

artelugio

dirección de comunicación y difusión cultural universidad autónoma de Querétaro



arte y juego

índice

dos

distancia y proximidad

escuela de berni y hilla becher
paola santoscoy

cuatro

del personaje al drama

luis enrique gutiérrez o.m.

siete

battle royale

(batoru rowaiawi, 2000, dir. dingo fukazaki)
jorge díaz grajales

ocho

la mirada infantil en el cine

(los últimos treinta años)
Antonio Arvizu

doce

el dilema p.m.s.

exposición plástica con videoinstalaciones
de miguel ventura
alejandro ortiz bullejos

quince

imaginación, análisis y posmodernismo

carlos sandoval

dieciocho

el performance: continuidad y ruptura

martha urbin

veintitrés

XXII encuentro nacional de arte joven 2002:
jonatán olvera

veinticuatro

convocatorias



Candida Höfer,
Museo Folkwang de Essen
1982, Alemania
Fotografía a Color 35.5 x 51.5 cm.



Jörg Sasse W-90-02-01,
1990 Gießen, Alemania
Fotografía a color 40.5 x 30.5 cm.

Distancia y proximidad

Escuela de Bernd y Hilla Becher

La necesidad imperante de documentar una realidad cotidiana que amenaza con desaparecer, motivó a Bernd y Hilla Becher a utilizar la fotografía como testimonio y actividad artística que investigan las nociones de originalidad y la relevancia del registro dentro de la historia. Desde finales de los años cincuenta, el matrimonio de origen alemán se dedicó a fotografiar construcciones anónimas, pertenecientes a la industria y a la minería, en las que vieron una coherencia estética que debía ser conservada. Entre estos edificios se encuentran torres refrigerantes, depósitos de agua, contenedores de gas, silos, castillos de extracción y naves industriales, ampliándose años después hacia el ámbito urbano y las casas habitación. Su motivación no respondía a un interés por la conservación de estos edificios y estructuras, se trataba más bien de una aspiración por realizar un inventario, lo más completo y objetivo posible, de un mundo que estaba en vías de desaparición.

Partiendo del estilo de los primeros fotógrafos industriales, los Becher fotografiaban estas arquitecturas bajo una luz uniforme y desde una perspectiva elevada, lo que les permitía obtener una vista integral de la estructura o construcción. Mediante un método compositivo claramente identificable, los rasgos del edificio eran resaltados y el color quedaba eliminado por el uso de la fotografía en blanco y negro, despojando así a la imagen de todo efectismo. Por otra parte, la clasificación y comparación de imágenes como principio de trabajo, los llevó a elaborar un sistema de presentación en serie y un orden de tipologías. Lo anterior, aunado a la sobriedad y al carácter científico de estas imágenes, hizo que a finales de los años sesenta, su trabajo se insertara fácilmente dentro de una estética minimalista propia de los intereses del naciente arte conceptual.

Distancia y proximidad reúne una selección del trabajo de Bernd y Hilla Becher, acompañado por el de ocho fotógrafos alemanes que fueron sus alumnos hacia finales de la década de los setenta en la Escuela de Düsseldorf (Staatliche Kunstakademie in Düsseldorf). Actualmente, todos ellos ocupan un lugar importante dentro de la escena artística internacional, y de alguna u otra forma han asimilado parte importante de la enseñanza de sus maestros. Esta enseñanza comprendía, además de la técnica, una extensa documentación y el análisis sobre el más amplio concepto de cultura, incluyendo discusiones que giraban en torno a las políticas culturales de la época. Sin embargo, todos ellos siguieron distintas vías de exploración que los llevaron a desarrollar trabajos de características individuales.

Esta exposición condensa imágenes en grupos o series de fotografías que se entrelazan, haciendo evidente la voluntad de los autores de abordar temas relacionados con lo cotidiano y la realidad social. Las fotografías son miradas claras, sin manipulación, de un entorno cercano a los artistas, y muestran a una sociedad a través de sus construcciones, calles, interiores y lazos entre individuos.

Las obras expuestas parten de una elaboración técnica consciente, de experimentaciones temáticas y estéticas rigurosas, que les permite trazar vínculos con otras realidades y ampliar sus definiciones más allá del campo de la fotografía.

Paola Santoscoy
Curadora.

Los artistas que integran la muestra son:

Bernd Becher (Siegen, Alemania, 1931)

Hilla Becher (Postdam, Alemania, 1934)

Candida Höfer (Eberswalde, Alemania, 1944)

Axel Hütte (Essen, Alemania, 1951)

Thomas Struth (Geldern, Alemania, 1954)

Andreas Gursky (Leipzig, Alemania, 1955)

Petra Wunderlich (Gelsenkirchen, Alemania, 1954)

Thomas Ruff (Zell am Harmersbach, Alemania, 1958)

Simone Nieweg (Bielefeld, Alemania, 1962)

Jörg Sasse (Bad Salzuflen, Alemania, 1962)

Participan:

Instituto Goethe.

Instituto para las relaciones culturales en el extranjero
del Gobierno de Alemania.

Museo de Arte Alvar y
Carmen T. de Carrillo Gil
(macg)
8 de mayo - 24 de junio

Distancia y Escuela de Bernd y Hilla Becher proximidad



Luis Enrique Gutiérrez O.M.



del **personaje** al **drama**

cine cine cine cine cine cine cine cine

Aún cuando en los inicios del cine,

cine cine cine

se retrató a la espontaneidad de los niños desapercibidos
de la cámara o a las historias propias
de la cuentística infantil,

los intentos del cine con una perspectiva

que tratara de ubicarse desde la visión de los niños
habría de esperar tanto como el paso

de la primera generación de
grandes directores que dieron
lenguaje artístico al film.

Ni Griffith, ni Sjöström, ni Eisenstein, ni Lang, ni Welles,

por citar una breve lista de celebridades,
habrían de aceptar el desafío o

interesarse estéticamente por ingenuizar el ojo cinematográfico y,
con ello, haber renovado
tanto la temática como la técnica
a que ellos mismos propugnaban.

Así, habría que ubicarse en
una fecha tan remota como
1921 para establecer,
probablemente, el primer
antecedente notable que
buscó emplazarse desde esta
óptica que buscamos: "El
chico" parece ser la película
que acierta desde su autor,
Charles Chaplin, a constituirse
en la obra adecuada para el
autor idóneo pionero en
semejante tentativa.

Todavía como antecedente
igualmente notable, en 1933,
Jean Vigo en su "Cero en
conducta" dejaba ser a sus
niños en un cuadro tan
delirante y virtuoso como
caótico y contestatario. Otro
momento especial, en un uso
genuino de un protagonista
infantil, se encuentra en el
neorrealismo italiano,
especialmente en "Los
ladrones de bicicletas" (De
Sica, 1948) que logra hacer
de su coprotagonista el
contrapeso dramático
empático al espectador; y
poco tiempo después los
"Juegos prohibidos" (Clement,
1952) harán madurar la

presencia de los niños en
situaciones cada vez más
adultas condicionadas por los
contextos históricos de sus
tramas. Un caso excepcional
de óptica infantil en el drama
criminalístico lo podemos
encontrar en la película
protagonizada por Bobby
Driscoll, "La ventana" (1949)
de Ted Tetzlaff, una
revisitación a la moraleja de
Pedro y el lobo sobre el valor
del testimonio de un niño y el
peso de su credibilidad.

Mención aparte merecería la
obra del fotógrafo Albert
Lamoris que por "Crin
blanca" (1952) y "El globo
rojo" (1955) recibía, aparte
del gran premio del Festival
de Cannes, el reconocimiento
de un sinnúmero de
instituciones educativas,
filantrópicas, y culturales en
general, por el contenido
humanístico de sus
cortometrajes, más cerca de
una poética que del registro
documental (v.gr. "La historia
de Louisiana -Flaherty, 1948).
En 1959 la generación de los
enfants terribles franceses
realizaba en manos de
François Truffaut "Los 400
golpes" a la manera de una
declaración de principios
estéticos en una de las más

francas renovaciones
temáticas de la historia.
Y en una latitud tan extraña
como la India una voluntad
temática aún más vigorosa se
presentará en la trilogía del
realizador Satyajit Ray: "Pathar
Panchali" (1954), "Aparajito
(1958) y "El mundo de Apú
(1959), capaz de sostener el
reto de la mirada infantil sin
las concesiones
melodramáticas y fraudulentas
de mucho del cine posterior
(v. gr. "Salaam Bombay -Nair,
1988-).

En lo que respecta al cine
nacional conviene señalar
como la película que
completamente explora ya la
complejidad del fuero interno
de un niño, la cinta
independiente, y primer
largometraje de Servando
González, "Yanco" sobre la
relación tácita de un aprendiz
de violinista con su anciano
maestro en el complejo de la
vida campesina sin
folklorismos. Y en el ámbito
del cine de éxito comercial de
nuestra propia
cinematografía, el mismo año
1960 filma Emilio Gómez
Muriel "Simitrio" que aborda
el drama de la profesión
magistral ante la capacidad
de crueldad deshonesto de un
grupo de estudiantes

pueblerinos. Todo esto en el
entendido de la crucial
aportación emprendida desde
"Los olvidados" (Buñuel,
1950), cinta inaudita que
revisa la axiología callejera
del México desfavorecido,
explorando incluso las
obsesiones oníricas y el relato
subconsciente de un grupo
adolescente y juvenil de
delincuentes.

El caso del cine soviético
presentará en 1962 la cinta
ganadora del León de Oro de
Venecia, dirigida por Andrei
Tarkovsky, sobre el papel
bélico de un niño haciendo
las veces de un heraldo
forzado por las circunstancias
a resolver los problemas de
sobrevivencia física, moral y
psicológica que el director
plasma con un formalismo
inédito para este tipo de
historias en "La infancia de
Iván".

El importante dramaturgo
Peter Brook ejercitaba buena
parte de sus presupuestos
teatrales en su afamado
experimento cinematográfico
al adaptar al cine "El señor de
las moscas" en 1963,
contribuyendo así en las tesis
acerca del comportamiento
salvaje que brota en las más
insólitas circunstancias.
Todo esto nos podría

el alemán Volker Schlöndorff reivindicaba la mirada infantil en relatos de gran aliento histórico al adaptar la novela de Günter Grass "El tambor de hojalata" que sería aclamada en festivales de todo el mundo.

promoción y el aplauso ante semejantes atrevimientos;

y así desde la Linda Blair que

profanaba en cuadro para "El exorcista" (Friedkin, 1973), pasando por la Jodie Foster en papel de prostituta cínica en "Taxi Driver" (Scorsese, 1976) hasta "Pretty Baby" con Brooke Shields, (primera película norteamericana de Louis Malle, 1978), se desató una infecunda discusión legal sobre las implicaciones de los protagonistas niños.

Lo anterior, sin tomar en cuenta que en Italia, en 1975, Pier Paolo Pasolini filmaba "Salò o los 120 días de Sodoma", la que podría ser la cinta más escandalosa sobre el uso de niños en el cine, al contar la historia de un secuestro de ocho niños y ocho niñas en la Italia fascista recluidos en un bosque y sometidos a los más desconcertantes y revulsivos actos de violación, manipulación y mutilación violentas que se hayan visto en la pantalla.

En 1977 el cine búlgaro daba a conocer "Los erizos nacen sin espinas" de Dimitër Pétrov, probablemente para su tiempo la mejor película en términos de fidelidad de perspectiva, que a su manera hará escuela en el cine del bloque oriental en plena búsqueda. Dos años después

El cine latinoamericano mostraba su rostro infantil en la singular película de Miguel Littin, y primera película nicaragüense, sobre el drama de un jovencito atrapado entre el somocismo gubernamental y la insurrección sandinista, "Alsino y el cóndor" (1982). Por otro lado, en Brasil ya se había realizado en una cinta gráfica y depresiva, con un registro casi documental, los acontecimientos de vida callejera en la metrópolis contemporánea en "Pixote" (1981) del realizador argentino Hector Babenco, tan veraz como tremendista. Mientras que con una ideología similar de izquierda liberacionista se recreaba en "Ven y mira" (Klimov, 1985), en el cine aún soviético, la descripción de la horrenda transformación hacia la adultez de un niño vejado moralmente por la segunda guerra mundial. Tema este de

la guerra en el que el propio Steven Spielberg tratará de hacerse respetar desde las concesiones a sus manierismos en "El imperio del sol" (1987), producto patriotero y malograda por las ínfulas de un protagonista forzado, que contrasta, para el mismo año, con la obra de John Boorman, con similares premisas en "La esperanza y la gloria" pero que acudía a una sinceridad temática que dejaba sin suspicacias al espectador no distraído. La óptica infantil, en general venía concesionando, en muchos directores, al drama lacrimógeno y extorsionante, sobre todo en el cine de gran giro comercial con, por ejemplo, el efectista "El campeón" (Zeffirelli, 1979) que se valía de la reposición de la cinta de Vidor de 1931, adaptando la historia del boxeador indolente ante las atenciones de la custodia de su hijo (Ricky Schroeder). El mismo año "Kramer Vs. Kramer" (Robert Benton) explotaba el histrionismo de su protagonista Justin Henry, en el sentimentalismo de una crisis de divorcio. A principio de los ochentas el cine independiente norteamericano aproximaba

no sólo una obra estrujante sobre la importancia de los niños en el contexto de una vida post holocáustica, sino una de las miradas femeninas, desde la dirección de cintas, más consistentes y respetables en la película "Testamento" de Lynne Littman, con un Lukas Haas soportando con sublimidad la catástrofe emocional.

Como una inesperada declaración de retiro del cine, el fundamental Ingmar Bergman parecía dar colofón a su obra filmica de décadas con la autobiográfica "Fanny y Alexander" (1983) donde el amor y la muerte, la magia y la religión, la vida familiar y la de los escenarios (y una cierta reflexión sobre los orígenes del cine) culminaban en una más decidida recreación del drama de ser niño o niña en el rigorismo de una familia tradicional.

El debut en 1981 de Emir Kusturica con "¿Recuerdas a Dolly Bell?" emprenderá una exitosa trilogía que llega al final de la década con "Tiempo de gitanos" (1989) y que pasaba con éxito como el que más no se podía esperar por "Cuando papá sale de



¿Cómo he de amarte, mi pequeñín?,
una instalación de videos hablados en un
lenguaje antiguo y subsidiario, 2002
16 impresiones digitales sobre lona
11 monitores sincronizados.



EL DILEMA P.M.S. EXPOSICIÓN PLÁSTICA Y VIDEOINSTALACIÓN

Algunos de los aspectos más reconocidos de las tendencias en la plástica de nuestro tiempo, de este tiempo al que suelen llamar postmodernidad, son como sabemos, la intertextualidad, la ambigüedad, la tendencia a la fragmentación de la forma, a un replanteamiento de las relaciones espaciales y del binomio arte-tecnología junto con un obsesivo antimimetismo, que suele presentarse en la forma de una expresión autobiográfica o íntima y personal del autor; así como también una recuperación en ocasiones del sentido lúdico del arte. De manera que incluso la noción de pintor o de escultor que se tenía en décadas pasadas ha dejado lugar a la de artista plástico.

Términos como instalación, performance, espectáculo multimedia o de manera más genérica, el de evento o acontecimiento plástico, han ido sustituyendo al de exposición, así como también a la función tradicional de la galería de arte, en donde los artistas

tradicionalmente cuelgan sus obras de los muros para que los receptores-consumidores de obra plástica, admiren, rechacen o compren lo que se les propone.

En la actualidad uno de los fenómenos más singulares que se generan por causa de estos cambios en los paradigmas de la creación es el del carácter efímero de la obra

de arte, el cual cada vez se torna más circunstancial y más específico y por consecuencia puede notarse también una ruptura con su carácter tradicionalmente atemporal. De hecho, también en algunos casos el sentido del autor tiende a colectivizarse, a perderse el nombre del individuo-autor, para conformarse la idea de un grupo creador, con una estética y una propuesta formal específica, independientemente de quienes sean sus integrantes. Fenómeno que, por cierto, venía ocurriendo en las artes escénicas desde los años sesenta con el surgimiento de la llamada creación colectiva y el teatro de grupo.

Y ciertamente, también, muchas tendencias en el arte postmoderno van al encuentro de un espíritu escénico y espectacular. Las exposiciones artísticas en galerías vez con vez se convierten en acontecimientos que anteriormente poca relación podrían tener con determinada propuesta plástica.

El creador artístico de nuestro tiempo va más allá del trabajo especializado; domina no sólo los aspectos relacionados con la pintura o la escultura, sino también lenguajes aparentemente lejanos como los de las artes escénicas (la danza, el teatro, la pantomima, la expresión corporal), la música o la literatura, e incluso debe desarrollar un cierto dominio de aspectos tecnológicos como la videofilmación y la informática.

El problema radica no sólo en la conjunción de todos estos lenguajes para desarrollar o producir un evento artístico, sino qué se tiene que decir con ello.

Se suele repetir con demasiada frecuencia que el arte postmoderno ha rebasado los discursos de carácter político; que el arte se ha alejado en definitiva de la crítica social y



Ejercicios o El regreso del cuerpo,
Lenguaje IV (clase de lenguaje), 1988
Exercises or Return of the Body,
Language IV (language class), 1988
Video 608 #8217.

VENTURA. MUSEO DE ARTE CARRILLO GIL,

(6 DE MARZO-17 DE JUNIO 2002)

que sus autores asumen de manera natural en sus expresiones artísticas el llamado "fin de las ideologías". El arte postmoderno, se supone así, como una expresión que no necesariamente intentará construir un discurso para comunicar una determinada y explícita postura social de sus autores, sino simplemente, habrá de expresar las redes de relaciones entre el yo del autor creativo y la materia con la que trabaja, llegando incluso a convertirse, en ocasiones, en un arte confesional en donde el cuerpo mismo del creador o su mundo cotidiano, son en sí mismos la materia prima para la obra plástica. El cuestionamiento social queda aparentemente fuera de las relaciones entre el autor, su obra y los receptores-consumidores para asumir, al menos idealmente, una relación directa y casi personal entre el emisor y el receptor de obra artística.

En realidad, esta situación suele convertirse también en un medio para evadir no sólo una actitud crítica ante el entorno social, sino también para escamotear el yo del emisor, llegando a convertirse la expresión artística en una máscara que reproduce fórmulas de arte novedosas como el llamado performance o las instalaciones, con buena o mala fortuna y desembocar así en un puro ejercicio de narcisismo o en un lamentable vacío epistemológico en donde el arte como forma de conocimiento queda nulificado de manera sustancial, para convertirse en un objeto de consumo más al alcance de quien pueda pagarlo.

Pero este no es el caso de Miguel Ventura, sino todo lo contrario. Se trata de un artista nacido en San Antonio, Texas, en 1954 que, con estudios universitarios (estudió en la Universidad de Princeton, Nueva Jersey y en la School of the Museum of Fine Arts de Boston) ha podido asumir con profundo conocimiento de causa tanto las

transformaciones sociales de su tiempo, como las transformaciones que consecuentemente se han ido sucediendo en el campo de la creación artística desde principios de los años ochenta hasta nuestros días.

Es claro: hoy más que nunca la mayor parte de los artistas de cualquier disciplina reproducen formas artísticas, y sólo una mínima proporción alcanza a convertirse en creador de formas. Por ello, uno de los retos más apasionantes de un creador artístico de nuestro tiempo es el de llegar a crear un lenguaje propio.

Miguel Ventura es un creador de lenguaje, en la medida en que no solamente llega a dominar diversas técnicas de expresión plástica, sino además es capaz de incorporar diversos lenguajes para ir estableciendo los códigos de una serie de ideas artísticas propias que le habrá de servir para realizar una crítica mordaz y despiadada de la cosificación que el Estado y los medios de comunicación masiva han ido haciendo del individuo para convertirlo en una obediente máquina de consumo.

Su propuesta de arte antimimético nos lleva a un aspecto cercano al de la realidad virtual, más que imitar a la naturaleza, la simula y para ello crea y reproduce un nuevo

Alejandro
Ortiz
Bullegoyri
Profesor
Investigador
(UNAM-UAM-UAQ)

alfabeto fonético y simula desarrollar un nuevo lenguaje universal, para desenmascarar el discurso neofascista que suele enmascarar en ocasiones la propuesta de globalización hegemónica: "Todos deben hablar y expresarse en el lenguaje que el Centro de Poder ha dictaminado"; "Todos ustedes deben consumir y comportarse como se establece en el modelo que hemos impuesto; deben por ello, ir a capacitarse, a ejercitarse, a tomar cursos de excelencia en el manejo de nuestro nuevo lenguaje".

Para ello en la exposición *El dilema P.M.S.* Ventura nos va llevando de la mano en todo lo ancho del tercer piso del Museo Carrillo Gil, para que asistamos a diversas instalaciones, cuadros, fotomontajes y videos en donde se nos ofrece un mórbido juego de inocencia-perversión que va desde la contemplación de cuadros de gran formato con cuerpos en grotescos juegos sexuales, para pasar a espacios que evocan el mundo infantil de los jardines de niños (espacios blancos, con imágenes y cuerpos en donde predominan los colores claros y pastel), siguiendo por espacios en donde se muestra el libro *Los cuadernos de Madmoiselle Heidi Schreber* al alcance del asistente a la exposición, para que lo manipule, para pasar a pequeños espacios, que simulan y evocan los espacios de juegos para niños de centros comerciales y expendios de comida rápida, en donde se proyectan en monitores imágenes de personajes aprendiendo, ensayando o ejecutando el nuevo lenguaje que la NILC (New Interterritorial Language Committee) inventada por el artista, ha impuesto a la humanidad entera, al

impuesto a la humanidad entera, al parecer.

En una de las pequeñas salas, se nos presenta un fotomontaje con el Führer Hitler tomando de la mano a dos simpáticos pequeñines de raza aria pura, para que como espectadores no olvidemos que el juego y la ironía cáustica de la exposición no van más lejos que nuestra propia realidad histórica.

El lenguaje fonético que crea Miguel Ventura, motivo conductor de toda la exposición, es una mezcla de diversos idiomas cuyas grafías surgen de las célebres trencillas del personaje de Heidi que al retorcerse de determinada manera conforman el equivalente de su imagen acústica. Pero esas imágenes visuales terminan transformándose en heces fecales, que a su vez son reproducidas en serie como galletas que al ser ingeridas darán alivio a los enfermos e inadaptados de esa nueva sociedad.

La visión de la sociedad contemporánea que nos presenta Ventura es aterradora, pero también no muy lejana a nuestra percepción del acontecer mundial y así para dar énfasis en la cosificación y automatización del individuo, el autor nos presenta un video del un hombre (que personifica el mismo Miguel Ventura) que se encuentra preñado y tiene como rostro una costra de grafías del lenguaje impuesto por el Nuevo Comité Interterritorial de Lenguas; para acabar en las imágenes finales que presenta la exposición encontramos a un individuo-pelele al que le fluye de su cuerpo, como parto supremo, ese lenguaje universal que cobrará vida propia, no sin antes encontrarnos con una nueva casita blanca en donde ingresamos para percatarnos de que está vacía, salvo por dos pequeñas cámaras que habrán de monitorear la vida íntima del individuo, por si acaso asume una actitud enferma...

Al final el dilema *¿puede o no puede haber arte político en nuestro tiempo?* se resuelve gracias a las visiones grotescas de Ventura y la conclusión es la misma de siempre: El arte siempre es y será un acto político.

ANÁLISIS Y MAGINACIÓN, PoSMoDeRNiSMo

primero

El conocimiento no es una realidad contemplada, imitada o memorizada, sino el resultado de una actividad transformadora. El saber es un proceso que implica el accionar, el simbolizar, comparar, deducir, relacionar e interpretar, pero sobre todo, el transformar.

El saber resulta de la relación multidireccional entre la persona y el objeto de conocimiento, una relación que carece de fronteras. Los objetos y los sistemas de conocimiento se reorganizan a sí mismos continua y profundamente en el proceso de crecimiento intelectual del individuo.

La realidad despliega un número indefinido y prácticamente ilimitado de niveles de observación, a escalas diversas y en estratos distintos, de tal modo que un modelo puede ser útil para un individuo, y no para otro. Un objeto de conocimiento se transforma al alcanzarlo, a la vez que todo avance en nuestro conocimiento, basado en esta transformación y alcance, permite la apertura de nuevas posibilidades que definen por sí mismas, paradójicamente, sus propios límites, en una compleja e infinita espiral revolvente entre conocimiento y transformación. Considerado así, el conocimiento tiene que ser una actividad derivada de un complejo enriquecimiento intelectual (a diferencia de la información, siempre susceptible a una suerte de *endogamia epistemológica*, en la que los individuos permanecen inmutables ante los resultados del proceso de comunicación, mientras éstos resultados se degradan paulatinamente, en una suerte de *decadencia taxonómica*). El rumor es un ejemplo de ello, como también lo es el principio pedagógico de la memorización superficial en nuestro sistema educativo). La información se transforma en conocimiento sólo cuando es compartida, asimilada y transformada con y por otros, ora en un contexto social, comunitario, ora de grupo o entre dos personas.

Pero no por el hecho de que el conocimiento (tal como lo defino) sea una actividad social y no individual, como se considera usualmente puede considerarse como un simple conjunto de circunstancias, condiciones estadísticas y hechos externos. El conocimiento no es un fenómeno estable: debemos entender su proceso como un fluido para el que no puede existir una frontera entre un hecho real, actual, y lo nuevo, lo aún no existente, lo caótico o impredecible.

En términos opuestos, la idea moderna, de origen cartesiano, de que existe un patrón arquetípico, expresado en términos de módulos cognoscitivos, está basada en la versión de una teoría ya debilitada que concibe al ser humano como alguien que copia, repite, imita o elabora internamente sus representaciones a partir de una información ya decodificada y externa. Este enfoque implica una extrapolación entre la persona y la realidad por conocer, como si el conocimiento tuviera su propia experiencia, independiente de la persona. Vemos también aquí una indefinición conceptual de lo que es información y lo que es conocimiento. Lo que es claro es que se ignora totalmente a la persona, se ignora lo que está por crearse, por nacer en el individuo: los hechos dados, los datos, son más importantes que lo novedoso y su evolución.

segundo

En la cultura occidental, la imaginación asociada al arte se considera usualmente un don personal, una capacidad individual de ir más allá de nosotros mismos y los demás. En este contexto, la imaginación no está asociada al proceso de cambio implícito en la experiencia del conocimiento. La imaginación es individual y espontánea o no es imaginación.

Por otro lado, y como un reflejo de este enfoque, el concepto occidental del desarrollo creativo asociado a la imaginación, separa arbitrariamente el espectro complejo de la creatividad humana en dos enormes gajos: la creatividad personal (la occidental, la desarrollada, la del Norte) y las otras "imaginaciones", el resto, muchas veces iletradas, del Sur (cuyos resultados tienen más relación con factores "externos" es decir, "culturales", que con otros factores asociados al crecimiento y capacidad de comunicación del individuo). Si bien este enfoque abraza a las culturas letrada e iletrada, lo hace de manera dicotómica y, por desgracia, está más relacionado con factores de poder económico y político que con un enfoque humanista: siempre ha estado íntimamente ligado al auge colonialismo, al imperialismo moderno y su industria, y al proceso de la globalización del consumo.

Podemos hablar, a contracorriente, de la imaginación y la creatividad social: lo que es imaginado y creado colectivamente, sin autores específicos. Algunos de los ejemplos más enriquecedores de la imaginación humana fueron y son creados en comunidad, desde el origen del hombre. Todas ellos tienen una profunda relación con la cultura comunitaria, la tradición oral y las actividades compartidas. Este último aspecto, el de las actividades compartidas, lo conforma como un organismo integral, autorregulado, casi ecológico (y aquí conviene la atribución de dos etimologías, una de ellas arbitraria: el *ekhein* griego, resonar, que derivó en el eco castellano; y otra usual: derivada del *oikos*, casa, y *logos*, tratado).

En las culturas milenarias tradicionales en vías de extinción filosófica, dentro del espectro de la cultura universal, tanto la música, la arquitectura, la pintura, como la comida, la religión, la danza, la agricultura y el desarrollo de herramientas, etc., son parte de un mismo universo y tienen un significado compartido. Para los miembros de una comunidad tradicional (la comunidad que persiste, no obstante los embates hegemónicos) es prácticamente imposible concebir la razón de ser de un elemento aislado de su cultura; aunque quizá le sea relativamente fácil explicar su funcionamiento práctico en particular. Este es, en mi opinión, un aspecto clave que determina las diferencias básicas entre la cultura letrada y la iletrada: la descontextualización de los objetos, los hechos, los eventos y las experiencias. Este proceso tiene una relación intrínseca con uno de los conceptos inherentes a la cultura occidental: el análisis. No se puede concebir un análisis "iletrado", partiendo de la definición del término *análisis* que se hace más adelante. Los procesos de análisis están íntimamente relacionados con la codificación de los eventos, y la codificación, a su vez, tiene relación tanto con la abstracción conceptual de la realidad, como con el desarrollo de sistemas de escritura. Así, escritura y análisis se convierten en los pilares más relevantes de la cultura occidental.

tercero

Analizar es reducir por medio de la abstracción. Es una manera de ver sólo un lado de una realidad de múltiples dimensiones, ya que su principio básico está sustentado en la disolución de las situaciones, con propósitos ora demostrativos, ora aplicados a la enseñanza. En este escrito, sin embargo, no se pretende la anteposición del análisis con la síntesis, enfoques tradicionalmente dicotómicos. Aquí cabe en todo caso determinar que el análisis, procedimiento que usa de testimonios y controles susceptibles a la verificación y corrección continuas, es el equivalente al empirismo tradicional, si bien actualizado constantemente (N. Abagnano). La relación entre empirismo y postmodernismo se verá más adelante. Vamos a los ejemplos.

En la música de tradición aural (aprendida "de oído"), o música iletrada, todo está implícito, nada puede explicarse por los miembros del colectivo de un modo aislado: términos como "escalas", "intervalos", "duración" o "notas" tienen sentido sólo si están relacionados con los otros aspectos del organismo autorregulado (religión, arquitectura, danza...). Podemos descontextualizar estos conceptos musicales arbitrariamente para el análisis (de hecho, los solemos llamar *elementos* o *parámetros* de la música), definiendo acaso una metodología acorde con los resultados deseados, sin embargo, siempre obtendremos una imagen particular de un contexto general.

Enfoquémonos en la música, arte que a todos nos transforma. El análisis musical existe solamente en las culturas letradas y está asociado irremediamente a las partituras. Pero en la música de tradición aural no se tiene una partitura para analizar. Así, los etnomusicólogos basan sus investigaciones sobre la música iletrada a partir de su manera occidental de escribir música, con oídos y criterios occidentales. Se asume así, epistemológicamente, que *análisis* y *objeto analizable* son dos conceptos separados, y que la expresión cultural de un pueblo puede manipularse no sólo como un objeto "musical", sino además como un objeto ajeno e independiente del que lo analiza. Se asume que nuestras ideas hechas, nuestra información, nuestro bagaje cultural, son más importantes que aquello que está por crearse como nuevo conocimiento en nosotros mismos. El análisis de un objeto fuera de su contexto y a partir de consideraciones ajenas a éste hace resaltar el dualismo entre la persona y la realidad por conocerse. Creo que es necesario incidir más sobre este aspecto.

Si analizamos una ejecución de música iletrada, el proceso normal es A): su grabación (que resulta en una descontextualización); B): su transcripción a escritura musical (que resulta en una "traducción" arbitraria); C): su análisis (o disolución en partes dinámicas para el estudio estructural de sus relaciones); y D): nuestras conclusiones (muy alejadas ya, por todo lo anterior, de la *realidad seminal*). A esta manera de alejarse de un objeto de conocimiento a través del análisis lo llamo *cuantización cultural*. Puede entenderse la *cuantización cultural* como una reducción sistémica, pero también como una *reconsideración sistémica* de la experiencia, provocada por un proceso de análisis estructural basado en los estratos de información e ideas definidas *a priori*, que funcionan como una suerte de trama de resolución limitada que deforma el evento a tal grado que puede llegar a ser irreconocible. La cuantización cultural implica por ello lo que Husserl llamó "la neutralización de la actitud natural, o la puesta entre paréntesis del mundo". Este es un tema que requiere de una profundización que rebasaría con mucho los alcances planteados para este escrito. En una segunda entrega se abundará sobre el análisis y la cuantización cultural, específicamente en música.

El análisis también tiene relación con procesos neuróticos del pensamiento (considerados como la antítesis de un crecimiento natural, reflejada en el mero propósito de elevarse por encima de los demás, K. Horney) porque plantea el vislumbramiento de un ideal, del perfeccionamiento personal a través del dominio sobre el sujeto de conocimiento. Hablo de la búsqueda del "deber ser" de un objeto de conocimiento, de un objeto idealizado (contemplado en el futuro, que aún no existe), y no de un objeto palpable, que está frente a nosotros, con toda su complejidad. Así, en Occidente la comprensión de la complejidad está asociada a su deconstrucción y su idealización; en las culturas iletradas, a su vivencia total, profundamente relacionada con el pasado y las experiencias, esto es, relacionada con el eco y con la casa.

Cuando nos acercamos a una partitura o a una ejecución de música iletrada, para el caso es lo mismo, desde el enfoque que plantea este escrito con la intención de que su conocimiento nos transforme, buscaremos el contexto en el que se producen todos los elementos perceptibles con los que este evento pueda tener relación; incluso elementos que pueden tener más relación con los diversos orígenes de este evento que con nuestra idea de *música* (una idea preconcebida, un ideal). Establecemos así, una relación que nos transforma y nos hace ver nuestra realidad de una forma novedosa. Nos olvidamos de los "resultados" de un análisis, porque estos ya forman parte de nosotros mismos. Hemos dejado de ser "objetivos por medio del análisis" para asumirnos como parte de un organismo cuyos elementos se afectan multidireccionalmente. Así, a la vez que conocemos más, somos distintos, porque aquello que conocimos cambia de modo permanente con nosotros mismos.

En el ámbito letrado de Occidente se asume ya este hecho (desde los años sesenta del siglo pasado y desgraciadamente sólo fuera del *mainstream* académico): podemos escuchar maravillosos ejemplos de música letrada barroca ejecutados por alguien transformado por todo el barroco posible, que no sólo leyó las partituras de esa época. Cuando lo escuchamos en nuestro disco compacto, digital, podemos imaginarnos al compositor de la época, su comida, su religión, su casa y sus perros, de la misma manera como podemos imaginar la vida del músico huasteco en nuestro CD favorito del género. Así, de pronto, en nuestra mente se empiezan a dar encuentros inauditos entre las culturas letrada e iletrada, encuentros que no pueden disociarse del pasado, de nuestro presente ni de un futuro que se percibe cada vez más complejo y bellamente caótico. De hecho, estos encuentros siempre han existido. La cultura no es en sí misma dicotómica (los que afirman que la historia no inicia sino hasta la invención de la escritura, no estarán de acuerdo, por supuesto). El mito de su separación filosófica está relacionado con intereses colonialistas, como ya se dijo. El fin de las dicotomías tiene relación con el deseo de liberación del hombre, con su búsqueda sin fin de la independencia verdadera, asociada a la libertad, la creatividad, la imaginación y el conocimiento compartido, pero este sentimiento se convierte en una manifestación neurótica más si no se tiene la conciencia de que la libertad total no existe en realidad, de que somos parte de un orden limitado. Así, paradójicamente, la conciencia de nuestros límites nos expande y la búsqueda de la libertad "verdadera y total" nos limita y empobrece.

El performance: continuidad y ruptura

danzas son vehículos de prácticas conservadas y transmitidos por la tradición oral y los bailes populares ofrecen un buen ejemplo de esas memorias del cuerpo que al mismo tiempo que pertenecen al orden de lo público y lo consciente, sirven como transmisoras de aquellas mentalidades o actitudes culturales que se refugian en lo íntimo y lo inconsciente, y, expresado en términos de poder, de la memoria subalterna o dominada de un pueblo o grupo.

En el terreno del catolicismo tenemos el rito litúrgico de la eucaristía que, en un sentido performativo amplio, para el que toda presentación viva y ritual cae dentro de éste género, no es sino la repetición de la historia de Cristo, como recuento en la memoria y búsqueda de permanencia y continuidad.

Pero, siguiendo lo anterior, me interesa destacar aquí la supeditación del rito a un principio de sublimación de la violencia (no se muestra la sangre, sino el vino y el pan, la hostia como síntesis, etc.), por obra de la cual resulta difícil transgredir, nota que ha sido delineada, como hemos visto, como sustantiva del performance como género artístico.

Si partimos de la caracterización de este tipo de actos rituales como actos performativos, tendríamos que reconocer que tienden, más que a la ruptura o cambio de dirección, a la integración de elementos de disrupción, esto es, a la búsqueda de una solución de continuidad en un universo concebido como circular. Esto hace que cuando Döring analiza los rituales y danzas ancestrales, al señalar su función catártica, precise con ella más bien su función integradora entre el caos y el orden.

Si exploramos el comportamiento de la relación entre continuidad y ruptura en el otro sentido más acotado del término, es decir, el de aquellos que lo conciben

como manifestación artística estrictamente moderna, encontramos algo diferente.

Por un lado, sus antecedentes estarían fundamentalmente en dos vertientes artísticas: por un lado, el movimiento dadaísta de entreguerras y, por el otro, el Action Painting. Cuando los grupos de artistas y poetas dadaístas, entre los que destacan Tristan Tzara, Marcel Janco, el suizo Hans Arp y los alemanes Richard Huelsenbeck y Hugo Ball, provenientes de diferentes partes de Europa, desarrollan en Zurich, en el café Voltaire, sus beligerantes "danzas cubistas", éstas pretenden arremeter contra todo y, en ese sentido, no aceptaban línea de continuidad alguna. Conocido es que el movimiento Dada jamás pretendió ser un movimiento artístico, crearon una manera de protestar mediante actos absurdos, que implicaban violar las reglas al interior de la creación literaria, hasta la destrucción de las obras de arte y la construcción de nuevas que no pretendían ser artísticas; incluso se dice que todo acabó cuando algunos pretendieron oficializarlo y, en este sentido, incorporarse al orden.

El Action Painting surge con la inmigración de varios artistas europeos hacia los Estados Unidos, como Mark Rothko, Willem de Kooning, Arshile Gorky y Hans Hoffmann, y sobre todo, de Mark Tobey, Jackson Pollock y de sus seguidores, los informalistas franceses, como Georges Mathieu o Yves Klein. Aquí resulta sustantivo el nexo de éstos con el budismo y la filosofía oriental, particularmente con Japón. Con ellos, el acto o el proceso de pintar se volvió más importante que la pintura misma, pero también se da el encuentro místico; proceso similar al seguido en otros campos, como el del teatro, con el teatro pobre de Grotowski, donde el manejo de las técnicas psicofísicas raya con un encuentro místico religioso

de revelación, que tiene un notorio origen en la mirada a los orientes como alteridad frente al desarrollo de occidente..

Este encuentro con los orientes nutrirá un tipo de performance que busca el acto ritual. Al respecto son relevantes los trabajos de Joseph Beuys, que muchas veces fue considerado como un chamán europeo. Recordemos aquí el papel que ha jugado este chamanismo, la terapia catártica y el ritual en el performance que se practicó en los años setenta, en el accionismo vienés o en propuestas performanceras más actuales donde el artista se exponía a situaciones que resultaban difíciles de soportar o que se volvían desquiciantes por la recurrencia a la historia emocional del propio artista, para atacar o transgredir los tabúes sociales o sexuales.

La relación entre performance moderno/ ritualidad y entre ritualidad ancestral/ performance nos lleva a un esbozo de diferenciación entre ambos, que parece encontrarse en dos núcleos: la relación continuidad / discontinuidad y la de disrupción / ruptura. Es decir, mientras la función de la ritualidad en el performance tribal era establecer una línea de continuidad, integradora del caos o del elemento disruptor, en los performances modernos predomina una pretensión política orientada hacia la ruptura o transgresión.

Cuando la exploración nos lleva desde la danza a un performance en el que bailar es caminar y hablar, o donde el público que entra a una exposición en una sala de museo se enfrenta al espacio vacío y al encuentro forzoso con los otros dentro de la misma, algo sucede: el performance cuestiona y rompe todo código y con él toda tradición, tendencia que seguirá hasta llegar su energía al agotamiento. En los 60's, vinculado a los procesos y arte

transformaciones sociales y políticas de la época, el auge y radicalidad del mismo se da bajo la bandera de la ruptura con la historia del arte tradicional, poniendo en tela de juicio el canon de los medios artísticos establecidos; utilizando como recursos la ironía o la crítica, así como la exploración de nuevos reinos (percepción sensorial, sicología conductista, sexualidad emancipada, metáfora y teatralización, antiformalismo). Mediante la renuncia al arte elevado y académico, la vida cotidiana aparece como arte en sí, se dirige la mirada hacia la vibración emocional e intelectual de la experiencia real, además de cuestionar el valor comercial de los objetos artísticos.

Arribamos después al performance "postmoderno", llamado por algunos neodadaísta, en donde vamos desde una presumida caída de todo código hasta el cabal vaciamiento de la memoria, la suspensión de todo puente solidario con el pasado y de toda pretensión política, ocurrida por la mezcla y la dislocación. En esta memoria suspendida la ritualidad se magnifica, pero al estilo new age, light, creando sus propios, ya no mitos, sino fantasmagorías.

Trayendo a colación el trabajo temprano de algunos performanceros, como el de Lorena Wolffer, con su "baño con sangre", podemos reconocer un intento por unir el arte con el ritual religioso y mágico, podríamos encontrar incluso al mito de Eleusis como acto purificador y de invención; pero, no podemos negar su carácter personal y narcisista. Aunque, esta reapropiación o recreación del mito por parte del arte adquiere un sentido transgresor en determinados contextos (un caso de esto, es el manejo que del desnudo se hace, o bien, de la sangre como elemento que culturalmente nos remite al tabú de la violencia), en sentido estricto es vaciado de su

contenido social concreto, incurriendo en el riesgo del efectismo, materia corriente en nuestros días.

Quizá la misma Wolffer cae en la cuenta de esta carencia cuando transita a otro tipo de trabajos como los espectaculares de la campaña publicitaria "Soy totalmente de Hierro", donde se apropia de los recursos y la plataforma propagandística y publicitaria de la mercadotecnia para realizar una lucha contra la propaganda misma, o bien con trabajos performanceros como la "Pasarela Miss México", donde el cuerpo como recurso de seducción se utiliza como metáfora del país y es expuesto en una pasarela golpeado y maltratado. No obstante, hay una cierta falla en el discurso, dada por una imprecisión del acto comunicativo que arranca desde la construcción misma del código y su politización.

Otro trabajo a comentar es el caso de los desconcertantes performances de Teresa Margolles, como el del bebé muerto que le han regalado y que guarda en su refrigerador por días, hasta enterrarlo en un embudo de cemento colado para ser expuesto como pieza de museo. En este caso parecería que el gesto de lucha, aquello que presuntamente se busca (la transgresión del papel social de la maternidad), culmina en el oscuro y riesgoso terreno del irracionalismo, cuando frente a la ya cotidiana capacidad destructiva del mundo que vivimos no se alcanza o oponer más que una fuerza tanática aún más exacerbada.

Además, la caída de algunos performances en la gratuidad y el efectismo consumado es frecuente; por ejemplo, basta con revisar el trabajo de algunos para percatarnos de la predominancia de rasgos sadosomáquicos.

Parecería pues que la búsqueda de la transgresión o ruptura, o lo que algunos llaman la estrategia

del terrorismo cultural, nos lleva al riesgo de colocarnos, o bien frente al vacío, o bien frente al irracionalismo de la postura extrema.

Pero: ¿Este vacío es obra del olvido a que conduce la ruptura con todo? ¿Esto que hemos llamado "irracionalismo" es resultado de una pretensión de ruptura radical? ¿Estamos colocados en el fondo frente a la elección: o continuidad razón histórica-memoria, o ruptura-irracionalismo- vacío?

Frente a esto podríamos dejarnos tentar argumentando que la ruptura radical nos lleva al desconocimiento del valor de la experiencia histórica y de la memoria (valor que sí encontramos en el performance ritual ancestral que hemos descrito líneas arriba) como estrategia para seguir siendo.

O bien, argumentar que el olvido ha sido una estrategia de los regímenes totalitarios, para llevarnos a morir de inanición y, en este "fin de la historia", subyugados por el poder de seducción de una estrategia de aniquilación fascista, bailar la danza de la muerte. ¿Esto nos lleva a elegir la memoria frente al olvido? Con ello no sólo desconoceríamos que aún el olvido ha tenido un valor histórico y social en el seguir siendo (o transitar a ser otro, como forma de pervivencia), sino que el elogio de la memoria no puede tampoco ser incondicional: los abusos de la memoria han jugado y juegan un papel sustantivo en la legitimación de conflictos bélicos y raciales; que, como lo señala Todorov, el culto a la memoria no siempre sirve para las buenas causas.

No cabe duda que en los límites del arte nos encontramos con la ética y con la vida misma. Y que el asunto no es operar en el marco de una falsa disyuntiva, sino colocarnos en el marco de la elección de los fines: ¿Olvidar

para qué? ¿Recordar, igualmente para qué? Y esto compete igualmente al performance: El valor alternativo de la transgresión o ruptura no puede separarse del valor vida y, con ello, de un contenido ético, que pueda ofrecernos algo tanto frente a los abusos de la memoria como frente a la expoliación, la muerte y el vacío. Como lo señala igualmente Todorov, el valor de la memoria está en la capacidad que tengamos de extraer su carácter ejemplar, para tender un puente solidario en la comprensión de los otros y en poner el pasado al servicio del presente. Porque, ante todo, "la memoria y el olvido se han de poner al servicio de la justicia" y, con ello, ciertamente de una racionalidad alternativa.

Por todo ello, una pregunta vital de nuestro tiempo sigue siendo: ¿cómo funciona un artista en la brecha que separa el arte y la vida?

Bibliografía

Roselle Goldberg, Performance arte en vivo desde 1960.

Tzvetan Todorov, Los abusos de la memoria, Barcelona, Paidós Asterisco, 2000.

Hermann Nitsch.
Happening. 1984



Mirtha Leonela Urbina V.
Alumna de la Maestría en
Arte de la UAQ.

I

Exposición
Itinerante

jonatan olvera león • juan
josé torres zavalá • ana julia
aguado • esmeralda torres
• raúl bello • omar benítez
carlos carbajo • ramsés de la
cruz • carlos deolarte
susana ferrer • xavier galván
marco gutiérrez • enrique
hernández • jésica
ibangüergoitia • javier
aceves • virginia ledezma
gabriela martínez • melina
moisidelis • abel morales
montesinos • pedro moreno
• héctor múniz • andrea
avendaño • braulio segura

Itinerancia
Querétaro
San Luis Potosí
Tijuana
Nayarit

sala de arte del centro cultural
guerrero • estrada
culiacán • sinaloa
inauguración 2 de mayo de 2002
18:30 horas



santiago carbonell
colección personal

mayo 31 a julio 16 2002
casa de la cultura de san luis potosí



En la esquina del espacio. tiempo
Mixta sobre tabla. 60 x 240 cms.
Políptico. 2002

XXII Encuentro Nacional de Arte Joven 2002: Jonatán Olvera

En la esquina del espacio. tiempo, políptico de cuatro piezas (técnica mixta sobre tela) de Jonatán Olvera León resultó ganadora en el XXII Encuentro Nacional de Arte Joven celebrado en Aguascalientes en el pasado mes de mayo y convocado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes, el Patronato de la Feria Nacional de San Marcos, el Instituto Cultural de Aguascalientes y Teléfonos de México.

La obra fue realizada gracias a la beca recibida por el artista por parte del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Querétaro dentro del programa de Estímulos para Jóvenes Creadores y resultó seleccionada, junto con otras tres, de entre mil doscientas diecinueve obras enviadas por quinientos cuarenta y tres participantes de todo el país que concursaron en las disciplinas de pintura, escultura, gráfica, fotografía, instalación, multimedia y dibujo para obtener los cuatro estímulos anunciados en la convocatoria.

Dos días después de habersele notificado el resultado final del concurso, Jonatán Olvera se recibía como Licenciado en Artes Visuales, especialidad en Artes Plásticas, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, donde anteriormente también había cursado un diplomado con el pintor Santiago Carbonell.

Jonatán relata con detalle, con pausada minuciosidad, los avatares sufridos por su obra hasta llegar ante los ojos del jurado. A cada nuevo contratiempo, la tenacidad del artista respondía con el convencimiento de que el trabajo y el tiempo empleados en su obra merecían un esfuerzo más para llegar hasta el final. Y sobre todo, uno no puede dejar de pensar que la serena y sólida confianza de Jonatán en su trabajo jugó un papel esencial en el camino recorrido hasta Aguascalientes.

Impresiones de la exposición... La mayoría de las obras que entraron en la selección final son pintura y si me preguntas qué tipo de pintura, mi sorpresa fue

que es mayoritariamente figuración y realismo. Según el jurado, la tendencia ahora es retomar el realismo: en esta exposición se vio y de acuerdo a los comentarios que se expresaron en el encuentro, es también la tendencia a nivel nacional. Personalmente, de lo que pude ver de la exposición lo que más me gustó fueron las fotografías. El otro ganador en pintura es un artista de la ciudad de México que presentó también un cuadro realista; los otros dos estímulos fueron para un creador de un video, Erick Wotto, también de Querétaro, y para un fotógrafo del DF.

Proyectos para después de un premio.... Pintar y pintar. Ya acabé otro políptico del proyecto de la beca del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes. Mi problema para pensar en una exposición es que no tengo suficiente obra... es una cuestión de tiempo porque mi trabajo es muy lento. Esta obra me llevó tres meses. Por otra parte, entre los proyectos está también en algún momento ir a estudiar fuera, salir y regresar con más armas. Aunque quisiera decir que estoy

convencido de que aquí se pueden hacer muchas cosas; a veces, hablando con los compañeros, parecía que sólo podían suceder cosas estando en la ciudad de México, en La Esmeralda, pero creo que podemos demostrar que no es necesariamente así.

Algo que yo quiero lograr en mi pintura es que, a parte de la calidad técnica, te diga algo... que puedas encontrar una historia. Lo importante a fin de cuentas es desde luego la pintura en sí, el color, la forma, pero para mí el aspecto narrativo es muy importante también.

En la esquina del espacio. tiempo formará parte de una exposición integrada por las obras seleccionadas que itinerará durante un año por diversos lugares del país, entre ellos Querétaro, y pasará luego a formar parte de la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Aguascalientes.

convocatorias

Premio Nacional de Ensayo Joven José Vasconcelos

Escritores mexicanos por nacimiento que residan en el país, menores de 35 años, con un volumen de ensayos inéditos, de tema y forma libres, de entre 60 y 100 cuartillas.

Premio: \$50,000 y publicación de la obra en el Fondo Editorial Tierra Adentro.

Periodo probable de recepción de trabajos: de junio a septiembre de 2002.

Informes: Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca

Tels. (951) 516 40 18.
http://www.uabjo.mx

Premio de Cuento Erótico Mensajero

Premio: \$500 y la publicación del cuento en la revista Equipo Mensajero.

Recepción de trabajos hasta el 20 de septiembre de 2002.

Informes: Equipo Mensajero. Tels. (55) 52 50 53 58, 26 24 06 27.
magurosa@prodigy.net.mx

Programa de Apoyo para Estudios en el Extranjero

Profesionistas mexicanos preferentemente menores de 36 años, con estudios de licenciatura o equivalente para iniciar, continuar o concluir estudios de posgrado y/o especialización en el extranjero, en áreas que no ofrezcan instituciones de educación superior mexicanas. Artes visuales, conservación y restauración de bienes culturales, danza, gestión cultural, letras, medios audiovisuales, música y teatro.

Recepción de solicitudes: 1er periodo, del 2 de mayo al 14 de junio de 2002; 2do periodo, de septiembre a octubre de 2002.

Informes: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Programa de Apoyo para Estudios en el Extranjero

Tels. (55) 56 05 85 77.
http://www.conaculta.gob.mx/perma/fonca/apoyo.html

Financiarte en Música, Danza, Teatro y Artes Visuales

Proyectos que tengan entre sus objetivos la creación y difusión de expresiones artísticas y culturales, investigación, capacitación, formación y sensibilización artística y cultural.

Estímulo: hasta \$30,000 para cada proyecto aprobado.

Periodo probable de recepción de proyectos: (artes plásticas) 26 de julio al 28 de agosto de 2002. (música, teatro, danza) Enero a febrero de 2003.

Informes: Conarte. Monterrey, Nuevo León

Tels. (81) 83 48 44 38, 83 48 90 70.
consejo@conarte.org.mx
http://www.conarte.org.mx

Concurso de Fotografía Digital Cuartoscuro-Epson

Fotógrafos aficionados y profesionales de América Latina, de manera individual, utilizando por lo menos una fotografía de su autoría (capturada a través de una cámara digital o de otro tipo), la cual podrá combinarse con ilustraciones creadas en la computadora.

Recepción de trabajos: por definir.

Informes: Cuartoscuro, S.A. de C.V. Tels. (55) 52 07 86 07, 55 25 03 08

concursodigital@cuartoscuro.com.
http://www.cuartoscuro.com

Premio Nezahualcóyotl de Literatura en Lenguas Indígenas

Escritores indígenas mexicanos con un trabajo literario, inédito y bilingüe (en su lengua indígena y en español). Poesía, cuento, teatro o novela.

Premio: \$50,000.

Recepción de trabajos hasta el 30 de agosto de 2002.

Informes: Conaculta / Dirección General de Culturas Populares e Indígenas

Tels. (55) 54 90 97 69, 54 90 97 68.
cplitera@conaculta.gob.mx

Bienal Internacional de Landería

Landerías mexicanas y extranjeras con un violín de su creación de no más de dos años de haber sido elaborado.

Premio: \$100,000 (premio único). Se otorgará un premio

especial de \$10,000 para el mejor constructor menor de 30 años.

Recepción de trabajos: del 1º de abril al 20 de junio de 2003,

para envíos por mensajería y hasta el 27 de junio de 2003 para

quien lo entregue personalmente.

Informes: Conaculta / Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas del INBA

Tels. (55) 52 86 40 41
c.zetina@inba.gob.mx

http://www.conaculta.gob.mx

Escuela de Landería del INBA. Querétaro. Tels.

(442) 212 22 99, 224 01 21
lauderia@yahoo.com.mx

Concurso Estatal de Arte Libertad

Artistas mexicanos o extranjeros con residencia mínima de un año en el estado, en las especialidades de pintura, escultura y fotografía.

Premios: pintura, \$45,000; escultura, \$45,000; fotografía, \$25,000.

Periodo probable de recepción de trabajos: de junio a septiembre de 2002.

Informes: Conaculta Querétaro

Tels. (442) 224 05 70, 214 22 59, 212 02 55

conecultaqro@infosel.net.mx
http://www.coneculta.gob.mx

Certamen Nacional de Poesía Ali Chumacero

Poetas residentes en México, con un poemario inédito de 20 cuartillas mínimo, de tema y forma libres.

Premio: \$20,000.

Recepción de trabajos hasta el 12 de julio de 2002.

Informes: Fundación Álica de Nayarit, A.C.

Tels. (311) 212 01 27

Convocatoria Nacional Educación por el Arte

a) Formación y/o actualización artística para docentes; b) Iniciación y sensibilización artística para niños, jóvenes y adultos o Formación y desarrollo de públicos para las artes; c) Investigación de las artes o de la educación artística; d) Actualización y especialización en educación artística en México o el extranjero (individual) y e) Producción artística asociada a procesos de educación o investigación, o elaboración de materiales didácticos.

Estímulos por un total de seis millones de pesos. Se otorgarán 140 apoyos de hasta \$50,000 cada uno.

Recepción de proyectos hasta el 5 de julio de 2002.

Informes: Conaculta / Subdirección General Académica y Artística del Cenart

Tels. (55) 54 20 44 00 exts. 1154, 1032
jcastillo@correo.cenart.mx

http://www.conaculta.gob.mx/edu/

Premio Juan Rulfo para primera novela

Escritores residentes en México, con una primera novela inédita en español. Extensión de entre 60 y 220 cuartillas.

Premio: \$30,000 y la publicación de la novela en la editorial Lectorum.

Recepción de trabajos hasta el 26 de julio de 2002.

Informes: Instituto Tlaxcalteca de Cultura

Tels. (246) 462 52 29, 462 60 69, 462 39 69

http://www.conaculta.gob.mx/convoca/literatura/rulfo.htm

Premio San Luis Potosí de Danza

Mejor coreografía de las compañías participantes en el Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí. La coreografía

ganadora es elegida por el público.

Premio: \$2,000 otorgados en el marco del Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí.

Periodo de entrega del premio: del 27 de julio al 11 de agosto de 2002.

Informes: Instituto Potosino de Bellas Artes

Tels. (444) 822 12 06
fidslp@hotmail.com

http://www.festivaldedanza.8m.com

Festival de Teatro Universitario

Alumnos actualmente inscritos en cualquier institución pública o privada en los niveles de bachillerato, estudios superiores y escuelas de teatro de todo el país.

Recepción de inscripciones hasta el 30 de agosto de 2002.

Informes: Dirección de Teatro y Danza de la UNAM

Tels. (55) 56 22 71 88, 56 22 71 60
luismario@correo.unam.mx

Concurso Internacional de Obra Dramática Tramoya

Autores de obras dramáticas de cualquier país, con trabajos escritos en castellano, inéditos y no estrenados, con una duración mínima de una hora y veinte minutos de tiempo escénico, un máximo de nueve actores y mínimo de dos.

Premio: \$50,000 y el montaje de la obra por la Organización

Teatral de la Universidad Veracruzana, su publicación en la revista Tramoya y diploma-pintura original.

Periodo probable de emisión de la convocatoria: julio de 2002.

Informes: Revista Tramoya. Xalapa, Veracruz

Tels. (228) 817 29 54
tramoya@dino.coacad.uv.mx

http://www.uv.mx

Concurso Nacional de Dramaturgia Teatro Nuevo

Nuevas tendencias de la dramaturgia. Escritores mexicanos y residentes en el país, con una obra inédita de tema libre de entre 30 y 70 cuartillas.

Premios: 1er lugar, \$60,000. Recepción de trabajos hasta el 28 de junio de 2002.

Informes: Subdirección de Artes Escénicas de la

Secretaría de Cultura de la Ciudad de México

Tels. (55) 56 62 78 09
http://www.cultura.df.gob.mx

Programa de Apoyo a la Traducción de Obras Mexicanas (ProTrad)

Traducción y publicación en lenguas extranjeras de obras de autores mexicanos.

Estímulo: hasta por 5,000 USD.

Informes: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes

Programa de Apoyo a la Traducción de Obras Mexicanas (ProTrad)

Tels. (55) 56 05 55 07, 56 01 03 60
mcantu@conaculta.gob.mx

http://www.conaculta.gob.mx/perma/fonca/protrad.html

Concurso de Historietistas Independientes

Historietistas independientes en las categorías tipo libre (mayores de 16 años) e historietista tipo manga hentai (mayores de 18 años). Premio: \$1,000 y la publicación de la obra.

Recepción de solicitudes hasta el 30 de septiembre de 2002.

Informes: Ediciones Nagual

Tels. (55) 53 52 39 89
nagualcomics@infosel.net.mx