



~~EL ORNITORRINCO TACHADO~~

REVISTA DE ARTES VISUALES

Número 10 | noviembre 2019 - abril 2020

~~EL~~ ~~ORNITORRINCO~~ ~~TACHADO~~



Universidad Autónoma
del Estado de México



EL ORNITORRINCO TACHADO. *Revista de Artes Visuales*

Número 10, noviembre 2019 - abril 2020

e-ISSN 2448-6949

EL ORNITORRINCO TACHADO. *Revista de Artes Visuales*, número 10, noviembre 2019 - abril 2020, 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 octubre 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.



latindex

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

Editor invitado
Leonardo Rodríguez Torres

TABLA DE CONTENIDOS

Presentación 7

ARTÍCULOS Entre los márgenes del libro y el arte. Los límites difusos
del libro de artista 9
Kena Virginia Kitchengs Gómez

Arte y política: la perspectiva –latinoamericana–
de los estudios visuales 21
Rubén Darío Yepes

ENSAYO ACADÉMICO El actual perfil del director-gestor en los museos de arte.
Apuntes para pensar un “museo de autor” 35
Alejandra Gabriela Panozzo Zenere

Ángel Mateo Charris y Gonzalo Sicre tras las huellas de
Hopper y Spilliaert. La crítica de arte como libro de viajes 47
Ángela Sánchez de Vera Torres

La “función interpretativa” como herramienta
lingüística para la investigación cualitativa 59
Daniel Cortázar Triana

Puro Veneno: artivismo y acción colectiva 73
José Antonio Motilla Chávez

La fotografía de lucha libre mexicana: simulacro e intersticio 83
Juan Carlos Reyes Vázquez, Jimena German Blanco

Travis Wilkerson: hacia una arqueología de la violencia 95
Mariana Martínez Bonilla

ENSAYO VISUAL	Marcel Duchamp: la escritura en reversa	103
	<i>Alejandro Tamayo</i>	
	La máquina distópica	115
	<i>Verónica Gerber Bicecci, Canek Zapata y Carlos Bergen</i>	
DOSSIER	Escritura e imagen	119
	<i>Magali Lara</i>	
AL MARGEN	La escritura como montaje. Libretas 2016-2018	129
	<i>Pablo Martínez Zárata</i>	
RESEÑA	Piensa que eres...	137
	<i>José Luis González Valenzuela</i>	
	Seis lecciones de dibujo	141
	<i>Janitzio Alatríste Tobilla</i>	

PRESENTACIÓN

Durante los últimos años la escritura ha sido objeto de investigaciones que detectan una renovada relación en los modos de producción y concepción sobre el hacer y el significado de ésta. Este interés se revela en la creciente organización de coloquios, exhibiciones y publicaciones, que permiten observar la emergencia de códigos que exponen la escritura como un problema necesariamente interdisciplinar, y que no solamente atañe a la técnica o los nuevos medios —las formas en cómo nos comunicamos o distribuimos el lenguaje— sino también como ejercicio experimental, como un territorio expandido que interrogándose a sí mismo, hace posible ensayar otras formas de inscribirnos y leernos en el mundo.

Hemos imaginado este número del *Ornitorrinco Tachado* como un laboratorio de pensamiento que pueda abarcar —y hacer contacto, conexiones, aperturas— diversas reflexiones sobre «La Escritura [...] el arte». Para ello tomamos como principio una lista de pistas que representan distintos modos de ser y pertenecer la escritura.

Primera pista: En prácticamente todas las universidades donde se enseña artes, [visuales, plásticas, digitales, etc.] existen modalidades de titulación donde la reflexión escrita de la obra es parte medular de la formación profesional. Para titularse hay que escribir. Este acercamiento a la escritura representa, de acuerdo a diversos perfiles de egreso, un aporte al perfil profesional del artista, quien no solamente está preparado para construir objetos artísticos sino también para reflexionar y cuestionar su ejercicio. “La escritura”, aparece para el estudiante de artes como una circunstancia muchas veces periférica de lo que se entiende por obra artística, como una norma que apoya al proceso de certificación o bien como una forma exploratoria de producción. En cualquier caso, “la escritura” aparece en la formación artística.

Segunda pista: Exposiciones recientes han comenzado a exhibir —a la par de la obra/imagen— textos, libros, investigaciones, entre otros, desarrollados por artistas. Es “común” mirar salas rodeadas de “escrituras” ubicadas en el largo y ancho de las salas que no son solamente ejercicios de curaduría o huellas del proceso artístico, sino también obras [en el sentido más coloquial del término]. Los catálogos, producto de las exposiciones, también comienzan a integrar reflexiones hechas por artistas: pequeños argumentos o ensayos donde se pueden leer las intenciones de la obra,

influencias o incluso ejercicios de forma, que dan lugar a ensayos visuales. Esta mirada a la escritura de artistas por parte de la institución muestra sin duda nuevos intereses, de exhibición, políticos y de mercado por este “producto del arte”, sin embargo, lo más interesante es que la familiaridad de la escritura, como exhibición, sugiere un “giro” que otorga valor cultural a las escrituras hechas por artistas, dando sentido y fuerza a un posible nuevo actor cultural: “el artista que escribe”.

Tercera pista: Las tecnologías digitales y su proliferación en red han provocado distintos debates sobre las condiciones en que se producen, distribuyen y consume los productos culturales. “Lo digital” permite re-pensar prácticas, conceptos y métodos que se habían estabilizado; “la escritura como modo de hacer” forma parte de estas discusiones. Este interés se indica por la reciente creación de foros, seminarios, coloquios y talleres gestionados por academias de diferentes áreas del conocimiento, artistas o escritores donde, entre otras cosas —y sugiriendo un fenómeno en común— se problematiza sobre nuevas formas de escribir y pensar la escritura. En estos acontecimientos se da por entendido, por lo general, que “la escritura es una entidad móvil”, un laboratorio, y por eso es común que se le acuñen adjetivos de creativa, no creativa, experimental, expandida, conceptual, comunitaria, artística, es decir, múltiple.

Estas pistas recogen una serie de eventos, inquietudes y producciones que ocurren actualmente en la escena cultural, en particular la mexicana. Algunas pistas conocen a las otras —mudando de una a otra y de regreso— pero otras no, ignoran los intereses y problemas que las otras atraviesan asumiendo que sus interpretaciones sobre el tema son únicas. Aunque si ponemos las pistas en un mismo contexto, resulta evidente que forman parte de un mismo “efecto de la escritura” y en conjunto, pueden ser un mapa para pensar, desde lo local, un síntoma cultural. El presente número del *Ornitorrinco Tachado*. «La Escritura [...] el arte», pretende reflexionar qué es la escritura hoy y cómo se escribe desde las artes, además, quiere exponer la posible significación cultural del artista que escribe —un signo que aún no está completamente dotado de sentido— para así tratar de aproximarnos a una cierta idea del trabajo [en el sentido artístico, social, político, estético, conceptual, histórico, de “análisis cultural”] en el que se desarrolla este tipo de “obra”. Sabemos que los artistas escriben, sin embargo, no sabemos bien cómo pensar las artes y su relación con la escritura o la escritura como práctica artística.

LEONARDO RODRÍGUEZ TORRES
Editor invitado

ENTRE LOS MÁRGENES DEL LIBRO Y EL ARTE.

LOS LÍMITES DIFUSOS DEL LIBRO DE ARTISTA

BETWEEN BOOKS AND ART.

THE INDEFINITE BOUNDARIES OF ARTISTS' BOOKS

KENA VIRGINIA KITCHENGES GÓMEZ

Artista Independiente, México

quenak@gmail.com

Recepción: 28 de agosto de 2019 • Aceptación: 9 de octubre de 2019

RESUMEN

En este artículo, se analiza la naturaleza y posición del libro de artista no solo como obra de arte, sino también como libro situado en un intersticio entre las artes y el artefacto. Se establece que desde su consolidación como género artístico, el libro de artista se ha topado con dificultades en su proceso de legitimación. Para esto, se examinan los discursos teóricos generados a partir de la creación del término libro de artista tomando en cuenta el concepto de legitimidad cultural de Pierre Bourdieu. Por otra parte, desde la noción de semiosfera de Yuri Lotman, se contrapone el análisis de legitimidad a algunos ejemplos de estructuras de libro y formas de lectura, ya sea no occidentales o no legítimas, para entender el lugar del libro de artista en el panorama general del libro.

Palabras clave: clasificación, definiciones, semiosfera, intersticios, procesos de legitimación.

ABSTRACT

This article analyzes the nature and place of artists' books not only as works of art, but as books located between the arts and the book as artifact. It is first established that from the moment artists' books were consolidated as a genre, their legitimization process has met with difficulties largely because of their condition as books. This is corroborated by examining theoretical discourses generated from the moment the term artists' book first appeared, using Pierre Bourdieu's concept of cultural legitimacy as a starting point. Using Yuri Lotman's notion of the semiosphere as a guide, the aforementioned analysis of legitimacy is contrasted with some examples of both non-Western and non-legitimate book structures and ways of reading so as to understand the place of artists' books in relation to the overall picture of the book.

Keywords: classification, definitions, semiosphere, interstices, legitimization processes.

A pesar de ser el libro un artefacto tan antiguo, el libro de artista es considerado un campo reciente. A partir de la popularización del término “libro de artista”, los escritos, teorías, definiciones y categorías comenzaron a desarrollarse en buena medida desde el interior del género y no solo desde la crítica. Estos discursos constituyen el núcleo de este artículo, y a partir de ellos se harán dos exploraciones. La primera, buscará el modo en que dichos discursos han llevado a cabo una consolidación y legitimación del libro de artista en el panorama artístico; mientras que la segunda, explorará cómo se puede situar al libro de artista como un elemento más en un intersticio entre el libro y la escritura, por un lado, y la visualidad y las artes por el otro. Para este último punto, será necesario reenfocar el lente para poder observar al libro como un artefacto cultural global. En su texto *Obras-libro revisitadas*, Ulises Carrión aclara que al hablar del libro se refiere al códex occidental que ha evolucionado a partir de la imprenta de tipos móviles de Gutenberg. En su introducción a *The Century of Artists' Books*, de Johanna Drucker, Holland Cotter señala la importancia y usos de los libros fuera de Occidente, argumentando que se aleja momentáneamente del tema del libro de Drucker para presentar un panorama pan-cultural sobre “[...] lo expansivo y fluido que puede ser el concepto de libro como objeto de arte” (Cotter, 2004: xiv).¹ Es escasa la mención a libros no occidentales en la teoría del libro de artista, pues el libro regularmente equivale al códex de Occidente. Esto puede llegar a parecer tan obvio que casi no se señala, como si no existieran otros tipos de libros. En este texto, se considerará al libro de artista como un género ubicado en un espacio intermedio entre el artefacto-libro y las artes, siendo necesario cierto entrelazamiento con concepciones no occidentales del libro.

¿Qué es un libro de artista? Criterios de definición

Desde la introducción del término, existen controversias sobre qué es un libro de artista. Parece haber un consenso en cuanto a que se trata de un género y no una corriente, movimiento, estilo ni técnica. En general se sostiene que el libro de artista como tal surgió en la década de los sesenta, pero su origen preciso y sus antecedentes siguen siendo objeto de debate, y los criterios de clasificación varían de autor a autor. Para Ulises Carrión (2012), un libro de artista es una publicación hecha por un artista, sea o no artística, y es en realidad su concepto de obra-libro el que corresponde a lo que conocemos como libro de artista. Una obra-libro emplea al libro como forma autónoma, está consciente de su naturaleza secuencial, y depende de la estructura del libro como parte inherente de su sentido. Entre los textos de corte teórico de Carrión, el que más se esfuerza en definir la obra-libro es *Obras-libro revisitadas*. Lo interesante es que al intentar llevar los criterios de definición a sus últimas consecuencias, termina presentando una separación poco clara entre obra-libro y libro convencional. A partir de su propia definición de obra-libro y aquella de Clive Phillpot, según la cual los libros de artista son “[...] libros en los cuales la forma del libro es intrínseco en la obra” (Phillpot citado en Carrión, 2012: 93), Carrión reconoce que un problema con ambas nociones es que no excluyen al libro convencional: “Lo que hemos tratado de decir con esta definición es que la obra no puede sino existir como libro, pero francamente, no veo qué mejor forma podría tener un directorio telefónico que la de un libro” (Carrión, 2012: 93). Tomar como ejemplo un libro mundano que, sin embargo, exige un modo de lectura distinto al del libro literario, es quizá lo que lleva a Carrión a tratar de resolver el dilema echando mano de la lectura como el eje de la experiencia de la obra-libro: Tanto el directorio telefónico como la obra-libro exigen una lectura distinta al del libro

1 Todas las citas de textos originalmente en inglés han sido traducidas por mí.

literario, pero cada obra-libro genera sus propias "condiciones específicas de lectura". La definición resultante es esta: "[...] las obras-libro son libros en los cuales la forma del libro, una serie coherente de páginas, determinan condiciones de lectura que son intrínsecas a la obra" (Carrión 2012: 95). Ahora no solo es intrínseca la estructura, sino las condiciones de lectura que esta genera. Para asegurarse de la existencia de las condiciones únicas que permiten que las obras-libro tengan una "forma autónoma", Carrión sostiene que no deben emplear un lenguaje lineal, como sucede con el libro convencional. Esto presenta una serie de dudas respecto a publicaciones literarias poco convencionales pero publicadas en ediciones masivas, como algunos libros llenos de juegos visuales y estructurales de Julio Cortázar. Siguiendo este criterio, obras como *Último Round* podrían clasificar como obras-libro.

Por otro lado, está una definición "gris" de Higgins (1985: 9):

Hay una multitud de posibilidades en cuanto a qué pueden ser los libros de artista: el peligro está en que los pensemos como solo esto y no aquello [...] un libro hecho solo por sí mismo y no por la información que contiene. Es decir, no contiene muchas obras [sino que] *es una obra*.

Higgins señala que aunque la actividad de crear libros de artista no es nueva, existe la ilusión de que lo es. Más allá de los libros de William Blake, menciona obras de misioneros en Goa en el siglo XVI y otros ejemplos de tiempos pasados, demostrando tener una pista sobre libros de otras épocas y lugares que responden a otras lógicas del libro y la lectura. Higgins (1985: 10), reconoce las implicaciones de considerar dichas obras respecto al libro de artista al decir que "[...] lo que hacemos no es una extraña excentricidad moderna 'solo para especialistas', sino una expresión humana perfectamente natural. Nos da continuidad con otros tiempos y culturas".

Consciente de lo esquivo y ambiguo que puede ser la definición de libro de artista, Johanna Drucker (2004) propone una solución centrada en el lector. Más allá de la noción de Duchamp de que el arte es lo que el artista dice que es, para Drucker (2004: 9), el criterio último recae en el lector informado, quien puede determinar "[...] hasta qué punto una obra-libro hace uso íntegro de las facetas específicas de esta forma". Esta perspectiva es interesante por situar al lector como figura central del problema, en vez de quedarse con la vaga idea de un lector invisible y secundario, aunque cada "lector informado" tendrá sus propios parámetros. Por poner un ejemplo:

Para muchos artistas conceptuales, el libro era la forma más apropiada para registrar y diseminar sus ideas, teorías, diagramas o dibujos, o para encarnar sus obras de arte. En esta época, muchos artistas estaban preocupados con la escritura, como arte o sobre arte, cosa que los dirigió naturalmente al libro (Phillpot, 1985: 48).

Pero estos mismos libros eran criticados por Ulises Carrión por no preocuparse por la estructura del libro, que quedaba como contenedor subordinado al contenido, al igual que los libros de literatura.

Un método frecuente de definición y clasificación de libro de artista corresponde a lo que Drucker señala como una definición "negativa", que responde a que es más sencillo decir qué no es un libro de artista porque hay muchos criterios para ello. Lucy Lippard, escribiendo una década antes, también hacía uso de este recurso al analizar instancias en las que la línea entre libro de artista y libro se ve borrosa. La solución que propone está en una idea de "identidad" y de cierta cualidad de originalidad del libro de artista. Para Lippard, esta identidad puede reflejarse en detalles formales que pueden ser mínimos y que podrían presentarse, por ejemplo, en el juego con los márgenes o las funciones y apariencia de los paratextos. La originalidad,

por otro lado, se resume en que “[...] lo inesperado (no confundir con lo oscuro) es el sello de lo mejor del género” (Lippard, 1983: 34). Otros autores también optaron por clasificar al libro de artista por medio de detalladas explicaciones de por qué algún otro género o artefacto cercano al libro de artista no es, en realidad, un libro de artista. Muchos de estos textos generan la sensación de que ciertas cualidades del libro de artista son reivindicadas al hacer notar el punto exacto en que otros libros fracasaron en ser libros de artista.

Procesos de legitimación del libro de artista

Pierre Bourdieu (2003: 162), sostiene que “los diferentes sistemas de expresión [...] se organizan de acuerdo a una jerarquía que, independientemente de las opiniones individuales, define la legitimidad cultural y sus grados”. Se entiende aquí por legitimidad una pretensión de universalidad que implica una serie de normas que jerarquizan estos sistemas de expresión. Bourdieu habla de cultura legítima, consagrada, y lo que se encuentra fuera de ella. La primera, respaldada institucionalmente, además exige cierto respeto. “La existencia de obras consagradas y de todo un sistema de reglas que definen el acercamiento sacramental supone una institución cuya función no es solamente transmitir y difundir, sino también legitimar” (Bourdieu, 2003: 164). Aunque Bourdieu escribía estas líneas en 1965, con las instituciones artísticas del arte moderno y tiempos anteriores en mente, es incuestionable que muchos de los grandes museos siguen siendo aquellos que resguardan arte “muerto” y consagrado, y que las funciones de las instituciones artísticas siguen incluyendo legitimar y consagrar. A pesar de que el arte contemporáneo es notorio por su apertura y libertad en materia de propuestas, todavía se ciernen sobre él instituciones con poder de validación oficial. Además del museo, las galerías, las bienales y las ferias de arte juegan un importante papel.

Buena parte de los textos teóricos en torno al libro de artista que presento aquí datan de la década de los setenta, y en todos ellos se nota una preocupación por situar al libro en espacios institucionales y entre la crítica de arte. Se buscan definiciones negativas que distingan al libro de artista y se trazan límites con otros libros que no pueden serlo, buscando aceptación y que la categoría “libro de artista” sea admitida como un género más en vez de ser rebajado a categorías menores. La categorización del libro de artista tiene una complicación al tratarse de un género artístico fusionado con el libro, un artefacto antiguo y cotidiano con sus propios espacios y prácticas que incluyen la escritura, la editorial o la librería. A la par de la búsqueda de legitimación, es frecuente la mención de la liberación de la obra de arte de las instituciones artísticas por medio del libro. Lucy Lippard (1976: 28), habla de las virtudes del libro como una forma de exhibición portátil que “[...] no refleja opiniones externas, permitiendo al artista evitar el sistema comercial de las galerías así como tergiversaciones de los críticos y otros intermediarios”. Clive Phillpot habla de cómo las tendencias socialistas de finales de la década de los sesenta se traducían en una democracia congruente con el alcance del libro: “Algo único a los libros es que pueden infiltrarse a los recovecos de todos los niveles sociales”. La capacidad de hacer textos fue tomada por los artistas, quienes “[...] deseaban comunicarse sin intermediarios, así como oportunidades para contribuir en muchas otras publicaciones” (Phillpot, 1985: 48-49). Pero Ulises Carrión fue escritor antes de convertirse en artista, y encontró ingenuo este optimismo respecto a la libertad del arte en el nuevo terreno del libro. Así como hay críticos de arte y galeristas, existen también editores y críticos de libros. Carrión sabía que ante el desarrollo de disciplinas se conforman instituciones de manera paralela, y esto implica intermediarios cuyo oficio es regular y distribuir los productos culturales. También sabía que el desarrollo de discurso y definiciones en torno a las

disciplinas, oficios y demás, genera “pretensiones o connotaciones estéticas”, así que, para él, crear libros de artista ya fuera antes o de manera simultánea a la creación del término —y por tanto la conformación del género del libro de artista— implicaba una gran libertad.

El alcance del libro de artista creado con métodos de impresión masiva era considerado una característica fundamental y una de sus mayores ventajas.

La mayoría de las personas, incluyendo artistas, vivieron más arte a través de libros, revistas y reproducciones que con el original [...] La llegada de los libros de artista hizo posible que la gente se acercara al arte en la forma en que fue concebido (Phillpot, 1985: 48).

Sin embargo, una figura central respecto al alcance social del libro de artista democrático, y que aun así suele tomar un lugar secundario, es el lector. Aunque en un principio se creyó en el poder del libro de artista de infiltrar la sociedad y llegar por sí solo a un público que lo recibiría con los brazos abiertos, nadie consideró la posibilidad de que al lector ordinario no le interesara estos libros. Lucy Lippard era una de las más entusiastas figuras del libro de artista como múltiple democrático en la década de los setenta cuando escribió un optimista ensayo en 1976, titulado *The artists' book goes public*, en el que expresaba su deseo de un día ver libros de artista en aeropuertos y supermercados. Al igual que Phillpot, Lippard sostenía que el libro de artista, ubicado en el terreno del arte, podía servir como un primer acercamiento al arte del momento a una audiencia alejada del mundo del arte. Sin embargo, ya para 1983, se lamenta en otro texto titulado *Conspicuous Consumption: New Artists' Books* sobre el hecho de que, a pesar de avances en otras áreas, no se ha realizado el sueño de ver libros de artista en todas partes. Así, llega a una conclusión difícil de admitir:

A pesar de la intención populista, había una comprensión pobre en cuanto a que la accesibilidad de la forma barata y portátil no tenía una continuidad hacia el contenido. [...] Así el empaque sea muy lindo, en el momento en que un cliente potencial perteneciente al gran público abre un libro de artista solo para terminar desconcertado, el libro regresa a los estantes (Lippard, 1983: 32).

Si bien el público en las altas esferas del arte continuó creciendo, alcanzar a un público más diverso suponía competir con medios masivos. El peligro de esto, se encuentra en llegar muy cerca de imitar a la cultura de masas, cosa que puede llevar a un artista a:

[...] sacrificar precisamente aquello que lo hizo elegir al arte en primer lugar, y cuando el arte superior intenta competir, tiene que lidiar con lo que sucede en niveles inferiores: cómics, foto novelas, fanzines y diseño gráfico, o el llamado 'arte comercial' (Lippard 1983: 32-33).

Lippard sitúa al libro de artista en lo más alto de las jerarquías artísticas, dejando al fanzine o al cómic como una suerte de competencia problemática que amenaza con arrastrarlo a lo no legítimo. No está de más señalar que en la página web de Printed Matter —librería especializada en libros de artista cofundada en los años setenta por Lippard— hay un directorio de ferias del libro, muchas de las cuales están dedicadas al fanzine.²

Aunque fracasó en sus intentos de infiltrarse en el gusto popular, una de sus mayores apuestas; Lippard reconoce que el libro de artista estaba logrando situarse como una forma legítima de arte. En su texto de 1983, señala avances en los espacios

2 Disponible en: <https://www.printedmatter.org/services/the-bulletin/book-and-zine-fairs>

abiertos para el género: un curador especializado en el MoMA, becas, exhibiciones. El avance logrado que relata Lippard respecto a la década anterior es notorio, y continúa hasta la fecha. Irónicamente, esta victoria institucional implica que el libro de artista se viera sujeto a los intermediarios y críticos de los que supuestamente quería liberarse. Sin embargo, a pesar de la aceptación del libro de artista como género legítimo artístico, su condición de libro dificulta sus posibilidades de encontrar un lugar en espacios e instituciones. Fuera de ciertas instalaciones y obras pensadas para soportar constante manipulación, en el museo la obra no se toca. A riesgo de ser dañado, el frágil libro de artista se coloca fuera del alcance del lector. De cierta forma, los libros de artista albergados en acervos de biblioteca especializados se encuentran más como en casa porque pueden ser manipulados en salas de lectura, como cualquier otro libro. Los libros de artista son libros al fin y al cabo, y están más cómodos siendo tratados como tales. Si bien ya hay espacios consolidados, por lo regular ferias o muestras, en donde es posible exhibir estas obras con la posibilidad de interacción necesaria por parte del lector, se trata de circuitos especializados y de eventos muy específicos.

De la lectura a la escritura: Un trayecto inverso del libro

En una discusión sobre la lectura entre Roger Chartier y Pierre Bourdieu, ambos coinciden en que creemos que nuestro modo de lectura es universal, cuando en realidad, a decir de Chartier, “[...] tanto las capacidades de lectura [...] como las situaciones de lectura, son históricamente variables”, y según Bourdieu y Chartier (2015: 254-256), “[...] se piensa que leer un texto es comprenderlo, es decir, descubrir en él la clave. Mientras que, en verdad, no todos los textos están hechos para ser comprendidos en ese sentido”. También coinciden en el papel que juegan elementos formales y estructurales en el sentido de la obra,

de manera que, justo como dice Carrión, estos pueden generar condiciones de lectura, o como diría Bourdieu y Chartier (2015: 256-257), “[...] transmiten una información sobre su modo de empleo [...] hay pues, una manera de leer el texto que permite saber lo que el texto quiere hacer hacer al lector”.

Es notable que en muchos textos sobre libro de artista, los espectadores sean referidos como lectores. Aunque el libro de artista se sitúa indiscutiblemente en el ámbito de las artes, Ulises Carrión (2012) en todo momento habla de lectores, de lectura, de escritura, de lenguajes verbales y visuales. En *El nuevo arte de hacer libros*, plantea algo así como un nuevo paradigma de la lectura para el libro de artista, identificando características de los modos de lectura del “arte viejo” —el libro tradicional— y el “arte nuevo” —la obra-libro—. Carrión está consciente del tipo de lectura de un libro occidental, en el que se debe “entender” una lectura. La estandarización de la estructura del libro resulta en que todos los libros se lean “de la misma forma”. Esto hace que se pase por alto un modo de lectura específico y se tome por universal, o en palabras de Carrión, se “ignore” la lectura.

Carrión (2012) también menciona que, para su comprensión, los libros tradicionales exigen una lectura completa mientras que la obra-libro solo requiere una lectura que llegue hasta el punto de captar la estructura del libro. Sin embargo, hay libros occidentales que no exigen las lecturas de comprensión que mencionan Chartier, Bourdieu y Carrión. Se entiende que Carrión habla de libros literarios, pues un libro de recetas tampoco exige una lectura de cabo a rabo, y un diccionario requiere solo una ojeada para entender su estructura. Captamos la estructura de cualquier libro convencional con una ojeada porque aprendimos a usar estos libros y estamos acostumbrados a ellos. En la creación de libros de artista, un enfoque bastante recurrente ha sido el de retomar géneros de libros convencionales mas no necesariamente literarios. Phillpot (1985: 50), da cuenta de esto cuando dice que “[...] los libros de artista

tienden a imitar otro tipo de publicaciones, tales como catálogos de venta, revistas, catálogos de exhibición, cómics, libros de fotografía y textos literarios”. Incidentalmente, este tipo de libro de artista es el preferido de Ulises Carrión. Es curioso entonces que, a pesar de su preocupación con el papel que juegan los libros occidentales no literarios en la creación de obras-libro, Carrión sólo se enfoca en el tipo de lectura de un libro literario al hablar de libros convencionales. Aquí influye la costumbre de usar el término libro cuando en realidad se quiere hacer referencia al texto contenido en el libro, aunque el mismo Carrión (2012: 37), señale que “[...] un escritor, contrariamente a la opinión popular, no escribe libros. Un escritor escribe textos”.

El grafismo es otro aspecto a considerar respecto a la lectura. En *El gesto y la palabra*, André Leroi-Gourhan (1971) argumenta que la escritura constituye una subordinación del dibujo al habla, que se expresa linealmente a través del tiempo y desaparece inmediatamente después de manifestarse. La imagen es expansiva y multidimensional, pero toma una forma de lectura lineal y secuencial propia del habla al momento de volverse escritura. Carrión (2012) argumenta que el “arte viejo” exige una lectura lineal y de ritmo constante, mientras que esto no sucede con el “arte nuevo”. Sin embargo, también el habla convertida en escritura adquiere algo de lo multidimensional de la imagen. Las palabras están encadenadas en el papel, pero nuestra vista tiene acceso a cualquier parte del texto que se encuentre sobre una superficie. Volvemos sobre la lectura, leemos lento y deteniéndonos en cada letra o pasamos tan rápido que a duras penas reconocemos las palabras. La escritura es un proceso complejo que sin embargo pasa a segundo plano ante el objeto del libro, con su texto que aparenta ser definitivo por estar pulcramente impreso en las páginas de miles de libros casi idénticos entre sí. Esto no necesariamente es cierto en contextos regidos por el manuscrito, por ejemplo. Hay una gran variedad de libros que caen fuera de la tradición de la imprenta de

Occidente, de creación relativamente reciente cuando se contraponen a la historia global del libro.

Libros marginales en los intersticios entre escritura y visualidad

Poesía concreta, libros constructivistas y futuristas, revistas dadá, ediciones de lujo, las obras de William Blake; basta con revisar la bibliografía del tema para conocer los antecedentes y los géneros circundantes al libro de artista y encontrar opiniones respecto a en qué lado de la balanza quedan entre arte y simple artefacto. Por ahora, interesa expandir brevemente la sugerencia de Cotter cuando mencionó libros no occidentales en la introducción a *A Century of Artists' Books* en aras de ampliar el panorama. Una de las estructuras de libro más antigua es el *pothi*, un formato originario de la India que consiste en una serie de hojas de palma cortadas y colocadas entre dos tapas de madera, quedando todo unido mediante un cordel. El uso de la hoja de palma implica que el libro sea angosto y que no pueda tener pliegues. Muchos textos budistas se diseminaron en Asia por medio de los *pothi*, dotando a la estructura de un prestigio que llevó a muchos otros pueblos a imitarla, así contaran con papel, otras técnicas de encuadernación y sistemas de impresión. La herencia del formato sigue presente en Maharashtra, India, donde el *Chitrakathi* es una tradición de performance casi desaparecida en la que un grupo musical narra una historia usando las páginas ilustradas de un *pothi* como apoyo visual (Stache-Rosen, 1984). Desde el punto de vista occidental, una presentación *Chitrakathi* no presentaría ningún elemento que recuerde al libro, y sin embargo, ahí está: un libro tradicional con imágenes, sin escritura, que no pretende ser leído en soledad y que solo cobra sentido por completo en el contexto de un acto performático.

No todos los libros existen para preservar o diseminar textos, y las formas de lectura del libro son diversas al punto de estar ausentes. En la Europa medieval, había amuletos en forma

de libros con estructura de rollo. En estos casos, la eficacia del texto estaba no en la lectura, sino en su capacidad para proteger al portador del amuleto con su mera presencia. La eficacia de un texto puede estar también en su reproducción. En el Japón del siglo VIII, la emperatriz Shotoku mandó hacer un millón de pequeñas pagodas con el texto de un *Dharani* budista impreso y colocado en el interior de cada una. El *Sutra* del que se extrajo el *Dharani* indica como acto meritorio reproducir el texto y prescribe una recompensa al escriba que realice el trabajo, o sea que el mérito recae en el hecho de reproducir el texto y el acto no lo tiene que realizar el interesado (Kornicki, 2016).

China desarrolló una sofisticada cultura del libro, de la mano de una técnica de imprenta xilográfica apropiada para un sistema de escritura con miles de caracteres. Una de las estructuras de encuadernación más populares es el libro cosido, que a primera vista se parece al códex por tratarse de una secuencia de páginas cosidas en un extremo y protegidas por dos tapas, pero el parecido es superficial. El papel tradicional, hecho con fibras de *Broussonetia Papyrifera*, es resistente pero delgado, absorbente y translúcido. Como solo puede ser usado por un lado, las hojas se doblan a la mitad quedando el doblez expuesto del lado izquierdo, en el extremo opuesto a la costura, haciendo imposible su uso por la cara de la hoja que se convierte en interna. Estas hojas se imprimen con un bloque de madera, quedando simultáneamente estampadas dos páginas opuestas. Entre ambas páginas, justo donde irá el doblez, hay una sección que incluye una indicación para dicho doblez. El sistema de escritura y el papel influyó en el desarrollo de una encuadernación particular que a su vez devino en una estructura y paratextos singulares. Ahora, al hablar de estos libros en realidad se está hablando de las secciones de un libro, pues muchos libros chinos consisten en un conjunto de fascículos resguardados en una caja. Otra pista de que el libro cosido chino es distinto al códex se puede encontrar al comparar las partes

de ambos tipos de libro, que no son equivalentes entre sí. El libro chino no tiene un lomo, sino que el “cerebro” se refiere a toda el área general donde están las costuras. El extremo izquierdo, donde se ubican los dobleces de las hojas y donde se abre el libro, es la “boca”. De nuevo, esto hace referencia a una zona del libro y no únicamente a la orilla, así que no equivale al canto (Helliwell, 1998). Los paratextos y convenciones estructurales usuales en el códex están ausentes, y en su lugar, hay otros que no tendrían sentido para el lector occidental.

Tanto el *pothi* como el libro cosido chino son formatos legítimos y convencionales para las sociedades a las que pertenecen, pero si solo nos fijáramos en los criterios occidentales, quizá no entrarían en la definición de “libro”. Son estos los criterios sobre los que descansa el libro de artista del que habla Carrión, Drucker, Phillpot y demás teóricos.

El lugar del libro de artista en los intersticios entre libro y arte

Tras revisar cómo el libro de artista se sitúa en el panorama más amplio de las artes, según los mecanismos de legitimación y las dificultades teóricas y prácticas, se puede considerar su posición entre el libro y las artes. Aunque podría situarse simultáneamente en el arte y la literatura, el discurso surgido desde el mismo campo del libro de artista lo coloca en el terreno del arte, mientras que la literatura, a pesar de la existencia de antecedentes como la poesía concreta, no lo ha reclamado para sí. Visto desde otros niveles, sin embargo, el libro de artista está en un punto medio entre el libro y lo literario, por un lado, y lo visual y artístico por el otro. Aunque el discurso lo sitúe en el arte, los criterios de clasificación se hacen siempre respecto al libro, de manera que en su nivel más básico, la división consiste en libros que en sí son arte *versus* libros que no lo son porque, entre otras cosas, se limitan a ser contenedores. El método predilecto de definición negativa excluye metódicamente a ciertos libros

de la clasificación “libro de artista” por medio de diferencias que exhiben respecto a este. Así se conforma la frontera difusa del libro de artista erigida desde la teoría de libro de artista, una en la que la región colindante es el libro, mientras que el libro-arte es una subregión dentro del arte.

Convendrá entonces considerar al libro de artista desde la noción de semiosfera. Yuri Lotman (1996) habla de “frontera” como el lugar en el que se sitúan los mecanismos de “traducción” que recodifican los textos o los hechos no semióticos que están más allá de la semiosfera, resultando en un texto que responde a la realidad presente en la semiosfera, adaptándolo para el caso. Sin embargo, a pesar de que a todas luces la frontera parece acercar a las semiosferas implicadas entre sí porque las provee de mecanismos de traducción y por lo tanto de comunicación, desde la perspectiva de las semiosferas, la frontera formula una separación. La semiosfera cuenta con una autoconsciencia que resulta en una autodescripción que necesita tomar en cuenta la diferencia de aquello que esté fuera de ella para poder definirse a sí misma. De este modo “construye”, con este mismo metalenguaje, la realidad circundante. El contacto de la frontera de la semiosfera con otras realidades también implica mucha actividad en la periferia, que eventualmente se desplaza al núcleo. El libro de artista es un terreno en el arte cuya generación de metalenguajes inició recientemente, a partir de la construcción misma del término a mediados del siglo XX. Considero que se podría pensar en el libro de artista como un elemento periférico en el arte, condenado a siempre estar en la frontera colindante con el libro, si su autodescripción sigue insistiendo en sostenerse principalmente sobre las diferencias marcadas desde la zona fronteriza con éste.

Como es de esperarse, hay discrepancias en los textos que se mueven desde la periferia móvil y variable hacia el núcleo, con el núcleo mismo. Las autodescripciones generadas desde el núcleo describen un estado ideal que se superpone a una

periferia irregular. Se encuentran entre sí lenguajes, textos, medios distintos, que resultan en choques que a su vez generan nueva información y nuevos textos. La periferia es más flexible y dinámica, en contraste con la “creación de autodescripciones” que sucede en el núcleo y que hace más rígida la estructura y más lentos los cambios. Si salimos del sitio ideal del libro de artista que se ha propuesto desde la teoría, pensando esta última como el núcleo de esta semiosfera en particular del libro de artista, vemos más claramente cómo el terreno se vuelve confuso. Así es más sencillo comprender, por ejemplo, el énfasis colocado en el ideal de democratización del arte por medio del libro de artista en contraposición con el hecho de que los libros de artista nunca lograron ese objetivo; o el hecho de que el libro de artista no haya sido considerado por la literatura y el ámbito del libro convencional, pero sin embargo encuentre en la biblioteca un ambiente más apropiado para sí. Podemos pensar al libro de artista como su propia semiosfera, como un sector periférico del arte actual o como un sector del artefacto-libro en general. Cada escenario, aunque correcto, arroja consideraciones muy distintas respecto al libro-arte.

Ya se vio que, dentro del mismo discurso teórico del libro de artista, hay muchas alusiones a la borrosa distinción entre el libro de artista y algo que no lo es, y hay un mismo número de sugerencias para marcar una división que resulta un tanto tenue porque cada caso examinado echa mano de criterios específicos, haciendo imposible la generación de criterios generales. Tanto la inmensa variación encontrada entre los libros de artista como los lugares y formas en que circulan dicen mucho sobre lo ambiguo del género. El libro de artista hace uso del libro —un artefacto asociado con la literatura en Occidente— y lo lleva a primer plano, lo cual implica poner sobre la mesa no solo su aspecto visual, sino su singular experiencia de uso. No podemos olvidar que el espacio del museo es inadecuado por negar al lector la interacción necesaria para leer un libro de artista, mientras

que una colección de biblioteca sí permite su manipulación. En su uso y lectura, el libro de artista es ante todo un libro.

Resta situar al libro de artista junto a otros artefactos-libro que no encajan en la noción de libro literario. Expandiendo la discusión más allá del libro de Occidente, nos encontramos con un sinfín de libros que difícilmente podrían ser categorizados como tales si tenemos siempre al códex como modelo. Sin embargo, su condición de libros por lo general no les es negada, pues sistemas de clasificación locales los catalogan como libros. Algunos de los primeros misioneros en la India consideraron la posibilidad de transcribir la Biblia en *pothis*, así que aunque más adelante se prefirió usar el códex al ser superior a ojos de los misioneros, innegablemente se reconoció al *pothi* como libro. Siguiendo la misma lógica, la pregunta clave de clasificación del libro de artista es si se trata de una obra de arte, mas no se cuestiona su naturaleza de libro. Lo que está en juego, lo que resulta frágil, es su condición de obra de arte, no de libro. El libro de artista está en una situación precaria en el territorio del arte, pero desde su propia autodescripción, goza de una posición indiscutible en el territorio del libro. Así como el *pothi* de los *Chitrakathi* no se parece en nada a lo que se nos viene a la mente cuando pensamos en un libro, muchos libros de artista toman formas, de maneras sutiles o exageradas, que los hacen irreconocibles como libros. Quizá su aceptación como tales sea cuestionable fuera del ámbito del libro de artista, pero no hay que olvidar que se tuvieron que admitir todos esos formatos extranjeros, poco familiares, como libros también. Aunque la literatura no reclamó para sí al libro de artista, tampoco hay que olvidar que en Occidente, la literatura es solo uno de los usos del libro, y la forma lectura que exige es solo una de las formas de lectura del libro occidental. Es útil recordar que tampoco a los libros en formato digital —tan distintos como puedan ser, en su inmaterialidad, del códex físico— les es negada su condición de libro, concedida en primera instancia por las mismas editoriales. De una forma

un tanto esquizofrénica, el códex se sobreentiende como la estructura de libro universal a la vez que muchos otros formatos completamente distintos no dejan nunca de ser libros. A pesar de la aparente contradicción, no parece haber gran controversia.

CONCLUSIONES

El libro de artista es un género más en ese intersticio fluido y amorfo entre las artes y la escritura, entre la obra de arte y el objeto libro; más fácil de comprender si pensamos en esa frontera como porosa y dinámica o si recordamos la relación entre imagen y escritura. Es imposible de aprehender y situar, no por ser variado dentro de sí mismo como género, sino porque presenta tantas variaciones como el libro lo hace en su historia global. Revisando las formas y usos que puede tomar el libro, se cae la idea del códex como libro único y la distancia se difumina no solo entre el libro y la obra de arte, sino también entre el libro y el artefacto mágico, o el libro y los espacios sagrados.

Quizá la imposibilidad de categorías universales es lo que permite al libro de artista seguir siendo un género sorprendente, versátil, abierto y lleno de posibilidades. La periferia a la que sigue relegado —con sus dificultades para situarse de lleno en las instituciones artísticas, y a pesar de que esto resulta en cierto acomplejamiento— aunque quizá inevitable, es también lo que le permite tanto dinamismo. Su marginalidad es también su fortaleza, y basta mirar a otros tipos de libros para entender que tiene un lugar tanto entre ellos como entre el arte. Los criterios de definición y clasificación, así de contradictorios como resultan al colocarlos todos juntos, no dejarán de formularse y reformularse. Son indispensables en los procesos de legitimación del libro-arte y arrojan una importante luz sobre el camino sinuoso que ha recorrido el género hasta el momento. Sin embargo, sostengo que una mirada fuera de Occidente provoca una reformulación del libro tal que genera nuevas perspectivas en los criterios y definiciones del libro-arte.

REFERENCIAS

- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. y Chartier, R. (2015). “La lectura: una práctica cultural”. En Bourdieu, P. *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. México: Siglo XXI Editores.
- Carrión, U. (2012). *El arte nuevo de hacer libros*. México: Tumbona.
- Cotter, H. (2004). “Introduction”. En Drucker, J. *The Century of Artists’ Books*. Nueva York: Granary Books.
- Drucker, J. (2004). *The Century of Artists’ Books*. New York: Granary Books.
- Helliwell, D. (1998). “The Repair and Binding of Old Chinese Books, Translated and Adapted for Western Conservators”. En *The East Asian Library Journal*, vol. 8, núm.1, pp. 27-149. Disponible en: https://library.princeton.edu/eastasian/EALJ/helliwell_david.EALJ.vo8.no1.p027.pdf
- Higgins, D. (1985). “A Preface”. En Lyons, J. (ed.) *Artists’ Books: A Critical Anthology and Sourcebook, A Special Digested Edition*. Rochester, Nueva York: Visual Studies Workshop Press, pp. 9-11.
- Kornicki, P. (2016). “Empress Shōtoku as a Sponsor of Printing2. En Diemberger, H. & Erhard, F. & Kornicki, P. (eds.) *Tibetan Printing: Comparisons, Continuity and Change*. Leiden-Boston: Brill
- Leroi-Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- Lippard, L. (1976). “The Artists’ Book Goes Public”. En Lyons, J. (ed.) *Artists’ Books: A Critical Anthology and Sourcebook, A Special Digested Edition*. Rochester, Nueva York: Visual Studies Workshop Press, pp. 28-31.
- Lippard, L. (1983). “Conspicuous Consumption: New Artists’ Books”. En Lyons, J. (ed.) *Artists’ Books: A Critical Anthology and Sourcebook, A Special Digested Edition*. Rochester, Nueva York: Visual Studies Workshop Press, pp. 31-36.
- Lotman, I. (1996). *La Semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Frónesis Cátedra, Universitat de València.
- Phillipot, C. (1985). “Some Contemporary Artists and their Books”. En Lyons, J. (ed.) *Artists’ Books: A Critical Anthology and Sourcebook, A Special Digested Edition*. Rochester, Nueva York: Visual Studies Workshop Press, pp.47-54.
- Stache-Rosen, V. (1984). “Story-Telling in Pinguli Paintings”. En *Artibus Asiae*, vol. 45, núm. 4, pp. 253-286. DOI: 10.2307/3249740

ARTE Y POLÍTICA: LA PERSPECTIVA -LATINOAMERICANA- DE LOS ESTUDIOS VISUALES*

ART AND POLITICS: THE - LATIN AMERICAN - PERSPECTIVE OF VISUAL STUDIES

RUBÉN DARÍO YEPES

Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

ruben_yepesm@yahoo.com.ar

Recepción: 8 de marzo de 2019 • Aceptación: 9 de octubre de 2019

RESUMEN

Este artículo aborda la contribución de los estudios visuales al estudio de la relación entre arte y política en América Latina. Primero, se argumenta que los estudios visuales replantean el estudio de la dimensión política de las artes visuales, en virtud de tres desplazamientos epistémicos: 1) de los objetos a las prácticas visuales; 2) de la primacía de la estética a la primacía de lo social; 3) del estudio de lo político a la intervención política. Segundo, se demuestra que estos desplazamientos no colocan a los estudios visuales en conflicto con la historia del arte latinoamericana, sino que les permiten darle continuidad por otros medios a los proyectos críticos de la historia y la crítica de arte. Se concluye que estos otros medios no son otra cosa que las herramientas teóricas y conceptuales del pensamiento crítico latinoamericano.

Palabras clave: Estudios visuales latinoamericanos, historia del arte latinoamericano, teoría crítica latinoamericana, arte y política en América Latina.

ABSTRACT

In this article I examine the contributions made by visual studies to the study of the relation between art and politics in Latin America. Firstly, I argue that visual studies reframes the study of the political dimension of visual art, by virtue of three epistemic displacements: 1) From art works to visual practices; 2) From the primacy of aesthetics to the primacy of the social; 3) From the study of politics and the political to political intervention. Secondly, I demonstrate that these displacements do not bring visual studies into conflict with art history but, instead, allow visual studies to develop *through other means* the critical projects of art history and criticism. I conclude that these “other means” are the theoretical and conceptual tools of Latin American critical thought.

Keywords: Latin American visual studies, Latin American art history, Latin American critical theory, art and politics in Latin America.

Durante el último año y medio, he estado rastreando la emergencia de los estudios visuales en América Latina, en el marco de un proyecto de libro sobre el estado actual de los estudios culturales en América Latina (Restrepo y Rufer, 2019). No solo me entusiasma constatar que los estudios visuales están tomando fuerza en nuestro hemisferio, sino también que están emergiendo unos estudios visuales que podríamos calificar de “latinoamericanos”. A partir de esta investigación, me referiré a la contribución de los estudios visuales al estudio de la relación entre arte y política en América Latina, contribución que ha recibido poca atención en la literatura académica.

En un primer momento, argumentaré que los estudios visuales permiten replantear el estudio de la dimensión política de las artes visuales, en virtud de tres desplazamientos epistémicos en relación a la historia del arte: 1) de los objetos a las prácticas visuales; 2) de la primacía de la estética a la primacía de lo social; 3) del estudio de lo político a la intervención política. En un segundo momento, demostraré que estos desplazamientos no colocan a los estudios visuales en conflicto con la historia del arte latinoamericana, sino que les permiten darle continuidad por otros medios a los proyectos críticos de la historia y la crítica de arte, particularmente aquellos que tienen que ver con las dinámicas y condiciones sociopolíticas de nuestro hemisferio.

Antes de pasar a estos puntos, resaltemos lo difícil que es definir los estudios visuales: las distintas tensiones y disputas al interior de estos, y entre ellos y otros campos académicos, el carácter abierto de su “objeto” de estudio, su movilidad y su

transdisciplinariedad hacen que cualquier pretensión de formular una definición concluyente sea por lo menos imprudente. Por lo tanto, la caracterización de los estudios visuales que ofrezco no debe ser entendida como la única posible, sino como un posicionamiento, una apuesta por unos estudios visuales pertinentes al contexto latinoamericano.

Resaltemos también que es demasiado pronto para hablar de unos estudios visuales latinoamericanos. Sin embargo, no podemos ignorar los rasgos particulares de los estudios visuales que están surgiendo en nuestro hemisferio. Al decir “América Latina”, no nos referimos a una locación geográfica, y menos a una supuesta identidad epistémica o cultural. Nos referimos a una perspectiva geoepistémica. No podemos obviar la heterogeneidad epistémica y cultural de nuestro subcontinente, ni tampoco el poder metropolitano inscrito en el adjetivo “latinoamericano”. Pero tampoco podemos ignorar que, como observa Daniel Mato (2002), “América Latina” denota una ubicación geohistórica y crítica, marcada por una posición subalterna en la geopolítica del conocimiento, trayectorias históricas con raíces compartidas, estructuras sociales y exclusiones convergentes, y proyectos intelectuales y políticos interrelacionados. Esta perspectiva geoepistémica tiene innegables vínculos con la región geográfica, pero también la desterritorializa y extiende a otras locaciones.

PRIMER DESPLAZAMIENTO: DE LOS OBJETOS A LAS PRÁCTICAS VISUALES

Al tener los estudios visuales raíces en la historia del arte, podría asumirse que extenderían los enfoques y métodos de esta al “campo expandido de la imagen”, el universo de imágenes compuesto no solo por las obras de arte sino también por las imágenes de los medios de comunicación, la publicidad, los medios digitales, la moda, las imágenes científicas, entre

* Una versión preliminar de este texto fue presentada en el XII Seminario Internacional de Teoría e Historia del Arte: Las acciones políticas del Arte (septiembre 2018), organizado por la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia).

muchas otras. Sin embargo, los estudios visuales no construyen su objeto como objeto, sino como práctica. Entienden la “cultura” como la entienden la antropología y los estudios culturales, es decir, como el conjunto de prácticas de producción del universo de significados en el que se desenvuelven las experiencias individuales y colectivas. Así, para algunos autores —por ejemplo Mirzoeff 2000, Mitchell 2002, Elkins 2003, Brea 2005—, su objeto de estudio no son solamente las imágenes, los objetos visuales o la visión sino la cultura visual el conjunto de prácticas de producción de significado en las que lo visual juega un papel preponderante. Las artes visuales serían uno de los ámbitos de la cultura visual, aunque no necesariamente el más importante.

Aunque no es equivocada, esta definición es insuficiente por dos razones. Primero, porque los estudios visuales no son el único campo de estudio de la cultura visual. Campos como la historia del arte y del cine, los estudios de medios, la sociología de la imagen y los estudios culturales también abordan la cultura visual. Segundo, porque no refleja el interés de los estudios visuales por la relación entre la cultura visual y el poder, lo cual es justamente aquello que los distingue de los otros campos que estudian la cultura visual.

Es mejor decir que los estudios visuales estudian la visualidad entendida, recurriendo a la multicitada formulación de WJT Mitchell (2002: 170), como la producción visual de lo social y la producción social de lo visual. Un aspecto clave de la visualidad es la articulación entre las prácticas visuales y el poder. Esta articulación no se da en los objetos sino en las prácticas; no se trata de una cualidad inmanente a los objetos sino un proceso, algo que debe ser producido. Advirtamos que esta definición de la visualidad es más aceptada en América Latina que en el mundo anglosajón, en donde el término “visualidad” suele ser usado, simplemente, para referirse al espectro de las prácticas visuales. De hecho, en el contexto anglosajón a veces

se usa el nombre “cultura visual” en vez de “estudios visuales” para referirse al estudio de la visualidad en este último sentido.

El enfoque sobre la visualidad en vez de las imágenes o los objetos visuales permite abordar la cultura visual como proceso o, si se prefiere, como mediación. Este proceso interrelaciona diversos factores: distintos actores culturales y sociales, los discursos mediados por los objetos, las imágenes y las acciones visuales y los discursos que encuadran a estos, los afectos producidos en medio de este conglomerado de elementos y, de manera crucial, las prácticas de recepción de las imágenes, los objetos y las acciones. Metodológicamente, este enfoque implica el estudio de la articulación entre lo visual y lo social, es decir, el estudio contextualizado de lo visual; en los estudios culturales, este enfoque se denomina contextualismo radical.¹ Aunque los estudios visuales no usan este término, tienen claro que no basta con interpretar o textualizar el objeto o la imagen. También es necesario ubicarlos en la red de relaciones de producción, presentación y circulación que posibilitan e informan su significado colectivo. Este enfoque contextual explica en buena medida el carácter inter y transdisciplinario de los estudios visuales.

Esto tiene implicaciones para el estudio de la dimensión política del arte, si entendemos “política” de manera amplia como todo aquello que contribuye a la reproducción o la transformación de las relaciones y estructuras de poder. Significa, en primer lugar, que esta tiene que ser abordada como una dimensión que surge en la intersección de las prácticas y los contextos, es decir, en el cruce de lo cultural con lo social. En esta perspectiva, lo político en el arte no es una propiedad de las imágenes, los objetos o las acciones artísticas, sino que surge del ensamblaje de

1 Véase Lawrence Grossberg. *Estudios culturales. Teoría, política y práctica*.

elementos heterogéneos que constituye a estos. Lo político en el arte es espacial y temporalmente contingente; podríamos decir que es un acontecimiento. Una obra que tiene efectos políticos transformadores en un contexto puede tener efectos regresivos en otro; todo depende de cómo es “puesta en práctica”, de cómo es inscrita en una red de prácticas y significados. En este sentido, lo que importa no es el tema, el contenido o el discurso de la obra, sino las articulaciones que permite y que se efectúan entre ella y los contextos políticos y sociales. Esto quiere decir que toda obra de arte, en la medida en que tiene una significatividad social, tiene una dimensión política.

SEGUNDO DESPLAZAMIENTO: DE LA PRIMACÍA DE LA ESTÉTICA A LA PRIMACÍA DE LO SOCIAL

Si la estética es el principal marco de referencia de la historia del arte, el campo social es el de los estudios visuales. La estética le ha brindado a la historia del arte los criterios de definición de lo artístico y los valores desde los cuales se juzga a la obra de arte. En cambio, los estudios visuales juzgan la relevancia de las prácticas visuales a partir de su rol en las relaciones de poder, en la reproducción o la transformación social. Así, las prácticas artísticas que le interesan a los estudios visuales son aquellas que median las relaciones de poder, las prácticas que logran instalarse en la densa red de relaciones que constituye al campo social.

Este privilegio de lo social implica que, al contrario de lo que alguna vez pretendió la historia del arte, los estudios visuales no pueden aspirar a la construcción de un marco de referencia estable que les permita decidir cuáles prácticas abordar y cómo abordarlas. La complejidad y el carácter dinámico del campo social no lo permite. Si bien hay estructuras, estas no solo están en continua transformación, sino que además son horadadas

por fuerzas sociales emergentes. Lo político no está constituido *a priori* y de manera definitiva, ni puede ser prescrito desde la teoría; por lo tanto, para los estudios visuales el contexto no debe ser construido de manera abstracta sino que, en cada caso, para cada estudio, se debe elaborar a partir de la observación empírica. La teoría puede y debe guiar esta construcción, pero no la reemplaza.

El privilegio de lo social también implica el derogamiento de las jerarquías culturales. Este es un punto que desestabiliza a la historia del arte y que causó álgidos debates en el contexto anglosajón.² Como escribe José Luis Brea (2005: 3), los estudios visuales “[...] derrumban el muro infranqueable que en las disciplinas dogmáticamente asociadas a sus objetos separaba a los artísticos del resto de los objetos promotores de procesos de comunicación y producción de simbolicidad”. Para los estudios visuales, ningún ámbito de la cultura visual tiene el privilegio sobre la producción de significados. El arte con mayúscula puede ser un ámbito de gran relevancia social en algunas situaciones y contextos; en otras, puede ser secundario e incluso superfluo, en tanto que prácticas tildadas de “populares” pueden de hecho tener gran relevancia. Los esfuerzos por preservar el canon de la historia del arte son vistos como parte de la visibilidad, y por lo tanto, deben ser sometidos al escrutinio crítico. En este sentido, los ejercicios de poder y las disputas alrededor de la legitimación de los objetos culturales a veces resultan más interesantes que los objetos mismos.

Sin embargo, el desplazamiento desde lo estético a lo social no implica el abandono de las cuestiones estéticas. Esto distingue a los estudios visuales de otros campos que también

2 El escenario más notorio de este debate es el famoso “Cuestionario de cultura visual” editado por Hal Foster y Rosalind Krauss y publicado en la revista *October* (1996).

estudian la cultura visual, incluyendo la comunicación, la sociología de la imagen e incluso los estudios culturales, los cuales han sido acusados, no sin justicia, de ignorar lo estético. Los estudios visuales mantienen de presente la dimensión estética de las prácticas visuales; sin embargo, supeditan el estudio de lo estético al análisis del rol de las prácticas en la producción de lo social, ya sea en el mantenimiento de la hegemonía o en los esfuerzos por construir nuevas articulaciones de lo político. Comprenden que los experimentos estéticos de los artistas y los debates alrededor de estos median las dinámicas sociales e inciden sobre ellas. Entienden que estas búsquedas pueden trastocar a las jerarquías y cristalizaciones del poder, los valores y las ideologías hegemónicas y la reproducción de las identidades más anquilosadas, o bien, que pueden contribuir a la gestación de nuevas identidades, modos de vida, formas de relación e imaginarios de futuro. En esta perspectiva, el arte es siempre político, en tanto que el arte y los discursos sobre este que pretenden ser “autónomos” y “apolíticos” se revelan como prácticas ideológicas. Los estudios visuales desplazan la estética del lugar normativo que ha ocupado en la historia del arte tradicional, lo cual equivale a decir que le dan continuidad a las “nuevas” historias del arte —por ejemplo, las historias marxistas, feministas y *queer*—, aquellas que exploran la incidencia social del arte allende de lo estético.

TERCER DESPLAZAMIENTO: DEL ESTUDIO DE LO POLÍTICO A LA INTERVENCIÓN POLÍTICA

Los primeros dos desplazamientos podrían ser aceptados sin mayor controversia como descripciones acertadas del campo de los estudios visuales, tanto en el norte como en el sur. En cambio, el tercer desplazamiento que propongo resulta un poco más controversial, particularmente en el norte, en donde los

estudios de la cultura visual frecuentemente soslayan el abordaje de la dimensión política de las prácticas visuales. En el norte, a los estudios visuales les sucede algo similar que a los estudios culturales: se han despolitizado, convirtiéndose en abordajes de las prácticas culturales que acusan una cercanía con la antropología cultural que tiene por qué incomodar a esta disciplina. Cuando abordan lo político, suelen hacerlo de manera abstracta, estudiando las prácticas visuales contra el fondo de un contexto estable construido desde la teoría y con escasa información empírica. Sin querer decir que en el norte todos los estudios visuales manifiestan este carácter apolítico, está claro que allá la política no es la cuestión central.³

Dicho esto, considero que los estudios visuales, particularmente en América Latina, no solo estudian la dimensión política de las prácticas visuales, sino que también buscan intervenir en los campos culturales y sociales en las que estas se inscriben. El estudio de lo político en el arte ha tenido una presencia saludable a lo largo de la historia y la crítica del arte. Asimismo, campos como la sociología de la imagen, la antropología cultural, la comunicación y los estudios de medios

3 Las afirmaciones que hago en este párrafo sobre el carácter despolitizado de los estudios visuales norteamericanos podrán parecer controversiales a la vista del trabajo de autores “canónicos” del campo como Mitchell, Mirzoeff, James Elkins, Norman Bryson y otros. No obstante, mi apreciación proviene del conocimiento del campo que obtuve entre los años 2012 y 2017, en los que, siendo estudiante de doctorado en Estados Unidos, pude constatar, en congresos, tesis doctorales y conferencias magistrales, el carácter poco político de los trabajos que se han realizado a nombre de los estudios visuales en años recientes. Nótese que Elkins (2015: 6), quien ha realizado varios ejercicios de revisión del campo, sostiene en un libro reciente que “On the one hand, Anglo- American visual studies has been political from its beginning; on the other hand, a great deal of current writing is nonpolitical or apolitical”.

abordan la dimensión política de las prácticas visuales. Sin embargo, quiero argumentar que los estudios visuales traen al estudio de la dimensión política de las prácticas visuales una vocación de intervención política que en otros campos es implícita más que explícita.

¿Qué quiero decir con “intervención política”? Esta es una característica fundamental de los estudios culturales, tanto en su primera vertiente británica como en América Latina, aunque no en los estudios culturales que se han desarrollado en Norteamérica y otros lugares.⁴ En la medida en que estos constituyen la matriz epistémica de los estudios visuales, también es una característica de estos últimos. Me refiero al trabajo intelectual que no solo busca producir conocimiento sobre determinadas prácticas, contextos o coyunturas, sino que además busca que este conocimiento incida sobre las relaciones de poder. Como señala Eduardo Restrepo (2012: 121-152), en relación a los estudios culturales, este tipo de trabajo intelectual recurre a estrategias como: 1) la interrupción del sentido común y de los imaginarios colectivos que informan las relaciones de poder; 2) el desarrollo, junto a otros actores sociales, de acciones concretas, especialmente acciones pedagógicas; 3) la interrupción y reconfiguración crítica de los códigos, valores y parámetros de los campos culturales. Debería quedar claro que no me estoy refiriendo a la alineación con una ideología política, y menos al uso propagandístico del trabajo académico.

Los estudios visuales retoman este concepto de la intervención, del trabajo intelectual como praxis. Sin embargo, y

al contrario de los estudios culturales, en los estudios visuales existen pocos casos de intervenciones realizadas “sobre el terreno”. Más bien, su principal forma de intervención es la crítica de la visualidad, en cuanto práctica consciente de ser en sí misma parte de la visualidad. Como dice José Luis Brea (2005: 12), los estudios visuales toman “[...] conciencia de que su actuación participa activamente en el juego de fuerzas –la batalla de los imaginarios culturales– en que intervienen”. Al dar cuenta del ensamblaje de materiales, acciones, discursos y relaciones que constituyen a las prácticas visuales, la crítica media el significado y el sentido de dichas prácticas. Además, en la medida en que estos significados informan las dinámicas sociales, la crítica visual también contribuye a la producción o la transformación de lo social. En relación al campo de las artes, los estudios visuales entienden que la escritura crítica, la práctica curatorial y museográfica y la labor pedagógica son escenarios de intervención política, las mediaciones a través de las cuales el trabajo académico-intelectual puede incidir en la producción de significado.

ESTUDIOS VISUALES E HISTORIA DEL ARTE EN AMÉRICA LATINA

Como mencioné, están surgiendo unos estudios visuales que podríamos calificar de “latinoamericanos”. La condición es que, como propone Daniel Mato, usemos este adjetivo no para referirnos a una locación geográfica o una identidad cultural sino a una perspectiva epistémica, es decir, a un conjunto de posiciones vinculadas entre sí por su ubicación subalterna en la geopolítica del conocimiento, por problemáticas históricas, políticas y sociales de raíces comunes, y por proyectos intelectuales y políticos interrelacionados (Mato, 2002: 21). Los estudios visuales que están tomando forma en América Latina no son un simple calco de los estudios visuales anglosajones, sino

4 Varios autores han señalado que los estudios culturales se “despolitizaron” con su aterrizaje en la academia norteamericana, entre ellos Stuart Hall (2010), Néstor García Canclini (1997), Nelly Richard (2001), Daniel Mato (2002), y Armand Mattelart y Érik Neveu (2002).

que recogen y continúan algunas de las tradiciones críticas latinoamericanas, incluyendo a los estudios de la cultura visual desarrollados desde campos como la sociología, la comunicación, los estudios culturales y la historia del arte.⁵

Nos interesa particularmente la relación con la historia del arte. En América Latina esta relación es más de continuidad que de conflicto. En nuestro hemisferio la historia del arte ha estado menos animada por el espíritu tecnicista, arqueológico y conservador que ha imbuido a buena parte de la historia del arte del mundo anglosajón. En cambio, se ha caracterizado por tener un espíritu crítico y politizado. Este espíritu ha animado el abordaje de cuestiones como la crítica de los presupuestos de la historiografía del arte, particularmente la revaluación de categorías como “moderno” y “posmoderno”, con sus respectivos “ismos”; el estudio de las relaciones entre el arte y los procesos políticos y sociales, y la crítica de la geopolítica del conocimiento que atraviesa al arte y a la historia del arte. Esto último incluye la problematización de la relación entre lo global y lo local, de las jerarquías geoculturales y de las relaciones entre las artes plásticas y el arte popular, así como la defensa de las estéticas autóctonas y la crítica del mercado internacional del arte latinoamericano.

Mencionemos algunos casos. Es notorio el trabajo como teórico e historiador desarrollado por el peruano Juan Acha, especialmente en México. Acha ayudó a visibilizar las culturas estéticas de América Latina, defendió el proyecto latinoamericanista de un sector del arte moderno e insistió en la necesidad

de una “independencia conceptual” del arte latinoamericano. En esta misma línea, ha tenido bastante tracción el trabajo del crítico e historiador cubano Gerardo Mosquera sobre la geopolítica de la categoría “arte latinoamericano”, los estereotipos de lo latinoamericano en el mercado internacional del arte y el reduccionismo temático desde el cual se suele abordar el arte latinoamericano en los circuitos internacionales. En una línea similar ha trabajado Ticio Escobar, crítico paraguayo que reivindica el arte indígena y popular de su país, además del de países como Brasil, Argentina y Chile. También podemos ubicar aquí el trabajo de Raquel Tibol sobre las relaciones entre arte y política en el muralismo mexicano, así como la defensa de la originalidad del modernismo mexicano llevada a cabo por Luis Martín Lozano. Asimismo, es notoria la militancia crítica de Aracy Amaral en torno a los modernismos en el arte brasilero y la relación entre arte y sociedad en Brasil. Finalizadas las dictaduras en Argentina, emergió una generación de historiadores y críticos que arrojaron nueva luz sobre el arte crítico de vanguardia. Aquí podemos ubicar el trabajo de Luis Camnitzer, desarrollado desde los Estados Unidos. Camnitzer retomó aspectos de la teoría de la dependencia y la teología de la liberación en su posicionamiento del “conceptualismo” latinoamericano como modo de intervención política desde el arte, posicionamiento que incluye la recuperación como antecedente de las acciones de la guerrilla Tupamaros. También podemos ubicar la reivindicación de la dimensión política de la célebre intervención artística “Tucumán arde” realizada por Ana Longoni y Mario Mestman, así como la obra de la historiadora argentina Andrea Giunta, también desde los Estados Unidos, sobre la relación entre las vanguardias artísticas latinoamericanas y la política en el arte argentino y del cono sur. Trabajando desde Colombia y luego desde el exilio en diversos países, Marta Traba, figura imprescindible de la historia del arte latinoamericano, recoge la tradición del ensayismo y diversos aportes de la teoría de

5 Esto se evidencia no solo en algunos de los autores y trabajos que se reseñan a continuación, sino también al revisar la producción reciente de los estudios visuales en/sobre América Latina. Este es el propósito central de un texto que publicaré próximamente y que lleva por título “¿Visualidad de otro modo? La emergencia de los estudios visuales en América Latina”.

la dependencia en su mirada crítica a la modernización de las artes visuales en América Latina. En definitiva, debemos tener presente que lo político ha sido un eje central tanto del arte como de la historia del arte de la región. Los estudios visuales le han dado continuidad a algunas de estas preocupaciones, dinamizándolas a través de nuevos conceptos y categorías; así, no resulta extraño que algunos de los autores de estudios visuales que actualmente gozan de visibilidad provengan de la historia y la crítica del arte, e incluso que trabajen en estos campos.

Quizás podemos encontrar el paradigma de la continuidad entre crítica de arte y estudios visuales en el trabajo de Nelly Richard, sobre el cual quiero detenerme. Richard es conocida por su labor como crítica y curadora en torno a la “Escena de avanzada”, término que ella acuñó para referirse a un grupo de artistas chilenos que confrontaron al régimen de dictatorial de Augusto Pinochet a través de una estética experimental, críptica y marginal. Son obras célebres de la Escena de avanzada la fotoinstalación *El perchero* (1975) de Carlos Leppe, la *Milla de cruces sobre el asfalto* (1979) de Lotty Rosenfeld, las *Pinturas aeropostales* (1983) de Eugenio Dittborn, el happening *Inversión de escena* (1979) del grupo CADA y los graffitis *No más* (1983), también de CADA. Richard se convirtió en la gestora de muchas exposiciones de esta generación de artistas y en la voz mediadora de su apropiación de los códigos del minimalismo y el conceptualismo, en aras de oponerse al poder de la dictadura.

Aunque Richard insiste que su proyecto es el de la “crítica cultural”, su trabajo no solo es visto por muchos como uno de los primeros aportes a los estudios culturales latinoamericanos, sino que también está comenzando a ser visto como un antecedente de los estudios visuales. Sin desconocer la especificidad del proyecto de Richard, es innegable que hay más continuidades que diferencias entre este y los estudios culturales y visuales. El enfoque sobre la relación entre cultura y política, la transdisciplinariedad, la ubicación en los márgenes de las

instituciones culturales, y el carácter localizado y contingente de su discurso teórico, la alinean claramente con el discurso de los estudios culturales, particularmente en su vertiente latinoamericana. Además, la atención que la crítica cultural le presta, en palabras de Richard (2001: 195) a “[...] las complejas refracciones simbólico-culturales de la estética” acerca la crítica cultural a los estudios visuales, particularmente a las vertientes más cercanas a la nueva historia del arte, así como a la renovación de la relación entre lo estético y lo político llevada a cabo por autores como Jacques Rancière y Georg Didi-Huberman.⁶ Como resume Gabriela Piñero (2017: 253), la “[...] reformulación de los saberes dominantes que Richard emprendió se apoyaba en una particular apropiación —singular y localizada, ‘latinoamericana’— de los quiebres epistémicos de los que participaron los estudios culturales primero, y los estudios visuales después”.

Richard no oculta la cercanía de su trabajo con los estudios visuales. En su conferencia “Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes”, resalta el efecto positivo del tensionamiento de la centralidad del arte frente a otras formas de la cultura visual que produjo la emergencia de los estudios visuales. Richard incluyó el texto de la conferencia en *Fracturas de la memoria* (2007), una compilación de sus ensayos sobre arte de los años de la dictadura de Pinochet y de la época de la transición. Con mirada retrospectiva, dice que estos ensayos

[...] se preguntan cómo potenciar la crítica de arte mediante nuevos diagramas de la mirada —suficientemente inquisitivos y perturbadores— para alterar el universo plano de las imágenes que la visualidad mediática de la globalización capitalista condena a diluirse velozmente en la pura circulación (Richard, 2007, 10).

6 Respecto de esto último, véase López (2016).

El mismo espíritu crítico anima otra compilación de ensayos, *Campos cruzados* (2009), en los cuales, dice la autora, se evidencia la labor de la crítica como un

[...] hacer, deshacer y rehacer las significaciones [...], desatar los antagonismos de interpretación” y “liberar, a partir de los textos, de las obras y de la cultura misma, formas de subjetividad alternativas a las que programan la ortodoxia de los cánones.⁷

Así, no resulta demasiado controversial afirmar que Richard es la figura de la intelectualidad crítica latinoamericana que más claramente contextualiza en la región el tensionamiento del arte y el enfoque sobre la relación entre estética y política de los estudios visuales. De hecho, algunas de sus últimas obras podrían ser ubicadas sin problema en el campo de los estudios visuales, si no fuera porque la crítica cultural tiene una trayectoria consolidada cuya especificidad debemos respetar.

Por último, hay un aspecto del trabajo intelectual de Richard que debemos enfatizar: la intervención política. A través de su labor como curadora y voz crítica de la “escena de avanzada”, su trabajo en la *Revista de Crítica cultural*, sus posteriores publicaciones alrededor del arte y la cultura en el período de la dictadura, y sus polémicas desde el Diplomado en crítica cultural de ARCIS, Richard desarrolló una praxis caracterizada por la intervención micropolítica. Independiente del debate sobre el grado de éxito de sus intervenciones, debemos resaltar que el trabajo intelectual de Richard trajo al estudio de la visualidad una voluntad de intervención similar a la que motiva a los

estudios culturales y que se ofrece a los estudios visuales como fuente de inspiración.⁸

No es una casualidad que un buen número de los autores que están dinamizando el campo de los estudios visuales provienen de la historia del arte. Si en un sentido epistémico los estudios visuales latinoamericanos se mueven entre los estudios culturales y la historia del arte, en un sentido institucional surgen de la historia del arte. Esto se evidencia al revisar la producción de los principales núcleos de desarrollo de los estudios visuales, entre ellos el recientemente cerrado Centro de Estudios Visuales y la Fundación para el Estudio de la Imagen y la Visualidad Contemporáneas iViCON, la revista digital *e-imagen*, la revista *El Ornitorrinco Tachado*, asociada al único programa de posgrado en estudios visuales que existe en América Latina, el cual está albergado en un departamento de historia del arte contemporáneo; y la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos, cuya creciente lista de afiliados incluye un porcentaje amplio de historiadores y críticos de arte. A estos núcleos podemos sumar los espacios académicos en Estados Unidos liderados por historiadores del arte latinoamericanos, como el Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos de la Universidad de Texas-Austin, fundado y dirigido hasta el 2013 por Andrea Giunta.

Un común denominador del trabajo académico producido desde estos y otros nodos institucionales es la atención a las articulaciones entre las prácticas artísticas y los contextos sociopolíticos en los que estas toman lugar. Se puede encontrar un número creciente de trabajos que abordan la intervención artística en cuestiones como las identidades locales y autóctonas, las identidades, dinámicas y opresiones relacionadas con el género y la sexualidad, las cooptación del arte por parte de los

7 Nelly Richard, en su presentación de *Campos cruzados* en el Fondo Editorial Casa de las Américas en La Habana, Cuba. Disponible en: <http://laventana.casa.cult.cu/noticias/2009/03/31/nelly-richard-inventar-las-fuerzas-de-cambio/>

8 Sobre dicho debate, véase Lazzarra (2009).

estados latinoamericanos en función de la formación de identidades nacionales, las articulaciones entre arte institucional y artes populares, entre otros temas.

Quiero, para terminar, referirme brevemente a dos temáticas que son centrales tanto en la historia del arte como en los estudios visuales latinoamericanos. La primera es el abordaje desde las prácticas visuales de dos cuestiones interrelacionadas: el poder y la violencia, en sus distintas modalidades. Atendiendo tanto al carácter heterogéneo y estructural de la violencia como a la insistencia de los estudios visuales de darle igual importancia a todas las prácticas visuales, el arte que aborda cuestiones de poder y violencia es frecuentemente estudiado en relación a otras prácticas. A manera de ejemplo, mencionemos el trabajo de Iara Lis Schiavinatto, quien aborda diversos aspectos de la visualidad del imperio luso-brasilero, incluyendo las imágenes de taxonomías científicas, el intercambio de imágenes postales entre Portugal y Brasil, el rol del dibujo en la sociedad letrada y la codificación expresiva del poder en los retratos de hombres de gobierno, comerciantes y letrados. Otro ejemplo son las investigaciones de Sven Schuster alrededor de la relación entre cultura visual y memoria, así como su trabajo sobre el papel de una variedad de “imágenes públicas” —pinturas, fotografías, banderas, monedas, símbolos, mapas, estampillas y filmes—, en la formación de las naciones latinoamericanas. También podemos citar las investigaciones de Carlos Ossa sobre la formación visual de la nación en el Chile del siglo XIX, en donde las imágenes fotográficas primero y cinematográficas después, cumplieron la función de mediar entre “[...] una visión barroca del poder y una concepción positivista del orden” (Ossa, 2015: 213). Por su arte, Sebastián Díaz-Duhalde, trabajando desde los Estados Unidos, ha investigado las representaciones de la guerra y la violencia estatal en el Paraguay y el cono sur. Díaz-Duhalde enfoca buena parte de sus esfuerzos en examinar los usos políticos e históricos de una variedad de materiales

visuales, incluyendo pinturas, fotografías de guerra, grabados e ilustraciones, en el contexto de la Guerra contra Paraguay. Asimismo, podemos citar los diversos artículos en los que Marta Cabrera analiza el papel de las artes visuales y las imágenes de los medios masivos en la visibilización e invisibilización de la violencia en Colombia, la memorialización del conflicto armado y la construcción de relatos de nación. Lo interesante es ver cómo el enfoque de los estudios visuales permite interrelacionar distintas prácticas visuales, de tal manera que se revela el carácter estructural del poder y la violencia. De esta manera, los estudios visuales no solo le dan continuidad a los proyectos de los historiadores y críticos de arte que han trabajado sobre cuestiones similares, también reenfozan la relación entre arte, poder y violencia.

El segundo nodo temático es el lugar del arte latinoamericano en las dinámicas geoculturales y geopolíticas. Como ya mencionamos, se trata de una cuestión de vieja data en la historia y la crítica del arte latinoamericana, las cuales durante décadas han denunciado asuntos como la retórica asimilacionista en torno al arte moderno de nuestro hemisferio, la injerencia de Estados Unidos en el direccionamiento estatal de las artes visuales, el desconocimiento de los movimientos artísticos locales, los estereotipos y reduccionismos en relación a lo latinoamericano, y la cooptación del arte político latinoamericano por el mercado.

Un caso particularmente interesante de intervención en la geopolítica de las prácticas artísticas y visuales es el *Atlas portátil de América Latina* (2012) de Graciela Speranza. Se trata de la respuesta de Speranza a *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo auestas?*, la magna exposición de imágenes de los siglos XX y XXI realizada en el museo Reina Sofía en el 2010 y curada por Didi-Huberman, a su vez inspirada en el *Atlas mnemosine* de Aby Warburg. A Speranza la inquietó la ausencia de imágenes latinoamericanas en el gran *montage* de Didi-Huberman, pues

sugiere que “[...] la ampliación del mapa global parece deberle más a la voracidad del mercado que a las cruzadas teóricas democratizadoras del poscolonialismo, el multiculturalismo y los estudios subalternos” (Speranza, 2012: 12). Speranza no responsabiliza a Didi-Huberman de esta omisión sino al hecho de que la memoria inconsciente de occidente sigue ignorando los aportes de la periferia. Su intervención responde a la persistencia de las jerarquías geoculturales tanto por debajo de la superficie políticamente correcta del discurso de la globalización como al interior de las categorías identitarias forjadas a partir y en oposición a este. Retomando, entre otros referentes, a García Canclini y Nelly Richard, el montaje de Speranza ensambla obras de arte, imágenes, textos literarios y teóricos, no con el fin de rescatar alguna identidad cultural latinoamericana olvidada, sino de preguntarse por los modos de

[...] figurar el mundo en cartografías imaginarias, registrar nuevas experiencias psicogeográficas en las ciudades, abrirse a redes de relaciones flexibles o clausurarse en esferas incomunicadas, revelar supervivencias en la historia del arte, repensar la identidad, el territorio, las raíces, la lengua y la patria (Speranza, 2012: 17).

Aunque el *Atlas portátil* es en sí mismo una intervención en el ámbito de la cultura visual, queda por verse la forma que podría tomar una muestra de imágenes construida a partir de él.

El *Atlas* de Speranza nos lleva a una de las líneas de trabajo más interesantes en relación a las dinámicas geoculturales y geopolíticas del arte y de las prácticas visuales. Me refiero al abordaje de la dimensión visual de la colonialidad, es decir, de las estructuras de poder de origen colonial que persisten en las formas contemporáneas del poder, la organización social, las formas de subjetividad y las valoraciones culturales. Se trata de un tema que se ha desarrollado en las ciencias sociales y los estudios culturales latinoamericanos, y que tiene raíces en

la filosofía de la liberación y la teoría de la dependencia, que atraviesan no solo a estos campos sino también a la historia del arte. Su principal sustento se encuentra en el pensamiento sobre las estéticas decoloniales, liderado por Walter D. Mignolo, y en la crítica de la colonialidad del ver adelantada por Joaquín Barriandos. El libro *Estéticas decoloniales* (2012) fue editado por Mignolo y Pedro Pablo Gómez a partir de las ponencias y debates que se dieron en el marco del seminario homónimo llevado a cabo en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Bogotá) en el 2010.⁹ Mignolo también fue co-curador de la exposición artística que se realizó en paralelo al seminario. Según este autor, necesitamos “[...] descolonizar la estética para liberar la *aísthesis*” (Mignolo, 2012: 40), es decir, desenganchar la estética de la normatividad estética europea y de su carga implícita de racismo y etnocentrismo, para así darle cabida a las experiencias sensibles de las sociedades no occidentales que fueron excluidas por dicha normatividad. Aunque las estéticas decoloniales no se dan solo en América Latina —los ejemplos de Mignolo provienen no solo de las artes visuales y las prácticas estéticas latinoamericanas sino también de Estados Unidos, Europa oriental y varios países asiáticos— es innegable que la orientación que estas toman en nuestra región está marcada por la trayectoria de las prácticas artísticas y críticas que, desde las primeras décadas del siglo XX, han atendido a las reivindicaciones de las estéticas locales.

9 Como señala Mignolo, esta cuestión fue introducida en el proyecto decolonial por Adolfo Albán-Achinte, y contó en sus inicios con las importantes contribuciones de Zulma Palermo. Véase “Lo nuevo y lo decolonial”, en Walter D. Mignolo y Pedro Pablo Gómez. Mignolo ya había abordado el tema de la estética decolonial en su artículo “*Aísthesis decolonial*”, el cual ayudó a darle forma al evento en Bogotá.

Por su parte, Barriendos ha teorizado, en clave decolonial, sobre las estructuras históricas de la visualidad en América Latina. Retomando las contribuciones de Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Arturo Escobar, Santiago Castro-Gómez y Mignolo, demuestran la existencia de una “colonialidad del ver”, la cual, junto a la colonialidad del poder, del saber y del ser, es uno de los patrones de dominación constitutivos de la modernidad. Según Barriendos, los regímenes visuales del poder colonial pusieron en marcha los procesos de inferiorización racial y epistémica que persisten en la lógica etnocéntrica actual. La modulación histórica de las imágenes creadas por los europeos en torno al canibalismo, el salvaje y el primitivo está en la base de los actuales regímenes visuales de producción de alteridades racializadas, inferiorizadas y objetualizadas. Ante esto, Barriendos (2011, 14), aboga por un “[...] *diálogo visual interepistémico* entre aquellos regímenes visuales canonizados por la modernidad eurocentrada y aquellas cultura visuales *otras* que han sido racializadas y jerarquizadas por el proyecto de la modernidad/colonialidad”. Aunque Barriendos brinda pocos elementos que permitan imaginar los términos de este diálogo interepistémico, el potencial de su actitud decolonial hacia la visualidad instaurada por los procesos coloniales es innegable. Mi perspectiva es que el arte latinoamericano ha sido y es un escenario privilegiado de este diálogo visual interepistémico, y que no hay un campo académico mejor posicionado para seguir fomentándolo que los estudios visuales.

CONCLUSIÓN

Dije al principio que los estudios visuales le dan continuidad por otros medios a los proyectos críticos de la historia y la crítica del arte latinoamericana. Hemos visto cómo estos “otros medios” se relacionan con los tres desplazamientos de los que hablé: de los objetos a las prácticas, de lo estético a lo social,

del estudio de lo política a la intervención política. Estos “otros medios” no son otra cosa que las herramientas teóricas y conceptuales del pensamiento crítico latinoamericano, las cuales han sido forjadas en respuesta a las dinámicas políticas y sociales de nuestro hemisferio. Surgiendo del suelo epistémico de los estudios culturales y ubicándose entre las ciencias sociales y la historia del arte, los estudios visuales que están emergiendo en América Latina se están posicionando como un discurso que puede realizar contribuciones importantes al estudio de la dimensión política de las prácticas artísticas. A la vez, permiten abordar estas últimas de manera crítica, atendiendo no solo a sus posibilidades y alcances sino también sus vicisitudes y limitaciones, particularmente en relación a otras prácticas visuales. Al insistir que las prácticas artísticas no tienen el monopolio de la visualidad, los estudios visuales develan la transversalidad cultural y social de las estructuras de poder, e invitan a construir articulaciones políticas entre prácticas visuales aparentemente dispersas. De manera crucial, invitan a entender el trabajo intelectual como intervención política, como parte de la visualidad, como una de las fuerzas que movilizan a las acciones políticas del arte.

REFERENCIAS

- Barriendos, J. (2011). “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”. En *Nómadas*, núm. 35, pp.13-29.
- Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Elkins, J. (2003). *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. Nueva York: Routledge.
- Elkins, J. (2015). “First Introduction. Starting Points”. En Elkins, J., Frank, G. y Manghani, S. (eds.) *Farewell to Visual Studies*. State College: Pennsylvania State University Press.
- García-Canclini, N. (1997). “El malestar en los estudios culturales”. En *Fractal* núm. 6, pp. 45-60.
- Grossberg, L. (2010). *Estudios culturales. Teoría, política y práctica*. Valencia: Letra capital.
- Hall, S. (2010). “Estudios culturales y sus legados teóricos”. En Restrepo E., Walsh C. y Vich V. (eds.) *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Instituto Pensar, Universidad Andina Simón Bolívar y Envió Editores.
- Krauss, R. y Foster, H. (1996). Cuestionario de cultura visual”. En *October* (otoño).
- Lazarra, M. J. (2009). “Crítica cultural”. En Szurmuk, M. y McGee Erwin, R. (eds.) *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México DF: Siglo XXI.
- López, P. (2016). “Mutaciones y contagios: La crítica cultural en Chile”. En *Intervenciones en estudios culturales*, núm. 3, pp. 89-97.
- Mato, D. (2002). “Estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder”. En Mato, D. (ed.) *Estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder*. Buenos Aires: CLACSO.
- Mirzoeff, N. (2000). *An Introduction to Visual Culture*. Nueva York: Routledge.
- Mattelart, A. y Neveu, É. (2002). *Introducción a los estudios culturales*. Barcelona: Paidós.
- Mignolo, W. y Gómez, P. P. (2012). *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Mitchell, W.J.T. (2002). “Showing Seeing: A Critique of Visual Culture”. En *Journal of Visual Culture*, vol. 1, núm. 2.
- Ossa, C. (2015). “El soberano óptico: La formación visual del poder”. En *Revista Chilena de Literatura*, núm. 89.
- Piñero, G. (2017). “La impugnación del canon: Los estudios visuales y las nuevas historias (del arte) producidas desde América Latina”. En *Americania. Revista de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla*, núm. 5, pp. 243-268.
- Restrepo, E. (2012). *Antropología y estudios culturales: Disputas y confluencias desde la periferia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Restrepo, E. y Rufer, M. (eds.) (2019). *Estudios culturales en América Latina: Genealogías, legados y futuros*. En preparación.
- Richard, N. (2001). “Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana”. En Mato, D. (ed.) *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: CLACSO.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Richard, N. (2009). *Campos cruzados. Crítica cultural, latinoamericanismo y saberes al borde*. La Habana, Cuba: Cuadernos Casa de las Américas.
- Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina*. Barcelona: Anagrama.

EL ACTUAL PERFIL DEL DIRECTOR-GESTOR EN LOS MUSEOS DE ARTE. APUNTES PARA PENSAR UN “MUSEO DE AUTOR”

THE CURRENT PROFILE OF THE DIRECTOR-MANAGER IN ART MUSEUMS. NOTES TO THINK ABOUT AN “AUTHOR MUSEUM”

ALEJANDRA GABRIELA PANOZZO ZENERE

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

panozzo.a@gmail.com

Recepción: 24 de enero de 2019 • Aceptación: 6 de junio de 2019

RESUMEN

Los enfoques teórico-críticos aplicados a la museología, junto con los aportes realizados desde distintas áreas, como las del diseño, la comunicación y lo empresarial, nos permiten acercarnos a las transformaciones producidas en la dirección-gestión de un museo en la actualidad. En tal sentido, se aborda el perfil del director-gestor de un museo de arte para reflexionar sobre su desempeño organizativo, social y técnico a partir de las exigencias del sistema artístico en la presente coyuntura del capitalismo global. Asimismo, desde una metodología que apela a lecturas generales del fenómeno museístico, sin perder de vista lo particular, se ensaya la construcción de posibles indicadores que proponen otro modo de conceptualizar el tipo de institución cultural denominada “museo de autor”.

Palabras clave: museo de arte, director-gestor, capitalismo global, museo de autor.

ABSTRACT

The theoretical – critical approaches applied to museology, along with the contributions made by different areas such as design, communications and business management, allow us to come closer to the transformations in the direction-management of a museum today. In this regard, the profile of director-manager of an art museum is addressed in order to reflect on the organizational, social and technical performance based on the artistic requirements in the present juncture of global capitalism. Furthermore, from a methodology that appeals to the general readings of the museum phenomenon, without neglecting the relevance of the particular view, it is possible to run through indicators that suggest another form to conceptualize a type of cultural institution called “author museum”.

Keywords: art museums, director-manager, global capitalism, author museum.

INTRODUCCIÓN

Durante la década del noventa, en países como Estados Unidos, Australia, Inglaterra y Canadá, comenzaron a señalarse ciertas actitudes que caracterizaban el perfil de los directivos de los museos; tales actitudes demarcaban una tendencia al abandono de saberes específicos en pro de una formación empresarial (Suchy, 1998 y 2000; James, 2007). Treinta años después, dichos rasgos son insoslayables en la figura de este tipo de profesional; pero detectamos dos posibles maneras de trabajar a partir de ellos: por un lado, se encuentra lo que denominamos la dirección-gestión “de moda”; y por otro, una dirección-gestión “de autor”.

Este recorrido explora e intenta profundizar algunos indicios que se desprenden de las conclusiones de mi investigación doctoral (Panozzo-Zenere, 2017),¹ y vincularlos con los aportes de saberes provenientes del diseño, el ámbito empresarial y el *marketing*. Desde esta perspectiva, se proponen alternativas para llevar adelante un museo en la contemporaneidad a partir de la relación de estos con los públicos. Sin perder de vista el rigor teórico, ensayamos la lectura de algunas condiciones generales que dan cuenta de las transformaciones sucedidas en este tipo de institución cultural. Al mismo tiempo, construimos algunas premisas particulares para desarrollar lo que denominamos “museo de autor”, y procuramos ejemplificarlas por medio de las acciones emprendidas por diferentes directores-gestores dentro de la dinámica de los recintos del territorio argentino.

Nos introducimos, entonces, en un desafío que invita a leer a estos profesionales como una autoridad que debe armonizar lo intuitivo con lo racional; la erudición con el entretenimiento; lo público con lo empresarial. Se trata de equilibrar entre lo que hay, aquello por hacer y cómo llevarlo adelante, con el fin de que el arte pueda ser experimentado por un mayor número de personas.

1.

Los museos se inscriben como instrumentos de disciplinamiento del sistema capitalista al delimitar las formas de comportamiento del público frente, por ejemplo, a sus colecciones (Bennett, 1996). Actualmente, dado el programa expuesto por la etapa tardocapitalista o, llamada por otros, globalización neoliberal, se deja entrever “[...] la intimidad, ya antigua pero a menudo oculta, entre la cultura y el capital [que] se va haciendo cada vez más visible, por no decir descarada” (Huyssen, 2007: 53). Específicamente, en el caso de los museos de arte, en la actualidad, estos se ven obligados a buscar cierta armonía entre los flujos desmaterializados del capital global y el sistema del arte. Dentro de este último, encontramos un conjunto de actores que interactúan entre sí de manera constante, pero también con factores económicos, sociales y culturales externos impulsados por el mercado (Guasch, 2008). Aflora, de esa manera, una nueva actitud, que abandona la del panteón o mausoleo para bascular entre la función educativa y la experiencia recreativa, estructurada a través de diversos tipos de ofertas, espacios, productos y actividades, que responden tanto a la producción de una interacción social como al entretenimiento; y todo ello con el fin de llegar a un mayor número de visitantes.

La dinámica de estas sedes museales estuvo supeditada al carácter con que fueron creadas. Comúnmente, se supo

1 En dicha investigación analizamos las prácticas comunicacionales del Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca (Buenos Aires) y del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Santa Fe), durante el período 2004-2014, con el objetivo de dar cuenta de los modos de comunicar sus colecciones, a través de las exposiciones, piezas editoriales y plataformas digitales.

delimitar esta condición de dos maneras; por un lado, se encuentra el modelo anglosajón de gestión, vinculado principalmente con los museos estadounidenses, que libera gran parte del control en pos de impulsar la autogestión institucional a partir del financiamiento de fondos generados por sus propias actividades o por donaciones y patrocinio corporativo. Por otro, se ubica el modelo continental europeo, dependiente, en gran medida, de la tutela administrativa y económica del Estado en sus distintos órdenes.

Otro esquema de diferenciación, que ofrece una mayor especificidad, ha sido propuesto por Barry Lord y Gail Lord (2008), quienes clasifican a estas instituciones culturales a partir de las diversas formas jurídicas. Dichos autores distinguen entre “dependencia orgánica”, “dependencia con autonomía de gestión”, “organización sin fines de lucro y entidad privada”. La primera engloba a aquellas instituciones que forman parte de un gobierno, una universidad o una empresa, y se financian, fundamentalmente, mediante asignaciones procedentes de las partidas del presupuesto asignado. En el segundo caso, se hallan las entidades asociadas con un partido político u organizaciones corporativas; ellas deben procurarse sus propios medios de subsistencia suplementarios. El tercer tipo refiere a los establecimientos llevados adelante por patronazgos o directivos que asumen la responsabilidad legal y financiera acorde a las leyes de cada país, a través de una combinación de fondos públicos y privados. Por último, consideran como “entidad privada” a aquellas que dependen de fundaciones privadas sin ánimo de lucro o que bien se organizan al modo de un negocio, subsistiendo a partir de los propietarios y los rendimientos que puede generarse a partir de su actividad.

Actualmente, aún atendiendo a las peculiaridades de cada museo, estas distinciones que supieron diferenciar acciones que delimitaban lo privado y lo público, ya no son tan claras y, cada vez más, se percibe un mayor borramiento de los

límites a partir del avance de las reglas del mercado y una influencia de modelos empresariales. Cabe aclarar que, en una primera instancia, esta conducta comenzó con la necesidad de *aggiornare* a las demandas de una nueva modalidad del capital y de un público atraído por el ocio y el turismo. En pos de atraer a un mayor número de visitantes, las instituciones culturales comienzan a trabajar en una intersección entre lo educativo y el entretenimiento; de este modo, los incipientes ingresos generados por la venta de entradas permitirán configurar ingresos propios a fin de solventar urgencias o pequeñas actividades específicas (Kotler y Kotler, 2001). No obstante, en una segunda etapa de este fenómeno, la falta de recursos económicos marca un claro viraje de las sedes museales hacia estrategias que comienzan a desvincularse de las políticas públicas para apropiarse, en mayor medida, de las lógicas de libre mercado. En este segundo momento, entonces, se hace notoria la disminución del financiamiento estatal, al que acompaña un exceso de burocratización y de rigidez en la contratación de bienes, servicios y personal; todo ello convive con una creciente aplicación de criterios empresariales a las políticas culturales. En este marco, los museos comienzan a verse insertos en una dinámica por la cual el crecimiento económico es logrado principalmente a través de propuestas orientadas a atraer el consumo masivo (Mitz, 1994). Tal devenir nos tienta a especular acerca de los posibles riesgos que acechan a estas entidades patrimoniales, pues se convierten en contenedores semejantes a centros comerciales. Así, se limitan a ofrecer aquello que será consumido, y abandonan, en ese proceso, otras prácticas asociadas, por ejemplo, al sentido crítico que es posible construir con los públicos; las libertades de acción para la construcción de programaciones o actividades; entre otras posibilidades.

Claire Bishop (2018), bosquejó un estado de situación a partir del caso de los museos de arte contemporáneo en distintos

países y regiones, a partir de cómo ellos fueron adoptando, de manera visible, en las primeras décadas del XXI, un perfil empresarial. Los estadounidenses —que se mueven bajo esta lógica— vieron acelerado su proceso; los europeos salieron a la búsqueda de patrocinio o de socios estratégicos, ante la retirada de los fondos de los gobiernos en nombre de la austeridad; los asiáticos continuaron bajo la tutela de individuos pudientes o de corporaciones; por último, los latinoamericanos mostraron mayor impulso e innovación en el terreno de las entidades privadas.² Sin embargo, también las entidades patrimoniales públicas latinoamericanas han comenzado a sufrir un proceso similar al que tuvieron las europeas, ante políticas públicas que alientan a la austeridad o la autogestión (Lovay, 2018).

En busca de la prosperidad, o de la simple subsistencia, muchos museos han optado por aumentar su popularidad y sus ingresos; acciones en las que, tal como lo menciona Andrea Huyssen, es clave que “[...] la posición de director del museo se divida en las funciones distintas de director artístico y director de presupuesto” (Huyssen, 2007: 53). Tradicionalmente, la función del museo era reunir, conservar, estudiar y dar a conocer las obras, y en este sentido, el directivo era percibido como el guardián de los objetos; alguien que desempeñaba el papel de custodio y abría al público el capital cultural de la sede museal. Desde fines del siglo XX y principio del XXI, no obstante, asistimos a grandes procesos que requieren de nuevas actitudes por parte de las personas que llevan adelante la dirección de este tipo de institución cultural. Ello implica responder a las reivindicaciones y aspiraciones de una sociedad con nuevas

demandas ante un capitalismo cada vez más instalado. Se sitúa, de esta manera, una práctica de dirección que oscila entre mantener actitudes relativas a la conservación de los objetos y su uso con fines educativos, y adquirir habilidades propias de un espíritu empresarial con el fin de obtener resultados satisfactorios. En este sentido, el director de un museo contemporáneo, según Ann Mintz definió hace más de una década citando al crítico John McDonald, “[...] es menos erudito y más emprendedor” (McDonald citado en Mintz, 1994: 34).

II.

Aquel profesional experto y conocedor de las colecciones que “[...] resultaba de una mezcla de cientifismo [...] y espíritu pragmático [fue priorizando] lo ligado a las cuestiones organizativas y al mismo mercado” (Checa, 2004: 7). El director de un museo de arte ya no solo debe contemplar aspectos de conocimiento especializado sobre las obras, sino que también debe poseer habilidades propias de un gestor o administrador para implementar las prácticas diarias y proyectarlas a futuro.

La gestión museística reconoce, según Asuaga (2008), un antecedente ilustre en el Ashmolean Museum de la Universidad de Oxford, en donde, en 1683, se estipuló, por primera vez, un reglamento sobre la forma de administración que debía seguir un museo; contemplaba un estipendio que debían abonar los visitantes por el uso de las instalaciones y el recorrido de las exposiciones. Tres siglos y medio después, aquellos postulados, muy avanzados para su época, permiten reconocer este tipo de acciones que aún continúan siendo claves; y revelan, además, ciertos rasgos empresariales de las acciones que debe adoptar el director-gestor. Este actor pasa, por tanto, a organizar su labor en términos de eficacia y eficiencia con el fin de diseñar una planificación que debe caracterizarse por su claridad y creatividad. En tal sentido, se le exige que sea capaz de lograr

2 En este desarrollo no se describe la realidad de los museos africanos, ya que Bishop (2018) no aporta información al respecto, y tampoco se ha localizado con exactitud la situación actual de este tipo de institución cultural en dicho continente.

una mayor flexibilidad en las dinámicas de trabajo, y de llevar a cabo un seguimiento y control de los fines, tanto institucionales como sociales, que se propone alcanzar. De este modo, despliega tareas que se vinculan con el establecimiento de una política institucional, pero también con el funcionamiento, mantenimiento, programación de actividades y lineamientos que marcan el día a día del recinto. Se incluyen en este conjunto las labores específicas del tratamiento de las colecciones y la exhibición de piezas; la configuración de estructuras de trabajo rígidas o flexibles y el ordenamiento de la participación de los actores involucrados o nuevos. Asimismo, son de su incumbencia la organización y la administración de los recursos económicos, por ejemplo, identificar donantes, generar contacto personal con los principales patrocinantes, generar estrategias de consultores, buscar medidas de eficacia, construir análisis de mercado (Moore, 1998).

No obstante, ¿qué podemos aportar sobre las especificidades que se detectan en los directores-gestores de los museos de arte? Al respecto, es interesante detenernos en la investigación descripta por Sherene Suchy (1999) sobre cinco puntos que demarcan los rasgos generales y particulares con que debe contar este actor al ejercer su rol. En primer lugar, al dirigir una institución cultural abocada a lo artístico, se debe sentir “pasión por las artes visuales”. El director Alan Borg del Victoria and Albert Museum de Londres lo describió como “[...] un amor por los objetos, el diseño y la estética” (Borg citado en Suchy, 1999: 62). En segundo orden, se requiere poseer una “pasión por la visión social” que persigue este tipo de establecimiento. Tercero, es preciso tener “pasión por la educación”, en un sentido de relación entre la creatividad, la imaginación y la educación como un proceso de descubrimiento y contacto del arte con todas las personas. En cuarto lugar, se incluye la “pasión por el emprendimiento y la innovación”. Y, por último, una “pasión por el descontento constructivo”, en consonancia con un aprecio por

la diversidad y la diferencia para generar un lugar de debate tanto respecto del desarrollo individual como del comunitario.

Como puede apreciarse, se trata de poner en juego una capacidad para estimular distintas ideas sobre el arte a partir de la generación de diferentes miradas sobre las posibles relaciones o problemáticas con que se abordan las obras; ello comprende la posibilidad de comunicar sobre sus contextos y sobre las personas que las crearon, y transmitir diversas maneras de pensar y experimentar lo artístico. Así, el director-gestor se convierte en un mediador o constructor de puentes entre este tipo de entidad patrimonial y diferentes actores de la trama social, para llevar adelante un espacio de vida cotidiana en donde todo el mundo pueda vincularse. Es decir, al combinar programas que atiendan a desarrollar el arte contemporáneo y moderno; al habilitar el espacio a artistas que posean diferentes maneras de vincularse con lo artístico; o al promocionar actividades participativas que atiendan a los diversos públicos, entre otras opciones, actúa como facilitador. Todo ello se realiza mediante el uso de herramientas que no provienen solo de disciplinas tradicionales, ya que se recurre a campos o áreas más actuales, como, por ejemplo, el *marketing*, el *merchandising*, el estudio de públicos, entre otros instrumentos. En la medida en que se busca acercar el arte a un mayor número de ciudadanos, la sede museal pasa a ser pensada como un agente de cambio, un dispositivo que demanda la participación activa de los públicos para elaborar nuevas relecturas sobre lo artístico y lo social.

Nos preguntamos, entonces, a partir de los rasgos descriptos, y ante las particularidades que presenta este tipo de institución cultural, ¿qué tipo de acciones escogen los directores-gestores ante las demandas del sistema del capitalista, pero también del artístico? En este sentido, reconocemos, tal como señalábamos en el apartado anterior, una fuerte tendencia por parte de los museos a implementar políticas más cercanas a las lógicas empresariales; sin embargo, en el conjunto de las acciones, se

perciben algunas diferencias que nos llevan a reflexionar sobre este punto.

A continuación, a partir de algunas consideraciones vinculadas, principalmente, con el ámbito del diseño y del *marketing*, nos aventuramos a esbozar dos posibles modelos, expuestos en rasgos muy generales, de dirección-gestión en los museos de arte. Por un lado, detectamos una modalidad que llamaremos dirección-gestión “de moda”, donde el enfoque es, en mayor medida, económico; sus prácticas responden a resultados fuertemente asociados a las exigencias corporativas y a las lógicas comerciales que imponen los sistemas. Es así como los actos que lleva adelante este profesional suelen estar supeditados a buscar, principalmente, un rédito económico. En esta línea se imponen, por ejemplo, recursos como las macroexposiciones; el cobro de la mayoría de las actividades; invasión de ofertas de servicios complementarios; una participación de los públicos limitada al consumo; entre otras variables.

No obstante, también nos interesa introducir una segunda variedad, bajo la denominación de modelo de dirección-gestión “de autor”. En este modelo tiene lugar un proceso orientado por otros intereses; las acciones impulsadas por este tipo de profesional, aun cuando no pueden ser juzgadas por fuera de la lógica mercantilista, se caracterizarían por buscar un equilibrio con otras prácticas, en pos de convertir la sede museal en un organismo activo en búsqueda de nuevas formas de diálogo y encuentro con los públicos. En dicha modalidad de dirección-gestión se considera a los ciudadanos no solo en términos de clientes o audiencias, sino de públicos participantes, y se les otorga una centralidad fundamental en el proceso de la experiencia artística y museal. Es decir, claramente, el rédito económico no opera aquí como una meta privilegiada, pues lo educativo y lo social mantienen una presencia insoslayable.

Esta relectura de los museos de arte, en términos del protagonismo que cobran sus directores-gestores, invita a repensar

el abandono de las tradicionales políticas museísticas agrupadas en el objeto, por las políticas centradas en los públicos. Estos profesionales, insertos en las dinámicas locales de la globalización, tienen a su cargo decidir qué aspectos ponderar, en términos generales, dentro de su propuesta museal, y en lo relativo al arte en particular. A fin de recuperar pequeñas estelas de luz dentro de un escenario sombrío, nos atrevemos a señalar algunas acciones que demarcan una reconceptualización de esta entidad patrimonial, los “museos de autor”.

III.

Nuestra decisión de interrogar un concepto como el de “museo de autor” no es original. Esta manera de nombrar algunas sedes museales ha sido utilizada, por ejemplo, por Somoza-Rodríguez y Sauter (2003), para referenciar aquellos establecimientos planificados y organizados desde la mirada del especialista, lo que deja un exiguo espacio para otras miradas. Dicha categoría expresa, ante todo, la existencia de una interpretación uniforme, lineal, estructurada y sistematizada que se enfoca primariamente en los objetos acumulados. Otro posible uso de esa expresión, pero que ha sido aplicado específicamente a los museos de arte, se relaciona con una subclasificación, las llamadas “casas museo”; en el sentido de aquellos espacios determinados por la figura del artista (Bellido-Gant, 2007; Landa-López, 2010).

No obstante, aquí, nos aventuramos a pensar en el “museo de autor” a partir de la singularidad de algunas de las acciones que se desprenden de las direcciones-gestiones con respecto a los públicos. Pero, ¿por qué nos referimos al término de autor? Resulta oportuno recordar que este término comparte su raíz con la de la palabra “autoridad”. Ambas provienen, respectivamente, del latín *auctor* y *auctoritas*; son dos términos formados sobre la raíz *aug*, que significa “aumentar”, “agrandar” o

“mejorar” y del sufijo *-tor*, que se corresponde con el agente o el que hace la acción.

Asimismo, es indispensable, a los fines de este recorrido, preguntarnos ¿qué es un autor? en complemento con ¿qué es una obra? Se trata de un interrogante que ha dado lugar a amplias especulaciones y que ha marcado, particularmente, la reflexión contemporánea. Uno de los referentes insoslayables de esta última etapa es, sin duda, el filósofo francés Michel Foucault (2010), quien ha señalado, entre otras cuestiones, la relación entre la función del autor y la generación de discursos transgresivos.

De esta manera, ¿por qué no pensar al museo como la obra y al director-gestor como el posible autor de la construcción de otra forma de relacionar a la sede museal con los públicos? Si bien, en sus comienzos, la gran mayoría de los museos se estableció como una institución cultural pública, guiada por el ideal de que sus puertas estuvieran abiertas para todos los ciudadanos, este firme propósito quedó relegado, no obstante, a una vaga aspiración, debido a “[...] restricciones implícitas o explícitas que excluían a gran parte de los visitantes y de los públicos potenciales” (Pérez-Castellano, 2017:124).

La reconceptualización del “museo de autor” que nos interesa esbozar en este ensayo está basada en algunos señalamientos que han tenido lugar en otras disciplinas como, por ejemplo, el cine y la fotografía al referirse a la condición de sujeto creativo. En estos casos, se marca la voluntad testimonial y la ética del compromiso de dichos sujetos, en oposición a los lineamientos impuesto por el liberalismo económico y las producciones del mercado que apuestan por una espectacularización de la cultura. La expresión “cine de autor”, por ejemplo, surgió en la década del sesenta, formulada por un grupo de críticos de cine franceses. Con ella se referían a un cine capaz de plasmar la realidad tal como era, sin manipulaciones de ninguna índole; ello permitía al espectador, al mismo tiempo, interpretar esta realidad y generar sus propias

conclusiones. Este ejemplo ilustra una visión particular acerca de las distinciones que señalan a dicha figura comprometida con los dominios de la vida humana; en ese marco, la obra — aquí el museo— se trasformaría en un medio para construir otra relación con los públicos.

Este profesional, como ya hemos observado, es el responsable de lo que acontece en la sede museal. Sin embargo, nos interesa considerar sus acciones en términos de la visión particularísima del vínculo que establece con los públicos al aplicar la creatividad, la pasión y lo emocional en busca de soluciones no comunes. Más aún, son estas soluciones las que marcan una diferencia fundamental en cuanto a la manera de dar forma a las funciones tradicionales e incorporar otras nuevas, como la comunicación y la autoadministración, para ofrecer una experiencia museal que enfatice un vínculo activo y participativo con los visitantes. En este sentido, no solo alienta al consumo por parte de los públicos sino genera, por ejemplo, instancias de conocimiento reflexivo y crítico sobre lo artístico. Esto puede lograrse a partir de la producción de trayectorias críticas como las generadas por la “Museología crítica” en relación con el acervo considerado en tanto “zona de contacto” (Clifford, 1999). Otra opción se liga con el enfoque de la “Museología social” (De Souza-Chagas, 1994 y 2007; Sepúlveda-Schwember, 2017), que busca otorgar voz a las comunidades o sujetos sociales desplazados en la toma de decisiones en torno a los contenidos, lo administrativo y la programación del museo. Una última perspectiva que vale la pena destacar, es la que apunta a fomentar distintas técnicas de participación y colaboración con los visitantes en la creación, la interacción y la experimentación de contenidos producto de una coautoría expositiva, en el sentido de los diseños de la “Museología participativa” (Simone, 2010).

Reconocemos, así, algunas acciones que sobresalen más que otras, puesto que, como dice Glenn Lowry (1995-2009),

director del MOMA, “[...] un director de museo también es un autor. La cuestión es saber si tiene algo que decir. Y yo creo que él sí tiene que decir a los públicos” (Riaño, 2011). Agregaríamos a sus palabras la importancia que cobra el cómo lo dice, ya que allí estaría cifrada, a nuestro entender, la naturaleza de la relación que busca establecer con los públicos o el lugar que les confiere. Tal como advertimos en este recorrido, nuestro interés se centra en pensar cómo el director-gestor responde a las demandas que le imponen los sistemas actuales y cómo actúa frente a ellas, ya que no se trata solamente de abrir las puertas para llenar los museos de visitantes, sino de convertirlos en partícipes activos de la experiencia museal.

IV.

Estas condiciones, que se desprenden del contexto internacional, también pueden ser leídas desde las particularidades que marcan dicho fenómeno en el ámbito nacional. Aquí, escogimos trabajar desde el contexto argentino, en el que según el relevamiento realizado por la Guía Nacional de Museos del Ministerio de la Nación en el año 2013, existen, aproximadamente, ciento diez museos de arte; de estos, ochenta y tres son de carácter público,³ veinticuatro responden al orden privado y solo tres poseen condición mixta. La superioridad numérica de los museos dependientes del Estado obedece a la primacía que tuvo el modelo de gestión continental europeo dentro del territorio argentino. Si nos guiamos por el esquema propuesto

por Lord y Lord (2008), podríamos encuadrar a las sedes museales públicas, respectivamente, dentro de la clasificación que refiere a una dirección-gestión de “dependencia orgánica” y otra de “dependencia con autonomía de gestión”; la mayoría de los directores-gestores argentinos son seleccionados por una autoridad estatal que los designa en función de una decisión política o por medio de concursos públicos.

El vínculo entre el director-gestor y el perfil que cobraron algunos museos emblemáticos de Argentina ha generado una vasta bibliografía, que detalla algunos aspectos señalados a lo largo de este recorrido. A partir de algunos de esos trabajos, delineamos tres posibles momentos para leer esta relación.

El primer momento refiere a los inicios de algunos museos de arte argentinos, que datan del siglo XVIII, e incluye varios casos que se dieron a lo largo del siglo XX. Por ejemplo, María Isabel Baldasarre (2006) analiza el Museo Nacional de Bellas Artes (1895-1910, Buenos Aires) a partir del estudio de la labor emprendida por su mentor y primer director, Eduardo Schiaffino. En este sentido, también resulta interesante sumar los aportes de Américo Castilla (2017), quien destaca a Jorge Romero Brest, en la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes (1955-1963, Buenos Aires); este encabezó, posteriormente, el movimiento de vanguardia e internacionalización de las artes desde el Instituto Di Tella (1963-1969, Buenos Aires). Asimismo, este autor pondera la figura de Rafael Squirru, quien alentado por la creatividad y el reconocimiento público recibido por los artistas argentinos, crea en 1956 el Museo de Arte Moderno (Buenos Aires). Señalado por Fernando Farina (2003), y situado por fuera del circuito porteño, otro caso de relevancia está dado por la gestión del primer director del Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Hilarión Hernández Larguía (1937-1945, Santa Fe), quien, entre otras acciones, permitió el ingreso de obras de jóvenes artistas contemporáneos que se convertirían con el tiempo en emblemas del arte

3 Además, no queremos dejar de mencionar que tres sedes museales que forman parte de este paisaje se encuentran dentro de instituciones que pertenecen al sistema de la educación pública superior. Cabe aclarar que, en Argentina, la universidad pública presenta un carácter autárquico respecto del Estado Nacional.

nacional. Estas referencias son solo algunas de las muchas que dan cuenta del vínculo entre este profesional y los museos de arte; en ellas advertimos la primacía del carácter experto del perfil del director-gestor, cuyo trabajo es destacado, ante todo, por su labor en la construcción y presentación de las colecciones, y en menor medida, por su relación con los artistas.

Un segundo momento puede marcarse, especialmente, a partir de lo señalado por Andrea Giunta (2009), con el inicio de la reconstrucción de la escena cultural tras los destrozos que dejó la década del noventa a raíz de la implementación de la reforma neoliberal. Las sedes museales no permanecieron ajenas a estas transformaciones; más allá de algunos aspectos que pudieron generar controversia, la autora encuentra fundamental reconocer el valor de las decisiones de gestores que llevaron adelante diversos proyectos a pesar de las evidentes dificultades que presentaba el contexto. Es así como señala el caso de Fernando Farina (2004-2008) y la creación del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Panozzo-Zenere, 2018). Asimismo, destaca las políticas de Jorge Glusberg (1994-2003) en el Museo Nacional de Bellas Artes; en especial, la ampliación de la programación, la publicación de catálogos de todas las exhibiciones y el acceso libre y gratuito. Glusberg fue, además, el impulsor del cambio en el montaje de la colección de arte argentino y del proyecto de una segunda sede del museo en la ciudad de Neuquén (Neuquén); dos metas que fueron concretadas, posteriormente, bajo la dirección de Alberto Bellucci (1991/2002-2005). En los perfiles de estos directores-gestores podemos ver conjugarse ciertos indicios de un cambio en las prácticas tradicionales con algunos primeros movimientos en la apropiación de lógicas empresariales; por ejemplo, al elevar a los artistas por sobre los objetos o al establecer lazos con actores privados.

Por último, encontramos el inicio de un incipiente tercer momento, a partir del año 2016, que permite atisbar nuevos

cambios en el perfil de director-gestor, orientados a lo que aquí hemos denominado, respectivamente, una gestión “de moda” y una gestión “de autor”. Tal como queda expuesto en el último llamado a concurso nacional, en 2017, según señala Américo Castilla —ex secretario de patrimonio cultural—, quien se postule para llevar adelante este tipo de gestión, tendrá

[...] la responsabilidad [...] por el cambio de paradigma, van a recorrer aguas no navegadas por sus antecesores. Del museo del siglo XIX se pasó a uno distinto, más abierto, donde entra en juego el conocimiento del público y donde se incluye el mercado, el ocio, el interés y la curiosidad (Telam, 2017: s.p.).

La periodización que hemos esbozado aquí tanto como el rol de algunos de los actores señalados pueden ser cuestionados y no tienen por qué ser los únicos. Nuestra intención era, ante todo, ejemplificar algunos procesos devenidos de las realidades que demarcan los contextos locales y mostrar cómo son percibidos por otros actores del sistema artístico.

COMENTARIOS FINALES

Comenzamos este ensayo proponiendo una reflexión en torno a los cambios en el perfil de los directores-gestores en los museos, sus funciones y posibilidades en cuanto a la estrecha relación que establecen con los públicos. Luego buscamos abrir más interrogantes cuando algunos de estos señalamientos fueron trabajados desde las particularidades de una tipología y un contexto determinados, que se hace necesario continuar revisando. Como queda expresado, no basta con señalar los indicios de un proceso que en algunos países se inició hace ya varias décadas y que actualmente está sufriendo nuevas mutaciones, mientras que en otros recién comienza a instalarse.

El museo, en resumen, puede ser leído como un espacio “desde” y “sobre el poder”.⁴ El director-gestor, en este sentido, es uno de los actores que adopta el ejercicio del poder; por ejemplo, al involucrar a los públicos en el proceso de legitimación. Esta situación se vuelve mucho más compleja aún si consideramos la tipología de museo trabajada, en la cual las decisiones sobre qué preservar y qué difundir suelen ser producto de la disputa entre los actores del sistema artístico entre sí y con representantes de otras esferas. Es decir, incluso si los directivos atienden a los cambios que marcan las políticas culturales e institucionales actuales y abren las puertas a los públicos, el modo en que lo hagan, desde una “dirección-gestión de moda” o una “dirección-gestión de autor”, tendrá una importancia insoslayable.

Atender al nuevo perfil que cobra esta institución cultural con respecto a los públicos también amerita replantear la dinámica institucional, en cuanto a la condición de pensar al director como autor único. Es válido recordar que un museo es el resultado de un conjunto de profesionales que participan de sus distintas áreas. En general, se trata de un proyecto en equipo, pero en muchos casos las direcciones-gestiones suelen ser consideradas como el logro individual de un director-gestor. Señalamos, en este aspecto, la necesidad de trabajar con profesionales que se sientan incluidos en el proyecto museal; son ellos quienes conforman la base de la estructura sobre la que se construyen los cimientos para lograr las transformaciones, y quienes están en contacto con los públicos, los conocen y reconocen. Es fundamental, entonces, ofrecerles, por ejemplo, adecuadas condiciones de trabajo y una acertada motivación para que se aboquen a esta tarea. Por otra parte, cada profesional de

las sub-áreas, espacios o departamentos museísticos también practica ejercicios de poder; y en este juego, mucho dependerá de que la “dirección-gestión” este dispuesta a buscar el consenso o a fomentar los desequilibrios.

No queremos dejar de señalar, asimismo, que este lugar de poder ha estado asociado, con frecuencia, al género masculino. Si bien existen casos⁵ que dan cuenta del acceso de las mujeres a estos cargos, es claro que aún no se trata de una tendencia mundial; por lo demás, tales cargos suele estar asociados a entidades patrimoniales de escalas medias o pequeñas, de menor visibilidad y con una remuneración más baja (García, 2016). En palabras de Yolanda Romero, conservadora jefa de la colección del Banco de España, se debe a una combinación de diferentes circunstancias, pero “[...] la principal es que el poder, la competitividad, la capacidad de toma de decisiones se sigue asociando a un estereotipo masculino que está asentado firmemente en la mentalidad de nuestra sociedad y que actúa de forma muy profunda” (Romero citado en García, 2016: s.p.). Esto se replica en los concursos públicos o en la elección política, ya que en ambos casos suele haber una representación mayoritariamente masculina, lo cual avala de algún modo esta tendencia. Es llamativo que, por el contrario, el segundo nivel de gestión —coordinación museográfica, conservación, restauración, educación, comunicación— sea ocupado por un gran

4 Interpretación realizada a partir de los trabajos sobre el poder del filósofo Michel Foucault (1992, 1995a y 1995b).

5 Podemos manifestar algunos casos paradigmáticos, por ejemplo, María de Corral (1990-1994) en el Museo Reina Sofía (España); Barbara Jatta (2017-continua) en los Museos del Vaticano (Italia); Francis Morris (2016-continua) en la Tate Modern (Inglaterra); Anne Pasternak (2015-continua) en el Brooklyn Museum (EEUU); Lisa Phillips en el New Museum (EEUU); Juliana Restrepo (2008-2012) y María Mercedes González (2012-continua) en el Arte Moderno de Medellín (Colombia); Gabriela Rangel (2019-continua) en el Museo Latinoamericano de Buenos Aires (Argentina).

número de especialistas femeninas que se encuentran ampliamente integradas a la dinámica del establecimiento.

Nuestra conclusión provisoria es, por tanto, que el rol del director-gestor pone en juego un aspecto que, en cierta manera, humaniza a la entidad patrimonial y, al mismo tiempo, traza en el museo de arte un espacio atravesado por tensiones y conflictos subjetivos que deben ser debidamente sopesados en el análisis. En cambio, consideramos que sería aventurado intentar determinar, en este punto de nuestra indagación, a qué entidad patrimonial concreta podría caberle, o no, el rótulo de “museo de autor”. En tal sentido, apostamos a seguir interrogándonos y reflexionando acerca de esta nueva manera de leer el fenómeno de los museos de arte en la contemporaneidad.

REFERENCIAS

- Asuaga, C. (2008). “La gestión museística: una perspectiva histórica”. En *Portal Iberoamericano de Gestión Cultural*. Disponible en: <http://www.gestioncultural.org/ficheros/CAsuaga.pdf> [Consultado el 05 de octubre de 2018].
- Baldasarre, M. I. (2006). “Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina”. En *Anais do Museu Paulista*, núm. 1, pp. 293-321.
- Bellido-Gant, M. L. (2007). “Del taller y la casa al museo: Museos de artistas y coleccionistas particulares de arte contemporáneo”. En Bellido-Gant, M. L. (coord.) *Aprendiendo de Latinoamérica: el museo como protagonista*. Gijón: Trea.
- Bennett, T. (1996). “The exhibitionary complex”. En Greenberg, R. (comp.) *Thinking about Exhibitions*. Londres: Routledge.
- Bishop, C. (2018). *Museología radical. O ¿qué es “contemporáneo” en los museos de arte contemporáneo?* Buenos Aires: Libretto.
- Castilla, A. (2017). “La profesionalización de los museos en Argentina. Desde la centralidad de los objetos a la prioridad del visitante”. En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, núm. 10, pp. 137-145.
- De Sousa-Checa, F. (2004). “La experiencia del museo”. En *Rdl-Revista de libros*, núm 88, pp. 35-37.
- De Souza-Chagas, M. (1994). “O campo de atuação da museologia”. En *Cadernos de Sociomuseologia*, núm. 2, pp. 7-28.
- De Souza-Chagas, M. (2007). “Memory and power: two movements”. En *Cadernos de Sociomuseologia*, núm. 27, pp. 151-182.
- Farina, F. (2003). “El museo Castagnino”. En *Un patrimonio protegido. Restauración de obras maestras del Museo Juan B. Castagnino*. Buenos Aires: Ediciones Fundación Antorchas.
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones La Piqueta.
- Foucault, M. (1995a). *Discurso, poder y subjetividad*. Buenos Aires: Ediciones El cielo por asalto.

- Foucault, M. (1995b). *Las redes del poder*. Buenos Aires: Editorial Almagesto.
- Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: El cuenco del Plata.
- García, A. (2016). “El techo de cristal de las mujeres en los museos españoles”. En *El País*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2016/06/13/actualidad/1465830534_846045.html [Consultado de 15 de abril de 2018].
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis: arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Guasch, A. M. (2008). “Los museos y lo museal. El paso de la modernidad a la era de lo Global”. En *Revista CALLE 14*, núm. 2, pp. 11-20.
- Huyssen, A. (2007). “Escapar de la amnesia: los museos como medios de masas”. En Huyssen, A. (comp.) *En busca del futuro perdido Cultura y memoria en tiempo de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- James, R. (2007). “Museums, Corporatism and the Civil Society”. En *Curator*, núm. 2, pp. 219-237.
- Kotler, N. y Kotler, P. (2000). “Can museums be all things to all people? Missions, goals, and marketing’s role”. En *Museum Management and Curatorship*, núm. 18, pp. 271-287.
- Landa-López, I. (2010). “¿Cabe tanto museo de autor?”. En *El País*, Reportajes: Vida&Artes. Disponible en: https://elpais.com/diario/2010/12/04/sociedad/1291417201_850215.html [Consultado el 20 de diciembre de 2018].
- Lord, B. y Lord, G.D. (2008). *Manual de gestión de museos*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Lovay, S. (2018). “Los museos pueden morir”. En *Nueva Museología*. Disponible en: <https://nuevamuseologia.net/los-museos-pueden-morir/?fbclid=IwAR2Rc8K3FnRyXdaj6fvVyC9IEij3Sao7bPeyRWmRW5cDYiEv8b2cXArgTY> [Consultado el 05 de noviembre de 2018].
- Mintz, A. (1994). “That’s edutainment”. En *Museum*, pp. 32-35.
- Moore, K. (1998). *La gestión del Museo*. Gijón: Trea.
- Panozzo-Zenere, A. (2017). *Modos de comunicar del museo: estudio comparativo de las prácticas comunicacionales del Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca y el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario*. Tesis doctoral. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Argentina.
- Panozzo-Zenere, A. (2018). *Se contempla, se experimenta. Modos de comunicar del museo de arte contemporáneo*. Rosario: UNREditora
- Pérez-Castellano, L. (2017). *Estudios sobre públicos y museos*. Vol. II. *Apuntes para pasar de la teoría a la práctica*. México: Publicaciones ENCRyM.
- Riaño, P. (2011). “El director de un museo también es un autor”. En *Público*. Disponible en <https://www.publico.es/culturas/director-museo-autor.html> [Consultado el 1 de noviembre de 2018].
- Sepúlveda-Schwember, T. (2017). “Tres elementos para un análisis de los museos comunitarios de Oaxaca, México”. En *Autoctonía. Revista de Ciencias Sociales e Historia*, núm. 1, pp. 66-114.
- Sherene, S. (1998). *An international study on the director’s role in art museum leadership*. Tesis Doctoral. University of Western Sydney Nepean.
- Sherene, S. (1999). “Emotional Intelligence, Passion and Museum Leadership”. En *Museum Management and Curatorship*, núm. 18, pp. 57-71.
- Sherene, S. (2000). “Grooming new millennium museum directors”. En: *Museum International*, núm. 2, pp. 59-64.
- Somoza-Rodríguez, G. y Sauter, J. M. (2003). “Internet y museos pedagógicos”. En Calvo, R. y Celada, P. (coords.) *Etnohistoria de la escuela*. Burgos: Sociedad Española de Historia de la Educación.
- Telam. (2017). “Se presentaron los diez directores de los museos nacionales designados por primera vez por concurso”. Disponible en: <http://www.telam.com.ar/notas/201704/185537-presentacion-directores-museos.htm> [Consultado el 1 de octubre de 2018].

ÁNGEL MATEO CHARRIS Y GONZALO SICRE TRAS LAS
HUELLAS DE HOPPER Y SPILLIAERT.
LA CRÍTICA DE ARTE COMO LIBRO DE VIAJES

ÁNGEL MATEO CHARRIS & GONZALO SICRE FOLLOWING THE
FOOTPRINTS OF HOPPER AND SPILLIAERT.
ART CRITICISM AS A TRAVEL BOOK

ÁNGELA SÁNCHEZ DE VERA TORRES
Universidad Autónoma Benito Juárez, México
angelasanchezdvera@gmail.com

Recepción: 15 de febrero de 2019 • Aceptación: 7 de octubre de 2019

RESUMEN

Mientras se sigue discutiendo el modo académico de investigar en el campo de las prácticas artísticas, propongo ampliar este debate desde la crítica de arte. Para ello revisaré los proyectos *Cape Cod/Cabo de Palos. Tras las huellas de Hopper* (1997) e *Insomnio: tras las huellas de Spilliaert* (2011) de los pintores españoles Ángel Mateo Charris y Gonzalo Sicre. Mi objetivo es estudiar la relación que dichos artistas establecieron entre imagen y texto, así como el análisis crítico proponen, y su cristalización en unos catálogos diseñados como libros de viajes.

Palabras clave: catálogo de artista, escritura de arte, libro de artista.

ABSTRACT

While academic research on art is welcoming artistic production, I will focus this essay on artistic production as art criticism. I review the exemplary cases of *Cape Cod / Cabo de Palos. Following the Footprints of Hopper* (1997) and *Insomnia: Following the Footprints of Spilliaert* (2011) by Spanish painters Ángel Mateo Charris and Gonzalo Sicre, in order to study the relationship between image and text, and their critical approach in a catalogue presented as a travel book.

Keywords: art writing, artist's book, artist's catalogue.

INTRODUCCIÓN. LOS LIBROS DE ÁNGEL MATEO CHARRIS

Me imagino a Ángel Mateo Charris (Cartagena, 1962) como un pintor tranquilo, trabajando con sus gatos, en la moderna casa familiar reformada por el arquitecto Martín Lejarraga, sentándose a leer en una tumbona de playa en el estudio, cortado por una luz mediterránea rabiosamente anaranjada. Esta imagen casi cinematográfica es la que proyecta su pintura: un ambiente intenso y placentero. Cuando muestro sus cuadros en clase me suelen preguntar si son fotografías, y es que aunque tienen una factura rápida, su luz es perfecta. Lo paradójico de esa confusión es que esos cuadros figurativos no son realistas, ya que para atraparnos más todavía, Charris siembra sus paisajes hipnóticos con incongruencias sacadas de escala, objetos pop y figuras de otra época, que los transforman en escenarios. Esos *collages* tienen el humor rápido de un chiste, pero si se sigue mirando, se empiezan a despertar otro tipo de sensaciones, cierta melancolía, y también inquietud. Esos cuadros citan abiertamente la obra de pintores y arquitectos, retratan escritores y lugares emblemáticos de la cultura moderna, mezclando la frescura limpia de Sorolla, el desenfoque fotográfico de Richter o la brillante humedad tras la lluvia de Neo Rauch. Charris quiere que esas referencias estén a la vista porque le obsesionan, necesita alimentarse de arte, y habla de ello con generosidad. Esta obsesión, tan bien llevada, es lo que me invita a considerarlo un crítico de arte, no solo cuando escribe un texto para un catálogo o un artículo para una revista de arte, sino a través de su práctica pictórica. La crítica de Charris es rigurosa, analítica e intelectual, pero la presenta mediante experiencias sensibles, escenificando fabulaciones en primera persona que radiografían su vida imaginaria. Y nosotros, como espías invitados a ese mundo, aprendemos a través de esos ejemplos prácticos para qué sirve y qué valor tiene el arte. Las experiencias sensibles son reales, las anécdotas no. Charris utiliza la ficción como un acelerador que le permite condensar

los largos procesos y ensayos de estudio en una toma de conciencia sintética. Esta crítica es sencilla y accesible, más cercana a la literatura que a la teoría de arte académica, y no estoy segura de que funcionase con otro tipo de artista. Sospecho que si funciona con la obra de Charris es por su cercanía con la literatura infantil y juvenil. Su humor, honestidad y candidez nos hacen confiar en su voz, y seguirlo como a un guía amigo que nos lleva de la mano en sus aventuras por el mundo del arte.

En este ensayo intentaré mostrar el funcionamiento de esta crítica práctica, escenificada y materialista, en la que la imagen y el texto van de la mano. Ambos formatos dialogan en los libros, así que antes de abordar los dos proyectos que ha realizado junto a Gonzalo Sicre, me gustaría revisar brevemente los libros de Charris, siguiendo la división que el mismo pintor establece en su cuidada página web.¹

Las publicaciones más abundantes en este archivo digital son los catálogos de obra, tan bien diseñados y complejos, que van más allá del simple catálogo institucional. Se definirían mejor como “catálogos de artista”, una variedad de libros de artista estudiados por Anne Moeglin-Delcroix (Picazo, 2000) a partir de las prácticas de los artistas conceptuales, quienes parasitaron las publicaciones que les ofrecían las instituciones para editar pequeños proyectos de arte. Los surrealistas ya habían parasitado diccionarios y revistas científicas, y Charris sigue todas estas huellas cuando amplía la función puramente documental del catálogo, y en vez de ordenar simplemente reproducciones, fichas técnicas y textos institucionales, los transforma en tertulias con historiadores, críticos y otros artistas.

Lo primero que llama la atención al hojear estos catálogos es su calidad física. Algo conservadores gráficamente, están editados como cuidadas ediciones de bibliófilo, elegantes y bien

1 Disponible en: <https://charris.es/inicio>

diseñadas, y esta calidad ha estado presente desde el principio. Charris, como muchos artistas murcianos, estudió en la Facultad de Bellas Artes de Valencia, y empezó a exponer en esa misma ciudad. Valencia cuenta con una larga tradición impresora, y numerosas imprentas locales que atesoran el buen hacer artesanal. Los primeros catálogos de Charris, editados por galerías, centros regionales de cultura y museos, no fueron fanzines serigrafiados de cualquier manera, sino pequeñas ediciones salidas de imprentas profesionales, con portadas en papeles de algodón impresas con tipos móviles. Y desde la primera publicación, las reproducciones de sus cuadros fueron acompañadas por un texto del artista. No un *statement*, sino una ensoñación. Estos textos algo socarrones, de frases sencillas y directas, juegan con la ficción y la realidad a través de breves relatos en primera persona. Auto-ficciones, diríamos hoy. Al mezclar los recuerdos biográficos con las ensoñaciones, Charris transforma la ficción en una categoría de lo vivido: al escenificar su vida interior, al dejar una huella material de ella, se vuelve tan real como su fecha de nacimiento. Charris vuelve una y otra vez sobre dos temas obsesivos, que aparecen en todos estos textos: el arte y los viajes. Su enfoque irá evolucionando, según vaya aprendiendo a llevarlos a la práctica. Así, esos viajes comienzan siendo viajes soñados desde los libros de aventuras y el muelle del puerto donde trabajaba su padre, pero poco a poco se transforman en un modelo narrativo que justifica una búsqueda, y la necesidad de volver al taller para contar lo que se ha encontrado. La vivencia práctica de la imaginación, a través del arte moderno y los viajes, es el tema central de los treinta y cuatro catálogos registrados en la página web del artista, de los que se pueden descargar diez gratuitamente.

Entre esos catálogos no encontramos ninguna sección dedicada a los libros ilustrados de literatura. Aunque Charris ha ilustrado portadas de libros, como las novelas policíacas de Lorenzo Silva, quería mencionar este grupo pensando en tres grandes proyectos de ilustración, dos encargos de la editorial

Galaxia Gutenberg para ilustrar *El corazón de las tinieblas* (2007) de Joseph Conrad y *Grandes esperanzas* (2012) de Charles Dickens (ver imágenes 1 y 2), y otro proyecto más reciente con la editorial Edelvives, con el que ilustra *La muerte en Venecia* (2018) de Thomas Mann. Las ilustraciones para estos libros están concebidas como una exposición completa que se inserta en el libro. En esas series hay imágenes descriptivas de los ambientes históricos de las novelas, pero sobre todo encontramos imágenes que surgen en los márgenes de la lectura, enigmáticas, en las que se proyectan comentarios elípticos sobre el texto. Se trata del mismo modelo de análisis crítico visual que veremos a continuación en los dos proyectos presentados con Sicre.

Por último, Charris separa en otra sección aparte todos los textos, los que escribe para sus catálogos, los que escribe para otros artistas, y los ensayos de otros críticos sobre su obra. No son textos autónomos aunque aquí aparezcan en solitario. Simplemente han sido arrancados de otros catálogos, y por lo tanto siguen estando vinculados a una serie de imágenes. Suman casi un centenar, y dan muestra de su curiosidad y de una paciente generosidad. Charris apoya la producción artística local con textos tan cuidados como los que escribe sobre su propia obra, y mima las exposiciones que presenta en los centros culturales de la costa levantina. Charris cuida lo pequeño, el uso cotidiano del arte para crear tejido social, sin descuidar el circuito de exposiciones internacionales. Este movimiento pendular entre el exotismo de lo lejano y el cuidado de lo cotidiano es una constante en su obra, y quizás la exposición que mejor lo explique sea *Los cosmopolistas* (2016), una falsa retrospectiva antológica —ya que la mayoría de las obras eran nuevas— para el Museo Regional de Arte Moderno de Murcia, en el que se distancia del cosmopolitismo globalizado de igual manera que de los provincianismos que se encierran en sí mismos. Entiende a los dos, critica a los dos, no se queda ni con uno ni con otro, y vive con ambos. Esto es, va a su aire. Charris se ríe con perplejidad de un

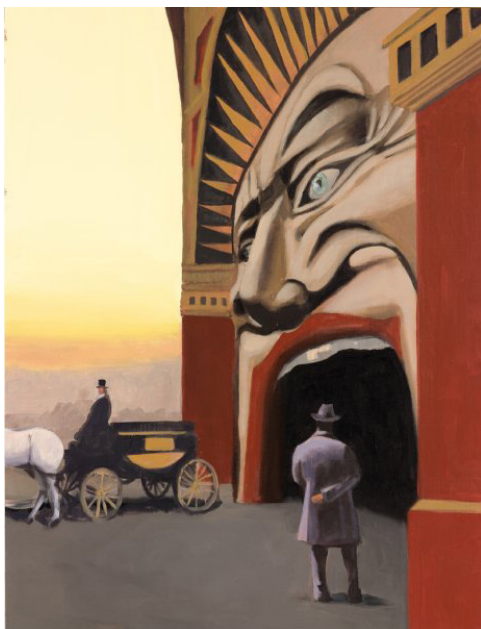


Imagen 1. Ilustración para *Grandes esperanzas*. Ángel Mateo Charris (2012).



Imagen 2. Ilustración para *Grandes esperanzas*. Ángel Mateo Charris (2012).

arte profesionalizado cada día más neoliberal, pinta incansable el ambiente circense de las ferias de arte comerciales y de eventos como el Turner Prize, pero su interés por el arte contemporáneo es genuino, respetuoso y en todo encuentra algo salvable. Esta mirada panorámica desde una esquina bien cuidada explica porqué esas imágenes están llenas de humor y exotismo. El exotismo de su obra es una categoría de lo imaginario que conecta lo desconocido con el hogar. Esos viajes son una excusa para salir fuera y regresar para conversar con los amigos. Cuando Charris viaja, o habla en su obra y en sus textos de arte y artistas, está buscando elementos que pueda integrar en su propia obra. Los busca porque los necesita, y el matiz crítico está en que luego nos explica qué es lo que encuentra y cómo lo digiere. Cómo lo integra en el entramado de su vida interior. Este proceso crítico de búsqueda y absorción de influencias por inmersión, se revela cuando vuelve y deja la puerta del estudio abierta. Selecciona lo que le interesa, lo prueba en una nueva obra, lo ficciona en sus textos y el espectador comprueba si funciona. Ese puente tendido entre una pieza de arte, los entresijos del taller y el público permite comprender qué es valioso y qué sigue vivo en aquella pieza de arte, al reutilizarlo en su obra.

Este carácter de diálogo abierto destaca en los dos proyectos que voy a revisar a continuación. Ángel Mateo Charris no solo se asocia con Gonzalo Sicre (Cádiz, 1967), sino que invitan a media docena de historiadores y críticos a colaborar en la conversación. Solos, en pareja o acompañados por amigos, Charris y Sicre viajan a dos pequeñas ciudades costeras de veraneo, Truro y Ostende, que reflejan como un espejo algo distorsionado la ciudad mediterránea de Cartagena en donde residen. Visitan la vivienda, los paisajes y la atmósfera de dos artistas de comienzos del siglo XX, Hopper y Spilliaert, pintores figurativos algo relegados por los discursos vanguardistas, en busca de cómo reflejan otra modernidad. Sicre y Charris pintan lo que encuentran, lo que proyectan y lo que sospechan, para preparar

una exposición y un cuidado catálogo. Cada pintor trabaja en su línea, y luego instalan las imágenes mezcladas. Y aunque tienen muchos puntos en común, cada vez se acentúan más sus diferencias. La obra pictórica de Sicre es oscura y delicada, reproduce atmósferas cinematográficas melancólicas, generalmente sin personas, con un color apagado, casi frío. En esos paisajes e interiores crepusculares hay silencio, no humor. Su imaginación es fotográfica, sin fantasía. Sicre es la calma.

Cape Cod / Cabo de Palos. Tras las huellas de Hopper (1997)

En 1995 se celebró una gran exposición antológica sobre el pintor Edward Hopper (Estados Unidos, 1882-1967) en el Museo Whitney de Nueva York. Después de ver la muestra, Ángel Mateo Charris y Gonzalo Sicre decidieron rendir un homenaje a su pintura viajando hasta la ciudad de Truro, Massachussets, donde el artista pasaba los veranos. Desde el comienzo plantearon este viaje como un diálogo entre la luz y los paisajes costeros de esta ciudad de Nueva Inglaterra y los de la ciudad mediterránea de Cartagena, como puntos de partida y de llegada. Charris y Sicre cruzaron el Atlántico con copias de los cuadros de Hopper y el libro *Edward Hopper: An Intimate Biography*, publicado ese mismo año por la historiadora Gail Levin, con idea de empaparse del ambiente y los fantasmas que pudieran quedar, y preparar una serie de cuadros. La exposición resultante se presentó finalmente en tres ciudades,² acompañada de un cuidado catálogo que es al mismo tiempo un libro de viajes y un análisis crítico del legado hopperiano.

Este catálogo tiene la suficiente prestancia como para disfrutarse de manera autónoma, si no supiéramos que acompaña

a una exposición. En él se reproducen documentalmente las pinturas del viaje, entremezcladas con cuatro textos en los que se superponen la ficción y la información académica, como una conversación entre amigos que pone banda sonora a las imágenes. Los autores de los textos son historiadores y críticos relevantes, y gracias a que la sencilla frescura de Charris se contagia, sus aportaciones siguen esa misma línea desenfadada, sin tecnicismos enrevesados ni ensimismamientos teóricos. Charris firma un texto titulado *El vecino de Ed*, en el que ficciona el viaje emprendido con Sicre y Paqui Marín, andando por la playa y siendo recibidos por un viejo vecino de Truro que les enseña textos apócrifos de Hopper, escritos con una ouija. El humor y un toque de terror son los hilos narrativos que permiten a Charris describir los atardeceres vacíos, una extensa playa de pescadores en otoño y la luz que han ido a buscar. Gail Levin contextualiza la labor crítica del propio Hopper en un breve texto, *Ángel Mateo Charris, Gonzalo Sicre Maqueda y lo hopperiano*, revisando su colaboración con las revistas de arte. Levin anota cómo, en sus escritos, Hopper defiende el realismo en contra de la abstracción, sin pagar tributo a la simplificación de formas y a la intensidad de color aprendida en su viaje al París de las vanguardias. El historiador del arte Juan Manuel Bonet, entonces director del IVAM y más tarde del Museo Reina Sofía, define la pintura de Charris y Sicre como neometafísica en su texto *Cartagena, Roma, Cape Cod, Odessa...*, y sitúa este viaje en la tradición de los viajes de estudios artísticos, un rito de pasaje esencial para los artistas europeos que viajaban a Roma. El propio Hopper sigue esa tradición viajando a la nueva capital del arte, París, un viaje del que tardaría diez años en recuperarse. El historiador Fernando Huici se permite jugar con la ficción histórica en *El viaje a Cartagena*, y describe convincentemente dos hallazgos documentales que colocarían a Sicre y a Charris como antecedentes del propio Hopper. Con ello no pretende que nos creamos este giro de ciencia-ficción, sino

2 En su página web aparecen citadas tres salas: Muralla Bizantina, Cartagena; Sala El Martillo, Murcia; La Lonjeta, Valencia.

subrayar la influencia de las primeras vanguardias en la técnica hopperiana, y cómo esa pintura aparentemente recluida habla de otro modo de la misma modernidad.

Solo tengo espacio para anotar las líneas generales de unos textos plagados de pequeños detalles que nos hacen mirar mejor las imágenes del libro. Entre esas imágenes aparecen escenarios que podría haber firmado el propio Hopper, como *Territorio conquistado* de Charris (ver imagen 3). No son escenarios tomados de ningún cuadro en concreto, sino paisajes del Truro actual pintados con la misma luz de Hopper, como *Landscape* (ver imagen 4) o *Excursión a la filosofía (la casa de Hopper)* (ver imagen 5). También hay un segundo grupo de imágenes que recrean la atmósfera hopperiana, pero para incluir otras historias, como *Conflicto de intereses* (ver imagen 6), o el retrato doble de los pintores leyendo el libro de Gail Levin mientras descansan en la habitación del hotel, en *Intimate Biography* (ver imagen 7). Esas atmósferas hopperianas no son solo pictóricas sino que han incorporado cierta mirada cinematográfica, como escenas sacadas de una película de Cassavetes. Los protagonistas indiscutibles son los paisajes e interiores, envueltos en una luz fría de tarde otoñal, mientras que las personas que vemos son más bien personajes, secundarios escenográficos con la misma textura que las mesas y las sillas.

Charris y Sicre estudian y comentan la calidad técnica de Hopper para crear atmósferas únicas, analizan cómo simplifica las superficies y acentúa la vibración de grandes zonas monocromas, cómo escoge encuadres vacíos y los carga de melancolía. Rescatan como una enseñanza viva el canto a lo local, a pintar desde una pequeña esquina para intentar comprender la complejidad de una época. También proponen una defensa de lo figurativo, una reflexión sobre qué es el realismo, otra más sobre el carácter escenográfico del sujeto moderno, y cómo se matiza este legado añadiendo una mirada cinematográfica. Estas enseñanzas van a dejar huella en la obra posterior de Charris



Imagen 3. *Territorio conquistado*. Ángel Mateo Charris (1997).



Imagen 4. *Landscape*. Ángel Mateo Charri (1997).



Imagen 5. *Excursión a la filosofía (la casa de Hopper)*. Ángel Mateo Charris (1996).



Imagen 6. *Conflicto de intereses*. Ángel Mateo Charris (1996).



Imagen 7. *Intimate Biography*. Ángel Mateo Charris (1997).

y Sicre: ambos pintores incorporan esta atmósfera hopperiana como algo propio y volverán a recrear esos paisajes cada cierto tiempo, como en el cuadro *Cabo de Palos* (Sicre, 2015) o incluso con un nuevo retrato doble en Truro —*Jóvenes pintores en Truro*, Charris, 2016— (ver imagen 8). Está claro que esta historia no termina aquí, y como dice el tango que veinte años no es nada, en 2011 volvieron a embarcarse en otro viaje similar.

Insomnio: tras las huellas de Spilliaert (2011)

Charris y Sicre descubren en 1997 la obra de Leon Spilliaert (Bélgica, 1881-1946), un oscuro pintor belga apenas un año mayor que Hopper, pero aún tardarán diez años en tomarlo como guía para viajar a Ostende, en el Mar del Norte. De nuevo, una pequeña ciudad costera cobija a un pintor local con una visión muy personal de lo que le rodea. Charris y Sicre viajaron durante varios años a Ostende para pasear por sus calles y museos,



Imagen 8. *Jóvenes pintores en Truro*. Ángel Mateo Charris (2016).

y preparar los grandes cuadros nocturnos que presentaron en su exposición conjunta en La Conservera (Ceutí, Murcia) (ver imagen 9). El montaje corrió a cargo del arquitecto Martín Lejarraga, quien dividió la exposición en dos grandes zonas, una playa nocturna con arena y sillas de playa, y el estudio del artista, un interior empapelado y amueblado con un caballete, mesas de trabajo y un expositor con bocetos y apuntes en el piso superior, desde donde se podían ver las dos zonas expositorias. En las paredes de este doble ambiente oscuro se apoyaban una veintena de cuadros de gran formato, bocetos y pequeños apuntes agrupados en nubes, como ventanas que nos introducían en la ciudad monocroma de Spilliaert. Esos paisajes no son documentales sino alegóricos, y su ambiente y sus referencias se matizan gracias a los tres textos del catálogo,³ que proponen de nuevo una conversación entre amigos donde se discute qué fueron a buscar, quién es Spilliaert y qué se traen de vuelta.

Esta breve colección de textos comienza con una colaboración de lujo, el ensayo *Spilliaert: sustancia y disimilación* del pintor belga Luc Tuymans, en el que recuerda cómo se encontró con la obra de Spilliaert. Tuymans nos enseña a mirarla más allá de las etiquetas críticas del simbolismo y el expresionismo, fijándose en aportaciones extrañas, muy personales, como la disposición del espacio que rodea sus autorretratos o la distancia de sus paisajes, anomalías recurrentes y agresivamente introspectivas. Tuymans se pregunta cómo es posible que esa obra sea tan pictórica, cuando no está pintada en óleo sobre lienzo sino en témpera sobre papel, un detalle nimio sobre el que Charris toma muy buena nota, y del que vemos muestras en los bocetos y pinturas del expositor del piso superior.



Imagen 9. Vista de la exposición *Insomnio. Tras las huellas de Spilliaert*. Ángel Mateo Charris (2011).

El texto de Charris, *Los fantasmas de Ostende*, me fascinó cuando lo leí hace años, y ha debido seguir creciendo lentamente en mi memoria, porque cuando volví a leerlo para escribir este ensayo, no encontré la atmósfera gótica que me había intrigado la primera vez. Este recuerdo aumentado puede servir como ejemplo del modo en que funciona este complejo entramado de imágenes y textos, como semillas que van creciendo según el fermento de cada cual. Charris se queja, en este ensayo narrativo, de lo limitada que sería la vida si solo nos conformáramos con lo que vemos en una fotografía documental. Hay que saber buscar los fantasmas pegados a cada lugar, esas presencias que se acaban desvaneciendo con el tiempo, pero que son lo que convierten a una ciudad en algo vivible. Más aún si la ciudad es desconocida: esos fantasmas funcionan como un comité de bienvenida, una comunidad de amigos que transforman las calles en lugares transitables. Charris evoca a Ensor, Spilliaert y Permecke discutiendo en una pequeña plaza, recrea las visitas fugaces de otras figuras coetáneas como Stefan Zweig o Joseph Roth, y espía a otros escapistas profesionales que acudieron a la ciudad para curarse del hastío, como el músico Martin Gaye, o a terminar un libro infinito, como la teósofa Madame Blavatsky, encerrada en un hotelito mientras escribía su obra monumental. Charris los proyecta en las calles y se pregunta por la importancia y el volumen de esa

3 Estoy siguiendo la documentación de la exposición, no a través del catálogo en papel, sino de la página web de Charris: <https://charris.es/exposiciones/6/insomnio-tras-las-huellas-de-spilliaert>

vida interior que apenas se aprecia en el trato cotidiano. El insomnio que sufría Spilliaert, y los paseos que daba por la playa de noche, le sirven de excusa para adentrarse en ese tipo de terrenos fronterizos. Se viaja para buscar o para huir, dice Charris, reconociendo que este viaje a través de otros pintores es un autorretrato.

El tercer texto, *Bonsoir, monsieur Spilliaert* de Fernando Huici March, es esencial para comprender cómo se posan esas sombras en las imágenes. Huici acompañó a Sicre y Charris en su primer viaje, en 2007, y nos describe la espontaneidad de esos paseos, lo que les condujo a situaciones frustrantes, como el encontrarse con museos cerrados por reformas, pero también permitió la aparición de sorpresas fuera de programa, como tener el tiempo suficiente de aburrirse tanto como para que la playa fuera calando en su imaginario, hasta convertirse en un lugar central. Huici compara este proyecto con el primer viaje en busca de Hopper, y todo lo que ha cambiado en veinte años. En 1997 la obra de ambos pintores no estaba aún tan madura, y la huella de Hopper se reflejó sobre todo en los aspectos técnicos, como la recreación de su atmósfera. En este segundo viaje se acumulan años de experiencia y viajes, ya que Charris y Sicre han continuado viajando por separado a la India y a África. Ahora los fantasmas son más evidentes, y aunque la atmósfera empolvada de Spilliaert, nocturna y sinuosa, marca esas pinturas, lo que vemos son anécdotas biográficas reinterpretadas por cada pintor en el Ostende actual. Huici analiza una decena de cuadros de Charris y Sicre, sin agotarlos, sino señalando más bien pequeñas conexiones entre las imágenes enigmáticas que tenemos delante y la obra de Spilliaert. Ecos, como las formas sinuosas de una gran pompa de jabón en *Supercalifragimetafísico* de Charris (ver imagen 10), tan curvada como las orillas modernistas de los paisajes acuáticos de Spilliaert. Anécdotas apócrifas, como el encuentro entre Stalin y Spilliaert en Suiza, en *Los escapistas* (ver imagen 11). Frustraciones documentadas, como el viaje aplazado de Spilliaert al Congo en *Los fantasmas de Ostende* (ver imagen 12),

una aventura exótica que nunca tuvo lugar más allá de los sueños. Huici revela conexiones difíciles de comprender para el espectador que entrara inadvertido en la sala, como la referencia elíptica al cartel publicitario que Spilliaert diseñó para anunciar “La Brisa de Ostende”, una nueva colonia de la perfumería de sus padres, y que Charris utiliza para mover las velas de un barco en *Paintingland* (ver imagen 13). O los colores del estudio de restauración presidido por una enorme calavera, un eco de la calavera que tenía Spilliaert en su estudio sobre una caja de madera lacada, en *Posteridad* (ver imagen 14). Los cuadros de Sicre y Charris aparecen mezclados sin divisiones marcadas, pero si en el proyecto sobre Hopper se confundían, ahora se distinguen claramente. Los cuadros de Sicre tienen una factura calculada y fría, muy contenida. Recrea delicadamente habitaciones y paisajes quietos, controlando esos ambientes oscuros de cielos grises y paseos nocturnos. El humor y la fantasía quedan del lado de Charris, mientras Sicre intercala esquinas anodinas que anclan el viaje a su localización fotográfica.

Las sillas que hay en la exposición nos invitan a mirar esos grandes cuadros con calma, mientras leemos los textos, tomándonos todo el tiempo que queramos para encontrar o imaginar sus conexiones. Entre ellas todavía se cuelan un par de ambientes hopperianos, *El parque* y *Ostende*, escenarios vacíos de gente, mezclados con obsesiones personales que terminan enriqueciendo las referencias demasiado directas al mundo de Spilliaert, como un paisaje portuario en la niebla (*Brouillard*) (ver imagen 15), que hace referencia a la película de Resnais *Noche y niebla*, y recrea parte del legado más oscuro de esas tierras, vivo en el momento de la muerte de Spilliaert. La labor crítica de ambos pintores, uno abocado a la imaginación y otro recordando el aspecto fotográfico de la ciudad, contraponen dos enfoques de la representación de lo real, y funciona por acumulación, leyendo, mirando, dejando reposar la mezcla, y volviendo a mirar.

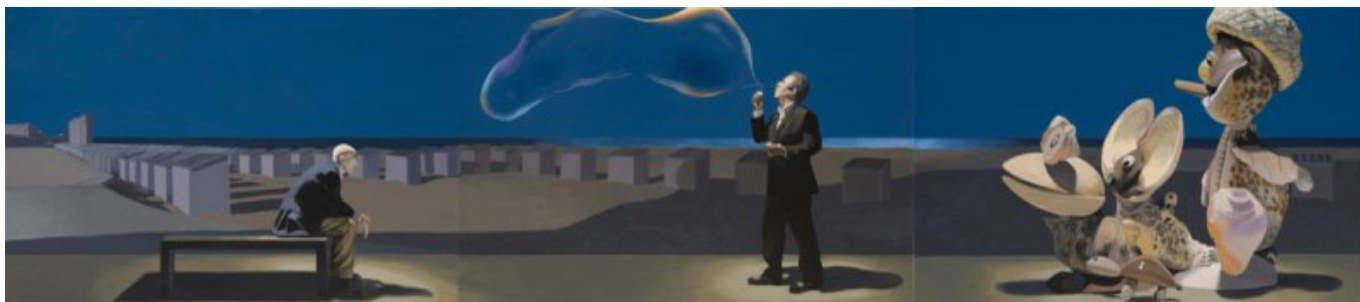


Imagen 10. *Supercalifragimetafísico*. Ángel Mateo Charris (2011).



Imagen 11. *Los escapistas*. Ángel Mateo Charris (2011).



Imagen 12. *Los fantasmas de Ostende*. Ángel Mateo Charris (2011).



Imagen 13. *Paintingland*. Ángel Mateo Charris (2011).



Imagen 15. *Brouillard*. Ángel Mateo Charris (2011).



Imagen 14. *Posteridad*. Ángel Mateo Charri (2011).

CONCLUSIONES

Ángel Mateo Charris ha escrito ensayos críticos sobre pintores que admira para revistas de arte españolas, como *Arte y Parte*. Pero en los dos proyectos realizados en colaboración con Gonzalo Sicre, propone otra manera de hacer crítica a través de la práctica artística. Charris y Sicre combinan imágenes y textos propios con los de otros colaboradores, guiando una discusión colectiva sobre la obra y el contexto de dos pintores figurativos muy personales, Hopper y Spilliaert, que vivieron en pequeñas ciudades costeras aparentemente alejados de los debates artísticos de su época, cuando en realidad estaban reformulando aspectos importantes de esa misma modernidad. Los pintores españoles analizan la obra de dos artistas históricos, encarnan sus enseñanzas en su propia práctica y las comentan en grupo, enseñándonos qué es valioso, y qué sigue vivo.

El marco que escogen para realizar esa crítica práctica son los viajes de estudios artísticos de la tradición europea, aunque Charris y Sicre actualizan esa tradición, con el fin de presentar una exposición y un catálogo de artista al final del periplo. El intervalo de veinte años entre las dos propuestas revisadas muestra la evolución de este modelo de viaje, que se comprende aún mejor si revisamos las cartografías imaginarias y las aventuras exóticas que constituyen el centro de la producción artística de Charris, desde *Xirimiri Express* (1997), *Tubabus en Tongorongo* (2001) hasta *Suite Africaine* (2018). Todas estas ficciones autobiográficas, reunidas en bellos catálogos de artista, demuestran que los libros de viajes pueden ser un buen soporte para realizar un ejercicio de crítica a través de la práctica artística.

REFERENCIAS

- Bonet, J. M. (1999). "Arte y literatura: el caso Charris". En VV.AA. *Ángel Mateo Charris*. Valencia: IVAM/CC Conde Duque.
Disponible en: <https://charris.es/textos/5/arte-y-literatura-el-caso-charris> [Consultado el 16 de septiembre de 2019].
- Dickens, C. (2012). *Grandes esperanzas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Dickens, C. (1997). *Xirimiri Express*. San Sebastián: Galería DV.
- Dickens, C. (2001). *Tubabus en Tongorongo*. Cartagena: La Mar de Músicas.
- Dickens, C. (2018). *Suite Africaine*. Abidjan: Musée des Civilisations de Côte d'Ivoire.
- Charris, Á. M. y Sicre, G. (1997). *Cape Cod / Cabo de Palos. Tras las huellas de Spilliaert*. Cartagena: CAM, Ayuntamiento de Cartagena-Editorial Blanco.
- Conrad, J. (2007) *El corazón de las tinieblas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Levin, G. (2007). *Edward Hopper: An Intimate Biography*. Nueva York: Rizzoli.
- Mann, T. (2018). *La muerte en Venecia*. Zaragoza: Edelvives.
- Moeglin-Delcroix, A. (2003). "Del catálogo como obra de arte y viceversa". En Picasso, G. (ed.) *Nómadas y bibliófilos*. Guipúzcoa: Diputación Foral de Guipúzcoa.

LA “FUNCIÓN INTERPRETATIVA” COMO HERRAMIENTA LINGÜÍSTICA PARA LA INVESTIGACIÓN CUALITATIVA

THE INTERPRETATIVE FUNCTION AS A LINGUISTIC TOOL FOR THE CREATIVE RESEARCH METHODOLOGY

DANIEL CORTÁZAR TRIANA

Universidad Autónoma Metropolitana, México

danielcortazart@gmail.com

Recepción: 19 de mayo de 2019 • Aceptación: 27 de septiembre de 2019

RESUMEN

En este trabajo se presenta la propuesta de las funciones del lenguaje de Jakobson como una herramienta clave para la interpretación y desarrollo de metodologías de investigación cualitativa. A partir de las descripciones de los marcos referenciales y los métodos de recolección de información se propondrá la función interpretativa como transversal a la metodología cualitativa y como aporte al paradigma de la epistemología del sujeto conocido realizada por Vasilachis. Posteriormente se presentará una metodología de investigación-creación para vincular esta propuesta a la utilización del audiovisual como herramienta de investigación-divulgación.

Palabras clave: investigación cualitativa, Jakobson, metodología audiovisual, rigor científico.

ABSTRACT

In this work the functions of language from Jakobson will be used as a key tool for the interpretation as the foundation to develop qualitative methodology research. Taking into account the references and the methods to collect information, an interpretative function will be proposed as essential to the qualitative methodologies, and as a new approach to the epistemology of the known subject proposed by Vasilachis. The a research-creation methodology will be proposed to use it as an audiovisual research-divulgation tool.

Keywords: qualitative research, Jakobson, audiovisual methodology, scientific rigor.

INTRODUCCIÓN

Mucho se ha discutido sobre el rigor en la investigación cualitativa y mucho se la ha atacado por la falta de lograr la objetividad; no obstante, la definición del marco metodológico para cada investigación, desde la visión epistemológica a la que se adscribe, puede aclarar muchas críticas que parecen aún mantenerse en el campo de la investigación científica y en la producción de conocimiento académico. Para desarrollar esta epistemología, por un lado, es importante entender las implicaciones de enfrentarse a los diferentes enfoques, métodos y herramientas cualitativas, y por el otro, comprender que la fragmentación es parte de su esencia.

La diversidad de métodos puede ser abrumadora, y cada uno podrá tener una multiplicidad innumerable de beneficios y restricciones, y hasta incansables argumentos en contra y a favor. Sin embargo, la posición del investigador es un elemento esencial para resolver el enfoque que busca; a pesar de que aún se discute entre los científicos sociales —por las posibilidades de afectar o no los resultados—, es importante darle una claridad para evitar discusiones sobre el rigor.

Por estas razones, en este trabajo se pretende hacer una aplicación metódica de las posibilidades de comprensión de una realidad específica, a partir de la interpretación como elemento principal del esquema lingüístico de Jakobson, y proponerlo como una herramienta de acción que tiene el investigador desde la observación. Con esta explicación, se incluirá esta posición interpretativa dentro del esquema para hacer un avance en el aporte que se hace desde el paradigma de la “epistemología del sujeto conocido” realizada por Vasilachis. Con esta visión metodológica, se propone una variante de la investigación-creación, basada en el audiovisual como forma de divulgación.

LA LINGÜÍSTICA Y LOS ELEMENTOS METALINGÜÍSTICOS QUE TRASCIENDEN EL HABLA

Roman Jakobson (1988) propone un esquema lingüístico que, por un lado, ayuda a clarificar las propuestas de las relaciones significado/significante y de diacronía/sincronía propuestas por Ferdinand de Saussure (1959), pero que por otro lado, le aporta cuatro dimensiones que antes no se habían tenido en cuenta y que afectan la manera en que se entiende el lenguaje (ver Imagen 1). Esta propuesta permite entender el lenguaje como un sistema que tiene diferentes funciones, cuyas acciones sobre el mensaje cambian sus significados, lo cual implica que la comunicación puede tener múltiples significaciones. Reconoce al emisor y al receptor como parte fundamental de la comunicación, donde el primero emite un mensaje y el segundo lo decodifica para poder entenderlo. Sin embargo, para Jakobson (1988) existen dos partes que dividen ese mensaje: la poética —es decir lo referente al lenguaje como tal— y el código —que él llama metalingüístico y que es su mayor preocupación—. Dependiendo de dónde esté el énfasis, el mensaje tendrá una función diferente. La emotiva, referente al emisor y que suele expresarse en primera persona; la connotativa, en donde se llama la atención del receptor y suele expresarse en segunda persona, y la referencial y la fáctica que tienen muchas posibilidades de uso y ahí es donde normalmente están todos los mensajes lo cual complica la comprensión de los mismos. Aquí es donde esta propuesta entra a tener una fuerte relevancia para el investigador, y su comprensión de este esquema se vuelve esencial para la comprensión del fenómeno que pretende estudiar, especialmente si se trata de uno social, cultural, o político.



Imagen 1. Las dimensiones del lenguaje. Jakobson (1988).

De otro lado, Álvarez-Gayou (2003) explica diferentes marcos referenciales para poder investigar un fenómeno desde las bases de un paradigma metodológico, y para definir el “interaccionismo simbólico” utiliza los siguientes puntos a tener en cuenta:

1. Los seres humanos actúan respecto de las cosas basándose en los significados que éstas tienen para ellos.
2. Los significados de tales cosas derivan de la interacción que la persona tiene con otros seres humanos.
3. Los significados son manejados o modificados por medio de un proceso interpretativo que la persona pone en juego cuando establece relación con las cosas.

Esto implica que un aspecto fundamental en la comprensión de los seres humanos es su fabricación de significados, que precisamente son construidos a través del lenguaje, la herramienta principal de comunicación entre ellos. En este sentido, estas interacciones que refiere Álvarez-Gayou (2003) ocurren dentro de las dimensiones de Jakobson.

Igualmente, Álvarez-Gayou (2003) explica el proceso de interpretación de esos símbolos como uno en el cual la persona indica la cosa para sí misma y señala el significado; aunque el proceso es personal, requiere de una internalización social que

implica la creación de un consenso para que todos lo entiendan. En otras palabras se podría referir al consenso lingüístico, por el cual se designa un significante para un significado; pero es importante tener en cuenta que este consenso es social y no puede alejarse de su contexto, es decir del referente como se presenta en la Imagen 1. No obstante, una labor muy importante del investigador es comprender los símbolos detrás de ese mensaje y el código real que envía el emisor, y preguntarse durante su observación: ¿realmente quiso decir lo que dijo, o su código tenía otro mensaje?

Para eso, Jakobson explica cómo esta relación está atravesada por la metalingüística, si bien la ubica como parte del código, la analiza como un factor que se encuentra en todas las dimensiones. Para eso hace una explicación de la función fática pura, en la cual se hace una reiteración constante sobre el código y se prolonga una conversación innecesariamente. En el momento de complementar esta función a través de la conjugación con otras dimensiones, como el contexto y los involucrados en la conversación, se puede entender cómo termina trascendiendo a todo acto lingüístico: “La metalengua es el factor vital de todo desarrollo verbal. La interpretación de un signo lingüístico por medio de otros signos, homogéneos bajo algún respecto, de la misma lengua es una operación metalingüística” (Jakobson, 1988: 90-91).

Para poder hacer la explicación de la metalingüística, también utiliza el término *suppositionibus*, que es el caso dativo —es decir, el complemento indirecto— de substitución. Esto implica, entonces, que el metalenguaje es una substitución sobre la cual recae la acción del lenguaje. En otras palabras, el metalenguaje ocurre cuando una persona que recibe un mensaje lo interpreta, pero también ocurre cuando una persona quiere enviar un mensaje y busca los recursos lingüísticos para hacerlo; en este sentido la traducción de símbolos es la operación principal que ocurre dentro del lenguaje. Esto quiere decir que

para poder entender esas interpretaciones, el investigador debe traducir los mensajes, por eso no es nada extraño que Heidegger haya propuesto la mezcla de este marco con la hermenéutica y a partir de ahí utilizar la interpretación como una lectura de fenómenos. En este sentido, la lingüística como enfoque de investigación es bastante pertinente, pues permite unir de manera interpretativa la ideología a la acción, tal como lo propone Habermas: “El trabajo de Habermas vincula adecuadamente el análisis de la acción a consideraciones de poder e ideología, juntando esta posición a una teoría general del cambio social” (Habermas citado en Thompson, 1990: 215).

La investigación cualitativa, según Denzin y Lincoln, es “[...] multimetódica, naturalista, e interpretativa” (Vasilachis, 2006: 24), es decir que se investigan situaciones naturales —en sus contextos reales, no en laboratorios—, para intentar darle sentido o interpretar los fenómenos desde los significados que les dan las personas. Esto nos lleva a entender una dimensión del lenguaje muy profunda y es la manera en que crea universos, individuales y colectivos, que terminan siendo el objeto de estudio de un científico social.

Dicho de otra manera, el lenguaje condiciona la manera en que las personas ven y entienden la realidad (Boroditsky, 2018). Si bien Boroditsky señala que es una “[...] declaración fuerte decir que el lenguaje crea realidades”, lo ejemplifica de manera muy interesante. Primero pone el ejemplo de una comunidad aborigen australiana para la cual no existe un concepto de derecha-izquierda, su construcción espacial se desarrolla alrededor del Este-Oeste, lo que implica que para ubicarse siempre se refieren a un punto cardinal; pero lo que es más impactante, es que si fueran a organizar elementos en una línea de tiempo no lo harían de derecha a izquierda como la mayoría de personas occidentales, sino con relación al Este y el Oeste independientemente de dónde estén y para dónde estén mirando. El segundo ejemplo muy llamativo es la diferenciación que se hace a través

del lenguaje de conceptos femeninos y masculinos: “el puente” en español es considerado masculino, mientras que *Die Brücke* en alemán es femenino y esto cambia por completo la relación que cada uno tiene con su contexto; quien habla español como lengua materna lo definirá a partir de adjetivos más masculinos —fuerte, largo— y quien habla alemán como lengua materna a partir de unos más femeninos —bonito, elegante—. ¿Cómo no darle tanta importancia al lenguaje después de ver cómo crea la manera en que las personas entienden y configuran su realidad?

Jackobson (1988) utiliza otro término, el de “literariedad” para referirse a la labor que debe tener el lingüista para interpretar un texto. A través de este concepto, busca explicar cómo el lenguaje es un universo en sí mismo y por eso se puede entender a partir de sus funciones independientemente de lo que existe alrededor de él. En el mismo sentido se puede entender un texto: a partir de sus propios recursos lingüísticos independientemente de su contexto, pues crea un universo propio. Para un investigador es el mismo caso, cuando se enfrenta a un objeto de estudio social: debe entender el universo al que se enfrenta y la manera en que se crean percepciones diferentes de esa realidad desde cada individuo. En la nota preliminar al famoso artículo “‘Los Gatos’ de Charles Baudelaire”, un ejercicio en el cual Claude Lévi-Strauss y Roman Jakobson analizan dicho poema desde la visión antropológica y lingüística, el primero de ellos se hace una pregunta: “¿No será que ambos problemas constituyen uno solo?” (Lévi-Strauss, 1970: 3), pues para él la antropología y la lingüística son en última instancia sustituibles cuando no se puedan integrar.

Las herramientas y enfoques de la investigación cualitativa desde la interpretación

Puede parecer muy obvio que la lingüística sea un elemento crucial en la comprensión de discursos, después de todo la

misma palabra lo está diciendo. Sin embargo, dentro de todas estas explicaciones de la investigación, como una interpretación del lenguaje del “otro”, del sujeto investigado, ha aparecido constantemente una nueva figura: el investigador. Para entender su función, se propone incluirlo como un nuevo participante, como un observador externo dentro de ese sistema lingüístico y que ahora aparece como una especie de interlocutor silencioso cuyo objetivo tendrá que explicar.

Como se puede ver en la Imagen 2 se incluyó al observador como un participante del sistema lingüístico, se le dió la función interpretativa y la característica de interrogador; del otro lado se relacionaron recíprocamente el emisor y el receptor y se presentó una relación unidireccional con el observador. Lo que básicamente se propone acá es la importancia del observador como un agente que interactúa en la relación —en la comunicación— y por lo tanto de una u otra forma la modifica.



Fuente: elaboración propia a partir de Jakobson (1988)

Imagen 2. *El intérprete del lenguaje*. Elaboración propia a partir de Jakobson (1988).

Para poder entrar en este sistema la mejor manera es tener claridad en cuanto a los postulados investigativos que se proponen. Para Mason la investigación cualitativa “[...] se interesa en las formas en las que el mundo social es interpretado, comprendido, experimentado y producido” (Mason citado en Vasilachis, 2006: 25) y en este sentido busca responder a las preguntas “¿cómo?” y “¿por qué?” ese mundo social es como es para el sujeto investigado? En un camino muy similar, Silverman propone que la investigación cualitativa se interesa por datos naturales que se encuentran en “secuencias interaccionales”, que responden al “¿cómo?” y en los “significados de los participantes”, que responden al “¿qué?”. Estos enfoques ayudarán a tener una profunda comprensión del fenómeno social a estudiar, pero es muy importante ver cómo la interrogación se vuelve clave para el investigador y entra a jugar un papel dentro del sistema. Entonces si su acción lingüística sobre este sistema es la pregunta, muy seguramente la respuesta del emisor y el receptor también será interrogativa: se entienden, le dan razón a la existencia del “otro”, en cuanto se preguntan qué hace cada uno dentro del sistema, en cuanto entiendan sus funciones y relaciones.

Para Vasilachis (2006) esto no sería nada difícil de explicar. En un intento por resumir paradigmas principales de la investigación cualitativa, acuña los siguientes tres: positivista, materialista-histórico, e interpretativo. Pero en el mismo sentido, tiene una comprensión sobre la posición del investigador alejada de sus sujetos en todos los paradigmas y por eso los nombra como el paradigma “epistemología del sujeto cognoscente”, puesto que en todos existe una separación entre el que conoce, construye, desarrolla, aplica, legitima y cuestiona las formas de conocimiento. Para dar una visión mucho más amplia, y validar la existencia del “otro”, del sujeto de investigación, ella propone un paradigma que no pretende reemplazar los anteriores sino sumarlos: el paradigma de la “epistemología del sujeto conocido”. A partir de ésta, valida la existencia de

ese “otro” que es investigado, y que en el mismo sentido tiene su propia forma de conocer el mundo, de interpretarlo, de condicionarlo, pues finalmente es el creador del universo de interés del investigador. Esa creación es lingüística, y por eso para Vasilachis (2006) el proceso interpretativo se centra en la comprensión y significación del lenguaje que es compartido e intersubjetivo, además en la aceptación de la existencia epistemológica del sujeto investigado se puede:

1. validar el conocimiento o postulados del investigador;
2. la aceptación de que se pueden conocer recíprocamente;
3. en ese sentido pueden entender las funciones dentro del nuevo sistema lingüístico a partir de las formas de conocer de cada uno;
4. definir los alcances del conocimiento y propósitos que cada uno tiene y;
5. se permite el desarrollo del conocimiento de cada uno.

Para lograr estas cinco características del paradigma de Vasilachis, es importante que se defina claramente las preguntas “¿para qué?” y “¿para quién?” tanto de la investigación como del investigador. Al responderlas, la entrada de este al sistema podría ser mucho más natural y gratificante, en cuanto adquiere un sentido. “Rynes argumenta que los investigadores de la administración deben tener un ‘propósito mayor que vaya más allá de simplemente obtener otro *golpe* en un Journal de nivel superior” (Rynes citado en Alvesson y Sandberg, 2013: 143), la comprensión de la afectación que hace el investigador dentro del universo de investigación es muy importante para lograr este propósito y la clarificación ante su sujeto investigado y su eventual lector es la herramienta principal, finalmente “[...] como asevera Patton (2002), el factor humano es la gran fuerza y la debilidad fundamental de la investigación cualitativa” (Patton citado en Vasilachis, 2006: 30). La comprensión

de las dinámicas humanas a partir de este esquema lingüístico ampliado son un aporte a la necesidad de rigor del investigador. Esta responsabilidad no es del todo ajena a su propuesta hermenéutica: “[...] como defiende Habermas, una ciencia social que busca ser crítica, debe clarificar las condiciones bajo las cuales sus pretensiones de la verdad pueden ser redimidas” (Habermas citado en Thompson, 1990: 215), por lo cual tenerla en cuenta es importante para la visión interpretativa que acá se propone. La comprensión de las dinámicas humanas a partir de la ampliación del esquema son un aporte a la necesidad de rigor del investigador, haciendo una referencia muy fuerte a la constante autoobservación para no olvidar la función del observador en el sistema lingüístico.

La función interpretativa

La función interpretativa se puede aplicar como una nueva función dentro del esquema lingüístico de Jakobson (1988), y así ampliamos la visión del lenguaje y sus diferentes dimensiones. Cuando el investigador entiende esta nueva dimensión y cómo afecta el universo discursivo al que entra a formar parte, puede darle un enfoque a su investigación mucho más claro, donde presenta su visión y la del sujeto investigado.

Es evidente que el observador juega un papel determinante dentro de las funciones del lenguaje y desconocer su presencia podría casi considerarse una falta de rigor académico o investigativo. Este modelo lingüístico, entonces, le aporta una visión metodológica a los enfoques y herramientas cualitativas, en tanto permite la voz del investigador, y la del sujeto investigado, formar parte de un único universo al cual todos acceden con la conciencia de lo que realmente quieren y esperan lograr en esa relación. A continuación se trabaja esta visión en la creación de productos audiovisuales de investigación, por su pertinencia en la discusión de la interpretación.

PROPUESTA DE PROTOCOLO PARA EL USO DE LAS HERRAMIENTAS AUDIOVISUALES COMO METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN

La creación de productos audiovisuales ha tenido un interés creciente por parte de los investigadores académicos, puesto que ven en ellos una posibilidad de captación de información que podría aportar a la posición objetiva de análisis, pero algunos de ellos al mismo tiempo han descubierto las posibilidades de usar la herramienta como una forma de difusión que pueda tener mayor alcance. Basta con mirar los créditos de los documentales de algunos festivales: sólo en el año 2017 en Colombia en MIDBO —Muestra Internacional Documental de Bogotá—, tres de las películas presentadas tenían financiación directa de Colciencias —la versión de Conacyt en dicho país—.

No obstante, pareciera que el diseño de la herramienta investigativa es irreconciliable con el de la divulgativa, por lo tanto buscar un consenso metodológico es un tema bastante importante para poder continuar con el uso del audiovisual en la investigación académica, y al mismo tiempo lograr una distribución de este contenido de una manera masiva sin que ambos diseños choquen entre sí. De cierta manera dar por hecho la “objetividad” de la herramienta y la facilidad de su uso puede degenerar en productos mal realizados que no se hacen ciertas preguntas clave antes de su utilización como: ¿por qué ubicar la cámara en cierto punto específico?, ¿cómo debe ser el concepto de edición?, ¿cómo cambian los entrevistados ante la presencia de una cámara? A partir de estas dudas generadas por el creciente uso del audiovisual investigativo por el actual alcance tecnológico en su utilización tanto de equipos fotográficos como de postproducción, se pretende generar una herramienta metodológica que permita acercarse a estas técnicas de manera más enfocada a lo académico, puesto que no se ha trabajado mucho en el desarrollo de la misma (Baer y Schnettler, 2009).

El arte audiovisual

La industria audiovisual es la que más avances ha logrado dar en el ámbito de las industrias creativas para generar metodologías de comunicación internas que permitan la compra y venta de productos de una manera más efectiva. Para esto se ha desarrollado una herramienta que se conoce como “Diseño de proyectos” y que ha evolucionado principalmente desde la “Producción transmedia”. Tal vez el punto esencial al que la industria audiovisual ha logrado reducir sus productos es al “concepto universal”, una idea principal que trasciende al producto y el cual se puede explicar a través de todos los elementos de diseño del mismo. Esto permite que entre distribuidores y productores de contenido exista un lenguaje único, un código del sector, que les permita definir si tienen intereses comunes.

Este “concepto universal” se puede entender mucho más fácilmente desde los aportes de David Ecker (1963) quien propone un proceso o metodología artística que sirve como solucionador de problemas cualitativos, que de hecho se puede relacionar en las artes en general en tanto una “[...] declaración artística proporciona una visión de tu trabajo y te permite informar a la gente sobre él y, a veces, revela lo que no pueden contar tus imágenes o añade algo más a su significado” (Davis y Tilley, 2017: 29). Esta propuesta tiene su fundación teórica en John Dewey quien dice que todo proceso de pensamiento se basa en la conciencia de cierta cualidad que actúa como ordenador de unos medios hacia unos fines (Ecker, 1963: 285). Para Ecker existe un proceso de producción creativo que busca responder preguntas alrededor de cuál es el enfoque y cuál es la intención, así al responderlas encuentra una relación directa entre los medios y los fines de una obra artística. Para él esto quiere decir que el artista ordena sus medios y sus fines en una única línea o bajo un único objetivo y de esta manera resuelve el problema que quiere comunicar, esa línea podríamos entenderla como el “concepto universal”. Ecker

(1963) lo resume en seis pasos que de hecho tienen algunos elementos semejantes a la búsqueda de resolver ciertos interrogantes mencionados antes como herramientas cualitativas de investigación: comienza con un problema que se necesita resolver, luego se toma una decisión de los “medios” que se van a utilizar, una determinación de control a partir de darle a la obra un “objetivo o intención”, una prescripción o “visión”, y luego se resuelven con la experimentación que se representa en la obra artística, para volver a cuestionar el objetivo (Ecker, 1963: 286).

En este sentido, de la importancia del desarrollo de un objetivo artístico, nace el “Diseño de proyectos” como una herramienta metodológica para la presentación de productos audiovisuales. Gary Hayes para Screen Australia desarrolló una guía para Producciones Transmedia que será muy esclarecedora de esta metodología. Los elementos que presenta son: tagline, backstory, sinopsis, puntos narrativos, caracterizaciones de los personajes, guiones, y locaciones. Posteriormente explica el uso funcional de las multiplataformas, que es su mayor aporte, y las presenta como ampliaciones narrativas que terminarán siendo nuevos productos, y en las cuales debe incluirse a los usuarios de cada producto, las plataformas de distribución, y la manera en que se relacionan entre sí.

Parecerá extraña la presentación de estos elementos, pero finalmente si se pretendiera utilizar el audiovisual como herramienta de investigación, es importante definirlos desde una visión académica, que incluso recoja elementos metodológicos más tradicionales. Vale la pena mencionar que un protocolo de estos funciona, en tanto se busque un proceso de investigación-creación, que es un concepto metodológico que entró en discusión al ser incluido en el 2014 por Colciencias como categoría de financiación para la investigación académica (Ballesteros y Beltrán, 2018: 8). Aunque no está del todo definido, sí genera un debate en cuanto a su importancia en las artes puesto que “[...] lo que se quiere es sensibilizar y humanizar la investigación y

para ello la necesidad de comprenderla como creación” (Múnera, 2016: 17), mientras considera aspectos de múltiples disciplinas que “[...] contemplan ese espíritu abierto, transversal y dialogante, tanto académico como social, en la búsqueda de una permanente construcción comunitaria” (Múnera, 2016: 11). Por esta naturaleza en la que se intenta enmarcar, la “epistemología del sujeto conocido” adquiere importancia metodológica en el desarrollo de productos de investigación con finalidades audiovisuales y en ese sentido esta metodología es en sí misma un gran ejemplo de la propuesta de la función interpretativa en el sistema lingüístico.

Investigación-Creación: Diseño de un protocolo para herramientas audiovisuales

A partir de esta explicación, se presenta el siguiente protocolo como un conjunto de elementos principales necesarios para el desarrollo de un producto audiovisual que debe responder al “para qué”, “para quién”, “por qué”, “cómo”, “cuándo” y “dónde” de la utilización de dicha herramienta y que deberán tener una correlación con las características de la investigación cualitativa propuesta por Creswell (2014): la intención, los diseños específicos, el rol del investigador, y los protocolos. Es importante tener en cuenta, que al usar una herramienta como ésta, normalmente se involucran personas técnicas al proceso y en este sentido la claridad del protocolo permitirá el correcto aporte de estos hacia la investigación.¹ Elementos a considerar:

- 1 En el documento “Anexo 1”, se presenta un modelo desarrollado de manera sencilla para poder ejemplificar todos estos elementos en una investigación real en actual desarrollo por el autor, con algunos elementos creativos y académicos ya publicados en diferentes espacios.

1. Tagline: “Concepto universal”, deberá explicar el objetivo principal de la herramienta audiovisual que permita además enfocar al equipo bajo una premisa clara. Lo más adecuado es que tenga una relación directa con la “intención” de la metodología general de investigación y que explique la “posición” del investigador.
2. Justificación: Se debe presentar un “por qué” y la “posición” de esta herramienta, no solamente en el sentido de la posible validación de la información, sino la posibilidad de utilizar partes de la misma como divulgación.
3. Herramientas de investigación: Se propone un apartado que resuma los diseños específicos de investigación. Este resumen le permitirá al investigador comunicar de manera más directa su metodología a personas externas.
4. Puntos Narrativos: Normalmente un producto audiovisual encuentra diferentes puntos narrativos que permiten remitirse a nuevas historias —que suelen convertirse en nuevos productos—. En este sentido el investigador deberá intentar definir las posibles historias a través de las cuales podrá contar los resultados de investigación. Igualmente deberá explicar los posibles giros narrativos que se puedan dar durante la recolección de información como claves para los productos divulgativos.
5. Caracterizaciones: Es importante describir a los personajes que aparecerán contando la historia audiovisual y la manera en que se trabajará cada uno, su enfoque en el trabajo audiovisual y demás puntos clave —la epistemología del sujeto conocido es un aspecto clave en este apartado—.
6. Locaciones: Igualmente se deberán describir las locaciones de trabajo audiovisual que permitan entender las maneras de grabación que se deban desarrollar en las mismas y que remiten a los usos técnicos de la herramienta —cámara en mano, trípode, audio no sincronizado con imagen, etcétera—.
7. Productos audiovisuales: Es importante definir qué tipos de productos se necesitan incluyendo todas las posibilidades desde las internas a la investigación hasta los que vayan a ser usados como divulgación. Además se debe definir para cada uno los siguientes aspectos: equipo de trabajo, alcances y estética, variables —que intervienen en la investigación—, narrativas. En algunos casos incluso se deben definir otros productos no audiovisuales y sus alcances tanto de divulgación como académicos.
8. Usuarios o audiencias: Estos productos podrán tener diferentes usuarios o audiencias que se deben definir y además se debe explicar porqué y cómo se beneficia cada uno con el desarrollo de cada producto audiovisual. Pienso en resolver preguntas como: ¿la grabación completa de las entrevistas es para la transcripción como recolección de datos?, ¿los documentales son para plataformas digitales? Entre más detallada sea esta descripción, producto por producto, más fácil será el desarrollo de la misma.

Las herramientas metodológicas de la investigación frente al uso del audiovisual

Este protocolo, como se ve, busca unir metodologías académicas con metodologías creativas, para que en el momento de utilizarlo sea lo más adecuado y riguroso posible. Un protocolo como estos permite aclaraciones sobre la función interpretativa que buscan definir esa “posición” que es problemática al enfrentarse a la herramienta audiovisual. De alguna manera genera confianza y honestidad frente al desarrollo de una investigación con elementos creativos, sin dejar de utilizar la dinámica metodológica de ambos mundos.

El hecho de que la recolección de datos pueda cambiar con la presencia de una herramienta de captación audiovisual, lo convierte en una variable que debe ser controlada, para usar los términos de Creswell (2014). Esto nos remite a la constante existencia de la subjetividad dentro de la ciencia, tal como lo propone León Olivé: la investigación está sujeta a “[...] la pluralidad [que] es un rasgo constitutivo de la ciencia: lo que para una comunidad es saber *objetivo*, puede no serlo para otra, relativizándose así el saber objetivo a las comunidades epistémicas y sus recursos” (Olivé citado en Salas, 2011: 12). La interpretación del audiovisual, se convierte en una muestra de esta apreciación, si bien la recolección de datos puede ser “objetiva”, la interpretación con que se narra, se ubica la cámara o se editan las secuencias de imágenes es completamente subjetiva y depende de las decisiones del interrogador, una razón más para que este justifique adecuadamente el uso de sus medios y la intención de su función lingüística.

CONCLUSIÓN

Existen varias propuestas de utilización del audiovisual que normalmente nacen desde metodologías cualitativas, sin embargo, muy pocas veces se han detenido a diseñar una herramienta de protocolización del mismo y simplemente se quedan en descripciones someras de las opciones de su uso. Aunque existan muchos lenguajes audiovisuales, tener un protocolo que permita el diseño de dicho lenguaje para que quienes van a enfrentarse al reto de su desarrollo puedan hablar el mismo código es muy importante, especialmente en su creciente uso actual.

El protocolo presentado en este trabajo propone mezclar herramientas metodológicas de la academia con las de las artes, lo cual permite generar un mayor rigor en su uso y una inclusión de las herramientas audiovisuales en la metodología

de investigación-creación. Igualmente, intenta recalcar que su utilización genera una irrupción en el espacio investigado, por lo cual se convierte en un nuevo sujeto lingüístico que debe aclarar sus intenciones a partir de su función interpretativa y darle un objetivo a sus fines audiovisuales para que sean claros tanto para el investigador, como los sujetos investigados, el personal técnico involucrado y las diferentes audiencias del producto de divulgación final. Entrar en un sistema lingüístico para configurarse como observador conlleva procesos de aclaración de las dinámicas de investigación que permitan entender el porqué, para qué y para quién de la investigación; pero también permite desarrollar proyectos de creación más claros puesto que sus objetivos están alineados con los de la investigación y las herramientas metodológicas.

En este sentido, el quehacer del investigador puede ir más allá del texto académico y pasar a lo límites de lo creativo, para desarrollar productos de divulgación que incluso lo convierten en un intérprete artístico, que desarrolla productos creativos a partir de lo que interpretó dentro del sistema lingüístico al que entró y del que es parte. La función interpretativa, siempre presente en una investigación cualitativa, le da herramientas al investigador para proponer una interpretación de la “epistemología del sujeto conocido”, y a partir de ahí desarrollar una epistemología propia. Ahí surge la posibilidad de llevar a cabo metodologías de investigación-creación que superan las expectativas o posibilidades de divulgación de un texto puramente académico y al mismo tiempo se vuelven elementos de investigación o interpretación en sí mismos.

REFERENCIAS

- Álvarez-Gayou, J. L. (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*. México: Paidós Educador.
- Alvesson, M. y Sandberg, J. (2013). “Has management studies lost its way? Ideas for a more imaginative and innovative research”. En *Journal of Management Studies*, vol. 50, núm. 1. Doi: 10.1111/j.1467-6486.2012.01070.x
- Baer, A. y Schnettler, B. (2009). “Hacia una metodología cualitativa audiovisual. El vídeo como instrumento de investigación social”. En Merlino, A. (ed.) *Investigación Cualitativa en las Ciencias Sociales: Temas, problemas y aplicaciones*. Buenos Aires: Cengage Learning, pp. 149-173
- Ballesteros, M. y Beltrán, E. M. (2018). *¿Investigar creando? Una guía para la investigación-creación en la academia*. Bogotá: Universidad del Bosque.
- Bar, A. (2010). “Metodología cualitativa y su uso en América Latina”. En *Cinta Moebio*, núm. 37, pp. 1-14.
- Boroditsky, L. (2018). *How language shapes the way we think* [Video]. TED Talks. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RKK7wGAYP6k> [Consultado el 16 de octubre de 2018].
- Cabrero-Almenara, J. (1992). “¿Producción o producciones audiovisuales en el terreno educativo?”. En *El siglo que viene*, vol. 11, pp. 19-22.
- Creswell, J. (2014). *Research design: qualitative, quantitative and mixed methods approaches*. Los Angeles: Sage.
- Davis, R. y Tilley, A. (2017). *Lo que no te enseñaron en la escuela de arte*. Barcelona: Promopress.
- Ecker, D. W. (1963). “The artistic process as qualitative problem solving”. En *The journal of aesthetic and art criticism*. vol. 21, núm. 3, pp. 283-290.
- Escudero, J. M. (1983). “Nuevas reflexiones en torno a los medios para la enseñanza” En *Revista de Investigación Educativa*, vol. 1, pp. 19-44.
- Hayes, G. P. (2011). *How to write a Transmedia Production Bible*. Australia: Screen Australia-Australian Government,
- Jacobson, R. y Lévi-Strauss, C. (1970). “‘Los Gatos’ de Charles Baudelaire”. En Sazbón, J. (comp.) *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Jacobson, R. (1988). “El metalenguaje como problema lingüístico”. En *El marco del lenguaje*. México: FCE.
- Múnera-Barrios, M. G. (2016). “Investigación-creación y políticas para la producción creativa y cultural. Sobre las relaciones entre la creatividad, la innovación y la Investigación-creación”. En *Revista Iconofacto*, vol. 12, núm. 18, pp.7-25. DOI: <http://dx.doi.org/10.18566/iconofac.v12n18.a01>
- Salas, H. (2011). “Investigación Cuantitativa (Monismo Metodológico) y Cualitativa (Dualismo Metodológico): El status epistémico de los resultados de la investigación en las disciplinas sociales”. En *Cinta de Moebio*, núm. 40, pp. 1-21.
- Saussure, F. de. (1959). *Course in General Linguistics*. New York: Philosophical Society,
- Thompson, J. B. (1990). *Critical Hermeneutics. A study in the thought of Paul Ricoeur and Jürgen Habermas*. New York: Cambridge University Press.
- Vasilachis, I. (2006). “La investigación cualitativa”. En Vasilachis, I. (coord.) *Estrategias de investigación cualitativa*, Barcelona: Gedisa.

ANEXO 1

Ejemplo de protocolo audiovisual para una investigación: el caso de La Máquina

1. Tagline - El concepto de divulgación del proyecto de investigación será *La creación de una industria musical latina desde el rock*.
2. Justificación: Se pretende divulgar una parte del conocimiento logrado a partir de la investigación de una manera más accesible que cuente la relación intrínseca entre el simbolismo de la identidad latina y la estructuración de las organizaciones musicales. Esto permitirá explicar estas dos variables en una narrativa basada principalmente en lo musical.
3. Herramientas de investigación: Entrevistas semiestructuradas y observación participante —la cámara es estructurada en la entrevista y sigue al investigador en la segunda—.
4. Puntos Narrativos: Existen tres puntos narrativos que se configuran en el encuentro de 6 músicos para reinterpretar canciones representativas del rock colombiano de los noventa a modo de recreación de un proyecto musical: el comienzo del proyecto en el encuentro de los músicos que van a grabar el disco, luego está la presentación de sus canciones antes de grabar y finalmente la entrada al estudio. Cada punto permite cambiar la temática de investigación que se narra, pero también justificar los hallazgos que se contarán a partir de entrevistas.
5. Caracterizaciones: Se van a trabajar cuatro tipos de personajes: músicos que atravesaron la época de los noventa y son referentes culturales en este medio —Mauricio Montenegro y Alejandro Gómez Caseres de Aterciopelados, Amós Piñeros de Ultrágeno—; artistas

que fueron influenciados por esta época pero que tuvieron mayor trascendencia años después —Hans Vollert y María José Camargo de V for Volume—; el tercero son personajes invitados que son importantes en ese contexto, pero que no harán parte total de la observación participante —Fernando Sierra de Estados Alterados y Jimena Ángel de Pepa Fresa—; el cuarto son los entrevistados que pueden pertenecer a cualquiera de las categorías anteriores pero que no participan en la grabación del disco.

6. Locaciones: Se dividen en tres espacios, la primera es la entrevista cerrada y estructurada en plano medio que se realizará en espacios íntimos de los personajes. La segunda es el estudio de ensayo de los músicos donde trabajarán las canciones y permitirán al investigador encontrar elementos desde la observación participante —este es el único punto de cámara movida—. El tercero es el estudio, donde se mantiene la observación pero desde cámaras estáticas cuya ubicación se conoce previamente por todos los sujetos.
7. Productos audiovisuales: Véase la Imagen 3.



Imagen 3. *Universo Transmedia*. Elaboración propia, consulta el producto en www.elchorro.com.co/revista/la-maquina

- a. Equipo de trabajo: Se necesita un camarógrafo para el acompañamiento de observación, labor que será realizada por el mismo investigador. Durante el desarrollo de entrevistas y algunos acompañamientos a traslados previamente definidos se deberá contar con al menos un equipo de tres personas: productor y director —a cargo del investigador—, fotógrafo de cine, y asistente general. Para el libro arte se deberá contar con un diagramador y diseñador de productos editoriales. Para la edición del documental se necesita un montajista y un colorista.
 - b. Alcances y estética: El documental tiene un alto alcance divulgativo, con capacidad de ser distribuido en plataformas digitales y hasta llegar a festivales. El manejo de fotografía debe ser muy preciso.
 - c. Variables: En una primera etapa el acompañamiento de observación se realizará con cámara a manera de acompañamiento y simplemente como herramienta de investigación —no necesariamente estas tomas serán utilizadas en el documental—. Finalmente, la presencia de la cámara se puede volver más constante para llegar al concierto y estudio con planimetrías claras de luces y cámaras que no incomoden a los músicos y mantengan la mayor naturalidad.
 - d. Narrativas: Se manejarán tres narrativas en el montaje final: la primera es el seguimiento en estudio, a manera de espía del proceso, la segunda es la grabación del disco que soportará lo que surja en las entrevistas y observación a manera de apoyo visual.
8. Usuarios o audiencias: El documental está enfocado en festivales de cine musical y salas especializadas, el CD y libro arte para tiendas especializadas, y los documentos de investigación para revistas de investigación indexadas en espacios de Ciencias Sociales.

PURO VENENO: ARTIVISMO Y ACCIÓN COLECTIVA

PURO VENENO: ARTIVISM AND COLLECTIVE ACTION

JOSÉ ANTONIO MOTILLA CHÁVEZ
 Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México
 jamotilla@gmail.com

Recepción: 15 de febrero de 2019 • Aceptación: 5 de agosto de 2019

RESUMEN

El presente texto ofrece una reflexión sobre los vínculos y posibilidades conjuntas del artivismo y la acción colectiva en la actual coyuntura latinoamericana. Hace énfasis en la pertinencia que el discurso artístico puede tener en el contexto de una época de marcada crisis social, como un elemento detonador y articulador de una serie de reivindicaciones sociales. En primer lugar, reflexiono sobre las posibilidades del arte político en el contexto latinoamericano. En un segundo momento, analizo el trabajo del colectivo colombiano Puro Veneno, para entender los diferentes caminos, estrategias y alcances que tiene el arte actual para incidir en la búsqueda de mejores condiciones para nuestras sociedades contemporáneas.

Palabras clave: artivismo, acción colectiva, Puro Veneno, arte urbano.

ABSTRACT

This text offers a reflection on the links and joint possibilities of artivism and collective action in the current Latin American situation. It emphasizes the relevance that artistic discourse can have in the context of a period of marked social crisis, as a trigger element and articulator of a series of social demands. First, I reflect on the possibilities of political art in the Latin American context. In a second moment, I analyze the artistic approach of the colombian collective “Puro Veneno”, to understand the different ways, strategies and scope that current art has to influence the search for better conditions for our contemporary societies.

Keywords: artivism, collective action, Puro Veneno, urban art.

INTRODUCCIÓN

Georges Didi-Huberman en el texto introductorio de la exposición “Sublevaciones” (2018), se pregunta, “[...] ¿qué hacemos cuando reina la obscuridad? Podemos esperar, simplemente: replegarnos, aguantar. Decirnos que ya pasará. Intentar acostumbrarnos a ella”, es decir, no hacernos ilusiones, apartarnos y esperar a que los tiempos corran y las cosas —dentro de lo posible— mejoren, pero, sostiene el mismo autor, “[...] una cosa es no hacerse ilusiones en la oscuridad o ante los títeres del espectáculo impuesto, y otra muy distinta doblarse a este en la inercia mortífera de la sumisión, tanto si es melancólica como cínica o nihilista” (Didi-Huberman, 2018: 9).

En este sentido, ¿qué posibilidades tiene lo artístico ante lo apabullante del contexto, ante la tremenda violencia que asecha a nuestra sociedad y que nos ha trastocado en todos los sentidos posibles?, ¿cuál es la respuesta desde el arte ante una realidad latinoamericana tan complicada y violenta?

Así, y partiendo de lo propuesto por Cristina Rivera Garza, ¿cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos confronta el hecho de producir arte, literalmente rodeados de muertos? (Rivera, 2013: 19).

Por las características de la coyuntura actual, estas maneras de abordar el fenómeno artístico tienen un contenido de carácter político, al buscar reivindicar las necesidades y causas sociales desde un nuevo ámbito de lucha, que, desde un componente estético, artístico y con las estrategias y recursos propios del activismo, busca poner sobre la mesa problemáticas que afectan a la sociedad de la que el artista forma parte.

El activismo artístico busca involucrarse y ser agente de cambio para su sociedad. Es decir, desde esta perspectiva, el artista se asume como un elemento activo que no sólo tiene la capacidad de cuestionar la realidad, sino también de transformarla. Este arte útil, como lo sostiene Tania Bruguera, con

el que “[...] propone que el espectador cuestione el sistema en el que se sumerge y encuentre la solución indirecta” (Falconi, 2018: 67), y así vislumbre nuevas posibilidades

Este es un arte próximo a la sociedad, que está en constante diálogo con el público, que a través de recursos estéticos y diversos elementos, provoca que este se descoloque de su realidad, o bien, lea la situación política desde otra perspectiva, y tal vez, le permita involucrarse.

Es una práctica artística que trasciende el interés de “estetizar” la realidad, que busca señalar, proponer e incidir, en la coyuntura que afecta el mundo contemporáneo, y contribuir al cambio social (Groys, 2016). Así, el artista no recurre a los temas actuales o de mayor interés público como un mero problema o tema a abordar artísticamente, sino que su compromiso, sensibilidad y militancia lo llevan a confrontar el fenómeno desde el activismo, cuyo abordaje e involucramiento es por medio de determinadas estrategias de producción artística.

Tal vez como lo sostiene Hal Foster, no es que nos encontremos ante una nueva ruptura epistémica, pero sí ante una nueva circunstancia, ante “[...] un nuevo orden social formado por elementos heterogéneos que requiere un nuevo posicionamiento en el arte político” (Foster, 2001: 92).

La realidad política por la que ha atravesado América Latina, por lo menos desde 1950, ha favorecido la emergencia de manifestaciones de este carácter. De acuerdo con Alberto López Cuenca y Renato David Bermúdez, la “Red de Conceptualismos del Sur” ha definido al activismo artístico como “[...] aquellos modos de producción de formas estéticas y de relationalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte” (López, 2018: 21).

Así, “[...] el activismo artístico desublima, desidealiza de manera tan evidente la práctica del arte, evidencia de una forma tan obvia su mecánica, que su mensaje es siempre que cualquier persona tiene la capacidad de hacerlo” (López, 2018: 23).

En este tenor, en América Latina contamos con artistas cuya práctica se puede inscribir en esta corriente. Colectivos como “La Pocha Nostra” de Guillermo Gómez-Peña y colaboradores, el “artivismo” de Julia Antivilo, la obra de Lorena Wolffer y Lukas Avendaño, los “artentados” de Cesar Martínez Silva, entre otros, son una muestra del interés que desde el campo del arte se tiene por abordar la problemática que constituye el mundo contemporáneo.

En este sentido, en su manifiesto artístico, Guillermo Gómez Peña sostiene que los artistas que integran “La Pocha Nostra”, se conciben a sí mismos como críticos sociales, quienes entienden al artista como “[...] un ciudadano activo inmerso en los grandes debates de nuestro tiempo. Nuestro lugar es el mundo en su totalidad, no solo el mundo del arte” (Gómez-Peña, 2009: 34).



Imagen 1. *Documentation of La Pocha Nostra: Five Psycho-Magic Actions Against Violence*. Annie Martens (2016).

Esta relación entre arte y acción colectiva, también se ha manifestado por medio del videoactivismo digital, el cual, gracias a la presencia que tienen los medios digitales como *Facebook*, *Twitter*, *Youtube* e *Instagram*, se ha convertido en una vía contundente dentro de la agenda del activismo, el cual “se basan en un vocabulario estético alternativo a la cultura dominante” (Treré, 2015: 169).

Así, y para entender los diferentes caminos, estrategias y alcances que tiene el arte actual para incidir en la búsqueda de mejores condiciones para nuestras sociedades contemporáneas, o por lo menos evidenciar y señalar los mecanismos que la constituyen, revisaré el trabajo del colectivo colombiano Puro Veneno, a manera de indicio que nos permita vislumbrar algunas de las prácticas artísticas que tienen lugar hoy en día en el continente americano.

PURO VENENO: ARTIVISMO DESAPROPIADO

Un caso emblemático de la actualidad latinoamericana es la irrupción del colectivo colombiano Puro Veneno,¹ quienes, desde la acción directa, y siempre como colectividad, se manifiestan, protestan y buscan incidir por medio de la gráfica, en la defensa de derechos fundamentales que a la sociedad colombiana le han sido paulatinamente retirados por el Estado desde una lógica neoliberal, y como un grito de urgencia para visibilizar la crisis política que atraviesa Colombia.

Este colectivo emergió “como un rumor” en el contexto del proceso electoral colombiano de 2018, en el que se enfrentaron Iván Duque, candidato del Partido Centro Democrático, y Gustavo Petro, político de izquierda quien fue alcalde de Bogotá en el periodo de 2012 a 2015. Surgió como “[...] una

1 Ver <https://www.facebook.com/Puro.Veneno.Fire/>

campana gráfica de sello anti uribista y un propósito claro, ser parte del antídoto contra la mentira uribista y su sed por sembrar la muerte y la impunidad” (Puro Veneno, 2019: s.p.).

El colectivo reivindica a los más de 300 líderes sociales asesinados, a las más de 1300 víctimas del gobierno paramilitar de Álvaro Uribe, y a los más de diez mil falsos positivos² (Cartel Urbano, 2018). La voz de Puro Veneno, es decir, la voz colectiva, se presenta como “el antídoto de ese veneno”, como la respuesta ante las prácticas voraces del neoliberalismo de lo que denominan “la dictadura Uribe-Santos-Duque”. En este tenor, convocan a quienes “[...] vean en el pasado de este país una historia de crímenes y saqueos, se levanten y señalen a quienes nos han convertido en el segundo país más desigual de América Latina” (Puro Veneno, 2019: s.p.).

Puro Veneno es un fenómeno representativo de la actual coyuntura, en el cual productores artísticos con diferentes trayectorias, activistas, y la sociedad, se funden en una amplia colectividad, de carácter anónimo, que busca expresar por medio de la gráfica una serie de problemas y tensiones que han configurado a la sociedad colombiana contemporánea.

Ante una realidad en la que los medios de comunicación masiva están controlados por el Estado y las grandes corporaciones, la colectividad se apropia de las calles, en un ejercicio de ciudadanía que supone uno de los últimos reductos en los que es posible lo colectivo, lo comunitario, por encima del individualismo exacerbado característico del mundo contemporáneo. Así, “[...] en los momentos de mayor represión han salido manifestaciones artísticas y se han tomado las calles de



Imagen 2. Mala memoria. Puro veneno.

manera mucho más creativa, porque claro, cuando hay unos medios que están absolutamente tomados por esos poderes, hay que hablar de otras maneras y desde otros lugares” (Cartel Urbano, 2018: s.p.).

Como lo señala Nina Felshin, la participación de amplios sectores de la sociedad se convierte en un fenómeno de auto-representación de la comunidad en su conjunto, al lograr por medio de estas expresiones creativas, adquirir “[...] paulatinamente voz, visibilidad y la conciencia de formar parte de una totalidad aún mayor”, así, lo personal se torna político “[...] y el cambio se hace posible, incluso si inicialmente sólo se produce en el interior de la comunidad o en la conciencia pública” (Felshin, 2001: 60).

Desde lo estrictamente artístico, es un ejercicio de reivindicación del arte crítico, de las expresiones anteriormente clandestinas que buscaban visibilizar prácticas opacadas o condenadas por el Estado, mismas que poco a poco fueron cooptadas por el poder por medio de becas, premios y estímulos, que

2 Se conoce de esta forma a las víctimas civiles inocentes que fueron ejecutados extrajudicialmente por el ejército colombiano, a los cuales hicieron pasar como miembros de la guerrilla.



Imagen 3. *Yo soy falsos positivos*. Puro veneno.

“legalizan” las expresiones del arte urbano, desprendiéndolas de su dimensión crítica y de propuesta social.³

Es este sentido, el colectivo retoma estrategias históricas de resistencia, con las cuales vincula la práctica artística con la apropiación y manifestación desde las calles (Cartel Urbano, 2018), y se desmarca del mundo del arte, “[...] aquel que olvidó

su propósito fundamental de proveer verdad más que concepto” (Puro Veneno, 2019: s.p.). Con esta visión el colectivo apela a una definición de arte como útil, como un elemento transformador que puede detonar el cambio social.

Por lo anterior, podemos enmarcar la acción de Puro Veneno en una lucha de los “abajocomunes”, quienes de acuerdo con Stefano Harney y Fred Moten,

[...] nosotros mantenemos la rebelión en marcha. Enviados para consumir a través de la abolición, para renovar a través de la turbulencia, para abrir el campo sitiado cuya inmensa venalidad es inversamente proporcional al tamaño de su tarea, hemos sitiado la política. No nos podemos representar a nosotros mismos. No podemos ser representados (Harney y Moten, 2017: 4).

El involucramiento de la sociedad colombiana en el proyecto ha quedado manifiesto en redes sociales y en la intervención directa en las calles. Desde estas plataformas, los adherentes emprenden acciones y las comparten en un ejercicio de “netactivismo”,⁴ que desde Colombia y otros países, diferentes personas se apropian del espacio público y lo firman como Puro Veneno, convirtiéndolo en una rúbrica colectiva. Es decir, por medio de las acciones que la ciudadanía emprende y firma con esta voz, se reivindican las demandas sociales, de los marginados, de los que de manera abierta y cotidiana no son escuchados.

3 Cabe señalar que hasta 2011, el arte urbano era considerado como ilegal, pero la muerte del artista urbano Felipe Becerra provocada por el disparo de un policía, suscitó una serie de acuerdos que llevaron en 2013 a la proclamación del decreto 75, “[...] por el cual se promueve la práctica artística y responsable del grafiti en la ciudad y se dictan otras disposiciones” (Gama-Castro y León-Reyes, 2016).

4 Gravante define el netactivismo como “[...] la apropiación y uso de las nuevas tecnologías por parte de todo sujeto en un contexto de movilización social [...] es una práctica que es el reflejo de la acción colectiva llevada a cabo en un contexto de conflicto o protesta y que se manifiesta generalmente en la realización de un medio alternativo de comunicación digital” (Gravante, 2017: 46).

En este sentido, el colectivo ha puesto a disposición de la sociedad un sitio en el que pueden descargar imágenes, carteles, papelones, entre otros recursos, para imprimirlos y utilizarlos para intervenir el espacio público.⁵ Así, proponen que “[...] para involucrarse solo hace falta que decida salir a la calle [...] descargue material y úselo. Usted mejor que nadie conoce su territorio y sus problemáticas” (Puro Veneno, 2019: s.p.).

Como lo propone Tomasso Gravante (2017: 22), los procesos de comunicación que se dan en medios alternativos, deben entenderse como “[...] componentes del cambio cultural consecuente al conflicto vivido por los participantes”. Es decir, ante una realidad complicada, ante la inseguridad e incertidumbre prevaleciente, ante la persecución y criminalización de la protesta social, la colectividad busca estrategias de resistencia que le permita cumplir con su agenda, en este caso la oposición al “veneno del uribismo”.

En este tenor, podemos enmarcar el activismo de Puro Veneno como una estrategia de tecnopolítica disidente con la cual “[...] la acción activista responde a un principio claramente emancipador, que se centra en la utilización de recursos digitales de cara a facilitar la libre expresión de subjetividades políticas” (Sierra, 2017: 12).

Así, Puro Veneno se convierte en un elemento aglutinador del descontento social, en una figura amplia que acompaña, da identidad y sentido de pertenencia, a “[...] quienes decidan tomarse las calles y las redes para hacer memoria y desenmascarar la mentira” (Puro Veneno, 2019: s.p.).

A la voz de “nos están matando” y “el antídoto es el arte”, el colectivo hace frente al poder, al Estado, a una “historia de crímenes y saqueos”, a todo un cúmulo de injusticias, cotidianas y normalizadas en América Latina, que son confrontadas por



Imagen 4. 7_foto. Puro Veneno.

medio de una estrategia de guerrilla simbólica, en la que, ante el discurso oficial y la imposición, la colectividad interviene con *stickers*, con “papelones” y con pintas. En este sentido, Puro Veneno se asume como, “[...] la generación del antídoto contra el veneno. Contra ellos hacemos nuestra catarsis, estallamos nuestro grito con aerosoles, pinturas, carteles, calcas, fotografías y piezas audiovisuales” (Puro Veneno, 2019: s.p.).

Así, el discurso de los medios de comunicación, que en general responde a la línea marcada por el Estado, es confrontado; el espacio público se convierte en el derecho de réplica de los “abajocomunes”. De esta manera, la acción de Puro Veneno se puede situar como parte de las poéticas de la desapropiación, propuesta por Cristina Rivera Garza, la cual busca,

[...] desposeerse del dominio de lo propio, configurando comunidades de escritura que, al develar el trabajo colectivo de los muchos [...] atienden a lógicas del cuidado mutuo y a las prácticas del bien común que retan la naturalidad y la aparente inmanencia de los lenguajes del capitalismo globalizado (Rivera-Garza, 2013: 23).

5 Ver <http://bit.ly/materialpuroveneno>

Ante una realidad latinoamericana que como lo señalan Francisco Sierra y Tommaso Gravante, es el resultado de décadas de neoliberalismo que se ha “[...] caracterizado por el desmantelamiento de las infraestructuras públicas y de extractivismo de bienes comunes” (Sierra y Gravante, 2017: s.p.), la paulatina desintegración del tejido social, el agotamiento del diálogo, la falta de interés y respuesta por parte de las autoridades, provoca que las colectividades conscientes busquen otros caminos, otros medios para organizarse y hacer frente a los constantes ataques orquestados desde el sistema.

Ahora, si bien el movimiento surgió en el contexto electoral colombiano de 2018, el triunfo de Iván Duque, y por lo tanto la imposición de una agenda de carácter neoliberal, la impunidad a los crímenes adjudicados a Álvaro Uribe, y por lo tanto la continuidad de su proyecto, han tornado las estrategias del colectivo en un ejercicio de resistencia que paulatinamente ha reivindicado la búsqueda de una transformación profunda.

En este tenor, *Puro Veneno* por medio de un manifiesto pronunciado en el marco de la exposición “No más seguridad democrática” convocada por el colectivo y celebrada el 16 de junio de 2019 en la ciudad de Bruselas, Bélgica, sostiene, “[...] hemos decidido brincar el anonimato, ¿para qué?, para proteger y motivar a cualquiera que pueda compartir este manifiesto sin el riesgo que implica oponerse al uribismo” (*Puro Veneno*, 2019: s.p.).

Con esto el colectivo sostiene que la lucha no sólo responde a una coyuntura determinada, sino que se asume como un programa que busca transformar la realidad colombiana, por medio de la resistencia, como una “generación que quiere la paz, la justicia social, la democracia plena y el buen vivir”, desde un movimiento amplio que trasciende lo electoral y a los mismos partidos políticos.

Esta práctica de resistencia tiene un carácter de urgencia, de emergencia, a partir del intento abrumador del Estado de controlar “la mente de los colombianos” por medio de una clara

estrategia de normalización ideológica. Esto ha tenido como consecuencia, una “plaga de indiferencia”, con la cual el Estado intenta hacer creer a la sociedad,

[...] que somos iguales a ellos, que somos lo mismo, y por ello debemos de olvidarnos de todo y dejar que el destino del país siga, pero no nos olvidamos, y por ello nos movemos y actuamos como la medicina que obra sobre esta plaga de indiferencia que nos invade; tenemos el antídoto, somos resistencia y dignidad (*Puro Veneno*, 2019: s.p.).

Si el neoliberalismo exacerbado impulsa posturas, abordajes y respuestas individuales, si el sistema recurre al perfeccionamiento técnico de sus estrategias de control, tal como el empleo de un panóptico digital mucho más eficaz y penetrante que el imaginado por Bentham (Han, 2014), la comunidad disidente, que desde otros frentes, en este caso la virtualidad y la intervención en las calles, se apropia de los medios y los redirige para buscar dignidad y solidaridad.

Es desde abajo, desde la cooperación absoluta, donde irrumpen nuevas prácticas activistas que permiten integrar y formar a las comunidades en otros frentes de resistencia tal como el mundo virtual.

La emergencia del activismo y acción colectiva de *Puro Veneno*, entre muchas otras manifestaciones de la cultura latinoamericana contemporánea, han logrado la convergencia de sectores que sistemáticamente han sido marginados por el poder. Así, encontramos a lo colectivo como un elemento central. Es decir, las manifestaciones en cuestión toman como centro no al individuo, sino a la colectividad, a la cual no sólo buscan representar o problematizar artísticamente, sino trabajar en conjunto y transformarla.

Como lo sostiene el colectivo, “[...] somos el antídoto, duélele a quién le duela, somos uno y miles al mismo tiempo, estamos en todos lados” (*Puro Veneno*, 2019: s.p.).

A MANERA DE CIERRE

Ante una realidad de muerte plagada por los asesinatos sistemáticos de defensores de derechos humanos, de ambientalistas y de periodistas, los múltiples feminicidios que a diario suceden a lo largo del continente, los desplazamientos y desapariciones forzadas, la migración obligada, la trata de personas, el narcotráfico y la multiplicidad de efectos implícitos en un fenómeno que es resultado del perfeccionamiento del neoliberalismo, que se impone en detrimento de los derechos y garantías sociales, ¿será posible reconstruir las instituciones y el tejido social?, ¿podremos superar esta etapa de muerte y abandono?, ¿qué papel tiene el arte en este contexto?, ¿desde dónde es pertinente que el artista como ser sensible, creativo, reflexivo y sobre todo comprometido, proponga una respuesta desde su ejercicio?

En el actual contexto mundial en el que hemos presenciado el resurgimiento de prácticas totalitarias y antidemocráticas que buscan impulsar agendas de derecha, que persiguen la privatización de los sectores estratégicos, que sin importar el impacto al medio ambiente explotan sin medida los recursos naturales, la colectividad encuentra maneras para demostrar su rechazo y resistir a la imposición de condiciones injustas.

Es a partir de la acumulación de agravios, de la sistemática escalada de abusos y de represión por parte del Estado, lo que lleva a las mismas colectividades a trascender la resistencia a baja escala, denominada por James Scott como “las armas de los débiles”, y manifestarse abiertamente.

Es por la difícil realidad latinoamericana que se construye una nueva manera de abordar lo político y lo social, es decir, nuevas formas, nuevas prácticas que son manifiestas en los diferentes ámbitos, tanto de producción artística como de incidencia política.

En este sentido, abordajes como el de Puro Veneno fomentan el diálogo entre la dimensión artística y el contexto social,

un intercambio que lleva al espectador a navegar por medio de una experiencia estética que toca fibras sensibles. Es en este contexto en el que surgen otras posibilidades, otros intentos que permiten superar categorías ya agotadas, y buscan deconstruir la realidad desde un ejercicio de reflexión dialéctica entre la colectividad y el yo, para proponer alternativas.

Considero que a través de la obra de artistas que abordan su producción desde una perspectiva crítica, comprometida con su contexto, y consciente de que de una u otra manera su práctica puede incidir en la coyuntura, se ha ampliado la lectura que de esta se tiene, al invitar a la reflexión y haciendo de estos proyectos no sólo un ejercicio de carácter estético, sino que ofrece al público la posibilidad de reinterpretar su realidad, de asumir una postura e involucrarse.

Tal vez, como lo sostiene Tomasso Gravante, la experiencia latinoamericana desde el activismo y la disidencia que ha tenido lugar en las últimas décadas, ha “[...] desbordado las definiciones académicas y que en este inicio de siglo necesitamos ya otro paradigma para acercarnos a estas prácticas de emancipación y autonomía” (Gravante, 2017: 26). Es posible que el vínculo que hemos señalado entre arte, activismo y colectividad, desde el marco de la disidencia, es indiciario de un mundo que se está transformando.

REFERENCIAS

- Bruguera, T. (2018). *Tania Bruguera: hablándole al poder*. México: MUAC-RM.
- Cartel Urbano. (2018). *Cartelismo: un grito en la pared* [Video online]. En *Cartel Urbano*. Disponible en <https://www.facebook.com/revistacartelurbano/videos/cartelismo-un-grito-en-la-pared/10156444421263006/> [Consultado el 2 de enero de 2018].
- Didi-Huberman, G. (2018). *Sublevaciones*. México: MUAC-RM.
- Falconi, J. (2018). “Léxico interpretado”. En Bruguera, T. *Tania Bruguera: hablándole al poder*. México: MUAC-RM.
- Felshin, N. (2001). “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”. En Blanco, P. (coord.). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Foster, H. (2001). “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”. En Blanco, P. (coord.). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Gama-Castro, M. y León-Reyes, F. (2016). “Bogotá arte urbano o graffiti. Entre la ilegalidad y la forma artística de expresión”. En *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 28, núm. 2. https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2016.v28.n2.49933
- Gómez-Peña, G. (2006). “La Pocha Nostra: un manifiesto en constante proceso de reinención”. En *Revista Conjunto*, núm. 151-152.
- Gravante, T. (2016). *Cuando la gente toma la palabra: medios digitales y cambio social en la insurgencia de Oaxaca*. Quito, Ecuador: Ediciones CIESPAL.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Argentina: Caja Negra Editora.
- Han, B. (2014). *En el enjambre*. Barcelona: Herder.
- Harney, S. y Moten, F. (2017). *Los abajo comunes. Planear fugitivo y estudio negro*. México: Campechana Mental-El Cráter Invertido.
- Hernández-Navarro, L. (2014). “Arte por Ayotzinapa”. En *A contra corriente*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=jt7m3kfNHAY>
- López-Cuenca, A. y Bermúdez, R. (2018). “¿Pero esto qué es? Del arte activista al activismo artístico en América Latina, 1968-2018”. En *El Ornitorrinco Tachado*, núm. 8. México: UAEMEX.
- Puro Veneno. (2019). *Manifiesto*. Disponible en: <https://www.facebook.com/Puro.Veneno.Fire/videos/2049674525327741/> [Consultado el 18 de junio de 2019].
- Rivera-Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles*. México, Tusquets Editores.
- Sierra, F y Gravante, T. (2017). *Tecnopolítica en América Latina y el Caribe*. Quito: Ediciones CRESPIAL.
- Sierra, F. (2016). “Prólogo”. En Gravante, T. *Cuando la gente toma la palabra: medios digitales y cambio social en la insurgencia de Oaxaca*. Quito, Ecuador: Ediciones CIESPAL.
- Treré, E. (2015). “Ecología del videoactivismo contemporáneo en México: alcances y limitaciones de las prácticas de resistencia en las redes digitales”. En Sierra, F. y Montero, D. *Videoactivismo y movimientos sociales. Teoría y praxis de las multitudes conectadas*. Barcelona: Gedisa.

LA FOTOGRAFÍA DE LUCHA LIBRE MEXICANA: SIMULACRO E INTERSTICIO

THE MEXICAN LUCHA LIBRE PHOTOGRAPHY: SIMULACRUM AND INTERSTICE

JUAN CARLOS REYES VÁZQUEZ, JIMENA GERMAN BLANCO

Universidad de las Américas Puebla, México

juan.reyes@udlap.mx

Recepción: 19 de julio de 2019 • Aceptación: 10 de octubre de 2019

RESUMEN

La imagen fotográfica se ha encontrado constantemente ante diversas encrucijadas: epistémicas, tecnológicas, estéticas y representacionales. En el caso de la fotografía de lucha libre, la imagen de esta personificación forma ya parte de un imaginario colectivo identitario. Por ello nuestro objetivo es realizar una propuesta sobre por qué la fotografía de lucha libre puede ser considerada una “imagen fuera de lugar”, una imagen de características liminales. De igual manera, pretendemos analizar por qué el fotógrafo de lucha libre en México podría ser considerado también un sujeto liminal. En concreto, se argumenta que dichas imágenes pueden ser consideradas liminales porque muestran espacios de “carnaval” en los que la lógica cultural habitual se paraliza y temporalmente aplican otras reglas. Para ello, plantaremos a través de los conceptos de catarsis, simulacro y espectáculo el por qué la fotografía de lucha libre puede ser considerada como una imagen “al margen”.

Palabras clave: simulacro, imagen liminal, lucha libre, fuera de lugar, espectáculo.

ABSTRACT

The photographic image has been constantly at various crossroads: epistemic; technological, aesthetic and representational. In the case of Lucha Libre photography, the image of this personification is already part of a collective identity imaginary. That is why our specific objective in this paper is to make a proposal about why wrestling photography can be considered an “image out of place”, an image of liminal characteristics. Similarly, we intend to analyze why the Lucha Libre photographer in Mexico could also be considered a liminal subject. The specific objective is to point to the argument that these images can be considered liminal because they show “carnival” spaces in which the usual cultural logic is paralyzed and other rules temporarily apply. To do this, we will consider through the concepts of catharsis, simulation and spectacle why the photography of Lucha Libre can be considered as an “outside” image.

Keywords: simulation, liminal image, wrestling, misplaced, spectacle.

La imagen fotográfica se encuentra desde mediados del siglo XX avanzando sostenidamente ante diversas encrucijadas. A nuestra consideración, las más relevantes han sido de corte epistémico, pero hay otras relacionadas con la modificación que el paradigma digital ha hecho en sus prácticas cotidianas debido a la incorporación de tecnologías específicas, o con una necesaria y continua re-conceptualización respecto a su estatuto artístico, indexical y representacional.

Sin duda estamos ya lejos de las ideas sobre la absoluta indexicalidad de la imagen fotográfica, así como de su imposible captura de la “realidad”, —lo que ello pueda significar, y se ha dado espacio a discusiones sobre representación, interpretación, narración y otras posibilidades que cuestionan y responden a los distintos regímenes escópicos, y a los cuales nos enfrentamos cada día en este mundo oculocéntrico. Un ejemplo interesante al respecto es el planteado por el fotógrafo Takuma Nahakira en uno de los ensayos que componen su libro *La ilusión documental*. Dice el artista: “[...] con frecuencia la imagen se confunde con la realidad en cuestión. Un ejemplo de este fenómeno son las fotografías que certifican que la identidad de las personas” (Nakahira, 2018: 21). México no es ajeno a la diversidad de prácticas y objetos culturales, así como un puntal tanto de construcción, como de cuestionamiento, o plena disidencia, ante lo que, en algunos casos, se ha impuesto como “identidad nacional”. Como lo apunta John Mraz (2009: 250), “[...] durante los últimos 150 años, lo que entendemos por cultura visual moderna se ha convertido, cada vez más, en un sitio en el que se han construido, deconstruido y reconstruido las identidades mexicanas”.¹ En este sentido, hemos señalado que consideramos importante reflexionar sobre la noción de “identidades mexicanas”, y su relación con la fotografía de lucha

libre en México —espacio intersticial de catarsis, simulacro y espectáculo—.

En 2016, cinco senadores de la República presentaron una propuesta para la declaración de un “Día Nacional de Lucha Libre y del Luchador Profesional Mexicano”. En dicho documento se presentaban los argumentos por los cuáles consideraban que era necesaria la aprobación de su propuesta, refiriéndose a la “lucha libre” como parte de lo que suele denominarse “identidad nacional”, por ser “espectáculo arraigado en la historia y la cultura” y “patrimonio intangible, popular y cultural de México” (Casillas-Romero, 2016: 1 y 10). Pero dentro de sus múltiples argumentos, muchos de ellos contradictorios en sí mismos, es interesante identificar una dimensión liminal. Describen, por ejemplo, a la “lucha libre mexicana” como “un arte y una fiesta”, “la más honesta de las simulaciones”, “un deporte noble”, una combinación de “comedia, teatro y actuación”, en donde las arenas son “escenarios de catarsis” (Casillas-Romero, 2016: 10-15).

Pareciera que una parte del imaginario colectivo mexicano ha encontrado comodidad en adoptar tradiciones o prácticas liminales como identitarias: “Día de muertos”, carnavales, “sincretismo” en fiestas patronales, incluso la simbología de un rito de paso en las fiestas de XV años. Rituales que, en conjunto, forman una imagen nacional que suele insertarse en la idea de “cultura mexicana”; es decir, un conjunto de objetos y prácticas basadas en el simulacro, la memoria y el culto a personajes o personificaciones. En el caso de la lucha libre, la imagen de esta personificación es además el ocultamiento de la identidad verdadera, encarnando una identidad temporal, una mimesis precisa para un espectáculo particular.

En este sentido, el objetivo de estas líneas es realizar una propuesta sobre por qué la fotografía de lucha libre puede ser considerada una “imagen fuera de lugar”, una imagen de características liminales. Las imágenes a las que hacemos

1 La traducción del inglés es nuestra.



Imagen 1. *Luchadores y referee en el ring*. Sinikolpos (2015).



Imagen 2. *Luchador en Xoco, CDMX*. Joe Hernández (2017).

referencia, pueden ser encontradas en unas pocas revistas dedicadas a la lucha libre Mexicana —las cuales son cada vez más difíciles de encontrar—, libros conmemorativos o que parten de alguna colección privada o exposiciones ocasionales, pero regularmente su clasificación escapa a casi cualquier categoría preestablecida.

Vale la pena anotar que, de igual manera, pretendemos analizar por qué el fotógrafo de lucha libre en México podría ser considerado, también, un sujeto marginal; como antes lo decíamos sobre las propias imágenes, un sujeto liminal. No es un fotógrafo deportivo, tampoco de espectáculos o de sociales, no es tampoco considerado un fotógrafo de retrato, o de nota roja. Es un fotógrafo del simulacro. Como lo dice Nakahira (2018: 31), la idea “[...] de que el mundo se corresponde con el yo, ha empezado a resquebrajarse”. Las fotografías de lucha libre en México son, ahora más que nunca, instantáneas de algo prácticamente inasible en términos de correspondencia.

Así, la intención es apuntar hacia un argumento que sugiera que dichas imágenes pueden ser consideradas liminales porque muestran espacios de “carnaval”, en los que la lógica cultural habitual se paraliza y temporalmente “aplican” otras reglas. Barthes (2000), ha dicho en su emblemático texto sobre el *catch*, de la lucha libre se espera espectáculo por impostura, y eso hace que se capture la imagen del simulacro, siendo ésta un simulacro que busca exaltar ciertas actitudes, gestos y prácticas. Es por ello que consideramos que la fotografía de lucha libre en México conjuga una catarsis, espectáculo, y simulacro —del espectador, el sujeto fotografiado y el fotógrafo—.

Por otro lado, es importante advertir que dichas imágenes cumplen a cabalidad con lo que Phillipe Dubois plantea sobre la fotografía, cuando afirma que no es únicamente un registro, sino un acto que implica performatividades; simuladas, reales, subjetivas o marginales: “[...] trabajo en acción, algo que no se puede concebir fuera de sus circunstancias” (Dubois, 1987: 11). Así,

consideramos que las ideas que nos permitirán realizar nuestro análisis, parten en buena medida de los conceptos de catarsis, simulacro y espectáculo. Vale la pena anotar que para ello será importante realizar, en un principio, una propuesta de categorización, que divida el conjunto de imágenes que conforman el corpus de estudio.

Sería relevante, antes de continuar sobre nuestro argumento central, reflexionar sobre el estatuto actual de la imagen fotográfica, así como los momentos por los que ha transcurrido su análisis. Siguiendo al mismo Dubois, en su libro *El acto fotográfico*, podemos decir que en un principio se asumió a la fotografía como retrato de lo real, un discurso sustentado en la mimesis, en la verosimilitud en la que una fotografía era concebida como un espejo del mundo. Es en ese momento en el que la fotografía desplaza a otros oficios. Como lo dice Rodríguez-Álvarez (2005: 315): “Con la popularización de la foto, los fotógrafos devinieron narradores de la historia en imágenes y el pintor perdió ese papel que durante décadas le correspondió”. Después, existió un segundo momento en el que la fotografía se consideró como la transformación de lo real, “[...] el discurso del código y la deconstrucción”. “Si generalmente el discurso del siglo XIX sobre la imagen fotográfica es el de la semejanza, se podría decir, siempre globalmente, que el siglo XX insiste sobre todo en la idea de la transformación de lo real por la fotografía” (Dubois, 1987: 30 y 32). En ese momento se denuncia la facultad de la imagen para convertirse en copia exacta de lo real. Finalmente, en un tercer estadio se concibe a la fotografía como huella de un real basado en el discurso del índice y la referencia, “[...] un regreso hacia el referente, pero desembarazado ya de la obsesión del ilusionismo mimético” (Dubois, 1987: 39). Evidentemente sería irresponsable detenernos aquí sin al menos mencionar la imagen en movimiento, la fotografía digital, o acercamientos post-fenomenológicos provenientes de autores

como Joan Fontcuberta (2016), Vilém Flusser (1985), Joanna Zylinska (2017), Don Ihde (2009), o José Luis Brea (2010).

Dicho esto, habrá que apuntar que como con casi cualquier fenómeno cultural del siglo XX, la lucha libre estuvo, y está, sujeta a la voracidad de la imagen, y debido a las características tan peculiares del “más espectacular de los deportes y el más deportivo de los espectáculos” —como algunos lo llaman y antes citábamos—, dichas imágenes han logrado crear un imaginario visual que, a pesar de contar con una historia de más de medio siglo en nuestro país, sigue teniendo cualidades marginales en su representación y visualización mediática. Si bien tanto luchadores, como aficionados, promotores y empresarios, han sido parte de la construcción y uso de un vasto universo visual, la fotografía de lucha libre ha gozado de una visibilidad ambivalente.

Las categorías que planteamos como inicio del análisis responden al *corpus* limitado de las imágenes fotográficas de lucha libre que agrupamos entre sí por características, ya sean formales, performáticas o de acceso. Habría que decir en un principio que esta división es sumamente dilatada. Esto se debe a que, como cualquier categorización visual, debe iniciar buscando los más amplios rasgos comunes para encontrar así patrones consistentes. Como ya lo había dicho Deleuze: “Todo lo cerrado está artificialmente cerrado”, y lo mismo sucede con cualquier división o categorización por más sistematizada que ésta sea. La categorización nos da indicios de la marginalidad de las fotografías de lucha libre: pueden ser tan disímiles entre sí que es difícil encontrar un único espacio de categorización para ellas. ¿Dónde aparecen, quién las toma, dónde y bajo qué circunstancias las toma, con qué intenciones, o quién las resguarda y por qué lo hace? Las fotografías de lucha libre también encuentran su marginalidad en los espacios intersticiales, visibles dentro de su propia categorización. Podría decirse que una de las razones por las que están “al margen” es debido a que se encuentran

“entre” los márgenes. W.T.J Mitchell (2009), plantea que aun cuando la imagen es un elemento muy extendido en la sociedad, es difícil encontrar el significado que podemos obtener de ella, o cómo es que opera sobre aquellos que las ven, o más aún, cómo se debe entender la historia de su producción material.

Pasando ahora a la clasificación de las imágenes, proponemos que la primer categoría la ocupan las fotografías que aparecen en revistas que, también al margen, existen con tirajes pequeños y con una circulación escasa. El grueso de estas imágenes son capturas de momentos del espectáculo, como lo dice Rodríguez-Álvarez (2004: 108), “[...] la esencia de las luchas es el movimiento y paradójicamente lo mejor de un combate las imágenes que se tomaron durante el encuentro”. Han existido diversas revistas de gran importancia en el país, muchas de ellas ya no circulan o no es fácil encontrarlas actualmente. Entre las más importantes anotamos: *Box y Lucha*, —revista aparecida en 1991, que migró a tener únicamente versión en Internet a partir de 2007, pero que posteriormente terminó como un grupo de Facebook— *El Halcón*, *Ases y estrellas de la lucha libre*, *Estelar de lucha libre*, *Estadio*, *Lucha Libre*, *Arena de box y lucha*, *El Fígaro*, *La Tarde*, *Arena*, y *K.O.* Por supuesto, habría que agregar que muchas de estas revistas ya no se distribuyen, desaparecieron hace más de 20 o 30 años, y solo algunos coleccionistas tienen páginas en redes sociales —Facebook, Pinterest, Instagram, entre otras— en las que han digitalizado parte de sus colecciones.

Es interesante anotar que algunas de estas colecciones de revistas, ya desaparecidas, como *El Halcón*, *Ases y estrellas de la lucha libre*, *Arena*, o *Lucha Libre*, pueden ser fácilmente halladas para su compra y venta en plataformas como eBay, o MercadoLibre. Por otro lado, cabe mencionar que la época en que estas revistas circularon con mayores tirajes, y por ello mayor consumo, fue entre los años 50’s y finales de los 80’s, época que coincide, con un enorme número de películas de lo que se



Imagen 3. *El Hijo del Santo*. Zooverano (2017).

ha llamado “Cine de lucha libre”, que luchadores profesionales como “El Santo”, “Blue Demon”, “Mil Máscaras”, “Octagón” o “Tinieblas” protagonizaron.

Por otro lado, encontramos las imágenes que aparecen en publicaciones especializadas. Algunos ejemplos podrían ser el número 27 de la revista *Luna Córnea*, publicada por el Consejo



Imagen 4. *El luchador*. Jesús Santos (2017).

Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) de México y el Centro de la Imagen, y el cuál está dedicado a la fotografía de lucha libre. Algunos ejemplos de libros podrían ser: *Espectacular de Lucha Libre* de Lourdes Grobet, publicado en 2005 en México, co-editado por Trilce Ediciones y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y en parte con

patrocinios de Grupo Modelo México y la marca de pinturas Comex. *Lucha Libre The Family Portraits* con textos de Rafael Tonatiuh y fotografías también de Grobet, publicado también por Trilce Ediciones en el 2008; o *Lucha libre mexicana* de Gabriel Rodríguez y Lourdes Grobet publicado en el 2015 por Trilce Ediciones y el CONACULTA. Aunque estos libros

ocupan también algunas de las fotografías que aparecen en las revistas —recordemos la identidad híbrida de estas imágenes a la que antes nos referíamos— en muchos casos son fotografías que pertenecen a colecciones privadas o que fueron tomadas por fotógrafos profesionales, cuyo material no aparece en revistas u otros medios. Un caso particular son las fotografías tomadas por Lourdes Grobet. A decir de Aurrocoechea (2004), Lourdes Grobet tiene más de once mil imágenes fruto de más de veinticinco años de trabajo. Como lo anota Carlos Monsiváis (2005: 6): “Grobet ha fijado su mirada en las aglomeraciones y las soledades del muy complejo espectáculo que es deporte que es, de nuevo, espectáculo”. Grobet tiene tres libros especializados sobre la fotografía de lucha libre —los mencionados con anterioridad—, y no hay libro sobre el tema en México que no tenga fotografías suyas, así como de la colección privada de Christian Cymet.

Entrelazada también con la anterior categoría encontramos las fotografías que están en colecciones particulares, como la de la propia Grobet, la de fotógrafos como “El Chilicas”, Porfirio Cuautle, Felipe de Anda o la de Christian Cymet —uno de los más grandes acervos conservados hasta el momento, y que hasta el 2010 no había terminado su primera clasificación de millares de fotografías y negativos—. Evidentemente estas colecciones deben su importancia a la afición y tenacidad de sus propietarios, que a su vez se vuelven parte del universo ficcional del imaginario sobre el universo simbólico de su propia colección.

Dos categorías muy similares serían las que contienen aquellas imágenes utilizadas para fotonovelas de luchadores, y que llamamos aquí “fotos de sesión”, es decir fotografías que no son tomadas durante el espectáculo, sino que se toman en estudio o locación, con la intención de realizar un “portafolio fotográfico” del luchador en cuestión. En el caso de las fotonovelas, existieron muchas publicaciones periódicas que empleaban fotomontajes —ya fuera con otras fotografías o con

dibujos— en las que los héroes enmascarados luchaban, como en el cine de luchadores, contra mafias, gánsteres, monstruos, doctores malignos o seres extraterrestres. De estas revistas, la más popular fue *Santo, el enmascarado de plata*, publicada por José G. Cruz, aunque también existieron algunas sobre “Blue Demon”, “El Huracán Ramírez”, “Neutrón”, “Mil Máscaras” o “Tinieblas”. En cuanto a lo que hemos llamado “fotos de sesión”, Lourdes Grobet “capturó” muchas imágenes con luchadores en sus casas o en estudio, ya que ella misma “[...] afirma que si no le interesó trabajar como reportera gráfica para la prensa especializada, es porque siempre ha querido conservar el carácter personal de su acercamiento” (Aurrecoechea, 2004: 176).

La última categoría que proponemos tiene que ver con lo que podríamos llamar “la foto del recuerdo”, concepto que tomo de Alfonso Morales Carrillo, y que se refiere fotografías que los aficionados se toman con o a sus luchadores favoritos y atesoran en álbumes o sobres amarillentos. Al respecto, nos parece de sumo interés lo que Gómez-Mont y Flores (2004: 127) plantean:

Pocas veces es tan evidente que la cámara no solo confiere realidad a la imagen, sino realidad a la realidad. Si no hubiera el pretexto de la cámara, no solo no habría fotografía; no habría, inclusive, momento mismo. Entonces en este caso el acto de fotografiar, además de que ayuda a recordar el momento, también lo crea, más allá de la ficción, en la vida misma.

En esta última categoría el anonimato del fotógrafo pasa a ser un componente de la imagen producida: lo importante para el aficionado no es la dimensión autoral del producto cultural, obtenido como sucede en otros ámbitos de la fotografía, sino lo capturado en ella. Al espectador —un espectador, digamos, ordinario, fuera de la categoría de coleccionista— poco le importan los personajes detrás de la cámara, busca a aquel frente

a ella que es no solo el protagonista de la imagen, sino el protagonista de su experiencia y, a futuro, de la memoria en relación al espectáculo vivido.

Una vez planteadas estas categorías, podremos ir recorriendo a ellas como ejemplos para ir a las tres variables centrales de estos apuntes: catarsis, simulacro y espectáculo. Comenzando por la catarsis, Villareal nos recuerda que “la asistencia a la lucha”, según explican los sociólogos Elías y Dunning (1992: 92-103), respecto a la búsqueda de la emoción en el ocio es una ocasión que permite “experimentar el desbordamiento de las emociones fuertes en público” sin perturbar el orden social; y como acto mimético permite experimentar emociones de la vida real como miedo, compasión u odio, de un modo que se disfruta porque “[...] no entraña social ni personalmente peligro alguno y puede tener un efecto catártico” (Villareal, 2009: 6). Habría que preguntarse si dicho efecto catártico es visible también en la fotografía, o como antes se había anotado y en términos de Phillipe Dubois, en el “acto fotográfico”. Consideramos que en este caso la catarsis ocurre al tomar la fotografía porque se obtiene un momento único y en el que el luchador está “en papel” es decir, se obtiene una intención de mimesis del simulacro. Esta catarsis existe también, nos parece, en los aficionados que toman “fotos del recuerdo”, ya que en términos casi metafísicos existe un desbordamiento del personaje fotografiado hacia el público que vierte en dichas fotografías parte de sus deseos e intención de memoria. Gómez-Mont y Flores (2004: 128) se preguntan, “[...] ¿por qué esta necesidad de fotografiar (casi) la misma escena, una y otra vez? En la repetición se encuentra, quizás, el tiempo absoluto, un meta-tiempo, que abarca y resume una experiencia; de múltiples fotos, una meta-imagen”. También hay catarsis entre los individuos que luchan porque es parte del espectáculo, no podrían no hacerlo, y la cámara lo captura.

Algunas investigaciones antropológicas han planteado que la mayor catarsis ocurre con el público, o en él, y la fotografía es capaz de “captarla”, ese diálogo entre los luchadores y público, así como el que ocurre entre los luchadores y la fotografía. En un evento catártico es fácil recordar la víctima propiciatoria, que plantea René Girard (2005) en *La violencia y lo sagrado*, un evento en donde todo el grupo social participa. Estas fotografías registran un asunto tribal, en donde la catarsis es tanto colectiva como individual. Como lo plantea atinadamente Rodríguez-Álvarez (2004: 108): “La partitura de golpes y la administración de adrenalina se congela cuando los públicos, los gladiadores, los réferis, los presentadores, las autoridades, los *seconds*, las mascotas, los invitados especiales, las edecanes, los vendedores y los extras, pasan a ser parte de la memoria icónica”. Tal vez ésa es la ilusión de los coleccionistas de estas fotografías, acaparar en su totalidad el evento y su memoria visual: “espectáculo y simulacro sobre gelatina”, diría la cédula en museo.

En cuanto al espectáculo, este es capturado por la cámara, pero en muy diversos sentidos: espectáculo sobre el *ring*, el que sucede fuera de las arenas, el que performativamente une a luchadores y público. Entiendo que utilizar el concepto de espectáculo, que Debord deconstruye en su emblemático libro *La sociedad del espectáculo*, para analizar el espectáculo de la lucha libre podría ser anacrónico, particularmente por el tono marxista visible en todo el libro, pero el concepto es desmontado por el autor con tantas aristas que considero que en algunos casos es aplicable a este fenómeno cultural. Por ello recurro a él en cuanto anota que “[...] el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (Debord, 2000: 1). Identificamos esa relación en la fotografía de lucha libre, mediatizada por imágenes, como refiere Debord. Las fotografías son remanentes del espectáculo, no la captura del mismo.



Imagen 5. *Luchadores en escala de grises*. Miguel Gonzáles (2014).

En las imágenes aparece el espectáculo, pero es un espectáculo al margen, no considerado ni deporte, ni espectáculo, ni arte, pero esto ocurre porque lo es todo al mismo tiempo. Según Barthes (2000: 8) “[...] hay personas que creen que el catch es un deporte innoble. El catch no es un deporte, es un espectáculo”. Así, las fotografías capturan los momentos más

catárticos de dicho espectáculo: vuelos, gritos, sangre, llaves. Esas imágenes son en conjunto la captura, no de la realidad del espectáculo, sino del espectáculo como categoría epistémica, es decir, una lectura temporal de lo que “el espectáculo” significa en determinado momento, y a la vez las fotografías son parte de él.

Sobre el ring llueven intermitentemente flashazos dependiendo del drama que ocurre encima y como una cascada, todos esos pesadores que extienden la red de su caja oscura, se llevan en cada rollo un resumen del *performance* que gracias a la foto, se puede apreciar más tarde como gesto, pose y coreografía (Rodríguez-Álvarez, 2004: 108).

En este sentido, es lo que captura la fotografía de ese espectáculo lo que nos interesa.

En cuanto al tercer concepto que nos ocupa, el de simulacro, si bien el término es regularmente adjudicado directamente a Baudrillard, Irina Vaskes (2008: 198), nos recuerda que en la tradición francesa el término entró en uso a través de textos de Georges Bataille, Pierre Klossowski y Gilles Deleuze, quien utilizó el término *simulacrum* como base de la crítica a la filosofía platónica. Dicho esto, podemos anotar que para Baudrillard el simulacro “[...] ya no constituye el resultado de la imitación de la realidad, sino lo contrario: su nueva interpretación manifiesta el fin de la imitación y la aniquilación de cualquier referencia” (Baudrillard citado en Vaskes, 2008: 200). Por ello consideramos que la fotografía de lucha libre se encuentra al margen, porque en ella se registra un simulacro duplicado, porque lo que ocurre en el ring es simulacro, pero la fotografía también lo es. Si bien los luchadores juegan papeles, el fotógrafo juega el propio. El rol de cada luchador es una encarnación de valores y antivalores simulados —técnico o rudo— que se ponen en tela de juicio frente al espectador: el bien y el mal, lo legal contra lo ilícito, la honradez frente a la traición, y que al ser su simulación percibida y canalizada por el público, se origina catarsis al validar no verosimilitud sino efectividad. Como lo explica Villareal (2009: 5), “Algunos o muchos de los asistentes a la arena o que ven la lucha por televisión no ignoran que la lucha pueda ser una coreografía; solo la disfrutan”.

Como con la catarsis, en el simulacro existe una suspensión de la realidad, una clara referencia al carnaval bajtiniano, en donde las reglas, incluidas las de verosimilitud, se suspenden al ver las fotografías, no solo en el espectáculo en vivo. Cuando se ven las fotos, se cree sin cortapisas en lo capturado y se “narrativiza” lo ocurrido antes y después sin importar si es cierto o no. Como dice Barthes (2000: 8), “Al público no le importa para nada saber si el combate es falseado o no, y tiene razón; se confía a la primera virtud del espectáculo, la de abolir todo móvil y toda consecuencia: lo que importa no es lo que cree, sino lo que ve”.

La “narratividad” de todo combate en la lucha libre no es nunca innovadora para el espectador, pues la trama es en esencia una misma —enfrentamiento del bien contra el mal—, pero con distintos personajes. Por tanto, el espectador “[...] no quiere novedades, sino buenas representaciones” (Villareal, 2009: 7). Es decir, la fotografía de lucha libre es encarnación de simulacro validado, catarsis lograda y un espectáculo efectivo para su público.

Así, consideramos pertinente proponer que la Lucha Libre en general, y su fotografía en particular, pertenecen a una industria cultural “propia”, es decir, que obedece reglas de mercado locales y responde a fenómenos de la misma índole, pero que al mismo tiempo no puede separarse de la constitución del campo cultural de la imagen. Al no ser ni deporte ni espectáculo, sino ambos, sus producciones han provocado que tanto el espectáculo como la imagen generada a partir de él se mantengan en categorías aisladas. El producto principal de esta industria, que no comparte sus objetos culturales con otros espectáculos ni con otros deportes, sería el género de “cine de luchadores”, por ser el género mexicano de “películas de superhéroes”.

Entonces, podemos decir que las fotografías de lucha libre mexicana son imágenes al margen, imágenes fuera de lugar, imágenes liminales que parten de los conceptos: catarsis,

espectáculo y simulacro, los cuales, como ya habíamos anotado, son visibles en las categorías propuestas. Así, las fotografías de lucha libre habitan el intersticio, pues algunas de estas categorías se traslapan, creando esos espacios de intersticio o liminalidad, en los que hemos centrado nuestra atención. Las fotografías de lucha libre se encuentran desperdigadas entre archivos periodísticos, baúles de fotógrafos profesionales y amateurs, aficionados con colecciones inclasificables y páginas de fotonovelas. Son imágenes que provienen de un imaginario que —aún hoy y después de tantos debates— vive aún la absurda clasificación de “baja cultura”, al tiempo que se someten al escrutinio sobre la verosimilitud del deporte-espectáculo-arte. Las fotografías de lucha libre en México son imágenes liminales porque muestran espacios de suspensión, de intersticio, en los que ciertas lógicas y prácticas culturales se modifican, no solo en su comportamiento, sino también en su performatividad, sociabilidad e interpretación de la paralaje visual desde el que decidimos ver el mundo.

REFERENCIAS

- Aurrecochea, J. (2004). “Lourdes Grobet: La lucha por la vida”. En *Luna Córnea*, núm. 27, pp. 169-177.
- Barthes, R. (2000). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- Bartra, A. (2004). “Las viñetas del apocalipsis”. En *Luna Córnea*, núm. 27, pp. 46-43.
- Brea, J. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: AKAL.
- Casillas-Romero, J. (et. al) (2016). *Iniciativa del Senado de la República “El Día Nacional de la Lucha Libre y del Luchador Profesional Mexicano”*. Disponible en: http://www.senado.gob.mx/64/gaceta_del_senado/documento/61931
- Delanty, G. (2006). *Community. Comunidad, educación ambiental y ciudadanía*. Barcelona: GRAO.
- Debord, G. (2000). *La sociedad del espectáculo*. Barcelona: Pretextos.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- Flusser, V. (1985). *Into the Universe of Technical Images*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Glaxia Gutemberg.
- Gómez-Mont, G. y Flores, C. (2004). “Divagaciones alrededor de un álbum”. En *Luna Córnea*, núm. 27, pp. 124-129.
- Gubern, R. (1971). *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Holtz, D. (ed.) (2005). *Espectacular de Lucha Libre. Fotografías de Lourdes Grobet*. México: Trilce Ediciones-UNAM-Secretaría de Cultura del Estado de Puebla-CONACULTA-Grupo Modelo México.
- Ihde, D. (2009). *Postphenomenology and Technoscience. The Peking University Lectures*. New York: State University of New York Press.
- Jiménez, O. (2004). “El médico asesino”. En *Luna Córnea*, núm. 27, pp. 44-45.

- Khalip, J. y Mitchell, R. (eds.). (2011). *Releasing the Image. From Literature to New Media*. Stanford: Stanford University Press.
- Nahakira, T. (2018). *La ilusión documental*. Barcelona: Ca l'Isidret Edicions
- Mitchell, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- Monsiváis, C. (2005). "De la Lucha libre como Olimpo enmascarado". En Holtz, D. (ed.) *Espectacular de Lucha Libre. Fotografías de Lourdes Grobet*, pp. 6-11.
- Morales-Carillo, A. (ed.). (2005). *Espectacular de Lucha Libre. Fotografías de Lourdes Grobet*. México: Trilce.
- Morales-Carrillo, A. (2004). "Retratos del coleccionista adolescente". En *Luna Córnea*, núm. 27, pp. 120-121.
- Mraz, J. (2009). *Looking for Mexico. Modern Visual Culture and National Identity*. Durham: Duke University Press.
- Rodríguez-Álvarez, G. (2004). Guerra de Mentiras. En *Luna Córnea*, núm. 27, pp. 105-109.
- Rodríguez-Álvarez, G. (2005). "Las luchas de Lourdes Grobet". En Holtz, D. (ed.) *Espectacular de Lucha Libre. Fotografías de Lourdes Grobet*, pp. 310-318
- Vaskes-Santches, I. (2008). "La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de la simulación total". En *Estudios de filosofía*, núm. 38, pp. 197-219.
- Villareal, H. (2009). "Simulacro, catarsis y espectáculo mediático en la Lucha Libre". En *Razón y Palabra*, vol. 14, núm. 69, pp. 1-11.
- Zylinska, J. (2016). *Nonhuman Photography*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.

TRAVIS WILKERSON: HACIA UNA ARQUEOLOGÍA DE LA VIOLENCIA

TRAVIS WILKERSON: TOWARDS AN ARCHAEOLOGY OF VIOLENCE

MARIANA MARTÍNEZ BONILLA

Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco, México

marianamtzbonilla@gmail.com

Recepción: 15 de febrero de 2019 • Aceptación: 5 de agosto de 2019

RESUMEN

El objetivo de este texto es reflexionar en torno a las maneras en que el cineasta norteamericano Travis Wilkerson (Denver, 1969) cuestiona, a partir de una revisión de la historia de la violencia racial en el sur de los Estados Unidos durante el siglo XX, el presente violento de dicha nación. Mediante los conceptos de política, archivo y montaje se analizará el ensayo filmico *Did You Wonder Who Fired the Gun?*, de 2017, con el cual, Wilkerson interpela a la memoria del siglo pasado y logra conformar un particular discurso estético que reposa en la posibilidad de una historia alternativa, construida a través de la experimentación formal y narrativa, así como del trabajo de resignificación del material audiovisual, proveniente de diversas fuentes y archivos.

Palabras clave: memoria, historia, archivo, arqueología, montaje.

ABSTRACT

The main objective of this text is to reflect on the ways in which the North American filmmaker Travis Wilkerson (1969) questions, through the problematization of the history of racial violence in the South of the United States during the 20th century, the violent present of that nation. Through some concepts such as politics, archive and *montage*, the the film essay *Did You Wonder Who Fired the Gun?* (2017) will be analyzed. In it, through formal and narrative experimentation, as well as the work of re-signification of the audiovisual material, coming from the most diverse sources and archives, the filmmaker interpellates directly to the memory of the past century and manages to shape a particular aesthetic discourse that rests on the possibility of an alternative history.

Keywords: memory, history, archive, archaeology, montage.

INTRODUCCIÓN

Heredera de los preceptos estéticos y políticos del *Agit-prop* soviético y de El Tercer Cine latinoamericano, la obra del cineasta independiente Travis Wilkerson (Denver, 1969) posee un profundo sentido crítico sobre la historia de los Estados Unidos. A través de la actualización estética y narrativa de las intenciones políticas y revolucionarias de dichas corrientes, Wilkerson propone un “nuevo cine” cuya pregunta no sea por la manera en la cual sus imágenes son capaces de cambiar al mundo, sino “[...] que pretenda descubrir qué debería cambiar y cómo” (Wilkerson, 2007: s.p.).

Enmarcada en aquello que el artista llama *Creative Agitation* —agitación creativa—, y donde lo político y lo creativo deberán fusionarse, la obra de Wilkerson no admite adscripción alguna a esquemas, categorías o convenciones genéricas, a las cuales atraviesa intempestivamente. Según Wilkerson, las categorías de género sólo son útiles tanto para los agentes del comercio, como para aquellos cineastas alineados a la industria cinematográfica, como afirma en su texto *Incomplete Notes on the Character of the New Cinema* (2007).

En este sentido, podemos hablar de los procesos de experimentación formal y narrativa que caracterizan a su obra como un intento radical por “[...] acercar el arte a la política tanto como para que algún día la política pueda parecerse al arte” (Wilkerson, 2011: s.p.), con la finalidad de producir nuevos modos de la experiencia a través del uso significativo de la creatividad y las capacidades de la imaginación.

En las siguientes líneas, analizaré algunas estrategias utilizadas por Travis Wilkerson, en uno de sus más recientes filmes, *Did you Wonder Who Fired the Gun?* (2017), para problematizar la historia de la violencia racial en el sur de los Estados Unidos. Para ello, me interesa hacer énfasis tanto en los procesos de

experimentación formal y narrativa, como en el trabajo de resignificación del material audiovisual a través del cual interpela directamente a la memoria del siglo pasado y logra conformar un particular discurso estético que potencia la posibilidad de una historia alternativa; es decir, una nueva manera para entender los conflictos del presente.

I

Did You Wonder Who Fired the Gun? (2017) es un ensayo documental, nacido como un performance e inspirado por la participación de Travis Wilkerson en la protesta organizada en el año 2013 en Los Angeles, California en honor de Trayvon Martin, un adolescente afroamericano asesinado en Florida por George Zimmerman en febrero del 2012. En él, el director indaga acerca de una oscura leyenda familiar: el rumor de que durante los años cuarenta del siglo pasado, su bisabuelo, Samuel Edwin —“S.E.”— Branch, habría asesinado a sangre fría a Bill Cal Spann, un hombre afroamericano, en Dothan, Alabama.

Esta ominosa historia es relatada de una manera no lineal; los acontecimientos son reconstruidos fragmentariamente a través de una compleja combinación de material de archivo, perteneciente a las películas caseras de la familia materna de Wilkerson; entrevistas, documentos periciales e imágenes capturadas por el director.

Un par de secuencias extraídas del filme *Matar a un ruiseñor*, de Robert Mulligan (1962), teñidas de rojo mediante procesos de manipulación digital, dan inicio a un viaje de descenso hacia el infierno a partir de una historia enterrada en la memoria familiar que, sin embargo, es también el reflejo de la historia de una nación marcada por el odio y la violencia racial.

A través de ellas y en los anacronismos que comprometen, Wilkerson no sólo da cuenta de los estereotipos y las

representaciones propias del cine clásico norteamericano,¹ sino que establece una comparación entre dos patriarcas norteamericanos. Por un lado, nos encontramos con la figura de Atticus Finch, el héroe blanco de la novela *Matar a un ruiseñor*, de la escritora Harper Lee (1962)² y, por el otro, con la de su bisabuelo, S.E. Branch, quien bien pudo formar parte de la horda —ataviada con sombreros Fedora—, que pretendía linchar a Tom Robinson, el hombre afroamericano defendido por Finch en la novela de Lee, según palabras del propio Wilkerson.

La violencia ejercida por el cineasta sobre estas imágenes dotará al filme de una extrañeza inenarrable al tiempo que deviene, lenta y acompasadamente por su propia voz en *off*, en una búsqueda intersticial entre el entramado de los secretos familiares, de los que nadie quiere hablar, y la memoria colectiva, entendida como una serie de acontecimientos que importan sólo para determinados grupos sociales. Es decir, como aquella “[...] corriente de pensamiento continua [...] que retiene del pasado sólo lo que está vivo o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene” (Halbwachs, 1995: 213), para revelar algunas de las causas del racismo en el sur de los Estados Unidos.

El análisis y la intervención plástica de la imagen de archivo se consolidan, desde el inicio del filme, como ejes analíticos a través de los cuales Wilkerson se ocupa del problema racial en los Estados Unidos, trazando en paralelo una genealogía que va de los inicios de la segregación hasta las manifestaciones más radicales del supremacismo blanco. Estas son imágenes e historias que, a partir de un método crítico

de análisis cercano a la microhistoria de Carlo Ginsburg y la pequeña escala de Siegfried Kracauer, desarrollado por Wilkerson, convergen en una búsqueda de las raíces del odio expresado por el racismo contemporáneo.

II

En la obra de Wilkerson que aquí me ocupa, cada imagen es un cabo suelto dentro de una cadena de historias personales y colectivas, a través de la cual el pasado es citado a compadecer “[...] para que cese un poco la ceguera del presente [...], para cuestionar, también, los falsos “acontecimientos” de los que nuestra sociedad hace gala y con los que se embriaga para olvidar” (Didi-Huberman, 2016: 13).

Ante nosotros, a través del testimonio Ed Vaughn, circula la historia del activismo por los derechos humanos de las poblaciones de color, simbolizada por la heroica y olvidada figura de Rosa Parks. Pero también nos encontramos con los secretos pertenecientes a la infancia de la madre y la tía del cineasta; quienes en una entrevista relatan las complejidades y diferentes tonalidades de la vida de S.E. Branch, que van desde las memorias de un abuelo amoroso, hasta supuestas acciones pederastas.

Mediante la complejidad de la forma ensayística, Wilkerson realiza un trazado genealógico de la segregación sureña, al tiempo que excava en el pasado familiar para encontrar paralelos con aquellas otras historias de racismo e injusticia. Para ello, inicia con la contraposición entre el material del archivo familiar, recuperado de algunos rollos de película filmados por su abuelo en 1946, y las imágenes en blanco y negro, filmadas por él mismo, confrontando críticamente a la memoria colectiva y la historia familiar, como aquellas en donde Ed Vaughn, su madre y su tía, son entrevistados.

En una de las secuencias más significativas del filme, un grupo de imágenes en movimiento, extraídas de las películas

1 Según Antonio Weinrichter, la utilización de imágenes pertenecientes al cine narrativo comercial permite a los cineastas que trabajan con metraje encontrado estudiar las representaciones vehiculadas en dichos filmes. Véase Antonio Weinrichter. *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*, p. 85.

2 Harper Lee. *To Kill a Mockingbird*. Philadelphia: Lippincott.

caseras de 8 mm, propiedad de la familia del artista, ocupa la totalidad de la pantalla. Estas imágenes, capturadas por el yerno de S.E. Branch, muestran a un grupo de hombres y mujeres conviviendo en el exterior de una casa durante un día soleado, configuran una especie de retícula, montada sobre un fondo negro.

Reproducidas en *loop*, dichas secuencias aparecen y desaparecen, dejando siempre espacios abiertos a la indeterminación que, a su vez, dan cuenta de los vacíos de la historia a la que el director está interpelando directamente. En dichos espacios, en esos momentos en los que la retícula parpadea y a través de las preguntas que el director plantea acerca del secreto que aquellas imágenes ocultan, se hacen visibles las tensiones y contradicciones de la historia familiar del director.

Sobre estos hiatos también se actualizan las relaciones de poder implicadas en el libre tránsito de los cuerpos, los gestos, las historias y los afectos en el espacio del fotograma. Cabe preguntarnos, ¿qué significa detener la imagen y arrancarla de su contexto original para multiplicarla y hacerla reverberar?

Al multiplicar las imágenes de las únicas 12 secuencias, dentro de la totalidad de filmaciones caseras de las que Wilkerson dispone, en las que S.E. Branch aparece, el cineasta nos invita a analizar el instante en el cual el gesto de su bisabuelo se transforma. Así pues, nos indica la existencia de un *punctum*, de “[...] un <<gesto>> imprevisto al que reconocemos <<un valor de vida>>, porque libera a la imagen de lo que tiene en común —por su fijación— con lo generalizado y gregario”, como afirma Josep Casals (2015: 38-39) a propósito del análisis de Roland Barthes sobre el cuerpo como el punto “magnético” y neurálgico, sobre el que se abre el abismo de significación de las imágenes fotográficas que analiza en *La cámara lúcida* (1990).

En esta multitud de cortes que no cesan de repetirse, operados sobre el amplio *corpus* del archivo familiar, atendemos plenamente a la mutación de un andar enrarecido y una mirada

incómoda y esquiva, mostradas en una cinta en blanco y negro filmada durante octubre de 1946 —mes del asesinato de Bill C. Spann—, “en una inconfundible arrogancia” (Wilkerson, 2017), tal y como lo muestra la cinta a color filmada en 1953. Me pregunto si este andar envalentonado y arrogante, pudiera cristalizar el gesto social que acepta y normaliza la violencia racial.

III

En su libro *Shadows, Specters, Shards: making History in Avant-Garde Film* (2005),³ Jeffrey Skoller afirma que la historia crea sus narrativas a partir de los fragmentos arrancados a aquello que queda después de que un evento ha ocurrido. De la misma manera, el cine reconstruye el tiempo a través de una serie de tomas, cada una de ellas “[...] un fragmento incompleto cortado del tiempo continuo” (Skoller, 2005: VXI), a través de ciertas configuraciones formales que le permiten reconstruir la supuesta linealidad temporal del acontecer, escondiendo este carácter fragmentario.

El cine experimental, de vanguardia y ensayístico, al contrario, se empeña en enfatizar “[...] el fragmento como un elemento central del pensamiento histórico y cinematográfico. El sentido se acumula través de la constelación de piezas y fragmentos y los espacios entre ellos” (Skoller, 2005: XVI). Siguiendo esta premisa, es posible afirmar que, a través de la fragmentación narrativa y la figuración disruptiva tanto de la historia como de las imágenes, Wilkerson irrumpe performáticamente en el archivo —tanto familiar como oficial— no sólo para cuestionarlo, como se ha mencionado anteriormente, sino para yuxtaponer los tiempos y las memorias, elaborando una

3 Jeffrey Skoller. *Shadows, Specters, Shards. Making History in Avant-Garde Film*. Minneapolis: university of Minnesota Press.

compleja genealogía de la violencia racial en el sur de los Estados Unidos.

Su posicionamiento crítico lo obliga no sólo a indagar en la complejidad y los matices de la personalidad de S.E. Branch y su familia, sino también en las tensiones de los procesos sociales a través de los cuales los crímenes raciales tienen lugar. Tal es el caso de la contraposición entre las memorias de su familia, en donde su bisabuelo juega un papel fundamental, y aquella memoria de la historia herida en la que se inscribe el asesinato de Bill Spann.

A través de una pantalla dividida en la que se muestran dos pares de secuencias que capturan los momentos de la vida cotidiana familiar —hombres y mujeres posando frente a una casa, por una parte y, por la otra, una pequeña niña caminando y mirando fijamente a la cámara mientras sonríe—, y la inscripción de la lectura detallada del certificado de defunción de Spann, Wilkerson pone en evidencia las aporías propias de la memoria y del relato histórico.

“No puedes ver estas imágenes del mismo modo después de haberlo leído” (Wilkerson, 2017), asegura el realizador y así, a partir de esta toma de posición mediada por el montaje, asistimos a la movilización de la contraposición entre el campo sonoro, o la voz que habla, y el campo visual, aquellas imágenes del archivo familiar, como un dispositivo crítico y dialéctico en donde se vuelve imposible atender a la representación de los momentos familiares alrededor de S.E. Branch omitiendo la información sobre el asesinato de Bill Span, otorgada por la voz del cineasta.

En esta confrontación entre archivos —atravesados a su manera por ciertas lógicas del poder y del silencio—, así como en la fractura narrativa que impera a lo largo de todo el filme, encontramos una suspensión de la significación que da cuenta del carácter abiertamente político del “nuevo cine” de Wilkerson, pues este “[...] sólo puede existir en un estado tan

indeterminado e incompleto como el mundo al que pretende reflejar” (Wilkerson, 2007).

Lo que se presenta es una ruptura de orden brechtiano, un “montaje de la complejidad”, como afirma Georges Didi-Huberman (2013) en su análisis sobre el *Diario de trabajo* de Brecht. Es decir, un distanciamiento que, a través de la sustitución de las progresiones lineales, propias del modelo narrativo clásico por una ruptura radical tanto de la forma como del contenido, tiende a dar cuenta de las contradicciones inherentes a una determinada situación socio-política.

En ese sentido, la disociación del relato, su ruptura a través de la separación entre lo que las imágenes muestran y lo que la voz dice, opera como una dislocación del sentido que da cuenta de la capacidad que las imágenes poseen para operar desde su singularidad. Éstas cuentan su propia historia y, al permitirles hablar, Wilkerson ejecuta un doble ejercicio arqueológico.

Por un lado se acerca al pasado a través de la búsqueda de los vestigios y los restos materiales de la sociedad sureña norteamericana y, por el otro, se aproxima al archivo que conforman, desde una arqueología a contracorriente, como la planteada por Michel Foucault en su *Arqueología del saber* (1969),⁴ para interrogarlos en el plano de su aparición, para preguntar por las condiciones de posibilidad que permiten su legibilidad en una época determinada.

IV

Al excavar en el archivo familiar, en su carácter fantasmal, indiscernible, problemático e incompleto y, más aún, cuando esas fotografías y videos familiares son puestos en relación con la historia de una nación profundamente marcada por la

4 Michel Foucault. *Arqueología del Saber*. México: Siglo XXI.

violencia, ¿a qué clase de espectros se está convocando?, ¿qué órdenes del tiempo y de la historia entran en operación en dicha invocación, en ese espacio intersticial entre la memoria personal y la colectiva?

Es a través del montaje, en tanto articulación disruptiva y configuración conceptual de la operación de recuperación de la memoria y en tanto confrontación histórica, que Travis Wilkerson invoca al pasado y a sus fantasmas. El cineasta llama una vez más nuestra atención para reflexionar sobre la naturaleza estructural —es decir, social y política— del racismo al establecer un complejo diálogo con las manifestaciones contemporáneas de la supremacía blanca.

Las imágenes en blanco y negro de la ceremonia de la Confederación en Verbena a la que el cineasta asiste, intentando encontrarse con su tía, una lideresa supremacista, dan cuenta de la relación entre la injusticia y la violencia raciales y la negación de la participación de los esclavos negros como combatientes en la Guerra Civil. En este memorial, como afirmara el propio Wilkerson, “esas vidas no importan”. De la misma manera, el pueblo de Montgomery ha olvidado a Rosa Parks y los habitantes de Lewisville han suprimido cualquier información acerca del paradero del sepulcro de Bill Spann.

En este riguroso ejercicio audiovisual acerca de la memoria, en esta práctica de “justeza” sobre una cuestión de justicia, el cineasta también rememora a todos aquellos hombres y mujeres afroamericanos, víctimas de crímenes relacionados con el odio racial; sujetos que, al igual que Bill Spann y Trayvon Martin, fueron asesinados sin que nadie resultara culpable por sus muertes, y cuyos nombres circulan, uno tras otro sobre la canción de protesta *Hell You Talmabout* (2013), interpretada por Janelle Monáe y Wondaland Records, exigiendo ser nombrados, en las brevísimas secuencias de intertítulo que articulan y desarticulan toda la lógica narrativa del filme.

De modo que, esta historia del racismo en el sur de los Estados Unidos, contada a contrapelo, se convierte también en un lamento, que plantea una serie de preguntas —con énfasis en los acontecimientos de un pasado corrupto—, que se empeñó rotundamente en invisibilizarlos, y ante las cuales no es posible ofrecer respuestas concretas o satisfactorias.

Por lo tanto, la pregunta que Travis Wilkerson plantea cuando alude, en el título del filme a la canción que Phil Ochs compuso en 1963 en honor de William Moore,⁵ no es sobre el quién, pues la verdad acerca del crimen S.E. Branch es nebulosa, sino acerca del por qué, acerca de la raíz de los problemas del presente, de los acontecimientos que sistemáticamente han quedado en el olvido.

Finalmente, el ejercicio arqueológico que *Did You Wonder Who Fired the Gun?* (2017) supone no es sobre lo personal, sino sobre lo colectivo y las maneras en las que la violencia se inscribe en la memoria histórica. En el ensayo audiovisual aquí analizado, a la manera de la literatura menor, caracterizada por Kafka, y analizada detenidamente por G. Deleuze y F. Guattari en *Kafka, por una literatura menor*, el problema familiar, se conecta con lo político; es decir, “[...] el problema individual, se vuelve entonces tanto más necesario, indispensable, agrandado en el microscopio, cuanto que es un problema muy distinto en el que se remueve en su interior” (Deleuze y Guattari, 2008: 29).

En el ejercicio ensayístico de Travis Wilkerson, la oscuridad alrededor de la historia familiar, el secreto del asesinato cometido por su bisabuelo, se piensa como un punto clave, como una pista —en el sentido que Carlo Ginsburg le otorgó a la palabra— que debe ser investigada; esto supone una extrañeza —una marca aporética dentro de la continuidad del relato

5 Phil Ochs. "William Moore". En *A Toast to Those Who Are Gone* [CD] Rhino.

familiar— que necesita ser explicada en tanto su peculiaridad debe ser “[...] tomada como un signo de una estructura mayor, pero escondida o desconocida” (Peltonen, 2001: 349). De tal manera que nos permita recuperar la memoria de una nación, y así, desde esa otra historia y desde el lugar de resistencia que ésta significa, sea posible comprender el presente.

REFERENCIAS

- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Casals, J. (2015). *Constelación de pasaje. Imagen, experiencia, locura*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka, por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. España: A. Machado Libros.
- Didi-Huberman, G. (2016). *Pasados Citados por Jean-Luc Godard*. Santander: Shangrila.
- Halbwachs, M. y Lasén, A. (1995). “Memoria colectiva y memoria histórica”. En *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, núm. 69, pp. 209-219.
- Peltonen, M. (2001). “Clues, Margins and Monads: The Micho-Macro Link in Historical Research”. En *History and Theory*, vol. 40, núm. 3, pp. 347-359.
- Skoller, J. (2005). *Shadows, Specters, Shards. Making History in Avant-Garde Film*. Minneapolis: university of Minnesota Press.
- Weinrichter, A. (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Navarra: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra.
- Wilkerson, T. (2007). “Incomplete notes on the Character of New Cinema”. En *Kino*. Disponible en: <http://www.e-kino.si/2007/no-1/blazinice/incomplete-notes-on-the-character-of-the-new-cinema>
- Wilkerson, T. (2011). *Creative Agitation*. Disponible en: https://docs.wixstatic.com/ugd/8598f7_25a11fe2908042bb8c776457a8984107.pdf
- Wilkerson, T. (dir.) (2017). *Did You Wonder Who Fired the Gun?* [DVD]. Estados Unidos.

Ensayo visual

MARCEL DUCHAMP: LA ESCRITURA EN REVERSA

ALEJANDRO TAMAYO
York University, Canada
laimagendelmundo@yahoo.ca

Es inmensamente mayor todo lo que se ha escrito, y sigue escribiéndose, sobre Marcel Duchamp, —este texto incluido, que aquello que él mismo escribió o publicó—. Aunque la escritura, y los ejercicios de exploración con el lenguaje, fueron llevados a cabo durante toda su vida, esta práctica fue en su mayoría esporádica, “no-lineal”, y siempre inacabada. Su escritura estuvo compuesta, más que todo, de relámpagos, de flechazos de inspiración, que buscaron ser plasmados, o “detenidos”, en los soportes ofrecidos por el lenguaje, y en los recursos que encontraba disponibles a su mano: reversos de tarjetas, hojas sueltas, o trozos de papel recortados.

Muy pronto se dio cuenta del valor de estos escritos, realizando él mismo una primera “publicación” en 1914, en lo que se conoce ahora como la *Caja de 1914*. La caja, porque en realidad lo era —Duchamp seleccionó para ello una caja de negativos Kodak—, incluyó 16 notas escritas a mano, fotografiadas y

montadas en cartón blanco, y un dibujo titulado *avoir l'apprenti dans le soleil* —tener el aprendiz en el sol—. ¹ Este trabajo con- tuvo desde entonces elementos clave de lo que sería posterior- mente el desarrollo de su obra y ofreció pistas de la manera como la escritura y su obra plástica estuvieron mutuamente influenciadas. ²

Podríamos decir que su relación con el lenguaje fue am- bivalente, considerándolo al mismo tiempo como una fuente inagotable de inspiración, y “[...] como uno de los grandes errores de la humanidad” (Lazzarato, 2014: 24). Su fascinación, indica Octavio Paz, fue de orden intelectual, ya que el lenguaje es “[...] el instrumento más perfecto para producir significados y, asimismo, para destruirlos” (Paz, 2008: 19).

Y es que Marcel Duchamp no entendió los signos del len- guaje a la manera como lo hizo Saussure, como una oposición entre significados y significantes, sino que para él “los signos no representan nada”, y por tanto pueden ser usados para orientar la mente de una manera diferente (Lazzarato, 2014: 25). Pero para que esta liberación sea posible, y nuevas posibilidades sean creadas, es necesario crear un estado de “vacío”, de “total anestesia”, que permita romper con el hábito de las palabras.



Esto es sólo posible si los significados que el lenguaje produce son suspendidos; “[...] significados que, como el buen o el mal gusto, no son más que hábitos cristalizados por la repetición” (Lazzarato, 2014: 24).

Los ejercicios que realizó a nivel del lenguaje estuvieron se- guidos, o precedidos, por un proceso de experimentación en el plano de la materia y de los objetos del mundo físico, dando cuenta de una mutua relación entre sus exploraciones formales con la “materia” y los significados del lenguaje y el desarrollo de su obra plástica. Dado que “[...] la tiranía de la representación concierne no solo al lenguaje, sino también al arte” (Lazzarato, 2014: 25), fue de ambas “tiránías” de las cuales buscó liberarse.

Entre sus influencias figuraron no solo Raymond Russel y Alfred Jarry, sino también Jules Laforgue —más que todo los títulos de sus obras que su poesía— y Stéphane Mallarmé —Rimbaud y Lautremont eran ya muy viejos para su gusto— (Paz, 2008:18-19).

1 Este trabajo, al igual que *El Gran Vidrio* y *Étant donnés*, su última obra, se encuentran en el Museo de Filadelfia. Puede consultarse en este enlace: <https://www.philamuseum.org/collections/permanent/86183.html?mulR=73974304%7C8>

2 Los escritos incluidos en la Caja de 1914, al igual que sus publica- ciones posteriores —la Caja Verde, la Caja Blanca, y otros textos más— fueron recopilados en francés por primera vez en 1958 por Michel Sanouillet en *Marchand du sel, écrits de Marcel Duchamp*. Una versión ampliada apareció en inglés llamada *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, publicada por Oxford University Press en 1973, e incluye su charla “El Acto Creativo” dada en Hous- ton, Texas en abril de 1957.

LA IDEA DE LA CONSTRUCCIÓN

—Si un hilo (recto) de un metro de largo se deja caer desde la altura de un metro sobre un plano horizontal deformándose como le plazca, crea una nueva forma de la unidad de medida—
— 3 ejemplos obtenidos en más o menos condiciones similares: considerados en sus relaciones mutuas
constituyen una reconstrucción aproximada de la unidad de medida
Los 3 detenidos estándares son el metro disminuido.

Caja de 1914.

La *Caja de 1914* contiene esta nota, la cual da cuenta de lo que al parecer fueron las instrucciones seguidas para la realización de 3 *stoppages étalon* —3 detenidos estándares— un año antes. Este trabajo fue clave ya que le abrió la posibilidad de escapar a los métodos tradicionales de expresión asociados durante mucho tiempo con el arte. Como se indicaría en una entrevista realizada en 1961 por Katherine Kuh, “[...] los 3 *stoppages étalon* fueron para mí el primer gesto para liberarme del pasado” (Kuh, 1960: 81).

Las deformaciones adquiridas por cada uno de los hilos a partir de este experimento fueron traducidas a tres plantillas de madera,³ y fueron empleadas para generar la pintura *Network of Stoppages* —“Red de detenidos”— (1914), la cual presenta cada una de estas tres líneas repetida tres veces.⁴

3 Una de las reproducciones de este trabajo fue realizada por el crítico Ulf Linde y se encuentra en el Moderna Musset en Suecia: <https://sis.modernamuseet.se/en/view/objects/asitem/artist%004065/10/primaryMaker-asc?t:state:flow=88b01717-54c1-4a67-9f05-37edo52d3cea>

4 Esta obra se encuentra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y puede verse en este enlace: <https://www.moma.org/collection/works/79600>

Posteriormente estas líneas serán incorporadas en perspectiva en *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* —“La novia desnudada por sus Solteros, aún”— (1915-1923), obra conocida también como *Le Grand Verre* —“El Gran Vidrio”—, donde van a adquirir un nuevo significado. En este “nuevo ambiente” se convertirían en los Tubos Capilares que conectan a los nueve Solteros.

Como indicó también en la entrevista, los juegos de palabras fueron para él una fuente de inspiración, no solo por los sonidos generados, sino también por los significados inesperados que se producen al poner en relación palabras dispares: “Si se introduce una palabra familiar en un ambiente extraño, se obtiene algo comparable a la distorsión en la pintura, algo sorprendente y nuevo” (Kuh, 1960: 89). Esto fue lo sucedido con los 3 *stoppages étalon*, o “azar enlatado”, como también los llamó, los cuales adquirieron nuevos significados cada vez que fueron usados en un nuevo contexto, afectando al mismo tiempo el ambiente al cual ingresaban.

Doce años después de que El Gran Vidrio fuera dejado “definitivamente inacabado”, Duchamp publica una colección de 94 documentos que incluyeron notas, dibujos y cálculos llamados también *La mariée mise à nu par ses célibataires même*, esta vez sin la coma presente en el título de la obra del mismo nombre. Este “doble” creado con la materia de las palabras es indispensable, pero no suficiente, como indica Octavio Paz, para “interpretar” el Gran Vidrio (Paz, 2008: 31). Las notas incluidas en la Caja Verde, como también se le conoce, son incluidas de manera libre permitiendo crear nuevas conexiones y significados entre ellas. La potencialidad de significar del lenguaje es abierta y no dada como algo fijo o *a priori*. “(Q)uise hacer un libro, o más bien, un catálogo, que explicase cada detalle de mi cuadro”, indicó en una entrevista en 1964 (Paz, 2008: 31).

Una de las notas incluidas en esta caja va a mencionar de nuevo los “3 detenidos estándares”, vinculándoles esta vez

con un ejercicio a nivel de lenguaje, esto es, a la creación de un nuevo alfabeto a partir de nuevos signos que hacen referencia solamente a significados abstractos —que no tienen una referencia concreta—. Un experimento maravilloso y puramente conceptual con el cual podemos inferir fue escrito “El Gran Vidrio” —el resultado: “una pintura hilarante”—:

Tomar un diccionario Larousse y copiar todas las llamadas palabras “abstractas”, por ejemplo, todas aquellas que no tienen una referencia concreta.

Componer un signo esquemático para designar cada una de estas palabras (estos signos pueden ser creados con los detenedores estándar). Estos signos deben ser pensados como las letras del nuevo alfabeto. [...] Es muy probable que este alfabeto sea solo adecuado para la descripción de esta pintura (Duchamp, 1973: 31).

A su muerte en 1968 Marcel Duchamp dejó un paquete conteniendo notas escritas a mano y recolectadas durante más de 50 años. Fue de estas notas de donde seleccionó aquellas incluidas en la Caja Verde. Con el objetivo de completar y hacer público sus escritos, 289 nuevas notas fueron recopiladas y publicadas por Paul Matisse con la autorización de su madre Teeny Duchamp en 1980. Estas notas fueron encontradas separadas en cuatro grupos o camisas, e incluyeron notas relacionadas con “El Gran Vidrio”, con su concepto del “infra-leve”, sobre proyectos varios y un cuarto grupo llamado Juegos de palabras (Duchamp, 1999).

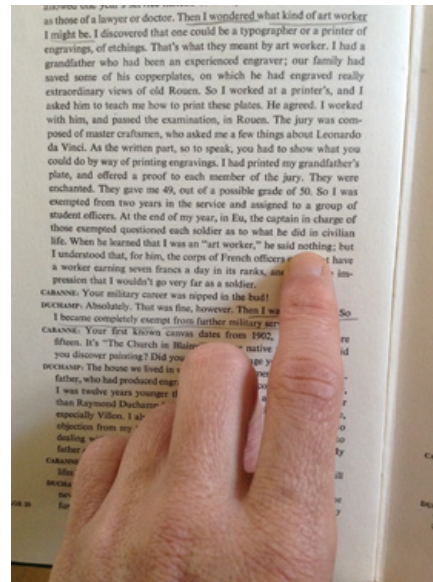
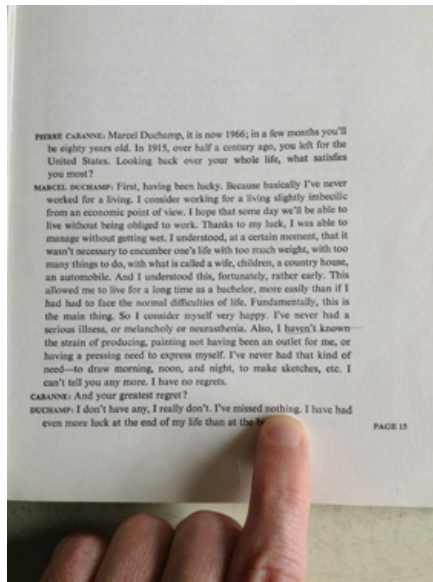
Había pensando que este artículo se llamaría *Marcel Duchamp: La escritura en reversa*. Llegado el momento de cierre de esta publicación, me doy cuenta que he escrito algo diferente. Al no tener otro título a la mano, dejo al lector la invitación de revisar las obras citadas y de incluir también *El Acto Creativo*, charla dada por Duchamp en 1957, que intuyo contiene las pistas faltantes que completan este título. Si al final alguien se anima a escribir el texto que yo no hice. Este escrito puede convertirse simplemente en su prefacio.

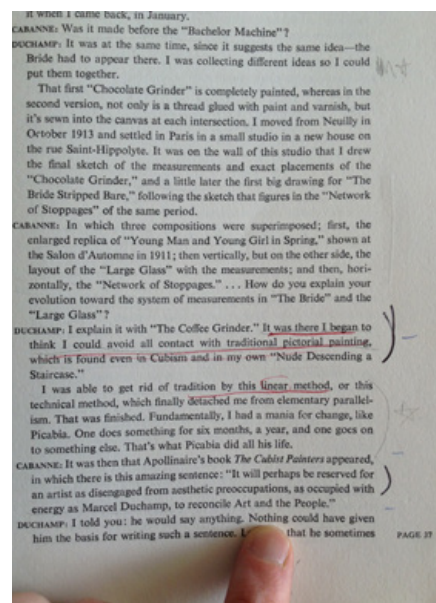
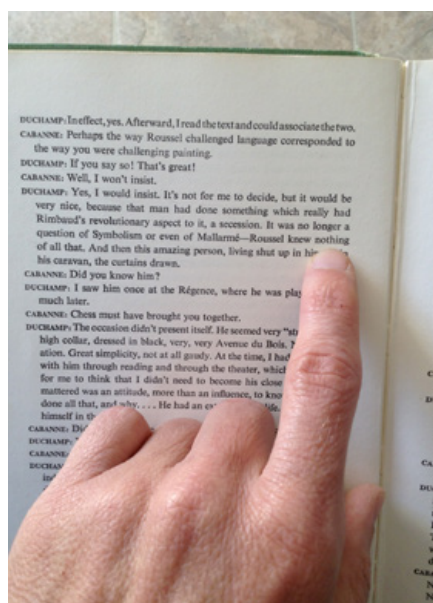
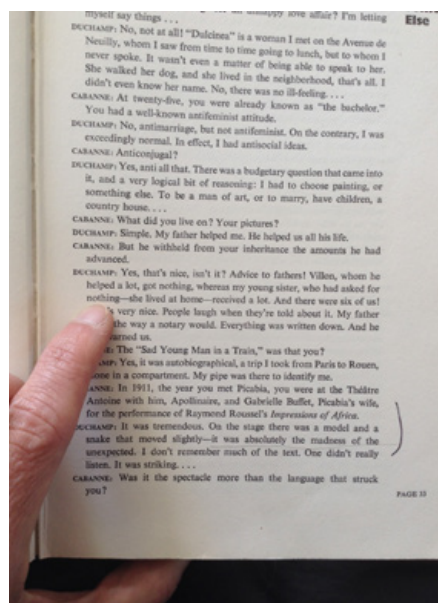
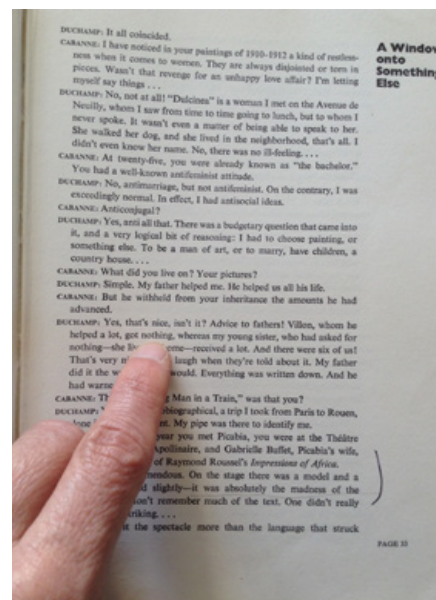
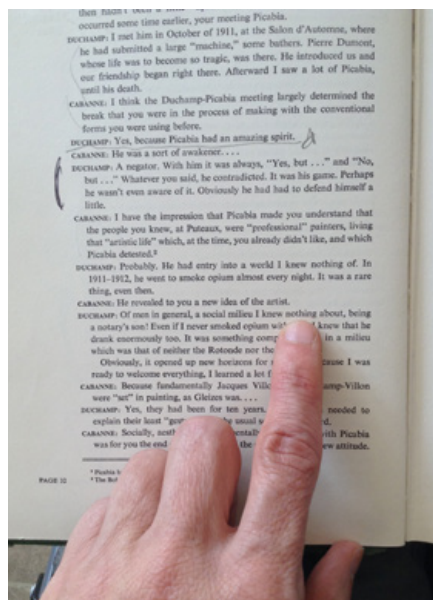
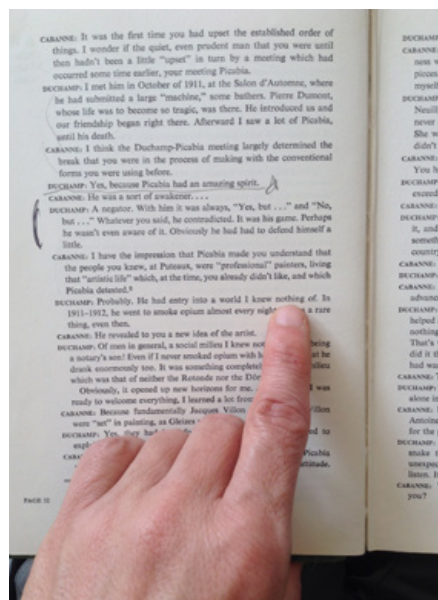
REFERENCIAS

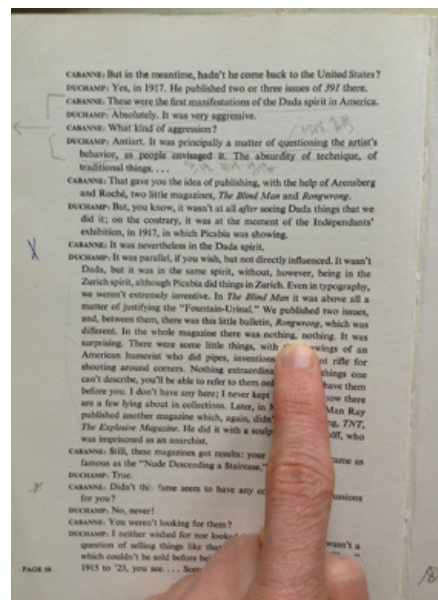
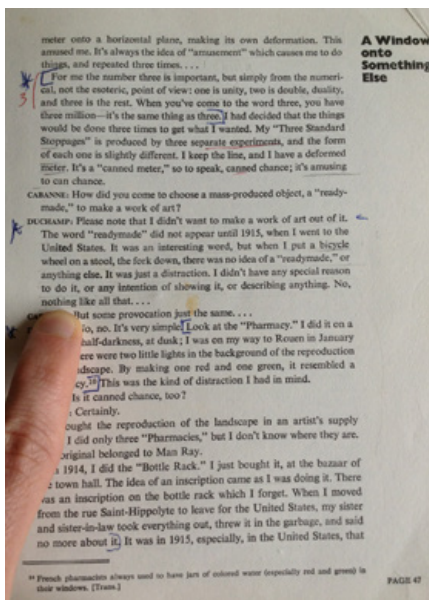
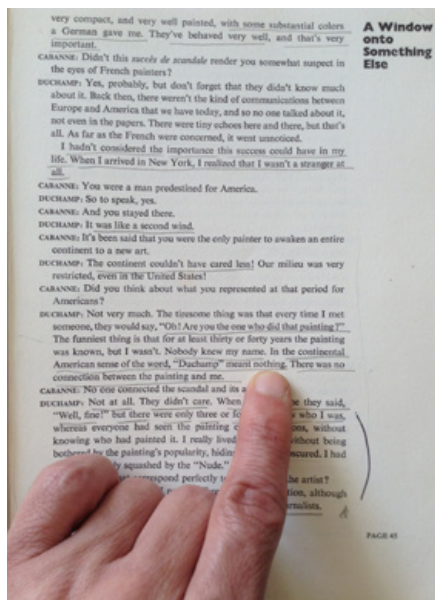
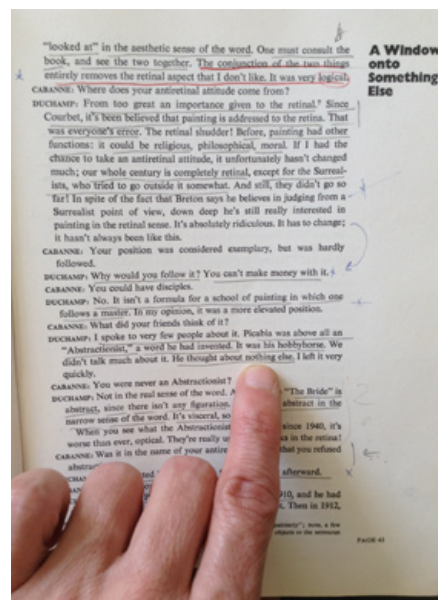
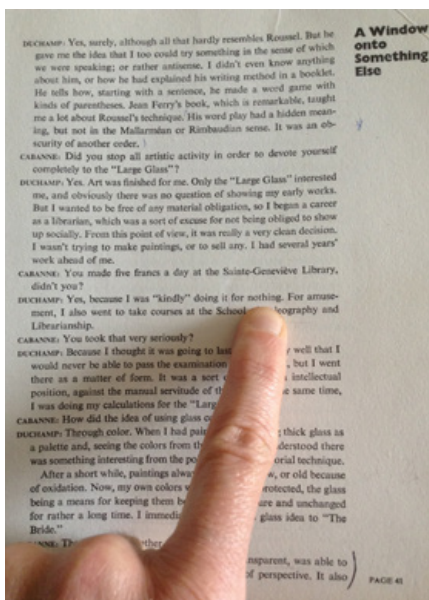
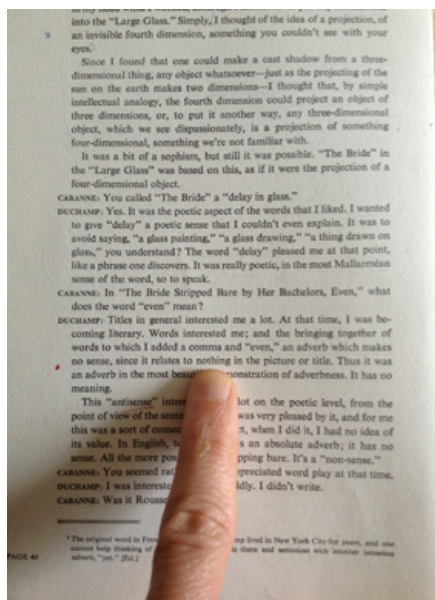
- Duchamp, M. (1973). “The Green Box”. En Sanouillet, M. y Peterson, E. (eds.) *The Essential Writings of Marcel Duchamp*. London: Oxford University Press.
- Duchamp, M. (1999). *Marcel Duchamp, Notes*. Paris: Flammarion.
- Kuh, K. (1960). “Marcel Duchamp”. En *The Artist’s Voice: Talks with Seventeen Artists*. New York: Harper & Row.
- Lazzarato, M. (2014). “*Marcel Duchamp and the Refusal of Work*”. Los Angeles: semiotext(e).
- Paz, O. (2008). *Apariencia Desnuda: La obra de Marcel Duchamp*. México, D.F.: Ediciones Era.

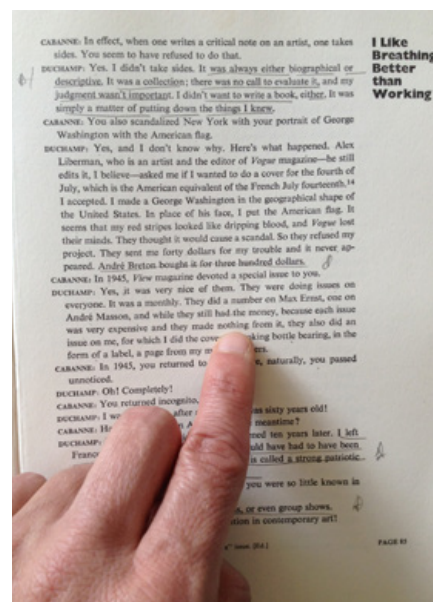
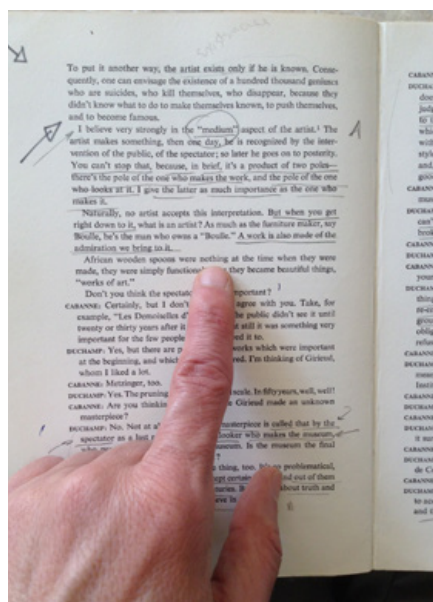
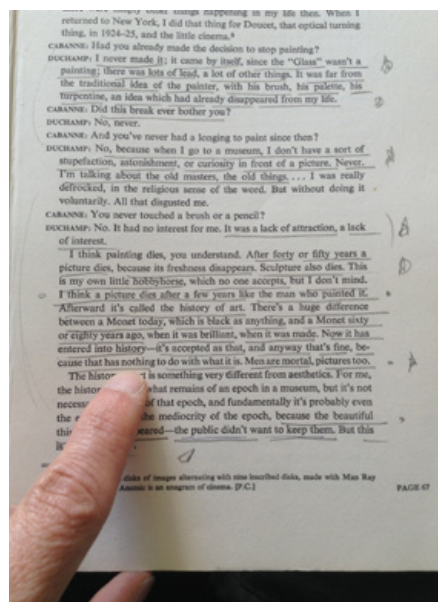
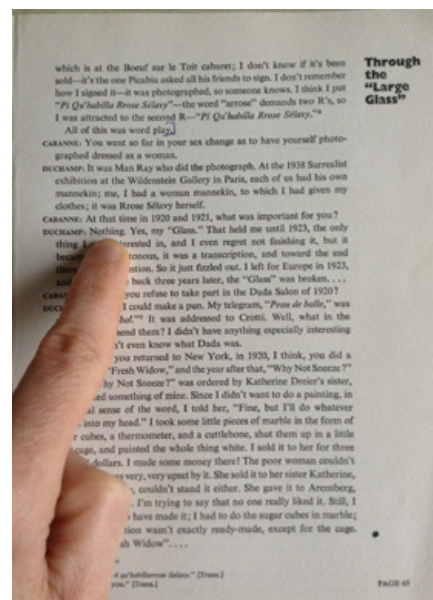
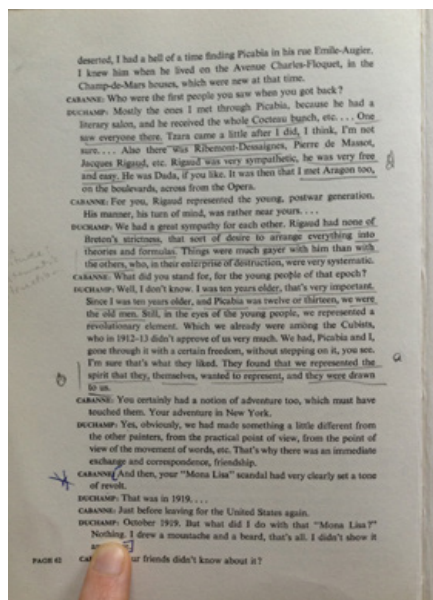
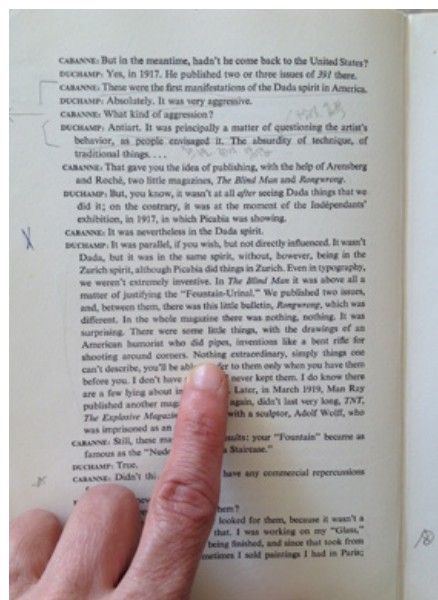
RESEARCHING NOTHING

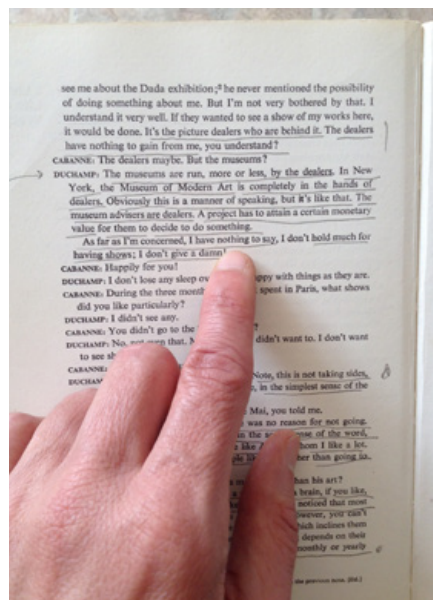
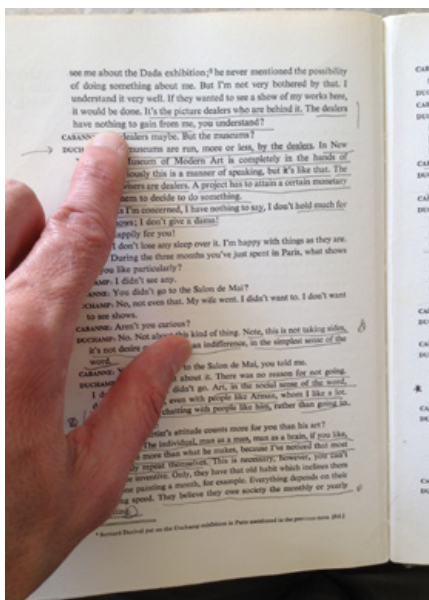
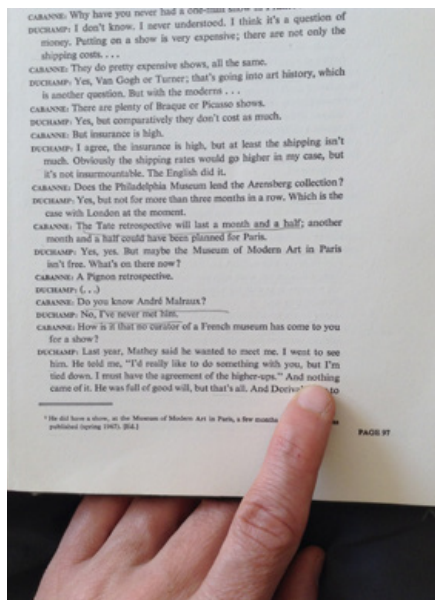
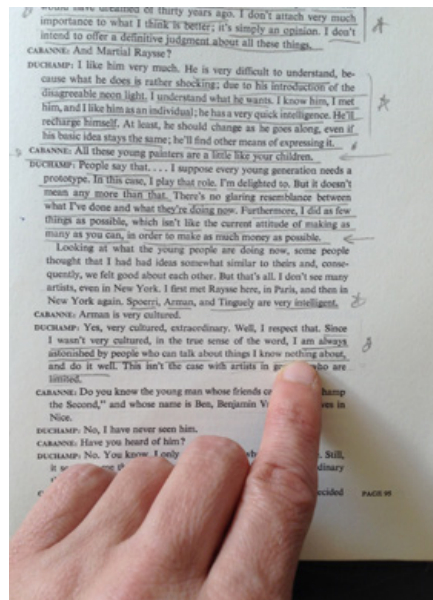
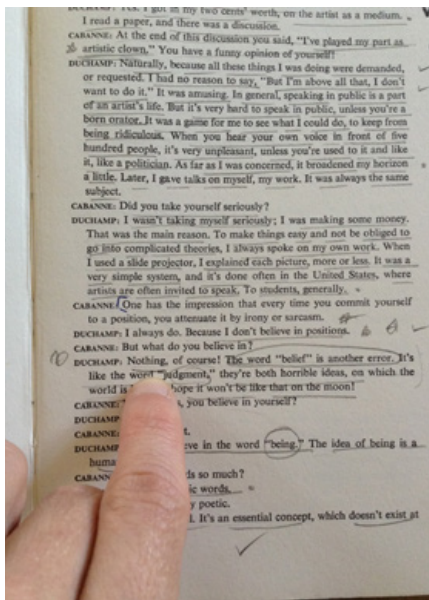
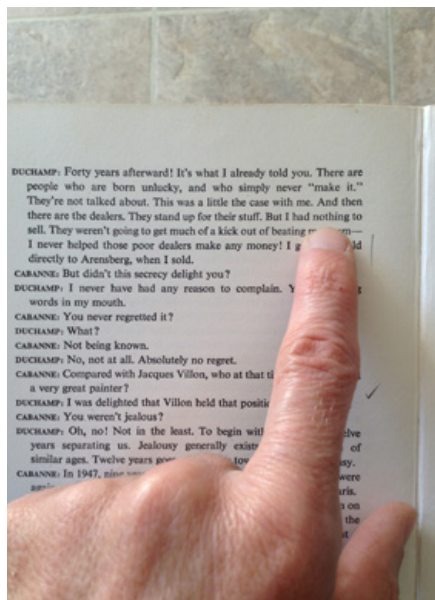
Este proyecto, consiste en la selección de todas las veces en las cuales Marcel Duchamp respondió, o incluyó, la palabra *nothing* —nada— en su famosa entrevista con Pierre Cabanne en 1966, pocos días antes de cumplir 80 años y dos años antes de su muerte. El trabajo está realizado como un ejercicio de lectura e investigación y a la vez como ejercicio de apropiación de la página escrita a través del registro fotográfico. Los cortes permiten un acercamiento al texto de manera fragmentaria, rompiendo la linealidad de la narrativa y sugiriendo nuevas interpretaciones. Marcel Duchamp emplea 36 veces la palabra *nothing* en la entrevista. El libro de donde tomo las imágenes es *Dialogues with Marcel Duchamp*, de Pierr Cabanne. New York: The Viking Press, la edición es de 1971.

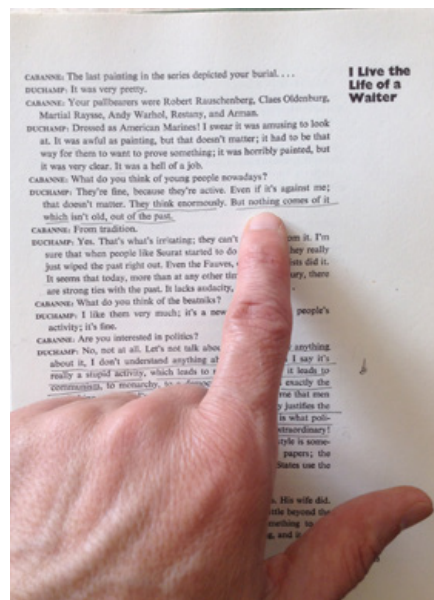
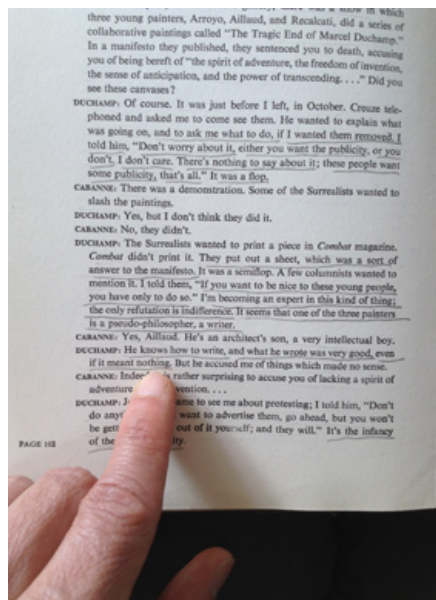
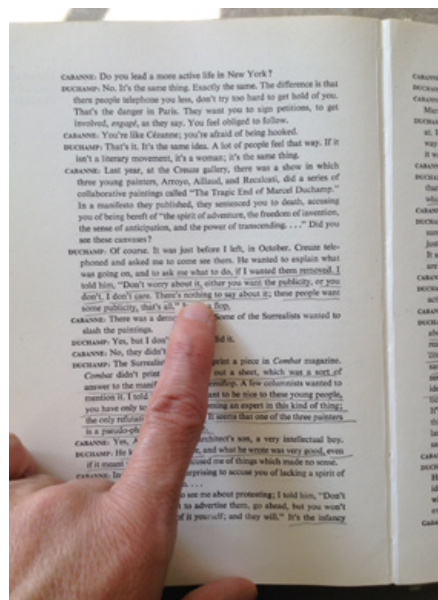
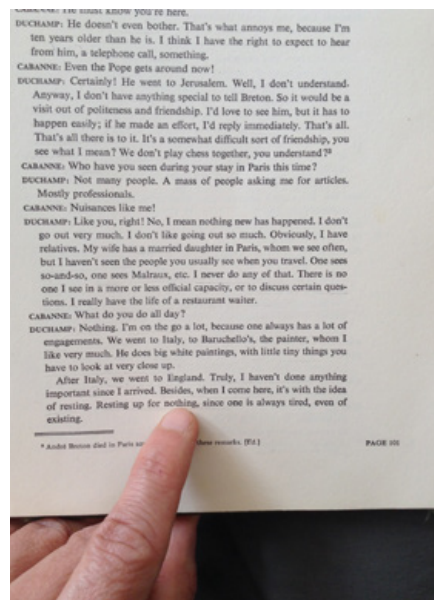
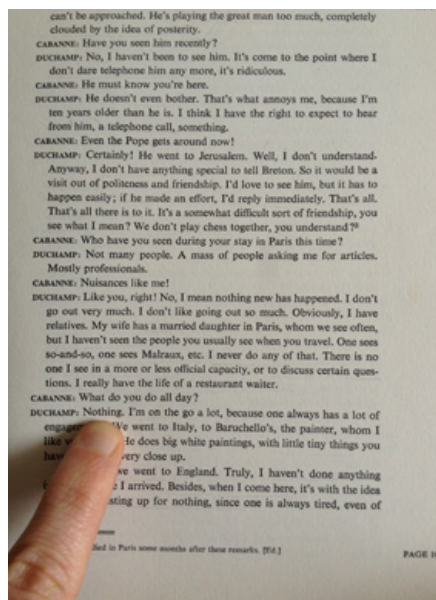
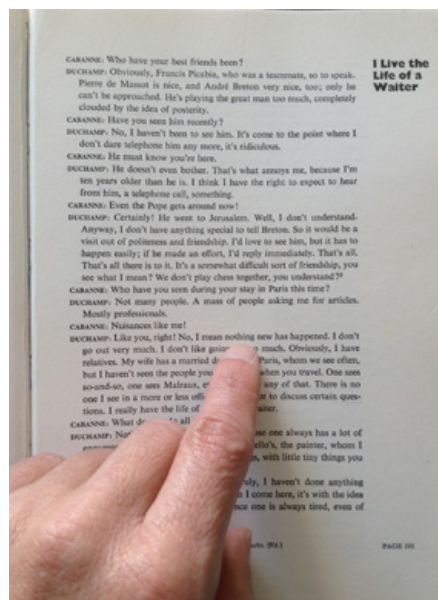


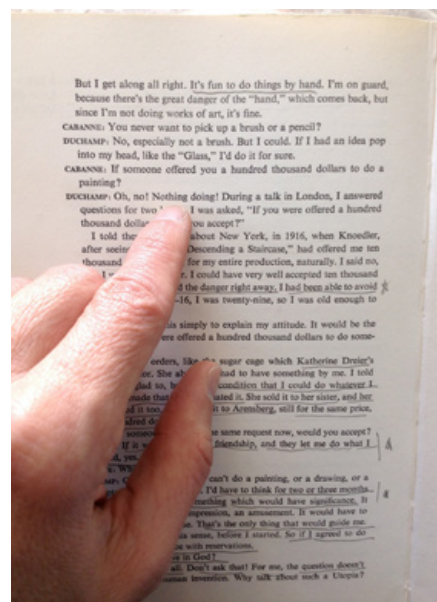
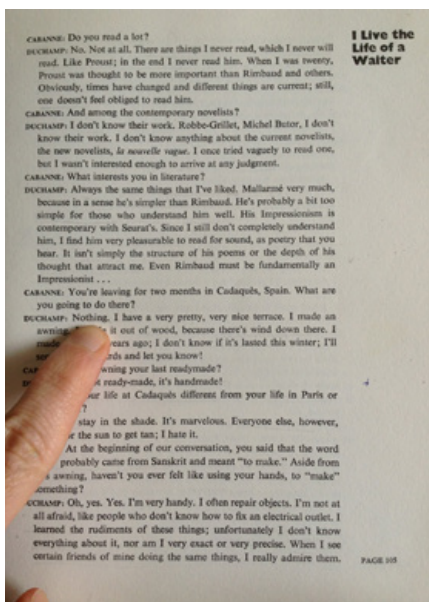
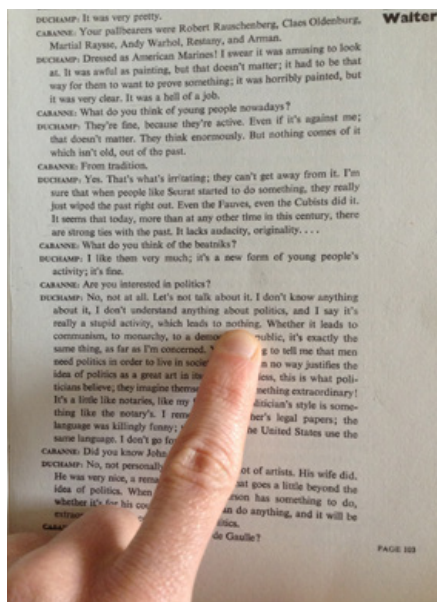












Ensayo visual

LA MÁQUINA DISTÓPICA

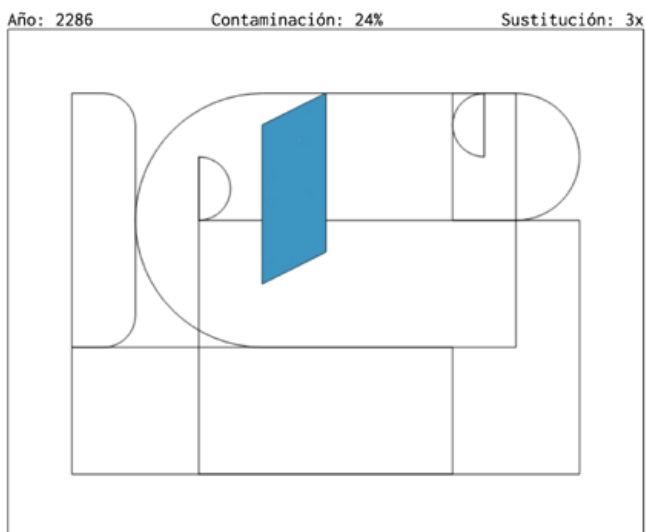
VERÓNICA GERBER BICECCI,
CANEK ZAPATA Y CARLOS BERGEN
Escuela Nacional de Pintura, Escultura
y Grabado (ENPEG) “La Esmeralda”,
México
vgbicecci@gmail.com

La máquina distópica (2018) es un oráculo web de 220 x 124 cm —proyección en pantalla—, base con *mouse* para navegar. Disponible en: <http://www.lamaquinadistopica.xyz> Navegador ideal: Google Chrome.

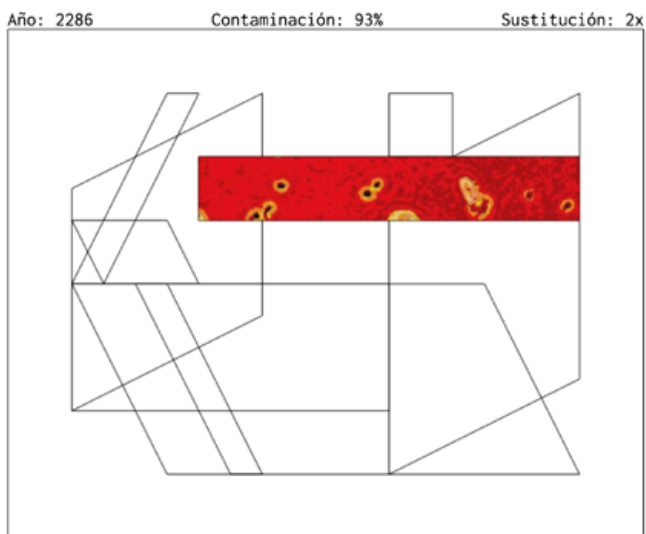
Este oráculo web arroja augurios virtuales en formato ‘.png’. Cada uno de estos augurios se compone de tres elementos controlados por tres indicadores:

1. Indicador temporal —o la visualización del espacio-tiempo futurista—: va del 2018 al 2699 y arroja composiciones geométricas de entre 4 y 16 figuras; el número de figuras aumenta hacia el futuro. Las composiciones son una reescritura con programación generativa de las reglas de *La máquina estética* de Manuel Felguérez, una de las primeras obras de arte digital mexicano.

2. Indicador de contaminación — o el elemento vital mutante—: va del 0 al 100% y elige de entre una serie de fotografías microscópicas de H₂O contaminada con metales pesados de la mina “El bote”, Zacatecas. Conforme la contaminación aumenta los colores originales de la imagen se invierten y se vuelven “irreales”.
3. Indicador de sustitución del trabajo humano — o los cuerpos robóticos que escriben—: 0, 1x, 2x, 3x y determina la sustitución de cero, uno, dos o tres sustantivos de la obra poética de Amparo Dávila por un vocabulario empresarial, laboral y ambiental. La sustitución funciona al azar a través un *bot* textual.



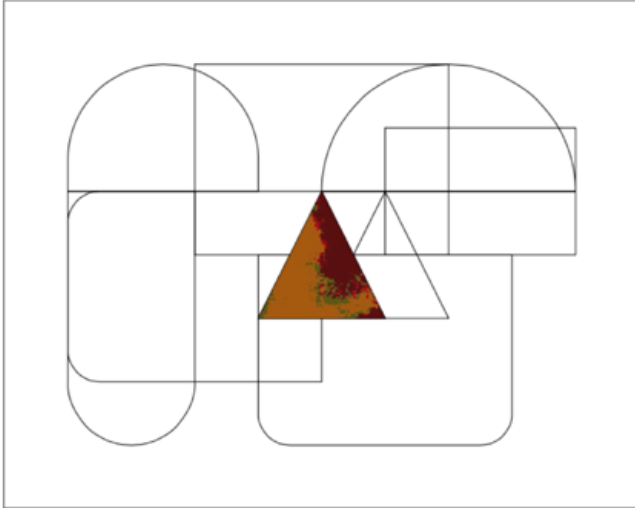
Qué eternas las radiaciones ultravioletas insomnes;
¡en ellas parece que he vivido medio siglo!



Su mediodía de basura nuclear
y la agilidad niña de una planeación estratégica.

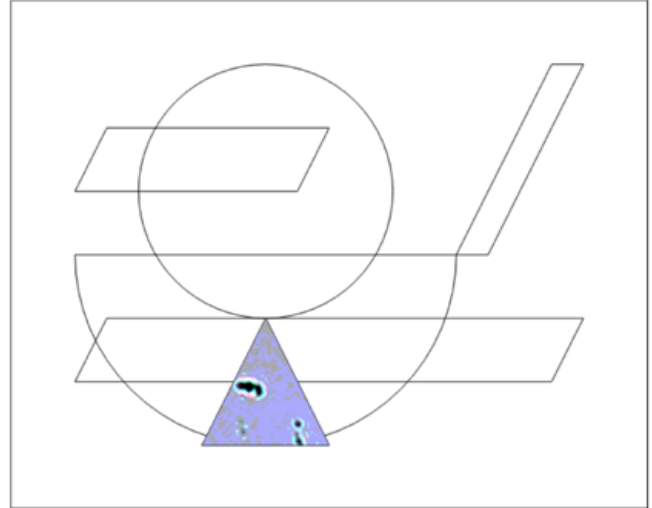
Las imágenes que se presentan son una selección de los resultados de interacción.

Año: 2330 Contaminación: 94% Sustitución: 3x



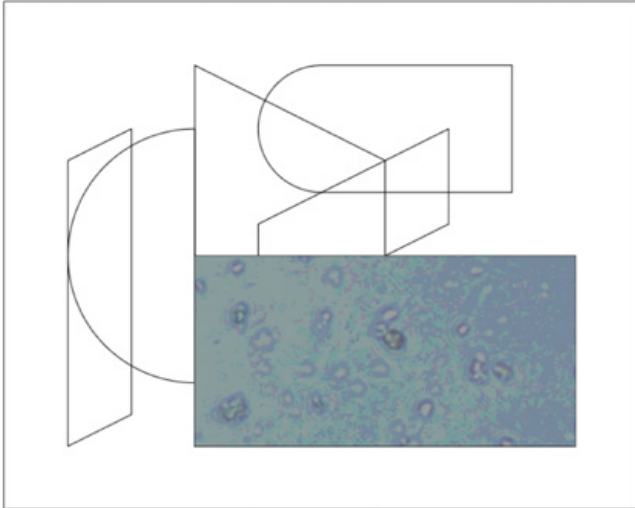
La hora laboral, y la erosión de Ácido carbólico flotando como cisne sobre el autoconcepto.

Año: 2018 Contaminación: 0% Sustitución: 0



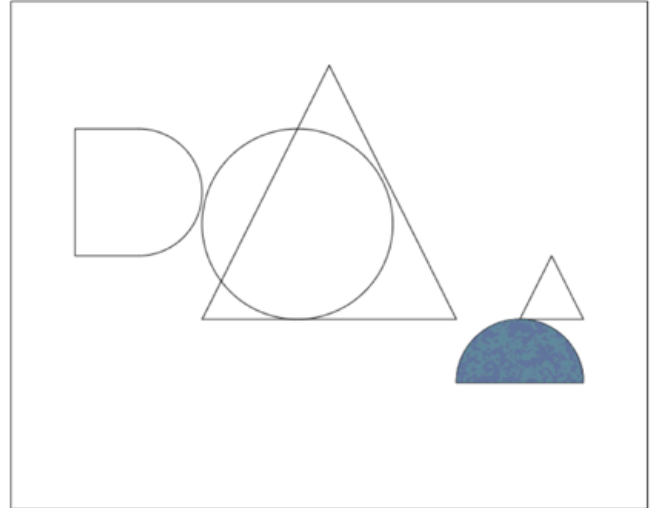
El silencio es un espejo negro donde se ahogan todas las preguntas.

Año: 2040 Contaminación: 38% Sustitución: 3x



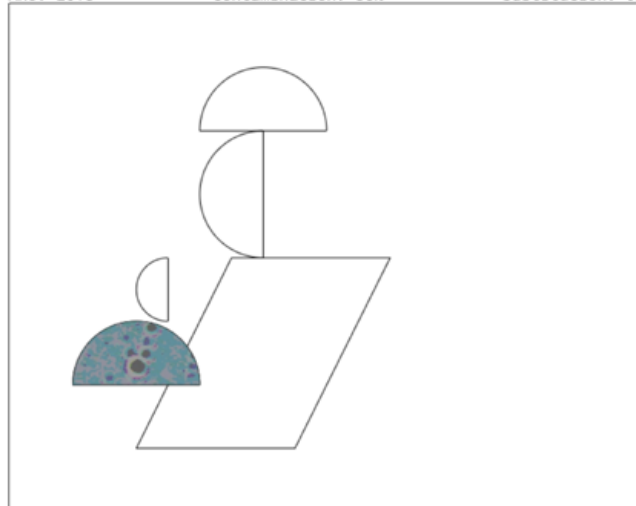
No se oye gemir la chatarra.

Año: 2040 Contaminación: 38% Sustitución: 3x



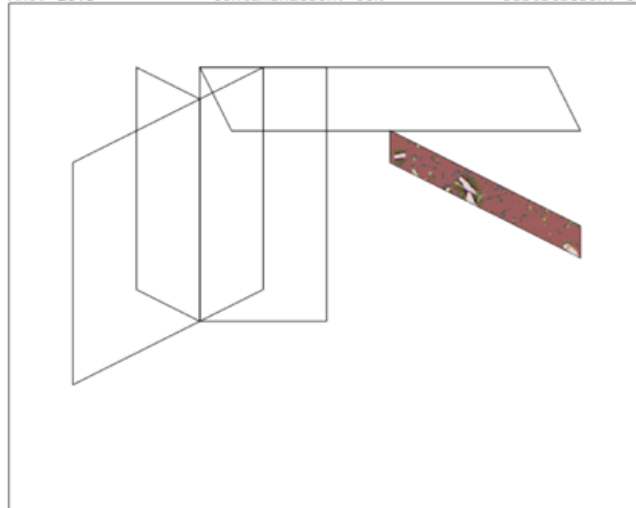
Rasga el abanico aluvial grávido de adeudo diferido un trabajo principal escalofriante.

Año: 2018 Contaminación: 38% Sustitución: 0x



Se desmoronan los rasgos de su rostro
y la ciudad se va quedando despoblada de sueño.

Año: 2019 Contaminación: 88% Sustitución: 3x



Mírame aquí, frente al mar, gritando sin gritar esta
angustia lenta, esta oceánica tristeza de cambio climático.

Dossier

ESCRITURA E IMAGEN

MAGALI LARA

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México
oficinamagalilar@gmail.com

La poesía siempre ha sido el centro de mi trabajo.

Es un lugar de encuentro con una estética que me permite unir eso que todavía no tiene forma con una emoción específica.

Me inicié en las artes intentando ser poeta visual, por lo que muy pronto hice amigas poetas. Ellas me dicen que soy una “buscadora de versos”. Como en las novelas de Grombowicz, ando a la caza de mensajes secretos que convoquen algo que crece dentro de mí, pero que no tengo otro camino que perseguir en las palabras de otros.

Todo comenzó cuando descubrí a las poetas de habla inglesa de los años sesenta. Yo era —soy— una fanática de las narradoras del sur de Estados Unidos y de las grandes novelistas inglesas. Pero los poemas de Sylvia Plath, Ann Sexton, Margaret Atwood, Denise Levertov y Adrienne Rich me hicieron entender que hablar desde el cuerpo exigía una estructura distinta del lenguaje poético y visual.

Los dibujos que presento ahora parten de la lectura del libro de ensayos *Imperfecta Semejanza II* que Pura López Colomé acaba de publicar en la serie Diagonal de la UNAM, entrañable cómplice mía ya de muchos años, en ese libro habla de su relación con Susan Howe, Alice Oswald, Louise Glück, Lucie Brock-Broido, entre otras. Conocía a algunas de ellas por referencia, pero necesité de estos ensayos para entender la obsesión de Pura, que me dejó entrever las enormes coincidencias de nuestra visión sobre la escritura contemporánea y su traducción —para ella del inglés al español, para mí del texto a la imagen—.

Estas piezas son un pequeño homenaje a mi amistad con Pura, amante también de la visualidad.



And may I often wake on a
broken bridge of a word.



like in the wind
the trace of a web



Tethered to nothing

Del poema *Hymn to Iris* de Alice Oswald. Tomado de los ensayos de Pura López Colomé del libro *Imperfecta semejanza II*

A broken bridge of a word

Acuarela / papel

29.7 x 20.6 cm

2019

The trace of a web

Acuarela / papel

29.7 x 20.6 cm

2019

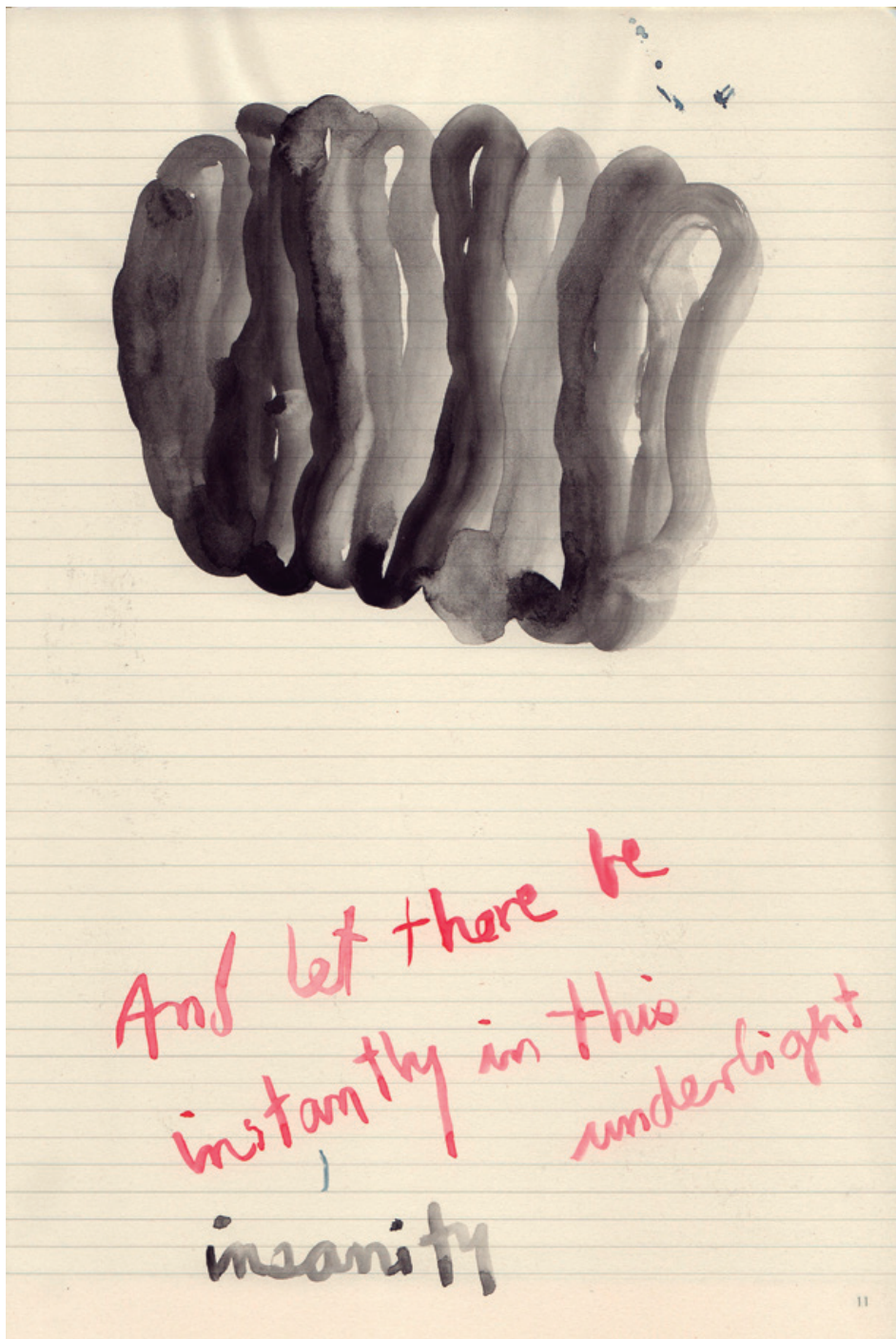
Tethered to nothing

Acuarela / papel

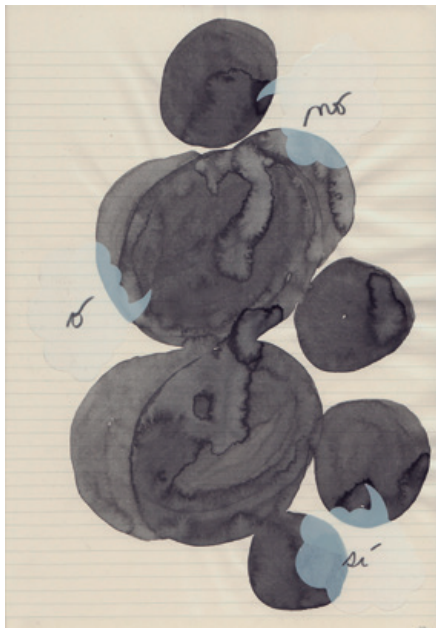
29.7 x 20.6 cm

2019

Del poema *Hymn to Iris* de Alice Oswald. Tomado de los ensayos de Pura López Colomé del libro *Imperfecta semejanza II*



Insanity
Acuarela y tinta china / papel
29.7 x 20.6 cm
2019



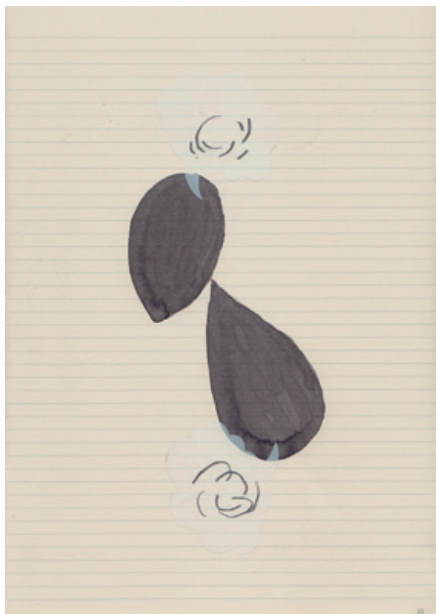
No o sí
Acuarela / papel
29.7 x 20.6 cm
2019



O
Acuarela / papel
29.7 x 20.6 cm
2019



Tú
Acuarela / papel
29.7 x 20.6 cm
2019



Sin título
Acuarela / papel
29.7 x 20.6 cm
2019

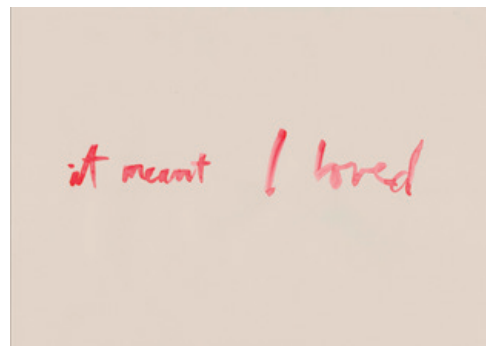
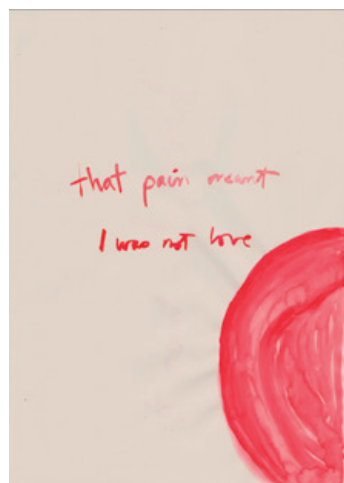


Sin título
Acuarela / papel
29.7 x 20.6 cm
2019

Del poema *First memory* de Louise Glück.
Tomado de los ensayos de Pura López Colomé del
libro *Imperfecta semejanza II*



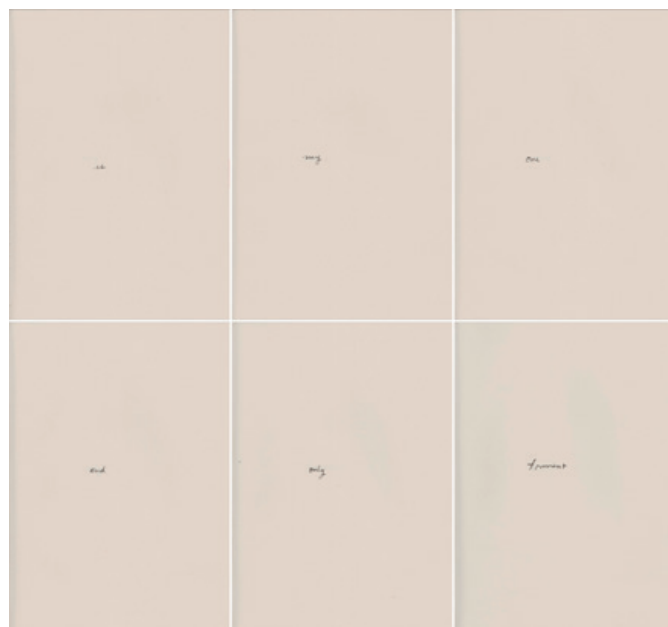
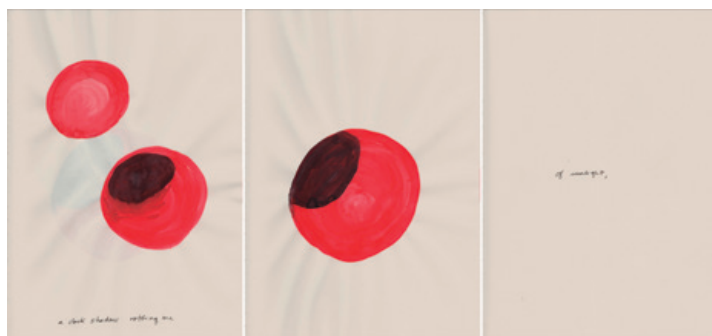
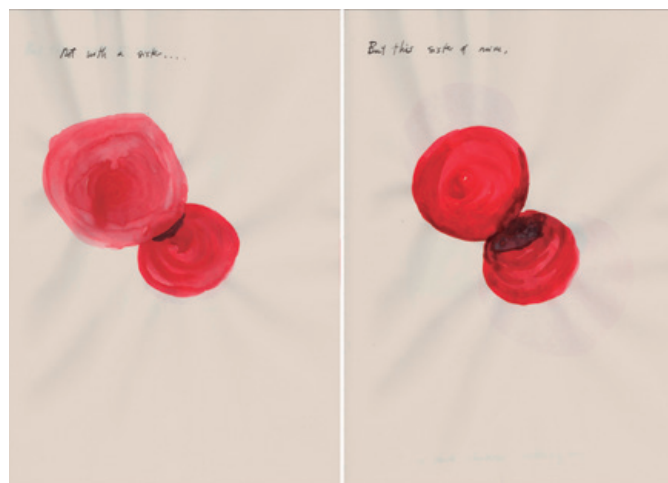
First Memory. Libro de artista
Acuarela y tinta / papel
Cerrado: 25.2 x 17.9 cm
Abierto: 25.2 x 35.8 cm
2019



Epígrafe del poema *Elective Mutes* de Lucie Brock-Broido. Tomado de los ensayos de Pura López Colomé del libro *Imperfecta semejanza II*

First Memory - 2a parte. Libro de artista
Acuarela y tinta / papel
Cerrado: 25.2 x 17.9 cm
Abierto: 25.2 x 35.8 cm
2019





Al margen

LA ESCRITURA COMO MONTAJE. LIBRETAS 2016-2018

PABLO MARTÍNEZ ZÁRATE
Universidad Iberoamericana CDMX, México
pablo.martinez@ibero.mx

Escribir es un acto de ocupación del mundo. Hacer visible el aliento, dar cuerpo a la voz, intervenir el curso del relato histórico. Escribir es hendir el tiempo al introducir nuestra mirada en el horizonte común —es reconocimiento de uno mismo y de la otredad—. Escribir no solo es usar el lenguaje escrito: escribir es tejer sentido con todas las herramientas que la sensibilidad e inteligencia humana tienen al alcance. En el proceso de la investigación artística la escritura deviene inevitable. Se introduce siempre de un modo u otro, con mayor o menor estructura, en uno u otro o casi siempre— varios soportes. En su condición de espejo, permite visualizar las ideas y ordenar su participación en un cuerpo de obra.

Al plantear a la escritura como montaje, no solamente evoco un interés profundo de mi parte por el montaje cinematográfico, sino también la búsqueda de un orden entre elementos que antes de intervenir carecen de este orden impuesto. Un reacomodo de la materia sensible o inteligible según una “nueva” inteligencia-sensibilidad que se apropia de ellos e impone una participación renovada de la realidad. Así, los procesos de escritura, al insertarse en una dinámica de investigación artística, se presentan como dinámicas de montaje donde el pensamiento y la sensibilidad van tejiendo sentido, muchas veces, incluso, fuera de lo aparente.

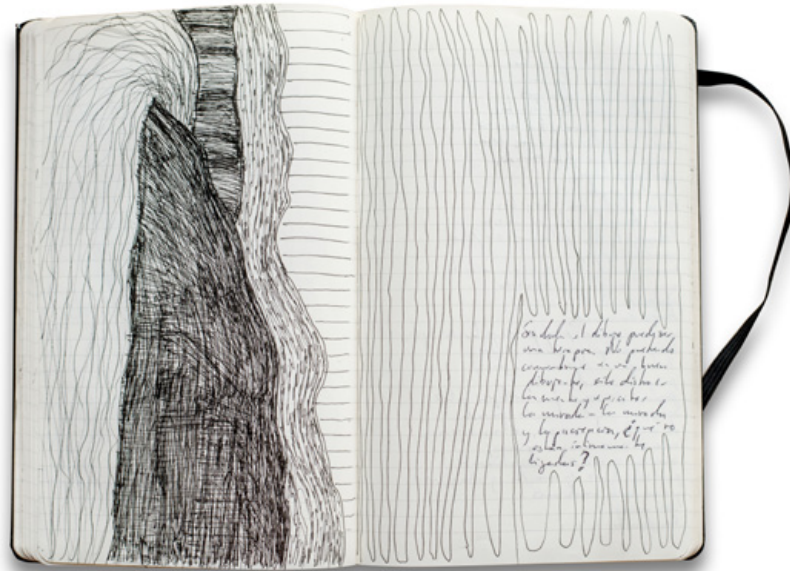
En este espacio me permito compartir fragmentos de mis procesos de escritura —muestras mínimas de las libretas escritas entre 2016 y 2018— como calco de un territorio de encuentro, donde convergen las distintas facetas de mi práctica artística que, además de la escritura, involucra la realización audiovisual, el diseño de instalaciones y piezas interactivas, así como la fotografía experimental.

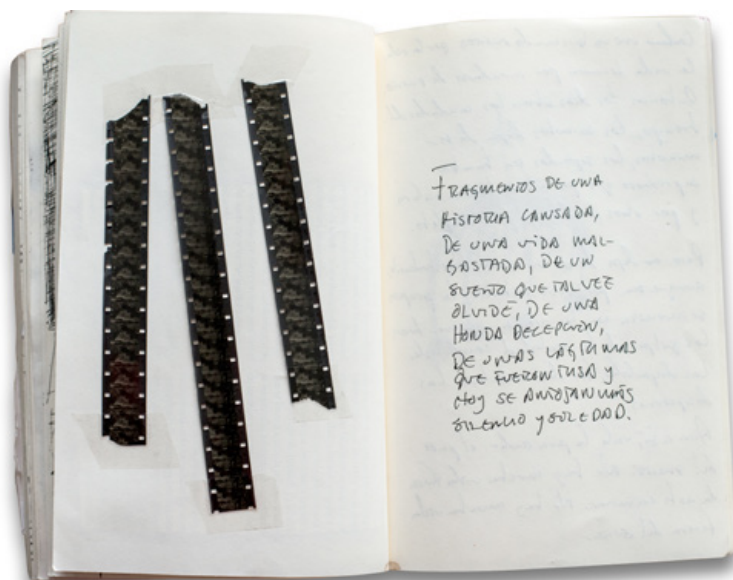
En las siguientes imágenes se da testimonio de distintos procesos de obra concluida y exhibida, como son los proyectos *Estas imágenes son verdad*. Microarchivo de la ignominia¹ y *Codex Cochinilla*.² En ambos casos, se utilizaron pigmentos de grana cochinilla preparados en el estudio sobre soportes fotográficos. Siendo que no encontré ninguna documentación sobre el uso de la cochinilla sobre materiales fotográficos —papeles y películas de cine y diapositivas—, el proceso implicó una prueba constante de diluciones y su observación detallada. En este caso, la escritura se entiende como un registro de procesos de investigación en su sentido más literal —prueba y error, observación y sistematización de resultados para la posterior presentación de una obra—. Al mismo tiempo, las siguientes imágenes dan testimonio de proyectos inconclusos —como una idea de un estudio escultórico para cine—, que son igualmente formativos en la definición de un cuerpo de investigación artística. Adicionalmente, las anotaciones libres sobre mi vida e ideas son como esos eslabones la mayoría de los casos invisibles al espectador que sostienen una práctica creativa en distintos soportes. Las anotaciones se entretejen con *collages* de documentos e imágenes recolectadas. En los últimos años, como dan cuenta estas libretas, he recurrido al dibujo suelto —y errático—. Si bien mis habilidades son bastante pobres, he encontrado en el trazo libre otra forma de contemplación del entorno, otro tiempo para la escritura.

Estas imágenes son una mirada mínima al soporte de mi producción, escrituras que son andamiaje de una práctica y un habitar, que son montaje —ordenamiento del sentido— de mis investigaciones artísticas. La creación es escritura. Si pierdo la escritura, pierdo mi ocupación.

1 Disponible en: <http://pablomz.info/eisv>

2 Disponible en: <http://pablomz.info/ã>





El martes, las autoridades hallaron un mensaje a menzador contra la prensa en Michoacán, un estado sobre la costa del Pacífico al otro extremo de México, que atribuyeron al cartel de Los Zetas, que ha atacado a periodistas en otras zonas de México, particularmente en el estado de Tamaulipas (noreste), vecino a Veracruz.

Los dos periodistas asesinados habían trabajado juntos en el pasado en el diario *Motiver*, uno de los más golpeados por los asesinatos de periodistas.

Alte y miles de papitos convertidos en palitos en los
espacios de la SDPS, ya desde la tacha, inatendidos
a pesar, eran con intersticios de pocos segundos de
cada una de las impresoras, como hojas secas
del gran árbol de la bondad que es ~~esperando~~,
más hojitas, sobre los dedos por tanto tiempo.
Más tarde, antes de asistir a la comida de
Diana la amiga de Isabel, tome un café
con Almira González. Subí a la periferia
y el de sus colegas siempre me ha inspirado.
Ahora le puse en trabajo más cerca
de ciertas búsquedas más hogueras.
Desde la escritura. Comencé con un
dato por posible publicación, así
como una novela expresamente
mexicana.
Desde el ~~ambiente~~ las meditaciones, con el punto
en un ~~estado~~ más que ~~perdido~~
¿O sea que también quiero este tipo de ~~reclamo~~?

Reseñas

PIENSA QUE ERES...

Ellos. SpY (2013). Zaragoza, España

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ VALENZUELA
Artista Independiente, México
1993lg27@gmail.com



El artista urbano estadounidense SpY tiene una pieza llamada *Ellos*, que realizó para el Urban Art Festival en Zaragoza, España, en el año 2013.

El título original lo componía la frase “Ellos piensan que estás estúpido”. Aunque fue aprobada por el Departamento de Cultura del Ayuntamiento, la autoridad de estándares de publicidad la desestimó por razones legales de espacio. “Finalmente ambas partes llegaron a un acuerdo y la cartelera se erigió en una ubicación central de la ciudad de Zaragoza” —dice SpY en su página oficial.

Definitivamente no solo la aparente perorata fue desplazada, sino también acortada y editada así: “Piensan que eres estúpido” —quizá por razones de traducción del inglés al español—. Suponiendo que “ellos” está implícito —o no— en “piensan”, y que la diferencia entre “estar” y “ser” es también irrefutable para la correspondencia con “ser”.



La expresión originaria —idea primeriza— y la frase impresa y publicada —interpretación cartelera— nos hablan como lectores que ya sabemos a lo que remite. Mientras que esta tercera versión —GIF— de la misma no solo aguarda “un sistema apoderado que piensa que somos estúpidos” —denominado “Ellos”—, sino que nos

reconoce como ciudadanos capaces de visualizar lo representativo de sí. Una “auto-crítica”, pues, expuesta como crítica “gráfica”/“escritural” real inconfundible.

Animación intermitente que muestra su sendero dicotómico e inscrito —es decir, doble—, de modo dinámico. La proposición dice: “Piensa que eres...”, y en menos de un segundo: “Piensan que eres estúpido”. Como cuando a un anuncio luminoso por error parpadea de una de sus letras, corrigiéndose, pero de manera intencionada. Ese pestañeo de la letra ‘n’ hace que leamos en un momento una orden despectiva y en otro una especie de aviso de tal pedido carente de dignidad. Pieza que se anuncia cual noticia real de la publicidad que en sí misma custodia para su denuncia.

Acortando la frase la he rescrito así: “Piensa que eres...” ¿Para decir que los pronombres —y sujetos— “tú”, “ella”, “él”, “nosotros”, “yo” están fuera —como entre ellos mismos— del “concepto” de “Ellos”? ¿Percepto de la creencia practicada de un “poder” de la palabra o de la palabra “apoderada” —y no: empoderada—? ¿Alto del pensamiento del concepto de “Ellos”? Restando la grosería la línea afirma así su carácter de “proposición”.

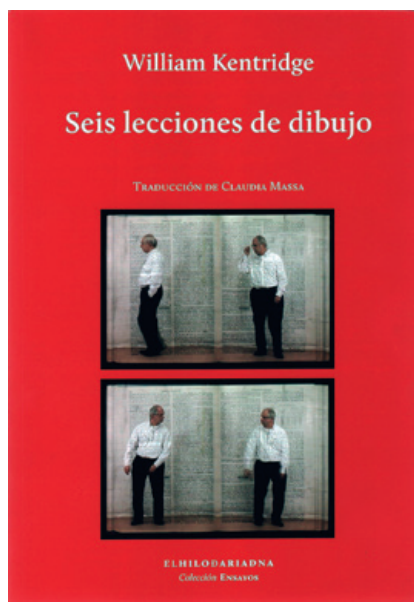
REFERENCIAS

SpY (2013). *Ellos*. Disponible en: <http://spy-urbanart.com/work/ellos/>

Reseñas

SEIS LECCIONES DE DIBUJO

William Kentridge (2018). Buenos Aires,
El Hilo de Ariadna, 272 págs.



JANITZIO ALATRISTE TOBILLA
Universidad Autónoma del Estado de México
janitziobyn@gmail.com

William Kentridge es un artista que se encuentra en su sexta década de vida, de origen sudafricano blanco, lo podríamos contextualizar como productor de arte contemporáneo en el sentido de que su obra no responde a las convenciones asimiladas en la cultura global como arte, sino al quebrantamiento de éstas. Su producción de forma muy general se podría caracterizar como dibujo, pero siempre proponiendo desplazamientos de este hacia el performance, la animación, el cine, la ópera y la escultura.

La reciente edición que ha llegado a nuestro país, con el texto de las seis conferencias que William Kentridge impartió

en la Universidad de Harvard en 2012, resulta reveladora por diversas causas, la más trascendente, en mi comprensión, es que poco se habla de dibujo.

Kentridge decidió llamar a su libro *Seis "lecciones" de "dibujo"*, sin embargo no trata de lo que se entiende convencionalmente por dibujo, y aun menos sobre la enseñanza de este; lo que encontramos ahí son ideas, fascinaciones, obsesiones, acciones, etc., pero muy ocasionalmente algún dibujo, y más bien la referencia a alguno de sus desplazamientos hacia una ópera, una acción o una máquina que distorsiona la imagen.

¿Será que Kentridge sí nos habla de dibujo? Pero, ¿quizá no es evidente? En la organización de estas conferencias se plantea un orden, y sucesivamente aborda: el mito de la caverna de Platón, revaluando las sombras como la realidad; las revueltas coloniales en contra del racismo en Sudafrica con toda la brutalidad que marcó su infancia; la historia de su ciudad natal, Johannesburgo, como una ciudad surgida de lo subterráneo que se ha empeñado en mantenerlo a este invisible; la organización de su estudio de producción, que nunca es un espacio determinado, pero sí, siempre, un lugar; sus procesos de apropiación, entendidos como traducciones que llevan al mal-entendido y este como fuente de incertidumbre cognitiva, y finalmente; el tiempo, en clave de entropía, o lo que él sugiere: "antientropía", que siempre produce un retorno imposible, pero esa esperanza nos mantiene activos.

Es decir, nada de proporciones, ni perspectivas, mimesis, ni observación de modelo, ni claroscuros, ni semejanzas, ni "dibujar las cosas como son". Entonces, o William Kentridge no nos habla de dibujo o el dibujo no es lo que hemos creído hasta hoy. Aún no lo sé, quizá haya que leerlo y entre muchos platicarlo.

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 Cardiel
JEFE DEL DEPARTAMENTO DE EVALUACIÓN PROFESIONAL

Dr. Álvaro Villalobos Herrera
COORDINADOR DE DOCTORADO

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

in childhood.



Universidad Autónoma
del Estado de México

