

.925

ARTES Y DISEÑO

año 4 número 13 · feb - abr 2017

ISSN: 2395-9894 #13

<http://revista925taxco.fad.unam.mx>



La superficie urbana de una galería
expandida [3]

Por Eduardo Maldonado Villalobos.

Acciones poéticas urbanas. Palabras,
imágenes y lecturas compartidas [8]
Por María Paula Doberti y Virginia Corda.

Del lenguaje y especificidades II.
La especificidad del medio [13]
Por Ricardo González Cruz.

En las márgenes del libro: Cuando
la escritura se transforma en imagen [16]
Por Mónica Euridice de la Cruz Hinojos.

A la sombra de Marina [20]
Por Gonzalo Enrique Bernal Rivas.

El arte como profanación [25]
Por Martha Cecilia Calderón Pichardo.

Copa del Mundo, World Cup,
Coupe du Munde [30]
Por José Luis Ortiz Téllez.

Flora de Occidente. Residuos de un viaje
de exploración [35]
Por Darío Meléndez Manzano.

Importancia y resonancia sobre la
tradición del impacto de la estampa
grabada como un arma de denuncia social
en México [41]
Por Jorge Fanuvy Núñez Aguilera.

Galería: SIN TÍTULO [44]
Con la obra de Elizabeth Casasola Gómez.



FAD UNAM
FACULTAD DE
ARTES Y DISEÑO



.925

ARTES Y DISEÑO

Consejo Editorial

Dra. Elizabeth Fuentes Rojas
Mtro. Santiago Ortega Hernández
Mtra. Bertha Alicia Arizpe Pita
Mtra. Mayra Nallely Uribe Eguiluz
Mtro. Jorge Fanuvy Núñez Aguilera
Prof. Carlos Alberto Salgado Romero
Lic. Eduardo A. Álvarez del Castillo S.

Desarrollador web

I.S.C. Carlos Ortega Brito

Editor

Lic. Eduardo A. Álvarez del Castillo S.

Corrección y estilo

Prof. Carlos Alberto Salgado Romero

Diseño y formación

Miguel Ángel Padriñán Alba
Colaboran en esta edición
Eduardo Maldonado Villalobos
María Paula Doberti
Virginia Corda
Ricardo Alejandro González Cruz
Diego Llanos Mendoza
Mónica Euridice de la Cruz Hinojos
Gonzalo Enrique Bernal Rivas
Martha Cecilia Calderón Pichardo
José Luis Ortiz Téllez
Darío Meléndez Manzano
Jorge Fanuvy Núñez Aguilera
Elizabeth Casasola Gómez

.925 Artes y Diseño, Año 4, No. 13, febrero-abril 2017, es una publicación trimestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C. P. 04510, México, Distrito Federal, a través de la Facultad de Artes y Diseño Plantel Taxco, Ex Hacienda del Chorrillo s/n Taxco de Alarcón, C. P. 40220, Guerrero, México. Teléfono (762) 6223690 y 6227869, <http://revista925taxco.fad.unam.mx/>, correo electrónico: revista925.fadtaxco@comunidad.unam.mx. Editor Responsable: Maestro Eduardo Alberto Álvarez del Castillo Sánchez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de difusión vía red de cómputo para esta publicación bajo el número 04-2013-102313522600-203, ISSN: 2395-9894.

Ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor. Responsable de la última actualización, Maestro Eduardo Alberto Álvarez del Castillo Sánchez, Editor en Jefe, Ex Hacienda del Chorrillo s/n, Taxco de Alarcón, Guerrero, México.

La responsabilidad de los textos publicados en la revista electrónica **.925 Artes y Diseño** recae exclusivamente en los autores y su contenido no refleja necesariamente el criterio de la Institución.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

año 4 número 13 – febrero-abril 2017

.925
ARTES Y DISEÑO

La superficie urbana de una galería expandida

Anotaciones sobre el proyecto
Sonora 128 de la galería Kurimanzutto

Por Eduardo Maldonado Villalobos.

Volver a salir

El proyecto llamado Sonora 128 consiste en la colocación de imágenes realizadas por artistas renombrados internacionalmente sobre la superficie de un *billboard* ubicado en la colonia Condesa de la Ciudad de México. La galería mexicana Kurimanzutto rentó desde mayo del 2016 el anuncio espectacular por dos años para rotar las imágenes seleccionadas cada tres meses. El objetivo del proyecto es salir al espacio público como mecanismo para actualizar la estrategia que le dio fama: la realización de actividades de manera deslocalizada¹. Bree Zucker, curadora del pro-

yecto, concibe su propuesta como una “gigantografía” que al salir al espacio público establece “... un espacio 2D lidiando con temas del 3D” convirtiendo el anuncio espectacular en una galería “de una sola pared”².

Lo que podemos encontrar, entonces, es el choque de una imagen proveniente del campo del arte contra un entorno urbano habitualmente colmado de superficies ocupadas por la publicidad. Aunque en un primer momento pareciera que las imágenes de los artistas seleccionados asumen el reto de esta confrontación, a lo largo de las tres propuestas ya expuestas, lo que parece tomar el primer plano de visualización es lo que en inicio era planteado como únicamente soporte de operación; se trata precisamente de la manifestación visual de la galería en tanto galería. Y esto se debe a que las imágenes hasta ahora colocadas han sido ambivalentes con relación a una dimensión pública del entorno urbano. A través de la indeterminación han establecido una diferenciación con otras imágenes circundantes, las cuales suelen ser fácilmente interpretables ya que son resultado de objetivos comercia-

1 A su primera exposición de 1999 llamada Economía de Mercado en el mercado Medellín de la Ciudad de México le siguieron otras basadas en la ocupación de espacios inusuales, como en Elephant juice sexo entre amigos de 2003 en el restaurante Los Manantiales en Xochimilco y Moby Dick en el estacionamiento de la tienda Mega Comercial Mexicana de Coyoacán en 2004. Hasta el 2008 se establecieron de manera permanente en la actual sede en la colonia San Miguel Chapultepec. Bree Zucker dice al respecto “I was thinking very much again about how to remake or renew or continue on this energy from the past”, “High above Mexico City, a ‘one-wall gallery without doors’ gets to work” en Art News, <http://www.artnews.com/2016/05/25/high-above-mexico-city-a-one-wall-gallery-withoutdoors-gets-to-work>, consultado en agosto de 2016.

2 Nociones expresadas por Zucker en una entrevista publicada en “Sonora 128. Un proyecto de Kurimanzutto”, en Rotunda, <http://www.rotundamagazine.com/sonora-128-kurimanzutto-bree-zucker>, consultado en julio de 2016.



¿Dónde estamos? (2008) Wolfgang Tillmans.
Fotografía cortesía de Kurimanzutto.

les precisos. Esta diferencia tiene, no obstante, continuidad con la línea de trabajo personal de cada artista. Es el elemento de diferencia/indeterminación lo que, en un nivel perceptivo, intenta formar un tipo de relación con el emplazamiento urbano.

Wolfgang Tillmans, Antonio Caro y Nobuyoshi Araki han sido los artistas hasta ahora expuestos en Sonora 128. Además de contar con reconocimiento internacional, tienen en común haber estado dentro de una industria visual durante una primera etapa profesional. Tillmans realizó fotografías para revistas de moda, música y *youth culture* como I-D; Caro trabajó para la filial colombiana de la agencia de publicidad Leo Burnett; y Araki colaboró en la agencia japonesa Dentsu³.

Del maguey en extravío al erotismo escondido, pasando por la sazón de referencias compartidas

La propuesta de Tillmans fue un montaje realizado con fotografías que tomó durante su visita a México en el 2008 por motivo de su exposición en el Museo Rufino Tamayo. La imagen mostraba un bosque formado por árboles crecidos con cierta distribución regular sobre un suelo horizontal. En un primer plano se hallaba sobrepuesta la fotografía de un maguey. La no correspondencia del maguey con el

3 Después de Araki, el siguiente artista será el también fotógrafo Daido Moriyama. Con excepción de Caro, se ha preferido exponer a artistas que trabajan principalmente con la fotografía.



Achiote (2002). Antonio Caro.
Fotografía cortesía de Kurimanzutto.

bosque se enfatizaba con una ligera inclinación del primero y con el texto “¿dónde estamos?”. El maguey parecía funcionar como un estereotipo que representaba la noción México y, con esto, se intentaba establecer una identificación ante una mirada local fuera del campo artístico, dispersa en el exterior urbano.

La frase implicaba al emisor y al receptor con la conjugación en un “nosotros”, pero Tillmans procuró mantener una indeterminación en la que no dejaba claro quién era el que enunciaba la pregunta ni la causa por la que se hablaba de manera incluyente.

Por otro lado, la segunda imagen fue Achiote, pieza que Caro había realizado en el 2001. Consiste en un juego de palabras que utiliza la similitud entre “achiote” y “chiclets”. Caro presenta la primera como si fuera la segunda, adecuando los elementos visuales de la marca de goma de mascar comercializada por la empresa multinacional Cadbury Adams.

Caro buscaba hacer una mezcla y contraste entre un desvalorizado pigmento color rojo utilizado tradicionalmente por comunidades indígenas en Colombia con el predominio de un emblema empresarial en el imaginario colectivo. Su presencia como anuncio espectacular en la Ciudad de México aprovecha el reconocimiento compartido de las palabras, aunque asume el dejar de lado el contexto de origen. El campo de referencia cambia del pigmento indígena al contexto de la comida mexicana.

Aunque la palabra y el emblema son reconocibles, la apariencia de imagen de marca comercial, común en el entorno urbano, no parece anunciar algo concreto. Al igual que en la propuesta de Tillmans, se entra en una zona de reconocimiento/indefinición. Se apela al condicionamiento perceptivo en las ciudades, en donde es habitual hallar emblemas corporativos, accionando un camuflaje que relaciona con la visualidad urbana predominante.

Por último, en la fotografía colocada de Araki continúa la línea de trabajo de su serie fotográfica qARADISE comenzada en el 2014. Al no contener alguna similitud con los anuncios publicitarios, como sucede con la relación texto-imagen en Tillmans, o a la apariencia de emblema comercial en Caro, la imagen aparece como si estuviera completamente fuera de contexto.

La imagen muestra, sobre un fondo oscuro, un arreglo floral en el que sobresalen tres esferas reconocibles como ojos desmembrados y sanguíneos. Sin la sugerencia de algún marco interpretativo al interior de la imagen, se mantiene el mismo camino de indeterminación que se plantea con la colocación de los dos anuncios anteriores. No obstante, el contraste entre las formas florales y los ojos irritados que parecen mirar al espectador provocan un alto grado de desconcierto y perturbación que empujarían a lo que Susan Sontag llamaría contemplación activa⁴.

4 Sontag hace notar una condición perceptiva en donde aspectos impactantes de la realidad pueden resultar completamente indiferentes mientras que la imagen que muestra esos mismos aspectos extraídos de la realidad pueden capturar la atención del receptor despertando su interés. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Random House Mondadori, 2010, p. 164. En la serie fotográfica qARADISE se muestra repetidamente coloridos arreglos florales sobre fondos negros, los cuales suelen

estar habitados por mutiladas muñecas desnudas, dinosaurios y reptiles de plástico, manchados de rojo. La imagen seleccionada no presenta estos elementos, evitando la evocación de la mujer sexualizada que caracteriza el trabajo de Araki. Se evade así despertar discusiones sobre lo "moralmente aceptable" en la vía pública y sobre la representación de la mujer. Un debate sobre lo "moralmente permitido" se suscitó en 1996 con relación a una campaña publicitaria de Wonderbra. El anuncio colocado en diferentes ciudades del país (y en diferentes ciudades del mundo ya que se trataba de una campaña internacional emprendida desde 1994 en Londres por la agencia TBWA) mostraba la fotografía de una modelo vistiendo ropa interior que, sonriente, miraba hacia su propio cuerpo; el texto decía "Me gusta lo que estás pensando". Las autoridades municipales de Guadalajara amenazaron con prohibir y multar a la compañía acusando que se trataba de pornografía; por lo que ésta hizo un reemplazo irónico, colocando a la misma modelo con el mismo gesto, pero vistiendo ropa escotada, junto con el texto "Hola, Guadalajara". En el debate se cuestionaban las posiciones conservadoras de los gobiernos de extracción panista, así como el escándalo moral como vehículo de publicidad involuntaria que lejos de perjudicar a una marca, la favorecía. Ver "La alcaldía panista de Guadalajara veta el anuncio del 'sostén maravilloso'" en *La Jornada*, <http://www.jornada.unam.mx/1996/06/20/sosten.html>, consultado en septiembre de 2016. Por otro lado, en el 2000, Lorena Wolffer propuso una "contra campaña" que buscaba cuestionar el estereotipo de mujer que la campaña "Soy totalmente palacio" de la tienda departamental El Palacio de Hierro que había mantenido con bastante presencia urbana a través de anuncios espectaculares. Usando el eslogan modificado "Soy totalmente de hierro", Wolffer presentaba anuncios que funcionaban como antípoda de lo que presentaba la tienda departamental. Por otro lado, si bien Kurimanzutto evadió generar este tipo de discusión, no perdió la ocasión para realizar una exposición paralela en un espacio "alternativo". En una cantina de la colonia Escandón colocaron una selección fotográfica de Araki que incluía imágenes de mujeres desnudas y de bondage. Las autoridades delegacionales intentaron censurar la exposición. "Nobuyoshi Araki nude photos censored in Mexico City" *The Art Newspaper*, <http://theartnewspaper.com/news/news/nobuyoshi-araki-bondage-photos-censored-inmexico-city>, consultado en septiembre de 2016.



De la serie *Qaradise* (2014) Nobuyoshi Araki.

Fotografía cortesía de Kurimanzutto.

Indeterminación controlada

Kurimanzutto evitó que Sonora 128 se presentara de manera anónima al colocar en la parte inferior del espectacular su dirección URL. Este elemento funciona como un marco de referencia, como una firma que orienta la percepción y como constancia de propiedad de la imagen expuesta. Esta condición no es menor si se considera la competencia y cantidad de estímulos visuales que se expresan en las superficies urbanas.

Estas superficies conforman una capa que domina los imaginarios colectivos, construye subjetividad y niega la dimensión táctil del lugar en que se ubican. Dicho en términos de Henri Lefebvre, producen un espacio abstracto que se corresponde con las dinámicas del consumismo⁵. Su amplia visualidad ofrecida gratuitamente no configura un espacio público que propicie el encuentro y el intercambio de subjetividades, sino que configura una visión pública como un espacio de representación controlado.

Sin embargo, Kurimanzutto permite que la indeterminación de cada imagen sirva como mecanismo de diferenciación en este entorno. Según Niklas Luhmann, el sistema del arte es capaz de comunicar vaguedad e indeterminación, haciendo acomodos inusuales entre elementos tanto al interior de su propio sistema como a través de la apropiación de elementos de

5 Ver Herni Lefebvre, *The production of space*, Oxford, B. Blackwell, 1991.

otros sistemas. El arte, dice Luhmann, es capaz de irritar a otros sistemas produciendo diferencias y fallas en los sentidos establecidos, movilizándolo a los demás sistemas para la producción de nuevos códigos⁶.

La indeterminación controlada de Kurimanzutto, es decir, enmarcada con la firma de la galería, no permite que las imágenes se relacionen directamente con el espacio público, como ha sucedido con otras prácticas en donde se parte de mantener cierto anonimato como estrategia para salir del campo artístico, e intentar relacionarse con lo real⁷. Al apelar únicamente a la contemplación, en vez de a la producción de experiencia –como había sucedido con los eventos realizados por la galería en sus comienzos–, los artistas son expuestos como manipuladores de signos visuales. Dada su formación previa parecería que sus imágenes entran a un ámbito de familiaridad. Sus imágenes, tomadas individualmente intentan atraer la mirada al operar una diferencia con el entorno. En conjunto, la galería continúa operando como anunciante, pero sin configurar un imaginario que la represente, sino mostrando su operación precisamente como galería. Al encomendar, seleccionar y colocar las imágenes, se puede inferir un cambio de posición de la misma galería con respecto al entorno urbano.

La pregunta que lanza Tillmans es también una pregunta de desubicación de la

6 Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad*, México, Herder, UIA, 2005, p. 56.

7 La renuncia al anonimato y el énfasis en la producción de experiencia en vez de la búsqueda de la contemplación fueron las premisas del programa de intervenciones in-situ del programa inSite realizado en las ciudades de Tijuana y San Diego en el 2005. Ver Osvaldo Sánchez, "Señuelos", inSite05. Público: situacional, San Diego, Installation Gallery, 2006.

propia galería⁸. La estrategia de apropiación de las técnicas de la publicidad evoca la iconización y desestabilización de la frase publicitaria que hace Barbara Kruger como antecedente y como fórmula que permitiría un primer asomo a la calle desde las alturas.

Posteriormente la noción de guerrilla visual, mencionada por Luis Camnitzer para valorar el trabajo en conjunto de Caro⁹, parecía venir bien a lo que se estaba emprendiendo. No obstante, dada la misma descontextualización de la imagen original seleccionada, no se puede precisar contra qué se estaba guerreando y qué posición se estaba defendiendo.

Por último, con la selección y colocación de la imagen de Araki, se asumió una posición limítrofe, no en tanto a la apropiación de elementos de la publicidad urbana, sino en tanto a lo que es posible presentar en una visión pública regulada¹⁰.

8 José Kuri, al hablar de Sonora 128, deja explícita esta desubicación: "Es como lanzar una botella al mar, de antemano sabíamos que es un territorio desconocido para nosotros". "Diálogo entre artista y público" en El Universal, <http://www.pressreader.com/mexico/el-universal/20160702/284481457870978>, consultado en septiembre de 2016.

9 Luis Camnitzer, "Antonio Caro Guerrillero visual" Revista Políester, No. 12, 1995, pp. 40-45

10 Al evadirse las representaciones de la mujer y la sexualidad se evitó tanto la controversia como la alteración de una imagen ya terminada para exponerla masivamente, como sucedió con la campaña publicitaria de la exposición El orden natural de las cosas organizada por el Museo Jumex a principios de este año. La campaña reproducía las fotografías de La evolución de las especies (1995) de Miguel Calderón, en donde se procuró borrar los testículos de un hombre desnudo que camina en cucullas. La imagen alterada fue colocada en vallas publicitarias y carteles. Ver Edgar Alejandro Hernández "El orden natural de las cosas" en Excelsior <http://www.excelsior.com.mx/blog/cuboblanco/el-orden-natural-de-las-cosas/1094942>

Respeto por el marco

El arte, al salir al exterior de sus espacios protegidos se enfrentan inevitablemente con el predominio de superficies que han condicionado la percepción. En este sentido, contar con visibilidad en el entorno urbano tiende a otorgar relevancia en los receptores. Kurimanzutto, al contar con un espectacular entra en el frenético relevo y competencia de imaginarios que circulan por la ciudad. Con la difusión de Sonora 128 como "galería de una sola pared" aclara el marco de referencia y su modo de operación: la superficie/pared sirve para montar/colgar sus imágenes/cuadros.

Baudrillard demeritaba lo que observaba como arte público y valoraba el *graffiti* porque consideraba que en éste último se alojaba una capacidad subversiva dada por el anonimato y por la transgresión de las superficies, mientras que el segundo debía conformarse con mantenerse contenido. Sin atisbos de posiciones radicales como la de Baudrillard, la incursión de Kurimanzutto muestra cautela ante los marcos de operación y de referencia. Las imágenes colocadas han producido, como hemos visto, una tensión en la búsqueda por relacionarse con el espacio de la ciudad sin salirse de sus propios límites. Esta tensión es aprovechada por la galería a manera de exploración/expansión de sus ámbitos de injerencia, a la par que mantiene continuidad con su función de distribución y generación de valor en los objetos artísticos.

Sonora 128 hace usufructo del potencial visual de las superficies urbanas. ¶

Acciones poéticas urbanas. Palabras, imágenes y lecturas compartidas

Por **María Paula Doberti**
y **Virginia Corda.**

Las grandes ciudades contemporáneas están saturadas de publicidades callejeras, señalética vial y sonidos ambientales variados. El derrame provoca hartazgo, indiferencia y/o irritación. “Lo urbano es a la vez una cuestión de edificación y un vector de imágenes e ideas” sostiene Mongin (2006: 191). El asunto es, partir de los flujos, recuperar aquellos espacios donde lo urbano sea una experiencia multidimensional.

¿Cómo lograr propuestas que generen el detenimiento de la mirada, la escucha atenta? ¿Cuál es la relación política y poética de los vocablos que señalan determinados espacios urbanos? “La acción política es pública”, sostiene Virno (2003:42); implica para Arendt (1977) la actividad mediante la cual resulta posible la construcción y transformación del mundo. La acción política se entiende como aquello que interviene en las relaciones sociales y a la vez implica lo imprevisto, alterando el contexto.

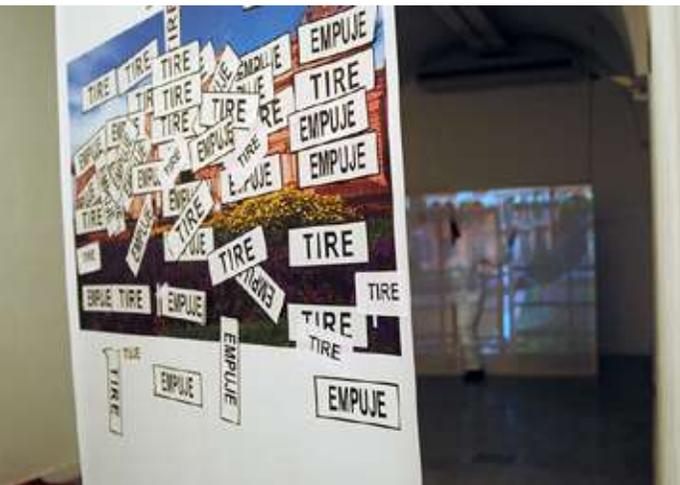
La densidad simbólica, conceptual, política y estética de la palabra en la ciudad se revela como una carga dialéctica desigual (entre el poder económico de las corporaciones y los transeúntes), sin embargo, admite fisuras. Encontrarlas es la disrupción sensible propuesta.

El presente texto repasa acciones poéticas urbanas (mínimas y efímeras) realizadas durante los últimos diez años por Corda/Doberti en diversas ciudades.

Tire/Empuje¹

La primera aproximación (2006) partió del espíritu brossiano de la sorpresa frente a la aparición poética sobre elementos cotidianos modificados. Se propuso generar un recorrido visual urbano ajeno al ajetreo diario. La mirada de Brossa se presentó a un ritmo de experimentación y casualidad. Se colocaron *stickers* con las palabras “Tire” y “Empuje” en lugares arbitrarios de distintas ciudades, buscando la posibilidad de asociarlos libremente. Se trató de una provocación (siguiendo la tradición del artista catalán) a la idea de los límites preestablecidos. Se propuso un giro en la mirada cotidiana, la ruptura del silencio, la toma de posición.

- 1 2006: *Acciones mínimas urbanas* organizado por Boek 861 (registros tomados en Buenos Aires y Rosario).
2007: VI Encuentro Hemisférico de Performance y Política. Centro Cultural Recoleta.
<http://ccrecoleta.no-ip.org:90/asp/consultaEvento.asp?idEvento=2555&tbTipoEvento=AE>
VIII Encuentro Internacional de Poesía Visual, Sonora y Experimental. Barraca Vorticista y Palacio Municipal de Bahía Blanca.



Tire/Empuje (2006). María Paula Doberti y Virginia Corda.

En 2007 pasó a mostrarse como instalación participativa, poesía sonora y performance en el Centro Cultural Recoleta. Se partió de un recorrido asistemático y deliberadamente arbitrario (como el funcionamiento de la memoria) por distintos momentos de la historia del país.

Paralelamente se hizo un acercamiento lúdico a pensamientos físicos del sentido de Fuerza, juegos de pelota, narraciones literarias, estrofas musicales, etc., para comprender desde ahí los dispositivos de asociación que implican los verbos Tirar y Empujar. Cobró forma como poesía sonora, sumando delirio a la imagen. La repetición de los *stickers* adquirió significado propio al sacarlos de contexto. Se invitó al espectador a construir su propia poesía visual.

Graffittis para ciegos

Se presentó en las ciudades de Buenos Aires (2012 y 2014) y Sao Paulo² (2013). La propuesta partió del accionar en el arte público de manera sutil y reparadora, enfocado en la idea de la inclusión. ¿Por qué quienes no pueden ver tampoco tienen derecho a disfrutar de la poesía callejera?



Graffittis para ciegos (2012-2014). María Paula Doberti y Virginia Corda.

Bajo la guía de lazarillos-ciegos se pegaron *stickers* con poesías en braille (la primera vez en Buenos Aires, de Borges; en Sao Paulo, de poetas mujeres latinoamericanas: Clarice Lispector, Chavela Vargas, Violeta Parra e Idea Vilariño).

Borges habló siempre de Buenos Aires. Advirtió como una contradicción del destino que su ceguera se profundizara justo cuando fuera nombrado Director de la Biblioteca Nacional.

Devolver a la ciudad las palabras del poeta, en braille, se entendió como compensar un olvido. La intención ideológica partió del sentido de lucha por las minorías. El resultado fue un código perceptible al no vidente e invisible en su decodificación a quienes vemos.

En Sao Paulo el proyecto se amplió, pivoteando entre el espacio urbano y la galería, sumando confluencias entre la intervención urbana y la instalación de carácter sociopolítico.

El señalamiento partió del concepto de deriva de Debord (1999 [1958]) “dejándonos llevar por las solicitaciones del terreno y los encuentros que a él corresponden”. El proyecto invitó a encontrarse inesperadamente por Sao Paulo con textos poéticos en

2 VIII Encuentro Hemisférico de Performance y Política.

braille. Lo realizamos acompañadas por ciegos que nos guiaron por la línea Amarela del metro y espacios urbanos de mayor accesibilidad.

Luego se planeó invertir la situación invitando a los videntes a entrar en una instalación herméticamente oscura, con carteles en braille y sonorizada con palabras de mujeres que lucharon por sus derechos durante dos siglos de historia latinoamericana³.

Se realizó nuevamente en Buenos Aires en 2014 con dos lazarillos y la lectura en el recorrido del subte C con poesías de Borges, Alejandra Pizarnik, Luis Alberto Spinetta y Camilo Blajquis.

Acciones poéticas urbanas

En 2016 realizamos dos acciones en las calles de Buenos Aires, con textos poéticos. Llevamos a Juan L. Ortiz al barrio de La Boca y a Juan Gelman a San Telmo.

El peso del espacio elegido se suma al contexto político complejo. Ortiz fue llevado a una fábrica cerrada (emblema del trabajo barrial arrebatado por el neoliberalismo), próxima al Riachuelo⁴, zona de alta contaminación ambiental. Colocamos el poema “Fui al río”, referido al río Paraná, cambiando su sentido por el contexto.

3 Alejandra Pizarnik, Camila Vallejo, Carmen Serdán, Clarice Lispector, Comandanta Hortencia, Cristina Fernández de Kirchner, Chavela Vargas, Dilma Rousseff, Domitila Barrios de Chungara, Elis Regina, Estela de Carlotto, Eva Perón, Flora Tristán, Frida Khalo, Gabriela Mistral, Idea Vilariño, Juana Azurduy, Manuela Sáenz, María Gertrudis Bocanegra Mendoza, Lucía Topolansky, Policarpa Salavarrieta, Rigoberta Menchú, Tarsila do Amaral, Violeta Parra.

4 El río Matanza-Riachuelo es un curso de agua de 64 km, que nace en la provincia, constituye el límite Sur de la ciudad de Buenos Aires y desemboca en el Río de la Plata. Recibe numerosos desechos industriales de las curtiembres, de metales pesados y aguas servidas.



Fui al río (2016) María Paula Doberti y Virginia Corda.

Buenos Aires no mira al río, se disgrega en su propia materialidad y a la vez tiene un ojo permanente en el afuera, donde avizora novedades a repetir. “La condición urbana vacila y oscila entre una aspiración centrípeta y un movimiento centrífugo”, escribe Mongin (2006:117). La experiencia política de una poesía en un barrio popular pone en tensión la capacidad urbana de asumir sus falencias⁵, de articular sus memorias. Marcarlos a la manera de Edgardo A. Vigo es asumir “un arte de “SEÑALAMIENTO” para que lo cotidiano escape a la única posibilidad de lo FUNCIONAL” (Davis 2014). Entendemos el arte como designación, como desplazamiento del objeto a la acción.

“Oración de un desocupado”⁶ de Gelman en las calles de San Telmo tuvo una complejidad discursiva mayor. Se colocó la primera parte junto al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, dialogando con el concepto de Bürger de Institución Arte, como el aparato que genera, legitima y reproduce lo que se entiende por “arte”. La poesía urbana, inversamente, no está condicionada por lo institucional pero también determinada por el lugar en que se exhibe. La experiencia estética acontece tanto dentro de la recepción subjetiva como por las condiciones materiales a partir de las cuales se tiene acceso a las obras. Ofrecimos poesía en el espacio público, con acceso libre y de amplia decodificación.

5 Engaño o error. Carencia.

6 Pertenece al libro *Violín y otras cuestiones* (1956).

Una segunda parte se colocó sobre un edificio donde funcionó el Patronato de la Infancia (Padelai) y que el actual presidente cedió al Centro Cultural de España en Buenos Aires cuando era jefe de Gobierno, operación que no logró consustanciarse debido a que fue ocupado por familias en situación de calle. Las palabras de Gelman quemaban sobre un espacio en llamas.

Tres semanas después de realizar este señalamiento las sesenta y dos familias que vivían en el ex Padelai fueron desalojadas tras un intenso operativo de seguridad que duró más de 22 horas.⁷ Hicimos visible un espacio silenciado y le colocamos un texto poético escrito hace sesenta años, que carga una actualidad dolorosamente precisa. Durante la pegatina sufrimos el maltrato de dos agentes policiales, quizás un preludio de lo que ocurriría días después con las personas que allí vivían.

Palabras finales

El concepto de poesía situada, el peso del contexto, la particularizada y extrañada mirada de los transeúntes brindó nuevas posibilidades de acercamiento a la palabra.

Estas acciones proponen encuentros intrínsecos entre poéticas y políticas, ofrecen vincular corporeidades y repensar el

7 El diario Página 12 del 5 de enero de 2017 lo narra así:
 "En la noche del martes, más de 150 efectivos de la Policía Metropolitana y de la Federal bloquearon todos los accesos al edificio del ex Padelai. En total, nueve calles cortadas, una decena de patrulleros, personal de tránsito, combis del Ministerio de Desarrollo Social porteño e inclusive la presencia del secretario de Descentralización, Sergio Constantino. Toda esta organización civil y policial estuvo orientada a cumplir con el dictamen de la jueza María Lorena Tula del Moral, del Juzgado N° 13 del Fuero Penal, Contravencional y de Faltas, que estableció el desalojo de las 62 familias que vivían en la antigua vivienda de San Juan y Balcarce desde 2012." <https://www.pagina12.com.ar/12504-desalojo-del-padelai-bajo-protesta>



Oración de un desocupado. (2016) María Paula Doberti y Virginia Corda.

espacio específico. La sonoridad del leer en voz alta y del decir de un otro descoloca de la apatía cotidiana.

La construcción poética a partir del absurdo, la poesía visual de intervención compartida, la poesía leída por un ciego en un transporte público y la poesía sobre un muro urbano, la poesía como testigo premonitorio de un acontecimiento (llamada reflexiva sobre un hecho histórico emocional), son acciones de gestación conceptual que invitan al involucramiento y a la conexión con el transeúnte. Son propuestas donde la condición urbana, desde un sentido experiencial y corporal, se piensa como un lugar donde reunir, manifestar, relacionar, reflexionar y compartir poesía. ¶

Fuentes de consulta

- Arendt, Hannah (1977). *Qué es la política*. Barcelona: Paidós.
- Bordons, Glória (2005). *Joan Brossa, desde Barcelona al Nuevo Mundo*. Barcelona: Fundació Joan Brossa, Institut Ramon Llull.
- Bürger, Peter (1997 [1974]). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Davis, Fernando (2014). *Otro encuentro con Edgardo Antonio Vigo*
- Debord, Guy (1999 [1958]). *Teoría de la deriva*. En *Internacional situacionista*, vol. I: *La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris.
- Mongin, Olivier (2006). *La condición urbana*. Buenos Aires: Paidós.
- Virno, Paolo (2003). *Gramática de la multitud*. Buenos Aires: Colihue.
- <http://boek861.com/>
- <http://www.caev.com.ar/>
- <http://camiloblajaquis.blogspot.com.ar/>
- <http://www.fundaciojoanbrossa.cat/obra.php>
- <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es>
- <http://www.juangelman.net/>
- <http://www.ramona.org.ar/node/19186>

Del lenguaje y especificidades

II. La especificidad del medio

Por Ricardo González Cruz.

Cuando aparece una nueva forma de arte es imposible saber su valor artístico. Si hoy entro a un museo y veo una escultura clásica exhibida en el lugar de honor, o en la pared de una prestigiosa galería me encuentro con una pintura enmarcada y con cédula, sé que estas son obras de arte. Pero en su origen la escultura y la pintura tenían objetivos tal vez rituales o prácticos, no artísticos. Fue necesaria una valoración que les fuera otorgando poco a poco el reconocimiento, hasta llegar al punto en el que se les da la categoría de objetos artísticos.

Como se dijo anteriormente, el cine fue creado con la idea de hacer una atracción de feria, no un medio para la expresión artística, y sin embargo en la actualidad hay películas que se reconocen como obras de arte. Incluso en los complejos comerciales hay algunos espacios, debidamente marcados para distinguirlos del resto, dedicados a la exhibición de estas cintas, y los establecimientos de venta de películas tienen una parte, generalmente en un rincón, donde estas son segregadas con letreros de “cine de arte”. Es cierto que estos se pierden entre la marea del llamado cine comercial, dificultando que un espectador promedio llegue a interesarse en ellas porque ¿quién va a querer ver una película europea lentísima con actores que hablan raro, cuando puede

deleitarse la pupila con los famosos de Hollywood que se enamoran entre explosiones y persecuciones a alta velocidad?

Afortunadamente, resulta que la respuesta es, mucha gente. Las grandes cadenas han incorporado a su programación el contenido de diversas muestras y festivales de cine, además de proyecciones ocasionales de clásicos del cine. Lugares como la Cineteca Nacional, con una cartelera que, al menos en teoría, está orientada más por consideraciones culturales que comerciales, ha tenido que renovarse para atender a un público cada vez mayor. No faltará quien apunte que gran parte del público acude a estos espacios más por moda y para presumir su cultura que por un interés genuino, y eso podría ser tema para otro artículo, pero en este momento centrémonos en qué; por una u otra razón, hay un público bastante considerable que se acerca al cine de arte. El hecho mismo de que exista esa clasificación (cine de arte) nos muestra cuánto ha cambiado la percepción que se tiene de este medio: ya se reconoce que el cine puede ser arte. Por otro lado, de la misma existencia de esa clasificación se deduce algo más: así como hay cine que es arte, también hay otro cine que no lo es. La pregunta entonces sería ¿qué es lo que convierte a una obra cinematográfica en arte?

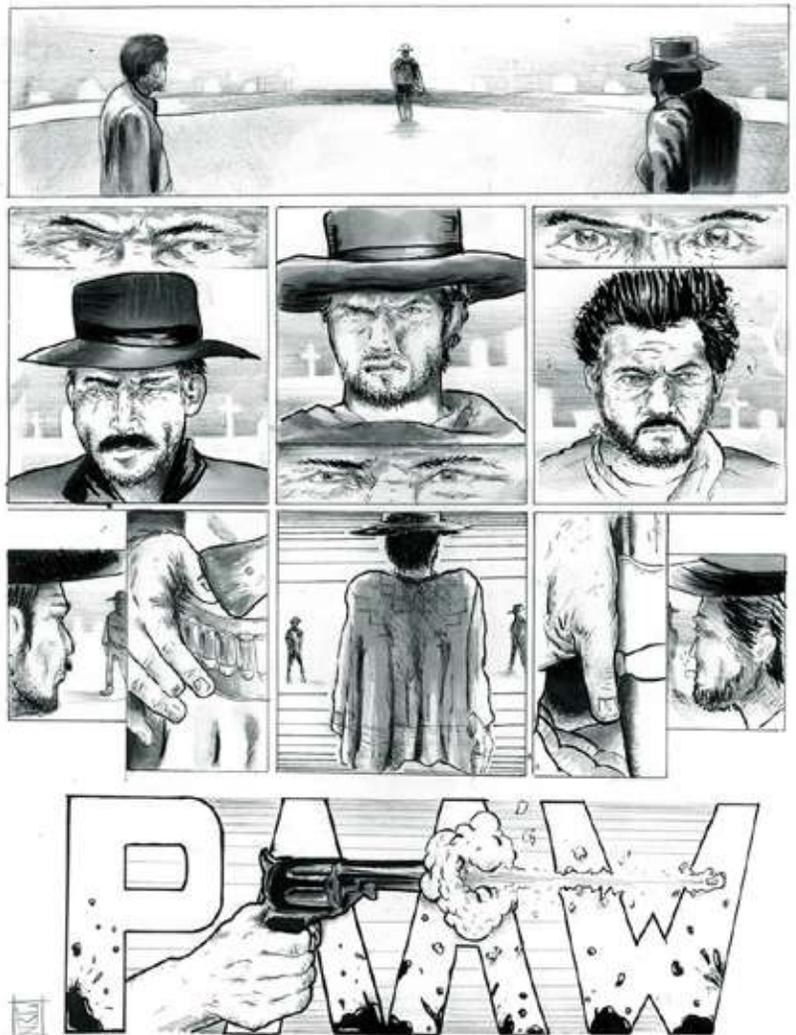
año 4 número 13 – febrero-abril 2017

.925
ARTES Y DISEÑO

Podríamos ir más allá y preguntarnos si es siquiera posible que el cine genere obras artísticas, pero nos extenderíamos demasiado y creo que esa cuestión ya está zanjada. Partiendo de ahí, lo que tendríamos que analizar son las características específicas que le dan valor artístico a una obra. Es importante tener en cuenta que esto es aparte del gusto personal, por lo que no valen argumentos como “la película es buena porque me gustó”. Tampoco son válidos los argumentos comerciales del tipo “no puede ser mala porque recaudó el triple de lo que costó”. ¿Qué consideraciones son válidas entonces? Aquellas que se relacionan con la obra en sí, y que en el caso de cine serían por ejemplo: el uso adecuado de encuadres y movimientos de cámara, la edición y montaje, el guión, el sonido, la iluminación, las actuaciones, entre otras.

Como todos estos elementos forman parte del lenguaje cinematográfico, podríamos decir que el manejo de este lenguaje nos indicará si la película es buena o no. Pero anteriormente hicimos un breve análisis del desarrollo que ha tenido este lenguaje y sabemos que no apareció de la nada, sino que se formó incorporando elementos de otros medios y agregando los propios. Durante este periodo de ajuste, como ha pasado con otros medios, la doctrina de la especificidad del medio levantó su fea cabeza, colocándose como una de las herramientas esenciales en la crítica cinematográfica.

La especificidad del medio postula que el valor de una obra artística está relacionado con las capacidades que tiene el medio elegido para abordar los temas presentados. De acuerdo con esta idea cada medio, por su misma naturaleza, se presta a algunos temas pero no a otros, y el artista tiene la responsabilidad de elegir el medio adecuado para el tema a desarrollar.



© Diego Llanos Mendoza. 2017

Ilustrémoslo con un ejemplo: si un artista quiere representar en su obra la violencia de un aguacero le vendría bien un medio dinámico, como la música. Si en vez de eso decide realizar una escultura su obra está destinada a fracasar, porque este medio es estático y no podría representar el furioso movimiento de una multitud de gotas de lluvia. Esta hipotética escultura fluvial quedaría descalificada de entrada simplemente por haber hecho una mala elección del medio, y aunque cumpliera con otros requisitos para ser considerada una gran pieza escultórica no pasaría de ser una obra fallida. Esta teoría también afirma que si una obra depende excesivamente de recursos tomados de otro medio su valor artístico disminuye, ya que lo ideal es que cada medio aproveche sus fortalezas específicas

y no se apoye demasiado en las que corresponden a otro. Para explicarlo utilizando el mismo ejemplo: si el artista persistiera en su empeño de representar la lluvia en forma de escultura y lo resolviera tomando prestados recursos narrativos y poéticos la obra seguiría fallando, ya que esos recursos no son escultóricos sino literarios, y la escultura debería estar resuelta a partir de formas, volúmenes y texturas, que son los valores que le corresponden.

Antes de que alguien me reclame diciendo que evidentemente no sé nada de escultura, debo aclarar que no estoy de acuerdo con esta doctrina y si estoy escribiendo acerca de ella es para refutarla. Aunque también debo reconocer que a veces descubro en mí rastros de esas ideas. Y es que la fuerza que ha tenido la especificidad de medio como una herramienta crítica se debe a que parece tener mucho sentido: si un carpintero hace un librero va a usar un martillo para clavar los clavos, si vemos que en vez de eso los golpea con el bote de barniz creemos que es un mal carpintero y por lo mismo dudaremos de la estabilidad del librero. Cuando pensamos en esa escultura de lluvia, si nos imaginamos una escultura renacentista de marmol y pensamos cómo se aplicarían esas formas a un aguacero las imágenes resultan ridículas y se hace patente la utilidad de esta doctrina. Pero una simple búsqueda en internet nos mostrará imágenes de esculturas de lluvia que no tienen nada de ridículas, por el contrario, están muy bien logradas.

Regresando a asuntos cinematográficos, para poner a prueba esta doctrina tendríamos que identificar cuáles son los elementos en los que el cine tiene ventaja por encima de las otras artes, y saltaría a la vista su dinamismo: además de que su naturaleza le permite mostrar imágenes en movimiento se le puede agregar el rit-

mo creado en la edición con la duración de los planos y la intercalación de encuadres abiertos y cerrados. Si además le sumamos el audio obtenemos un medio con increíbles posibilidades dinámicas.

Esto coincide con nuestro anterior análisis de su desarrollo, en el que vimos cómo las primeras obras eran muy estáticas y poco a poco se fueron agregando los elementos propios al mover la cámara y experimentar con el montaje, así como la posterior llegada del cine sonoro; es normal en cualquier lenguaje que sus posibilidades estén ausentes al principio y se vayan desarrollando conforme evoluciona el medio. Por otro lado debemos identificar cuáles son los elementos que el cine toma prestados de otros medios, para evitar depender de ellos en exceso. Recordando una vez más nuestro análisis identificaremos al teatro como uno de los pilares en los que se sostuvo el cine naciente. Al reconocerse este último como un medio separado, capaz de sostenerse solo, el teatro deja de ser un pilar y se convierte en una muleta que debería soltarse. Si una obra fílmica depende mucho de recursos teatrales será porque el realizador no conoce el lenguaje cinematográfico, por lo tanto debe apoyarse en estos elementos externos, no específicos al medio elegido.

De acuerdo con la doctrina de la especificidad del medio afirmaríamos que una buena película es aquella en la que se le da importancia al dinamismo por encima de cualquier otra consideración, utilizando recursos que son específicos del cine, como el montaje y los movimientos de cámara, para diferenciarla de otros medios como el teatro. Suena coherente pero cuando lo aplicamos nos damos cuenta de que, de acuerdo a esos estándares, *12 hombres en pugna* es una mala película, y eso simplemente no es correcto, como lo veremos en la siguiente parte de este texto. ¶

En las márgenes del libro: Cuando la escritura se transforma en imagen

Por **Mónica Euridice de la Cruz Hinojos.**

A lo largo de las historias –por-
que no es única– del desarrollo
de los diferentes sistemas de
escritura hemos contempla-
do una variedad fascinante de
trazos, rasgos, símbolos y signos que han
dado paso a complejas estructuras de co-
municación visual.

Las escrituras, como todo lo creado por
los seres humanos, han transitado por ca-
minos en donde no se han mantenido pu-
ras, las influencias e intercambios cultura-
les han sido evidentes. Además de que su
aparición va en paralelo con el desarrollo
de las lenguas, es decir, que la escritura no
presupone necesariamente un sólo sonido
o una sola idea (dependiendo si estamos
refiriéndonos a una escritura fonética o
ideográfica), puesto que van ajustándose de
acuerdo a su uso y mejorando su eficacia.

Eso explica, por ejemplo, que los chinos
que tienen alrededor de unas diez lenguas
del grupo sinítico (sin contar con las demás
lenguas que hablan otros grupos étnicos,
dentro de las 56 que conforman la riqueza
cultural de ese país), pueden usar un
mismo sistema de escritura. Incluso otras
lenguas de Asia han adoptado la escritu-
ra china, es el caso del japonés que sigue
utilizando como una de sus tres formas de
escritura los ideogramas chinos no sim-

plificados. También el coreano y el vietna-
mita, que ahora usan un sistema fonético
propio. O el éxito del sistema alfabético oc-
cidental, que tiene un lejano origen en la
escritura fenicia cuyo antecedente se puede
rastrear todavía más atrás en el tiempo, y
que tendrá un alto desarrollo en el alfabeto
latino, el cual con el surgimiento de repre-
sentaciones para las vocales y otras letras
simples o con ligaduras, así como otros
signos especiales según las necesidades de
cada lengua, ha evolucionado y se adapta-
do a necesidades propias de lenguas muy
variadas, así como la incorporación de las
mismas a los medios digitales.

Todos los sistemas de escritura exis-
tentes o desaparecidos, en uso o en desu-
so, tienen algo en común, han surgido por
una razón fundamental: transmitir lo que
pensamos, sentimos y hablamos. Sin em-
bargo, la escritura es por sí misma fuente
poderosa de otras expresiones, igual de an-
tiguas y necesarias, no sólo comunica a los
hombres entre sí, algunas culturas la con-
sideran divina o sagrada, teniéndola como
creación directa de un dios o de los dioses.

Sea como sea, tienen todas ellas el poder
extraordinario de evocarnos lo que existe
sin que esté presente, de darle sentido a
cosas que no tienen forma como las emo-
ciones, los sentimientos, los conceptos, y



Mónica de la Cruz, dibujo-escritura,
tinta china sobre papel, 1996.

sirven para materializar bendiciones o maldiciones. Para recordar y dialogar con personas que ya no se encuentran aquí o que están lejos en el tiempo y en la distancia. Las escrituras nos dan memoria, nos dan la posibilidad de testimoniar, de intercambiar y de dar permanencia, nos sirven para describir, para “fijar” en el tiempo lo que decimos, lo que sólo se encuentra en nuestra mente y que gracias a ella podemos externar y comunicar.

Escribir es representar a través de lo perceptible, se necesita crear un “algo” que podamos ver, e incluso tocar, para que logremos acceder a un posible significado. Por eso la escritura se encuentra muy cercana a la creación artística, al diseño, pero también a la magia y a lo ritual. Su estructura matérica y gestual implica necesariamente un proceso de creación y de construcción de lo intangible (el pensamiento, la idea, la emoción) en algo tangible (signos), para ello necesitamos un soporte e instrumentos adecuados para dejar marcas, trazos, manchas, huellas, que permitan transmitir a otros lo que se quiere “decir”.

A pesar del uso cotidiano y profano que hacemos de ella, la escritura no pierde ese sentido seductor y sensorial con un fuerte toque del hechizo o el encantamiento. Escribir es darle otro tipo de materialidad a lo ya existente o incluso a la creación de lo no existente. La palabra árbol no es el árbol, sin embargo, tiene un poder de evocación de lo que cada uno tiene como experiencia de lo que es el “árbol”, los muchos árboles que se han visto, tocado, oído, incluso probado. Llega a nosotros su sombra, el sonido del viento entre las hojas, los cientos de formas de dichas hojas, los colores, las texturas de los troncos, de las ramas, lo puntiagudo, lo liso, el olor que despiden, el polvo que acumulan en épocas de sequías, las formas voluptuosas que adquieren cuando las lluvias los hacen crecer. Cuando a la palabra “árbol” le acompañan otras palabras, entonces comienza a poblarse en el espacio mínimo de una página, signos que se transforman en un paisaje, en sensaciones, en recuerdos, en vivencias nuevas que nunca se habían tenido antes hasta ese instante, que la escritura devela otras formas de observar al árbol, de cómo otros lo piensan, lo viven o lo sienten.

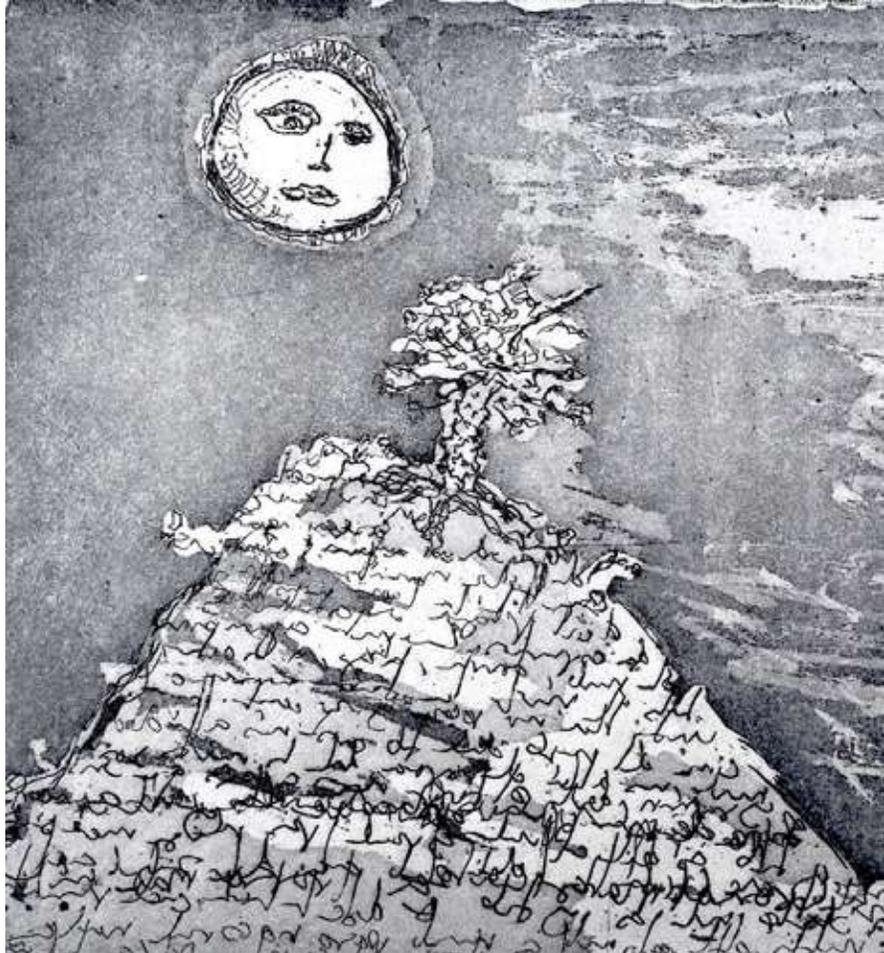
El ejercicio constante de usar soportes variados como piedra, cuero, madera, metal, papel, entre otros muchos, nos ha acostumbrado a asociar marcas, manchas, líneas que conforman los sistemas de escritura, que están ahí contenidos, los articulamos y buscamos los posibles sentidos, los posibles significados. Es un instinto desarrollado a partir de tantos miles de años de creación de signos y de sus articulaciones en el espacio. Buscamos sentidos y mensajes en todo aquello que presupone una relación entre formas claramente relacionadas. De ahí nuestra fascinación por las escrituras antiguas,

las que no podemos comprender porque hemos perdido las referencias, los códigos de interpretación y traducción. También hemos creado escrituras personales, íntimas, escrituras secretas, escrituras ilegibles, escrituras-enigmas.

La noción de escritura, acompaña incluso a aquellos que por diversas razones han perdido o les han arrebatado sus sistemas propios de comunicación visual, sin embargo, queda en el lenguaje oral, en la pintura, en los mitos, en los trances chamánicos, en la música, en la magia y en los ritos. Muchas culturas que consideramos sin escritura, en realidad han sido despojadas de sus propias maneras de expresarse, han sido condenadas a pensar de otra manera y de no poder usar sus sistemas mnemotécnicos originales, y por tanto se ven sin la posibilidad de construir su propia realidad simbólica.

Este constante vaivén de la escritura también pisa otros espacios de creación, de los cuales se ha nutrido y a la inversa ha influido, esta búsqueda de reconstruir los sistemas de escritura, de jugar con ellos, de inventarlos, ha dado pie a la creación de escrituras que no son “escrituras”, es decir que su función esencial no es transmitir significados concretos, específicos, convencionalizados y que no son herramientas afinadas de los procesos de comunicación.

La escritura como imagen visual ha estado acompañándonos a lo largo de los siglos, la noción del garabateo, de buscar en la propia naturaleza, en las formas de raíces, ramas, plantas, piedras elementos que reconstruyen aspectos de la escritura, que en su disposición en el espacio nos recuerda a nuestra propia o ajena manera de escribir. Los trazos caligráficos cercanos más al dibujo, liberados de reglas fijas para representar letras, jeroglíficos o ideogramas. Escribir en el agua, en el viento,



Mónica de la Cruz, Sin Título, (fragmento),
grabado hecho con electrólisis, 2017

en la tierra, en el fuego. Podemos recuperar la acción de escribir para construir poderosas imágenes, frases intangibles, textos secretos, ambiguos, que son experimentados no sólo por los profesionales de la escritura, que en occidente van desde los escritores hasta los calígrafos, también por artistas visuales, diseñadores, incluso por arquitectos o biólogos.

A quienes les gusta poner etiquetas e inventar nombres les ha dado por llamar a esta práctica antigua y a la vez contemporánea, escritura “Asemic”, palabra en inglés que se ha usado para describir un conjunto de signos relacionados que no tienen un contenido semántico específico y que nos recuerdan a los sistemas de escritura que han existido, estén en uso o no, pero que también pueden ser inventados.

La escritura Asemic la encontramos tanto en la poesía visual, como en la pintura, la escultura, la arquitectura (como lo hizo de manera integradora Mathías Goeritz), mu-

chos creadores de libros de artista trabajan experimentando con la escritura Asemic, también la podemos ver en el grabado, la fotografía, el graffitti, la danza, el cine o en el performance. Hay quien ve en ello una herramienta para sus procesos creativos, para meditar, incluso como terapia.

La escritura no sólo comunica de manera puntual significados precisos o sirve para crear códigos especializados, sino que es en sí misma fuente inagotable de experimentación visual y plástica. Nos permite explorar sistemas de signos que van

más allá de representaciones como vehículos de significados, para ser por sí misma creadora de metáforas, de ambientes emocionales, de paisajes narrativos.

Cuando la escritura se transforma en imagen entonces nuevos mundos aparecen, susurros de lenguajes lejanos, destellos de lo reconocible, algunos silenciosos gestos que repercuten en la percepción y mueven a la emoción que se desliza sutilmente por nuestra mente, esas formas entonces comienzan a tener un verdadero sentido, aunque no sepamos cómo pronunciarlas. ¶

A la sombra de Marina

Por Gonzalo Enrique Bernal Rivas.

El nombre de este artículo es también el de la última pieza del proyecto de investigación *Venganzas espaciales: reflexiones sobre atropellos de nuestro entorno*. Para poder referirnos a ella es necesario primero abordar brevemente algunos conceptos.

En 2015 se defendió la tesis doctoral denominada *Cuestionamiento y recuperación de la experiencia del espacio humano en el arte mexicano contemporáneo (1997-2014)*. En ella se propusieron los términos *arte de la experiencia del espacio humano* y *estética de la experiencia del espacio humano*. El primero se refiere al conjunto de prácticas artísticas cuyo tema central o materia de creación es la experiencia del hábitat que hemos construido. El segundo se puede definir como la teoría estética que consiste en valorar las obras de arte en función de las experiencias del entorno arquitectónico y/o urbano que representan o generan. Por otra parte, en ese mismo documento académico se identificó como una característica esencial del *arte de la experiencia del espacio humano* el vínculo entre el deterioro de las relaciones humanas y el empobrecimiento de la vivencia. La forma de arte a la que nos referimos, sin embargo, no reflexiona sobre ese rasgo fundamental de una manera universal sino en un espectro muy variado. Es así que se estableció una tipología, en la que no nos detendremos en esta ocasión, que

se ha ampliado con la producción de obra a lo largo del tiempo. También mientras nuestra investigación avanza nos hemos dado cuenta de que no habíamos explorado otro rasgo básico del *arte de la experiencia del espacio humano*: el lazo entre el mejoramiento de las relaciones humanas y el fortalecimiento de la vivencia. Además, hemos examinado el impacto de los trabajos pertenecientes al conjunto mencionado a partir de la concepción y ejecución de experiencias espaciales tanto afines como contrarias a la realidad o a la justicia, lo cual nos ha conducido a nuevos horizontes en los que el vínculo con otras disciplinas como la geografía o los estudios de género se ha fortalecido.

Otro aspecto que debe mencionarse antes de referirnos a la pieza *A la sombra de Marina* es definitivamente la metodología, que en este caso específico es de enfoque cualitativo al considerar a la producción de obra como la propia investigación en apego a los pasos del *proceso artístico* planteado por Luis Racionero (1986), a saber, realidad, formas, obra y espectador.

A la sombra de Marina se llevó a cabo el jueves 13 de octubre de 2016 de 12:00 a 15:00 hrs. en la Escuela de Nivel Medio Superior (ENMS) de Salamanca, Guanajuato. El objetivo de la pieza fue el de generar una reflexión entre los participantes y observadores sobre la experiencia de injusticia vinculada a la orientación sexual. Con frecuencia las muestras de afecto entre personas del

año 4 número 13 – febrero-abril 2017

.925
ARTES Y DISEÑO

- 20 -

mismo género que tienen una relación sentimental se limita al espacio privado. Los espacios comunes, como plazas o parques, difícilmente admiten las demostraciones de cariño diferentes a las vinculadas con la orientación socialmente aceptada en México. *A la sombra de Marina* se propuso para enfrentar a la comunidad a una experiencia que hasta ahora es ficticia en muchos espacios de uso común de nuestro país. La pieza consistió en bloquear dos de las tres circulaciones al aire libre más importantes de la ENMS de Salamanca con una barrica provisional durante tres horas. Estos andadores se conectan con el vestíbulo principal de la escuela y éste a su vez con el acceso peatonal. En esta barrera se abrió solamente un espacio de 40cm a través del cual los integrantes de la comunidad ENMS de Salamanca podían pasar. Este espacio, sin embargo, era incómodo porque estaba



A la sombra de Marina, Gonzalo Bernal (2016).



En “Imponderabilia” (1977) la artista Marina Abramovic y Ulay crearon una pieza de performance en colaboración, en la cual ellos flanquean completamente desnudos, la entrada de la Galleria Comunale d’Arte Moderna en Bologna, Italia.

flanqueado por dos estudiantes colaboradores del mismo género que sostienen una relación. Atravesar este umbral de pocos centímetros de ancho ofrecía la ventaja de evitar rodear el obstáculo creado para poder hacer uso de la tercera circulación (libre) a cambio de invadir momentáneamente el espacio de la relación entre dos personas del mismo género. La opción contraria consistía en no invadir dicho espacio, debiendo recorrer una mayor distancia para pasar.

Como antecedente de la pieza debe mencionarse *Imponderabilia* de Marina Abramovic (1977), la cual consistió en ubicar una persona desnuda a cada lado del acceso a la *Galleria Comunale d’Arte de Moderna* en Bologna. La pareja, un hombre una mujer, se veían de frente y entre ellos quedaba apenas espacio suficiente para que quien decidiera entrar a la galería lo hiciera. Entrar en contacto físico con la pareja era inevitable, por lo que quien entraba al espacio expositivo trataba de alejarse de los dos colaboradores evitando el contacto visual al máximo. Se esperaba que *Imponderabilia* durara 3 horas, la misma duración de *A la sombra de Marina*, pero la policía detuvo el evento a los 90 minutos. La pieza que se propone reinterpreta *Imponderabilia* y la adapta a un contexto diferente y actual en el que las relaciones entre personas del mismo género ocupan una parte de los espacios de uso común.



Marina Abramovic · “The artist is present” cortesía del MOMA – New York · Fotografía de Marco Anelli nacida en Belgrado, República Serbia (1946), es una artista dedicada al performance.

La ejecución de *A la sombra de Marina* intervino físicamente el espacio de manera más fuerte que ninguna de las piezas que integran el proyecto “Venganzas espaciales”. Se usó la palabra escrita (cédula y ficha informativa) y volúmenes (mobiliario), además de recursos humanos (una pareja de estudiantes colaboradores, diez estudiantes encargados del montaje y aproximadamente 700 estudiantes, profesores y personal administrativo y de servicios que participaron) y recursos materiales (seis mamparas de madera, dos burros metálicos, doce bancos de madera y metal, doce metros cuadrados de malla negra para invernadero). Se cuenta con el registro fotográfico y en video de la obra mientras estuvo en funcionamiento, pero se tiene evidencia en texto de la experiencia de solamente unas pocas personas. Cabe mencionar que ningún miembro de

la comunidad fue avisado con antelación a la elaboración de la pieza, excepto por los alumnos colaboradores.

Sobre la libertad de los participantes debe decirse que la ubicación de la pieza los obligó a tomar una decisión que los afectaba porque implicaba que sacrificaran su espacio personal o su tiempo al deber recorrer una distancia mayor. El paso, sin embargo, de un área a otra de la escuela nunca fue bloqueado por completo y afortunadamente no hubo ninguna muestra de violencia por lo que la pieza pudo desarrollarse durante las tres horas planeadas.

La capacidad de *A la sombra de Marina* para generar una reflexión sobre las experiencias de injusticia espacial que tenemos relacionadas con orientación sexual se reveló haciendo a los participantes tres preguntas por medio una aplicación para hacer encuestas (puesta al servicio de una investigación cualitativa como esta) las cuales se publicaron en *Facebook*: ¿es justo o injusto compartir los espacios comunes con personas que tienen una orientación diferente de la heterosexual? ¿qué podrías hacer como ciudadano para ayudar en la construcción de espacios que integren a las personas sin importar su orientación? ¿qué podrías hacer como profesionalista?

<p>← Encuestado 28</p> <p>3. ¿Es justo o injusto compartir los espacios comunes con las personas que tienen una orientación diferente de la heterosexual?</p> <p>Injusto</p>	<p>← Encuestado 27</p> <p>3. ¿Es justo o injusto compartir los espacios comunes con las personas que tienen una orientación diferente de la heterosexual?</p> <p>Injusto</p>	<p>← Encuestado 26</p> <p>3. ¿Es justo o injusto compartir los espacios comunes con las personas que tienen una orientación diferente de la heterosexual?</p> <p>Justo</p>
<p>← Encuestado 25</p> <p>3. ¿Es justo o injusto compartir los espacios comunes con las personas que tienen una orientación diferente de la heterosexual?</p> <p>Justo</p>	<p>← Encuestado 24</p> <p>3. ¿Es justo o injusto compartir los espacios comunes con las personas que tienen una orientación diferente de la heterosexual?</p> <p>Justo</p>	

Tabla 1. Algunas respuestas a la pregunta ¿Es justo o injusto compartir los espacios comunes con personas que tienen una orientación diferente de la heterosexual?

← Respuestas	← Respuestas
Dependiendo del espacio. Considero que en todo debe de haber un respeto. Creo que un buen gesto ayudaría a integrarlas. Pero en compartir baños no, puesto que un amigo homosexual es muy irrespetuoso, claro, no generalizo pero si me daría pánico...	Un buen gesto. Y contratar personal sin importar su preferencia sexual.
26/10/2016, 01:35	26/10/2016, 01:35
campañas y marchas para que primero haya igualdad	haría murales en lugares concurridos
12/10/2016, 03:42	17/10/2016, 03:42
Más actividades como ésta	Dar empleo a todos sin distinción de género
16/10/2016, 05:19	16/10/2016, 05:19
Centros de Aprendizaje	Mandar propuestas a empresas o al gobierno
15/10/2016, 00:44	15/10/2016, 00:44
Ayudar en todo lo que se necesite para lograrlo	Hacer algo en lo que ellos se sientan cómodos como personas
14/10/2016, 17:03	14/10/2016, 17:03
	Pues crear un espacio con ambiente sano
	14/10/2016, 13:20

Tabla 2. ¿Qué podrías hacer como ciudadano para ayudar en la construcción de espacios que integren a las personas sin importar su orientación? ¿Qué podrías hacer como profesionalista?

La aplicación empleada para registrar en texto la experiencia de los participantes demostró ser una herramienta útil. Sin embargo, a pesar del gran volumen de miembros de la comunidad ENMS de Salamanca que participaron, una parte mínima describió su experiencia en línea. La solución a esta problemática puede darse al anclar a los participantes a la pieza para que en el momento de la experiencia puedan registrar su vivencia y rasgos individuales. Esto puede lograrse si en lugar de publicar la herramienta en Facebook los participantes contestan el instrumento usado en el sitio. El uso de códigos QR¹ es una buena opción porque permitiría que al ser escaneado en el momento y lugar de la intervención espacial, el usuario pudiera registrar su vivencia inmediatamente.

1. Un código QR (del inglés *Quick Response code*, "código de respuesta rápida") es un módulo para almacenar información en una matriz de puntos o en un código de barras bidimensional. Puede almacenar los datos codificados. La mayoría del tiempo los datos es un enlace a un sitio web (URL).

Finalmente quisiéramos mencionar algunos hallazgos adicionales. Resultó interesante observar el sacrificio que algunas personas estaban dispuestas a hacer para evitar a toda costa invadir el espacio de la relación de los estudiantes colaboradores. Un estudiante que usaba muletas prefirió rodear el muro provisional antes que intentar cruzar por el umbral de 40 centímetros, mientras que otros estudiantes, también con muletas, cruzaron aún con este inconveniente.

Concluyendo, aunque el arte por sí mismo no podría lograr la recuperación de nuestra experiencia del espacio humano, su potencial para hacernos repensar el estado actual de nuestras relaciones humanas y de nuestra experiencia, es remarkable. El papel del arte en la recuperación de la experiencia como objetivo último, es fundamental, es el inicio de una serie de iniciativas que podrían guiarnos en la construcción de una sociedad más justa y sobre todo, más humana. ¶

Fuentes de consulta

- Bernal, G. (2015). Cuestionamiento y recuperación de la experiencia del espacio humano en el arte mexicano contemporáneo (1997-2014). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Groys, B. et al. (2008). The art of participation. 1950 to now. San Francisco: Thames and Hudson.
- Racionero, L. (1986). Artes y Ciencia. Barcelona: LAIA.

El arte como profanación

Por Martha Cecilia Calderón Pichardo.

Análisis de *Nude with the Skeleton* (2002/2013), Marina Abramovic.

El tema de la relación del hombre con su naturaleza animal tratado en Agamben, permite establecer un análisis de relaciones y espacios intermedios entre ambas que de alguna manera se corresponden o podemos vislumbrarlas en el arte.

La hipótesis es que el arte también propicia un aburrimiento profundo que acerca al hombre con el animal a través del estremecimiento esencial y la pobreza del mundo.

Partimos de que el hombre se construye a partir de la negación de lo dado, es decir del mundo, de lo animal y objetos; sin embargo, Kojève plantea que, en el fin de la historia, lo posthistórico, el proceso de negación para devenir humano habrá acabado, pues asume que el desarrollo y planteamiento de fines se ha completado y sólo queda el desarrollo sin sentido de la historia y el devenir del hombre. Puesto que el hombre a lo largo de la historia ha buscado construir su humanidad a partir de la negación, cuando los fines se acababan entonces el proceso de negación o se elimina restituyendo al hombre a su animalidad sin más o la negación se mantiene, pero sin utilidad, llevando al hombre a procesos distintos y relaciones nuevas con el mundo.

...en una carta a Kojève del 6 de diciembre de 1937, Bataille no puede sino apostar a la idea de una “negatividad sin empleo”, esto es, a una negatividad que sobrevive, no se sabe cómo, al final de la historia y de la que no puede ofrecer otra prueba que la de su propia vida, “la herida abierta que es mi vida”.¹

Cuando el hombre se construye históricamente en tensiones tratando de controlar y dominar la naturaleza hasta eliminar su propia animalidad, entonces entra en una relación especial con la muerte. No sólo busca la muerte su cuerpo animal, sino que trata de dominar la muerte usando la técnica, es decir, usa la tecnología como una forma de controlar la vida y con esto la muerte, no porque quiera mantener la vida de su ser animal, por el contrario, trata de eliminar ese animal restándole sólo la vida orgánica del organismo necesaria para poder asumirse como diferente y reafirmar su relación de poder con la naturaleza. La moderna relación de la vida con el biopoder, es la vuelta de tuerca de la negación de la vida dentro de un mundo posthistórico y de negatividad sin empleo.

1 Agamben, Giorgio. *Lo abierto*. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006). 18

Por esta razón es que la obra de *Nude with the Skeleton* permite analizar éste proceso. La obra retoma la muerte como el espejo en el cual el hombre se refleja, no tanto como humano sino como animal en su naturaleza más elemental, la confrontación con lo inevitable del cuerpo, con el resto que no se puede negar ni resolver.

Pensar la muerte como aquello que ha estado siempre presente, lo que hay que negar, aquello que marca el no-límite con lo animal, la evaporación de la frontera tan desesperadamente buscada y construida con lo natural, para que con ésta negación se pueda afirmar de una vez por todas la distancia e identidad autónoma del sujeto. La muerte como piedra en el zapato que hay que eliminar porque estorba para afirmar la humanidad; a su vez motiva los dispositivos, relaciones con el mundo y los procesos de subjetivación. El miedo a la muerte transformado en afirmación de vida por medio de sistemas de control de lo natural y construcción de redes de significación resulta ser el mejor motor de la historia y la posthistoria.

La muerte como eso que nos hace iguales frente al animal, pero que al mismo tiempo motiva la relación con el mundo como proceso de subjetivación, encarna la confrontación entre los modos de ser del hombre, como animal sujeto a funciones de repetición privadas de conciencia y como humano-sujeto en relación con el mundo que lo hace consciente de su diferencia.

Asumir la significación de la muerte siempre en relación dialéctica con la vida es heredar de ella su indefinición, su indeterminación, es entenderla (a la muerte) como un concepto articulado, dividido por una función estratégica que se encuentra en *ámbitos lejanos*.

La reconciliación del hombre con su naturaleza animal es un punto intermedio

entre las funciones de repetición y la relación con el mundo. Es recuperar y afirmar el cuerpo, pero desde su inutilidad y recuperar la relación y las funciones estratégicas con el mundo, pero sin significación, sin contenido. La frontera no desaparece situando al hombre de manera definitiva en ninguno de los dos extremos, la frontera se disuelve permaneciendo en el flujo de un intermedio difuso; no generando relaciones de ida y vuelta, de afirmación y negación constantes como se ha hecho a lo largo de la historia, sino permaneciendo inmóvil en el entrecruzamiento de todas las tensiones y en el estar siendo desbordado, sumergido en la apertura humana en el mundo, en la apertura animal ante el desinhibidor.

Agamben habla de esta experiencia intermedia del hombre como el “aburrimiento profundo” retomado de Heidegger. Los dos elementos que definen la esencia del aburrimiento son: el ser-dejados-vacíos, el abandono al vacío y la indiferencia de las cosas que no tienen nada que ofrecernos; y el ser-tenidos-en-suspenso manifestar a través de la privación sus posibilidades.

Pero de este modo se revela también el significado del ser-tenido-en-suspenso como segundo momento estructural del aburrimiento profundo. Las que son tenidas en suspenso, las que permanecen inactivas son ahora las posibilidades específicas del *Dasein*, su poder hacer esto o aquello. Pero este desactivarse de las posibilidades concretas hace manifiesto por primera vez aquello que, en general, *hace posible* (*das Ermöglichende*) la posibilidad pura-o, como dice Heidegger, “la posibilidad originaria”.²

2 *Ibidem*, p.124



Nude with the skeleton (2002/2013), de Marina Abramovic.

La posibilidad originaria como las posibilidades esenciales del ser-ahí, no tienen ningún contenido y de hecho tienen la forma de una potencia-de-no, forma de impotencia, dado que no se refiere a las singularidades específicas. Es lo que Agamben explica como la pobreza de mundo del animal, ahora como aburrimiento profundo en el hombre, abierto a un no-develamiento, sumergido en la opacidad y el olvido del ser, únicamente estremecido por sus desinhibidores.

El aturdimiento de los animales por sus desinhibidores se debe a la relación entre el mundo como “portador de significados” con los receptores del animal, generando una composición supra-temporal y extra-espacial de la significación³

Con el ejemplo de la araña y su tela se reafirma que “ningún animal puede entrar en relación con un objeto en cuanto tal, sino sólo con sus propios portadores de significado”⁴, de esta manera ambos están en una ceguera recíproca.

Si el aburrimiento profundo es la experiencia del hombre que lo acerca a su naturaleza animal debe tener características similares a éste aturdimiento animal. El hombre a lo largo de la historia ha buscado su identidad y su separación con el mundo y el animal a través de reconocerse a sí mismo en esta diferencia y negación, la forma en como el hombre se reconoce como humano es mirando su propia imagen, gene-

rando dispositivos y máquinas ópticas de subjetivación. Eliminar ese proceso para restituir al hombre a su animalidad significaría no verse a sí mismo, no generar máquinas ópticas, buscar la ceguera recíproca y dar primacía a la experiencia sensible de los propios portadores de significados, pero sin contenido ni utilidad.

En *Nude with the Skeleton* hay una búsqueda de restitución de la naturaleza corporal del hombre a través de la muerte y en este sentido es que se relaciona con la restitución de la animalidad. Su cuerpo desnudo recostado en la tierra, desnudo de dispositivos de subjetivación, queriendo recuperar el estado corporal primigenio del hombre en el mundo.

Ser desnudo sin cultura, sin identidad, sin utilidad, sujeto únicamente a su respiración como la repetición y funcionalidad meramente orgánica privada de conciencia, repetición que no busca la significación, la separación, ni la finalidad construcción de un sujeto, por el contrario es un intento por restablecer la conexión con la vida, no esa vida de acciones diferenciales y de negación en el mundo, sino la vida desnuda en su indeterminación y en su indefinición asumiendo que el hombre es esa frontera móvil que ya no trata de asirse a un polo, de definirse, de proveerse de identidad, por el contrario su *ser* es *ser móvil*, indeterminado y de éste modo sumergirse en el aturdimiento y estremecimiento esencial de su inutilidad, de su falta de finalidad, constitutivamente no-humano.

3 *Ibidem*, p.82

4 *Ibidem*, p. 83

Nude with the Skeleton utiliza la respiración como una forma de regresar a la tierra, respiración que afirma la vida, pero al mismo tiempo anima a la muerte, pues la respiración fuerte y profunda de Marina la que mueve el esqueleto sobre ella, lo anima; de manera recíproca el esqueleto afirma la vida de su cuerpo en tanto hace evidente la oposición, carne/hueso y la oposición móvil/inmóvil. Vida y muerte en correlación cuestionando la identidad del individuo. ¿Quién es hombre? ¿El cuerpo vivo o su muerte? ¿el cuerpo como referente de su animalidad o el esqueleto como portador de significados y articulaciones de dispositivos sociales-políticos del hombre en el mundo? O la vida-muerte como puntos cero en donde el hombre se conecta con su naturaleza y puede experimentar ser sólo vida desnuda.

La respiración rápida y profunda de Marina recuerdan la repetición esencial de los rituales que también buscan restablecer la comunicación entre el hombre y la tierra; esta repetición busca entrar en un estado de trance no sólo por la concentración que requiere mantener un ritmo voluntariamente en la respiración, también en el mareo que produce la hiperventilación como un exceso de vida que elimina las fronteras espacio-temporales en el aturdimiento del mareo y posible desmayo que irónicamente puede dar la sensación de falta de aliento, la relación de la respiración con el aceleramiento cardíaco como forma de reafirmación de la vida. La respiración y los latidos acelerados son síntomas de la vida, señales inequívocas de estar vivo pero de igual manera se presentan en el umbral de la muerte, ataques cardíacos y respiración acelerada aunque sea por unos instantes son prelude de la muerte. Respiración y corazón como forma de reconciliar la relación entre vida-muerte, hombre-cuerpo, hombre-animal.

Marina en el suelo recostada inmóvil en el espacio “entre”, en el intervalo y juego de los dos términos se puede ver, como dice Agamben respecto al “entre”, la constelación inmediata en una no-coincidencia, pero en recíproca suspensión, generando la experiencia del aburrimiento absoluto en ese cuerpo atravesado por tensiones, que así como el animal llega a su aturdimiento por los inhibidores, el hombre logra una suerte de redención espiritual y mundana, que coincide con uno de los objetivos del ritual recuperados en la obra de Marina Abramovic.

El arte como un proceso de no-subjetivación, de negatividad inútil, de posibilidad del aburrimiento profundo que si bien se construye con cuestiones dialécticas éstas aparecen como caras de la misma moneda. “*La obra trae y mantiene a la tierra misma a lo abierto de un mundo.*”⁵

Con el ser-dejados-vacíos, abandonados al vacío y ser-tenido-en-suspenso en el ritual, vislumbramos o mejor dicho percibimos (no vemos) la potencia de poder-ser, la posibilidad no fáctica, la impotencia de ser concreto. Desnuda sobre el suelo percibiendo la posibilidad de ser todo lo que no es de hecho específico, de no ser todo lo que se creía ser (humano, racional, político, etc.), de no poder seguir siendo la división, el aislamiento. La posibilidad de *ser-siendo*.

El arte es esa relación, trata de liberar lo capturado para restituirlo en un uso común, en nuestro ejemplo es liberar el cuerpo, liberar su naturaleza animal por medio de la confrontación vida-muerte. Se trata de una profanación, es decir de restituir el sentido idealista del hombre, como dividido, excluido, racional, divino y superior jerárquicamente respecto a la naturaleza, al uso cotidiano y a su sentido más elemental, como animal, como vida.

5 *Ibidem*, p. 134

“Profano”, podía escribir entonces el gran jurista Trebacio, “en sentido propio es aquello que, siendo sagrado o religioso, es restituido al uso y a la propiedad de los hombres⁶.”

El arte dentro de la posthistoria también refleja los dispositivos de desubjetivación donde la no verdad del sujeto ya no tiene que ver con su verdad. Sin embargo, aun cuando las figuras moderna del poder usen éstos dispositivos para “*la creación de cuerpos dóciles pero libres que asumen su identidad y su “libertad” de sujetos en el proceso mismo de su sometimiento*”⁷, el arte y los artistas son ese elemento irrefrenable que Agamben detecta en los dispositivos que se vuelven cada vez más in-

vasivos, se vuelven elementos que parecen huir de su apresamiento cuanto más se someten a él dócilmente, pero que por otro lado en su quehacer artístico proponen y echan a andar profanaciones, siendo así líneas de fuga de toda política. ¶

Fuentes de consulta

- Agamben, G. 2006. *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Agamben, G. 2015. *¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino*. Barcelona: Anagrama.
- Agamben, G. 2005. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Derrida, J. 2006. *El animal que lue-go estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta.

6 Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino*, (Barcelona: Anagrama, 2015). 28

7 *Ibíd.*, p. 30

Copa del Mundo, World Cup, Coupe du Monde

Por José Luis Ortiz Téllez.

Una historia sin contar y cuando el diseño se convierte en política.

Cuando 1968 termina con recuerdos gloriosos y trágicos a la vez, México aún seguía con el compromiso de organizar el IX Campeonato Mundial de Fútbol de la Copa Jules Rimet en 1970.

¿Qué estaba pasando en 1969?

- David Alfaro Siqueiros escribe el capítulo “La corrupción del arte” del libro colectivo *Corrupción*, editado por *Nuestro Tiempo*.
- Tuvo lugar el notorio festival de música y arte en Woodstock, en el estado de New York, EUA, donde asistieron más de trescientos mil espectadores, rompiendo géneros y reglas en el espectáculo de la música.
- El periodista mexicano Luis Spota publicó su tetralogía sobre poder presidencial absoluto en México, “La costumbre del poder.”
- Enrique Borja, futbolista mexicano, abrió su tienda de objetos deportivos que el presidente Díaz Ordaz inaugura.
- La primera línea del Metro es terminada con mapa y señalética con símbolos direccionales en los trenes y en cada estación.
- Carlos Arouesty, personaje creativo

de la publicidad mexicana, me llamó para ser director de arte en la agencia de publicidad que llevaba su nombre, antes de iniciar mis actividades con la Copa del Mundo.

Primer tiempo

Por otra parte, las compañías: Internacional de Diseño Industrial, IDISA e Internacional de Promociones habían registrado las marcas alusivas a la Copa del Mundo, World Cup, y Coupe du Monde por conducto del arquitecto Castro y el Ingeniero Peimber, dos empresarios mexicanos, así como a través de una cartera de inversionistas. A principios de 1969 inician sus actividades para diseñar la imagen publicitaria y promocional sobre la Copa del Mundo creando un programa visual y de publicidad que incluía diseño de marca y de identidad, Lance Wyman fungió como director de diseño y yo como director de arte¹ y cabeza del grupo de diseño seleccionado para desarrollar el programa gráfico y de comunicación en las oficinas de IDISA, en la calle de Lieja, en la Ciudad de México.

1 Un Director de Arte es coordinador del equipo creativo, responsable de traducir los conceptos visuales en una campaña de comunicación donde intervienen varias opiniones y tecnologías, es decir, un mediador y estrategia de la imaginación colectiva en el equipo.



Equipo de trabajo de internacional de diseño industrial, IDISA.

Lance diseñó una mascota en forma de águila y yo la nombré “Pico”, así nació el personaje característico de la Copa Mundial de Fútbol conocido como *el jugador número doce*, con los colores del país, tal vez como una influencia de Willy, el pequeño león que surgió años anteriores como mascota para el torneo de Inglaterra en 1966.

Pico resultó ser un nombre común popular que permitía jugar con otras palabras de la jerga mexicana: *pico, picoteras, picorete, picante, pícalo, pícaro, picado, picando, picudo, sin abrir el pico, mantén el pico cerrado*.



Pico, la mascota para la Copa del Mundo Jules Rimet

Un águila como arquetipo mexicano utilizado en banderas, monedas y escudos patrios, nos indicaba una nueva era, un personaje característico que cumplía con los vínculos promocionales de identificación, simpatía, interés, deseo, que se traducían inconscientemente, en una aspiración. Águila en formas diversas, atrevida con movimientos ágiles característicos de un atleta, con zapatos de fútbol y con diferentes uniformes, lista para jugar al fútbol. Un águila con la cabeza bien puesta sobre los hombros, de plumaje copioso, orgulloso de sus orígenes, mostraba ya una posibilidad de mercado con cobertura extraordinaria en un concepto global. Un águila que surge del balón como lo haría en forma simbólica de un huevo y que de repente parecía que le daba muerte a Juanito, coronado apenas unos meses antes, aquí es donde comienza la controversia y batalla política.

Trabajo en equipo

El juego del diseño despertó cuando los colores, la tipografía, los conceptos publicitarios, y el olor a tinta se combinaban en armonía, El uso de material serigráfico *Rubylith* film nos permitía recortar y usar espacio negativo, hojas adhesivas transferibles de la marca *Letraset* con colores, tramas, línea y letra. y el sistema tipográfico en barra metálica llamado *Linotipo*.

La regla T y las escuadras aún eran las estrellas, no se diga las navajas de rasurar, que una vez quebradas en forma de punta, servían para recortar papel y remover la emulsión de las copias fotográficas. El uso de los colores *Pantone*, marcadores *Design*, tiralíneas *Rapidograph*, compás de extensión para lápiz, tinta y corte, pinceles y tinta china eran nuestros utensilios diarios, así como colores de acrílico marca *Vinci* para retoques y sobre hojas de plástico vinilo, blocs de papel *Bond* blanco, donde se di-



Versión tridimensional de Pico realizada por Mr Smith.

Director de Arte: José Luis Ortiz Téllez, para Internacional de Diseño Industrial, IDISA.

bujaba o se producían bocetos a gran escala y el pegamento *Iris* para montar en las cartulinas Ilustración y maquetas originales.

Lance estaba parte del tiempo y dividía sus actividades entre la señalización del Metro de la ciudad en su fase final y la Copa del Mundo.

A diferencia del 68 teníamos un pequeño equipo de trabajo: dos provenientes de la antigua ENAP, un ilustrador inglés, uno de la ETP (Escuela Técnica de Publicidad, de la Asociación Nacional de la Publicidad en México), dos de la imprenta Miguel Galas y una estudiante de la Universidad Iberoamericana.

La parte de publicaciones estaba dirigida por el Profesor Willebaldo Solís Cervantes y en la logística por el estratega Luis Esteba. Teníamos fotógrafos, redactores y traductores, así como proveedores como el ceramista inglés, Mr. Smith, quien fue mi profesor en la ENAP y quien produjo Pico en volumen.

El programa gráfico y publicitario consistió en el diseño de la mascota, tipografía condensada en forma de hexágono blanco y silueta negra, simulando los gajos del balón, la palabra México en forma de copa, la copa estilizada de Jules Rimet², banderas y banderines para identificar a cada país, vestimentas de 16 países, siluetas de la audiencia, carteles en tamaños tradicionales para vallas y paredes, diseños 3D, parafernalia promocional: calcomanías, tarjetas postales, animación en 16 mm, calendario oficial³, campaña de prensa, timbres postales, y el primer número de la revista Copa del Mundo en español, francés, e inglés, la cual consolidó nuestra participación en 1970.

Segundo tiempo

Yo había tenido contacto directo con el futbol desde joven. De alguna manera lo practiqué en forma “llanera” (como decimos donde no hay formalidad), pero eso sí, mucha garra, afición, lealtad al escudo y banderola del equipo en donde participaba. Cabe decir que, en el Estado de Hidalgo, México, de donde proviene mi familia, es donde surgió el primer equipo de futbol mexicano gracias al legado de los mineros ingleses en Real del Monte, cercano a Pachuca, a finales del siglo XIX.

En los Juegos Olímpicos diseñé dos publicaciones: El Programa Oficial de Futbol que incluía historia, reglamentos, progra-

2 Copa Jules Rimet, fue un administrador de futbol francés; presidente de la FIFA por más de tres décadas. El Trofeo llevaba su nombre.

3 El Calendario Oficial era una tarjeta-sobre intercambiable que indicaba los grupos de países por color, con una ventana abierta que dejaba mirar otra tarjeta movable de izquierda a derecha para localizar y cuadrar la sede y grupos desde los octavos del juego hasta el final, con indicaciones de los países participantes usando la imagen de Pico en sus diferentes uniformes.



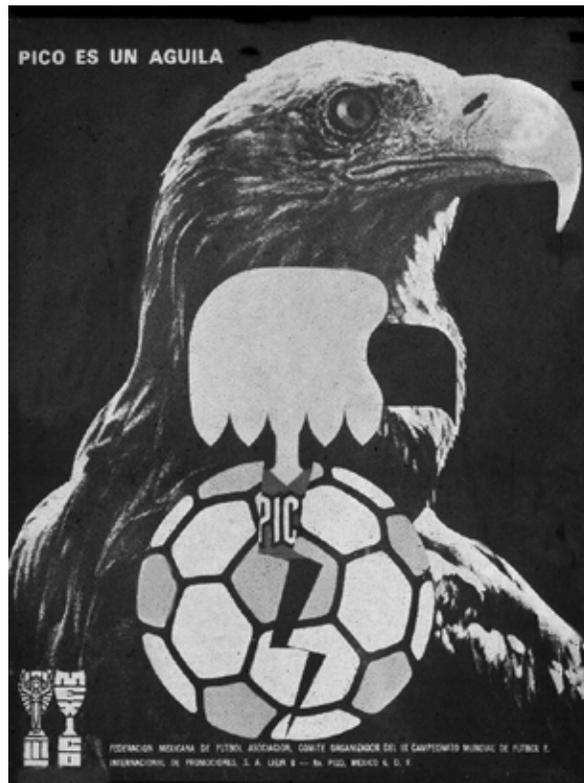
Página editorial de la revista Copa del Mundo. Director de Arte: José Luis Ortiz Téllez, para Internacional de Diseño Industrial, IDISA.

mas y resultados con retículas especiales para cada partido jugado, donde el espectador podía hacer anotaciones del jugador, posición, y marcador; y las Reglas Oficiales Internacionales de Futbol, de la Federación Internacional de Futbol Asociación, FIFA, con reglamentos y diagramas con los diferentes estados del juego.

Junto con Teresa Struck⁴, directora creativa en la agencia de publicidad Doyle Dane & Bernbach⁵, y con la Lotería Nacio-

4 Teresa Struck reconocida publicista, redactora y cabeza creativa de una de las agencias distinguidas de publicidad en el Mundo y donde todos querían estar.

5 William Bernbach, un gigante en la agencia global con su nombre y a cargo de todo el mecanismo creativo de la empresa, localizado en Madison Avenue, la gran avenida de la Publicidad en la ciudad de New York en las décadas de los años 60 y 70.



Anuncio para revistas y periódicos de la Copa del Mundo Jules Rimet. Director de Arte: José Luis Ortiz Téllez, para Internacional de Diseño Industrial, IDISA.

nal creamos una campaña para pronosticar los resultados de los juegos con el slogan “Millón y Pico” y de cómo a través de ello ganar un millón de pesos.

En la concepción del diseño fuimos guiados bajo los mismos principios básicos aplicados en los Juegos Olímpicos, sólo que con la diferencia de que en esta ocasión teníamos menos presupuesto y personal. Aun así, el Profesor Willebaldo Solís, quien también había trabajado para el comité olímpico como asesor deportivo, editó el número 1 de la publicación Copa del Mundo, con la asistencia de redactores y traductores al inglés y francés. Nos habían seguido impresores que trabajaban en la imprenta de Miguel Galas con talleres independientes por el rumbo de Xochimilco.

¡Tarjeta roja!

En pleno vuelo y en su fase creativa, el proyecto fue interrumpido, a pesar de tener un convenio con la Federación Mexicana de Fútbol Asociación y el Comité Organizador del IX Campeonato Mundial de Fútbol. La compañía fue intervenida por la Secretaría de Gobernación y abogados de proveedores, las causas se derivaron de las disputas por los registros de marca y concesión cuando Guillermo Cañedo administrador del fútbol mexicano puso el grito en el cielo por el desplazamiento de “Juanito”. Con ello y con el apoyo de Televisa y el gobierno del presidente Díaz Ordaz, quien no permitía ninguna actividad conflictiva debido a la experiencia de Tlatelolco en 1968, se eliminó a nuestra empresa y el equipo se comenzó a desintegrar, inclusive Wyman tuvo que salir de la compañía y posteriormente del país.

A mí me pareció un movimiento brusco, certeramente político, donde surgieron nombres familiares una vez más. El evento atinadamente se llamaba “Campeonato Mundial de Fútbol – Copa del Mundo” y con la influencia de los arquitectos Ramírez Vázquez y Eduardo Terrazas se llamaría “México’70”. Al mismo tiempo ya había surgido una mascota sin personalidad, ni diseño, un monito llamado “Juanito”, chaparro, con sombrero y panzón. Un personaje que no pertenecía a la estatura del país y a la sofisticación del momento acompañado por el cartel con el logo México 70 con tipografía olímpica, como si fuera una continuación del 68 con un balón estilizado que no combinaba, no hilaba, no parecían haber salido de la misma estrategia.

A diferencia de los que sucedió en las Olimpiadas no se notaba coordinación, como si todas las partes estuvieran desmembradas. En cambio, nuestro proyecto

se trataba, otra vez, de un diseño vertical, orgánico con salidas extraordinarias hacía otros medios.

Se acusaba al estadounidense Wyman de haber desarrollado un personaje hollywoodense, robótico, poniendo en duda el hecho de que existieran diseñadores de su estatura en México. Los empresarios se basaron en la globalización y desarrollo de la industria sin mirar a los de su camada. Me recuerda una acotación mexicana que debió estar en sus mentes: *“Pa’ los toros del corral los arrieros de allá mesmo”*.

Wyman se llevó nuevamente la ovación. Ya hemos hablado de sus valores tanto profesionales como personales, pero lo cierto fue que lo veneraron y le entregaron la llave de México. Por mi parte, yo sólo estaba desarrollando mis talentos y no miraba políticamente la situación ni la autoría de mi trabajo.

Finalmente, esta ha sido una muestra más de cómo la economía y la política influyen en las decisiones e incide en frustrar los intentos de excelencia en el desarrollo de un programa integral de diseño.

El equipo de trabajo estuvo conformado de la siguiente forma: Director de Diseño: Lance Wyman; Director de Arte y diseñador: José Luis Ortiz Téllez; Ilustrador: Robin Bath; Departamento de Diseño: Rubén Cárdenas Paz, Catarina Castro, Francisco Gallardo, Fernando Oliva Barranco, y Mario Villarejo.

Silbatazo final

Finalmente, para dar inicio con otra época, el profesor Manuel Sánchez y Rafael Jiménez, coordinador del Departamento de Dibujo Publicitario de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, me invitaron a colaborar como profesor y coordinador en un nuevo reto llamado Licenciatura en Comunicación Gráfica. Otra historia para narrar. ¶

Flora de Occidente.

Residuos de un viaje de exploración

Por Darío Meléndez Manzano.

Introitus.

El proyecto *Flora de Occidente, residuos de un viaje de exploración* tiene como intención trazar una serie de cruces entre diversos saberes que abarcan desde el dibujo expedicionario, la erótica machista y el discurso postcolonial hasta la ritualidad más primitiva, todo esto dentro de los cauces de un discurso pseudoacadémico con tintes cabulescos propios de la zona de enunciamiento: Chilangolandia.

Raigambre

A partir de lo anterior es importante señalar que la obra no tiene un único origen; sino que procede de una deriva rizomática¹ surgida de la confluencia de diversas experiencias, lecturas y prácticas, con lo cual se pretende subrayar la naturaleza cáustica del proyecto hacia el saber enciclopédico. Los nodos del proyecto son los siguientes:

Primer nodo: Erótica del Macho Sombrío o Juan Carlos Reyna y las flores caníbales

3:45 am. Leí su *tweet* en la madrugada de su cumpleaños número 32: “No te fíes/al filo de los besos los años pasan muy de prisa”.

1 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Rizoma: introducción*, Valencia, Pretextos, 2000, *passim*.

En ese momento recordé todas las pláticas nocturnas con Juan Carlos, escritor y músico del colectivo Nortec, entre recuerdos y sustancias hablábamos de sus andanzas de cazador. Nombres y más nombres, países varios, puertos y pieles exploradas. En sus ojos abismales atisbaba a un explorador enloquecido, a un Humboldt cárnico. Recordé también su blog: Flor caníbal². Era el pretexto perfecto. El nombre me sugirió hacer una serie de dibujos de vaginas, de flores caníbales. Intentar, inútilmente, atrapar esas flores, dibujadas, contenidas en un trozo de papel. Ése fue el germen del proyecto, recordar la carne, mirarse el alma desecha y acariciar sus residuos. En la siguiente charla hablamos del proyecto, se entusiasmó con la idea, y éstas son las piezas germinales para armar un libro que recoja dichos viajes.

Segundo nodo: Libretas de viaje o dibujo expedicionario

A lo largo de mi accidentada deriva en la UNAM, o trabajo transdisciplinar según la perspectiva académica, la principal zona de producción se ha centrado en la exploración dibujística. Bocetos para cuadros, diseños de vestuario, esquemas científicos e ilustraciones han sido algunos de los

2 <http://juanreyna.blogspot.mx/>

motivos que he abordado en las libretas de dibujo. De cierta manera, lo que ha constituido el eje rector, si es que puede pensarse así, es una suerte de incesantes fugas en diversos materiales y temáticas que han quedado registradas en libretas de notas, debido a que este soporte permite una mayor fluidez. Por otra parte, las libretas, a pesar de no haberse pensado como producción en sí mismas, han generado un cierto *corpus* que si bien no es trascendente, cuando menos resulta cuantioso, y remite a los cuadernos de un viajero. De ahí surge la idea del dibujo expedicionario, entendiendo éste como un medio de registro de la realidad circundante.

Dentro de esta visión del artista como explorador de mundos, he colaborado con algunas dependencias institucionales vinculadas a la ciencia, como son el Instituto de Investigaciones Estéticas, el Instituto de Biología de la UNAM y ECOSUR, donde he tenido oportunidad de observar dibujos científicos y procedimientos de colecta y muestreo. En esos ambientes académicos, el dibujo generalmente es visto como una manera más de registrar datos, como una especie de documento visual sin muchas vías de ampliar zonas de imaginario. Es por ello que mi interés está en dislocar estos rígidos procederes a partir de la introducción de contenidos eróticos y residuos corporales en sus asépticas representaciones.

Tercer nodo: discurso postcolonial

En cuanto al contenido postcolonial de la pieza, éste se encuentra en la idea de retomar la categoría de libro de naturalista, el cual es una forma de afirmación de la supremacía occidental sobre los territorios conquistados. De manera paralela a los modos de operación de los naturalistas europeos quienes recogían muestras y dibujaban la flora y fauna de América con

finalidades de conocimiento y saqueo; el presente proyecto realiza algo similar, sólo que en vez de flora y territorios naturales americanos las zonas exploradas son mujeres europeas. Se replican los mecanismos utilizados por los exploradores: dibujo cuasiquirúrgico, muestreo (vellos púbicos y fluidos corporales) y notas acerca de la “naturaleza” de los especímenes en cuestión.

Cuarto nodo: Ritualidad

En recientes pláticas con círculos académicos tlaxcaltecas (léase antropólogos) han comenzado a leer esta pieza como una suerte de prenda o *nganga*³, es decir, una especie de objeto ritual que contendría el “espíritu” de las flores dibujadas debido a la presencia de sus fluidos y pilosidades, las cuales fueron ofrendadas para esta obra. Sin ser partidario de esta opinión, me parece significativo que la pieza pueda detonar este tipo de elucubraciones. Además, considero que la pervivencia de lo sacro en un entorno de arte contemporáneo aparentemente aséptico, es un posicionamiento necesario frente a la embestida de la civilización mundial que busca desarticular el núcleo ético y mítico de las culturas locales.

Procesos

Una vez enunciados los nodos de articulación del proyecto paso a relatar de manera general el devenir y las características de las piezas del proyecto. La parte del dibujo pseudocientífico surgió durante un curso

3 Objetos rituales que consisten en una serie de elementos de la naturaleza que para adquirir su poder requieren de la presencia y consagración con restos humanos. De acuerdo con la tradición del Palo Monte (creencias y prácticas mágico religiosas de raíz africana), el espíritu del muerto queda atrapado en la prenda o “nganga” y ayuda al poseedor de la misma. Ver más en Lydia Cabrera, *El monte*, Colombia, Letras Cubanas, 2009, p. 137.



Fig. 1. Darío Meléndez, tinta sobre papel de herbario, 50x83 cm, 6 de julio de 2012.

de ilustración botánica en ECOSUR, el Colegio de la Frontera Sur, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, en colaboración con el Dr. Mario Ishiki y la Mtra. Érika Pérez. Este primer acercamiento al dibujo botánico fue trazar un apunte de una semilla de ciprés –*cupressus*– sobre un papel residual de la colección, aspecto que será posteriormente integrado al proyecto (ver fig. 1).

Sin embargo, el espíritu pseudocientifista de mi dibujo me parecía un poco corto como para desarrollar una propuesta. Y bien pude entender que, al practicar las dinámicas del dibujo científico, comencé a mirar qué tipo de plantas podrían generar un significado potente más allá de la simple descripción. Revisando libros de orquídeas me encontré con este breve texto que nutrió el proyecto:

“Cuenta la leyenda que las brujas usaban las raíces de las orquídeas (tubérculos, semejantes a testículos humanos) en la preparación de pociones mágicas: las frescas para promover el amor, las secas para provocar pasiones. Los herbolarios del s. XVII las llamaban Satírias, en referencia al dios Sátyros, de la mitología griega, habitante de los bosques, que, según los paganos, tenía cuernos cortos y pies y piernas de chivo. En la lengua

portuguesa, la palabra Sático también es sinónimo de libertino, libidinoso. De acuerdo con la leyenda, Ochris, hijo de un sátiro y una ninfa, fue asesinado por las Bacantes, sacerdotisas de Baco, dios del vino. Gracias a las oraciones de su padre, Ochris sería transformado en una flor, que ahora lleva su nombre: ORQUÍDEA. Desde la Edad Media, las orquídeas son populares por sus supuestas propiedades afrodisíacas. Preparados especiales que usan las raíces tuberosas y las hojas carnosas de algunas especies se tenían como estimulantes sexuales y capaces de ayudar en la producción de bebés del sexo masculino. Así, se convirtieron en sinónimo de fertilidad y virilidad.”

(Bocardo)

A partir de este texto desarrollé un par de apuntes de orquídeas con la finalidad de explorar sus formas, utilizando como soporte un papel de algodón de pequeño formato (21x13 cm), y, como medio, tinta en clara referencia a la materialidad de las piezas de los naturalistas. En el proceso de dibujarlas, se iba revelando su naturaleza monstruosa en formas desbordantes e insinuaciones de bocas y orificios lúbricos que parecían confirmar la erótica vegetal presente en líneas anteriores (Ver figs. 2 y 3).



Fig. 2. Darío Meléndez, *Estudio de orquídea*, tinta sobre papel de algodón, 21x13 cm, 8-9 de julio de 2012.

Sin embargo, los contenidos aún se hallaban en un plano lejano a la pieza, y ése fue el punto en que decidí apartarme del plano simbólico y comenzar a explorar el territorio de lo real. Retomé la idea del esquema cientificista, pero ahora a partir de las flores europeas colectadas por Juan Carlos Reyna. De manera análoga a como operaban los verdaderos naturalistas en el que uno colectaba y otro dibujaba, y de que los dibujos no se hacían del natural sino con los residuos del ejemplar saqueado – apuntes y muestras en el caso de ellos; vellos, notas y fotos en el nuestro– decidimos apropiarnos de su *modus operandi*. Convertidos en una suerte de naturalistas comenzamos a trabajar las piezas. Hice una primera flor a partir de nuestros registros (Ver fig. 4). En este punto fue cuando pensamos en que el texto que debía acompañar al dibujo debía también estar inspirado en el lenguaje botánico. He aquí un ejemplo:

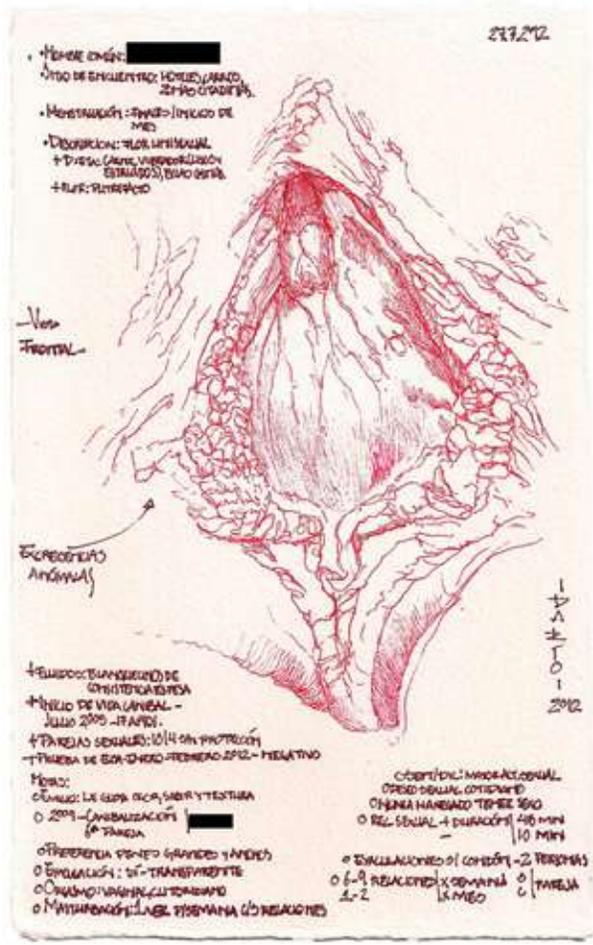
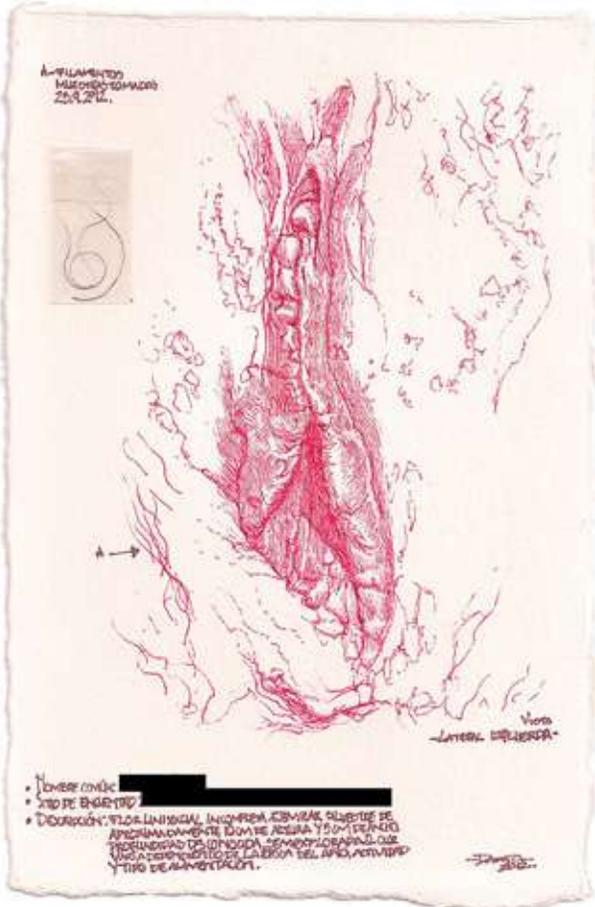


Fig. 3. Darío Meléndez, *Estudio de orquídea*, tinta sobre papel de algodón, 13x21 cm, 8-9 de julio de 2012.



Fig. 4. Darío Meléndez, *Flor caníbal*, tinta y vellos púbcos sobre papel de algodón, 21x13 cm, 2012

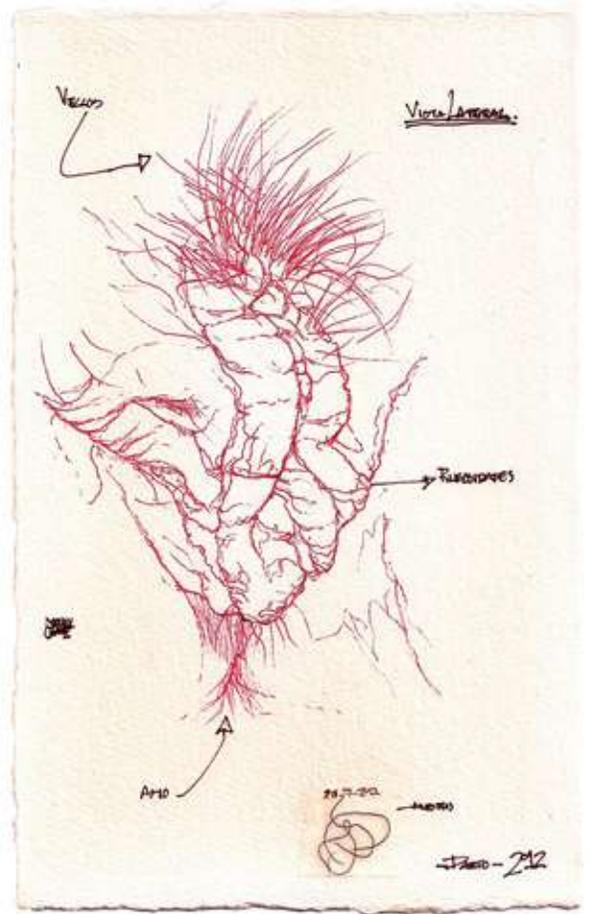
Nombre-Censurado
 Zona de encuentro- Alpes Suizas
 Descripción: Flor unisexual incompleta, ejemplar silvestre de aproximadamente 10 cm de altura y 15 cm de ancho. Profundidad desconocida. Su olor varía dependiendo de la época del año, alimentación y tipo de actividad.



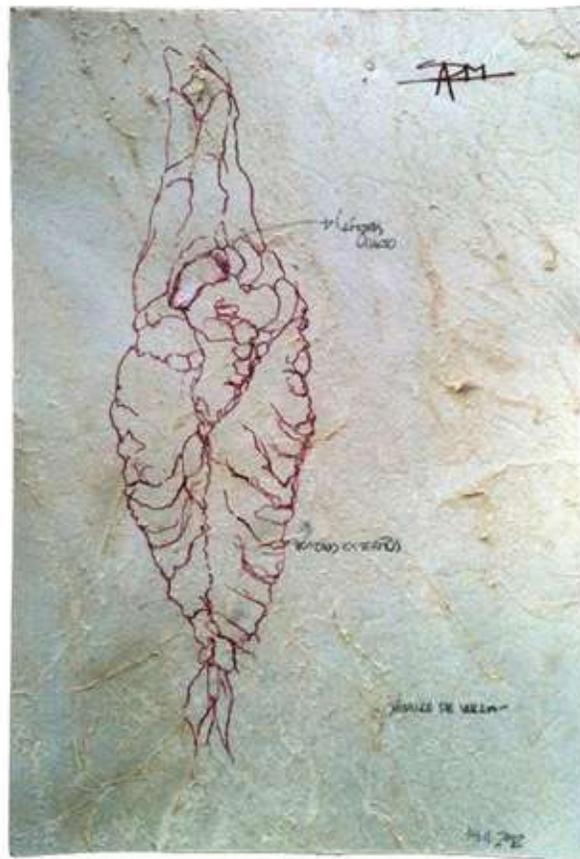
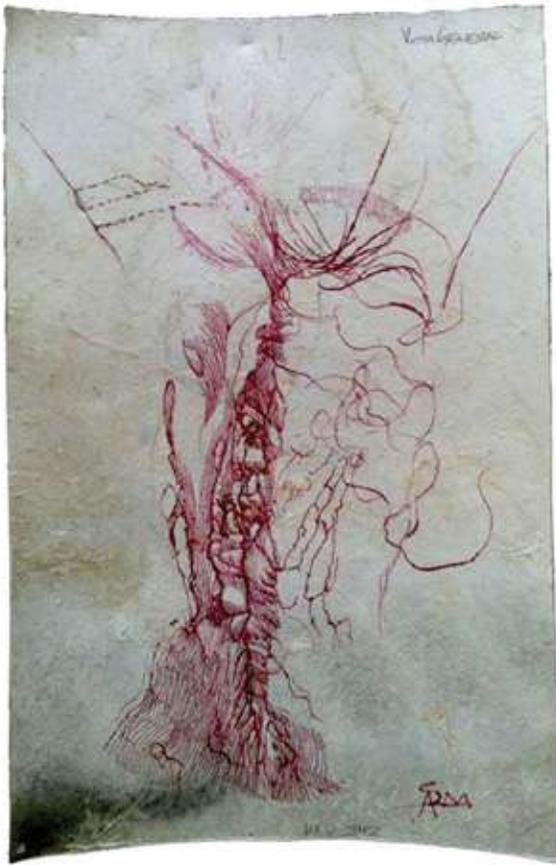
Figs. 5-7. Darío Meléndez, *Carne botánica*, tinta y vellos púbicos sobre papel de algodón, 3 módulos de 21x13 cm, 2012. Col. particular.

Incidentalmente, las tres primeras piezas viajaron por España para formar parte de la exposición titulada “De lo efímero los rostros” presentada en la Galería 17 de Madrid gracias a Luis Grajales, ex-alumno del posgrado en Artes Visuales de la Academia de San Carlos.

Además de esto, el proyecto fue presentado en el concurso Primera Vaginal organizado por Casa Engracia, espacio de arte subvencionado por el FONCA, en Zacatecas, Zac. Para ese concurso desarrollé 3 piezas con las mismas características que la última obra de la serie anterior: tinta y vellos púbicos sobre papel de algodón, con la única diferencia de que el tipo de dibujo fue mucho más preciso al igual que las descripciones (Ver figs. 5-7).



año 4 número 13 - febrero-abril 2017



Figs. 8-9. Darío Meléndez, *SADM01 - SADM02*, grana cochinilla y fluidos corporales sobre piel animal, 21x13 cm, 2012.

Más allá de un gran avance en la exploración formal, lo que conseguí fue un trabajo mucho más limpio, pero no por ello menos lúbrico. Una perversión de cuello blanco. Por otra parte, también resultó intrigante saber que, pese a que el concurso de Casa de Engracia tenía un cierto aire feminista, mi pieza recibió una mención honorífica, lo cual me hace pensar que, o no leyeron la ficha o quizá lo tomaron como una apología a la belleza vaginal o, en el mejor de los casos, la pieza podría haber rebasado las cuestiones de género, y se aproximaron a ésta desde ignotos y halagüeños enfoques.

Para finalizar, muestro un par de obras en proceso en las que modifiqué algunas variables: en primer lugar hice un cambio de soporte, utilicé piel en vez de papel, lo cual subraya la parte “animal” del proyecto tanto por la presencia de la piel misma con sus venaciones y texturas, como por su color a carne (Ver figs. 8 y 9). Esta última característica fue la que aproveché ya no desde el soporte sino desde el medio, es

decir, en este par de piezas la tinta de cochinilla que empleé para dibujar fue mezclada con un perfume obtenido a partir de flujos vaginales para generar una obra que aprovechara la nunca bien ponderada tecnología del rasca-huele. De este modo, la pieza deviene interactiva, tal y como lo establecen los dogmas del arte contemporáneo, pero, sobre todo, cuestiona la aparente asepsia o la frialdad del dibujo científico. Por otra parte, al incluirse la propia corporalidad de la flor representada la obra se halla en un intersticio entre la representación y la presencia. ♪

Fuentes de consulta

- Cabrera, Lydia, *El monte*, Colombia, Letras Cubanas, 2009.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Rizoma: introducción*, Valencia, Pretextos, 2000.
- JC Reyna. (10 de diciembre de 2009). [f][l][o][r][c][a][n][í][b][a][l][@][d][f] [Título en un blog]. Recuperado de <http://juanreyna.blogspot.mx/>

Importancia y resonancia sobre la tradición del impacto de la estampa grabada como un arma de denuncia social en México

Por Jorge Fanuvy Núñez Aguilera.

El grabado, considerado por mucho tiempo y desde su origen como un arte menor, es reconocido como una herramienta de comunicación dirigida a las masas; un instrumento educativo que utiliza a la imagen con un carácter de vínculo social cumpliendo diversas funciones. En este sentido, la técnica del grabado fue utilizada para elaborar juegos de naipes de la misma manera en que la técnica también estuvo al servicio de la religión. De acuerdo con lo anterior y considerada como un arte menor, la vieja tradición de la estampa ha estado relacionada tanto con aspectos de carácter marginal, como con aspectos relacionados con lo erótico, lo pornográfico, lo satírico y ha sido utilizada como un instrumento de crítica y de denuncia social lo mismo que como un vehículo por medio del cual se dispara el humor, el sarcasmo y lo escatológico apegado a una tradición de carácter popular y cuyo valor narrativo está muy ligado a la crónica.

El grabado es pues un medio de comunicación que se genera a través de la imagen impresa y que cumple un papel fundamental dentro de la sociedad –precursor obligado en las artes de los libros de tipos móviles que ya con la imprenta se logra garantizar, de manera más práctica, la reproducción masiva de la información. En el



Frente a frente (enero de 1935) de Luis Arenal Bastar.

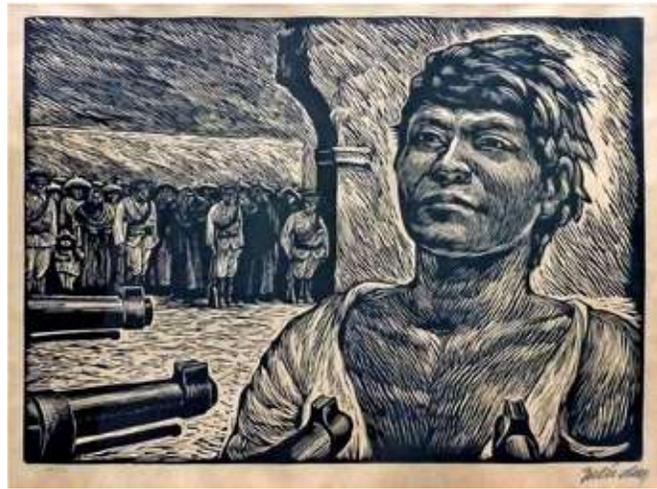
siglo XIX, además de encontrar los grabados en las artes de los libros, se encuentra también esta manifestación en otro tipo de publicaciones y periódicos independientes y desde esos momentos la caricatura política alcanza ese lugar especial y de poder mordaz que mediante la litografía aparece como una bomba, un arma, un detonante cuya función está dirigida hacia la denuncia social. La caricatura se convirtió en una forma de crítica social de tal manera que



Miguel Hidalgo (1828) de Claudio Linati, lámina XIV en trajes civiles, militares y religiosos de México.



El colmillo público (19 de marzo De 1903) de Jesús Martínez Carrión



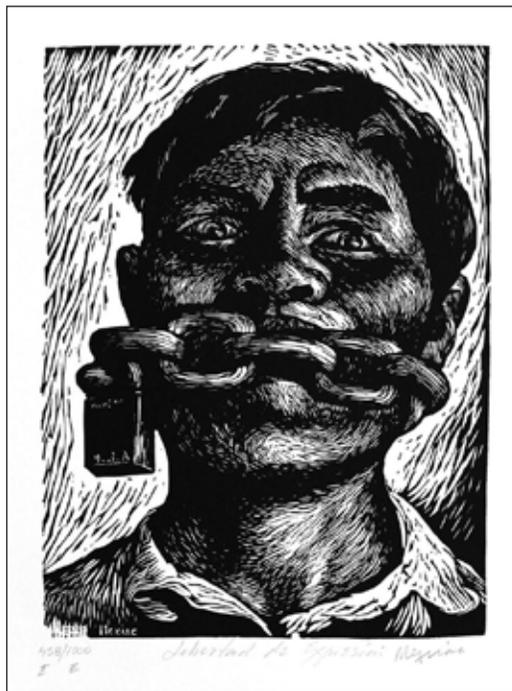
Fusilamiento (1950) de Leopoldo Méndez

los artistas de ese tiempo de verdad eran sujetos que arriesgaban sus vidas. Como ejemplos de ello tenemos al gran artista francés Honoré Daumier quién en varias ocasiones fue encarcelado por el contenido de sus litografías. En otros casos, además de encarcelamientos existieron destierros, tal es el caso del artista italiano Claudio Linatti, a quien se le debe la introducción de la litografía a México, quien, muy cerca de la reciente independencia del país, y a causa de sus colaboraciones en el periódico el IRIS, fue considerado para el país como persona *non grata*. Este artista heredo un gran legado a México dado que no sólo se le debe la introducción de la litografía a este país, sino que también dejó en él un importante compendio de litografías por medio de las cuales tenemos una interpretación del país correspondiente a la primera mitad del siglo XIX. Por medio de ellas se logran identificar aspectos relacionados con elementos culturales a través del registro de trajes civiles, religiosos y militares de México –una clave del porqué fue obligado a abandonar el país se puede encontrar en la imagen que el artista ofrece del cura Hidalgo, la cual en su momento causó gran polémica.

Con el ingreso de la litografía a México se desarrolla la edición de publicaciones de izquierda, pero también se empiezan a generar imágenes de corte tradicional y costumbrista las cuales no necesariamente se su-

jetan al fenómeno de la denuncia, sino que representan los contextos de una nación, en ese sentido, encontramos en el decimonónico este género, como ejemplo tenemos los trabajos de Gabriel Vicente Gahona (Picheta), en Mérida, Yucatán; Casimiro Castro y Manuel Manilla en la Ciudad de México, éste último quien antecede como colaborador de las hojas volantes publicadas por Vanegas Arroyo, labor que se continúa con José Guadalupe Posada, originario de Aguascalientes. Por lo tanto, podemos apreciar que el costumbrismo se desarrolla sin dejar de existir por ello el carácter de crítica social mediante la caricatura. Cabe señalar el caso de Jesús Martínez Carrión en San Miguel de Allende, quién sufrió encarcelamiento y maltrato a causa del contenido de sus caricaturas combativas.

Esta función social del grabado que se da durante el siglo XIX aún se mantiene hasta principios del XX, quedando como máximo exponente Guadalupe Posada con su gran producción y aportación a la tradición mediante sus hojas volante en donde queda asentada de nutrida manera la crónica social de este país durante ese periodo y cuyas intenciones las hereda el Muralismo Mexicano y después el Taller de la Gráfica Popular (TGP), mediante la producción de linóleos, grabados en metal y litografías. Podríamos enumerar a varios grabadores que se entregaron mediante sus imágenes a la realización de denuncias gráficas, pero basta con mencionar a figuras como José Clemente Orozco, Isidoro Ocampo, Leopoldo Méndez, Alberto Beltrán, David Alfaro Siqueiros, Fernando Leal, Alfredo Zalce, y Feliciano Peña. Para terminar podríamos dejar un separador a manera de homenaje de estos grabadores que asumiendo la responsabilidad de señalar la verdad mediante la denuncia gráfica sólo seguían un idilio de lo relacionado con el presente (es decir, esto aún continúa) como bien pude verse a



Libertad de Expresión, (1954) de Adolfo Mexiac. Linóleo.

través de la aparición del grabado titulado “Libertad de expresión” de Adolfo Mexiac – que a más de 60 años continua vigente y alrededor de él desatándose una serie de manifestaciones gráficas muy activas que nos revelan un presente eterno cuya tradición e importancia resulta estar vigente. ¶

FUENTES DE CONSULTA:

- Barajas, Rafael (el fisgón). La historia de un país en caricatura. Caricatura mexicana de combate (1826-1872). México, CONACULTA, 2000.
- Claustro de Sor Juana. Honoré Daumier y su siglo 1808-1879. México, Colección Armand Hammer, 1980.
- Denuncia gráfica: realidades contrastantes en el México de principios del siglo XX. México, UNAM, 2011.
- Linati, Claudio. Trajes civiles, militares y religiosos de México (1828), nota introductoria de Porfirio Martínez PeñaLoza. México, Porrúa, 1979.
- López Casillas, Mercurio. Manuel Manilla. Monografía de 548 Estampas de Manuel Manilla, grabador mexicano. México, RM, 2005.
- Martínez Moro, Juan. Un ensayo sobre el grabado a principios del siglo XXI. México, UNAM, 2008.

Galería

SIN TÍTULO

“-Tú- pronunció hacia la mitad del invierno
-Tú- dijo, señalándose el esternón.
-Tú- susurró-. Tú.
La respiración.
Todavía era el día n.º 38.
Cristina Rivera Garza

Por Elizabeth Casasola Gómez

Una reflexión poética sobre el quehacer del arte, que describe el proceso de producción que instiga a la investigación para respuestas filosóficas y poéticas, sobre todo para la creación de las obras. Algo por descubrir en el transcurso de la creación que debe ser justificado con palabras. La tensión entre imaginar y concebir...

Las prácticas creativas están ante una disposición público/privado como lo declara Leonor Arfuch, son experiencias místicas tendientes de la salvación. Dicha búsqueda de experiencias sobre la cultura de la herida y el borde del caos, la catástrofe como un atoladero definitivo, un transcurso extraño que se experimenta frente a la situación amorosa, el deseo y la deconstrucción

del sujeto: vivificar el arte, en la alegría y el amor a lo real según Deleuze. El caos del sujeto y el cuerpo provocan un reajuste de la capacidad de retorcer la mirada creadora, flexionar lo normativo impuesto a través de discursos performativos del sujeto.

Explotar el cuerpo, un sentido poético en lugares y tiempos convenientes para remover y respirar, provocar las afecciones, las emociones, padecimientos de la melancolía, síntomas que evocan, inducen alteraciones para reinterpretar al sujeto en relatos; que son las imágenes y otros instrumentos que se construyen a lo largo de la producción.

Durante el proceso de producción el cuerpo se presenta como un lenguaje des-bordado, un sujeto que puede ser él u

año 4 número 13 – febrero-abril 2017

.925
ARTES Y DISEÑO

- ++ -

otros, ruinas, fantasmas visiones complicadas y distorsionadas obsesionadas en la contemplación propia, descriptivas y egoístas. Un quehacer plástico apoyado en dinámicas cargadas de procesos emocionales de un sujeto descompuesto: amor.

El discurso de un cuerpo amoroso, que traslada el deseo y que despliega por otro sus gestos, se convierte en otro por ese objeto. Barthes, recuerda el amor como una explosión donde el lenguaje llega a olvidar la forma del objeto del amor por el mismo peso del amor. Los retratos y los objetos son producto de la ficción, actuación de las necesidades corporales; un rito compulsivo que evoca y añora a los cuerpos ausentes mediante la revelación

de los cuerpos y el desdoblamiento del propio ante diversas rupturas.

Este proceso es una serie de contradicciones desde la misma forma que maneje el género en un primer momento y por eso la producción, gracias a que en el arte no se utilizan las mismas reglas que en otras actividades, no aparecen tantos errores, se llaman pruebas y repentinamente ciertas decisiones ya no son tuyas. A veces las cosas son afectadas por infinitas situaciones fuera de nosotros mismos y la producción se construye a base de posibilidades que se van tomando. Reimaginarse, entre un yeso, pastillas para la alergia, para dormir y migrar.

¿Quién entiende esto? ¶

Galería
Sin título



Elizabeth Casasola_I



Elizabeth Casasola_II



Elizabeth Casasola_III

año 4 número 13 – febrero-abril 2017

.925
ARTES Y DISEÑO



Elizabeth Casasola_IV

Galería
Sin título



Elizabeth Casasola_V



Elizabeth Casasola_VI

año 4 número 13 – febrero-abril 2017

.925
ARTES Y DISEÑO



Galería
Sin título

Elizabeth Casasola_VII



Elizabeth Casasola_VIII



Elizabeth Casasola_IX

año 4 número 13 – febrero-abril 2017

.925
ARTES Y DISEÑO

Elizabeth Casasola Gómez

La autora es Maestra en Artes Visuales por la FAD. Ha sido seleccionada dos veces becaria de Jóvenes Creadores – PECDAEM. Participó recientemente en Encuentro de una Generación en la Academia de San Carlos, ha expuesto en PhotoEspaña 15 en la Casa de América. Es docente ciencias de la comunicación, ha impartido talleres en Punctum, MEXTROPOLI, Festival Cultural de Zitácuaro. Actualmente es responsable del proyecto del Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Estado de México, Vida es Corto. Su obra ha sido exhibida en México, Perú, Argentina, Portugal, Alemania y España.



Contacto: eli.casasola.g@gmail.com

925

ARTES Y DISEÑO