esta forma pretendíamos mostrar cómo se vería la plaza con autos circulando de nuevo por ahí. Solicitamos a un grupo de artistas que nos apoyaran con la documentación en fotografía y video de la acción; el resultado fue

un video de cerca de siete minutos. Otra intención de la pieza era demostrar que las experiencias y los medios para trasladarse no se reducen al automóvil. Queríamos denunciar que la caminata es una costumbre a la que sistemáticamente se le devalúa. Usamos la forma del “vocho” como una figura melancólica, pues desde el 2003 este tipo de autos había dejado de ser fabricados en todo el mundo; fue precisamente en nuestro país donde se produjeron los últimos modelos. Pocos automóviles han estado transitando en las calles de todo el mundo sin cambiar su aspecto. En toda familia mexicana hay alguna historia vinculada a este auto. Hay que mencionar que el Volkswagen Beetle representa simbólicamente diferentes aspectos en otras culturas. A los mexicanos quizás les recuerde a los taxis verdes que durante muchos años, y en multitudes, dieron servicio en la Ciudad de México. Para los norteamericanos representa posiblemente una época, los años 70’s, cuando los *hippies* los conducían.

Al hacer caminar el “vocho” se buscó que el peatón se apropiara de un espacio reservado para los automóviles. No está permitido andar a pie por las avenidas asfaltadas, ¿o sí? En realidad no hay una ley que lo prohíba; sin embargo existía el riesgo de que un agente de tránsito nos detuviera por obstruir el paso de los autos. De hecho, al momento de toparnos con un policía, éste se limitó a exclamar “¡No traen placas!”

Necesitábamos humanizar al automóvil, darle un cuerpo, pero también buscábamos confrontar a nuestro propio cuerpo con la fuerza y la velocidad de una máquina. El desgaste físico era desmesurado y resultaba una competencia imposible contra los autos. Imposible, pero necesaria, como la lucha contra la idolatría de la máquina que define Paul Virilio (2005).



Ofrenda. Fotografía digital. Eric Reyes-Lamothe, 2011.



Pasto. Imagen digital. Eric Reyes-Lamothe, 2005.



Naciones Unidas. Fotografía digital. Eric Reyes-Lamothe, 2013.



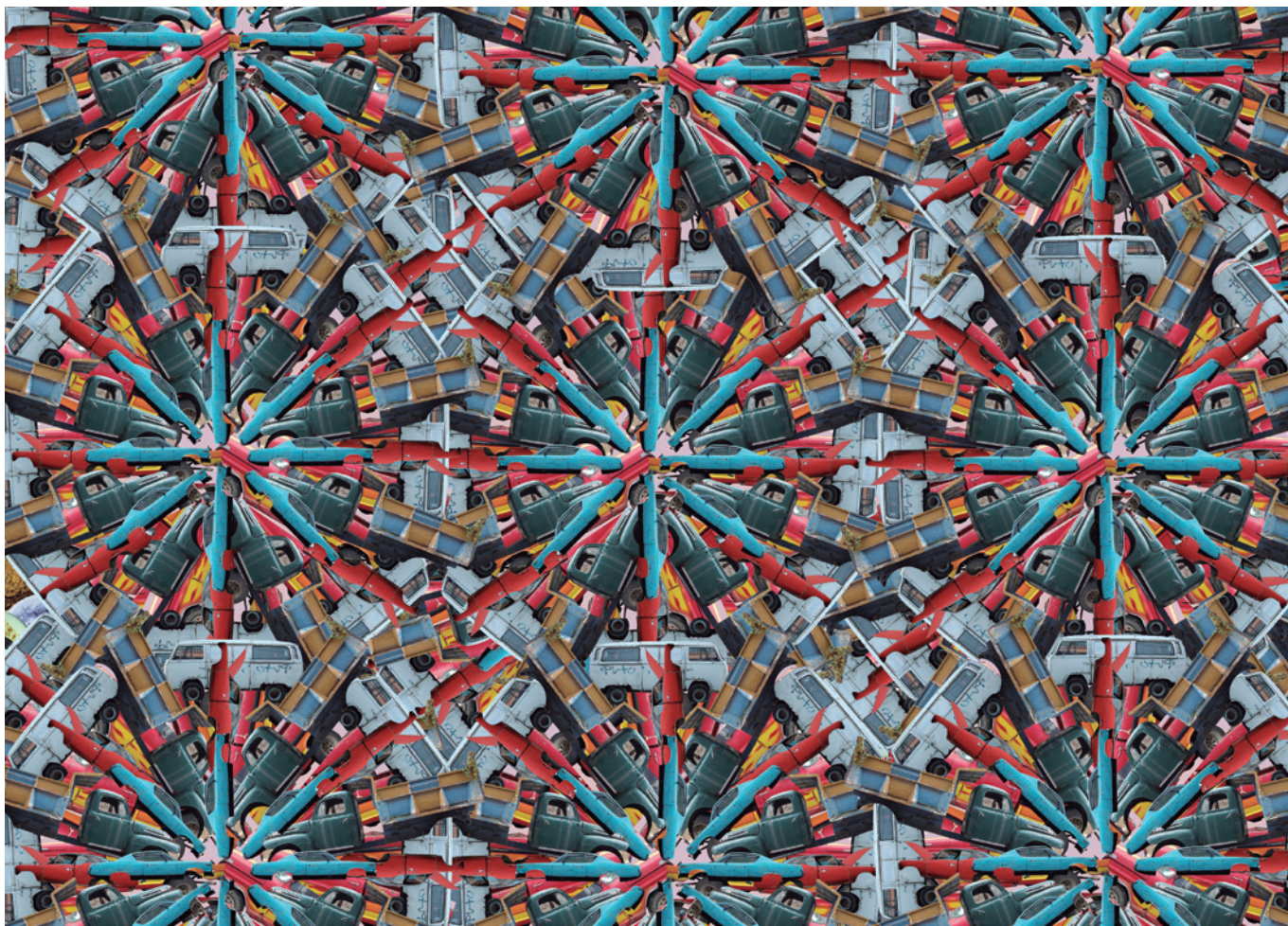
Negro y amarillo. Fotografía digital. Eric Reyes-Lamothe, 2013.

El vocho de papel estaba construido con papel periódico y páginas de la sección amarilla a partir de un Volkswagen Beetle de tamaño real que usamos como molde. Los papeles impresos antes mencionados son una referencia a la reproductibilidad técnica, a las masas, al ámbito de la gráfica y hacen también un guiño a la tradición artesanal de “Los Judas” de papel maché.

Por dentro, el “vocho” no tenía ventanas, así que la única forma de ver por donde se dirigía era levantando ligeramente la parte frontal. Al estar dentro, la totalidad del espacio se percibía como demasiado estrecho, no parecía ser el adecuado para mantenerse ahí durante un tiempo largo; la ausencia de

ventanas creaba esta sensación claustrofóbica. No lo habíamos percibido antes —y quizás resulte obvio— pero en realidad el espacio habitable de los autos es extremadamente reducido.

Al final, la Floresta de Tulancingo, aunque se remodeló, quedó por el momento como de tránsito solamente peatonal. La acción seguramente pasó desapercibida para la mayor parte de la población; sin embargo, al poner la atención en un tema, éste toma relevancia, por lo pronto —una vez más— en un plano simbólico e imaginario.



Tapiz de autos. Imagen digital. Eric Reyes-Lamothe, 2005.



Acumulación. Imagen digital. Eric Reyes-Lamothe, 2008.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- De Landa, M. (1991). *War in the age of intelligent machines*. New York: MIT Press.
- Deleuze, G. y. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Paz, O. (1995). *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. México D.F.: Era.
- Virilio, P. (2005). *The Accident of Art*. New York: Semiotext(e).

El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales, acepta trabajos originales que no hayan sido previamente publicados total o parcialmente, ni sometidos a un proceso simultáneo de evaluación en otros medios.

La contribuciones que se considerarán para publicación son:

- Artículo de investigación: Producto de una investigación original, que da cuenta de los resultados, reflexiones y aportaciones teóricas y metodológicas en torno a una temática en particular. Sometido a dictaminación por pares en la modalidad doble ciego.
- Ensayo académico: Texto en el que se expone una postura personal crítica sobre un tema o problemática determinada. Sometido a dictaminación por pares en la modalidad doble ciego.
- Ensayo visual: Reflexión y representación visual sobre conceptos, objetos o acontecimientos de un tema en particular. Sometido a dictaminación por pares en la modalidad doble ciego.
- Al margen: Texto breve de carácter experimental sobre conceptos, objetos o acontecimientos de un tema en particular.
- Dossier: Presentación de obra artística y prácticas artísticas contemporáneas en relación a los contenidos de cada número de la revista.
- Reseña: Texto de exposición de una crítica y/o análisis sobre algún libro, exposición o evento, en relación a las temáticas de la revista.

NORMAS EDITORIALES

Los autores interesados en enviar contribuciones deberán darse de alta en el sistema ojs de la revista en: <http://hemeroteca.uaemex.mx/index.php/ornitorrinco>.

Todas las contribuciones deberán enviarse en versión electrónica a: <http://hemeroteca.uaemex.mx/index.php/ornitorrinco/index>

Las contribuciones se presentarán en un archivo *Microsoft Word*, empleando fuente tipográfica Arial a 12 puntos y doble espacio, con la siguiente extensión:

- Artículo de investigación: mínima de 20 cuartillas y un máximo de 25, incluyendo cuadros, imágenes y bibliografía.
- Ensayo académico: mínimo de 15 cuartillas y máximo 20, incluyendo cuadros, imágenes y bibliografía.
- Ensayo visual: de 10 a 20 imágenes, y un texto máximo de 5 cuartillas.
- Al margen: a desarrollarse en un máximo de 10 cuartillas, incluyendo cuadros, imágenes y bibliografía.
- Dossier: Máximo 20 imágenes sujetas a selección. Puede incluir un texto de máximo 3 cuartillas

- Reseña: Máximo 2 cuartillas, incluyendo imagen.
- Los trabajos pueden estar escritos en español o inglés.

Características del Artículo de investigación

- Título: Debe ser breve, 20 palabras como máximo, y reflejar el contenido de la contribución. Debe presentarse en español y en inglés.
- Datos del autor: El nombre del autor o autores, deberá presentarse completo, con los dos apellidos. Aparecerá debajo del título, sin grados académicos ni cargos laborales. Al final de cada nombre se colocará una nota, que presentará el grado académico del autor, país de origen y correo electrónico; nombre de la institución de adscripción, domicilio completo de ésta y teléfono. Cuando se trate de varios autores, el nombre del autor principal deberá aparecer en primer término.
- Resumen: Debe estar escrito en español y en inglés con una extensión máxima de 140 palabras, sin contar preposiciones o artículos. Debe presentarse en un solo párrafo e incluir los elementos más importantes del trabajo: objetivos, métodos y resultados.
- Palabras clave: Lista de palabras que no aparezcan en el título de la contribución, ordenadas alfabéticamente. Se trata de entre 3 y 5 términos simples o compuestos, escritos en español e inglés.
- Introducción: Se debe señalar claramente la importancia y justificación del estudio.
- Cuerpo o desarrollo: Apartado descriptivo y metodológico donde se incluye el sistema de supuestos o argumentaciones que se utilizaron en la investigación y que dan sustento al trabajo.
- Conclusiones: Se deberán indicar de manera breve y clara las aportaciones al conocimiento apoyadas por los resultados del propio trabajo, omitiendo especulaciones o deducciones no analizadas en el texto.
- Referencias: Deberán presentarse solamente las que fueron citadas. Colocarlas al final del texto, a través de una lista organizada en orden alfabético y cronológico, y empleando el sistema Harvard.

Características del Ensayo académico

- Título: Debe ser breve, 20 palabras como máximo, y reflejar el contenido de la contribución. Debe presentarse en español y en inglés.
- Datos del autor: El nombre del autor o autores, deberá presentarse completo, con los dos apellidos. Aparecerá debajo del título, sin grados académicos ni cargos laborales. Al final de cada nombre se colocará una nota, que presentará el grado académico del autor, país de origen y correo electrónico; nombre de la institución de

adscripción, domicilio completo de ésta y teléfono. Cuando se trate de varios autores, el nombre del autor principal deberá aparecer en primer término.

- Resumen: Debe estar escrito en español y en inglés con una extensión máxima de 140 palabras, sin contar preposiciones o artículos. Debe presentarse en un solo párrafo e incluir los elementos más importantes del trabajo: objetivos, métodos y resultados.
- Palabras clave: Lista de palabras que no aparezcan en el título de la contribución, ordenadas alfabéticamente. Se trata de entre 3 y 5 términos simples o compuestos, escritos en español e inglés.
- Introducción: Explicación breve de la temática o problemática a abordar, así como algunos antecedentes y cómo se organiza el texto.
- Cuerpo o desarrollo: Planteamiento de ideas que reflejen la postura del autor sobre el tema o problemática planteada, apoyadas en otros autores.
- Conclusiones: Reflexión final en la que se recuperan los puntos más relevantes sobre la información expuesta el texto.
- Referencias: Deberán presentarse solamente las que fueron citadas. Colocarlas al final del texto, a través de una lista organizada en orden alfabético y cronológico, y empleando el sistema Harvard. En ningún caso se incluirán como nota al pie del texto.

Características del Ensayo visual

Se deberá presentar como un conjunto de imágenes, organizadas secuencialmente, acompañadas de un texto breve –el cual no necesariamente estará sujeto a publicación– en el que se indica el título, deberán tener un contraste adecuado para impresión, en alta resolución 300 dpi y en formato .jpg

Aspectos formales para todas las contribuciones

- a) Citas: Deberá hacerse uso del sistema Harvard: (Nombre, año); ejemplo: (Benjamin, 1979). La citas en el texto deben incluir la página si son transcripciones literales (Benjamin, 1979: 23). Al citar varios trabajos se deberán ordenar cronológicamente (Merleau-Ponty, 1962; Brea, 2000; Christlieb, 2012).
- b) Referencias bibliográficas: Lista de todas las referencias hechas en el texto, en orden alfabético según las primeras letras del apellido del autor principal. Primer apellido, Inicial del nombre. (año de publicación). *Título del libro*. Lugar de edición: Editorial o Institución editora. Ejemplo: García-Canclini, N. (1990). *Las cultura híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo.

- c) Imágenes, figuras, cuadros y tablas: Se refiere a imágenes en general, como ilustraciones, fotografías, dibujos. Deben tener un contraste adecuado para impresión, en alta resolución (300 dpi, en formato .jpg), organizadas numéricamente e indicar en el texto el lugar que les corresponde. Cada imagen deberá estar identificada de la siguiente manera: Número, Autor, *Nombre o pie de foto* y año.
- d) Los autores asumen la responsabilidad de contar con la autorización para publicar las imágenes presentadas en los textos, o en todo caso utilizar aquellas que sean de dominio público o se encuentren bajo licencia de *Creative Commons*.
- e) Para todas las contribuciones el autor deberá enviar, en archivo adjunto, una Carta de Originalidad y Cesión de Derechos, firmada, donde garantice la veracidad de la información presentada en los textos, así como el respeto a la propiedad intelectual y de autoría.

DICTAMINACIÓN

Todos los trabajos serán sometidos a un proceso de dictamen, bajo la modalidad doble ciego, a cargo de dos especialistas invitados, denominados árbitros.

Criterios básicos que se consideran en el dictamen:

- a) Trabajos originales e inéditos.
- b) Congruencia entre el título y el contenido.
- c) Resumen claro y conciso.
- d) Estructura congruente.
- e) Redacción adecuada.
- f) Contenido relevante.
- g) Conclusiones sustentadas en datos congruentes y suficientes.
- h) Bibliografía adecuada y actual.
- i) Material visual adecuado.
- j) Los resultados del dictamen pueden ser:
 - Aceptado.
 - Aceptado sujeto a correcciones.
 - Rechazado.

El resultado del dictamen se notificará por escrito a los autores en un plazo máximo de un mes.

Sólo se aceptará un máximo de dos contribuciones por año, por cada autor.

Una vez concluido el proceso de dictamen, se procederá al trabajo de edición de la revista, para ser publicada en formato digital e impreso.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

Dr. en Ed. Alfredo Barrera Baca
RECTOR

M. en S.P. María Estela Delgado Maya
SECRETARIA DE DOCENCIA

Dr. en C.I. Carlos Eduardo Barrera Díaz
SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS

Dr. en C.S. Luis Raúl Ortiz Ramírez
SECRETARIO DE RECTORÍA

Dr. en A. José Edgar Miranda Ortiz
SECRETARIO DE DIFUSIÓN CULTURAL

M. en C. Jannet Valero Vilchis
SECRETARIA DE EXTENSIÓN Y VINCULACIÓN

M. en E. Javier González Martínez
SECRETARIO DE ADMINISTRACIÓN

Dr. en C.C. José Raymundo Marcial Romero
SECRETARIO DE PLANEACIÓN
Y DESARROLLO INSTITUCIONAL

M. en L.A. María del Pilar Ampudia García
SECRETARIA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Dra. en D. Luz María Zarza Delgado
ABOGADA GENERAL

Lic. en Com. Gastón Pedraza Muñoz
DIRECTOR GENERAL
DE COMUNICACIÓN UNIVERSITARIA

M. en R.I. Jorge Bernaldez García
SECRETARIO TÉCNICO DE LA RECTORÍA

M. en A. P. Guadalupe Santamaría González
DIRECTORA GENERAL DE CENTROS UNIVERSITARIOS
Y UNIDADES ACADÉMICAS PROFESIONALES

M. en A. Ignacio Gutiérrez Padilla
CONTRALOR

Lic. en Act. Angelita Garduño Gómez
SECRETARIA PARTICULAR DEL RECTOR

M. en A. José Francisco Mejía Carbajal
SECRETARIO PARTICULAR ADJUNTO DEL RECTOR

FACULTAD DE ARTES

Dra. en A. Angélica Marengla León Alvarez
DIRECTORA

M. en E. V. Ana Lilia Cruz Pais.
SUBDIRECTORA ACADÉMICA

L. en A. F. Alhelí Vásquez Enríquez
SUBDIRECTORA ADMINISTRATIVA

M. en A.V. Betsabé Tirado Torres
COORDINADORA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO
COORDINADORA DE MAESTRÍA

M. en E. V. Claudia Marcela Cadena Sandoval
COORDINADORA DE DIFUSIÓN CULTURAL

Dra. en A. y E. Celia Guadalupe Morales González
COORDINADORA DE EXTENSIÓN Y VINCULACIÓN
COORDINADORA DE EDUCACIÓN CONTINUA Y A DISTANCIA
COORDINADORA DE TUTORÍA ACADÉMICA

M. en I. D. Esmeralda Jardón Romero
COORDINADORA DE PLANEACIÓN

M. en E.V. Laura Yarosly Díaz Picazo
COORDINADORA DE LA LICENCIATURA EN ARTES PLÁSTICAS

M. en E. V. Cinthia Sánchez Ramos
COORDINADORA DE LA LICENCIATURA EN ARTE DIGITAL

C. P. Leticia González Morales
JEFA DE CONTROL ESCOLAR

L. C. I. D. Verónica Ostría Mateos
RESPONSABLE DE BIBLIOTECA

L. D. G. Fernando García Cardíell
JEFE DEL DEPARTAMENTO DE EVALUACIÓN PROFESIONAL

Dr. María Luisa Bacarlett Pérez
COORDINADORA DE DOCTORADO

Dr. en A. José Luis Vera Jiménez
JEFE DEL DEPARTAMENTO EDITORIAL



Universidad Autónoma
del Estado de México

