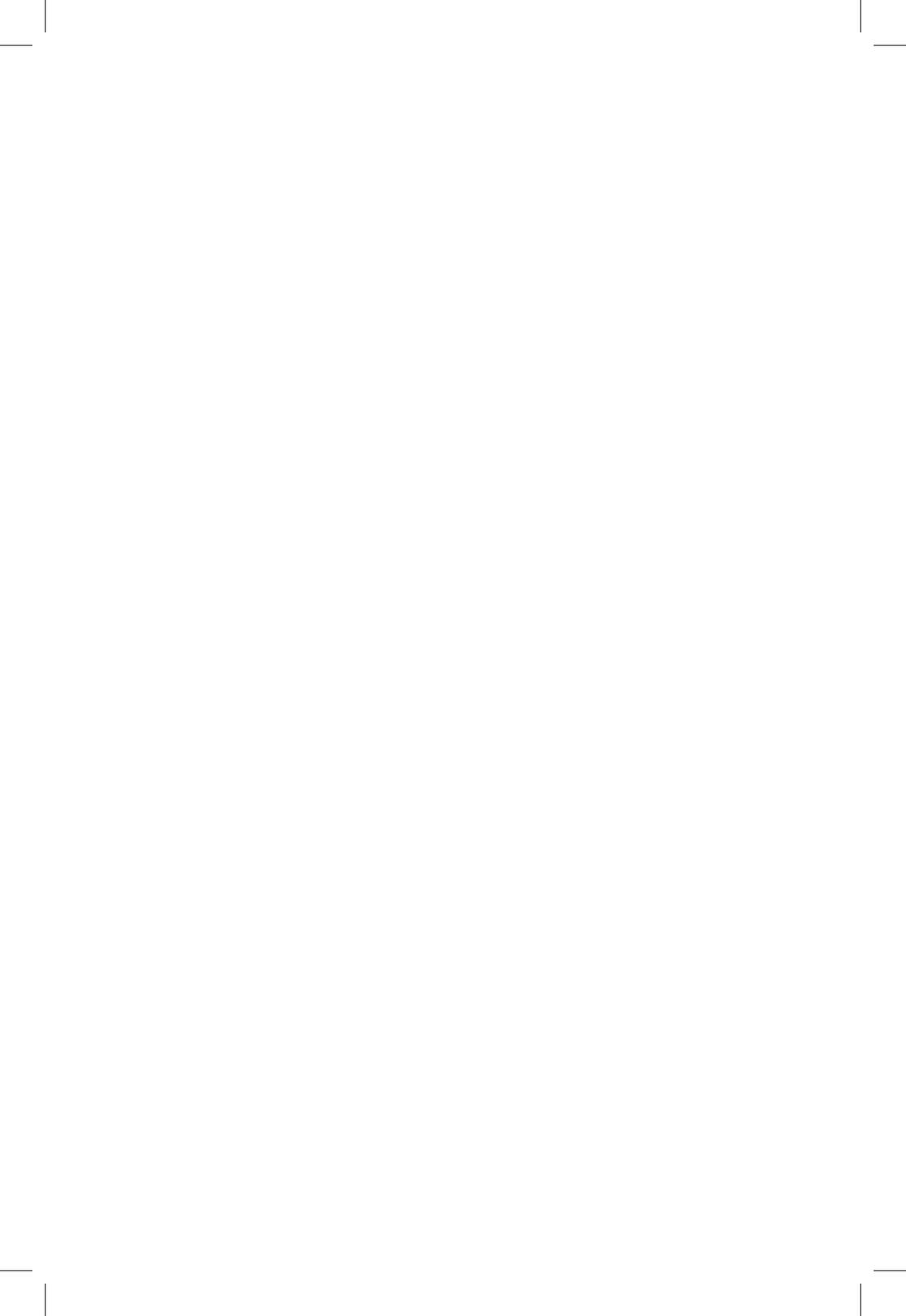


Enfoques epistemológicos desde las artes y los estudios visuales

Celia Guadalupe Morales González
COORDINADORA





**Enfoques
epistemológicos**
desde las artes
y los estudios
visuales

Enfoques epistemológicos desde las artes y los estudios visuales

Coordinadora: Celia Guadalupe Morales González.

Autores: Angélica Marengla León Álvarez; José María Aranda Sánchez; Álvaro Villalobos Herrera; Betsabé Yolitzin Tirado Torres; Rosa Maribel Rojas Cuevas; María de las Mercedes Portilla Lujá; Eric André Jervais Charles; Salvador Salas Zamudio; Alejandro García Carranco.

Primera edición 2018

Esta obra es resultado del trabajo de la Red de Colaboración Académica en Estudios Visuales, conformado por los Cuerpos Académicos en artes de la Universidad Autónoma del Estado de México, Universidad de Guanajuato y Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

ISBN: 978-607-98251-1-9

Editorial Torres
Coras, Manzana 110, Lote 4, interior 3
Colonia Ajusco
Delegación Coyoacán
C.P.04300
Ciudad de México, MÉXICO

Impreso y hecho en México
Printed and made in México

Edición: José Luis Vera Jiménez
Corrección de estilo: Manuel Encastín Cruz
Diseño: Jorge Marcelino Vásquez
Portada: Dibujo de José Luis Vera



Enfoques epistemológicos desde las artes y los estudios visuales

Celia Guadalupe Morales González

COORDINADORA

AUTORES:

Angélica Marengla León Álvarez

José María Aranda Sánchez

Álvaro Villalobos Herrera

Betsabé Yolitzin Tirado Torres

Rosa Maribel Rojas Cuevas

María de las Mercedes Portilla Luján

Eric André Jervais Charles

Salvador Salas Zamudio

Alejandro García Carranco

ÍNDICE

Presentación 9

Celia Guadalupe Morales González

Prólogo 13

Antonio Sustaita Aranda

PRIMERA PARTE. ENFOQUES DESDE LAS ARTES

I. El recorrido como obra 23

Angélica Marengla León Álvarez

II. Arte inespecífico en América Latina.

El caso de la instalación Frutos Extraños 35

José María Aranda Sánchez

III. Arte Socialmente comprometido.

Performance e intervenciones de artistas
venezolanos contemporáneos 63

Álvaro Villalobos Herrera

IV. Acercamiento a lo bruto y lo bajo del Arte 99

Betsabé Yolitzin Tirado Torres

SEGUNDA PARTE. ENFOQUES DESDE LOS ESTUDIOS VISUALES

- V. Imagen fija & Imagen movimiento 121
Rosa Maribel Rojas Cuevas
- VI. Los discursos visuales en la Web
y la participación ciudadana 139
María de las Mercedes Portilla Luja
Celia Guadalupe Morales González
- VII. La linterna Mágica. De su uso científico a la ilusión 153
Eric André Jervais Charles
Salvador Salas Zamudio
- VIII. Los besos de pandora 169
Alejandro García Carranco

PRESENTACIÓN

La Red de Colaboración Académica en Estudios Visuales se forma en el año 2014, por iniciativa del cuerpo académico Episteme y Visualidad Contemporánea con la intención de aglutinar diversos enfoques sobre el Arte y los Estudios Visuales; en ésta obra se reúnen trabajos de los investigadores integrantes de cuerpos académicos de las tres universidades que la forman: Universidad Autónoma del Estado de México, Universidad de Guanajuato y Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Los aportes se presentan como un abordaje interdisciplinario desde distintas perspectivas teóricas y metodológicas con la finalidad de plantear posiciones diversas para aproximarse a la comprensión del pensamiento del Arte y la Cultura Visual contemporánea; son acercamientos que permiten entender las distintas representaciones visuales, en México y América Latina, así como, la producción de los distintos imaginarios que emergen de cada uno.

El libro se ha dividido en dos partes: en la primera se ubican los enfoques que tienen mayor acercamiento desde el Arte, en donde se inicia con “el recorrido como obra” que plantea cuando

el artista puede, o no, intervenir en la elaboración de sus objetos y no necesariamente matéricos, ya que un objeto de Arte puede ser una idea, una acción o un proceso, implicando recorridos físicos o visuales. “Arte Inespecífico en América Latina” reflexiona el hecho de que, en las instalaciones de Arte contemporáneo, el diseño de los espacios contiguos con lo real excava dentro de sí un sitio para el espectador que lo confronta con su propio descentramiento. “Arte socialmente comprometido”. Performance e intervención de artistas venezolanos contemporáneos”, expone desde las perspectivas abiertas por los Estudios Visuales, que una de las características más importantes del Arte actual tiene consistencia en los enlaces con los problemas políticos y sociales que establecen los artistas en sus obras. “Acercamiento a lo bruto y lo bajo del Arte”, a través de este texto se presenta y explora un Arte que materializa lo bruto o elemental y, lo bajo o vulgar; durante el periodo histórico de la modernidad artística, plantea hacer una lectura diferente, que no se ancle sobre el aparato teórico e histórico del Arte modernista; sino sobre un estudio que posibilite acercarse a lo subjetivo de las obras.

En la segunda parte enfoques desde los Estudios Visuales: “Imagen fija & imagen movimiento” plantea que la mayoría de las convenciones culturales, que han condicionado la visión humana y sus percepciones, han sido establecidas por los pintores más representativos de cada época y cultura; siendo estos un conjunto de componentes visuales que en su amplia variedad de formas también han sido distinguidos planteamientos estéticos que surgen alrededor de la representación del movimiento en la imagen fija; y una breve revisión sobre las teorías en torno a la imagen-movimiento y a la transmutación de su concepto en la obra de algunos artistas contemporáneos. “Los discursos

visuales en la web”, proponen que en el contexto actual, las problemáticas sociales que se viven —sobre todo en las grandes ciudades—, han derivado de la forma en que se han presentado las dinámicas sociales en diferentes ámbitos, desde los modelos políticos y la poca representatividad de estos grupos respecto a los intereses y necesidades reales de la sociedad. “La linterna mágica. De su uso científico a la ilusión”, hace referencia al trabajo de Robertson con sus fantasmagorías, quién propuso una forma de exhibir, ver, oler y escuchar las imágenes basándose en el asombro, el terror por lo sobrenatural y el engaño como espectáculo, sensaciones que concurrieron con la ciencia y la razón e impulsaron las nuevas ideas, el conocimiento científico y el progreso de la humanidad. “Los besos de pandora”, plantea una aproximación a la obra del fotógrafo catalán Joan Fontcuberta, quién se ha caracterizado por desarrollar propuestas que implican la puesta en crisis del concepto de verdad en la imagen fotográfica y la reflexión acerca de la difusión y el uso cotidiano de la imagen en entornos electrónico-digitales, su propuesta interpreta la producción teórico-práctica desde el concepto de lo Virtual desarrollada por Pierre Levy.

Esperamos que el contenido de esta obra, permita detonar nuevas investigaciones encaminadas a la comprensión de los fenómenos visuales que emergen en la época actual y al fortalecimiento de las líneas de investigación de los cuerpos académicos que integran la RED, reconociendo el esfuerzo y el compromiso de un trabajo colaborativo y el intercambio de experiencias desde diversas perspectivas y contextos para acrecentar la investigación.

Celia Guadalupe Morales González



PRÓLOGO

Antonio Sustaita Aranda¹

ESTÉTICA Y DISCURSO EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA. EL PAPEL DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

I. ¿Una investigación en Arte?

En fechas recientes, de forma un tanto inadecuada por no decir errónea, en el dominio de los estudios de alta academia se ha insistido en un aspecto de la creación artística, que hasta hace poco parecía invisible o desconocido. Nos referimos a la investigación. Con la exigencia de una “investigación artística” a favor de elevar la cualidad de la creación pareciera querer robustecerse el proceso creativo, incluyendo algo que, nos dicen, viene de un campo disciplinar distinto al artístico, a saber, el de las ciencias conocidas como exactas o duras. Ahora, se nos exige que con el

¹ Dr. por la Universidad Complutense de Madrid. Profesor investigador de la Universidad de Guanajuato, miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel I. Evaluador de Estancias Posdoctorales Nacionales CONACYT y evaluador PNPC CONACYT. Autor de publicaciones internacionales.

fin de que posea una validez comparable a los productos de otras disciplinas, del Arte no sólo se haga creación, sino investigación. ¿Cómo?, ¿a qué se refieren estas voces a un tiempo benignas y exigentes, con eso de investigación en el Arte?, ¿de dónde provienen, es decir, con qué validez hacen la pregunta? Como si los grandes creadores artísticos en la Historia del Arte hubiesen desarrollado su labor creativa de espaldas a la investigación, o como si los grandes historiadores del Arte hubiesen trabajado ignorándola. Esto sería tanto como insinuar que artistas tan renombrados como Leonardo Da Vinci, Miguel Ángel, Eugène Delacroix, Claude Monet, Paul Cézanne, Georges Pierre Seurat, Ernst Ludwig Kirchner, Picasso, Braque, Mondrian, Jackson Pollock, Francis Alÿs, Gabriel Orozco y Teresa Margolles, e historiadores del Arte como Clive Bell, Erwin Panofsky, Ernst Gombrich y Hal Foster han realizado una labor en torno al Arte sin recurrir a la investigación. Es tanto como afirmar que, a espaldas de una investigación de carácter científico, el Arte hubiera afirmado su quehacer con base en el puro azar o el puro juego.

Aquí cabe introducir la pregunta sobre la relación entre el Arte y la investigación. Por un lado, podría afirmarse que no existe Artes in investigación. Toda obra, desde la antigüedad más remota hasta la actualidad más inmediata, consiste en una doble investigación; por un lado, en relación con la forma (lo formal) y por el otro, en relación con la idea (a la que podríamos llamar lo signficante). No hay mayor investigación en las obras clásicas de principios del siglo XIX que en las del Renacimiento italiano de finales del XV.

Los distintos materiales que constituyen la obra, así como su significado, forman parte de un dialéctico y dinámico proceso de investigación por parte del artista. Esta relación representa

la investigación del proceso creativo. La diferencia con otras disciplinas científicas —en el sentido que se investiga, se experimenta y se presenta un resultado— es que la actividad artística presenta una obra, la obra de Arte, como resumen del todo, algo plenamente visible e inobjetable. Algo que pareciera fruto de la azarosa actividad que un genio trasnochado lleva a cabo como último recurso de afirmación romántica.

La historia de la crítica de Arte nos cuenta que fue durante el paso del siglo XVIII al XIX que, gracias al desarrollo y afirmación de la técnica, la obra era aquello visible y elocuente. Tan elocuente y visible, que pocas dudas podrían levantarse sobre su cualidad o naturaleza artística, es decir, sobre el dominio técnico y aspecto narrativo. Una especie de luz venida de otro mundo envolvía a la obra de Arte brindándole, en primer lugar, su visibilidad. Después, venía su elocuencia: la obra contaba algo. Debido a estas cosas, la función del crítico de Arte era mínima. Así lo demuestran los críticos de la temprana era del Arte clásico. Fue hasta una vez pasado el ecuador del siglo XIX, con el advenimiento del Impresionismo y las posteriores vanguardias, que la obra de Arte perdió los atributos que la convertían en tal. El anti-Arte, que tiene pleno derecho de existencia gracias al movimiento Dada, ciertamente, no surgió en Suiza. Allí encontró carta de nacionalidad, por decirlo en cierta forma. Lo anti-artístico gozó de ciudadanía en el mundo del Arte a partir de su nacimiento o renacimiento en Suiza. A partir de entonces, sólo debido a que la obra ya no resulta ni visible ni elocuente, es decir, que se confunde con cualquier otro objeto del mundo cotidiano, es cada vez más necesaria la función del crítico de Arte. Éste realiza un estudio teórico de la obra, en el sentido expresado por Martin Jay, que logra construir las condiciones

de visibilidad de la obra. Ésta, que resultaba de una visibilidad eminente hasta antes de mediados del siglo XIX, ahora resultaba equívoca, fácilmente confundida con objetos del mundo no artístico. Su elocuencia también había declinado ante un halo de inefabilidad que la convertía en un objeto mudo que, sólo mediante el concurso del crítico de Arte, podía alcanzarse el significado.

De modo sucinto, lo cual no puede ser de otra forma en un estudio introductorio, hemos resumido el paso de una época de oro de la obra de Arte a un época de devaluación, en los términos expresados por Jean Clair, una época abyecta para el Arte, donde es necesario realizar una investigación adicional a la creación, ya sea por el mismo artista o por un crítico con atributos de historiador, psicoanalista, filósofo, antropólogo y cuantas más disciplinas sean necesarias, con el fin de que construya las condiciones de visibilidad de la obra, es decir, para que podamos vera la y ser capaces de escuchar su voz para conocer su significado conceptual.

II. Arte y discurso. De Marcel Duchamp a Joseph Beuys

El silencio de Marcel Duchamp está sobrevalorado, una acción emitida desde los estudios de la segunda televisión alemana del Land en Düsseldorf en 1964, es una crítica abierta al silencio de Duchamp, su concepto de anti-Arte y una actitud reprochable, que Joseph Beuys considera esnobista, exhibicionista y apolítica. Consiste en la escritura en un pizarrón, precisamente, de las palabras que llevan el título de la obra “El silencio de Marcel Duchamp está sobrevalorado”. En ella Beuys afirma su idea del profesor como el gran artista de la escultura social.

Beuys se queja de que “Duchamp se detuvo en el momento en que hubiera podido desarrollar una teoría sobre la base del trabajo completo y la teoría que él habría podido desarrollar, soy yo quien la desarrolla ahora” (Beuys, 1996: 27).

La influencia de Duchamp en el trabajo de Beuys, y la voluntad de éste de continuar con el de aquél, es mostrada bellamente con una metáfora por Alain Borer: *L'évolutionnaire: Beuys élargisseur du champ* (El evolucionista: Beuys prolongador del campo). La decisión de Beuys de continuar con el trabajo de Duchamp es vista por Borer como una evolución.

En el caso Duchamp-Beuys, el silencio y la alteridad son dos temas que se entrelazan íntimamente. El silencio de Duchamp, su rechazo a construir un discurso sobre sus obras para dar cuenta de ellas. Hay que decirlo, obras eminentemente de una estética neutra, o anti-estéticas, es decir, objetos que no gozan de atributos artísticos tradicionales. El abandono del discurso sobre la obra podría entenderse como un correlato del abandono del Arte, y el juego de otredad (su manifestación laminar en la forma de otros egos). Su silencio activaría un juego de alteridad en el que participa el otro que se ve obligado a ser la voz y la continuación del que se dedicó únicamente a la obra, sin animarse a emitir un discurso sobre el concepto de la obra conceptual. Beuys se ve compelido a ser aquél. *El silencio de Duchamp* se convertirá en la obra fundacional de Beuys —el prolongador “del Campo” (*Du champ*)—. Gracias al silencio de Duchamp, Beuys se convierte en su extensión.

Aquí parece necesario destacar el rechazo de Beuys, presente en el juego de alteridad Duchamp-Beuys. En entrevista con Achille Bonito Oliva, Beuys dice que Duchamp, “no dijo aquello que no dijo” y continúa:

Aprecio mucho a Marcel Duchamp pero debo rechazar su silencio. Duchamp estaba simplemente en el final, ya no tenía ideas, ya no se le ocurría nada importante. He dicho que aprecio mucho al hombre, pero no su silencio, por lo menos no le doy la importancia que le atribuyen los demás (Klüser, 2006: 181).

El artista alemán no soporta el silencio de Duchamp, y parece no comprenderlo cuando afirma que se había quedado sin ideas, o lo acusaba de no preocuparse por la conciencia o

[...] por la metodología, por el análisis ni por los coloquios, digamos, serios, sobre la historia, para mí indica que él se encontraba actuando en una dirección opuesta, se encontraba en una fase en la que ya no trabajaba más. Él simplemente reprimió sus ideas. Es éste su silencio: la ausencia de lenguaje (Klüser, 2006: 181).

Para Beuys, en la ausencia del otro (de Duchamp) habría tanto silencio como ausencia.

El rechazo y la intolerancia ante la actitud de Duchamp llevaron a Beuys a participar en un juego de alteridad que le permita ser el otro, para ser “el otro”: para encontrar la palabra de Duchamp. Lo que buscaría es hacer hablar al Duchamp enmudecido. Esta decisión, entendiéndola al pie de la letra, lo llevaría al límite de sí mismo. Debe trascenderse, identificar sus límites para, cruzándolos, llegar a ser el otro. El otro que es Joseph Beuys.

El silencio de Marcel Duchamp está sobrevalorado, se revela como una obra fundacional para Beuys. Como ha quedado señalado, la acción consiste en la escritura en un cartel de las palabras “El silencio de Marcel Duchamp está sobrevalorado”. El

11 de diciembre de 1964, fecha en que es transmitida por televisión, podría tomarse como otra de las fechas de nacimiento de Beuys. Y es que él nació varias veces. Para ser más precisos digamos que tres. La primera el día de su aparición en el mundo, cuando fue parido por su madre; el segundo nacimiento de Beuys ocurrió al ser salvado por los tártaros, después del accidente aéreo al que me he referido antes; la tercera vez correspondería al 11 de diciembre de 1964, fecha en que se presentó *El silencio...* Si analizamos el título de su acción *El silencio de Marcel Duchamp está sobrevalorado*, leyendo entre líneas, encontramos que con su acción Beuys busca romper ese silencio. Es en él mismo sobre quien hace recaer la obligación de decir las palabras que el otro no dijo.

III. Investigación y producción en Estudios Visuales

En el sentido de lo expresado en los apartados anteriores, el objetivo primordial del proyecto “Investigación y producción en Estudios Visuales” ha sido activar los discursos que sean capaces de producir las condiciones de visibilidad para ver la obra, una obra cuya lectura parecía agotada por circunstancias diversas, mediante la apertura del campo (contexto) donde la obra se afirma (muchas de las veces de forma precaria y turbulenta), se busca también explorar los niveles y desniveles semánticos de la obra, sin rendirle tributo solamente a los significados lícitos, de buen gusto, o de una rancia validez académica, y des-territorializar los rígidos conceptos de una Crítica y una Historia del Arte que han dejado fuera, como si fueran ilegítimas, a obras o interpretaciones de éstas que enriquecen el mundo de lo artístico.

Con el nombre de “investigación artística” los autores se refieren a un campo de estudio que se extiende más allá de una crítica gastada de los procesos de creación/producción y su articulación con la obra final y, justo por ello, plantea una reflexión de una profundidad perturbadora sobre los saberes específicos del Arte, sus mecanismos de validación (fuera y dentro de la institución académica) y los dispositivos asociados a su presentación. Se trata de un área de estudio que tiene cada vez mayor relevancia tanto en las prácticas artísticas como en su documentación.

En “Fotografía: Signo e inestabilidades” el autor cuestiona la naturaleza cósmica, en términos heideggerianos, de la fotografía. Como práctica que brinda objetos artísticos, las imágenes fotográficas, a(parecen) en su calidad de objetos artísticos cuya realidad última se encuentra, más allá del soporte, en el pensamiento del sujeto, sea éste el creador o un simple espectador. Partiendo de los planteamientos teóricos de Pierre Lévy y Charles Sanders Peirce, el autor aborda una reflexión sobre la práctica contemporánea de la fotografía, valiosa, porque proviene de un ejecutante de la fotografía más que de un estudioso de ella.

La autora de “Acercamiento a lo bruto y lo bajo en el Arte” explora un derrotero del Arte moderno que a partir del siglo XIX se manifestó de forma tan poderosa, que de acuerdo a lo expresado por Jean Claire, se convertiría en una de las categorías privilegiadas del Arte del siglo XX y XXI. Lo bruto y lo bajo, son categorías estéticas que, sin problema, se incluyen dentro del más amplio término en lo abyecto. Valiéndose de la caracterización y el análisis de un conjunto de obras que por su cualidad fueron situadas más allá del pensamiento lícito sobre lo artístico, la autora busca situarlas bajo una nueva la luz con

el fin de producir un discurso acorde a su naturaleza intrínseca. Como la autora advierte, se trata de construir las condiciones para producir una lectura distinta, acorde a las categorías. Esta lectura, alterna, escapa al aparato teórico e histórico del Arte modernista. Para tal efecto, se echa mano de las polémicas categorías de lo informe (Georges Bataille) y lo escatológico (Petra ten-Doesschate Chu).

El autor da muestra de un interés no sólo por el objeto artístico como sumatoria total de la obra, sino de las distintas etapas el proceso que lo hace posible, en “El recorrido como obra”. En este sentido, considera que el proceso es parte constitutiva de la obra, y no sólo aquello que la lleva a ser obra. El devenir es el objeto artístico y no solamente su aparición en la fase final. A este proceso él prefiere llamarlo recorrido, y advierte que el recorrido-proceso es la obra misma. De tal modo, el autor desentraña los procesos de creación artística, al afirmar que su objetivo es algo como un recorrido, en el que ciertos objetos podrían aparecer tal cual obra, pero que son sólo paradas en el camino, una mera ilusión.

“Arte inespecífico en américa latina: El caso de la instalación *Frutos extraños*”. En esta investigación el autor lleva a cabo un análisis de la instalación *Frutos extraños*, del artista brasileño Nuno Ramos (2010), considerada por él mismo como una muestra de “Arte inespecífico”. Esta categoría, acuñada por Florencia Garramuño, es utilizada por el autor para reflexionar en torno a la experimentación en las instalaciones de Arte contemporáneo. Aquí se afirma que el diseño de los espacios en las instalaciones guarda dentro de sí un sitio para el espectador, que lo confronta con su propio descentramiento. Otro factor que juega en esta categoría es la (in)distinción entre realidad y

ficción, que aleja la especificidad de la literatura a un punto en el cual el debate en el que se involucra al texto vale más por lo que dice acerca de cuestiones existenciales o problemas sociales.

La autora de “Imagen fija & Imagen en movimiento” destaca la naturaleza social del proceso creativo, así como la relación cultural que existe entre la obra y el contexto. La obra es un producto cultural y, a un tiempo, ésta se convierte en determinante cultural. En un proceso dinámico e interminable de modos de ver, de regímenes escópicos, la obra de Arte se afirma como un determinante eslabón de la cadena en los procesos pendulares de interacción visual con el mundo. Echando mano de teóricos tan importante en esta área como Martín Jay, Bergson, Bataille, Sartre, Lacan, Debord, Foucault, Barthes, Metz, Deleuze, se reflexiona sobre la naturaleza estética de las imágenes en movimiento en comparación de las fijas. Sirve de base a este propósito la obra de Gilles Deleuze en torno a la “imagen-movimiento” y la utilización de sus principios teóricos por parte de algunos artistas contemporáneos.

FUENTES

Joseph Beuys. Catálogo Exposición. París: Centre Georges Pompidou, Klüser, B. (2006). *Joseph Beuys: Ensayos y entrevistas*. Madrid: Síntesis.

EL RECORRIDO COMO OBRA

Angélica Marengla León Álvarez¹



Todas las cosas tienen tiempo dentro, que es la cantidad de vicisitudes que les ha acontecido.

Pablo Fernández-Christlieb

RESUMEN

En el Arte contemporáneo se valoran las producciones que se centran en su propio proceso de elaboración. En ellas, cobra mayor importancia el tiempo y las relaciones generadas que la idea de un objeto terminado. El presente escrito gira alrededor de este tipo de producción y sus implicaciones formales, espaciales y temporales, pues la noción de forma, espacio y tiempo cambia al pensar en procesos. Asimismo, las condiciones de montaje no podrán ser las mismas, pues es necesario

¹ Doctora en Artes por la Universidad de Guanajuato. Profesora de tiempo completo de la Facultad de Artes de la UAEMéx, líder del cuerpo académico Episteme y Visualidad Contemporánea, integrante de la Red de Colaboración Académica en Estudios Visuales. marengla.leon@gmail.com

dar cuenta de todo lo acontecido. Este tipo de problemáticas implica una forma distinta de abordar al objeto artístico.

INTRODUCCIÓN

El presente escrito gira alrededor de un interés por el objeto artístico, sin embargo, este interés va más allá de la obra presentada como objeto terminado, (como contenedor absoluto de todo lo que habría para ver). De tal forma, el tipo de objeto artístico abordado es aquel que trata de su propio proceso.

Aquí, habría que hacer una distinción entre aquellas manifestaciones artísticas (*happening*, *performance*, etc.), donde lo que se presenta como obra es una acción, no tanto un objeto, podría pensarse entonces que la obra-proceso se refiere a este tipo de muestras, sin embargo no es así, lo que se plantea como objeto de estudio es más parecido a un recorrido, en el cual, podrían producirse ciertas territorializaciones, es decir, objetos que pueden parecer obra, pero que sólo son paradas en el camino, recuerdos estabilizados, tiempo extraído que no deja de pertenecer a un conjunto o a una constelación, y que aún en su carácter de fragmento remite al flujo al que pertenece.

Podrá argumentarse también que todo objeto artístico conlleva un proceso: una idea que fue macerándose, un intercambio entre técnicas y materiales, un tiempo de espera, una serie de cambios sobre la marcha, una planificación, una curaduría, etcétera. Sin embargo, tampoco se está hablando únicamente de este tipo de procesos. Se puede tener una idea de obra-proceso, cuando mostrar la pieza terminada no resulta suficiente para tener conciencia de lo que implica la obra, pues ésta, no puede contenerse en un elemento final, sino en todo el camino que la hizo posible.

Habría que reiterar entonces que no se trata sólo de objetos, sino de proceder y caminar, donde el artista es un transeúnte, que (como todo viajero), nunca volverá a ser la misma persona que inició el recorrido, y donde la obra es una suerte de bitácora en la que una sola página remite a un espacio-tiempo, a una narrativa no lineal, donde se nos dice que hay partes que nos hemos perdido, que debíamos haber visto.

DESARROLLO

Normalmente se piensa al artista como un productor de objetos, es decir, alguien que únicamente con sus manos, crea una serie de representaciones del mundo, ya sean figurativas o abstractas, bidimensionales, tridimensionales, digitales, etcétera. Pero si uno se encuentra más familiarizado con el terreno del Arte contemporáneo, sabe perfectamente que un artista puede, o no, intervenir en la elaboración de sus objetos, que la creación artística no implica necesariamente la hechura material y que el objeto de Arte puede, además, ser una idea, una acción o un proceso.

El interés de este texto se centra en el tipo de producción artística que se concentra en su propio proceso de elaboración. Con eso me refiero al tipo de propuestas que implican recorridos, ya sean físicos, manuales (cuando la manipulación material es lo más importante y el resultado en objeto es secundario), visuales (que incluyen la mirada del artista), e incluso podrían ser recorridos mentales, incursiones en el pensamiento.

El problema aquí, es cómo presentar este tipo de obra, porque los objetos que se producen solamente muestran una parte y no la totalidad de la pieza, aunque tal cosa podría

verse en cualquier manifestación artística, lo que establece la diferencia es la mirada. Es decir, un artista puede ver el proceso de elaboración de su obra como un mero proceso, algo necesario para llegar a un fin, en cambio, hay otras propuestas que toman al propio proceso como el fin. Por ello, en lugar de pensar en un proceso de producción se piensa en una producción de procesos.

Si se quisiera hablar de cierto proceder de la obra-proceso podríamos recurrir a la diferencia que establece Michel De Certeau entre táctica y estrategia:

La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar *propio* y luego servir de base a un manejo de sus relaciones con una exterioridad distinta... llamo 'táctica' a un cálculo que no puede contar con un lugar propio... La táctica no tiene más lugar que el del otro. Lo 'propio' es una victoria del lugar sobre el tiempo. Al contrario, debido a su no lugar, la táctica depende del tiempo, atenta a 'coger al vuelo' las posibilidades de provecho. Lo que gana no lo conserva. Necesita constantemente jugar con los acontecimientos para hacer de ellos 'ocasiones' (De Certeau, 2000: XLIX y L).

Así, la estrategia, podría verse como la intención que surge del espacio de poder al respecto de una información inserta en el espacio social, la estrategia es siempre un ejercicio de poder y ante ella, surge la táctica como reacción del individuo ante ese ejercicio de poder, De Certeau habla de la generación de un conocimiento táctico que poco tiene que ver con estudios o tratados, pues se genera diariamente ante lo que se nos presenta como impositivo y que de alguna forma hay que sobrepasar.

En la obra-proceso hay mucho de táctica, tiene que haberlo

al tratarse de un caminar, por ello es difícil definirla, porque no contempla órdenes establecidos, es como un rizoma que de repente se fuga por lugares insospechados y llega a terrenos que parece que no guardan ninguna relación con el planteamiento de inicio, pero que de alguna forma hay que integrar, relacionar; aquí hay que hacer rizoma y buscar conexiones.

En el ámbito contemporáneo habría muchas propuestas que podrían entrar en la obra-proceso, paradójicamente, ahora que nos encontramos ante la inevitable seducción de los objetos (si se le puede llamar así), resulta que una parte del Arte contemporáneo se preocupa por los intersticios temporales entre los que no hay objetos, sino recorridos, aún cuando en algún momento se produzca un objeto, intencionalmente o no; ante ello, sólo queda decir que es difícil no seguir el llamado de ese Gran Otro² que asumimos nos pide objetos, en tanto que artistas.

Siguiendo esta lógica podríamos traer a colación la producción de Sophie Calle, y en el intento de acotar o definir su obra, uno se da cuenta que, o bien se encuentra en una encrucijada, o bien se divierte con la pregunta en sí. ¿Qué se podría decir acerca de su objeto artístico, cómo se puede denominar a eso que ella hace? Podríamos decir que hace foto, textos, acciones, recorridos, bromas pesadas, etc., pero difícilmente se le puede encasillar en un ámbito artístico. En este sentido, me parece, nos encontramos con aquello que se ha tratado de definir en el

² El Gran Otro Lacaniano, es la dimensión de lo simbólico, de los significantes, es lo que preexiste al sujeto y lo determina como tal, es el orden social, el ámbito del lenguaje, de la ley, la institución, etcétera. Así, el reconocimiento de la demanda se da en lo simbólico, asumimos lo que se espera de nosotros desde lo simbólico (Lacan, 2014: 43).

presente texto como obra-proceso, algo que tiene que ver con un recorrido espacial y temporal y que en el camino va dejando ciertos objetos como testigos mudos de algo que sucedió y de lo cual forman parte.

Tomando por ejemplo su *Ritual de cumpleaños* sería insuficiente decir que se trata de once fotografías de armarios con objetos dentro, acompañados de un texto que enlista los objetos y nos dice que se trata de regalos de cumpleaños; hace falta en todo caso mencionar que Calle le tiene pavor al abandono, que aún cuando esta pieza se presentó en 1996, ella la comenzó en 1980.

Entre los detalles que nos sirven para adentrarnos en esta pieza se puede mencionar que Calle esperaba una persona extra al número de años que cumplía, un personaje anónimo llevado por un invitado designado por ella, simbolizando con ello el futuro incierto, tal vez sería importante saber también que el primer gabinete fue regalo de su padre, y todos los demás son copias fieles, además de que en la mayoría de los objetos no se hace mención de quién hizo el regalo, cosa que genera expectación, sobre todo en los regalos que son propiamente obras artísticas, entre las que se encuentran trabajos de Boltansky, Annette Messager e Ives Klein, —pudiera ser que el propio Boltansky asistiera a la reunión—. En cambio, hay regalos que son fácilmente atribuidos a la madre de Calle, aquellos objetos domésticos que por su tamaño no se pudieron introducir al gabinete, quedando la garantía de fábrica como prueba de su existencia.

Podríamos decir que la intención de Calle es volver presente aquello que ya pasó, aprisionar el momento y la serie de afectos contenidos en los objetos, y de tal forma, mantener visible su propia historia, pero, como menciona Lacan: “La historia no es

el pasado. La historia es el pasado historizado en el presente... porque ha sido vivido en pasado. El camino de la restitución de la historia del sujeto adquiere la forma de búsqueda de restitución del pasado” (Lacan, 1983: 27). Así, para Lacan esta restitución del pasado no sucede como una copia fiel, por ello se toma en cuenta el presente, puesto que nuestro pasado nunca se puede ver desde la misma perspectiva, la historia personal es determinada entonces por tres tiempos, presente, pasado y futuro y por tanto nunca es la misma, para Lacan recordar tiene que ver con reescribir la historia, por ello no es extraño que dude acerca del propio sujeto: “Planteamos el problema de lo que significan memoria, rememoración... en tanto que nos permite acceder a una formulación de la historia del sujeto. ¿Pero en qué se convierte el sujeto? ¿En el curso de este desarrollo acaso se trata siempre del mismo sujeto?” (Lacan, 1983: 72 y 73).

Bajo esta lógica, lo que se construye en la obra de Calle es ella misma, y para que adquiera sentido (en el espectador), es necesario conocerla y para ello, hay que ver la obra. Nos encontramos aquí ante una propuesta autorreferencial y autófaga, pero en un sentido lacaniano de constitución del sujeto, esto es a partir del otro, pues para Lacan no hay conciencia de sujeto en tanto que sujeto, si no es a partir de la presencia del otro, es decir, “soy yo” porque “no soy tú”, “soy yo” porque “no soy otro”: “El cuerpo fragmentado encuentra su unidad en la imagen del otro, que es su propia imagen anticipada... El sujeto es nadie. Está descompuesto, fragmentado. Se bloquea, es aspirado por la imagen, a la vez engañosa y realizada del otro, o también su propia imagen especular. Ahí encuentra su unidad” (Lacan, 1983: 88). Con esto, Lacan se refiere a la imagen fragmentada que tenemos de nosotros mismos, es decir, desde nosotros no

vemos más que partes del cuerpo, vemos nuestros brazos, manos, piernas, etc., pero no podemos ver nuestra espalda, ojos, nuca, etc., así, la imagen del sujeto como unidad sólo se percibe en el otro (ya sea un sujeto diferente, o ese otro del espejo que es mi propia imagen).

Así, la obra de Calle se alimenta a sí misma, en tanto que es un constructo de “su” deseo de ser el objeto de deseo del otro, para ello podríamos tomar otro ejemplo, no menos intrincado pues implica leer a Paul Auster. En su séptima novela *Leviatán* (2014), Auster introduce un personaje que es la propia Calle con otro nombre: María Turner, una artista (aunque ella no se considera como tal) que actúa sus propias obsesiones. El autor mezcla realidad con ficción, pues muchas de las actividades de Turner habían sido tomadas de Calle, como hacerse seguir por un detective, trabajar en un hotel para fotografiar los objetos personales de los huéspedes, etc., pero otras eran totalmente ficticias, como la “dieta cromática”, sobre la que Calle menciona:

Paul Auster usa algunos episodios de mi vida para crear a un personaje que pronto me deja y vive su propia historia. Para unirme más con María, decidí hacer todo lo que ella sí hizo y yo nunca había hecho: como ella, durante cada día me impuse una dieta cromática que consistía en comer alimentos del mismo color y sólo me permití actos que comenzaran con una letra cualquiera del alfabeto (Calle citada en Silva-Romero, 2003).

Al hacer lo que hacía María Turner, Calle responde al deseo de Auster; pues María Turner era la idea que tenía Auster de Calle, La dieta cromática resulta apropiada para hablar de cómo la autofagia no se entiende únicamente como comerse a

sí mismo; la dieta, fue establecida por otro, pero si consideramos que sólo a partir del otro se constituye el sujeto, entonces, comerse a sí mismo sólo puede ser posible al comerse a ese otro que me refleja como sujeto: de tal forma que, Calle se alimentó de su imagen reflejada en Auster.

Muy lejos de ser el fin de la historia, posteriormente, Calle le pidió a Paul Auster algo más arriesgado: "... que durante un año me diera las órdenes que le da a uno de sus personajes, que hiciera lo que quisiera conmigo, pero él me dijo que no quería ser responsable por las cosas que me ocurrieran por culpa de un guión que escribiera para mí" (Calle citada en Silva-Romero, 2003). Finalmente Auster accedió, lo que dio como resultado una lista de instrucciones personales para mejorar la vida en Nueva York (ARNDT, 2002).

Entre las instrucciones, tenía que escoger una cabina telefónica como si fuera suya, (cuidarla y adornarla como tal), donde ella debía pasar una hora diaria durante una semana, observando lo que pasaba o siguiendo a cualquiera que pasara por allí, además debía regalar comida y cigarros a quien lo necesitara, sonreír a la gente, etc., y registrarlo todo en un diario: cuántas personas usaban su cabina telefónica, cuántas sonrisas le habían regresado, etcétera.

Todo este proceso quedó registrado en *Double game* (2007), sin embargo sería difícil decir que este libro contiene a la obra, como se ha mencionado antes, la obra-proceso se escapa de la significación, se niega ser acotada o descrita en términos precisos, pues uno de sus principales factores es el azar, —a los que estén familiarizados con Calle y Auster no les quedará duda de ello—.

CONCLUSIONES

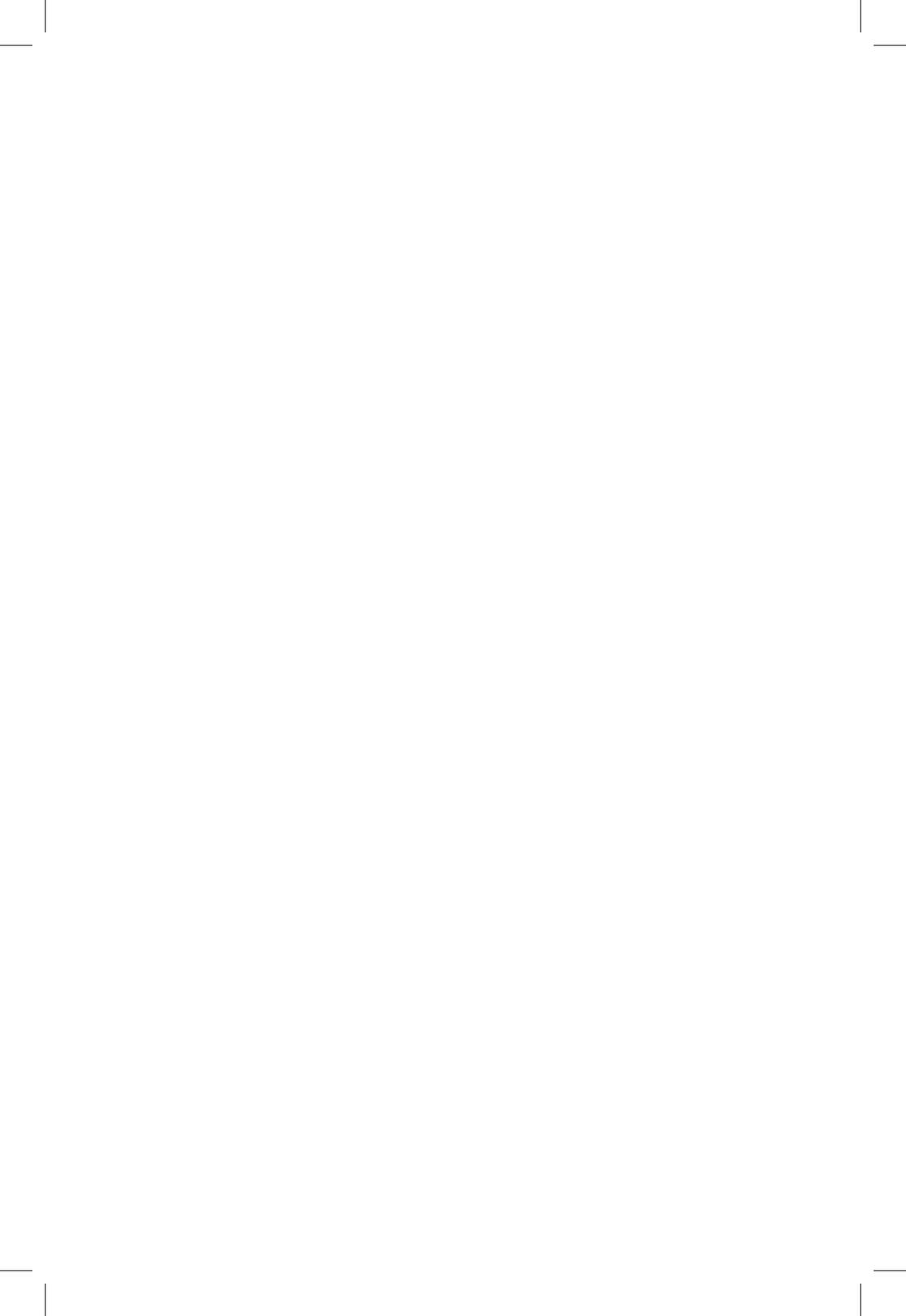
La obra-recorrido (al igual que buena parte del Arte contemporáneo), denota una suerte de falta para el espectador, pues al contrario de una pintura o escultura (donde se pueden contemplar todas sus cualidades), en la observación, lectura etc., de la obra-recorrido, siempre estaremos excluidos del proceso mismo, que es en sí la obra. Frente a ella, estaremos en falta.

¿Qué sería entonces la obra-recorrido? Se puede concluir que no se trata sólo de los objetos producidos, sino de los afectos que los hicieron posibles, de los cambios de humor, de los diversos agenciamientos que tomaron lugar, de las tácticas utilizadas, de las relaciones (tanto establecidas como finiquitadas). Por esta suerte de indefiniciones es que resulta difícil dar cuenta de una obra-recorrido, lo que se puede intentar entonces, es hacer una especie de mapeo por aquellos lugares y no lugares que forman parte del recorrido.

Finalmente, podría parecer que cualquier tipo de producción artística puede ser tomada como obra-proceso, lo cual no es del todo cierto, una obra-proceso es tal en tanto que alguien la signifique de esa forma, no es una instancia fija e inamovible, es un hueco para ser llenado.

FUENTES

- ARNDT. (2002). *Sophie Calle "The Gotham Handbook"*. Berlín: ARNDT.
Disponible en: http://www.arndtfineart.com/website/page_11858
- Auster, P. (2014). *Leviatán*. Barcelona: Seix Barral.
- Auster, P. y S. Calle (2007). *Double game*. NY: Violette Editions.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. Vol. 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana-Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Fernández-Christlieb, P. (2004). *La sociedad mental*. Barcelona: Anthropos.
- Lacan, J. (1983). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 2. El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2014). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 6 El deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Paidós.
- Silva-Romero, R. (2003). *Sophie Calle existe*. En *Revista E*. Disponible en: http://www.ricardosilvaromero.com/libros_taller3.php?act=t&Id_Categoria=7&Id_Noticia=38



ARTE INESPECÍFICO EN AMÉRICA LATINA.
EL CASO DE LA INSTALACIÓN FRUTOS EXTRAÑOS
*José María Aranda Sánchez*¹

II

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es analizar la instalación *Frutos extraños*, que el artista brasileño Nuno Ramos presentó en 2010, concebida como una muestra de “arte inespecífico”, en el marco de la transdisciplinariedad de los Estudios Visuales. Este concepto, retomado de Florencia Garramuño, se utiliza aquí para reflexionar el hecho de que, tal como se experimenta en las instalaciones de arte contemporáneo, donde el diseño de los espacios contiguos con lo real excava dentro de sí un sitio para el espectador que lo confronta con su propio descentramiento, también la no distinción entre realidad y ficción aleja la especificidad de la literatura a un punto en el cual el debate en el que

¹ Doctor en Urbanismo por la UNAM, profesor-investigador de la Universidad Autónoma del Estado de México adscrito a la Facultad de Artes, docente en las Facultades de Artes, Ciencias Políticas y Humanidades. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel II. Líneas de Investigación: Estética y Movimientos Sociales en América Latina. arandasjm@gmail.com

se involucra al texto vale más por lo que dice acerca de cuestiones existenciales o problemas sociales que habita ese otro espacio con el que se construye la contigüidad, que lo que puede hablar sobre el texto mismo, el texto como tal en su especificidad.

INTRODUCCIÓN

Desde la perspectiva del arte como juego, según Hiriart (2015), pero sobre todo de las transformaciones de la estética contemporánea que impulsan otros modos de organización de lo sensible, se ponen en crisis ideas de pertenencia, de especificidad y de autonomía, y también se duda ya en concebirlo como un lugar bien resguardado, como ese emplazamiento acotado por la forma y protegido por la genialidad, en la medida que se diluyen sus contornos, se desfonda y buscan alternativas de creación o incluso del “a fuera de sí” (Escobar, 2004).

La instalación es por excelencia una propuesta tridimensional que articula frecuentemente una obra plástica que conjunta objetos encontrados con objetos producidos por el artista, con creaciones pictóricas que no transitan por el cuadro de caballete sino por la pictoricidad misma de la pintura. Ese protagonismo del espacio, que por lo mismo permite a la instalación realizarse en espacios convencionales como museos o galerías, es lo que sorprende ya que, en sus orígenes, la instalación surge como algo extraño a los espacios convencionales, en la medida que éstos son funcionales a cierta concepción del arte que está siendo debilitada precisamente por estas nuevas prácticas estéticas.

En este capítulo se presenta una reflexión en torno a la instalación que Nuno Ramos, artista brasileño, expuso en 2010

en el entrepiso del Espacio Monumental del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM), que da entrada a las salas de exposiciones, a fin de ilustrar cómo el arte en las últimas décadas habría ido destruyendo la idea de una especificidad, más allá de la del medio específico de cada una de las diferentes artes; que cada vez tenemos más arte multimedia o lo que varios autores han dado en llamar “arte inespecífico”. El texto se inicia con un breve panorama del arte pictórico y la literatura latinoamericanos que funciona como referencia y contexto.

1. *Planteamiento teórico-metodológico*

El enfoque desde el cual se analiza la instalación *Frutos extraños*, de Nuno Ramos, busca integrar las dimensiones teórica y metodológica o práctica a partir de considerar la obra no desde la Historia del Arte, sino como una práctica artística, donde lo más importante no es tanto el resultado como el proceso de creación. Específicamente, me guio por las palabras de Foucault cuando afirma que:

[...] estamos viviendo de una nueva manera las relaciones teoría-práctica. [...] desde el momento en que la teoría se incrusta en su propio dominio se enfrenta con obstáculos, barreras, choques que hacen necesario que sea relevada por otro tipo de discurso (es este otro tipo el que hace pasar eventualmente a un dominio diferente). La práctica es un conjunto de conexiones de un punto teórico con otro, y la teoría un empalme de una práctica con otra. Ninguna teoría puede desarrollarse sin encontrar una especie de muro, y se precisa la práctica para agujerearlo (Foucault, 1992).

Asimismo, el abordaje de la instalación se realiza desde la perspectiva de la transdisciplinariedad de los Estudios Visuales (Brea, 2005), donde considero que la función del arte tiene más que ver con las coordenadas de significación social, cultural, ideológica que la obra reprocessa, que con el artista como personaje central. En este sentido, puede hablarse de un ensamble como recorte de las intersecciones de disciplinas que pueden dialogar más “íntimamente” para dar cabida a una mirada desde los márgenes, en la frontera entre arte pictórico y literatura, generados desde América Latina. Por ello, más que intentar una problematización de las prácticas estético artísticas, se presenta una vinculación que tiene antecedentes sólidos en el subcontinente, con las tensiones propias de dos campos de la creación que tienen cada una su propia lógica; pero que, para los fines de este ensayo, están “comandadas” por “el arte fuera de sí”.

Se trata de una reflexión que acompaña el abordaje teórico, puesto que enmarca las condiciones en que ese rebasamiento del arte opera y toma posición. Y como la sociedad global de la información, la comunicación y el espectáculo estetiza todo lo que encuentra a su paso, que es todo, asistimos a un desborde de la razón instrumental que niega posibilidades revolucionarias a la pérdida de autonomía del arte, autonomía que, en este trabajo se consideran relativas. Entonces, de golpe, el viejo sueño vanguardista es birlado al arte por las imágenes del diseño, la publicidad y los medios.

Para Ticio Escobar, como “respuesta” ante esta relevante derrota del arte, éste tiene que refundar un lugar propio, que sea la sede de su diferencia específica. Sin embargo, lo que va aconteciendo en la segunda década del siglo XXI, es que las fronteras entre el “arte culto” y el “no arte” se desdibujan, y en el caso

de la instalación que nos ocupa, se acomete una creación con mucha carga política, que consigue articular literatura y arte Visual en una obra difícil de especificar, no sólo porque rebasa los alcances que los propios soporten otorgan, sino debido a que relanza las preguntas por el arte fuera de sí y dirige su mirada hacia lo que está más allá del último límite: lo extra-artístico, el mundo de afuera, la historia que acontece, la cultura ajena; en una palabra: la confusa realidad, incluso en los usos pragmáticos que promueve fuera de sí (Escobar, 2015).

Puede afirmarse, por tanto, que el arte interesa más como un discurso que como lenguaje, cuya “performatividad” lo descentra de sí y lo impulsa hacia fuera. Por eso, se le pondera tomando en cuenta sus condiciones de enunciación y sus alcances culturales y políticos: su impacto social, su inscripción histórica, su densidad narrativa o sus dimensiones éticas.

Desde el enfoque metodológico, se sostiene que el análisis de una instalación artística, *Frutos extraños* de Nuno Ramos, puede tomarse como caso de estudio con base en el cual exponer justo las tensiones y coordenadas de significación social, cultural e ideológica que la obra reprocesa, en la medida que cada componente de la instalación opera como parte de un conjunto de interrelaciones de sentido, actuando dentro de un contexto social y cultural en el cual se inserta. Es así que su “lectura” subraya cuáles efectos, reconfirmando o contestando cuáles configuraciones de poder o dominancia, interperlando cuáles discursos o ideologías, propiciando cuáles respuestas frente al dogma de las instituciones.

En tal sentido, la instalación no se considera como manifestación estética “desinteresada”, esfera de aislamiento cortada de lo real y de sus conflictos de identidad y enfrentamiento de

poder. Y en el caso de culturas marginales o periféricas, cuya historia está marcada por el desfase de temporalidades heterogéneas y de referencias discontinuas, los supuestos de neutralidad obligarían al alineamiento uniforme de sus lenguajes en la continuación de un mismo eje de ordenamiento o racionalización histórica que les resulta ajeno y sobre-impuesto, y que oblitera la naturaleza específica y diferencial de cada fenómeno en emergencia según motivaciones locales.

En síntesis, no es posible pensar desde la instalación que nos ocupa en una estética restringida a los componentes expresivo-formales de la obra sin considerar la interactuación de los diferentes códigos de significación y de producción artística. Sobre todo en una etapa de quiebre de diversas referencias de identidad, los condicionamientos del mercado, y las marcas de enunciación que la obra propone, y a veces oculta, disfraza, pero siempre contiene a modo de claves socio-semióticas de su articulación a la coyuntura histórica.

2. Panorama de la creación pictórica y literaria en América Latina en la segunda década del Siglo XXI

2.1 El arte pictórico a inicios del Siglo XXI

Las tendencias de finales del siglo XX continúan vigentes a principios de los años dos mil, teniendo como eje la posmodernidad,² y siguiendo la senda del arte como libertad, creación,

² Lo que caracteriza a la posmodernidad en el área cultural es la sustitución de todo lo que está al margen de esa cultura comercial, su absorción de todas las formas de arte, alto y bajo, junto con la producción misma de imágenes.

autoposición de fines por parte de los artistas, apertura, incluso polivalencia, diálogo, encuentro con los otros, como afirmación de la alteridad, afirma Juanes que ha quedado sepultada para siempre la vieja concepción del arte como experiencia privilegiada de unos cuantos que tendrían ese don, y ahora el artista tiene el privilegio y la encomienda de hacer extensiva esta posibilidad que todos poseemos de ser libres a condición de ganar esa libertad en el curso de nuestra propia lucha (Juanes, 2010).

Para los posmodernos, la razón histórica de la modernidad quedó en un mito nocivo que ha conllevado guerras irreparables, destrucción y enfrentamientos entre pueblos y culturas: en una palabra, un gran relato totalitario, con la contundencia de Hannah Arendt (2006). Por cierto, válido tanto para derechas como izquierdas, en la medida que se sostuvieron en discursos transindividuales, con aspiraciones universalizantes, amparados en supuestos sujetos históricos totalizantes, trayendo al mundo sistemas opresivos sin paralelo en la historia. Por ello, los posmodernos afirmarán que ningún principio o fundamento, instancia alguna central no puede fundar lo que es diferente. Conclusión: hay que poner fin al principio de identidad. Y con ello ser una alternativa que impulsa en nombre de la diferencia, de la polivalencia, del descentramiento, precisamente a contracorriente de los discursos que ostentan una razón histórica universal, aglutinante, normalizadora y monolítica. Advierten que no es posible aceptar el desdén hacia la diferencia,

La imagen es la mercancía del presente, y por eso es vano esperar de ella una negación de la lógica de la producción de mercancías. Por eso, toda belleza es engañosa y la apelación a ella hecha por el pseudo-esteticismo contemporáneo es una maniobra ideológica y no un recurso creativo.

la incomprensión ante los márgenes, la ignorancia de lo que el acontecimiento es, como corte/ruptura y lance a lo desconocido.

En efecto, lo más sobresaliente de la posmodernidad como alternativa es la no aceptación de las propuestas continuistas que se oponen a pensar en la apertura de nuevos territorios del arte. Es un rechazo a lo tradicional en el plano del pensamiento. Es claro que las artes alternativas conllevan pensamientos comprensivos, alternos, a fin de poder asimilar esas nuevas experiencias, a condición de proveer nuevas posibilidades de creación artística. Por lo tanto, lo primero fue derrocar la manera tradicional de ver y de percibir. No obstante, en el desmarque con lo moderno a la par es puesta en cuestión la intención de fundar estéticas normativas, teorías unificadoras, prácticas homogéneas, caminos únicos, en una idea: paradigmas que legitimen y valoricen autoritariamente las obras de arte. Se trata de un imperativo irreversible: no hay quien acepte ahora las rutas únicas ni los paradigmas inequívocos. Para Juanes (2010), esto es una liberación.

En los hechos, las artes en lo que llevamos del XXI les han dado igualmente la razón a los revolucionarios, en la medida que las alternativas han llegado para ocupar su lugar, y cada vez surgen más propuestas y campos expandidos y con ellos los territorios y el pensamiento del arte. El pensamiento posmoderno propone una pausa, subraya el debilitamiento de la idea de lo original o lo novedoso como signo del arte. Lo pertinente en la irrupción de la plástica posmoderna es el derecho al eclecticismo, al pastiche, a lo retro, incluso a la apropiación y la promiscuidad sin cortapisas. Según Sullivan, las creaciones de muchos artistas plásticos así lo confirman: Javier Marín, Germán Venegas, Alberto Castro Leñero en México; Mario Castillo,

Arnoldo Guillen, Guillermo Trujillo en Centro América; Manuel Hernández, Miguel Ángel Rojas, José Antonio Suárez en Colombia; Gualércio Caldas y Jorge Guinle en Brasil; Roberto Valcárcel en Bolivia; Ricardo Migliorisi en Paraguay; Luis Camnitzer en Chile; Roberto Elía y Pablo Suárez en Argentina, así como Samy Benmayor y Patricia Israel en Chile, por mencionar sólo algunos conocidos (Sullivan, 2011).

2.2 Tendencias en la Literatura latinoamericana

Afirma Echeverría, que a partir de Roberto Bolaño y de su reconocido éxito internacional, la literatura latinoamericana se ha resituado en el contexto de la literatura mundial que está abandonando definitivamente los temas que la limitaron por décadas.³ Puede afirmarse que Bolaño⁴ extraterritorializa en buena medida la narrativa latinoamericana, ofreciendo una imagen del continente que sobresale como sumidero de la historia y del progreso, de encrucijada cultural del llamado mundo desarrollado (Echeverría, 2011).

Entre las tendencias principales destaca una repolitización de la narrativa, no únicamente cuando encara realidades brutales e injusticia que no es posible ocultar, como en el caso de Horacio Castellanos Moya (Castellanos, 2004); pero también cuando no acepta la manipulación de la memoria histórica, las alienaciones que provocan las condiciones de vida en las sociedades desarrolladas, la apatía generalizada que promueven los medios de co-

3 Sobre todo, los temas del nacionalismo y la identidad latinoamericana.

4 Primero con su gran novela *Los detectives salvajes* (1998), y póstumamente con *2666* (2004).

municación y la cultura de masas (Richard, 2004), las desigualdades ostensibles con las que se tiene que convivir, la violencia encubierta que se dirige contra los que no están de acuerdo con los cánones establecidos y sostienen su marginalidad, en comportamientos no aceptables, y tantas otras negaciones.

La respuesta a todo ello está dando lugar a formas narrativas no convencionales, que así como cuestionan el orden social, discuten también el orden del discurso.⁵ Aunque la problematización de la forma novela, según Echeverría, no únicamente impacta a las estrategias de representación y a la autoridad del autor, ya que incide además en los límites de la realidad y la ficción, en las posibilidades narrativas del Yo, y en la capacidad del pensamiento para novelizar su propio discursar itinerante y digresivo (Echeverría, 2011). El rasgo distintivo y consistente, es su refractariedad a la etiqueta y el enmarcamiento en un género específico para presentarse como una nueva narrativa firme en no dejarse tratar como simple producto de consumo ni recluirse en la jaula dorada de las bellas letras.

De acuerdo con Sergio Volpi (Volpi, 2004) y Jorge Alberto Manrique (Manrique, 2006), tanto los autores del *Crack*⁶ como

5 Muy especialmente las novelas *Missing*, de Alberto Fuguet (2009); *Era el cielo*, de Sergio Bizzio (2007); *La novela luminosa*, de Mario Levrero (2005); así como *El año que tampoco hicimos la revolución*, del Colectivo Todoazen (2005); la novela *Adiós mariquita linda*, de Pedro Lemebel (2004); *En busca de Klingsor*, de Jorge Volpi (2003); y *Lodo* de Guillermo Fadanelli (2013).

6 Efímero movimiento literario mexicano, que dejó una herencia de cinco novelas y un manifiesto. Sin afán de ruptura, busca mostrar una literatura “no complaciente”, con la ambición y el espíritu modernista. Destaca la participación de Jorge Volpi.

los de *McOndo*⁷ y muchos otros escritores sin filiación específica se han mostrado empeñados en desmarcarse de la sentencia crítica que los impulsaba a ser “auténticos escritores latinoamericanos”, ya que ello significaba precisamente desprenderse de la mejor tradición latinoamericana, es decir, la que siempre ha promovido el cosmopolitanismo abierto e incluyente. La idea de estos escritores no consistía en renunciar a lo latinoamericano para copiar modelos extranjeros, sino encontrar la misma libertad artística lograda por el *boom*.⁸ De ahí que sus temas intentasen abandonar los lugares comunes y que su voluntad fuese la de escapar a toda costa de la fácil clasificación de “escritor latinoamericano”.

Olvidando los gritos de alarma, las vestiduras rasgadas y el llanto de quienes sólo son capaces de ver en este fenómeno (el cosmopolitanismo) el triunfo del mercado, de la globalización y del pensamiento único, en realidad no hay nada que lamentar. La añorada identidad latinoamericana es cada vez más difícil de definir, tanto porque hay más distancia entre los países que forman América Latina, como por el incremento de los intercambios de información con otras culturas y tradiciones, y la rapidez y maleabilidad de los nuevos medios de comunicación. Lo que no significa que haya desaparecido, sino que se está transformando, manteniendo la diferencia, pero acogiendo

7 Título dado a una antología de jóvenes escritores españoles y latinoamericanos, en la que afirmaban que “Latinoamérica es Televisa, es Miami, son las repúblicas bananeras, es Borges y el Subcomandante Marcos y la CNN en español.

8 Así se conoció el auge y la cúspide de la literatura latinoamericana de los años setentas, especialmente con el llamado realismo mágico.

nuevos elementos provenientes de otras tradiciones y modificando su naturaleza con una rapidez inédita. A fin de cuentas, concluye Volpi, la ficción literaria no conoce fronteras: si ello puede ser visto como un triunfo de la globalización y del mercado es debido a que no se comprende la naturaleza de la literatura. Porque la literatura latinoamericana sólo continuará existiendo como una tradición literaria viva y poderosa si cada escritor latinoamericano se empeña en destruirla y reconstruirla día con día (Volpi, 2004).

3. *El arte inespecífico como dispositivo*

El “arte inespecífico”, en tanto dispositivo, se concibe, ante todo, como una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilíneal, compuesto de líneas de distinta naturaleza, y éstas no abarcan ni rodean sistemas homogéneos por su cuenta, es decir, ni sujeto ni objeto o lenguaje, sino que siguen direcciones diferentes, formando procesos siempre en desequilibrio, trazando trayectores que pueden acercarse o alejarse entre sí o con otras líneas. Y cada línea se encuentra quebrada y sometida a variaciones de dirección, ya sea bifurcada o ahorquillada, y atendida a derivaciones. Los objetos visibles, las enunciaciones formulables, las fuerzas en equilibrio, los sujetos en oposición se presentan como vectores o tensores, en palabras de Gilles Deleuze (1990).

Las prácticas contemporáneas han experimentado la expansividad de los medios y los soportes, y con ello van desmantelando, en detalle y sin miramientos, cualquier idea de lo propio, ya sea en el sentido de lo idéntico, asimismo como en el de claro y puro, además del sentido de lo propio como

rasgo que distingue una especie de la otra, asienta Florencia Garramuño (2015).

Más que una mezcla de soportes, la expansividad de los medios presenta otra dimensión, puesto que un medio es algo más que un soporte físico y se define por la superposición siempre cambiante y la transformación de las convenciones artísticas que en determinados momentos históricos que lo delimitan. En todo caso, puede hablarse de territorios expandidos del arte, arte integral o “arte inespecífico”, como una posible figura sólida, de la no pertenencia. Es una “singularidad sin pertenencia” como efímera o imaginaria articulación entre medios y soportes que componen la instalación, en la medida que refieren a un conjunto heterogéneo de “fuerzas” que mantienen una tensión y determinados contrapesos con base en cierta lógica de la combinación entre materiales de diversa índole; pero que en su inestabilidad logran una composición que adquiere sentido justo porque se disponen en un espacio propio dentro del cual pueden habitar, a condición de que permitan un ensamble incierto, no único ni pre-determinado, frágil, diverso y cambiante según el espectador y la ocasión.

En un aspecto, se trata de una especie de continuidad a la propuesta de algunas vanguardias para reintegrar arte y vida, lo cual se produce actualmente, aunque con frecuencia en forma banal, en la llamada espectacularización de lo cotidiano, tan promocionado por las sociedades de la imagen y el espectáculo, insiste Mario Vargas Llosa en *La civilización del espectáculo* (2015); pero sin expectativa de que la transgresión artística logre liberar alguna fuerza de emancipación artística. Según Nelly Richard (2004), el planteamiento de Ticio Escobar (en *El arte fuera de sí*) es pertinente en la medida que advierte, coincidiendo

con García-Canclini (2010), en la desaparición del sentido de autonomía en el arte contemporáneo, con lo cual la idea de “arte fuera de sí” llegaría a nombrar cierto momento de la Historia del Arte, en el que las nociones de autonomía y especificidad resultan insuficientes, aunque no inútiles en determinados casos, para dar cuenta del paisaje estético contemporáneo.

Por ello, el arte interesa ahora como discurso, y ya no tanto como lenguaje, puesto que su carácter performativo lo lleva a perder su centro y lo envía hacia fuera. De ahí que la ponderación del arte no se remita al cumplimiento de los criterios de orden o armonía, tensión formal, estilo y síntesis, sino teniendo en cuenta sus condiciones de enunciación y los alcances pragmáticos, es decir, su impacto social, su inscripción histórica, su densidad narrativa o sus dimensiones éticas. Incluso, en su empeño de especificidad, no únicamente se ha tornado anestésico el arte, sino que buena parte de sus potencialidades subversivas se han canalizado como crítica del esteticismo globalizado, desviando el problema y posiblemente perdiendo el rumbo, según Escobar (2004). Es aquí donde Garramuño se pregunta si la construcción de una inespecificidad que se construye en el escape de todo sentido de pertenencia y pertinencia, puede formular otra forma de pensar el potencial crítico del arte. Y tal vez por eso es que la idea de *Fruto extraño* por inespecífico, o sea, algo que paradójicamente no tiene la pertenencia ni se reconoce en la especie, parece cobijar un potencial crítico con intensidad y novedoso.

El propio Ranciere aporta una reflexión que resume lo que nombra como competencias artísticas, afirmando que éstas, en tanto específicas, tienden a traspasar su dominio y a intercambiar sus posiciones y poderes: hablamos de un teatro sin

palabras, una danza hablada, así como instalaciones y performances como obras plásticas (Ranciere, 2010). También proyecciones de video convertidas en ciclos de frescos murales, o fotografías manejadas como cuadros vivientes o pintura histórica, igualmente escultura presentada en *show* multimedia, y diversas combinaciones. En el mismo sentido, esas prácticas se orientan a unir y conectar lo que se sabe con lo que se ignora, ya que los artistas despliegan sus competencias al tiempo que se exponen como espectadores que observan aquello que sus competencias pueden generar en un nuevo contexto, frente a otros espectadores, asumiendo la postura de “maestros ignorantes”, en palabras de Ranciere (2010).

Y por sobre el cuestionamiento de un medio específico para las prácticas artísticas, éstas ponen en crisis además la especificidad del sujeto, del lugar, de la nación, incluso de la lengua, ya que muchas de estas prácticas producen una noción de lo común que hace posible imaginar una comunidad que trasciende la idea de ésta como esencia generada colectivamente, por encima de la identificación homogénea que funda la pertenencia. Tal propuesta de lo común en la inespecificidad del arte resulta de la mayor importancia, si lo común tiene que ver con cierta abertura del espacio entre seres y cosas y la posibilidad indefinida, incluso infinita, de que ese espacio se abra, se reabra, cambie y se “modalice”, considera Nancy (1998).

De ahí que también podría hablarse de, “impertinencia” como otra forma de proponer una idea de lo común como impropio, en el sentido que Esposito descubre, cuando se refiere a lo que no es propio, sino impropio, lo otro, que es característico de lo común. Se trata de nombrar un vaciamiento parcial o integral de la propiedad en su contraparte. Es una desappropriación

que a la vez inviste y descentra al sujeto propietario, orillándolo a salir de sí mismo, a alterarse. Esto debido a que, en la comunidad, los sujetos no encuentran un principio de identidad. Sólo un vacío, concluye Esposito, una distancia que es extrañamiento y ausencia de sí mismos (Esposito, 2007).

En una línea similar, está la idea de los “géneros en mutación”, donde los textos, considerados modernos, además de representar algunos cambios en lo relativo a los géneros, contienen en su entramado rasgos de una sensibilidad que hoy ya es vista como antigua: más ligada a un sujeto que busca en la escritura una forma de comunicación, de inmersión en el mundo referencial, o bien, muy ajeno del sujeto voluntariamente encapsulado en un juego de espejos, donde la escritura es algo así como la expiación desesperada o la salida inofensiva, según Pellegrini (2004).

La idea central de “géneros en mutación”, es constatar que en Brasil se han dado cambios e hibridaciones al interior de la literatura; pero también en las artes visuales, donde se observan formalizaciones de elementos de la más destacada modernidad estilística, como son el metalenguaje, la combinación de discurso directo y monólogo interior, mismos que subvierten la cronología y logran espacializar el tiempo; pero también, por un detallado trabajo de fotografía, con una minuciosa acumulación de tomas que incluyen de nuevo el horizonte técnico del cine y que evitan, en lo posible, el esquematismo de los *best sellers*. Asimismo, se dan recambios, a partir de aportaciones esencialmente “textuales”, donde se asocian elementos literarios, cinematográficos y teatrales, donde esa amalgama consigue efectos expresivos de alta intensidad. Lo interesante es que tales textos, considerados modernos, además de representar

diversos cambios en lo relativo a géneros, articulan en su entramado ciertos rasgos de una sensibilidad que actualmente es vista como del pasado: más vinculada a un sujeto que persigue en la escritura una forma de transmisión de mensajes; pero a la vez enclaustrado en un inter-juego de imaginarios sin salida aparente.

En una lógica semejante; aunque con diferentes matices, está el planteamiento de las “variaciones sobre el mismo tema”. Sería pertinente hablar así de “improvisaciones”, incluso de “estudios”, parodiando el lenguaje musical, tan de la mano con la diversidad de ritmos y melodías que componen la prosa de varios autores brasileños (en especial Jorge Amado), que incorporan una estética audiovisual. Pero esto último, en cuanto que tal estética no se agota en lo realista o naturalista, folletinesca o melodramática, sino que aparece plenamente articulada a lo que se ha denominado espectáculo.

De nuevo, refiriéndose a Amado, Tania Pellegrini subraya esa “cualidad cinematográfica” en varios textos del autor, con base en los “...saltos y yuxtaposiciones de escenas sin transición —herencia del cine mudo—, pasando por los más modernos *flashbacks* y fusiones, además de la minuciosidad descriptiva” (Pellegrini, 2004: 122).

En esa vía, Amado ha evolucionado hacia el espectáculo de la televisión, cambiando su particular y reconocible estilo folletinesco en una multiplicidad de imágenes fuertemente coloreadas y mutantes que se suceden a gran velocidad al son de la música de Bahía, según intereses comerciales. Paralelamente, y en ocasiones alimentando distintas propuestas, Amado incorpora el determinismo fantástico, justo como un camino de las variaciones, como un usado recurso que descansa en la técnica de explicar

cualquier personaje, bueno o malo, y deshacer cualquier situación conflictiva por medios sobrenaturales. En efecto, por detrás de los protagonistas invariablemente existe un ser superior dispuesto a salvarlos en casos extremos, cuando son colocados ahí por los poderosos e injustos. Se trata del más puro maniqueísmo, a partir de lo inesperado. Hasta aquí estas reflexiones.

4. *La instalación Frutos extraños de Nuno Ramos*

La instalación se presenta como otra experiencia del arte contemporáneo que ha logrado preponderancia desde la segunda mitad del siglo XX. Este concepto facilita diferenciar las nuevas propuestas del arte a partir de otorgarle una función central al espacio tridimensional. Para Jorge Juanes, la instalación se dirige a un parteaguas que asume y se desmarca a la vez de las dos principales vertientes que han marcado el territorio de las artes plásticas, a saber: la pintura y la escultura, principalmente la escultura de pedestal (Juanes, 2010). Se trata de romper el pedestal, en cuanto a la distancia que generaba, para buscar una vinculación de obra y espacio que tuerza la lógica de la experiencia aurática.⁹

Por ello, la instalación es otra alternativa de integración del arte y la vida, que surge de la decisión y por lo tanto supone el cuestionamiento de las concepciones auráticas del arte.

El espacio creado, con la movilidad del espectador incluida, no es tan solo continente, es contenido, por tanto, no está ahí neutralmente

9 Relativa al aura.

para poner unas cosas y suscitar algo, sino tiene que ser contenido. Estas son las dos condiciones previas para una instalación (Juanes, 2010: 274).

También hay que considerar que la instalación es siempre abierta, puede imponerse física o conceptualmente, adquirir una función básicamente crítica, habiendo muchas instalaciones que presentan cuestionamientos y críticas del poder, de las mil formas de represión en el mundo actual, así como de las formas espaciales que nos gobiernan y agobian en la vida diaria. En el caso de lo conceptual, la idea es lo central, lo material funciona como soporte de un concepto que es lo predominante en última instancia, por sobre la presencia física. Y también puede ser abierta, producida para provocar una polivalencia de significados, donde cada quien otorga el sentido.

Finalmente, el propio entorno puede ser parte de la interacción con la obra de arte, en la medida que el suelo, el techo, las paredes, y no necesariamente un objeto, como presencia que se presenta ante el espectador, conforman el continente que ya no es contenido, como el sentido esencial de una instalación *Frutos extraños* tiene una fuerte presencia, que remarca activamente una tensión entre espacio y obra que, sin renegar de la institución no obstante que se ubica dentro de ella no renuncia a proponerse como un dispositivo de cambio. En efecto, fuera de las salas de exposición aunque dentro del museo esta instalación negocia de una manera especial el significado de la intervención crítica del arte.

La obra se compone por dos enormes árboles flamboyán o palo de rosa de seis metros de alto que presentan como sus *Frutos extraños* dos aviones de un motor. Tanto árboles como

aviones están cubiertos por una capa blanca de jabón, lo cual les da mucha luminosidad así como relativa homogeneidad en su apariencia. De los árboles gotea soda cáustica encima de dos contrabajos localizados debajo. El mismo Ramos señaló que se inspiró en un cuento de Pushkin entorno a un árbol que gotea veneno (Pushkin, 1975). A un lado se encuentra un monitor en el que se exhibe un *loop* de una escena de *El manantial de la doncella*, la película de Ingmar Bergman de 1960. Ahí se proyecta la escena del padre de la doncella que se aproxima con un hacha a un joven y en apariencia flexible árbol, únicamente para dejar el hacha y enfrentarse al árbol cuerpo a cuerpo que los pone en igualdad. Al final, sólo cuando lo ha derribado procede a atacarlo con el hacha a fin de cortar las ramas con las cuales, según la tradición, tendrá que golpearse con una especie de baño ritual para purificarse antes de terminar la venganza, remarca Florencia Garramuño (2015).



Imagen 1. *Fruto Estranho*. Nuno Ramos (2010).

Fuente: Seth Solo. <https://www.artecapital.net/exposicao-290-nuno-ramos-fruto-estranho>

Para complicar aún más la heterogénea combinación de naturaleza, tecnología, literatura y cine, en la instalación se escucha una canción a través de dos pequeños autoperaltantes situados estratégicamente: es la pieza *Strange Fruit* (Fruto extraño), la melodía que Abel Metropool compuso en 1936 acerca del linchamiento de los afroamericanos de Estados Unidos, interpretada por la impactante voz de Billie Holiday en su famosa versión de 1939:

Los árboles sureños cargan extraños frutos, /sangre en las hojas y sangre en la raíz, /los cuerpos negros se balancean en la brisa sureña, /frutos extraños penden de los álamos. //Escena pastoral del sur galante, /ojos saltones y boca retorcida, /perfume de magnolias, /dulce y fresco, /y luego el repentino olor a carne quemada. //Aquí está el fruto para que arranquen los cuervos, /para que la lluvia moje, /para que el viento succione /para que el sol descomponga, para que los árboles suelten, /aquí está esta extraña y amarga cosecha (Garramuño, 2015: 169).

No es evidente encontrar qué puede unir a todos estos frutos extraños, aunque el conjunto de heterogeneidades y diferencias en las que justamente se subraya la extrañeza de los frutos, situándolos en lugares inesperados a los que no parecen pertenecer, genera un ambiente único en el cual todas estas diferencias existen y conviven. En todo caso, salta a la vista que el cruce de diferentes medios y soportes (música popular, el cine de Bergman, la literatura, los árboles y los diversos y heterogéneos objetos que habitan el espacio de la instalación) reverbera con el cruce de los distintos órdenes a los que tales objetos refieren (naturaleza, tecnología, historia, racismo, vio-

lencia social), países y regiones del mundo (Brasil, Suecia, Estados Unidos) así como momentos históricos. Entonces, más que de un cruce de medios diferentes, se trata de una combinación de mundos de referencia distintos, que todos los materiales introducen en la instalación. Sin embargo, todos ellos indican la imposibilidad de definir la especificidad de esta, supliendo la idea de especificidad por la construcción de “un espacio habitado por heterogeneidades” (Garamuño, 2015: 170).

Cabe resaltar que la posición jerárquica que tiene la canción de Abel Metropool en la instalación (a la que le da nombre y que puede ser escuchada mientras que se recorre la instalación, operando como una atmósfera general para esa asociación heteróclita) argumente la especial fuerza política de la creación de Nuno Ramos, que subraya Chageron (2005). Y si bien la canción fue catalogada como una de las primeras de protesta en la historia de la música estadounidense, el trabajo de Ramos puede no contener un mensaje político definido o desprovisto de ambigüedad, la mezcla y la composición de medios introduce en la obra referencias las situaciones y problemas que resultan pertinentes e incluso apremiantes más allá del campo de las artes. Y aunque la hibridación entre diversas artes tiene historia desde los años sesenta del Siglo XX, cuando se dio la transformación radical del arte alcanzó un punto crucial, en la instalación que nos ocupa los cruces entre literatura, artes visuales, cultura popular y tecnología radicalizan, de manera original, la tendencia señalada. No obstante, si en aquellas experiencias iniciales se procuraba una expansión de las disciplinas artísticas, en la apuesta de Ramos se trata más bien de la idea de arte como un artefacto ontológico cuya especificidad requiere ser asegurada lo que puesto consistentemente en cuestionamiento. Y al exigir

del espectador transformar los hábitos de observar y leer, y más aún al forzarnos a pensar el arte en otros espacios que no sean las salas de exposición, este tipo de trabajos nos lleva a pensar acerca de temas y consecuencias del arte más allá de sus fronteras: fuera del “cubo blanco” de una sala de exhibiciones.

A diferencia de otras obras, no existe en *Frutos extraños* indicación alguna de la ruta a seguir, y tampoco fronteras o límites, para recorrer la instalación, haciendo que la dispersión de la misma resulte clave en el cuestionamiento de los hábitos de observación y la experimentación del arte. Por ello, la organización de los materiales y medios en el espacio provoca al espectador a considerar los efectos y enigmas que puede producir esa disposición, en lugar de concentrarse únicamente en la forma estética. Y al alejar al arte de la forma y aproximarlos a los efectos sensoriales que surgen de esa disposición, la consideración de los afectos y las relaciones entre los objetos y materiales adquiere mayor importancia en la recepción de esta práctica estética. Se trata de una forma de entrecruzar temas formales con problemas sociales, o “cuestiones antropológicas”. Puede también concebirse como la constante producción de pliegues cada vez más interiores e íntimos en la obra de este artista. Propio de un laberinto esa interioridad que se torna contra aquello que está adentro de ella, en una suerte de identidad que no admite un enclaustramiento a la que el viento de la vida común no consigue llegar.

En efecto, algo opuesto a la interioridad parece encontrarse en los espacios abiertos de esas instalaciones. La consecuencia desorientadora que esa disposición de objetos produce en el espectador cambia el itinerario de rutina en una búsqueda por un modo de habitar un espacio poblado por diferencias y

heterogeneidades. De hecho, más que objetos, la organización de materiales y medios en el espacio incita al espectador a explorar los efectos desconocidos y sorprendidos que tal organización produce, y a detenerse en cada uno de los mundos de referencia a que esos objetos dirigen, en vez de concentrarse en el análisis de una forma estética específica. De ahí que la obra de Nuno Ramos ilustra una transformación desde el movimiento de expansión del arte hacia la experiencia, hasta el movimiento de repliegue y pliegue al interior del arte, lo que permite abrir espacios políticos como lo muestra el arte de Ramos. Parece no ofrecer una inteligibilidad inmediata, sino una dimensión material inmensa en la cual nada es cómodo ni accesible por sí.

En todo caso, muestran experiencias estéticas plenas de contradicciones y ambigüedades, tanto por la apariencia desordenada, lo que confronta y provoca dilemas, como por abrir experiencias inquietantes, interrogativas, en las cuales la búsqueda poética y existencial se presentifica. A la vez que presuponen una resistencia del ser al mundo real, trazando una arena cultural donde se presentan nuestros conflictos estéticos y sociales, tan sensiblemente indicados por Florencia Garramuño (2015).

CONCLUSIONES

Si bien el concepto de “arte inespecífico” requiere más trabajo y fundamentación para contar con la aceptación y uso que los nuevos conceptos deben tener, es posible encontrar en su aplicación al análisis de la instalación que nos ocupa una mediación al menos interesante, en la medida que puede provocar la reflexión y el pensamiento acerca de lo que sucede con los márgenes entre prácticas artísticas que surgen desde América Latina.

Este trabajo de Nuno Ramos muestra el divorcio del arte en relación con los problemas de la especificidad del medio, la utilización de diversos medios y soportes que hace evidente el poder de la contemplación, la mirada y el pensamiento que pueden lograrse a fin de reflexionar e intervenir cuando se piensan espacios y organizaciones sociales. De ahí que el arte cuestiona no sólo la institución sino a la sociedad y a la cultura en conjunto; esa es la tesis del “arte inespecífico”.

Como forma de tensionar la función del arte en los Estudios Visuales, la idea de “arte inespecífico” centra la atención en las condiciones sociales, culturales e ideológico políticas que le dan su dimensión y potencialidades de resignificar los temas y problemas que una sociedad particular recrea e intertextualiza para interpelar al poder en todas sus formas, con base en las formas culturales cotidianas y actuantes.

En prospectiva, la concepción de un “arte inespecífico” puede ir ganando terreno, puesto que las fronteras entre las artes tienden cada vez más a diluirse, sin perder sus particularidades, para dar entrada a una visión donde lo común signifique unidad en la diferencia.

FUENTES

- Arendt, H. (2006). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alianza.
- Bizzio, S. (2007). *Era el cielo*. Buenos Aires: Interzona.
- Bolaño, R. (1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, R. (2004). 2666. Barcelona: Anagrama.
- Brea, J. L. (2005). "Los Estudios Visuales: Por una epistemología política de la visualidad". En *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, pp. 5-14.
- Castellanos, H. (2004). *Insensatez*. Barcelona: Tusquets.
- Chargueron, C. (2005). "Algunos pensamientos sobre la relación imagen-sonido". En *Interdisciplina. Escuela y arte*. Antología. Tomo II. México: CONACULTA-CENART, pp. 103-119.
- Colectivo Todoazen (2005). *El año que tampoco hicimos la revolución*. Madrid: Caballo de Troya.
- Deleuze, G. (1990). "Qué es un dispositivo?". En *Michel Foucault Filósofo*. Barcelona: Gedisa, pp. 155-163.
- Echeverría, I. (2011). *Los libros esenciales de la literatura en español*. Barcelona: Lunwerk.
- Escobar, T. (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción: FONDEC y CAV-Museo del Barro.
- Esposito, R. (2007). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fadanelli, G. (2013). *Lodo*. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- Fulguet, A. (2009). *Missing (una investigación)*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- García-Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato*. Buenos Aires: Katz.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Hiriart, H. (2015). *El juego del arte*. México: Tusquets Editores.
- Juanes, J. (2010). *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-ITACA.
- Lemebel, P. (2004). *Adiós mariquita linda*. Santiago de Chile: Sudamericana.
- Leverero, M. (2005). *La novela luminosa*. Montevideo: Alfaguara.
- Manrique, J. A. (2006). “¿Identidad o modernidad?”. En D. Bayón, *América Latina en sus artes*. México: Siglo XXI-UNESCO, pp. 19-33.
- Nancy, J.-L. (1998). *The inoperative community*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pellegrini, T. (2004). *La imagen y la letra. Aspectos de la ficción brasileña contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pushkin, A. S. (1975). *El Zar Saltan. El príncipe Guidon y la princesa Cisne*. México: SEP.
- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Richard, N. (2004). “Prólogo”. En T. Escobar, *El arte fuera de sí*. Asunción: FONDEC y CAV-Museo del Barro, pp. 3-5.
- Sullivan, E. (2011). *Latin American Art In the Twentieth Century*. New York: Phaidon Press.
- Vargas-Llosa, M. (2015). *La civilización del espectáculo*. México: Punto de lectura.
- Volpi, J. (2003). *En busca de Klingsor*. Barcelona: Seix Barral.
- Volpi, J. (2004). “El fin de la narrativa latinoamericana”. En *Revista Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 59, pp. 33-42.



ARTE SOCIALMENTE COMPROMETIDO.
PERFORMANCES E INTERVENCIONES DE
ARTISTAS VENEZOLANOS CONTEMPORÁNEOS

Álvaro Villalobos Herrera¹



RESUMEN

Desde las perspectivas abiertas por los Estudios Visuales, una de las características más importantes del arte actual tiene consistencia en los enlaces con los problemas políticos y sociales que establecen los artistas en sus obras. Haciendo uso del llamado “arte relacional”, fijan vínculos que, aunque corresponden a denominaciones cambiantes típicas de sus procesos de producción, pueden enmarcarse dentro de un tipo de arte socialmente comprometido. Cuando las obras interactúan con la sociedad conjugan prácticas colectivas en modos de presentación típicos de la performance, forma disciplinar tendiente a la desmaterialización de los objetos que antiguamente se consideraban obras de arte únicas e irrepetibles. Estos y otros conceptos pueden apreciarse en las obras de los venezolanos

¹ Profesor de Tiempo Completo e Investigador de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México. Líder del Cuerpo Académico Arte como conocimiento.

Juan José Olavarría y Juan Carlos Rodríguez, presentadas en este capítulo.

1. *Apuntes relacionales*

El arte actual ya no puede entenderse sólo como la producción de formas derivadas exclusivamente del ambiente sociocultural hegemónico, sometidas por la crítica del arte a sus valores y consideraciones, este fue un modelo desarrollado desde la modernidad hasta la denominada condición posmoderna. Desde esa premisa el arte se distinguía sólo como una visión de época, en cambio ahora concuerda considerablemente con las diversas formas de pensar y crear atemporales, relacionadas con la trama intersubjetiva de conocimientos que vinculan las obras con diferentes estratos del entorno social y cultural. Es en estos términos que se mueven los artistas para producir las obras que tienen fuertes vínculos con los circuitos comerciales, editoriales y en el mejor de los casos con los circuitos institucionales que se apoyan en los museos que operan como agentes legitimadores.

Para entender el arte relacionado con el contexto sociocultural actual, existe una variada gama de conceptos que veremos más adelante, y que se ven reflejados en los estudios sobre arte y la imagen apoyados en diferentes disciplinas, no solo en la Historia y en la Filosofía como sucedía antiguamente. Las características que involucran los sucesos artísticos actuales desde los que se proyectan imágenes relacionadas con la Cultura Visual, de manera general provienen en muchos casos de los imaginarios emergentes de las culturas populares, con la diferencia de que en el ámbito académico ahora se aprecian

principalmente a la luz de teorías antropológicas, sociológicas y desde las perspectivas analíticas abiertas por los Estudios Visuales. Para comprender las obras y las imágenes que cotidianamente invaden los medios informativos conformando imaginarios, ya no es necesario basarse únicamente en las teorías de la comunicación que subordinan el arte a las formas y los lenguajes, ya que dejan por fuera presupuestos conceptuales importantes relacionados con fenómenos surgidos de los contextos específicos donde se desarrollan las obras.

Los cambios en los modos de apreciar el arte se dieron principalmente porque la crítica del arte tradicional, en la mayoría de los casos, sustentaba sus teorías con presupuestos ideológicos encontrados fuera de las mismas formas artísticas, haciendo descripciones, análisis formales y de integración de procesos técnicos y materiales de las obras, a partir de las relaciones del arte con campos de conocimiento distantes a los modos de hacerlo y al comportamiento de los artistas frente al entramado social. Esto sucedía principalmente cuando el arte era menospreciado y no se consideraba una forma de producción de conocimientos, sino como una actividad paralela a las disciplinas localizadas en espacios privilegiados, tanto para su producción como para su entendimiento; es el caso de las denominadas ciencias naturales y exactas, también llamadas ciencias duras o productoras de conocimiento científico especializado, entre ellas, las ingenierías y las ciencias dependientes de la matemática, la física y la química.

En contraste, desde hace tiempo, el arte se desarrolla más en función de las ideas que de las mismas formas que toman las obras al ser realizadas. Esto implica que para entender el arte actual sea necesario que tanto los artistas como los receptores

del mismo establezcan la mayor cantidad posible de relaciones entre los contextos, los móviles conceptuales que generan las obras y las diversas fuentes de producción de conocimiento que las soportan. Buena parte de la producción referida en este artículo, enfatiza los modos de producción relacionadas de manera práctica con fenómenos sociales y políticos específicos. Ahora más que antes, los artistas y las obras se vinculan con problemas sociales que conllevan procesos performativos y denominaciones cambiantes, haciendo uso del “arte procesual”; a esto podemos llamarlo superficialmente “arte socialmente comprometido”. Cuando las producciones artísticas se comprometen con problemas sociales, se conjugan en las obras, diversas prácticas de las colectividades y los grupos comunitarios, involucrados, derivando interacciones que engendran modos de presentación y representación, tendientes a la desmaterialización de los objetos que antiguamente se consideraban obras de arte únicas e irrepetibles.

Comprender las obras de arte socialmente comprometido implica investigar a fondo, prioritariamente las relaciones contextuales, los orígenes de la producción y las diferentes etapas de los procesos que se van generando en su conformación, más que las formas que toman como resultado aparente. Desde la antigüedad existen modos de producción artística basados en sucesos culturales, muchas veces referidos a signos no convencionales al momento de su lectura, sólo que ahora conllevan órdenes virtuales y móviles en la forma y el contenido, por lo tanto no evidentes a primera vista. El caso se enfatiza en las obras de arte de concepto, enmarcadas en disciplinas como la performance, las intervenciones realizadas en espacios públicos con instalaciones y ambientaciones sonoras y visuales o



Imagen 1. Bandera de Venezuela quemada en Bolivia. Performance. Juan José Olavarría (2008). Venezuela.
Fuente: Juan José Olavarría.

emplazamientos y activismos políticos realizados con estrategias de producción artística.

Su comprensión exige entender todos los referentes culturales posibles sobrepasando los aspectos de lectura formal literal y lineal, propuestos antiguamente por la Historia del Arte. También se trata ahora de ir más allá de las concepciones de belleza propuestas por la Estética en el sentido clásico, relacionadas únicamente con el placer y el gozo, para entrar en la movilidad del pensamiento útil para sugerir inclusive, la desestabilización del mismo arte. Más adelante se mostrarán ejemplos en los que pueden apreciarse estas categorías con características contextuales y conceptuales relacionadas con problemas sociales de un lugar específico. Obras actuales como las de Juan José Olavarría y Juan Carlos Rodríguez en Venezuela ya no pueden leerse ni entenderse con la misma linealidad con que el arte moderno describía las obra, ya que lo hacía a partir de modos tradicionales relacionados con la historiografía y la iconografía. Estos modos clásicos de apreciación de las obras de arte implicaban un conjunto de imágenes reconocidas y relacionadas con temas específicos o con personajes importantes para ser tomados como referentes teóricos, correspondientes a una tradición que bien podía repetirse hasta el infinito para darles explicación.

Los trabajos de estos dos artistas abordan conceptos vivenciales de ellos y de muchos venezolanos, las crisis económicas, los problemas de salud y los engaños de los políticos a la población civil por ejemplo. Las informaciones sobre estos temas además de provenir de contextos populares, no deben ser vistas de la manera fácil, como tradicionalmente las presentan los noticieros oficialistas que imponen una carga de sensacionalismo

para manejar tendenciosamente la información, haciendo notar perfiles limitados de los acontecimientos políticos y sociales del país. En este caso los dos artistas resaltan la importancia de los asuntos políticos que viven en el contexto local por medio de formas particulares no tradicionales para la producción de obras, como son, la denuncia de los abusos del poder basada en encuestas públicas realizadas en sitios populares de las ciudades más importantes de Venezuela.



Imagen 2. *Con la salud, sí se juega*. Performance. Detalle de la instalación de objetos por el público en una cama de hospital. Juan Carlos Rodríguez (2001). Caracas, Venezuela.

Fuente: Juan Carlos Rodríguez.

Mediante las encuestas realizadas, previamente en la calle, los artistas extraen informaciones del pensamiento y de los sentimientos populares sobre los malos manejos y comportamientos anómalos de quienes detentan el poder. También juzgan severamente el comportamiento pasivo del público, con el argumento de que la pasividad ante una situación que aqueja a los ciudadanos agudiza los problemas sociales, ya que los políticos aprovechan para desmentir su existencia. Al acercarse a las comunidades populares, los artistas tratan de borrar la frontera difusa existente entre el arte y la vida, mencionadas en la Historia del Arte desde los inicios de la segunda mitad del siglo pasado.

Los contextos en el que estos artistas trabajan corresponden a la República Bolivariana de Venezuela, localizada al extremo norte de la parte continental de América del sur, entre la zona intertropical del Ecuador y el Trópico de Cáncer, siendo el país más septentrional de la región. Sus riquezas naturales están enmarcadas en un entorno que limita al norte con el mar Caribe y el océano Atlántico; al sur con una extensa zona amazónica fronteriza con Brasil y al occidente con Colombia, el océano Atlántico y Guyana. Física y geográficamente se distinguen las riquezas naturales y culturales del país dentro de tres grandes unidades de relieve: dos cadenas montañosas, la primera de origen moderno conocida como la Cordillera de los Andes, que se bifurca imponente hacia el norte y hacia el oriente y la otra con orígenes en el paleozoico temprano denominada el Macizo de Guyana. Estas dos cadenas montañosas son a la vez separadas entre sí por una extensa llanura conocida como la región de los Llanos, bañada por el río Orinoco, quizás el principal caudal de producción de energías aprovechables para la vida humana. Estos recursos son abundantes en esa región de América después del Amazonas.

2. Cultura y sociedad venezolana actual

A lo largo y ancho del país se localizan unos de los más ricos e importantes yacimientos petrolíferos de América del sur, que proporcionan riquezas materiales del mismo modo que pobreza y descomposición social. Esta descripción es importante por el alto contraste entre sus riquezas naturales y la gravedad de los conflictos sociales que atraviesa el país en la actualidad. Lo paradójico es que las riquezas naturales y culturales están constantemente asediadas por la pobreza y los abusos de poder de los gobernantes y sus ansiedades por las riquezas materiales. Su capital, Caracas donde viven la mayoría de artistas localizados en los circuitos hegemónicos, entre ellos Juan Carlos Rodríguez y Juan José Olavarría, está localizada cerca de la costa norte del país, en el Atlántico, y contiene la más notable densidad de población, cercana al veinticinco por ciento del total nacional; junto a ciudades como Maracaibo, Guyana, Barquisimeto y Maracay, que hacen ver al país como predominantemente urbano e industrializado, debido a los beneficios del petróleo, principal factor económico y de comercio internacional. Sin embargo la densidad de población en general es baja y la distribución económica bastante desigual.

La población se concentra en las ciudades localizadas junto a la costa, mientras que las altas tierras andinas que conforman grandes extensiones del territorio nacional permanecen deshabitadas; es el caso de la cuenca del Orinoco y el Macizo de Guyana, con buena densidad de tierra virgen, ligeramente poblada por nativos y nómadas de predominancia indígena, localizadas en la Amazonía venezolana que sumada a la brasileira constituye el principal ecosistema virgen del planeta

tierra. Estos dos países poseen el pulmón vivo menos alterado del globo terráqueo. También la actual República Bolivariana de Venezuela, fue la cuna del libertador Simón Bolívar (1783 – 1830), General del ejército republicano de principios del siglo XIX, caudillo de la emancipación de América del sur ante la colonización española, ilustrado en Europa a través de los enciclopedistas franceses. Bolívar presenció en su juventud el debilitamiento de España a raíz de la invasión francesa; motivo por el cual regresó a su país con el objetivo de liberar a América de esa colonización, para ello libró cruentas batallas que lo proclamaron libertador, en primera instancia de Venezuela en 1813 y luego por la conformación de la Nueva Granada en la que unió su recién liberado país, con Colombia independizado también de España en 1810.

Logrado su objetivo, Bolívar reunió al más poderoso ejército americano de emancipación de la época; se dirigió al sur de Colombia y atravesó la cruenta y selvática Cordillera de los Andes a lomo de mula, ganando batallas importantes contra el ejército español hasta proclamar la soberanía de la Gran Colombia, de la que fue elegido su primer presidente. Fiel a su espíritu militar y de lucha libertadora se desplazó hacia el Perú, incorporó la provincia de Quito a la Gran Colombia y mancomunado con el caudillo argentino, José de San Martín, quién depuso su poder en favor del libertador, logró la separación de la corona española. En la misma época el lugarteniente de Bolívar, el mariscal Francisco José de Sucre, junto al libertador en Guayaquil, triunfó en las sangrientas batallas de Ayacucho, Junín y Pichincha en el corazón de la serranía ecuatoriana. Con esas acciones una región del alto Perú quedó constituido en república y en honor al libertador tomó el nombre de Bolivia.

Años más tarde, amargado por el decaimiento de su obra política y militar, Bolívar renunció al poder de la Gran Colombia, huyó y se refugió en la ciudad colombiana de Santa Marta, donde pronunció las palabras que dieron origen al mito bolivariano de la unidad latinoamericana y la unión fraterna entre las conciencias de los pueblos: “Si mi muerte contribuye al fin de las discrepancias políticas y a la unidad de los partidos, iré tranquilo al sepulcro”.² La herencia política y militar que dejó el libertador venezolano se respira aún en el ambiente político y en las ambiciones libertarias de Latinoamérica. En la actualidad la población venezolana es una mezcla racial que proviene mayoritariamente del cruce de españoles e indígenas; buena parte de la raza negra traída de África en tiempos de la colonia se localizó en las costas, y en sus desplazamientos produjo al mulato que conforma gran parte de la población. Por ser un país que goza de bondades y bellezas naturales desde hace muchos años se ha constituido en centro de interés de pobladores de diferentes partes del mundo, contrario a lo que profesan las agencias noticiosas en la actualidad.

En Venezuela se puede ver ahora, más que en otros países, el alto contraste económico y las diferencias entre las clases sociales; ya que si bien es cierto que el éxodo de familias, pertenecientes a los sectores populares hacia países vecinos como Colombia en busca de trabajo y mejores posibilidades de vida, ha crecido considerablemente en los últimos tiempos, provocado sobre todo por la debacle económica y la caída del precio

2 Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto*; Vinicio Romero Martínez, *Sucinta cronología de Simón Bolívar*.

del petróleo, durante el gobierno de Nicolás Maduro el país entero está resistiendo los embates del capitalismo rampante de igual manera que la mayoría de países de la región. Unas de las verdaderas riquezas culturales del país está basada en los conocimientos ancestrales y la resistencia del alto porcentaje de población indígena, en ascendencia directa, distribuidos en más de veinticinco etnias, siendo la más numerosa la comunidad wayuu (o guajiros) localizada en la alta y desértica Guajira que bordea el Golfo de Maracaibo. Estos indígenas representan volúmenes importantes de poblaciones junto a los warao, pemón y los yanomami, familia étnica que incluye a los sanema, los añu, los piaroa y los caraña entre otros.

3. *Entorno económico y político actual de Venezuela*

En la actualidad hay una preocupación constante por la educación escolarizada y el apoyo a las escuelas primarias, el bachillerato y las carreras universitarias públicas, derivados de la máxima de Bolívar: “Un pueblo ignorante es el instrumento ciego de su propia destrucción”.³ Sobre todo en las últimas décadas del siglo XX, los venezolanos gozaban del afán constante por adquirir nuevos conocimientos a través de subsidios para la educación pública, antes del arribo al poder del exmilitar con ínfulas de dictador, Hugo Chávez, en cuyo gobierno el país experimentó un decaimiento en el desarrollo económico, el nivel de vida y los servicios de salud pública y educación. A comienzos de los años ochenta, cayó brutalmente el ingreso del

3 *Ídem.*

petróleo y se presentó una crisis financiera que el país entero arrastra hasta hoy, alcanzando un nivel de pobreza material de más del ochenta por ciento de la población.

El desarrollo de la educación y de la economía en Venezuela está estrechamente ligado a los avatares de la historia política y social del país, un recorrido por ésta permite observar que las dictaduras militares y los gobiernos aparentemente democráticos, con presidentes elegidos por medio del voto popular, han sido los que la han impulsado hasta día de hoy a la descomposición social, con graves consecuencias para la población civil. La economía venezolana se basa principalmente en la explotación de los combustibles fósiles y sus derivados; la bonanza petrolera de los años ochenta del siglo pasado logró la industrialización interna que proporcionó una importante infraestructura de redes viales, de hidroelectricidad y la formación de grandes empresas públicas. En la pasada década, en poco tiempo se produjo una fuerte caída del ingreso petrolero que, acompañada de grandes pagos a los intereses de la deuda pública externa y los más altos niveles de corrupción gubernamental, han generado la más grave crisis económica de los últimos años y un descenso ostensible en la calidad de vida de los venezolanos.

Aún así, el petróleo sigue siendo la base de la economía, ya que esta industria fue nacionalizada por el Estado, cuando el país gozó de los beneficios de ser miembro fundador de la Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEP); siendo Estados Unidos su principal socio capitalista, al que le siguen Reino Unido, Antillas Neerlandesas, Japón, México, Italia, Alemania, Brasil, Canadá, Francia, España y Cuba, con vínculos reforzados recientemente, contrario a lo que pronuncian agencias noticiosas como CNN. Paradójicamente el máximo poder ejecutivo

recae sobre el presidente constitucional, Nicolás Maduro que sucedió a Hugo Chávez después de su muerte repentina, respaldado por un Consejo de Ministros y un poder legislativo residente en el Congreso Nacional, compuesto por el Senado y la Cámara de Diputados, al estilo de las más sólidas democracias republicanas del mundo. Desde la conformación de la República en 1811 hasta la fecha, Venezuela ha tenido treinta y siete presidentes, sin contar a los numerosos encargados del poder ejecutivo en momentos de crisis o ausencias presidenciales. Fue el caso del mandato del presidente Carlos Andrés Pérez en 1993, cuando se realizó el primer juicio a un presidente en ejercicio, una vez que se demostró la malversación de fondos públicos y peculado de las partidas presupuestales secretas del gobierno federal.

La Suprema Corte de la nación declaró en el momento que había indicios para enjuiciar al presidente y suspenderlo de las funciones públicas, condenándolo por peculado y destituyéndolo del cargo. Nuevas elecciones, que sucedieron a los acostumbrados comicios electorales legislativos en la mitad del periodo presidencial, fueron el preludio de un triunfo cuyo vencedor fue el dictador Chávez, fallecido en 2013; oficial militar que apoyado en un discurso de corte populista y nacionalista Bolivariano, aglutinó a un amplio sector de la población visiblemente descontento con el sistema político tradicional para encarnar un nuevo nodo de corrupción y nepotismo político, que a la postre sigue alimentando la deplorable situación económica, las desigualdades sociales y el surgimiento de grandes cinturones de pobreza a lo largo y ancho del país. En este contexto es fácil entender que el clima sociocultural y político es el principal caldo de cultivo para las propuestas conceptuales del arte contemporáneo venezolano.

4. Instalaciones de Juan José Olavarría

Sus trabajos contienen críticas agudas y directas a los regímenes políticos de su país, dirigidas tanto a los miembros de los partidos políticos como al conformismo de la población civil. Sus piezas evidencian las mentiras y engaños en que incurren los políticos. Olavarría con su obra se localiza siempre al otro lado de las ideas de los políticos gubernamentales, precisamente para sacar a la vista los abusos del poder; los vicios administrativos y el mal manejo de los fondos públicos, que ocasionan los problemas sociales más frecuentes del país. Olavarría no se declara miembro de ningún partido político, ni cuenta con filiación a un grupo determinado, su trabajo se nutre y se ufana de señalar los atropellos, injurias, mentiras, vejaciones y falsedades en que incurren los gobernantes. Sus instalaciones e intervenciones levantan voces de alerta cada vez que el artista observa en la escena política acontecimientos que vulneran las garantías y los derechos fundamentales de la población civil. Olavarría se manifiesta por medio del arte, con el ánimo de romper con el tabú de la sumisión del pueblo a los embates dictatoriales promovidos por los diferentes grupos de poder.

Para este artista, trabajar el tema de la política en la obra de arte, significa tener la posibilidad de apuntar a un despertar del letargo ideológico en el que se encuentra el común denominador del pueblo latinoamericano, desde que los partidos políticos engañan con la instauración de la democracia. De manera particular, a mediados del siglo pasado, en Venezuela se registró un cambio en la política con la caída de la dictadura militar de principios del Siglo XX, que tenía sumido al país en una sola voluntad administrativa y un solo partido político proveniente de la cúpula militar. El poder estaba centrado en un Estado

gendarme que dominó al país durante más de treinta años, cuya cresta la constituyó el dictador Marcos Pérez Jiménez, quien posteriormente a su oficio presidencial enfrentó cargos por haberse apropiado durante su gobierno de una multimillonaria cantidad de dólares del tesoro de la nación. Luego siguió una época de aparente democracia en la que el pueblo se manifestó en las urnas, aunque fuera por otro gendarme; resultando una disculpa válida para demostrar la inconformidad contra el estado impositivo de la dictadura. Ese momento sirvió para pensar las causas generadoras de tal sumisión; con ese gesto político la gente decidió que podía romper las relaciones con los partidos tradicionales y sumarse a la propuesta del candidato electo, con la idea de emprender una nueva aventura. Aunque este último les volvió a fallar.

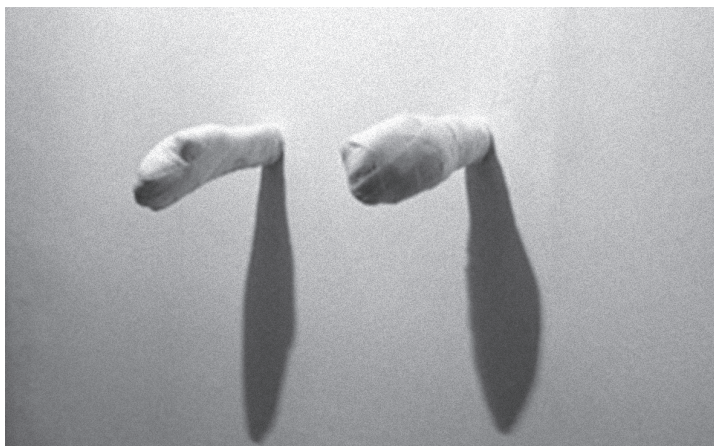


Imagen 3. *Que se me quemen las manos* (QSMQLM). Instalación. Juan José Olavarría (2000). Sala Mendoza, Caracas, Venezuela.

Fuente: Juan José Olavarría.

Los robos descarados al erario público por parte de los políticos continúan hasta la fecha así como el mal manejo político; las influencias que tienen los dueños del poder gubernamental, componen el listado de temas que utiliza Olavarría en sus obras. Es el ejemplo de *Que se me quemen las manos*, una pieza con soluciones escultóricas montada como instalación en una galería de la Sala Mendoza en Caracas (1999). La obra partió de la idea demostrativa del engaño de un expresidente y las palabras que éste utilizó para persuadir a la población para lograr sus propósitos personales. “Que se me quemen las manos” es la frase que se utiliza popularmente en Venezuela para argumentar que se está diciendo la verdad cuando se está culpando a alguien de un robo. Esa frase la utilizó el exmandatario Rómulo Betancourt, quién había mostrado mayor interés por la democracia, como parte del grupo que derribó la cúpula militar para mantener el poder durante varios años en la primera mitad del siglo XX. Betancourt fue el primer presidente de la República de Venezuela de la era constitucional.



Imagen 4. *Bandera (QSMQLM)*. Juan José Olavarría (2000). Sala Mendoza, Caracas, Venezuela.

Fuente: Juan José Olavarría.

Fue una época compleja en la política y economía, ya que las empresas extranjeras que generaban empleo emigraron del territorio nacional porque había muchas desventajas para los inversionistas: inestabilidad política, económica y descomposición social que se reivindicó años más tarde con la llegada de la llamada “Bonanza petrolera”. La situación de la época no era segura para los intereses de los potentados y la pobreza creó nuevos brotes de violencia a lo que el régimen político respondió de manera agresiva. El artista con su obra mostró la fuerza conceptual de la acción del destino que le deparó a Betancourt. Su trabajo muestra irónicamente como el exgobernante, al decir “*Que se me quemem las manos*” si “*yo he tomado abusivamente algún dinero público; si yo he tocado el tesoro nacional*”, argumento de la supuesta honradez de su gobierno, cayó en la trampa de sus propias mentiras. Un día después de haber pronunciado esas palabras en un discurso público, recibió un atentado en el palacio de los próceres y lo único que se le quemaron fueron las manos. A pesar de ello, los libros de historia oficial de este país declaran que se reconoce el caso de Rómulo Betancourt, considerado el padre de la democracia por su condición de eje ideológico del Partido Acción Democrática y primer presidente electo después de la dictadura militar del General Marcos Pérez Jiménez.



Imagen 5. *Que se me puyen los dedos (QSMQLM)*. Madre del artista cosiendo una bandera monocromática. Juan José Olavarría (2000). Sala Mendoza, Caracas, Venezuela. Fuente: Juan José Olavarría.

Olavarría por medio de obras artísticas como esta, mete el dedo en la llaga para resobar el escozor del pueblo, y refregar el orgullo y la soberbia de los gobernantes, al mostrar con su arte lo que de otra manera nadie ha mostrado. En otra parte de la misma obra, también dispuesta en forma de instalación, contiene símbolos muy claros e identificables por la sociedad venezolana, como la bandera tricolor nacional,⁴ esta vez deslavada, descolorida y oxidada, descompuesta, deshecha, rota y descosida. La obra separa las tres partes que conforman la bandera, las siete estrellas y el escudo patrio. Los símbolos fueron deshilados sobre el manto que les sirvió de soporte. Al lado de ella aparece una cantimplora militar como símbolo de la sed que sintieron los combatientes en los momentos más agudos de las guerras de independencia; alude también a ¡la sed de poder de los gobernantes! Junto a estos elementos hay una serie de altares religiosos con bultos, figuras tridimensionales de santos y próceres militares caídos en las largas batallas que libró el ejército nacionalista, al lado de grandes sábanas manchadas y viejas, con dibujos de árboles nativos de la Amazonía venezolana. La instalación tiene una parte medular, quizás la más reiterativa en su narración: el par de manos del tamaño natural, incrustadas en un muro, vendadas como cuando se sufren quemaduras de primer grado.

4 La bandera de la República Bolivariana de Venezuela se compone de tres colores colocados en franjas horizontales: amarillo, azul y rojo. En el centro de la franja azul lleva siete estrellas blancas de cinco puntas, dispuestas de manera circular.



Imagen 6. *Que se me puyen los dedos (QSMQLM)*. Madre del artista cosiendo una bandera monocromática. Juan José Olavarría (2000). Sala Mendoza, Caracas, Venezuela. Fuente: Juan José Olavarría.

Esta obra no se trata de una metáfora, por el contrario, hay una alusión directa y una presentación conceptual de los hechos; la frase dejó de ser sólo una figura literaria y proporcionó las imágenes y sus contenidos para demostrar, que la realidad superó a la fantasía. Las manos del presidente que argumentó no haber robado al país se quemaron, la integridad física no soportó el chantaje sentimental; y la realidad lo desmintió con un atentado mortal del que salió vivo. En el atentado sus manos fueron las únicas que se quemaron, como lo había predicho él mismo en el discurso público. Completando el dramático cuadro de la obra artística que describe un incidente en la realidad

del panorama político venezolano, que se parece mucho al de la mayoría de países latinoamericanos; a manera de performance, el día de la inauguración de la muestra, la madre del artista, sentada, tristemente teje los símbolos patrios sobre otra bandera blanca que simboliza los ideales de una patria limpia y pura. La sencillez de esta parte de la pieza contrasta con el halo político de su obra, quizás la más conceptual, polémica y comprometida, por la carga crítica dirigida a la ingobernabilidad generalizada que vive el país desde hace años hasta ahora, por culpa de la deplorable clase política venezolana.

5. Intervenciones de Juan Carlos Rodríguez en el espacio público

Este artista pertenece a la generación de venezolanos de los años noventa, su trabajo se distingue porque incorpora instalaciones, ambientaciones, videos y acciones con la participación comunitaria; se enfoca en la producción de prácticas artísticas que implican las relaciones fundamentales entre las personas, a partir del concepto de otredad; las aplica en la sociedad, con los grupos más desfavorecidos por el sistema político y económico. Su obra se fundamenta en procedimientos antropológicos, sociológicos y etnográficos e involucra directamente a la población con sus realidades; como si la labor artística se tratara siempre de un trabajo de campo. Sus performances aprovechan diversos recursos técnicos del video y la instalación, en la construcción de orientaciones didácticas, útiles para el observador; Rodríguez se sirve de objetos de uso popular instalados sobre mamparas y carteleras; vitrinas con fotografías que el pueblo identifica fácilmente para conformar un doble juego: el de hacer que la gente de la calle los transeúntes y la barriada,

se sientan identificados con el objeto artístico. El público ante las informaciones inmediatas brindadas por el artista, sobre temas que les conciernen a todos, se interesa por participar en la obra, al ver que el artista está interesado en él, utiliza la obra como objeto de denuncia de sus problemas cotidianos, generando una suerte de practicas de creación en la cultura.



Imagen 7. *Con la salud, sí se juega*. Performance. Detalle de la interacción con empleadas de la Salud Pública. Juan Carlos Rodríguez (2001). Caracas, Venezuela. Fuente: Juan Carlos Rodríguez.

En la ciudad de Caracas, la capital de Venezuela conviven y coexisten diferentes grupos sociales: las clases trabajadoras que dan sustento a la pujante producción industrial, que caracteriza esa región del país; los grandes empresarios y potentados

dueños de fincas, que son pocos; las clases media, media baja y baja que conforman altos porcentajes de población, apostada en las zonas quebradas de la metrópoli y en los asentamientos subnormales, como en las invasiones del Petare. Cada clase social y cada estrato modifica y vive su propio espacio, satisfaciendo necesidades propias.

Juan Carlos Rodríguez expone su obra con bastante frecuencia dentro y fuera del país. Cuenta con solvencia creativa y una prolífica producción; destaca en esta ocasión la pieza exhibida en la Sala Mendoza de Caracas denominada *Mara Yanomami, Las fronteras del diálogo* (2000),⁵ en ella muestra en video una serie de performances a manera de entrevistas, que establecen un diálogo extendido: Evoca una relación con un personaje popular, la señora María Bello, alias “Cayita”, mujer yanomami del barrio Los Cuyos de Caracas. En la obra se establecen diálogos sobre los problemas reales de identidad de las etnias venezolanas yanomami, en forma de documental. Se trató de informar al público con las voces directas de los indígenas sobre sus padecimientos. Los indígenas en los museos de antropología, han sido desplazadas y representadas por muñequitos y objetos inertes como sucede siempre en ese tipo de instituciones. Allí se representan los indígenas separándolos de sus objetos de culto, para exhibirlos como curiosidades folclóricas y satisfacer el gusto de los turistas. En cambio en la obra, el público recibió las peticiones de los indígenas, de primera fuente.

5 Los yanomami son grupos étnicos vivos del norte de Brasil y el sur de Venezuela

A Rodríguez le interesa la performance porque en ella el público no es un ente pasivo, sino que se involucra con los temas y conceptos que trabaja la obra, generando una modalidad versátil de recepción y producción de arte. Lo que antes se creía era poder exclusivo del artista, y no le pertenecía al espectador, ahora consiste en un fenómeno dialéctico y en una experiencia compartida.



Imagen 8. *Con la salud, sí se juega*. Performance. Detalle de la instalación de objetos por parte del público en una cama de hospital público. Juan Carlos Rodríguez (2001). Caracas, Venezuela.

Fuente: Juan Carlos Rodríguez.

Otra pieza de Juan Carlos Rodríguez, importante para los intereses de este artículo, se refiere a los problemas de salud que sufren las comunidades de bajos recursos en Venezuela, situación que no es diferente a los demás países de Latinoamérica. La obra se tituló *Con la salud, sí se juega* y consistió en el desplazamiento de una cama de hospital a las calles de un barrio popular para que el público interactuara con ella, a la vez que se documentaba en video el juego de relaciones establecidos a partir del elemento sorpresa con que los transeúntes se enfrentaban⁶. Se trató de una cama para enfermos construida a partir de la imagen y la forma de la cama de dos pisos o litera ordinaria de los hospitales de gobierno; la cama incluía implementos quirúrgicos fáciles de identificar por el público. Por medio de la obra se invitó a que los pobladores hablaran de sus propios problemas, pero en lugar de hacerlo en una exposición dentro del museo, como el lugar donde todo puede correr el riesgo de “glamourizarse” o censurarse, el artista prefirió la calle para que la denuncia se hiciera pública. A través de la obra se revelaron hechos dignos de tomar en cuenta por cualquier disciplina; el impacto conceptual aquí encontró su forma y lugar adecuado, en un hecho artístico cuyo detonador fueron los problemas sociales de la gente común.

El público pudo relacionar la imagen potente de la cama, con la situación de las personas que padecen negligencia en los servicios de salud pública. La cama se construyó de manera tal que

6 La información con detalles referentes a la obra, “Con la salud, sí se juega” la proporcionó el artista Juan Carlos Rodríguez, por medio de una entrevista realizada el 17 de octubre de 2005 en la Organización Nelson Garrido de Caracas, Venezuela, por medio Gerardo Zavarce y Andreina, fuentes de la Fundación de Arte Emergente.

incluyó un piso familiar y un piso para el paciente, estaba siempre lista para que la gente le quitara y le añadiera partes. La gente que participó fue transformando el objeto artístico y le fue incluyendo su propia idea de cómo debían ser las camas de los hospitales. Por ejemplo, en algunas zonas de la ciudad se incluyeron objetos religiosos, y fue tomando las características de un altar como el que se les construye a los santos populares de la religión católica; en otra zona de la ciudad se incluyó un televisor, cosa que no tienen los hospitales de gobierno, con la intención de reclamar con gran ironía que las personas pueden estar más a gusto en los hospitales de gobierno.



Imagen 9. *Con la salud, sí se juega*. Performance. Detalle de la interacción con el público. Juan Carlos Rodríguez (2001). Caracas, Venezuela.

Fuente: Juan Carlos Rodríguez.

En la primera experiencia con el proyecto *Con la salud, sí se juega*, la cama fue llevada durante los fines de semana a las comunidades pobres, constituyéndose en la oportunidad para que el pueblo hablara de manera informal sobre la salud pública y de la deplorable situación en la que se encuentran los hospitales venezolanos patrocinados por el gobierno. La cama fue la disculpa para que la gente del pueblo manifestara su inconformidad sobre el tema desde la experiencia del arte. La cama se convirtió en una pieza que le ayudó al artista a salir del contexto autorreferencial, común en el arte moderno, para entrar en el campo de los sucesos compartidos por un grupo social más amplio. La obra hace parte de un arte que encuentra cada vez más caminos para significar, resignificar y establecer vínculos funcionales dentro de la estructura de las ciencias sociales.

Mucho se habla de las relaciones binomiales entre el arte y la vida, arte y política, arte y sociedad, pero estas piezas constituyen una práctica de creación a partir, y dentro, del propio tejido social. Pertenecen a un arte socialmente comprometido con el mismo contexto en el que se generan los acontecimientos conceptuales de la obra, integra estrategias de confrontación que obligan a la experiencia artística a entrar en distintos canales culturales. Estos canales están ahora conformados por diferentes sectores; el lugar del público de la calle, que es tomado por sorpresa por el objeto artístico para que lo manipule a su voluntad; la posición del artista como facilitador que re significa y potencializa el mensaje de ese tipo de público en relación con el objeto artístico. Por último las actitudes que toman las diferentes personas ante la obra en el museo o la sala de arte, que vuelven a resignificar la obra cuando ahí se muestra. Todo esto es posible por el establecimiento de relaciones mentales que

establecen los actores sociales en el arte, con lo que conocen de la situación social en particular, incluyendo el contexto del arte mismo.



Imagen 10. *Con la salud, sí se juega*. Performance. Detalle de la interacción con el público. Juan Carlos Rodríguez (2001).
Caracas, Venezuela.
Fuente: Juan Carlos Rodríguez.

Este tipo de obras van más allá del simple objeto artístico, sin prescindir de él ya que, lo que se presenta en calidad de obra de arte no es la forma con todos sus valores estructurales, sino que se trata de un objeto que posee una estructura interna conceptual que habla de un problema mayor. Esta vez consiste en un objeto desfetichizado y antifetichista propuesto por el artista,

que ataca vehementemente la idea del objeto como pieza única con valor real y comercial en el circuito del arte. El objeto artístico es ahora un modelo específico que pertenece a ricos procesos de significación funcionales en el campo del arte, pero que también corresponden al campo de la sociología, ya que toma como referencia una comunidad o grupo social mucho más amplio, que el que asiste al arte auto referencial. El artista no realizó un objeto pensando inmediatamente en el público del arte y la repercusión que puede tener dentro de ese campo, ni pensando en lo que sientan y digan los críticos, curadores, compañeros artistas, sino en el público desprevenido que generalmente tiene menos contacto con los museos y las obras de arte tradicionales.



Imagen 11. *Con la salud, sí se juega*. Performance. Detalle de la interacción con el público. Juan Carlos Rodríguez (2001). Caracas, Venezuela.
Fuente: Juan Carlos Rodríguez.

El trabajo de Rodríguez: “opera como detonador de sentidos pero en el campo social, como un área de permanente creación, de significados que cambian continuamente y que ayudan a comprender el mismo proceso que presenta posibilidades no solo artísticas. Un modelo de acción en el que todavía falta mucho por explorar y por trabajar, inclusive con las herramientas clásicas y sencillas del arte”.⁷ En este tipo de obras, la presencia del artista no es exactamente indispensable, aunque está claro que se trata también de un acto performativo. El artista tiene la función específica de ser el catalizador de la idea y el gestor de la crítica social, ya que él mismo es socialmente reconocido, y su rol está también socialmente aceptado. Un ejemplo de ello lo representa cuando llega un médico a una comunidad, el pueblo tiene una precondition de la figura del médico, y este a la vez tiene una imagen previa de la gente que visita: su rol está tipificado y aceptado como algo indispensable, y se tiene siempre la fe sobre lo que dice en torno a su disciplina.

De varias maneras a través de estas obras de carácter performativo puede concluirse que corresponden a modos de expresión que enfatizan lo presentacional que opera en intersección con las demás disciplinas, principalmente con las de incidencia social. En el caso del arte socialmente comprometido, a pesar de que el ejercicio de la profesión autoriza al artista a decir con franqueza lo que piensa en torno a su trabajo, el observador o la persona que interactúa con la obra tiene siempre la mejor voz, en torno al suceso que trata la obra. Incluso los esbozos

7 Palabras del artista en entrevista concedida al autor, en la ciudad de Caracas en octubre de 2004, lograda con el apoyo de la Fundación de Arte Emergente de Venezuela.

del artista pueden ser tomados como puras especulaciones sobre los temas, sus obras siempre generan una lectura posterior, en torno a la problemática social; el artista se atreve a especular pero en el mejor de los casos, sólo genera un tipo de vínculo parcial con la realidad que el mismo rol le suministra. El artista como investigador sigue constantemente estudiando y generando posibilidades para darle salida a sus propios procedimientos de creación, y para mostrar, en gran parte, sus maneras de ver el mundo, pero sobre todo, las renovaciones en la que se ejercita como productor de conocimiento. Para ello, lo ideal es que el público llegue a resarcir las carencias de información y vaya a la par del artista en su formación como observador.

En la larga y fructífera Historia del Arte de la performance, se ha visto que entre los principales temas abordados, para diluir las fronteras entre el arte y la vida, está el perfeccionamiento de la capacidad para vincular los problemas sociales a la obra, como un asunto conceptual de envergadura mayor. Frente a las realidades de la vida el artista modela casos de la cotidianidad frente al observador, y sin sustituir nada ni a nadie presenta una realidad como su propio signo y en su carácter comunicacional lo eleva a categoría de obra de arte. En este tipo de obra la emisión de informaciones conceptuales y perceptivas, está dirigida por el artista a partir de los dispositivos intelectuales con los que modula su realidad existencial, pero involucra específicamente al público para hacerlo partícipe de los resultados finales. En el arte de la performance deben diferenciarse al menos tres niveles perceptivos: primero el de la dimensión técnica, que implica el arte vivo; segundo el carácter de la realidad presente; y por último, el de la dimensión conceptual al que alude la obra, o lo que ella significa. En este caso, para explicar

el tercer nivel, nos abocamos a los problemas políticos y sociales desarrollados en dimensiones contextuales directas.

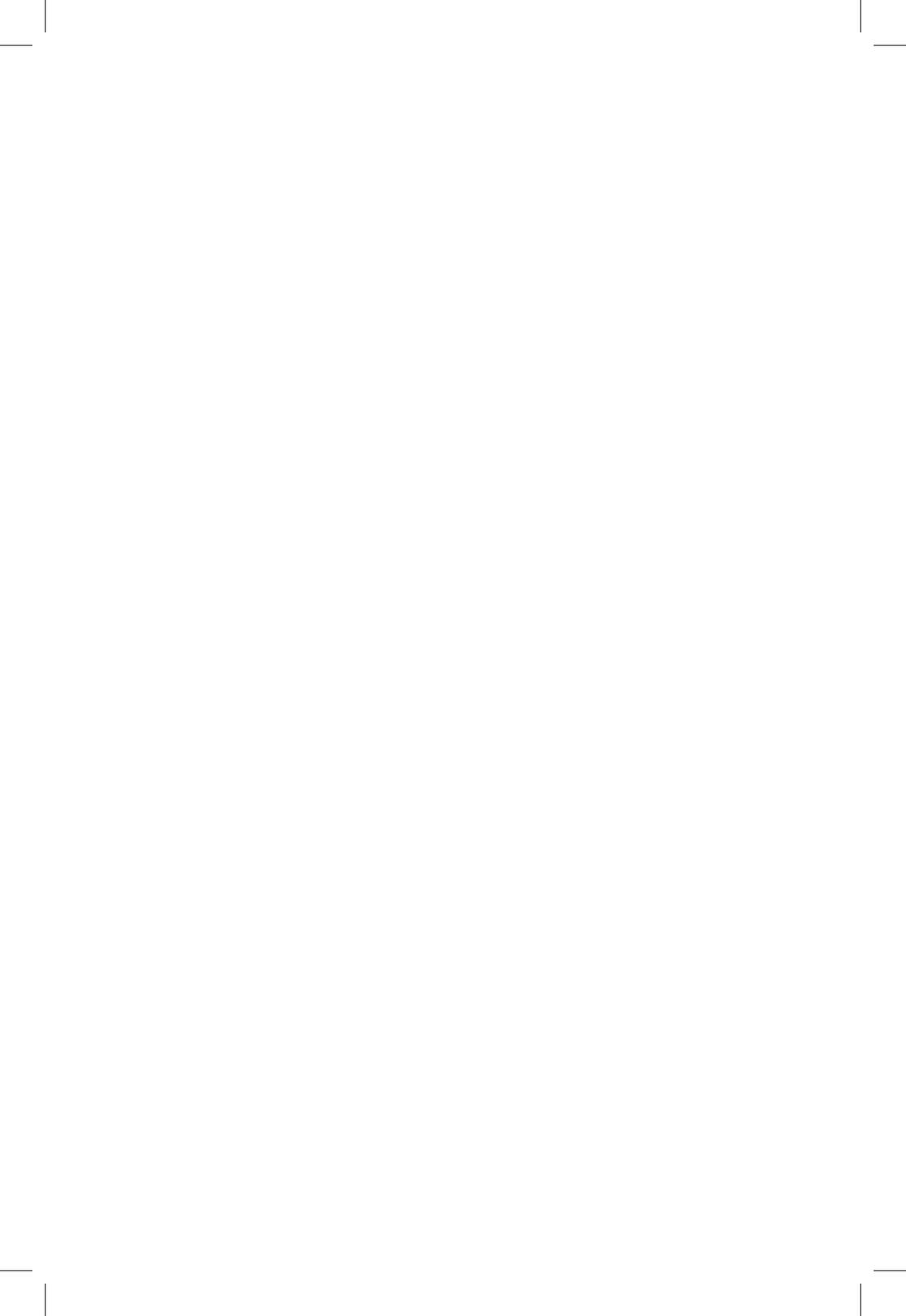
En los problemas sociales y políticos de alto contraste que azotan los principales asentamientos urbanos de los países latinoamericanos, incluido Venezuela, se arraigan los procesos conceptuales y técnicos que conllevan a la mayoría de las obras artísticas de Rodríguez y Olavarría. Ellos usan el carácter performativo para hacer que el público ya no esté en un lugar pasivo para su apreciación, sino que revise si está haciendo bien las cosas cuando se acerque a las obras. Ellas generan una nueva modalidad de recepción y producción de la misma obra artística; lo que antes se creía era poder exclusivo del artista y no le pertenecía al espectador, ahora consiste en un fenómeno dialéctico y en una experiencia compartida. Los trabajos más recientes de Juan Carlos Rodríguez y Juan José Olavarría han sido logrados a partir de la incursión en métodos sociológicos, con ellos logran acercamientos directos a problemas urbanos, como la convivencia y las diversas formas de pensamiento, derivadas de la competencia por cohabitar el espacio urbano y el entramado político. Reivindican en sus procesos de creación los problemas sociales de las clases menos favorecidas.

Los trabajos más recientes de estos creadores consisten en instalaciones, intervenciones y emplazamientos logrados a partir de la incursión en métodos antropológicos y sociológicos no tradicionales en las artes plásticas, que implican invaluable acercamientos a los problemas de los seres humanos comunes en convivencia. Estos artistas logran intervenir los espacios a partir de sustratos sacados de situaciones comunes para llevarlos a la gente común, poniendo en entredicho la identidad del objeto artístico. Para concluir, podemos parafrasear al artista

alemán Hans Hacke, quién en varias interlocuciones sobre la obra artística contemporánea argumenta que una pieza que reacciona físicamente ante su ambiente no puede ser mirada como un simple objeto, sino como un ente detonador de otras circunstancias ideológicas. Estas palabras han sido recientemente utilizadas como símbolo de las preocupaciones eminentemente sociales de algunos artistas contemporáneos. Por ello entendemos que, los artistas venezolanos generaron acciones en las que los ciudadanos participaban e indagaron sobre los objetivos y procedimientos artísticos, enriqueciendo las posibilidades de la producción, otorgándole una especial coherencia a partir de la injerencia de los ciudadanos comunes en el trabajo artístico. Se trata de obras fundamentadas en las visiones de personas comunes de sectores populares, quienes se sintieron parte de la acción creadora una vez que fueron tenidos en cuenta; participaron y con su actividad determinaron el carácter participativo del producto final.

FUENTES

- Arriarán, S. (1997). *Filosofía de la posmodernidad, Crítica a la Modernidad desde América Latina*. México: Facultad de Filosofía y letras, UNAM.
- Camacho-Cardona, M. (2002). *Hacia una teoría del espacio, Reflexión fenomenológica sobre el ambiente*. México: Benemérita Universidad de Puebla.
- Duque, F. (2001). *Arte público y Espacio político*. Madrid: Ediciones Akal.
- Foster, H. et. al (2004). *Resistencia, archivos y utopías en el arte contemporáneo*. Tercer Simposio sobre Teoría del Arte Contemporáneo (SITAC). México: Patronato de Arte Contemporáneo.
- Gutiérrez-Galindo, B. et. al (1999). *Arte Acción. La unificación del arte y la vida, en la estetización de la vida cotidiana*. Ciclo de mesas redondas y exposiciones de Fotografías de Acciones. Cantina El puerto de Veracruz, del 6 al 27 de julio. México.
- Hacke, H. (1968). Catálogo de exposición en la Harvard Wise Gallery de New York.
- Villalobos-Herrera, Á. (2001). *Presentación y representación en el arte contemporáneo. Ambientaciones Instalaciones, Happening y Performance*. Toluca: UAEM.



ACERCAMIENTO A LO BRUTO Y LO BAJO EN EL ARTE

*Betsabé Y. Tirado Torres*¹

IV

RESUMEN

A través de este texto se presenta y explora un arte que materializa lo bruto o elemental y, lo bajo o vulgar, durante el periodo histórico de la modernidad artística. El objetivo es lograr caracterizar y analizar unas obras que se escinden del pensamiento lógico-racional e intelectual, además de ideal, que imperaba en el contexto en que fueron creadas. Entonces, para poder comprender estas obras es necesario hacer una lectura diferente de las obras, que no se ancle sobre el aparato teórico e histórico del arte modernista, sino sobre un estudio

1 Maestra en Artes Visuales por la UNAM. Se desempeña como profesora de carrera en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México. Es integrante del Cuerpo Académico Episteme y visualidad contemporánea. Entre sus áreas de investigación están el dibujo y las prácticas artísticas en la posmodernidad. Actualmente se encuentra cursando el doctorado, realizando una investigación sobre el concepto de lo informe de George Bataille en relación al arte visual.

que posibilite acercarse a lo subjetivo de las obras. Así, se parte del término de “informe” de George Bataille, el cual posibilita un acercamiento a objetos y procesos que escapan y minan lo racional. Y para comprender lo bajo, se retoma la idea de lo escatológico de Petra Ten-Doesschate Chu.

INTRODUCCIÓN

Este escrito es un esfuerzo por aclarar y organizar un objeto de estudio que se me escapa, incluso es un esfuerzo por limitarlo en palabras; quizá porque es el inicio de una investigación que apenas inicio; quizá porque una de las cualidades de ese objeto de estudio es ser resbaladizo y rebelde a la definición.

La cuestión, entonces, es ¿cómo poner sobre la mesa, cómo abordar un tipo de obras de arte donde la materia o sustancia con la que están realizadas se presenta cruda, en bruto, casi sin configuración? Donde la obra parece ser pura materialidad y sensación sin aparentemente discurso alguno, o al menos, sin discurso lógico alguno.

Es decir, se trata de obras que son pura materia, y que no parecen tener un discurso o significación lógica ni compleja, fuera de su materialidad. Y dicha materia, incluso, parece no estar configurada formalmente.

De este modo, este tipo de obras nos regresa a poner en cuestión el binomio clásico: forma y contenido, o forma e idea. El cual, comúnmente no ha aparecido de manera equilibrada en la obra visual a partir de la modernidad, e incluso fue atacado posteriormente a la misma. Empero, el problema que quisiera poner ante la mesa no es la vigencia de dicho binomio, sino la posibilidad de que ciertas obras carezcan de

ambas dimensiones, o al menos, las muestren tan rudimentariamente que sean irreconocibles.

Antes de iniciar esta disertación, quisiera mencionar que el tipo de obras a las que pretendo acercarme no se inscriben a un estilo o corriente artística particular. Éstas provienen de la modernidad como periodo histórico en adelante, y aunque su delimitación histórica es importante, pues nos ubica en un contexto teórico del arte, considero que se debe hacer mayor énfasis en las propiedades de estas piezas.

También, quisiera advertir que la perspectiva de esta investigación está influenciada y apoyada en la lectura de algunos textos de George Bataille, especialmente los que critican el pensamiento ilustrado, el idealismo, y en general los sistemas bajo los cuales el humanismo ha organizado las ideas (Bataille, 1929; 2006 y 2008).

LO INFORME

Retomando la cuestión sobre la aparente ausencia tanto de forma, como de discurso en estas obras; considero necesario revisar la idea de forma, a partir del término de “informe” de George Bataille, un término que se resiste a ser concepto.

Informe

Un diccionario comenzaría a partir del momento en que ya no suministra el sentido sino los usos [*besognes*] de las palabras. Así, *informe* no es solamente un adjetivo con determinado sentido sino también un término que sirve para descalificar [*déclasser*], exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma. Lo que designa carece de derecho propio en cualquier sentido y se deja aplastar en

todas partes como una araña o una lombriz. Haría falta, en efecto –para que los académicos estén contentos– que el universo cobre forma. La filosofía entera no tiene otro objetivo: se trata de ponerle un traje a lo que existe, un traje matemático. En cambio, afirmar que el universo no se asemeja a nada y que sólo es *informe* significa que el universo es algo así como una araña o un escupitajo (Bataille, 2008: 55).

Este texto, es presentado por George Bataille en 1929, dentro del apartado “Dictionnaire” del número 7 de la revista *Documents* (Bataille, 1929: 382). Y como se puede ver, tanto la operación propuesta por Bataille como una supuesta definición del término “informe,” como la localización dentro de dicho apartado, resultan contradictorias.

Para acercarme a esta proposición, quisiera desmenuzar este pequeño texto en base al texto original en francés, ya que éste puede arrojar algunas precisiones que se han perdido en la traducción.²

2 Transcribo el texto original:

“Informe. —Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi *informe* n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat” (Bataille, 1929: 382).

Bataille inicia el texto diciéndonos cómo es que funcionaría un diccionario, en el caso de que éste pudiera presentarse bajo una realidad, donde lo informe, o carente de forma, subsistiera. Entonces, al contrario de la lógica propia de un diccionario, el cual tiene como función dar el sentido o significado de las palabras, trataría las tareas de las palabras (*besogne des mots*). Es decir, éste dejaría de precisar las propiedades semánticas de las palabras, para entrar en un terreno de operaciones prácticas. Como precisa Yves Alain-Bois en el catálogo *Formless*, Bataille no define el término “informe”, sino que a través de esta no-definición, pone a trabajar el término, mostrándolo y haciéndolo funcionar como una operación (Bois, 1997a: 18).

Así, lo informe carece de un sentido semántico, no puede ser idealizado, sino que es “un término que sirve para descalificar [*déclasser*]”, una operación que trabaja descalificando: tanto rebajando —lo alto *vs.* lo bajo—, como desorganizando, eliminando la definición o clasificación lógica y taxonómica (Bois, 1997a: 18).

A través de esta operación, puesta en acción mediante una anti-definición, Bataille socava no sólo la figura de diccionario, sino dos sistemas claves del pensamiento ilustrado: la ciencia y la filosofía: “Haría falta, en efecto —para que los académicos estén contentos— que el universo cobre forma”. Pero especialmente, el término informe le permite descubrir el propósito de la filosofía y la ciencia: dar forma a lo que no tiene forma “La filosofía entera no tiene otro objetivo: se trata de ponerle un traje a lo que existe, un traje matemático”. Cuando contrariamente, la realidad es “como una araña o un escupitajo” (Bataille, 2008: 55).

Considero importante hacer notar cómo es que lo que Bataille nombra como forma, no es otra cosa que dotar de razón lógica. En este sentido, si se lleva esto al terreno del arte, notamos que el binomio forma y contenido no tienen razón alguna para estar separados —fuera de una intención analítica—; pues dar forma es producir sentido. Entonces, sea que la obra se realice a través de la manipulación y configuración de la materia, para dotar a ésta de un discurso o que la obra parta de una idea metal, para concretarse como puro discurso, a través de un algo inmaterial o material, ésta parece no poder escapar de ser forma, y con ello, de tener una dimensión lógica e ideal.

El término informe (del latín: *informis*) permite un acercamiento a lo que carece de forma, es decir, lo que carece de definición lógica racional, y por consecuencia, también a lo que carece de contenido. Sin embargo, esto dificulta la tarea de estudiar obras donde se dé lo informe, ya que nos coloca fuera de la posibilidad de comprenderlas como forma, como materia formalizada. Es decir, nos coloca ante el dilema del lugar de la plástica, de qué tanto una obra puede ser la sustancia configurada; y nos coloca fuera de la tradición de las artes visuales, cuyas bases están en una organización de lógica sintética de la forma visual.

Como menciona Yves Alain-Bois (1997a: 29) al respecto al Bajo materialismo de Bataille:

El tipo de materia del que quiere hablar Bataille es una de la que no tenemos idea, y que no tiene sentido [...] La materia no puede ser reabsorbida por la imagen (el concepto de imagen presupone una posible distinción entre forma y contenido; y en la medida que esta

distinción es una abstracción, es que la operación de lo informe trata de colapsarla.³

Para encontrarse con obras que son materia bruta o baja, o donde se presenta lo informe habría entonces que buscar aquellas que se escapan de la tradición de la visualidad, y que son como productos mal paridos, y puro residuo indeseable. Algo semejante a lo que fue el Informalismo en su momento, al cual Michel Tapié nombró como “Un Arte Otro” (*Un Art Autre*); pues según Tapié, las obras atacaban y eran trabajadas fuera de nociones clásicas del arte, relacionadas principalmente con la belleza y la composición (Tapié, 2003: 629). El arte otro o informalista daría, después del arte Dada, una posible apertura a planteamientos fuera de la forma del arte moderno visualista, y por supuesto, fuera del arte premoderno.

LO BAJO EN EL ARTE: REALISMO E IMPULSO ESCATOLÓGICO

Ahora, trataré brevemente una anécdota relacionada con lo escatológico, con la finalidad de hacer un acercamiento a lo informe como una operación que rebaja. Petra Ten-Doesschate Chu en su texto *Scatology and the Realist Aesthetic* retoma una

3 Traducción mía.

Transcribo el texto en su idioma original:

“The type of matter Bataille wants to speak about is what we have no idea of, what makes no sense, [...] Matter cannot be reabsorbed by the image (the concept of image presupposes a possible distinction between form and matter, and it is this distinction, insofar it is an abstraction, that the operation of the formless tries to collapse” (Bois, 1997: 29).

anécdota sobre Gustave Courbet, narrada por Charles Léger en su libro *Courbet et son temps* (París, 1948), la cual cito a continuación:

En una exposición, un cierto día, se llevó a Courbet delante de un paisaje limpio y meticulosamente detallado de François-Louis Français: “Qué opinas —No se puede ca... ahí—” respondió el realista.⁴

A través de esta expresión, Courbet se mofa no sólo de la pintura de François-Louis Français, que estaba de moda en su momento, sino de una pintura técnicamente impecable, y temáticamente ideal, que es una versión embellecedora del paisaje y la vida campirana. Una pintura de paisaje que había ya ganado premios, y que cualquiera hubiera querido tener en el muro de su sala, pero donde, dijo Courbet, no se podría cagar (Ten-Doesschate Chu, 1993: 42).

Evidentemente esta pintura resulta contraria a la pintura realista, pues es una construcción ideal. El Realismo, en aras de mostrar la realidad tal cual, puede rayar en lo sucio, lo bajo y lo incómodo. Pero lo excremental que ve Ten-Doesschat Chu, no se encuentra únicamente en la dimensión temática y discursiva de la pintura realista de este pintor, sino también en las cualidades matéricas y técnico-procesuales de la misma. Como menciona,

4 Traducción mía.

Transcribo la cita en su idioma original:

“Dans une exposition, tel jour, on amène Courbet devant un paysage propre, figolé de Louis Français: ‘Qu’en dis-tu? – On ne peut pas ch... là dedans!’ répond le réaliste” (C. Léger citado en Ten-Doesschate Chu, 1993: 41 y 46).

los paisajes de Courbet eran realizados de un modo atrevido y poco ortodoxo, la pintura era untada sobre el lienzo con una espátula. Al contrario de las pinturas de paisaje de François-Louis Français, “frescamente coloreadas, de pinceladas limpias, pulidas suavemente” (Ten-Doesschate Chu, 1993: 42).

A partir de esta anécdota, Ten-Doesschate Chu relaciona el realismo con lo excremental. Desde el Realismo ha habido una preferencia por temas terrenales y por lo ordinario; por lo bajo en lugar de lo alto, lo feo en lugar de lo bello; y por lo concreto en lugar de lo abstracto, es decir, lo sensual en lugar de lo intelectual. Lo cual, para esta autora, “podría ser satisfecho con una pila de porquería” (Ten-Doesschate Chu, 1993: 42).⁵

En relación con lo bajo, lo feo, y especialmente, con lo sensual y concreto; esta autora trata lo escrito y opinado por Vincent van Gogh respecto a su pintura *Les mangeurs de pommes de terre* (1885), en una carta escrita a su hermano Theo. En ésta, el pintor opina que dar a una pintura de campesinos una representación educadamente limpia estaría mal, pues si ésta:

[...] huele a tocino, humo, a papas, ¡perfecto!, no es insalubre; si un establo huele a estiércol, está bien, es porque eso es un establo; si el campo tiene un olor a trigo maduro, papas o a guano y estiércol, ahí está precisamente lo saludable, especialmente para los ciudadanos. [...] Un cuadro campirano nunca puede ser perfumado (Ten-Doesschate Chu, 1993: 42).⁶

5 Traducción mía.

6 Traducción mía.

Transcribo el texto en su idioma original:

“It would be wrong, I think, to give a peasant picture a certain conventional

Van Gogh tenía la intención de representar una escena campesina de la manera más cercana a la vida que fuera posible, y ese realismo lo encontraba en la sensación, concretamente en el olor del campo.

En este punto, no puedo evitar pensar en el cine italiano realista, con obras de una crudeza extrema, como *La strada* (1954) de Federico Fellini, o *Brutti, sporchi e cattivi* (1976) de Ettore Scola; con sus personajes bajos y ambientes mundanos. Especialmente, me viene a la mente cómo los personajes tragan hasta hartarse, comiendo con las manos y embarrándose, en ambientes sucios y pegajosos, que el espectador puede casi sentir. Fellini y Scola presentan al pueblo en miseria, sin educación ni moral, sin adornarlo ni idealizarlo. Es un pueblo que creció en la porquería y que seguirá revolcándose en la misma.

La escena de *Les mangeurs de pommes de terre* que van Gogh pensó a través de olores, fue representada a través de pinceladas marcadas y tonos sombríos que dieron como resultado un ambiente espeso, al igual que el descrito en la carta a su hermano. Van Gogh habló sobre los estudios de esta pintura como si los hubiera pintado con tierra. Una pintura de colores terrosos aplicada gestualmente, “[...] la pintura descargada sobre el lienzo

smoothness. If a peasant picture smells of bacon, smoke, potato steam—all right, that’s not unhealthy; if a stable smells of dung—that belong to a stable; if the field has an odor of ripe corn or potatoes or of guano or manure—that’s healthy, especially for city people. such picture may teach then something. To be perfumed is not what a peasant picture needs” (Vincent van Gogh citado en Ten-Doesschate Chu, 1993: 42).

con el pincel cargado, con una espátula, un trapo o con los dedos” (Ten-Doesschate Chu, 1993: 43).⁷

De este modo, vemos como la búsqueda por lo real o concreto en el arte, puede llevar a un encantamiento por lo bajo, lo sensual y con ello, por la materia. Lo cual lleva en la época de la modernidad artística —más no en el modernismo en sí—, a una tendencia donde el material es trabajado gestualmente, como si la pintura fuera embarrada, dejando el rastro del movimiento del autor y del espesor del material.

Entonces, tenemos un arte, de finales del siglo XIX a mediados del siglo XX, que se fuga de la base filosófica del Modernismo, del asentamiento de lo puro y propio del arte a partir de los medios formales elementales de las disciplinas artísticas, y con ello también escapa de cierto modo, de la instauración de la visualidad. Lo cual implica abandonar el ala intelectual y racional del arte, para sumirse en lo subjetivo, sensual, la materia concreta y lo bajo.

JEAN DUBUFFET: MATERIA Y PENSAMIENTO BRUTO

En cierta medida, el informalismo fue una corriente en la que los artistas se alejaron de la actitud racional que imperó en buena parte del arte moderno, abandonándose a lo subjetivo y lo sensual. Jean Dubuffet es un ejemplo del artista que se resistió a entrar en la tradición cultural y el arte legitimado, lo que él llamo “arte cultural”. En escritos como “Posturas

7 “[...] the paint applied to the canvas with loaded brush, a palette knife, a rag, or fingers” (Ten-Doesschate Chu, 1993: 43).

anticulturales” (1951) y “Demos un paso a la falta de civismo” (1967), Dubuffet expresó estar en desacuerdo con diversos puntos de la cultura y el arte occidentales, como el antropocentrismo, el concepto de belleza, el pensamiento ilustrado, y en general, con el pensamiento racional —lógico y analítico— del hombre “civilizado” (Dubuffet, 1996).

Considero que uno de los puntos principales, para intentar acercarme a lo informe y a la materia bruta en la obra de Dubuffet, es su crítica al pensamiento, la cual queda patente en su texto “Posturas anticulturales”:

Ahora quiero hablar del gran respeto que la cultura occidental tiene por las ideas elaboradas. No creo que las ideas elaboradas sean la mejor parte de la función humana. Al contrario, pienso que las ideas son un peldaño debilitado en la escalera del proceso mental: como una etapa donde los procesos mentales se empobrecen. [...] Las ideas son como vapor que se condensa en agua al tocar el plano de la razón y la lógica. No creo que el mayor valor de la función mental se encuentre en este nivel de ideas. Más bien, me propongo a capturar al pensamiento en un punto de su desarrollo, previo a que llegue a ser ideas elaboradas. Todo el arte, toda la literatura y toda la filosofía de Occidente, descansa en el punto de las ideas elaboradas. Pero mi propio arte, y mi propia filosofía, descansa completamente en etapas más profundas. Siempre trato de capturar al proceso mental en el punto más hondo de sus raíces, donde, estoy seguro, la savia es más rica (Dubuffet, 1996: 194).⁸

8 Traducción mía.

Transcribo el texto original, presentado como una conferencia en el Arts Club de Chicago, en 1951:

Dubuffet, al igual que Bataille, desconfiaron del pensamiento lógico y analítico de la razón occidental y sus saberes, Bataille criticando el idealismo, y Dubuffet lo que llamó ideas elaboradas. Éste último estaba interesado en el pensamiento en un estado bruto, anterior a una elaboración lógica, y libre de cualquier condicionamiento social (Dubuffet, 2006: 103). De cierto modo, ese pensamiento previo a su “transformación en ideas formales” (Dubuffet, 1996: 195), se puede comparar con la idea de informe de Bataille; aunque es evidente que Dubuffet se expresa de modo positivo a los estados previos del pensamiento, mientras que Bataille no duda en hablar de lo informe como algo bajo y sucio, sin que por ello pierda su atracción.

Lo informe, como se vio en la anti-definición de Bataille, es una operación que descalifica entre otras cosas, eliminando la posibilidad de ver el mundo a través de clasificaciones taxonómicas. Del mismo modo, dentro de sus “Posturas anticulturales” Dubuffet (1996: 194) expresó sus reservas ante el análisis,

“I want to talk about the great respect occidental culture has for elaborated ideas. I don't regard elaborated ideas as the best part of human function. I think ideas are rather a weakened rung in the ladder of mental process: something like a landing where the mental processes become impoverished. [...]

Ideas are like steam condensed into water by touching the level of reason and logic. I don't think the greatest value of mental function is to be found at this landing of ideas; and it is not at this landing that it interest me. I aim rather to capture the thought at a point of its development prior to this landing of elaborated ideas. The whole arte, the whole literature and the whole philosophy of the Occident, rest on the landing of elaborated ideas” (Dubuffet, 1996: 194).

mediante el cual se separa y corta a los objetos para conocerlos, cuando éstos en realidad son una totalidad que incluye incluso su contexto. La diferencia entre las perspectivas de Dubuffet y Bataille radica en que el primero habla de conocer de un modo positivo —por supuesto, a través de procesos alternos—, mientras que Bataille ve al conocimiento como algo que no puede separarse del todo de los sistemas dominantes de los saberes, y que si se separa de éstos, se vuelve algo abominable (Bataille, 2006: 254-255).

Dubuffet se interesó en un arte que desde su perspectiva, provenía de un pensamiento no elaborado y libre de condicionamientos sociales, como el arte infantil, de culturas “primitivas” o el realizado por personas clasificadas como locas (Dubuffet, 2006: 103 y 106). Habría que recordar que él fue quien instauró el término de *Art Brut*, para llamar así a su colección de arte ilegítimo, conformada principalmente por producciones de personas encerradas en centros psiquiátricos.

En el interés por acercarse a un arte semejante, directo, poco elaborado y en estado bruto, Dubuffet comenzó a interesarse en la pintura como materia, más que como color y composición. Dentro de este proceso, comenzó a utilizar materiales “innobles”, para realizar una pasta que recuerda al lodo, en sus llamadas *Hautes Pâtes*, compuestas de una mezcla de óleo con grava, arena, cemento, yeso, carbón y otros materiales.

En obras como *Volonté de puissance* (1946) o *Mirabolus Blanc* (1954), Dubuffet pintó en cada una, una figura humana sin prestar mayor atención a la composición. Es notoria su colocación central y cómo las figuras a penas caben en el cuadro. Ambas pinturas están hechas a manera de un betún embadurnado. Para dibujar las siluetas de los hombres, el artista rellenó

la superficie del resto del cuadro con otro color, y dibujó los contornos hundiendo groseramente alguna herramienta o palo en la pasta, dejando surcos en lugar de líneas. Se trata de acciones que dejan rastros físicos sobre un material, y no de trazos cuya huella sólo puede ser vista de manera abstracta.

Las partes del cuerpo no fueron planteadas a través de una construcción pictórica elaborada, a través de relaciones formales pictóricas, sino de una manera muy básica, casi primitiva. Dubuffet colocó piedras donde van los dientes, puso cuerdas en lugar de cejas y esparció tierra para hacer áreas. El proceso de construcción de disponer objetos, sustituye a la representación pictórica de organización de elementos formales-abstractos.

El autor, para realizar estas pinturas, y otras donde impera el material, tuvo que colocar el lienzo horizontalmente. Y para poder manipular el material, tuvo que inclinarse y agacharse. El artista abandona así, su posición vertical, y con ello, renuncia a una postura intelectual frente obra. Una vez en el terreno horizontal, Dubuffet puede manipular libremente y de manera directa el material, y tener un contacto con lo táctil y lo sensual de la materia. Esta materia se hace aún más patente en varias de las obras de sus *Matériologies*, como la pieza *Messe de terre* (1959-1960), donde se puede ver el rastro de los dedos del pintor, que manoseó la masa de material, ahora sin intención alguna figurativa o abstracta. Es casi como si hubiera bajado al suelo, para simplemente manosear libremente esa pasta que se asemeja al lodo, sólo por sentir las cualidades táctiles de la materia.

En obras como ésta, Dubuffet logra dejar de lado aquellos rastros que produce el pensamiento elaborado, el análisis y las clasificaciones taxonómicas que caracterizaron buena parte del arte moderno visual hasta ese momento. No hay manera de

desmembrar en elementos formales, algo tan elemental como una pasta que recuerda al lodo. Es decir, por más que se quiera atravesar la obra mediante un proceso intelectual de análisis formal e incluso temático —lo cual supone una tarea de idealización de la obra, pues la obra se estudia como idea—, no se logrará sacar gran cosa de una obra tan concreta, informe, que sólo puede recibirse como sensación.

ESCULTURAS BLANDAS DE ROBERT MORRIS: DE LO IDEAL A LA MATERIA

Un proceso semejante, de abandono de lo ideal por lo concreto, se dio del paso del Minimalismo al Postminimalismo en la escultura, principalmente con la tendencia conocida como *Process Art*. Pero el caso que me interesa ahora son las esculturas blandas de Robert Morris de finales de la década de 1960 e inicios de 1970.

En las primeras dos partes de su serie de textos *Notes on Sculpture* (1966), Morris asentó las bases y características de una obra escultórica unitaria, que se desprendía de las características ópticas de la pintura, y de todos los elementos que pudieran ser accesorios, para ser una escultura físicamente concreta, con presencia en el espacio, y de una figura posible de mentalizar a simple vista, gracias a su figura geométrica simple. Sin embargo, pocos años después nota que ese proyecto colocaba la forma como algo jerárquicamente elevado, y con ello, se colocaba dentro de una postura idealista (Morris, 1993a: 45).

Lo relevante en los '60s fue la necesidad de reconstituir al objeto como arte. Los objetos fueron el primer paso obvio para salir del

ilusionismo, la alusión y la metáfora. Éstos son el tipo más claro de unidad artificial independiente [...]. No es especialmente sorprendente que el arte que se dirigiera hacia una concreción mayor y fuera de lo ilusorio, se fijara en una imaginería de lo geométrico esencialmente idealista. De todas las cosas concebibles o que se pueden experimentar, las simétricas y geométricas son las más sencillas de ver mentalmente como formas.⁹ (Morris, 1993b: 64).

En el interés de acercarse a procesos más libres y que dejen de lado la construcción de la obra como una forma ideal, es que Morris llegó a la utilización de telas gruesas de fieltro, un material completamente diferente y contrario a los materiales rígidos del minimalismo, que permitían construir controladamente la escultura.

Entonces, Morris posó su atención en la materia como algo físicamente concreto, y en su presencia y devenir físico según su colocación, abandonando la construcción de figuras tridimensionales a través de la organización geométrica de los materiales, para permitir que el material se muestre tal cual, intervinándolo lo menos posible.

9 Traducción mía.

Transcribo el texto original:

“What was relevant to the ‘60s was the necessity of reconstituting the object as art. Objects were an obvious first step away from the illusionism, allusion and metaphor. They are the clearest type of artificial independent entity, [...]. It is not especially surprising that art driving toward greater concreteness and away from the illusory would fasten on the essentially idealistic imagery of the geometric. Of all the conceivable or experientiable things, the symmetrical and geometric are most easily held in the mind as forms” (Morris, 1993b: 64).

Las esculturas blandas de Morris están hechas con una sola pieza de tela de fieltro, las cuales fueron cortadas en tiras sin que se desprendieran entre sí. Generalmente, estas telas o piezas las dispone colgadas de la pared, un lugar inusual para la escultura. Recordando que la pintura y la escultura tienen convencionalmente un sitio donde se colocan comúnmente al ser exhibidos e incluso, trabajados. A la pintura le corresponde la verticalidad, estar colgada de manera paralela al muro; a la escultura le corresponde posarse sobre un terreno horizontal: el suelo.

Pero estas piezas no se sostienen del muro, como haría por ejemplo, un relieve. Sino que por su peso, sólo pueden colgar y escurrir, como en la obra *Untitled (Tangle)* (1967), donde las tiras de fieltro escurren desordenadamente de la pared hasta el suelo. Otro ejemplo es *Untitled (Pink Felt)* (1970), que sólo yace en el suelo cual retazos de tela desechados.

En las esculturas de fieltro, el material queda al servicio de la gravedad, y se presenta como una sustancia concreta. Las piezas, al carecer de estructura, no pueden más que colgar, escurrirse o yacer sobre el suelo, como cuerpos sin esqueleto. En este sentido, carecen de una forma organizada estable, de figura fija (Morris, 1993a: 46) son “algo así como una araña o un escupitajo”, tomando las palabras de Bataille (2008: 55).

Morris hizo patente su interés en obras que no fueran producto de procesos de planeación, y que incluso no obedecieran a ideas preconcebidas. Más bien, estaba interesado en “el azar, la contingencia y la indeterminación” como parte del proceso de producción (Morris, 1993b: 67). Y justo, los materiales que se presentan como sustancias concretas, fueron los que posibilitaron ese acercamiento. A partir de sentir el material, Morris lo disponía de la manera más elemental posible: colgando,

encimando, cortando. Procedimientos que se acercan más a los de la vida cotidiana, que a los procesos abstractos de la representación artística.

Es evidente que estas piezas son la antítesis de las organizaciones formales Minimalistas, pues niegan por completo la simplicidad y síntesis formal, la figura regular y cúbica de la forma, además del acabado lustroso y pulcro. Y aunque no se abandona la noción de objetualidad o la cualidad de las obras de mostrarse como cosas concretas; aquí la objetualidad no está en la completud y unidad de la pieza —y en este sentido, en su geometría ideal—, sino en la exacerbación de la materia, que se exhibe descontrolada.

CONCLUSIONES

La obra donde se presenta lo informe tiende claramente hacia la presentación de la materia en bruto, donde la intervención del artista es mínima. El artista se limita a disponer el material, o de lo contrario, se sumerge a un manoseo que obedece más a una urgencia por sentir la materia, que a una intención constructiva. La disposición mínima se puede ver en las obras de fieltro de Morris o en las pequeñas piedras que coloca Dubuffet en sus pinturas. Mientras que la manipulación de la materia es más evidente en las *Hautes Pâtes* o las *Matériologies* de Dubuffet.

Respecto al impulso escatológico relacionado con el Realismo, se puede decir que los artistas bajo la intención de representar la realidad sin maquillaje alguno, empiezan a prestar atención en lo vulgar, lo bajo y lo sucio, hasta un punto que parece rayar en un encantamiento por la suciedad. La cuestión

aquí es que evidentemente, ni van Gogh ni Courbet realizaron sus pinturas con tierra o con mierda. El impulso escatológico se encuentra en cambio, relacionado con la estética de su momento, tanto desde la elección y caracterización del modelo, hasta las propiedades de la pintura. Y estas últimas propiedades tenían que ver con una preferencia por lo tonal, por colores terrosos, por las cualidades matéricas y táctiles de la pintura, sin mencionar los temas mundanos.

Una vez que se constituyó lo que conocemos como “arte visual”, en cuanto proyecto de construcción de un aparato visual esencial y puro, notamos entonces que lo informe puede cobrar mayor presencia, por supuesto, fuera del proyecto mencionado. El artista que trabaja con la materia bruta, evita la construcción formal compleja que se sostiene sobre un aparato intelectual de la forma. Tratando de evitar la propiedad del arte de ser una construcción abstracta mental, para acercarse, al contrario, directamente al material, su sensualidad y a veces, su bajeza. Todo ello, a partir de una hechura casi elemental, y más una especie de manoseo, que de una construcción.

Entonces, la obra donde se presenta lo bruto, es una que apenas puede sostenerse con las ideas, al igual que el término de informe de George Bataille, porque carece de un armado lógico de la forma, y con ello, también del discurso. Su razón está fuera de lo ideal —del campo intelectual—, se encuentra en lo sensual y lo bajo.

FUENTES

- Bataille, G. (1929). "Informe". EN *Documents*, vol. 1, núm. 7.
- Bataille, G. (2006). "El valor de Uso de D.A.F. de Sade" I y II. En *Obras escogidas*. México: Fontamara, pp. 244-262 y 263-266.
- Bataille, G. (2008). "El bajo materialismo y la gnosis". En *La conjuración sagrada: Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Dubuffet, J. (1996). "Anticultural Positions". En K. Stiles y P. Selz (eds.) *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artist's Writings*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, pp. 192-197.
- Dubuffet, J. (2006). "Demos un paso a la falta de civismo". En V. Da Costa y F. Hergott (eds.) *Jean Dubuffet: Obras, escritos y entrevistas*. Barcelona: Polígrafa.
- Bois, Y.-A., (1997a). "The Use Value of "Formless"". En R. E. Krauss y Y.-A. Bois *Formless: A User's Guide*. Nueva York: Ed. Zone Books, pp. 13-40.
- Bois, Y.-A., (1997b). "Base Materialism". En R. E. Krauss y Y.-A. *Formless: A User's Guide*. Nueva York: Ed. Zone Books, pp. 51-62.
- Morris, R. (1993a). "Anti Form". En *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. pp. 41-47.
- Morris, R. (1993b). "Notes on Sculpture 4: Beyond Objects". En *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. pp. -5170.
- Morris, R. (2000a). "Notes on Sculpture: Part I". En J. Meyer (ed.) *Minimalism*. Londres: Phaidon Press, pp. 217-218.
- Morris, R. (2000b). "Notes on Sculpture: Part II". En J. Meyer (ed.) *Minimalism*. Londres: Phaidon Press, pp. 218-220.

- Tapié, M. (2003). "An Other Art". En C. Harrison y P. Wood (eds.)
Art in Theory: 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas. Oxford:
Blackwell Publishing. pp. 629- 630.
- Ten-Doesschate Chu, P. (1993). "Scatology and Realist Aesthetic". En
Art Journal, vol. 52, núm. 3, pp. 41-46.

IMAGEN FIJA & IMAGEN MOVIMIENTO

Rosa Maribel Rojas Cuevas¹



RESUMEN

La mayoría de las convenciones culturales en torno a la visión humana y sus percepciones han sido establecidas por los pintores más representativos de cada época y cultura; y en algunos casos por los códigos de representación colectivamente aceptados, pues, a la formación visual la han condicionado una serie de regímenes escópicos que dominan la mirada occidental. Siendo estos un conjunto de componentes visuales que en su amplia variedad de formas también han sido distinguidos por Martín Jay como la fase del “ocularcentrismo” y se han manifestado como un desafío en las teorías de Bergson, Bataille, Sartre, Lacan, Debord, Foucault, Barthes, Metz, Deleuze, entre otros.

¹ Maestra en Artes Visuales por la Facultad de Artes y Diseño, UNAM. Actualmente trabaja en el Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. ida@uaeh.edu.mx

De modo que, el objetivo de este apartado es reflexionar sobre los planteamientos estéticos que surgen alrededor de la representación del movimiento en la imagen fija, así como hacer una breve revisión sobre las teorías de Gilles Deleuze en torno a la imagen-movimiento y a la transmutación de su concepto en la obra de algunos artistas contemporáneo.

INTRODUCCIÓN

La presente investigación se enfoca en hacer una breve revisión histórica y un análisis sobre la coyuntura que se ha venido manifestando entre el cine y el arte contemporáneo. Este interés nace de la necesidad de redefinir los planteamientos estéticos en torno a la representación del movimiento y del tiempo, tanto en la imagen fija como en la imagen-movimiento.

Si bien la representación del movimiento siempre ha estado presente en la pintura y en el arte, no es sino hasta el siglo XIX, con la aparición de la fotografía, que la reproducción de imágenes tendrá como objetivo representar cualidades y fenómenos no visibles o fotografiables (como el tiempo y el movimiento) a partir de imágenes estáticas. Este paradigma se encuentra en el cine y en la televisión, en donde las imágenes, además de ser efímeras, pertenecen a lo que Roman Gubern define como las convenciones ópticas arbitrarias de las que distingue tres particularidades:

1. no guardan ninguna relación imitativa ni analógica con los modos de percepción humana del paso del tiempo ni de la translación espacial.
2. su motivación es puramente arbitraria, además, desde el momento en que la magnitud del tiempo o espacio omitido/

significado es ampliamente indeterminada (un minuto, un día, un año, etc.), e incluso irreversible (el encadenado se usa tanto para expresar un paso de tiempo hacia el futuro, como para iniciar la evocación de un pasado o flash back).

3. ...el encadenado, antes de expresar convencionalmente paso de tiempo o cambio de lugar (Gubern, 1987: 99) [origina un choque entre el cambio de un plano general a un primer plano, como sucedió en cierto periodo del cine mudo].

De modo que, en lo que a representación y formas de producir experiencias visuales se refiere, es indispensable mencionar la invención del aparato cinemático y las reflexiones planteadas en 1983 por el filósofo francés Gilles Deleuze, sobre el cine y la imagen-movimiento.

Así, a partir de un breve recuento, se mencionan algunas de las transformaciones que ha sufrido la imagen-movimiento en los diferentes medios de reproducción. En seguida, se explicará brevemente cómo algunos artistas contemporáneos, al servirse de la imagen técnicamente producida y reproducida, intentan crear disolvencias entre la imagen fija y la imagen-movimiento con la intención de ampliar los juicios estéticos del receptor respecto a la representación y a la percepción del movimiento y del tiempo.

DESARROLLO

La mayoría de las convenciones culturales que han condicionado la visión humana y sus percepciones han sido establecidas por los pintores más representativos de cada época y cultura, en algunos casos, por los códigos de representación colectivamente aceptados.

De ahí que la imagen fija siempre haya estado condicionada por tres sistemas de representación, que incluyen tanto a los mecanismos de imitación o mimesis de las formas visibles (isomorfismo), como a los que se relacionan con lo simbólico de la abstracción y la subjetividad. Todos ellos también conocidos como regímenes escópicos de la modernidad.

En el arte mimético, la imagen fija tiende a imitar o representar como una duplicación óptica los objetos que se presentan ante los ojos del artista, por lo que éste “[...] aspira a alcanzar la veracidad propia de la imagen especular [...] investida del mismo valor que el original” (Gubern, 1987: 72-73). Lo que refiere inmediatamente al desarrollo que ha tenido la técnica de la pintura en su representación figurativa, pues, desde sus inicios, los pintores se han ocupado de la búsqueda de nuevas formas de representación y de nuevos motivos representables entre los que destacan el tiempo y el movimiento.

Sin embargo, fue con la invención de la cámara fotográfica y la expansión del ferrocarril que se amplió considerablemente la percepción del movimiento, pues la visión instantánea que se experimentaba a través de las ventanillas de la locomotora reeducaba drásticamente la comprensión del mismo. En ese sentido, también la llegada de la fotografía en series continuas “[...] se enseñó empíricamente al hombre que el movimiento no es más que una secuencia de instantes y de poses consecutivas, las cuales podían estar aisladas, atrapadas y congeladas sobre un soporte...” (Gubern, 1987: 146).² Por lo que, no es de

² Recuérdese el célebre ejemplo del galope a caballo registrado por la cronofotografía de Marey en 1882 o la descomposición del movimiento en las instantáneas equidistantes de Muybridge.

sorprender que en la actualidad aún existan artistas que ligen parte de su producción a los planteamientos teóricos y formales que refieren a las experiencias visuales en movimiento, ya sea de un modo consciente o inconsciente.

Cabe mencionar que, desde que el cinematógrafo se convirtió en la matriz fundacional y genética de todos los sistemas de representación de la imagen animada ayudando a la transformación de la percepción y, como consecuencia, a la transformación de la comunicación humana, los artistas encontraron en él una respuesta hacia los regímenes escópicos establecidos por la visión hegemónica occidental. Lo que Martin Jay señala como la “crisis del ocularcentrismo”, ya que describe que a la formación visual la condiciona un conjunto de componentes visuales que en su amplia variedad de formas han sido desafiadas por las teorías de los filósofos franceses. Entre los que destaca Gilles Deleuze quien, influido por las teorías de Bergson y su gusto por el cinematógrafo, escribió dos libros dedicadas al cine: *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1* (1984) y *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2* (1987), en las que planteó algunas reflexiones y conceptos ontológicos sobre la imagen cinematográfica, los cuales, más adelante, serán retomados por algunos artistas contemporáneos.

Para Deleuze, el aparato cinemático se distinguía por no recomponer el movimiento a partir de instantes privilegiados o, como lo menciona Gubern, de

[...] elementos formales trascendentes (poses), [sino por recrear, a partir de un instante cualquiera, o por] elementos materiales inmanentes (cortes) [el movimiento. De modo que no se trataba] de

hacer una síntesis inteligible del movimiento, [sino de efectuar] un análisis sensible de este (Gubern, 1987: 16).³

La representación del movimiento que acontecía en el cine estaba más orientada hacia la percepción visual que hacia el reconocimiento intelectual de los objetos.

Así pues, la imagen cinematográfica es el producto de una ilusión óptica generada por el análisis fotográfico de la realidad visual y por la síntesis y recomposición sensorial del movimiento. Una ilusión óptica que se apoya en la proyección de imágenes sobre una pantalla con estímulos discontinuos (fotogramas fijos que representan la fase sucesiva de una acción) que dan la impresión de continuidad perfecta en el movimiento percibido. Por su parte, la paradoja del cine radicará en la recomposición del movimiento a partir de imágenes estáticas. En este sentido, la reflexión que Bergson hace sobre el cinematógrafo contribuye bastante al análisis del medio,⁴ pues para el filósofo francés “[...] el cine procede con datos complementarios: cortes instantáneos llamados imágenes; [en] un movimiento o un tiempo impersonal, uniforme, abstracto, invisible e imperceptible que está en el aparato y con el cual se hace desfilas las

3 Es de destacar que para 1927 el cinematógrafo se constituyó como un medio audioicónico o, tal vez, como Román Gubern lo define, en un medio audio-verbo-iconocinético, lo que modificó en gran medida al fenómeno de la percepción establecido con el aparato cinematográfico.

4 En 1986, Bergson escribe *Materia y memoria*. Este libro era el diagnóstico de una crisis de la psicología, pues para Bergson resultaba imposible oponer el movimiento como realidad física del mundo exterior a la imagen del movimiento como realidad psíquica de la conciencia.

imágenes” (Deleuze, 2003: 14). Entonces, el cine será para Bergson un falso movimiento, pues, aunque las imágenes inmóviles fuesen ensambladas y vistas casi instantáneamente para representar el devenir constante de la realidad visual, no contenían un movimiento real; planteando así una enorme diferencia existente entre la percepción natural y la percepción cinematográfica, ya que la primera se basará en las detenciones, anclajes y puntos de vista fijos, móviles y/o separados, mientras que la segunda operará de manera continua por un solo movimiento cuyas detenciones forman parte del aparato.

Tal como apunta Deleuze (2003: 15) “[...] el cine no nos da una imagen a la que él le añadirá movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento. Nos da, en efecto, un corte, pero un corte móvil, y no un corte inmóvil+movimiento abstracto”. De manera que si los cortes inmóviles son considerados trascendentes, como pueden ser el dibujo de una animación o la fotografía instantánea, serán cortes móviles aquellas partes u objetos que tienen la duración de un todo cambiante, es decir, aquellas secuencias que establecen el movimiento a partir de un conjunto de cortes inmóviles, los cuales son definidas por Deleuze como imágenes-movimiento.

Entonces, la esencia de la imagen-movimiento se distingue por extraer el movimiento puro de los cuerpos y de los móviles. Y, asumiendo su caracterización como corte móvil, a la imagen-movimiento también se le puede considerar como la base del plano cinematográfico.

Por lo tanto, al pensarse el plano como un corte móvil, éste:

[...] no se contenta con expresar la duración de un todo que cambia, [pues] no cesa de hacer que varíen los cuerpos, las partes, los

aspectos, las dimensiones, las distancias, [y] las posiciones respectivas de los cuerpos que componen un conjunto en la imagen. [De ahí que el plano haya renunciado a ser una categoría espacial para convertirse en temporal. Como Epstein lo señala:] el concepto de plano: es un corte inmóvil, es decir, una perspectiva temporal o una modulación (Deleuze, 2003: 42-43).

Y es justamente la categoría temporal lo que distingue a la imagen fija de la imagen-movimiento (plano cinematográfico), ya que la imagen fija se define por tener un punto de vista único y frontal, el cual es determinado por la visión subjetiva del artista, pues en este tipo de imágenes no existe la comunicación entre conjuntos variables que remitan los unos a los otros. En tanto que la imagen-movimiento siempre se ha mantenido dinámica, porque permanece fijada al movimiento de los elementos, de las personas y de las cosas, pero, sobre todo, porque el movimiento de la cámara y el montaje determinan el encadenamiento de imágenes. De manera que, “es la secuencia de planos, o, más precisamente, es el montaje, el heredero del movimiento y de la duración” (Deleuze, 2003: 45).

En ese sentido, como ejemplo de obra paradigmática del montaje cinematográfico, se encuentra el film *El hombre de la cámara* (1929) del director ruso Dziga Vertov. En dicha cinta, aunque se plantea como objetivo representar la vida comunista de la Rusia de los años veinte, lo que resulta realmente impresionante es el uso y la saturación de técnicas cinematográficas como son: el uso de los fundidos y las sobrepresiones, las congelaciones de imagen, la aceleración, las pantallas partidas, los diversos tipos de ritmo, las intercalaciones y, por supuesto, las distintas técnicas de montaje empleadas.

Así, con este tipo de ejemplos, es posible advertir que todas las transformaciones que ha sufrido la imagen-movimiento se han caracterizado por la influencia de los avances tecnológicos, pues si anteriormente el nacimiento de la cámara fotográfica y la expansión del ferrocarril motivó la representación del movimiento, era de esperarse que con el adelanto del automóvil la imagen-movimiento se potenciara aún más. Por su parte, otro de los films que ejemplifican este hecho es la filmografía de Jean Luc Godard y su noción de montaje, en la cual se reconoce como una de sus principales características a la superación de lo verbal por medio de la imagen. Es lo visible lo que impera en su producción —*Week-end* (1967) y *Passion* (1982)—, ya que el cineasta francés siempre utiliza imágenes múltiples que se funden entre sí, se juntan y se separan concibiendo la mezcla electrónica como un sustituto del montaje temporal que sirve para visualizar ese “[...] vago y complicado sistema en el que el mundo entero está constantemente entrando y mirando” (Manovich, 2005: 209).

Ahora bien, desde el siglo pasado los conceptos de imagen-tiempo y de imagen-movimiento se han manifestado como una de las principales preocupaciones que atañen a algunos artistas contemporáneos desde Marcel Broodthaers hasta los del video-arte, pues “[...] para la representación, el diferir en el tiempo, el transcurrir de las cosas y su continuo cambiar, el durar, era justamente lo irrepresentable” (Brea, 2001: 11). Por lo tanto, era de esperarse que muchos artistas contemporáneos plantearan esa problemática en su producción. Y ha sido la búsqueda de un tiempo expandido, la del tiempo del acontecimiento, lo que ha acercado a la mayoría de los artistas al video. Claro ejemplo es la obra de Andy Warhol, *Empire* (1964), una

película en la que se filmó, durante 24 horas, con una cámara fija el conocido edificio neoyorquino Empire State.

En relación con los nuevos medios, algunos artistas contemporáneos, al servirse de la imagen técnicamente producida y reproducida, intentaron significar la expansión interna de un tiempo en el ámbito de la representación. Su proposición era instaurar la imagen-tiempo como una característica de la experiencia contemporánea de la imagen, capaz de adoptar diferentes interpretaciones. En definitiva, se trataba de renunciar a la experiencia estática de la imagen. Tal es el caso del video titulado *Sixty-Minute Silence* (1966) de Gillian Wearing, en el cual la artista trató de emular en video una toma fotográfica instantánea a una agrupación policial, por lo que se solicitó a los personajes retratados que durante sesenta minutos permanecieran inmóviles y en silencio, pero, pese a su disciplina, el silencio se vio quebrado y la inmovilidad incumplida. Aunque la problemática de esta obra se orientó hacia la distancia metafísica existente entre la representación y la realidad, (ya que, por un lado, lo real fluía y, por el otro, el instante se detenía) la imagen-tiempo resulta parte esencial en este tipo de obras. Al respecto, Brea comentaba que “[...] sólo el desarrollo de medios de captura y manipulación de la imagen han permitido la germinación expansiva de un tiempo de la representación, de una expansión temporalizada” (Brea, 2001: 12).

Lo anterior permite reflexionar sobre la representación temporalizada del cine, aunque no en cuanto a la temporalidad experimentada en su duración real, ni en cuanto al tiempo sintético de su narración, sino en el modelo temporal de su anticipación al acontecimiento, a la espera de lo que viene después.

Y en este sentido valdría la pena mencionar la obra de Robert Longo caracterizada por problematizar en ese aspecto. En su tríptico performance, *Sound Distance of a Good Man*, presentado en Frankling Furnace en abril de 1978, muestra, en la parte central, un video con la imagen congelada del torso de hombre, con la cabeza echada hacia atrás, como si sufriera una convulsión. Sin embargo, la postura de la figura humana que indica un movimiento rápido e inestable contrasta, a su vez, con la inmovilidad de una estatua de león que se establece como fondo. Según avanza la cinta, todo el film continúa mostrando la misma imagen congelada, y sólo el parpadeo de la luz constituye un aspecto constante que muestra el avance de la cinta. De esta manera, el acontecimiento “[...] que se refiere precisamente al comenzar a darse de la imagen, de la representación, como un acontecer, como un transcurrir, [sería también] no como algo definitiva y estáticamente dado, siempre idéntico a si mismo” (Brea, 2001: 10). Lo que constituye un gran avance en cuanto a concebir el tiempo de la representación.

Del mismo modo, la obra de Marcel Broodthaers se enfoca en la misma dirección. En 1959, produce un film titulado *El canto de mi generación*, que es un film-collage que intenta registrar, a partir de fragmentos de documentales y algunas filmaciones del artista, el tiempo de una época o de un momento de experiencia colectiva. Sin embargo, es hasta 1971 cuando realizará su película más conocida *Un segundo de eternidad*, que fue presentada en la edición Prospekt de ese año. En esta obra se intenta reflexionar sobre la naturaleza del medio cinematográfico con sus 24 fotogramas por segundo y, al mismo tiempo, pretende reflexionar sobre la presencia del autor en la obra. El film, que dura exactamente un segundo, reconstituye en sucesivos

trazos la firma del artista. De modo que *Un segundo de eternidad* se puede relacionar tanto con el concepto de la imagen-tiempo, como con el de la imagen-movimiento.

Otro de los artistas contemporáneos que trabaja con la temporalidad del film es Douglas Gordon, quien en su obra se distingue por utilizar películas de Hollywood, en las cuales manipula la sincronía y la secuencia de los films para crear lecturas psicológicas alternas de los mismos. En su obra *Psicosis 24 horas* redujo la velocidad del film de Alfred Hitchcock para hacerlo durar un día entero. Así pues, la narrativa icónica de la enfermedad mental y del asesinato son proyectados en cámara lenta. La intención del artista se define por explorar la historia de la relación del cine con la enfermedad mental.

Ahora bien, en la actualidad, la imagen-movimiento se ha trasladado hacia nuevos medios cambiando así de soporte. Su acontecimiento se da ahora en una pantalla electrónica, como ocurre en la red y con la realidad virtual. Hoy son los objetos los que se convierten en signos móviles:

[...] los propios signos existen ahora en forma de datos digitales, lo que vuelve su transmisión y manipulación aun más fácil. [Una vez más, las tesis de Benjamin corresponden al medio.] Pero, a diferencia de las fotografías, que permanecen fijas una vez [...] impresas, la representación informática convierte cada imagen en alterable por naturaleza, al crear signos que ya no es que sean móviles, sino que son también constantemente modificables (Manovich, 2005: 234).

De modo que, si el montaje cinematográfico en un principio había producido nuevos paradigmas en torno a la representación y percepción del movimiento, a la creación de espacios ilusorios

y a la apreciación del tiempo en la imagen-movimiento, con la computadora se introducen nuevos paradigmas que no sólo tienen que ver con el tiempo, sino que además retornan al espacio plano. Lo que se puede comprender como el paso siguiente en la continuidad del desarrollo de las técnicas de creación de ilusión óptica como son la pintura, el grabado, la fotografía y el cine.

De esta forma, lo peculiar es que la imagen en movimiento contenida en la web, además de ser una imagen temporal, vuelve fuertemente hacia la representación del espacio, sólo que esta vez a un espacio intercomunicado por los hipervínculos. Al respecto, Lev Manovich nos dice que si la tecnología, la práctica y la teoría cinematográfica privilegian el desarrollo temporal de la imagen movimiento, la tecnología informática privilegia las dimensiones espaciales, las cuales se definen de la siguiente manera:

- “El orden espacial de las capas en un plano compuesto (espacio 2D)
- El espacio virtual construido por medio de la composición (espacio 3D)
- El movimiento en dos dimensiones de las capas en relación con el cuadro de imagen (espacio 2D)
- La relación entre la imagen en movimiento y la información de los enlaces en las pantallas de ajuste” (Manovich, 2005: 215).

El autor sugiere también que estas dimensiones deberían añadirse a las dimensiones visuales y sonoras de la imagen en movimiento originadas por las teorías de los cineastas, ya que de esta manera, “[...] la imagen digital en movimiento deja de

ser un subconjunto de la cultura audiovisual, para pasar a formar parte de lo que Paul Valéry llamaba cultura audiovisoespacial” (Manovich, 2005: 215).

Incluso hoy en día se observa cómo se conjugan la imagen-movimiento con la imagen fija, por lo que las nuevas prácticas artísticas apoyadas en la tecnología no intentan establecer contrastes o disonancias entre las características de cada tipo de imagen, sino crear disolvencias entre los elementos de cada medio. Así pues, en la creación de imágenes en movimiento dentro de la web, se mezclan elementos auditivos, visuales y espaciales, que se prestan a los conceptos de simulacro, hipertexto, movimiento, virtualidad, tiempo y espacio de la internet. “Allí, donde los viejos medios se valían del montaje, los nuevos medios lo sustituyen por una estética de la continuidad” (Manovich, 2005: 199).

Así, en un ambiente en que la tecnología ha invadido indudablemente la vida cotidiana de los seres humanos, los nuevos desarrollos tecnológicos se vuelven parte de ellos, como una especie de prótesis que les ayuda a entender su entorno, de manera que más allá de percibir la experiencia que viven en Internet como una espontánea proliferación de imágenes, les genera una nueva conciencia social sobre el tiempo y el espacio.

Esa forma de pensar el medio y el espacio ya había sido contemplada por Lev Manovich cuando declaró que

[...] cien años después del nacimiento del cine, las maneras cinematográficas de ver el mundo, de estructurar el tiempo, de narrar una historia y de enlazar una experiencia con la siguiente se han vuelto la forma básica de acceder a los ordenadores y de relacionarlos con los datos culturales (Manovich, 2005: 18).

Como ejemplos existen dos figuras clave en la Historia del Arte y las nuevas tecnologías: el artista esloveno Vuk Cosic y la artista rusa Olia Lialina. El primero de ellos se destaca por su obra *ASCII History of Moving Images*,⁵ en donde el artista convierte una escena de la película *Psicosis* de Alfred Hitchcock, al lenguaje ASCII. Cosic emplea un programa para transferir cada fotograma del original a una imagen producida por caracteres ASCII que sustituyen a los píxeles por puntos Benday. Forman así las sombras de los personajes y de los objetos, y a través de proyectar una rápida sucesión de las imágenes reproduce el movimiento.

Por su parte, Lialina realizará en 1996, su primera obra *net. art* que lleva por título *My broyfriend Came Back From the War* (MBCBFTW).⁶ Obra que, además de considerarse de suma importancia histórica, es una de las primeras en producir una experiencia conmovedora y emotiva, como las que tradicionalmente se asocian con medios más convencionales como el cine. La obra narra la historia de dos amantes que se reúnen después de un conflicto armado cualquiera. Es una historia que se compone de fragmentos descoyuntados de diálogo que dan testimonio de la enorme dificultad que tiene la pareja para establecer comunicación. Al tener una narrativa no lineal, se desdobra en hilos conductores que hacen de la obra un proceso más interactivo, por lo que al espectador le toca construir la historia a partir de pulsar con el ratón sobre los textos conductores. Dichos textos producen que la imagen se

5 Para más información véase: www.ljudmila.org/~vuk/ascii/film/

6 Para más información véase: <http://www.teleportacia.org/war/war.html>

desdoble en otras varias más pequeñas sobre las cuales se revela una nueva imagen o texto. Así, la obra de Olia Lialina se construye de una ramificación de texto-imagen, con la posibilidad de interrumpir la secuencia mediante el clic del ratón, lo que la convierte en una obra producto de la interacción. MB-CBFTW es un ejemplo de hipertexto, ya que vincula los documentos de modo que construyen una estructura no lineal, permiten al lector acceder a ellos de forma interactiva y lograr así otra de las transformaciones que ha sufrido el concepto de imagen-movimiento.

Por su parte, el acceso total que permite Internet, junto con su uso generalizado y in-restricciones, han creado un nuevo modelo de libertad para el marco cognitivo en la comunicación del arte conocido como *net.art*, el cual ha perfeccionado varias de las aspiraciones del arte anterior, como el transcurrir y acontecer en el tiempo profetizado por el cine, así como la transformación de los paradigmas clásicos en la percepción del arte.

En ese sentido, cabe destacar que en el *net.art* la imagen no existe por sí misma, sólo se halla en el acontecimiento, es decir, no hay obra sin sujeto. La imagen ya no se piensa en términos de espacio sino en términos de tiempo.

Por último, las transformaciones contemporáneas que ha sufrido la imagen movimiento con el empleo de nuevos medios se han manifestado por la influencia de los avances tecnológicos y por la necesidad que los artistas tienen al reflexionar sobre su tiempo. Al respecto, Godard decía: “Ya no quedan imágenes simples [...] [Y que] el mundo entero es demasiado para una imagen, [por lo que] necesitamos varias de ellas, una cadena de imágenes” (Manovich, 2005: 209), con la finalidad de observar que, con el empleo de los nuevos medios, el problema ya no va a ser cómo

crear imágenes, sino cómo mezclarlas entre sí, para responder a las nuevas formas de experiencia estética emergentes.

CONCLUSIONES

Las reflexiones que Deleuze hace sobre el cine y la imagen-movimiento han promovido en los artistas contemporáneos una búsqueda por encontrar nuevos modelos de representación en torno al movimiento y al tiempo, pues, desde la antigüedad hasta el día de hoy, las formas de representación siempre han sido condicionadas e influenciadas por los avances tecnológicos de cada época, impactando directamente en la mirada occidental. Por lo tanto, era de esperarse que, con el uso de la computadora, las nociones de tiempo, espacio y movimiento se redefinieran, tal como sucedió con la fotografía en el siglo XIX.

Por otro lado, la inserción de los medios electrónicos en la producción de imágenes, más allá de crear importantes aportaciones iconográficas al imaginario actual, también ha reconfigurado los paradigmas del arte, enfocados principalmente, a la experiencia estética.

Por último, la Cultura Visual que atañe a la época actual se distingue por establecer contrastes o disonancias entre diferentes tipos de imágenes y medios, creando disolvencias entre éstas y los modos de recepción que en este caso se relacionan más con la transmisión de imágenes mediante la interacción, la intervención y la interactividad, valorando su singularidad reactualizable y la experiencia estética por encima de la durabilidad de la obra, una manera de entender el tejido social y el acontecer de la imagen. La imagen ya no se piensa en términos de espacio sino en términos de tiempo.

FUENTES

- Brea, J. L. (2001). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: CASA.
- Deleuze, G. (2003). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Gubern, R. (1987). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Jay, M. (2004). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós.
- Tribe, M. y J. Reena (2006). *Arte y nuevas tecnologías*. Barcelona: Taschen.

LOS DISCURSOS VISUALES EN LA WEB Y LA PARTICIPACIÓN CIUDADANA

María de las Mercedes Portilla Luja¹

Celia Guadalupe Morales González²

VI

RESUMEN

En el contexto actual, las problemáticas sociales que se viven —sobre todo en las grandes ciudades—, han derivado de la forma en que se han presentado las dinámicas sociales en diferentes ámbitos, desde los modelos políticos y la poca representatividad de estos grupos respecto a los intereses y necesidades reales de la sociedad, las insuficientes o ineficaces políticas públicas y la prevalencia de modelos económicos que responden a grupos hegemónicos que priorizan sus intereses; hasta las innumerables formas de consumo de las personas, la

1 Dra. en Humanidades y Filosofía Contemporánea. Profesora de tiempo completo de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la UAEMéx. Integran-te del Cuerpo Académico Diseño para el Desarrollo Social. invposgradofad@gmail.com

2 Dra. en Artes por la Universidad de Guanajuato. Profesora de tiempo completo de la Facultad de Artes de la UAEMéx. Integran-te del Cuerpo Académico Episteme y Visualidad Contemporánea. Representante de la Red de Colaboración Académica en Estudios Visuales. cgmoralesg@uaemex.mx

influencia de la tecnología, los medios de comunicación y las nuevas formas de socialización a través de diferentes plataformas digitales; todo esto, ha propiciado que lejos de aminorarse, estas problemáticas se fortalezcan cada día. En México la inseguridad, la corrupción y otras problemáticas vinculadas con la salud pública o situaciones emergentes continúan latentes y ante ello, diversos colectivos, agrupaciones o asociaciones han ido tomando la voz y acciones concretas para contribuir a transformar este entorno adverso.

INTRODUCCIÓN

La manifestación e involucramiento de grupos de la Sociedad Civil, así como la Conformación de Organizaciones No Gubernamentales constituidas en México como Asociaciones Civiles y su participación activa en diversos escenarios, con el fin de contribuir a revertir distintas problemáticas, han realizado una ardua labor de activismo; están siendo protagonistas ante situaciones urgentes de atención, y cada día se apropian de todas las herramientas posibles para difundir y promover sus causas a través de la construcción de discursos visuales, y hacerlos llegar a más personas a través de medios como la web, con el objetivo de lograr una transformación social.

Es necesario poner en contexto las reflexiones y aproximaciones derivadas de este trabajo, así como la observancia de la labor de estos colectivos y las estrategias utilizadas para la construcción de sus discursos visuales, así como un primer acercamiento respecto a su eficacia comunicativa para contribuir al bien común y lo más relevante: a la participación ciudadana para el cambio social. Este trabajo por tanto, busca analizar y

reflexionar en torno a cómo es que en el contexto actual se desenvuelven las Asociaciones Civiles y el activismo que promueven en la web con el fin de aproximarnos a las posibilidades de la efectividad de sus discursos a través de la imagen, no sólo para la difusión de sus causas sino para persuadir a los usuarios a realizar acciones concretas para el cambio social.

DESARROLLO

Las Asociaciones Civiles

En la cotidianidad de los discursos en la que nos encontramos inmersos observamos cada día con mayor frecuencia la relevancia de la participación de las personas a través de las movilizaciones y réplicas de voces que se alzan y empoderan a través de diferentes formas, y cada vez en mayor medida a través de las redes sociales para denunciar inequidades e injusticias. Sin embargo, los antecedentes de estos movimientos y manifestaciones se pueden visualizar desde la época de los sesentas con los Nuevos Movimientos Sociales (NMS) y su fortalecimiento en las dos décadas siguientes, y es que la concepción o noción de progreso estaba siendo cuestionada ante el rompimiento de paradigmas en torno a ella y a los fenómenos de diversa índole que se presentaban tanto en los entornos locales como mundiales. Los NMS poseen coincidencias en torno a ellos: en primera instancia, la defensa de ciertos valores y causas en torno a la necesidad de dar prioridad a la satisfacción de necesidades básicas del ser humano y a la posibilidad de que sean respetados sus derechos, y es que si ello no se posibilita ¿cómo podrá el ser humano desarrollar todas sus

potencialidades considerando la multidimensionalidad que implica el desarrollo humano?

Evidenciar los problemas que aquejan a la humanidad, permite comprender e identificar el porqué surgen los movimientos sociales. Tortosa (1992) planteaba en los noventa un mapa que permite visualizar una correlación entre los subsistemas analíticos y los subsistemas empíricos, tanto económico, militar, político y cultural, y en sentido transversal de estas correlaciones el Desarrollo (que implica bienestar), la Paz (que implica seguridad), la Democracia (que implica la libertad de decidir sobre nuestra vida) y la Alineación (que implica la identidad). Enfatizaba que cuando alguno de éstos es violentado es que se suscitan injusticias y conflictos de intereses, cotos de poder y de represión; generando situaciones no sostenibles que derivan en movimientos sociales que orientan su causa con base a una norma o un valor, ejemplos de ello han sido los movimientos relacionados con el feminismo, la ecología, el pacifismo, los movimientos de los obreros, la desobediencia civil y otros en favor del respeto a la diversidad. Estos movimientos buscan a través de sus acciones romper como individuos con los lazos de una sociedad pre-establecida, buscando crear una sociedad alternativa.

En este sentido, el término movimiento social fue planteado por Lorenz Von Stein (1957) como una agrupación u organización de individuos que tienen como fin la búsqueda de un cambio social (Carvajalino, 2013). Estos movimientos surgen normalmente como un recurso de las personas, derivado de una necesidad o conflictos no resueltos, es decir cuando los derechos de los sujetos han sido vulnerados. Estos movimientos han sido antecedente de la conformación de diversas agrupaciones que

han permanecido y se han fortalecido como Organizaciones No Gubernamentales (ONG's) a nivel local y a nivel internacional; su dimensión simbólica apunta al conjunto de los valores sociales como la tolerancia, el pluralismo y la autonomía; códigos simbólicos y narrativas que definen los criterios generales de pertenencia que puedan generar una solidaridad social inclusiva (Bobes, 2002).

En México este tipo de organizaciones se constituyen formalmente como Asociaciones Civiles (AC), las cuales buscan informar y persuadir a públicos específicos sobre alguna causa o ideología, y son consideradas como la conciencia de algunos que luchan por el bien común, no tienen intereses económicos ni políticos, no pretenden llegar al poder, sino que buscan el cambio que las mueve. Las Asociaciones Civiles son formas de organización de la sociedad civil para manifestarse ante el contexto social que se vive. Constituyen un esfuerzo colectivo entre un grupo de personas con intereses sociales, compartidos con la intención de transformar una situación y propiciar el desarrollo del ser humano (Portilla *et al.*, 2013).

En el contexto actual en el que se desenvuelven las Asociaciones Civiles resulta imperativo conocer los estudios respecto a las formas actuales de activismo, de las estrategias de comunicación y el manejo de las narrativas y discursos que estas organizaciones están utilizando para promover sus causas, y ante la realidad actual en que se viraliza un sinfín de información en la Web 2.0, y en las diferentes redes sociales es imprescindible revisar estudios como los de Nos Aldás, Castells y Baigorri, entre otros; acompañar un análisis de casos en las redes como Amnistía Internacional, Change.org (plataformas de peticiones en el mundo); otros ejemplos como los colectivos que conformaron

#TodosSomosAyotzinapa, quienes utilizaron el soporte audiovisual llegando a diferentes partes del mundo y sumando voces a la demanda de justicia; o bien la suma de esfuerzos y respuesta de las Asociaciones Civiles ante un problema emergente como lo fueron los sismos en México en 2017: #FuerzaMexico, #Solidaridad, #Union, #Sismo, #PrayforMexico, entre muchas otras manifestaciones.

El ciberactivismo

De acuerdo al INEGI en México, “77.7 millones de personas usan celular y dos de cada tres usuarios cuentan con un teléfono inteligente” (INEGI, 2016: 1). Asimismo, en 2016 la Encuesta Nacional sobre Disponibilidad y Uso de Tecnología de la Información en los Hogares (ENDUTIH), indica que 65.5 millones de personas de seis años o más en el país, son usuarias del servicio de Internet (59.5 % de la población). Lo anterior, refleja la importancia de estos medios para persuadir a los usuarios a sumarse a causas sociales; sin embargo, también es necesario reflexionar más allá de la eficacia comunicativa de una plataforma virtual, es decir, el colocar la defensa de una causa o la búsqueda de la movilización de la Sociedad Civil, para acciones que apoyen ante una problemática social emergente en estos medios, puede resultar con alto impacto, convincente, o generar expectativas y un sinnúmero de seguidores, de “me gusta” en *Facebook* o de réplicas en *Twitter*, sin embargo ¿esta eficacia se ve reflejada en acciones concretas de participación ciudadana que propicien la movilización de ésta para contribuir a aminorar dicha problemática o para hacer frente a situaciones emergentes?.

El “ciberactivismo”³ y algunas otras palabras están integradas al lenguaje cotidiano de las actuales generaciones; las herramientas y los medios vinculados con las nuevas tecnologías y los discursos con fines sociales que son expuestos en la web son revisados, compartidos, intervenidos y re-interpretados. Cada día es posible visualizar un mayor activismo en la web por parte de individuos, colectivos e Asociaciones Civiles y ONG’s, constituidas formalmente.

El estudio de “Hábitos de Usuarios en México 2017” realizado por la Asociación de Internet de México (AMPICI) deja en claro el progreso y la asimilación que le dan los mexicanos al Internet como medio de comunicación fundamental, a través de este estudio también se observa que la red social más usada es *Facebook*, mientras que *Instagram*, *Snapchat* o *LinkedIn* han aumentado su crecimiento en la red (AMPICI, 2017).⁴ En ese sentido, las redes sociales son cada día más populares entre los internautas, y se convierten relevantes en el sentido de que acaparan la atención de un sector poblacional potencial, la generación Z y los Millennials,⁵ pues mediante este tipo de medios

- 3 El ciberactivismo son acciones coordinadas de grupos u organizaciones movilizadas a través de la comunicación en red interactiva. Éste abarca una serie de estrategias que se complementan con las plataformas digitales, ya sea por la implicación que requiere por parte de los colectivos, como por las acciones y recursos que se necesitan para organizar acción o participación ciudadana.
- 4 Asociación de Internet de México (antes AMPICI), cuya historia se remonta al año de 1999 es líder en el desarrollo de estudios sobre las redes y su impacto en la sociedad mexicana.
- 5 La influencia de Internet, el crecimiento de las tecnologías de la información y de comunicación actual han creado un cambio en el consumo de

pueden establecer interacción y vínculos con y entre ellos; sin embargo, al mismo tiempo las redes sociales también propician un sinfín de desinformación y estos usuarios están expuestos a esta comunicación que puede carecer de autenticidad.

Según Manuel Castells, Internet es ya, y será, el medio de comunicación más usado para integrar e interactuar socialmente, pues vivimos en lo que él llamó “la sociedad de la red” (Castells, 2012). A través de ella se logra una comunicación en la que sus usuarios son capaces de usar nuevos conceptos comunicativos como: hipertexto, hipermedia, interacción en tiempo real; por lo que las asociaciones deben mantener actualizaciones periódicas de sus contenidos. Así, ante este incremento y potencial de diversas formas de participación, en la web se evidencia la capacidad de las acciones para catalizar y fomentar una movilización de las personas que se refleje en acciones concretas. El activismo en la web por tanto, implicará aquellas formas de participación en la red con un fin o bien común, que buscan la transformación desde la articulación ciudadana y las redes sociales a través del reflejo en acciones concretas, que pasen de los discursos visuales virtual a las acciones tangibles, y que el compromiso de la participación ciudadana en la esfera pública coadyuve en la mejora y el cambio, bajo los principios de los derechos humanos y la justicia social. Las plataformas mediáticas

información de los jóvenes llamados Generación Millennials (generación de nacidos entre los años 1982–2003) y generación Z (generación de nacidos entre los años 2000–2010) en México. Estas generaciones se movilizan a través de las redes sociales en un intento de entender y cambiar el mundo dando voz a la sociedad; su impacto e influencia es lo que las nuevas estrategias buscan enlazar para la difusión de la información.

Los discursos visuales en la web y la participación ciudadana

y las imágenes diseñadas y colocadas en ellas son provocadas y controladas por la sociedad civil, y están jugando roles fundamentales y decisivos en términos de acentuar el cambio social, económico y político (Tufte, 2015). De ahí la importancia de evidenciar el poder de la imagen para dialogar con los usuarios, y contribuir así a estas causas desde todos los ámbitos posibles.

Los discursos visuales con fines sociales

El discurso visual implica la posibilidad del uso de imágenes y textos que individualmente o conjugados transmiten un mensaje determinado a un público específico. La construcción de los discursos visuales estará condicionado por el público que será receptor y el mensaje que se quiera transmitir, pero sin duda podemos afirmar que este condicionamiento no limita antes bien, permite proponer un sinnúmero de posibilidades de conjugación de los elementos necesarios para construir el discurso. Esto es, para la resolución de un problema de comunicación visual pueden existir un sinnúmero de posibles soluciones, muchas de ellas eficaces en igual forma. En este sentido, Frascara (2000) propone el diseño de los mensajes visuales como comunicaciones enfocadas a afectar el conocimiento, las actitudes y el comportamiento de la gente; sin embargo, para que esto pueda ser, es necesario construir imágenes que sean eficaces, comprensibles y convincentes. Quien diseña una imagen con un fin de comunicación determinado, y en este caso con un fin social, lo hace porque un emisor busca —continuando con Frascara—, transformar una realidad existente a una realidad deseada, y por tanto, busca persuadir e influir sobre la conducta de las personas.

María Ledesma (2003), menciona que el diseño y la construcción de un discurso visual, funcionan como un ordenador y regulador de conductas, y estimula el orden y la cohesión social. Plantea que éste hace que la gente “haga”, y menciona tres categorías vinculadas a este verbo: hacer-leer, hacer-saber y hacer-hacer; ésta última se relaciona con la persuasión, y busca influir en las conductas tanto en lo individual como el lo colectivo.

Lo anterior permite visualizar la responsabilidad social de quienes construyen estas imágenes de los discursos con los que se busca contribuir en las soluciones para los problemas sociales a los que nos enfrentamos y nos desarrollamos, así como establecer su relación directa con otras disciplinas y entender la importancia del discurso social. La responsabilidad social permite a los individuos comprender que sus vidas están interconectadas con el bienestar de los otros, con la esfera social, y también con las esferas de lo político y lo económico, por lo que cada persona apoya y guía sus acciones con base en sus valores, participando en proyectos que puedan tener causas como las que promueven las Asociaciones Civiles; por ello, quien construye las imágenes con fines de comunicación, enfocados a proyectos de carácter social, tiene un rol en la sociedad, siendo un actor y mediador influyente, por ello debe cumplir con responsabilidad su labor profesional.

CONCLUSIONES

Aproximaciones a la eficacia de los discursos visuales y el ciberactivismo

El manejo de la imagen con fines sociales ha mostrado su eficacia relativa y persuasión ante crisis o problemáticas inmediatas,

debido a situaciones emergentes que no permiten otra forma de socializar la información. La participación de la sociedad civil en la red, con un fin o bien común que busca la transformación desde la articulación ciudadana y las redes sociales a través del reflejo en acciones concretas, implica un compromiso y participación en la esfera pública, que deriva en mejora y cambio social bajo los principios de los derechos humanos y la justicia social.

El manejo y difusión de la información con fines solidarios en las redes sociales es algo que aún no tiene una estructura formal metodológica desde los Estudios Visuales, y el diseño de los discurso visuales, que propicien el activismo y y resulten eficaces para las Asociaciones Civiles en torno a las causas o los fines que se promueven y las mueven. Las plataformas digitales se construyen y reconstruyen todos los días desde la individualidad y los colectivos, por lo que estas formas de activismo están en el debate respecto a su manejo con fines sociales; es preciso recordar que existen posturas a favor y en contra, o resistencia derivada del anonimato en la redes y la falta (en ocasiones) de argumentación o confiabilidad de la información.

Por lo anterior, es necesario resaltar que el activismo, haciendo uso de la web, evidencia la importancia de estos medios para persuadir a los usuarios a sumarse a causas sociales. Sin embargo, la resistencia en la red contiene más un aspecto simbólico que real, de acuerdo a sus detractores, quienes argumentan que se ha cambiado el verdadero espacio público por un espacio virtual, en donde se trabaja con simulaciones y que realmente su eficacia no resulta operativa porque “ya no se trata de problemas sociales, sino de problemas mediales” (Tufte, 2015). Ahora bien, en la medida en que los discursos visuales colocados en las redes sean realmente discursos significativos,

éstos han derivado en ocasiones en masivas movilizaciones sociales que participan activamente no sólo en el ámbito virtual, sino se suman en el espacio real: asisten, donan su tiempo, su trabajo, marchan, se ensucian las manos, y literalmente, sudan por contribuir a través de múltiples acciones fuera de los ámbitos gubernamentales, institucionales y políticos, provocando procesos no vistos.

Si bien, hay avances respecto a la acción colectiva y el cambio social, es necesario aún plantearse si es posible medir la participación ciudadana para el cambio social derivado del activismo en la web y las redes sociales, y de ser así, se requiere sin duda profundizar en la investigación y proponer procesos metodológicos, no sólo con enfoques cuantitativos sino cualitativos, que permitan medir y evidenciar, a través de criterios, variables e indicadores bien fundamentados, la eficacia de los discursos visuales como elementos estratégicos en el ciberactivismo, y como recurso para las Asociaciones Civiles que derive en la participación ciudadana más allá de lo virtual.

FUENTES

- AMPICI (2017). *Usuarios de Internet en México*. Disponible en: <https://www.asociaciondeinternet.mx/es/estudios> [Consultado el 5 de diciembre de 2017].
- Baigorry, L. (2003). *Recapitulando: Modelos de artivismo (1994-2003)*. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3683466> [Consultado el 5 de diciembre de 2017].
- Bobes, V. (2002). *Movimientos sociales y sociedad civil: una mirada desde América Latina Estudios Sociológicos*. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59805904> [Consultado el 8 de junio de 2018].
- Carvajalino, J. (2013). "Solidaridad de intereses: la transformación del derecho social como dominación en Lorenz Von Stein". En *Revista de Estudios Sociales*. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81528084008> [Consultado el 04 de junio de 2018].
- Castells, M. (2012). *Redes de indignación y esperanza. Los movimientos sociales en la era de internet*. Madrid: Alianza.
- ENDUTIH (2016). *Encuesta Nacional sobre Disponibilidad y Uso de Tecnologías de la Información en los Hogares*. Disponible en : http://www.inegi.org.mx/saladeprensa/boletines/2016/especiales/especiales2016_03_01.pdf [Consultado el 13 de febrero de 2018].
- Frascara, J. (2004). *Diseño Gráfico para la Gente. Comunicación de masas y cambio social*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- INEGI (2016). *Estadísticas a propósito del día mundial de internet (17 de mayo). Datos Nacionales*. México: Instituto Nacional de Estadística y Geografía. Disponible en : <http://www.inegi.org.mx/saladeprensa/aproposito/2015/interneto.pdf> [Consultado el 10 de febrero de 2018].

- Ledesma, M. (2003). *El Diseño Gráfico, una voz publica de la comunicación visual en la era del individualismo*. Argentina: Argonauta.
- Nos Aldás, E.; A. Iranzo y A. Farné (2012). “La eficacia cultural de la comunicación de las ONGD: Los discursos de los movimientos sociales actuales como revisión”. En *Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 17, pp. 209-237.
- Portilla, M. *et al.* (2013). “Los Nuevos Movimientos Sociales y la violencia simbólica”. En *Ra Ximhai*, vol. 9, núm. 3. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=46128387008> [Consultado el 01 de junio de 2018].
- Tufte, T. (2015). *Comunicación para el cambio social*. España: Ed. Icaria.

LA LINTERNA MÁGICA. DE SU USO CIENTÍFICO A LA ILUSIÓN

Eric André Jervais Charles¹

Salvador Salas Zamudio²

VII

—La ilusión no se come —dijo ella.

—No se come, pero alimenta —replicó el coronel.

Gabriel García Márquez.

RESUMEN

Robertson con sus “fantasmagorías” propuso una forma de exhibir, ver, oler y escuchar las imágenes basándose en el asombro, el terror por lo sobrenatural y el engaño como espectáculo, sensaciones que concurrieron con la ciencia y la razón e impulsaron las nuevas *ideas*, el conocimiento científico y el progreso de la humanidad. Oposición por lo sobrenatural a partir de his-

1 Doctor en Artes, fotógrafo y docente, su línea de investigación versa en técnicas fotográficas pioneras, máquinas de óptica pre-fotográficas y pre-cinematográficas.

2 Doctor en Historia del Arte y docente en la Universidad de Guanajuato, su línea de investigación se desarrolla en la teoría, historia y producción de la imagen fotográfica. photosalvador@gmail.com

torias de fantasmas, apariciones milagrosas y supersticiones proyectadas por su “fantascopio”, ilusiones que dieron explicaciones a lo oculto desde la química, física, mecánica, astronomía y ciencias naturales.

INTRODUCCIÓN

La linterna mágica, entre los siglos XVII y XIX fue considerado un aparato popular para la proyección de imágenes, aunque en sus exhibiciones se contemplaba la presentación sincrónica de sonidos. Como un instrumento de óptica y al servicio del raciocinio científico, en una de las más antiguas referencias documentadas de la linterna de proyección Christiaan Huygens (1629-1695) realizó la descripción de una linterna de proyección en 1659 y la ilustró con dibujos hechos a pluma.

En el documento se observan diez figuras macabras que, dispuestas sobre dos láminas de vidrio —una con esqueletos sin cráneo ni brazo derecho y otra con los cráneos y brazos ausentes en aquella—, habrían posibilitado la manufacturación de una placa animada. Con todo, existen numerosos indicios de su posible existencia con anterioridad a esa fecha, si bien es cierto que se trata de casos sin verificar (González-Linares, 2017).

A mediados del siglo XVII, en el libro X “*Magia lucis et umbrae*”,³ Athanasius Kircher (1602-1680) describió el procedimiento para

3 *Ars magna lucis et umbrae* (“El gran arte de la luz y la sombra”), es una obra dividida en diez libros que explica cuestiones relacionadas con la óptica, el color, las luces y las sombras; describe aparatos y revela experimentos de la *photosophia* o ciencia de la luz. En la segunda edición de 1671, publica dos grabados representando la linterna mágica.

la construcción de linternas mágicas y su funcionamiento,⁴ ilustró la “Magia de la luz y las sombras” con grabados que explicaban el procedimiento para la proyección de imágenes, y reveló los trucos de algunas prácticas consideradas como brujería, esoterismo, quehaceres demoniacos. La “magia artificiosa” que invocaba la ayuda del demonio o de los juegos diabólicos —nombrados así por Giambatista Della Porta— era tan sólo obra de la “magia natural”; todo los hechos ocurridos de manera inexplicable en la naturaleza eran considerados magia por influjo divino, y al no encontrar explicación “científica” se nombraron como “magia natural”.⁵

De este modo, verá, no en el espejo, sino en el aire fuera de él, un espejismo trémulo [...] Verá una imagen horrible, hueca, y pálida pendiendo en el aire, acercándose a él tanto cuanto el espectro se acerca a la fisura: atónito por esa consternación, sin indagar los trucos, en adelante no pensará en nada más que en salir huyendo [...] ¿acaso no predicará a los cuatro vientos que vio a los Manes, y a las almas redivivas de los infiernos? ¿Quién no se verá subyugado por estos prodigios? Nadie huirá en su sano juicio de estos embustes más que pitonisas, a no ser que fuese conocedor de las ayudas ópticas. Así pues, la luz de la óptica de las cosas muestra

4 Kircher no establece datos precisos sobre la fecha de invención de la linterna mágica de proyección; Giovanni Fontana en el tratado *Bellicorum instrumentorum liber, cum figuris et ficticys literis conscriptus*, describe la linterna mágica, y probablemente su uso, en la proyección ampliada de un diablo, aproximadamente en 1420.

5 Véase Giambatista Della Porta, *La Magie naturelle, qui est les secrets & miracles de nature, mise en quatre livres*, París, 1680.

suficientemente que la mayoría de los Manes no tienen causas físicas, sino artificiosas y extraídas del engaño (Kircher, 2000: 425).

La linterna mágica de proyección transformó las formas de producir y mirar imágenes; la linterna mágica de Robertson indagó en las sensaciones de asombro y terror por lo sobrenatural, en el engaño como espectáculo, en las fantasías que evocaron las imágenes y al mismo tiempo cuestionó la credibilidad en la mirada:

Llena de espanto, ve en el aire una imagen vaporosa y lívida, que parece caminar hacia ella. Aterrorizada, no se preocupa en descubrir el artificio, sino en huir, y la pitonisa la deja partir. Entonces, como si hubiese sido arrancada del abismo del infierno, esa persona dice a todo el mundo que vio a los manes y las almas venir del infierno. ¿Quién no sería engañado por la ilusión que produce ese aparato? ¿Quién resistiría a esos artificios? (De Rochas, 2009: 78).

Robert *Étienne-Gaspard* (1763-1837), conocido por su nombre artístico como Robertson, fue un físico y aeronauta belga, creador de un nuevo tipo de espectáculo basado en la aparición de diablos, calaveras, fantasmas y espíritus; su trabajo lo realizó entre las inmediaciones de lo fantástico, lo maravilloso, lo sorprendente, lo terrorífico y lo macabro, “[...] figuras pintadas sobre vidrios ennegrecidos en todas aquellas partes que no debían resultar luminosas en la pantalla” (Vega, 2010: 474). En la segunda mitad del siglo XVIII Robertson incorporó proyecciones y retroproyecciones con la linterna mágica (sobre cortinas de humo, gasas, espejos, cristales y pantallas de tela fina tratadas con cera o agua para hacerlas traslúcidas), figuras y

fantasmagorías que destellaban entre música, sonidos ambientales como murmullos o conversaciones, relámpagos y aromas. La audiencia masiva de espectadores reunidos en torno al terror y lo sobrenatural, dispuestos a creer en lo que miraban sus ojos, escuchaban sus oídos e ilusionaban sus sentidos como fantasmas, espíritus, difuntos y demonios.

La sala entapizada de negro, la luz sepulcral, los huesos, la tempestad artificial, los sonidos de la armónica y otras circunstancias lúgubres que acompañan comúnmente la aparición, son unos artificios ingeniosos que sirven para completar la ilusión (Robertson citado en Vega, 2010: 474).

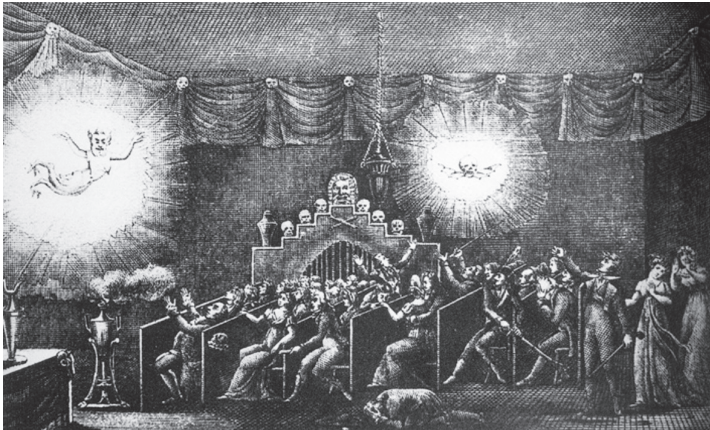


Imagen 1. *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute*. Frontispicio del tomo I. Robertson.

Las Fantasmagorías no fueron una simple diversión, sino un espectáculo de terror para el público francés que vivía en un entorno socio-cultural inquietante, entre ejecuciones públicas que atraían a miles de personas como la rueda, el desmembramiento, la flagelación, el ahorcamiento, la hoguera, la decapitación por espada o por hacha y la guillotina. Una mezcla de morbo, deseo de venganza, violencia y rencor social, enmarcada por las injusticias y la desigualdad social. Pobreza, hambruna, enfermedades de la población frente al exceso de gastos fastuosos de la nobleza y el abandono de los derechos del pueblo.

Las memorias de Robertson registraron la compleja realidad, entre ciencia y tradición. La Revolución Francesa liberó el pensamiento científico, contribuyó a la vinculación de la ciencia y la investigación con el bienestar público. Robertson personificó la figura de un ciudadano moderno, de nuevo temple, particularmente entre intereses personales, mandatos de la tradición e ideas del Siglo de las Luces. Su gusto por la ciencia y el interés que encontraba en lo sobrenatural lo llevaron a invocar a los espíritus y al diablo mismo, pero a la vez se ubicó entre los progresos de la ciencia y convicciones ancestrales. Consideraba a los cuentos de fantasmas, eventos sobrenaturales y apariciones milagrosas, como productos de la superstición, credulidad y la falta de educación.

¡Quién no ha creído en el diablo y en los hombres lobos en sus primeros años! Lo confieso francamente, he creído en el diablo, en las evocaciones, los encantamientos, los pactos infernales y hasta en las escobas de hechiceras [...] me he encerrado en un cuarto para cortarle la cabeza a un gallo, y obligar al jefe de los demonios a presentarse frente a mí [...] no era el miedo, como se ve, que me hacía

creer en su potencia, sino el deseo de compartirla para lograr unos efectos mágicos (Robertson, 2011: 146).

Con el uso de la linterna de proyección Robertson demostró la fuerza de la observación; así con historias proyectadas, que podían verse en París desde 1799 como la *Aparición de monja sangrante*, la linterna se convirtió en un aparato para demostrar que las visiones y las apariciones no eran otra cosa que quimeras imaginarias, que tenían su origen en el *fantascope*.⁶ Entre fascinación y denuncia explicó los prodigios de lo oculto a través de conocimientos entendidos por la química, física, mecánica, astronomía y ciencias naturales.

Las límites de los espacios conocidos fueron los lugares de interés de Robertson: los efectos imaginarios, los efluvios energéticos, los rayos luminosos y los límites superiores de la atmósfera. Las ilusiones fueron la materia de sus espectáculos, con la muerte y lo espíritus como personajes esenciales. Bajo una denuncia y crítica convenientes en los tiempos de Luces en contra de estos “efectos engañosos”, Robertson (2011) conservó un interés por las tradiciones que calificó como de “maravillosas”. Ilusiones ópticas que “hicieron realidad” las ideas de acercar y alejar un fantasma al *tempo* armónico de los sonidos mágicos de la armónica de cristal.⁷

6 Término con el que nombró Robertson a la linterna mágica, dotada con ruedas para moverla tras la pantalla y producir la sensación de lejanía y acercamiento de las figuras proyectas, así como de un mecanismo de enfoque de la imagen durante su desplazamiento.

7 La armónica de copas o armónica de cristal: Su sonido era tan mágico y cristalino que fue usado para tratar la melancolía, los enfermos primero mejoraban,

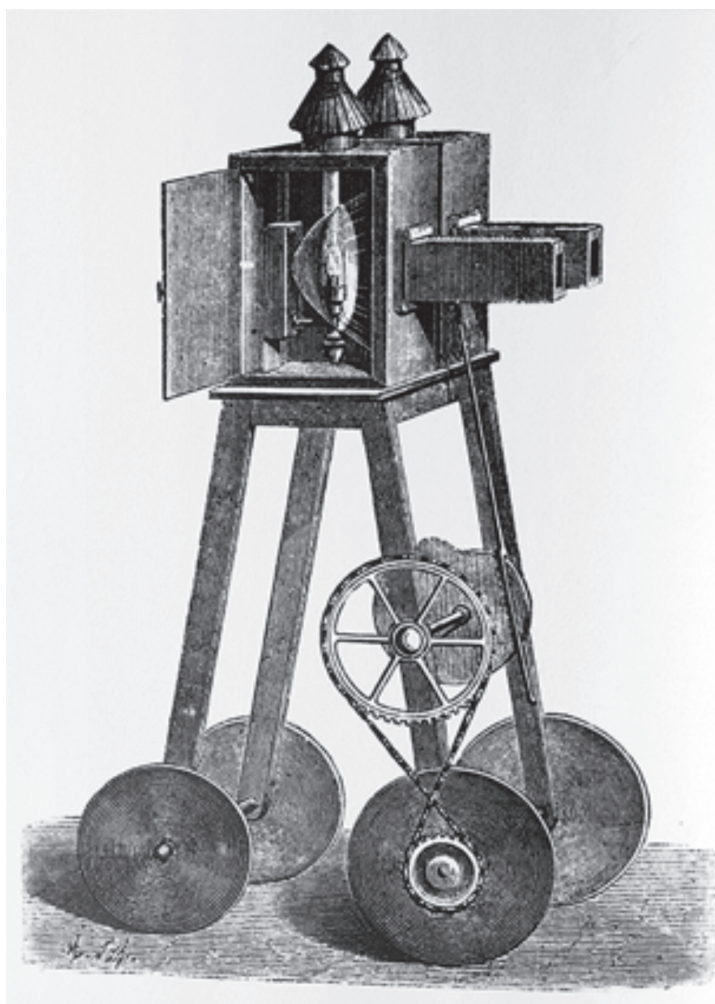


Imagen 2. *Fantoscope* (El fantascopio), con mecanismo de enfoque. Grabado. *Das Licht im Dienst der Wissenschaftlichen Forschung*. Stein, 1885.



Imagen 3. Placa pintada para proyección de las fantasmagorías

[...] un fenómeno que llegó a formar parte de una cierta leyenda popular hasta finales del primer tercio del siglo XIX, que incorporaba de manera subliminal, en su ilustración musical (a partir de los armónicos que producía, aparejados con la oscuridad de la sala necesaria para la proyección, etc.), una cierta invasión psicológica en el oyente, alejada de toda convención (Armell y Ezquerro, 2003: 302).

La invocación de fantasmas, espíritus de difuntos y demonios fue la principal razón que llevó al éxito a las Fantasmagorías, aunque la voluntad de Robertson era advertir al público que todo era parte de la ilusión, estas ambigüedades se revelaron en las Memorias de Robertson:

Los espectros de las fantasmagorías no son, hablando con propiedad, más que las imágenes amplificadas de una grande linterna mágica perfeccionada, en las cuales se intercepta toda luz fuera el contorno de las figuras, ocultando al espectador todas las partes del aparato, a excepción del lienzo o telón sobre que pintan las fantasmas. Aumentando gradualmente el tamaño de esas imágenes, el espectador, por consecuencia de una ilusión óptica, cree ver la fantasma corriendo hacia él, y viceversa disminuyendo sus dimensiones. Este mismo fenómeno puede aún producir un efecto mucho más sorprendente por medio de un gran espejo, cóncavo. (Robertson citado en Vega, 2010: 474).

pero al poco tiempo sus síntomas se acentuaban. Empezó a correr el rumor de que producía crisis nerviosas en quien la escuchaba y de que los músicos que la tocaban sufrían cefaleas, desmayos, parálisis, pérdidas de memoria y locura, incluso que algunos enfermaban de cáncer (Armell y Ezquerro, 2003).

De sus conocimientos en física provenía la transformación de su gusto por los efectos fantásticos en formas razonables. La intención de crear fantasmas artificiales reemplazaba el deseo de encontrarse con unos que fuesen reales. Fortuna y reputación aparecen como motivos principales juntos al deseo de conocer y denunciar los efectos maliciosos de los efectos ópticos. Robertson decidió volver público sus experimentos.

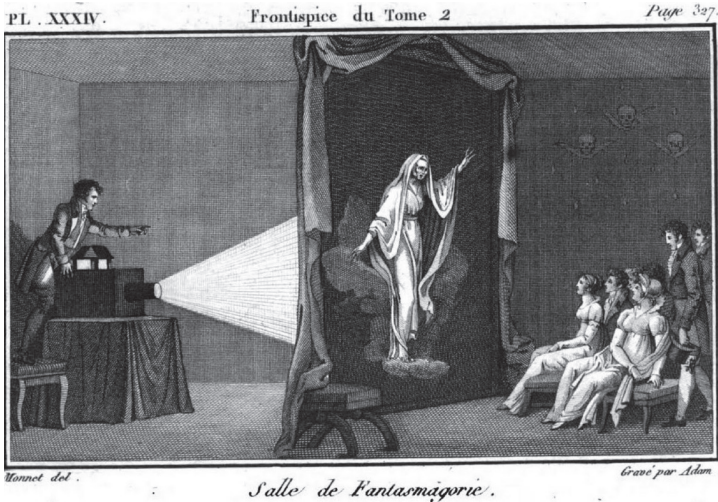


Imagen 4. *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute.* Frontispicio del tomo 2. Robertson.

En marzo de 1798, abrió un espectáculo, en una sala del pabellón del Échiquier, las Fantasmagorías como un espectáculo a la vez didáctico y a la vez de entretenimiento. Las sombras, los espectros, los habitantes de los sepulcros y de los infiernos entretuvieron a un público cautivo. Es cierto que la población

fue aficionada a espectáculos lúgubres. Se bailaba entre los patíbulos. “La gente fina se abalanzó, recuerda Robertson, en primer lugar, y, ávida, de todas las emociones nuevas, se apuraba por resentir estas distracciones fúnebres” (Robertson, 2011: 180). Pero, en sus memorias nos advirtió “[...] prefiero dañar el efecto de las apariciones o la ilusión completa de mis experiencias que dejar la menor sospecha de charlatanismo o de impostura” (Robertson, 2011: 182). En sus memorias afirmó siempre haber explicado el lado fantástico y espectacular de sus apariciones como efectos concretos de la física. Con sus prolegómenos, Robertson expresó sus críticas, pero reconociendo en otro momento que nunca el poder del hombre podía prohibir a la imaginación estas ideas sombrías y misteriosas.

La fantasmagoría es resultado de una investigación que nace por una pulsión hacia lo maravilloso, hacia aquello que sobrepasa los límites y nunca tendrá un lugar en otro escenario que aquél diseñado ex profeso para ella. Lo recreativo, y no la física de la luz, definieron el espacio y el uso, siendo en esta ocasión definitivamente irreconciliables: “lo llama arte”, describe el aficionado a la magia natural, “porque hablando con propiedad nada tiene de ciencia; aunque todos sus medios dimanen comúnmente de la física, de la mecánica o de la química (Robertson citado en Vega, 2010: 474).

Robertson levantó el misterio entre los “dos grandes velos negros” de la existencia. Con las fantasmagorías, y durante seis años, el público asistió con curiosidad asegurando la fortuna de Robertson, que la aceptaba como recompensa de sus esfuerzos. “Las fantasmagorías de Robertson continuaron hasta 1830. Se exhibieron en grandes capitales como París, Madrid, Berlín o

Praga. En Italia o Estados Unidos los espectáculos de fantasmagorías fueron secundados por otros artífices. Después de plagios y querellas jurídicas, de copias de poca monta, y viajes que lo llevaría a las cortes de Rusia, las fantasmagorías desaparecieron y Robertson emprendió un nuevo camino.



Imagen 5. Sesión de la fantasmagoría de Robertson (1797) en el Boulevard de Capucines. Grabado incluido en la obra de F. Marion, *L'Optique*, 1868.

FUENTES

- Armell, M. y A. Ezquerro (2003). “Música e imágenes hasta la llegada del cine. (Linterna mágica, armónica de cristal, fantasmagorías y teatro de sombras)”. En *Amiario Musical*, núm. 58. España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Disponible en: <http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/77/78>
- Carme (2017). “La armónica de cristal, el instrumento maldito”. En *En el campo de lavanda: vida literatura y arte*. Disponible en: <https://enelcampodelavanda.wordpress.com/2017/10/31/la-armonica-de-cristal-el-instrumento-maldito/> [Consultado el 31 de octubre de 2017].
- De Rochas, A. (2009). *La Levitación*. Madrid: Federación Espírita Española. Disponible en: <https://espiritismo.es/Descargas/libros/levitacion.pdf>
- González-Linares, M. (2017). “Luces y sombras: historia de la linterna mágica”. En *Amberes Revista Cultural*. Disponible en: <http://amberesrevista.com/luces-y-sombras-historia-de-la-linterna-magica/> [Consultado el 6 de julio de 2017].
- Jerez, M. F. (2006). “Luz y sombra para la diversión y el aprendizaje. Breve historia de la linterna mágica (siglos XVII-XIX)”. En *Arena Numerosa: Colección de fotografía histórica de la Universitat de València*. Valencia: Universitat de València.
- Kircher, A. (2000). *Ars maga lucis et umbrae, Liber Decimus*. Reproducción facsimilar de la edición de 1671. Galicia: Universidad de Santiago de Compostela .
- Robertson, E. G. (2011). *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute, tome 1: “La Fantasmagorie”*. París: Chez l’auteur et à la Librairie de Wurtz.

La linterna mágica

- Stafford, B. y F. Terpak (2001). *Devices of wonder*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Vega, J. (2010). *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*. Madrid: Polifemo.



LOS BESOS DE PANDORA. ESTADÍOS VIRTUALES EN JOAN FONTCUBERTA

Alejandro García Carranco¹

VIII

INTRODUCCIÓN

El presente texto es una aproximación a la obra del fotógrafo catalán Joan Fontcuberta, quién se ha caracterizado por desarrollar propuestas que implican la puesta en crisis del concepto de verdad en la imagen fotográfica. Sin embargo, desde la aparición de la fotografía digital en la primera década del presente siglo su trabajo se ha avocado, también, a la reflexión acerca de la difusión y el uso cotidiano de la imagen en entornos electrónico-digitales, es por esto, que se ha generado una propuesta en la que se interpreta la producción teórico-práctica de Fontcuberta desde el concepto de “lo virtual” desarrollada por Pierre Levy.

¹ Maestro en Estudios Visuales. Profesor de tiempo completo de la Facultad de Artes de la UAEMéx.

IMÁGENES VIRTUALES

El concepto de “lo virtual” que será utilizado en este texto, es aquel propuesto por Pierre Lévy en su libro *¿Qué es lo virtual?* (1999), mismo que, cabe mencionar, es heredero de los postulados de Henri Bergson y Gilles Deleuze. Para comprender el modo de ser virtual es necesario entender otras tres formas de ser que se abordan a continuación:

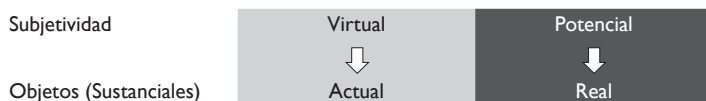
La primera es “lo real”, que se refiere a aquello que se realiza a partir de una serie de ideas estandarizadas acerca de cómo generar un objeto o acción determinados, a partir de una fórmula culturalmente para resolver un problema dado, con una solución única ya prevista. Por ejemplo, cuando un sujeto necesita un objeto sobre el cual poder trabajar, soluciona su necesidad haciendo una mesa, hecha de madera, con cuatro patas y una superficie plana, de este modo el problema fue resuelto de manera convencional, pero “lo real” es sustancial porque existe en el plano físico, es palpable, perceptible con los cinco sentidos.

Cuando el objeto o acción sólo existe como una idea convencional previamente establecida, aparece otra forma de ser, “lo potencial” o “lo posible”, en el caso del ejemplo anterior la idea de la mesa como un elemento sobre el cual el sujeto puede trabajar es precisamente la forma que potencialmente tiene la solución a un problema dado y recurrente en la cultura, aquel al que se le presenta la cuestión a resolver ya tiene una noción de cómo resolver un menester específico que, en el pensamiento, comparten varios seres humanos, la idea de “mesa” como elemento de cuatro patas y una superficie plana es potencial: “Lo posible ya está constituido, pero se mantiene en el limbo” (Deleuze, 1968: 10-11).

En tercer lugar, no por ello más ni menos importante, hablaré de “lo actual”, definido como aquel objeto o acción que proviene de una idea insospechada y novedosa en el ámbito de lo sustancial, es decir lo novedoso ya realizado. La contraparte de “lo actual” es “lo virtual”, la forma de ser más insospechada y en la que he decidido poner especial atención. En ese modo de ser, la inestabilidad y la imposibilidad juegan papeles importantes, “lo virtual” es aquello que existe en potencia pero no en el acto, “lo virtual” se genera a partir de la reflexión alrededor de las soluciones a problemas ya resueltos, generando nuevos problemas a partir de remedios dados. En el ejemplo de la mesa “lo virtual” se podría generar a partir de pensar cómo solucionar el problema de la superficie, eliminando la característica de que sea plana, pensando en que se pueda amoldar de acuerdo a el tipo de trabajo que se desarrolle en ella y que no esté sostenida sobre cuatro patas o un pedestal, sino que levite en el espacio. La idea anterior puede ser “no realizable” en el aquí y ahora, es virtual, pero no suena del todo descabellada, puede ser poco probable, pero a futuro podría existir sustancialmente, en el momento en que esto sucediera, ya no sería más una virtualización y se habría actualizado, habría pasado de ser virtual a ser actual:

En cuanto a lo virtual, no se opone a lo real sino a lo actual. A diferencia de lo posible, estático y ya constituido, lo virtual viene a ser el conjunto problemático, el nudo de tendencias o de fuerzas que acompaña a una situación, un acontecimiento, un objeto o cualquier entidad y que reclama un proceso de resolución: la actualización (Lévy, 1999: 11).

Una vez sucedida la actualización, la mesa podría realizarse por otros que conozcan el proceso, que sean conscientes de la potencialidad de la misma, lo que sería un devenir de “lo virtual” a “lo actual”, de “lo actual” a “lo potencial” y de “lo potencial” a “lo real”. Situándose en la subjetividad lo potencial y lo virtual: “Probablemente, en consonancia con este desplazamiento, los lenguajes artísticos, sus técnicas expresivas y sus estrategias se analizan ahora en función de los sujetos que las experimentan” (Marchán, 2006: 36), la virtualidad yace en el pensamiento del sujeto, ahí es donde radica. En el ámbito de los objetos, se encuentran, lo actual y en lo real, los procesos que se generan entre los cuatro modos, pueden ser observados en el siguiente esquema:



Por otro lado, “lo virtual” y “lo digital”, conformado por unidades independientes/discontinuas, refieren a dos cualidades distintas, si bien actualmente se encuentran ligados, hasta la aparición de los nuevos medios digitales en los últimos veinte años, las formas de ser antes apenas diferenciadas, con la aparición de los entornos digitales electrónicos, han presentado visiblemente sus fronteras, lo que ha provocado cierta confusión en los sujetos que se ven inmersos en ellas en el día a día, aún el software no deja de ser una realización o actualización de una idea previa ya sea potencial o virtual:

Salta a la vista por lo demás que en las sociedades postindustriales un número cada vez más elevado de seres humanos vivimos en dos

espacios a primera vista diferenciados, pero a su vez cada vez más entrelazados: el extensivo, el supuestamente real y el virtual, en particular el llamado ciberespacio (Marchán, 2006: 30).

Aquellos elementos adscritos al campo de “lo virtual”, no tienen límites, órdenes o especificaciones estables, se caracterizan por una mutación constante, se reinventan, entran y salen de un estado a otro de manera fluctuante, crean nexos insospechados con otros elementos, muchas veces fuera del contexto o la lógica obvia, “La virtualización pasa de una solución dada a un (otro) problema. Transforma la actualidad inicial en caso particular de una problemática más general, en la que está integrada, desde ahora, el acento ontológico” (Lévy, 1999: 13). A partir de lo anterior se puede observar que el campo virtual se acerca mucho a la propuesta del *Rizoma* de Gilles Deleuze:

Como insinúe, el espacio virtual, más que un espacio de fronteras delimitadas, se asemeja a un laberinto rizomático que si en los usos habituales responde a una lógica finita y a una estructura pre-determinada, en las artes explora procesos de autorreflexión con los propios medios, *desviaciones [sic]* y *aplazamientos [sic]* reiterados” (Deleuze citado en Marchán, 2006: 51).

Lo anterior, implica la generación de problemas, para soluciones previamente dadas en muchos casos no estandarizadas, es un estado que en sí mismo es una innovación constante, en el momento en que dicho proceso para, se asienta o se estabiliza y pasa a ser del orden de “lo actual”, si se estandariza como idea, al campo de “lo posible” y una vez que es una solución ejecutada, partir de la posibilidad pasa al campo de lo ordinario

en la cultura, la solución compartida y valida el dilema que se presenta.

DE VERDADES DESFRAGMENTADAS

Doce del mediodía, una sala de conferencias atiborrada de estudiantes, un hombre barbado de mediana edad entra, se acomoda en una de las sillas, conecta su *laptop*, hace algunas pruebas de sonido y comienza a hablar acerca de lo que ha implicado la aparición de los nuevos soportes digitales en la producción fotográfica en el Arte y cómo es que han afectado tanto a la manipulación de la técnica como la conceptualización del medio. La conferencia continúa así, en tranquilidad y en silencio total, —a pesar de la creciente llegada de gente queriendo, al menos, poder escuchar lo que dicta en la cátedra el maestro, quién radica literalmente a un mar de distancia—. Comienza la sesión de preguntas, cuando se le inquiere al personaje acerca del concepto de “verdad en la fotografía actual”, y el por qué parece haber quedado un poco relegado en sus textos, contesta que a partir de los cambios técnicos sucedidos, los valores que antes regían el mundo de la imagen fotográfica han cambiado y han sido reemplazados por otros, a los cuáles se avoca su trabajo más reciente.

Ese hombre al frente del auditorio no es otro que el fotógrafo y teórico de la fotografía (aunque él prefiere que se le llame “fotógrafo curioso”): Joan Fontcuberta y el sujeto que preguntaba por la verdad, no era otro sino el que escribe. Quién en ese momento intentaba generar una investigación buscando aplicar ciertas ideas contenidas en el libro *El beso de Judas* (1997) del autor antes referido.

Lo relatado anteriormente, cimbró la concepción que tenía acerca de mi objeto de estudio hasta ese momento, pero no me animó a proponer la negación de las ideas que me motivaron a generar aquel proyecto, ni la refutación de aquello propuesto por Fontcuberta. Fue así, que lo único que provocó aquella conferencia fue la generación de un cúmulo de pensamientos que lo que buscan es enriquecer el campo epistemológico de la fotografía, a partir de las ideas del autor, realizando una reflexión acerca de una forma de ser que se evidencia cada vez más en los medios digitales, cuya gama de dispositivos se amplía día con día.

En “Los peces de Enoshima” y en “Verdades, ficciones y dudas razonables”, Fontcuberta propone que la fotografía, que generalmente es pensada como huella de la reflexión de la luz en los objetos, puede ser modificada con el fin de representar una idea en particular, para el autor el retoque implica una forma de convertir la imagen fotográfica más cercana visualmente, a lo que el sujeto que fotografía pretende representar en ella, lo que se puede dilucidar de esto es que la imagen fotográfica falla, no es una copia fiel, ni de la realidad del sujeto, ni de lo real que le sirvió como origen, es por esto que en ciertas ocasiones se vuelve necesario modificarla. En relación con lo precedente, he percibido ciertas similitudes entre Rosalind Krauss y Fontcuberta en su ensayo “Cuando fallan las palabras” (2002), haciendo referencia a Freud (1990) en *El malestar de la cultura*. Los tres pensadores reflexionan acerca de un tema en común: la memoria; para los dos primeros falla y es a través de la fotografía que se puede estabilizar; para Krauss (2002: 209) es “[...] instrumento de la memoria”, pero Fontcuberta además aclara que la fotografía como medio de representación siempre posee

límites, acota “[...] hoy sabemos que la fotografía es tan maleable y tan falible como la memoria” (Fontcuberta, 1997: 78). Por lo tanto, como los recuerdos, la fotografía puede ser objeto de múltiples virtualizaciones por parte de un sujeto, en este caso el autor se centra más en la referencias del medio técnico, que en quién consume la imagen.

Con el fin de producir un estímulo visual que genere una experiencia específica en el receptor es que los fotógrafos virtualizan y actualizan la imagen a través de múltiples técnicas de manipulación, las cuales en su mayoría ya tienen mucho tiempo de existir, pero por cuestiones del proceso analógico eran poco frecuentadas. A partir de la aparición del trabajo digital su uso se ha extendido, nuevamente las características de lo digital, en este caso la inmediatez de los procesos fotográficos, han permitido que “lo virtual” se presente con mayor frecuencia y de forma explícita.

La virtualización de la técnica y el concepto de una imagen fotográfica, pueden referirse también a otra cuestión que propone el autor, en relación con el retoque y la manipulación. Uno de los fines que puede tener el proceso, es el de poder plasmar un fenómeno irrepresentable a través del código visual de la fotografía, con el fin de exponerlo ante otros. Un ejemplo muy simple podría ser el caso de un fotoperiodista que observa parte de la reunión, que se lleva a cabo a puerta cerrada, entre dos actores políticos, con amplios dispositivos de seguridad a su alrededor. Dichos funcionarios, por cuestiones éticas no deben tener relación entre sí. En el momento en que el fotógrafo se encuentra con la imagen, no cuenta con una cámara para poder generar el registro del suceso. El sujeto tiene dos opciones, tan sólo reportar por medio del lenguaje escrito aquello que miró o

recrear mediante la generación de un montaje una versión de lo que pudo constatar, la virtualización para dar cuenta de una escena que él presencié, hará posible poseer evidencia de ella porque no está en sus manos volver a repetirla. Ciertamente el montaje puede ser evidenciado, pero con ayuda de otras pruebas colaterales la denuncia habrá provocado acciones de investigación. Como menciona Fontcuberta:

Cuando la fotografía directa se veía imposibilitada de penetrar en el blindaje de lo real, «El fotomontaje ... decía Renau en una entrevista ... es una forma de ver la realidad con rayos X. Es la única forma de hacer ver al espectador lo absurdo, de conseguir que dos niveles de existencia coincidan en el mismo espacio. Esto es lo que yo llamo auténtico realismo. De hecho, se va más allá: se trata de la ruptura con el mito de una realidad asequible al observador (Renau citado en Fontcuberta, 1997: 156).

Por otro lado llamó mi atención una enunciación que pareciera premonitoria para el momento en que *El beso de Judas* de Fontcuberta fue publicado en 1997, dado que con la aparición de la fotografía digital, el proceso de pérdida de veridicionalidad contenido en la fotografía, que menciona se ha visto exacerbado de formas que en ese momento no eran fáciles de contemplar: “Lo que ha arruinado la verosimilitud y la confianza en el proceso fotográfico no es tanto el retoque digital como una creciente conciencia crítica” (Fontcuberta, 1997: 157). Es entonces que el cambio de valores, a partir de la aparición de los medios digitales, tal vez no tenga tanto que ver con la cuestión técnica, sino más bien con una mutación en el pensamiento de las personas a partir de las muchas posibilidades

lógicas que puede contener una imagen, que se vería reflejada en una mayor inestabilidad en su interpretación. La duda y la mentira, tal vez, se presentan en mayor medida, a partir de los filtros que posee cada espectador para el consumo de imágenes fotográficas.

En el apartado de la obra citada, llamado “Un realismo fotográfico”, el autor propone que ante las limitaciones propias del medio, el fotógrafo puede manipular las imágenes con el fin de representar un fenómeno que va más allá de las capacidades de la cámara. En pocas palabras virtualizar el medio para que muestre imágenes no perceptibles al ojo humano, como si de una vista de rayos X se tratara realizando fotomontajes, exacerbando o inhibiendo ciertas frecuencias (manipulación común en el cuarto oscuro digital), etcétera. O bien el contexto que determina la estabilización de dicha imagen, con el fin de mostrar realidades que van más allá de la visión de la cámara y del ojo humano, sin que por esto necesariamente tengan que ser hiperrealistas. Dicha virtualización del proceso técnico y conceptual por parte del fotógrafo, puede tener como objetivo el detonar un proceso de pensamiento en el sujeto que mira, una experiencia de “lo virtual”, como es el caso de las imágenes referidas en el libro de Josep Renau (citado en Fontcuberta, 1997).

Para continuar, expondré las reflexiones generadas también a partir de otro texto del mismo autor: *La cámara de Pandora* (Fontcuberta, 2010), en el que se abordan los desplazamientos de algunos procesos que pueden ser percibidos alrededor del concepto de “lo virtual”. El libro inicia exponiendo algunas ideas acerca del concepto del “punctum” acuñado por Roland Barthes (1990: 89), en *La cámara lúcida* y que ese autor define como una o como la característica de la imagen que se consigue

cuando el espectador refiere al sujeto que se confronta con ella así se logra obtener a una experiencia personal. Hasta aquí parecieran existir dejos de virtualidad en tal planteamiento, dado que se encuentra íntimamente ligado con la idea del recuerdo al que remite una fotografía en el momento de mirarla. El recuerdo es un pensamiento que se adscribe a la forma de ser de “lo virtual”: siempre se mantiene en un espacio subjetivo, nunca se estabiliza del todo y se nutre de cada vivencia, nunca deja de ser dinámico y se regenera a partir de un sinfín de posibilidades. La fotografía es un objeto actualizado, desde el punto de vista del productor, mientras que el recuerdo nunca se actualiza, más bien se recrea.

La siguiente cuestión, es aquella relacionada con la forma en que este autor propone la interacción de los espectadores con las nuevas formas de fotografía, siendo que no sólo existe la posibilidad de manipulación, o de mentira, sino que ya no es sólo percibida por aquellos que conocen las técnicas y estrategias, necesarias para lograr que dichos engaños sean verosímiles, y que están familiarizados con ellas. Hoy en día prácticamente cualquier persona parece ser consciente de que la fotografía puede ser alterada de múltiples maneras por medio de una computadora y de un software específico:

Tal vez asistamos a la muerte de la fotografía. Siguiendo el simil bíblico se podría hablar de propiamente de su crucifixión. Porque también en este caso se trata de un requisito, doloroso pero imprescindible, para una resurrección. En el misterio de la Redención, el beso de Judas constituía un gesto plenamente justificado porque abría la puerta a la salvación. No estamos seguros de si la nueva “fotografía”, la posfotografía, salva o condena a la vieja foto-

grafía, pero desde luego no sitúa en una conveniente posición para radiografiar el mundo en que estamos (Fontcuberta, 2010a: 11).

Pero si bien el autor, a partir de estas ideas, presume la muerte de la fotografía con la aparición de un fenómeno tan particular, a diferencia de Martin Lister (1995) en *The Photographic Image in Digital Culture*, no cree que sea una cuestión moralmente negativa, más bien propone que puede ser precisamente una reinención que provee de nuevos bríos al medio y proveyendo al fotógrafo de herramientas para radiografiar la Realidad, como ya lo proponía Fontcuberta en *El beso de Judas*, dota de nuevas herramientas para la virtualización al sujeto que fotografía. Creo que uno de los factores que hace más patente “lo virtual” en la fotografía digital es que sobre ella se ha hecho más énfasis en sus cualidades como fuente de información que como evidencia, lo que incluso parecería ser a su vez su principal defecto.

Otra cuestión que llamó particularmente mi atención, fue aquella relacionada con la diferencia existente entre la inmediatez de las cámaras Polaroid² y las cámaras digitales (Fontcuberta, 2010a: 27). Mientras que las imágenes de las Polaroid eran menos susceptibles a la generación de dudas sobre la manipulación de lo fotografiado, debido que la mano del ser humano parecía mantenerse “ausente” en el proceso de revelado, —lo que elevaba su condición como documento probatorio de

2 Polaroid es una empresa estadounidense dedicada a la producción de cámaras fotográficas, que tienen como particularidad ser las primeras instantáneas, en las que el papel es la superficie sensible sobre la que se graba la imagen.

aquello que se encontraba en el orden de “lo real”—, las imágenes de las cámaras digitales parecen ser todo lo contrario, la incertidumbre que generan es mayor aún debido a que la mano humana puede estar presente. La imagen digital siempre se encuentra en tela de juicio, aún cuando en algunos casos lo que se muestre sea algún otro elemento que la valide. Pero si bien, el valor documental del soporte analógico es más alto, culturalmente hablando, el soporte digital tiene una ventaja, tiende a producir más procesos de virtualización en los espectadores que se confrontan con estas imágenes, desde el momento en que lo plasmado tiende más al escrutinio de quien los contempla. La posición activa de la visión se presenta con mayor frecuencia, la imagen fotográfica digital dadas sus características técnicas y el contexto cultural en la que se encuentra inmersa, es una imagen que funciona como detonador de la creación de múltiples discursos alrededor de ella, especialmente cuando se le encuentra aislada de otros elementos que la anclen o intenten estabilizarla, es un generador inmediato de miradas, dicho proceso no le es privativo de la foto digital, en la fotografía analógica también se da, lo particular es que la fotografía digital nos ha permitido percibir las cualidades de “lo virtual” (que han existido desde la primera imagen de Niépce) en la fotografía de una manera clara y evidente, como es el caso de la telepresencia.

DE PRESENCIAS Y CUERPOS MÚLTIPLES

Interesante fenómeno el que se presenta a la vista, al exterior de un museo en una colonia céntrica de la Ciudad de México, un sujeto sostiene en la mano izquierda lo que parece ser un báculo metálico, que en un extremo presenta una agarradera

con un botón incrustado y por el otro un dispositivo similar a una garra que sostiene un *smartphone* de última generación (que es prácticamente una *tablet* pequeña), para el observador común puede ser una situación novedosa e interesante, no sabe como nombrar aquel objeto. Pero para aquellos aficionados a la tecnología es sencillamente un *selfie monopod*, herramienta cotidiana para cualquier turista que visita un sitio de interés y desea dejar registro en las redes sociales de que existe en ese lugar y en ese preciso momento. Las fotografías *selfie*³ son, ciertamente, un nuevo género de fotografía contemporánea que ha tenido una difusión sin precedentes, debido a que a diferencia de las anteriores técnicas fotográficas, el nuevo medio digital posee como característica: la inmediatez, lo que decanta en la posibilidad de producir una imagen mediante prueba y error sin mayores repercusiones.

Los *selfies* son sin duda parte de la vida cotidiana de un gran número de personas alrededor del orbe. Si bien, existen múltiples referencias en la cultura popular (en canciones, en películas, en poemas, etcétera), sobre la fotografía desde su aparición, ningún género fotográfico (exclusivamente), había sido el título de una pieza musical (al menos no se ha encontrado registro de alguna canción que se llame bodegón o fotoperiodismo). La situación inédita antes descrita, se presenta en el caso de *#SELFIE* del dúo estadounidense *The Chainsmokers*, la denominación de la pieza particularmente se refiere a un con-

3 El selfie es un género fotográfico caracterizado por que el sujeto retratado y el operador son la misma persona, se han vuelto populares con la aparición de dispositivos electrónicos para fotografiar que permiten ver de forma inmediata los resultados de la obturación.

texto digital al estar precedida por un *hashtag* (gato, en español). Por primera vez, hay una referencia a un género fotográfico contemporáneo, lo que implica de cierto modo el regodeo en lo obsceno de la imagen fotográfica digital. La referencia a la obscenidad no se da desde una postura moral, sino más bien se le conceptualiza como la demostración de aquello que no se debe hacer visible. Ejemplo de lo anterior es el video de la canción antes mencionada, en el que dos jóvenes mujeres se toman fotografías frente al espejo de un baño, en posiciones sexualmente sugerentes, no queda claro si la habitación pertenece a un espacio público o privado.

Haciendo una reflexión acerca de lo anterior y sus vínculos con el uso de los nuevos soportes digitales, parece que la fotografía ya no busca un instante trascendente, ese interés ha cambiado por el de la valoración del instante subjetivo, al instante de la experiencia diaria. El operador no sólo toma aquello que le parece importante, busca hacer una representación de lo que implica la experiencia de su vida cotidiana. Un ejemplo de esto son las imágenes que se publican en algunas páginas personales de las redes sociales como *Facebook*, en las que los sujetos muchas veces se representan haciendo actividades diarias, incluso atendiendo su persona, lavándose los dientes. La idea que yo percibo en este tipo de comportamientos es, tal vez la necesidad, de evidenciar que también esos actos, —que antes podrían haber parecido intrascendentes para fotografiarse—, hoy en día forman parte de lo que cada persona es y de las virtualidades que cada quién genera de sí mismo. Además, ahora hacer una toma fotográfica prácticamente no cuesta nada, también forman parte de lo que cada persona es, o más bien, de las virtualidades que cada uno genera de sí mismo.

Joan Fontcuberta (2010) propone un argumento ontológico: “fotografío luego existo”, esto en el marco de quién se dedica a producir imágenes fotográficas. Con la aparición de la “fotografía digital” o como él la llama “posfotografía”, así como las nuevas interacciones que se presentan entre los sujetos a través de las nuevas plataformas digitales, han propiciado que la fotografía juegue un nuevo rol, en lo que a las relaciones sociales corresponde, se ha convertido en un cuerpo simbólico virtual. Simbólico, porque la fotografía representa al sujeto en el entorno de la red, se le reconoce a partir de su fotografía, dado que en muchos casos los usuarios optan por utilizar seudónimos, la “fotografía de perfil” es el cuerpo el que se presenta en la red. La imagen representativa es modificada mediante manipulación digital con el fin de hacer más atractiva la apariencia del sujeto y que las personas que no lo conozcan de forma sustancial acepten la conexión del sujeto a su red. Pero este cuerpo simbólico, es terreno fértil para la modificación, se puede transformar un número gigantesco de características, las cuales redefinen la percepción de los otros y de él mismo, acerca de aquello que lo define en el entorno de lo humano. Ahora bien, la manipulación del cuerpo que en “lo real” no es maleable a voluntad, aún siendo asiduo a dietas y a ejercicios arduos, se inscribe dentro de las propiedades de “lo virtual”, pero no sólo lo es por eso, también se inscribe dentro de esta forma de ser debido a que la imagen del cuerpo (fotografía de perfil o un avatar) puede estar en múltiples lugares al mismo tiempo, sin que por esto alguno de los que lo perciben obtenga una imagen diferente a la que reciben los demás, no existe un único ser y estar de la corporalidad del sujeto en un espacio y tiempo determinados como menciona Lévy (1999: 18): “Las cosas sólo tienen límites claros en lo real”.

Precisamente acerca de este fenómeno del “cuerpo virtual”, he decidido presentar una mirada sobre una pieza del 2011 del maestro Joan Fontcuberta en el Museo de Arte del Banco de la República en Bogotá, Colombia. El nombre de la Exposición era *A través del espejo*, dentro del marco de Fotografía Bogotá,⁴ consistía en la proyección de imágenes en diferentes superficies de una galería, las imágenes iban cambiando con una frecuencia estable, la experiencia como espectador era no saber justamente hacia donde voltear, en dónde fijar la mirada, dado que la misma toma se presentaba en todas las pantallas durante diferentes momentos. Aquellas fotografías, eran el producto de una recopilación hecha por Fontcuberta en su andar por la red de redes, todas autorretratos realizados a partir de la reflexión en un espejo, en su mayoría de adolescentes, en las cuáles algunos muestran sin mayor pudor sus rostros y en otros casos inhiben esa zona mediante el destello blanco del *flash*, dado que en su mayoría son imágenes de *sexting*.⁵ La experiencia parece muy cercana a la vivencia cotidiana en los medios digitales, las imágenes que nos encontramos tienden a ser exageradamente variadas, inaprehensibles, dentro de toda esa información sólo quedan dos caminos mantenerse en la indiferencia o elegir establecerse en una singularidad, así es, que

4 Bienal Internacional, realizada desde el año 2005. Busca la difusión de la fotografía en diferentes ámbitos, realizando exposiciones desde galerías de museos, hasta montajes en las calles de aquella ciudad capital.

5 *Sexting*: contracción de *sex* y *texting*) es un neologismo tecnológico, para referirse al envío de contenidos eróticos o pornográficos por medio de teléfonos móviles y otros medios electrónicos. Es una práctica común entre jóvenes, en su mayoría autorretratos.

se vuelve obligado observar un punto fijo, una pantalla específica para poder comenzar a intentar dilucidar aquello que se encuentra en la imágenes.

Las características de la fotografía digital presentadas en la exposición me remitieron a ciertas cuestiones manejadas por Pierre Lévy en *¿Qué es lo virtual?* Del cuerpo virtual, como he mencionado antes, lo que se puede percibir es la telepresencia a través de las redes sociales, la validación de la existencia, a través de la virtualización del cuerpo mediante imágenes fotográficas. Con un código específico a partir de la utilización de un instrumento que permite visualizar los resultados de forma inmediata. De nueva cuenta como menciona Levy, del Efecto Möebius, no hay distinción entre lo público y lo privado, las imágenes del sujeto en el espejo del baño, imagen entendida como íntima hasta la aparición de esta nueva forma de fotografía, ha pasado a poder ser vista por cualquiera que tenga acceso al perfil de una de las tantas redes de convivencia virtual/digital. En estas redes el cuerpo fotografiado es capaz de situarse en diferentes espacios digitales al mismo tiempo, claro está la obra no podría carecer de algún guiño de buen humor por parte del maestro, quién aparece de vez en cuando en las proyecciones que mutan, en las mismas condiciones que los adolescentes. Cabe destacar que la intuición de una posible manipulación de las imágenes sigue manteniéndose presente, en muchas de las fotografías llaman la atención miembros viriles enormes, cinturas exageradamente estrechas y otras características que de hiperbólicas parecieran ser un poco aberrantes. Lo importante del montaje no es tanto la experiencia estética de lo que se muestra, como la nueva forma de pensamiento acerca de los espacios y del cuerpo del sujeto que se propone, la inmediatez

del medio no sólo en el momento de la toma sino también de la distribución de los productos resultantes, que va más allá de un ser y estar únicos, asincrónicos, ideas cercanas a lo que plantea Lévy (1999: 43): “La proyección de la imagen del cuerpo está asociada generalmente a la noción de telepresencia. Pero la telepresencia es mucho más que la simple proyección de la imagen”.

Entonces a partir de las reflexiones anteriores, pareciera que el argumento ya no sólo es el “fotografío luego existo”, es decir: soy capaz de generar imágenes, así que soy y estoy en el mundo, ahora se le agrega uno nuevo: “soy fotografiado, luego existo” en todos los entornos en los que la virtualidad se hace presente, dado que el cuerpo, en algunos de esos espacios, está establecido a partir de la fotografía digital, de nuevo los límites del ser se vuelven borrosos, indeterminados, virtuales.

Con respecto a la imagen latente en la fotografía, concepto al que hace referencia Fontcuberta (2010a: 41) en el apartado “Photolatente”, dice cómo es que la imagen fotográfica analógica tenía una fase entre la toma y el hacerse visible a partir del revelado, entonces se mantenía un periodo de latencia, la imagen existía, pero no podía percibirse aún. La espera muchas veces se desvanecía por la acción de las manos de algún distraído, un niño o alguna máquina de Rayos X mal calibrada, entre otras causas. Lo que sucede con la fotografía digital es que la latencia se ha vuelto virtual, igual que otros procesos, ya dejó de ser una sola consecución en la que de ser posible. Ahora la imagen entra y sale del estado de latencia, de nuevo sus límites se han degradado, ahora ya no tenemos la información en una película sensible, sino que se cuenta con un nuevo sitio de resguardo que es el interior de un soporte de memoria digital, en el que la imagen se encuentra inmersa en una codificación de ceros y unos, los

cuáles necesitan ser interpretados por medio de un procesador que los envíe a una pantalla, en el que puedan exponerse a un observador. Los riesgos que se tenían con la película, como eran la exposición a frecuencias magnéticas o a temperaturas podían modificar la composición de la película, hoy en día se han visto reducidos de manera notable, pero no han sido eliminados del todo. Elementos como estos siguen siendo un riesgo durante el tiempo en el que la imagen es latente, hoy en día los peligros se siguen corriendo, pero no en la medida en la que el soporte se ve dañado, porque éste tiene una estructura permanente, sino en que la codificación de la imagen, o sea los datos que la conforman se desordenan al encontrarse cerca de una fuente magnética muy potente (como un detector de metales, por ejemplo) o al someterse a una temperatura muy elevada (la de la cajuela de un automóvil, *v.g.*), lo que resulta en un archivo dañado.

Lo digital entonces nos permite obtener, poseer imágenes que entran y salen de su estado latente, acercándose cada vez más a la forma de ser virtual, en la que ningún estado está fijo y la información binaria se convierte en productos visuales o de programación, dependiendo del software o del espacio en que un momento dado se encuentren inscritos. Tanto lo latente como lo presente pueden ser algoritmos interpretados de formas múltiples, no sólo por los sujetos sino también por otros dispositivos electrónicos y sistemas programados. Fontcuberta menciona precisamente, como un ejemplo representativo el trabajo con la imagen latente, la obra *Photolatente* de Oscar Molina:

Molina distribuye carretes de película en blanco y negro TX400 a un número indiscriminado de fotógrafos; entre ellos pueden figurar profesionales o simples aficionados, expertos o neófitos, a

nadie le está vedado participar..., ..., Al cabo de un tiempo Molina recupera los rollos ya expuestos y los revela. Seguidamente amplía cada uno de los negativos impresionando la correspondiente hoja de papel fotosensible. Estas hojas no son procesadas, sino que se preservan en la oscuridad y se guardan en un sobre opaco a la luz (Fontcuberta, 2010a: 43).

Lo anterior es una reflexión sobre el fenómeno de lo virtual en la fotografía, a partir de soportes analógicos, ¿haría alguna diferencia si en lugar de *magazine* o sobres para papel fotográfico (aislantes de la luz que velaría las imágenes), lo que se montara en la exposición fueran memorias digitales?, ¿qué es lo importante, el soporte o la virtualización que se puede generar en el pensamiento de un sujeto a partir de la confrontación con imágenes que son y que pueden llegar a ser?

Pues bien, a continuación expondré particularmente dos apartados de *La Cámara de Pandora* de Fontcuberta (2010a) en los que plantea formas de conseguir un proceso de virtualización en la imagen. En el primer caso se trata de rostros humanos y en el segundo de ciudades ocultas; el primer conjunto de imágenes funciona como un texto incomprensible, el segundo la representación de civilizaciones perdidas.

En *Eugénicos sin fronteras* (Fontcuberta, 2010a: 65), se aborda en un primer momento, la cuestión de la fotografía de identificación y su valor cultural como un documento que permite a los sujetos validar su identidad, haciendo referencia a las ciencias legales, las cuáles han utilizado la fotografía para la localización de víctimas y victimarios.

A continuación se hace un recuento, de las obras de varios artistas que a partir de ciertos elementos reales de rostros

humanos generan unos nuevos, con diferentes discursos, todos tienen en común las caras de personajes inexistentes aunque se asume que son totalmente verosímiles.

Entre esos autores figura Nancy Burson, con su obra *Human race machine*, la cual se podría incluir dentro de la nueva fotografía del *render*; la artista y *Faces*, otra de sus obras, se abordan en el *Beso de Judas*, donde Fontcuberta plantea nuevamente el problema de la verdad en la fotografía: “De lo que también se deduce que pueden coexistir varias verdades simultáneamente o que a veces hay que mentir para decir la verdad” (Fontcuberta, 2010a: 74). Además, las obras que esto propician, brindan otras posibilidades para mostrar diferentes verdades con el trabajo de artistas que deforman o forman el rostro humano, a partir de herramientas digitales, con el fin de explorar sus posibilidades, como son los casos de Juan Urrios (*Ortopedias*) y Bruno Bresani (*Tiempo Fracturado*).

Desde la perspectiva que se ha planteado a lo largo del presente artículo, creo que si bien las obras de los artistas pueden ser entendidas como “ficciones verosímiles”, desde mi planteamiento pueden concebirse como virtualizaciones del rostro humano, que se adscriben perfectamente al campo de lo que es posiblemente lógico, de aquello que “no es” pero que “podría ser”, rostros de sujetos que no son seres actuales, ni reales porque, precisamente, se generan de modo virtual, “lo virtual” es perceptible tanto en las obras en las que se plasman rostros generados a partir de caras reales, como en aquellas que corresponden a las caras con deformidades, que podrían deberse a una modificación genética o de un accidente. Esas ficciones, como las llama Fontcuberta, buscan presentar cuáles son las posibilidades que se encuentran inmersas en su composición,

algunas teniendo formas ya preexistentes, generando con ellas una serie de combinaciones, y en los otros casos buscando aquellas que, si bien no existen, podrían ser el resultado de modificaciones que van en ocasiones más allá de las propiedades óseas del cuerpo humano.

Por otro lado, en el apartado titulado “Arqueologías del futuro” en el que Fontcuberta habla acerca de un libro encontrado por un librero en un monasterio italiano a finales del siglo XIX, conocido como *El manuscrito Voynich*, que data del siglo XII, y cuyo código nunca ha podido ser, descifrado.

Después de muchos intentos el único que ha podido más o menos conocer su contenido es un *hacker*, John Sthatatos, que encontró que en el texto se hablaba de varias ciudades perdidas. Además de ser *hacker*, Sthatatos es realmente un artista, que ha escrito un libro acerca de ciudades de leyenda, asentamientos mitológicos, productos de su fantasía personal conocido como: *The book of the lost cities*, claro está que acompañado de imágenes y fotografías de las ruinas de aquellos sitios. De nuevo, Fontcuberta nos refiere que son ficciones verosímiles, mismas que, insisto, pueden ser catalogadas como ciudades virtuales. En su conjunto, esos asentamientos, de nueva cuenta se pueden encuadrar dentro de aquello que puede generar poblaciones enteras y documentos cartográficos además de transformarse en ruinas. Se trata de brindar una imagen o una serie de imágenes complejas, carentes de sesgo moral alguno que, sobre todo, expande la potencia reflexiva de dichas imágenes como objetos de pensamiento.

La imágenes pueden cambiar conforme el creador muta, pueden establecerse hasta leyes que las rijan, en su interior se pueden crear estructuras arquitectónicas imposibles de generar

con las herramientas inventadas por los seres humanos en un tiempo que puede ser indeterminado, no se habla más de mundos meramente posibles, sino de orbes que van más allá de lo posible; que se inscriben en una forma de ser que radica en el pensamiento humano y que va más allá de lo que puede ser en potencia; que se adscribe en el entorno de tecnologías que no existían en el momento de la construcción de las ciudades coetáneas o similares; que por momentos podrían exceder el campo de lo lógico y que hoy en día tampoco existen.

FUENTES

- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1968). *Différence et Répétition*. París: PUF.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas: Fotografía y Verdad*.
Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2010a). *La cámara de Pandora*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2010b). *A través del espejo*. Madrid: Oficina de arte y ediciones.
- Freud, S. (1990). *El malestar en la cultura*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*.
Barcelona: Gustavo Gili.
- Lévy, P. (1999). *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Paidós.
- Lister, M. (1997). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Marchán, S. (2006). *Real/Virtual en la estética y teoría de las artes*.
Barcelona: Paidós.
- Stathatos, J. (2005). *The book of the lost cit*. Grecia: Ex pose verlag.

Enfoques epistemológicos desde las artes y los estudios visuales

COORDINADORA: Celia Guadalupe Morales González.

AUTORES: Angélica Marengla León Álvarez;

José María Aranda Sánchez; Álvaro Villalobos Herrera;

Betsabé Yolitzin Tirado Torres; Rosa Maribel Rojas Cuevas;

María de las Mercedes Portilla Lujá; Celia Guadalupe Morales González;

Eric André Jervais Charles; Salvador Salas Zamudio; Alejandro García Carranco.

Se terminó de imprimir en el mes de diciembre de 2018 en Editorial Torres con domicilio en Coras, Manzana 110, Lote 4, interior 3. Colonia Ajusco, Delegación Coyoacán. C.P.04300. Ciudad de México, México.

La edición consta de 300 ejemplares en papel bond de 120 grs. en interiores, y cartulina sulfatada de 12 pts. para forros.

Para su composición se utilizaron las fuentes *Chaparral Pro* y *Gill Sans*.



EDITORIAL
TORRES
ASOCIADOS

ISBN: 978-607-98251-1-9



9 786079 825119