

artelugio

dirección de comunicación y difusión cultural universidad autónoma de Querétaro



2

la danza del soldado desconocido
kent jones. traducción aranzazú núñez

5

la mente de un bailarín (el diario de nijinsky)
antonio arvizu

lugio



8

conceptos de estética
césar cano

12

colapsando el tiempo con hiroshi sugimoto
muestra de fotografía en el museo rufino tamayo
nuria rico

14

hacia un pensar la no "muerte del arte"
mirtha urbina

17

pintores populares
agustín escobar

20

el juego del mundo: gilberto aceves navarro
jorge juanes

24

agenda

La Colección Pago en Espectre tiene como finalidad, desde su fundación en 1957, conformar un acervo que, integrado al patrimonio nacional, lleve cuenta del ritmo del arte contemporáneo en México al tiempo de apoyar a los creadores en el pago de las obligaciones tributarias generadas por la actividad plástica. *Visión retrospectiva.* Colección Pago en Espectre 1975-1998 explora un periodo de veintitrés años en la Colección para confrontar la diversidad de las expresiones convocadas por este programa fiscal único en el mundo.

Desde su nacimiento, la Colección se instituyó como un

foro donde las más destacadas manifestaciones artísticas nacionales convergen con sus distintos lenguajes para seducir a los espectadores. La representatividad del discurso estético de la muestra exhibida del 1 de febrero al 7 de marzo de 2002 en la Galería Universitaria Arte Contemporáneo, aglutina la calidad que une a las obras integradas en esta selección en la que resalta la búsqueda de cada autor, vértice donde se funde lo tradicional con apuestas posmodernas.

El corpus presentado incluye a los maestros que ya se han insertado en la historia del arte

mexicano quienes conviven con

los jóvenes artistas, estableciendo un diálogo unificador entre sus diferentes propuestas. De esa manera, a través de un amplio espectro, figuración y abstracción se complementan entre sí permitiendo interpretaciones inspiradas por audaces intenciones. Se concreta de tal forma, un mosaico tan diverso como la geografía mexicana, perfilando la milenaria riqueza de nuestro país a las puertas del siglo XXI.

Ingrid Suckaer

Filémon Santiago sorprendido desnudo. 1996. óleo sobre tela. 120 x 150 cms.



"El peor destino de una obra es que no se le reproche nada."
Jean Cocteau

VISIÓN **RETROSPECTIVA** COLECCIÓN PAGO

UN ESPECTRUM 1975-1998

Galería Universitaria
Arte Contemporáneo
1 febrero / 7 marzo
Aniversario

LA MENTE DE UN BALARIN

NIJINSKY

EL DIARIO DE

Antonio Arvizu
Profesor en la Facultad de Filosofía de la UAQ.

vaslav nijinsky en sheherezade

En 1917, a sus 27 años, en el inicio de una crisis mental que lo llevará a la locura, Vaslav Nijinsky, en Saint Moritz, Suiza, comienza a escribir un diario que le tomará dos años concluir.

... le he preguntado a mi mujer por Darwin y por Nietzsche, siento compasión por este último. Me gusta. Él me hubiera entendido. La teoría de la naturaleza de Darwin es falsa. Él no sentía la naturaleza.

Nijinsky, de padres polacos, era admitido, a los ocho años de edad, por la Escuela Imperial de Ballet del teatro Maryinsky, en San Petersburgo.

Yo tengo el sentido del movimiento y me muevo con sencillez, mientras que los movimientos de un mono son complicados. El mono es estúpido. También yo soy estúpido, pero tengo juicio.

Las actuaciones, desde mayo de 1909, en el Châtelet de París lograron un estruendoso éxito instantáneo. La revelación del virtuosismo de Nijinsky se hizo leyenda.

Doy por amor de Dios. Yo soy el regalo de Dios. (...) No soy un niño prodigio de esos que se exhiben; soy un hombre sensible.

Al finalizar la primera temporada de los ballets rusos Nijinsky cae enfermo por fiebre tifoidea.

Diaghilev es un hombre terrible. (...) Diaghilev es un hombre malo a quien gustan los muchachos.

Para la segunda temporada ya colaboraban a los ballets. A Benois (diseñador), M. Fokine (coreógrafo), L. Bakst (pintor) e I. Stravinsky (compositor).

Me gustaría que mis escritos fueran fotografiados en vez de ser impresos, pues la imprenta se carga la escritura a mano (...) debido a que la escritura es saltarina.

Baila *El espectro de la rosa* y Jean Cocteau escribe sobre su movimiento final: "un salto tan impactante, tan contrario a todas las leyes de gravedad y del equilibrio, siguiendo una trayectoria tan alta y curvada, que no creo que vuelva a oler una rosa sin que aparezca ante mí este inefable fantasma".

Nunca lucho contra los sentimientos. (...) Soy Dios en un cuerpo. Todos tienen este sentimiento, pero nadie hace uso de él.

Su graduación la obtuvo en una presentación en la primavera de 1907, siendo solicitado por Matilda Kchessinskaya, primera figura del Maryinsky, como su pareja de baile.

... mi mujer (...) Cree que estoy loco, idea que se le ha ocurrido por pensar demasiado. Yo pienso poco, y gracias a ello comprendo todas las cosas que siento.

En 1908 conoce a Sergei P. Diaghilev, empresario del arte quien prepara sus ballets rusos para ser presentados en Europa.

Al público le maravillan las sorpresas pero de arte sabe muy poco; de ahí que sea tan fácil divertirse.

Rompe con el teatro Maryinsky en enero de 1911, a causa del uso de un maillot de seda blanco muy ceñido -diseñado por Benois- que se negó a sustituir.



Yo quería hablar, pero mi voz era tan fuerte que sólo pude gritar.

(...) Me gusta hablar en verso porque soy el propio ritmo. Salgo para dar un paseo pero no me encuentro con amigos. (...) Me gustaba oír mis pasos; estaban llenos de vida.

Presenta *Petrouchka* demostrando su capacidad de encarnar al triste y desgarbado títere.

Igor Stravinsky no sabe qué es la vida; a mí no me quiere. (...) Él busca la riqueza y la gloria. Yo no quiero esas cosas. Stravinsky es un buen compositor, pero no piensa en la vida. Sus composiciones no tienen un propósito.

En 1912 Diaghilev prepara un ballet sobre la música de Debussy *Preludio a la siesta de un fauno*, Fokine impedido por su salud deja la coreografía a cargo de Nijinsky quien habría de bailar también.

Siento un ojo escrutador a mi espalda. (...) yo no sentía pasión ni por las obras de arte ni por la gloria. Diaghilev se dio cuenta de esto y me dejó solo. (...) Practicaba mis danzas y componía ballets yo solo. A Diaghilev esto no le gustaba.



La interpretación del "fauno" constituye una revolución para la danza, como en el caso de la Duncan, al valerse de la plástica griega antigua para habilitar la descomposición de las rodillas y de los pies, que la ortodoxia estética abucheó por estática y angular.

Era una hoja de Dios. (...) leí que me llamaban Wunderkind. (...) Yo no estoy loco y el "idiota" de Dostoievsky no es un idiota. (...) Yo soy un artista de "la canción a través de la danza". (...) Todos estamos solos. Somos un ritmo. (...) Yo soy un payaso de Dios. (...) Un payaso sin amor no es de Dios.

En 1913 estrena su coreografía de *La consagración de la primavera*.

Yo no he temido arrojar de mí todas las enseñanzas y mostrar a todos que no sé nada. No puedo seguir bailando como antes porque todas las danzas han muerto.

La compañía de Diaghilev se embarca, sin éste, a Sudamérica; una nueva integrante viaja: Romola de Pulsky, estudiante húngara de danza y enamorado de Nijinsky.

Llamado a sustituir a Nijinsky llega el coreógrafo y bailarín Leónidas Massine.

Massine, debido a su preferencia por el arte dramático, baila sin amor.

Las ofertas de trabajo para Nijinsky no cesaron como tampoco las cancelaciones. En Estados Unidos Diaghilev fue solicitado por sus ballets rusos pero con la singular condición de que Nijinsky apareciera. En abril de 1916 se reencuentran en Nueva York.

En espera del fin de la guerra, y de regreso a Europa, los Nijinsky viven en Suiza donde, sumido en una grave depresión, descubre Vaslav el temor provocado a Romola y Kyrá -su hija- por los exabruptos de su comportamiento. Comienza su diario.

Yo ya me había dado cuenta que a la gente le gusta el arte, pero que temen decirse a sí mismos: "No entiendo de arte". La gente es cobarde porque los críticos les dan miedo. Atemorizan a la gente para hacer que les pidan su opinión.

Ella no entiende mi belleza porque no tengo rasgos regulares. Los rasgos regulares no son propios de Dios. (...) Yo mismo soy un deforme con sentimientos y sensibilidad y podría bailar como un jorobado. (...) La belleza también está en los sentimientos. (...) Las personas que piensan escriben cosas absurdas sobre la belleza. La belleza no admite discusión. Ni puede criticarse. Yo siento la belleza.

NIJINSKY

La crítica es innecesaria. (...) Lo cierto es que escriben su propia opinión, no lo que el público siente. (...) Los críticos no comprenden el aplauso.

Bleuler, Freud y Jung le diagnostican esquizofrenia. Por invitación ofrece su último recital de danza, en Saint Moritz el enero de 1919.

Mi mujer se da cuenta de que no se debe comer carne pero teme privarse de ella (...) yo creo que la fuerza no procede de la comida sino del espíritu (...) el espíritu reemplaza a la comida. Yo como tanto como el espíritu me indico.

Romola y Nijinsky se casan en Buenos Aires. Dos días después reciben telegrama de Diaghilev: "El ballet ruso no necesita más vuestros servicios. Innecesario volver."

Me casé. Sentía un amor eterno, no un amor sensual. (...) Nunca había enseñado a nadie mi arte, lo quería para mí, pero ahora quería enseñarle a ella el verdadero arte de la danza; pero a ella le daba miedo.

Hay personas que han intentado imitarme, pero la imitación no es vida sino muerte. (...) A mí la técnica me gusta, pero la imitación, no. (...) Dios no está en los iconos, sino en el alma del hombre.

El artista bailó por última vez para los ballets de Diaghilev en 1917, en Buenos Aires.

Sólo me gusta el cuerpo físico porque es necesario para el espíritu. (...) Si al sentirme incomprendido me quedo tan desolado es porque en mí hay un alma.

En mi danza me reía. La audiencia se reía; han comprendido mi danza y se han sentido como si también fueran bailarines. (...) Quieren que baile cosas divertidas. A mí no me gusta la diversión, me gusta la vida. (...) No me gusta estar divertido porque sé que la diversión es la muerte, la muerte del espíritu.

El diario termina con la fecha 23 de febrero de 1919. El diario fue encontrado accidentalmente en junio de 1934 por Romola.

Mi mujer no se agita cuando baila, es una mujer sana; su problema es que piensa demasiado.

Romola cuidará del bailarín por más de treinta años hasta la muerte de Nijinsky en 1950.



vaslav nijinsky en el festín.

Nijinsky fue enterrado en el panteón de Montmartre, en París, junto a Vestris, el otro Dieu de la danse.

Bibliografía: Nijinsky, Vaslav, Diario. Ediciones Parsifol. Col. Figuras No. 26. Barcelona 1993.

César Cano.
Escritor y Profesor en
el Colegio de Bachilleres

Conceptos de estética

Homenaje a Jorge Cuesta



En 1854 se edita, en la imprenta propiedad de José María Rivera, *Los mexicanos pintados por sí mismos*, serie de estampas literarias que, bajo el imperativo de construir una fisonomía propia y singular del país, dibujan tipos de sujetos a partir, sobre todo, de su trabajo (la chiera, el cochero, el poetaastro), como un fresco suficiente para ofrecer una idea de la sociedad existente en la primera mitad del siglo XIX. En el conjunto de textos se encuentra el que corresponde al cómico de la lengua. El retrato es mordaz y divertido: se vale de un personaje, Telonio Candilejas, para exhibir los aspectos de farsa involuntaria supuestos en la escasa altura interpretativa connatural (por su origen humilde, la carencia de recursos, la adversidad del entorno social, político y económico) a todo cómico de la lengua. Al final Rivera, autor del pasaje, observa la poca fortuna que acompaña a nuestros cómicos y explica sus defectos; sin embargo la chunga no cesa, lo que le da al texto básicamente el carácter de un divertimento en tanto que su objetivo es el de una distracción momentánea de asuntos quizá más graves (como el sino desgraciado de un hombre dedicado a una profesión despreciable para su época, de indole festiva y burlesca).

• Tomado de esta manera, resulta claro que la intencionalidad del texto es la de proporcionar una noción entretenida y pintoresca de su objeto, términos a los que subordina el tono general y los aspectos elegidos para su ostentación. En un plano muy secundario quedan todos aquellos ingredientes en virtud de los cuales se puede malograr el cuadro de molas ---como la inclusión de una historia de vida, por ejemplo, que poco tendría que ver, en su extensión y complejidad, con el humor y la picardía. La meta es, en primera instancia, hacer reír, agradar al espectador. Lo relevante no es tal efecto, que puede o no conseguirse, sino el mecanismo

del que se echa mano para concitarlo: a partir de una tipificación se puede reducir un personaje, y con ello a la persona que incluye, a sus más evidentes o seductoras características si bien no a las más necesarias. Resultaría del todo aburrido abordar la existencia de un cómico de la lengua si no se la vuelve atractiva mediante la hipérbole de alguno de sus factores, en este caso el humor a que responde

la jococidad articulada a partir del ridículo ---aunque igualmente podría utilizarse el patetismo para erigir la caricatura.

• En condigno ejercicio al de Rivera puede citarse la ilustración *El cómico de la lengua* de Hesiquio Ramírez. En ella puede leerse, en la parte superior central, de manera significativa, *Los mexicanos*. Se observa al actor sentado, la chaqueta abierta, el brazo derecho descansando en una mesa, los pies calzando bobuchas y el izquierdo sobre una silla, el rostro serio, la mirada concentrada en el estudio de un parlamento que la mano izquierda sostiene. En el piso de ladrillo un baúl abierto mostrando objetos d'utillería (un yelmo emplumado, una corona, unas medias); tirados un guante y un sombrero canalón; en la pared, colgados, botas, sombrero, sable, turbante, *jaquette* y abrigo; en la mesa y detrás de nuestro hombre, una botella haciendo de condelabro, un *¿espejo?* *¿cuadro?*, un vaso y un libro o libreta, por las dimensiones. La atmósfera es un tanto melancólica y las sombras revelan se trata de un momento del atardecer o del amanecer (la vela se encuentra apagada). Aparentemente inverso el cuadro de Iriarte al relato de Rivera, comparte con él, sin embargo, el que ambas obras, pese a tratar tan diversamente lo mismo, inciden en nuestro estado de ánimo. El sentido común propondría, a buen seguro, que los contenidos se complementan; Rivera llama nuestra atención a través del gozo proporcionado por el escornio,

Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos
 Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos
 Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos
 Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos
 Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos

en tanto Iriarte nos mueve a meditada pesadumbre. La sonrisa seguida de un ligero gusto acre nos conduce a un equilibrio emotivo que gana en la racionalización del tópico; no todo cómico de la lengua fue tan grotesco como el de Rivera; tampoco tuvo exactamente esa actitud estoica colocada por Iriarte en las inmediaciones de la tristeza. Se puede hoy día leer a uno y esperar al otro no sólo sin menoscabo sino, además, como una forma de recuperar la memoria de un universo ya extinto pero que continúa convocándonos. Así, bien puede estar Rivera en el estante, Iriarte en el marco, nosotros en el medio. Convinciente, ¿no? Pues no.

•No es la coincidencia en el asunto tratado, como supondría una mirada superficial, lo que aproxima a las referidos producciones de Rivera e Iriarte; tampoco un hipotética, y por supuesto no buscada, continuación en el tratamiento de contenidos, mucho menos el pretexto de un ámbito cultural común —que se encontraría en el aprieto de justificar visiones tan disímiles siendo la fuente compartida de ambos artistas. Lo que hace converger a los dos en un mismo plano semántico es el hecho de que tanto sus palabras como su concepción plástica eluden todas aquellas nociones, implicadas a querer o no en el objeto del que se ocupan, que no satisfagan grosso modo sus pretensiones o, peor, que se opongan a ellas. Un examen mínimo nos previene de aceptar incondicionalmente sus versiones si no es bajo riesgo de aprobar todas las omisiones y deformaciones que comportan. Precisamente porque están jalonadas con muy distintos perfiles es por lo que no se las puede suponer adjuntas. Concebirlos momentos dispares en un mismo proceso de percepción equivale a ignorar deliberadamente los universos cognitivos a que dan origen. Las ideas cercanas o asimétricas no pueden ser igualadas sino por una operatividad en busca de resultados a corto plazo y que en su obtención se da por servida y concluye. Pero igualar, es decir: hacer valer las semejanzas por encima de las diferencias y en detrimento de éstas, en la órbita del conocimiento significa silenciar el proyecto de pensamiento sustentado en la exposición de las ideas.

•Tenemos ahora dos puntos esbozados levemente: las elusiones dichas en las obras tratadas y el llamado a cuentas del conocimiento apuntado. Intentaremos estructurarlos de un modo más completo. Para el primer diorama podemos partir de la convicción predominante en las obras. En el caso del texto de Rivera campea el *animus iocosus*: desde el momento en que moteja a la figura representativa de los cómicos de la lengua, hace difícil su defensa pues, como afirma Alfonso Reyes, nos lo presenta "en estado de irremediable mutilación". Asestar un sobrenombre a alguien es el intento de circunscribirlo principalmente al contenido de dicho apodo. Así, el mote opera para encerrar rápidamente en su significación al individuo pero, lo que es más importante, para ligarlo a los aspectos más viles de ella. Sólo de manera excepcional se moteja para enaltecer. Y ya por vileza o por admiración, el apodo se utiliza para suplantarse al nombre; es, entonces, una imagen falsa pero propuesta como esencial condición del sujeto. Se sustituye al nombre de la persona —y, podría decirse, nominativamente, a la persona misma— por el íntimo

placer que experimentamos en rebajar a nuestros semejantes y excluirlas del mundo de la normalidad (Cartilla Moral 103). El procedimiento deja al alcance de cualquiera al sujeto, lo vuelve vulnerable y autoriza (a parece hacerlo) la intromisión en su existencia, la descalificación de competencias distantes al dominio del apodo y, en el extremo, justifica la agresión o el aniquilamiento. (La metáfora del ninguneo es uno de los modos como se concreta tal hostilidad: el nombre es el preludio de la desaparición de la persona; quien es motivo de risa o desprecio no cuenta, es nadie). No resulta extraño que una vez motejado el personaje Rivera proceda a su mutilación pues —José Emilio Pacheco dixit— le ha cerrado las puertas de la vida; ya puede hacerle cualquier cosa (Morirás lejos 46-76).

•La estampa de Hesiquio Iriarte hace descansar su eficacia en un dato menos evidente que las burlas de Rivera: es una ilustración, pese a todos los reparos que puedan hacerse, de un oficio y, por tanto, abarca los caracteres distintivos de una actividad determinada (la de quien recorre diversos pueblos llevando un espectáculo teatral en circunstancias regularmente arduas) que, además, se supone representativa en su peculiaridad de un cierto grupo humano, en esta oportunidad los mexicanos como reza el epígrafe. No es disparatado pensar que este plural indica la existencia de otras estampas igualmente ilustrativas de su filiación; reunidas, quizá conformen un paisaje humano atribuible en sus expresiones capitales a esos individuos. Y esto es central para el entendimiento de la estampa *El cómico de la lengua*: su fin es ofrecer a los mexicanos (y a los demás) un espejo, o parte de un espejo, para que puedan ver, así sea imperfectamente, ver lo que son; se constituye como una paradójica toma de conciencia que sólo puede aparecer si se la muestra en un signo



que le es propio. Por empatía puede considerarse aceptable su contenido pues el análisis racional tendría reservas acerca de la legitimidad signica de una autoconciencia derivada, emotivamente sobre todo, de una estampa o de una serie de estampas autodenominada *Los mexicanos*. Sin embargo, el vehículo escogido por Iriarte para ilustrar "eso que son los mexicanos" resulta agradable en términos sensibles: a más de uno, y a propósito de su actividad habitual o de su función en la sociedad, le resultaría gratificante ser representado como una imagen, como un modelo que encarna un aspecto imprescindible de su grupo humano.

•Pese al deleite sensible o intelectual que puede conquistarse, la ilustración de Iriarte, en tanto significado limitado, también le cierra las puertas de la vida a su objeto al fijarlo en la percepción de esa limitada manera como lo presenta. Se dirá que lo aquí anotado vale, aproximadamente, para muchas otras obras y que resulta extremosa la aplicación al texto y al cuadro anotados. Además se habla de cosas cuya meta no es —no, al menos, en primera instancia— suscitar un planteamiento en el orden del conocimiento sino provocar la imaginación, la fantasía y la delectación en el ejercicio del gusto que, al menos en el ámbito estético, para el común de los hombres no tiene más obligatoriedad ni más parámetro que la voluntad individual en su

Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos
 Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos
 Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos
 Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos
 Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos Notas para quedarse sin amigos

movimiento de elegir o no interesarse por un objeto y que, en resumidas cuentas, no se implica en el hecho de si una obra omite, olvida, mutila, elude, atenúa o incomunica un cierto contenido. Ergo: las reducciones de que hemos hablado no sólo no son reprochables sino que expresan una cierta condición propia de la experiencia estética. Precisamente es esto lo que nos permite pasar al segundo asunto. Si se ha apuntado hacia los deliquios de las obras citadas con pretensión de encontrar una explicación satisfactoria respecto del conocimiento que proporcionan, es en virtud del estado que guardan en el campo estético. He estado leyendo en relación con los significados de las obras cuando en arte se aspira en cada ocasión a alcanzar la significación. No es el reconocimiento que el análisis puede localizar (los significados) lo que se desea expresar, sino la mostración de un contenido, que desde luego es conocimiento, cuyo rasgo central es el ser una visión totalizadora, es decir, se conforma como un cosmos completo al que nada escapa en lo que atañe al objeto que toca (la significación). La obra de arte quiere ser una *summa perspectiva* que, por tanto, anule la necesidad de acudir a otras obras e inaugure la aceptación de sus contenidos mediante la anulación de toda escala; lo supremo no puede serlo si se compara ---que es lo que hace la escala.

• Resulta evidente que muy pocas obras de arte pueden considerarse vinculadas al intento de totalidad antes descrito. Por el contrario, son abundantes aquellas circunscritas a fines modestos y cuyo examen revela responden a exigencias ajenas al arte, lo que no significa que ambicionen alcanzar la identificación entre ellas y el objeto de que se ocupan. Es decir: la obra quiere ser el cumplimiento completo de su objeto, la inevitable referencia cuando dicho objeto es siquiera nombrado. No se trata de que se erija sólo en paradigma. Ante todo, la obra, en estos términos, debe aparecer como la fuente superior, o incluso única, del objeto que encuentra en ella su expresión por excelencia. Así, sólo accediendo a la obra se puede acceder al objeto. Ella, más que contener al objeto o volverlo valioso, es la valia misma del objeto: sin su existencia él es ínfimo o indiferente. Como un *totus*, la obra es la plenitud del objeto, no un significado sino la significación de él. Por eso busca, como sospechaba Goethe, estremecer, aceptación profunda e imperiosa, no un estudio de sus partes. La obra, si no puede dar a su espectador todo lo que le pide, debe semejar contiene todo lo que puede pedirle. En consecuencia, le es más caro ser aceptada, conseguir el arrobo del espectador, que ser entendida. En el momento en que establecemos una inteligencia de la obra parece la rebajamos al dislocarla del universo utópico donde se encontraba. Quien se pone a descifrar *La piedad* de Miguel Ángel, en lugar de entregarse al pasmo de su influjo extraordinario, parece interrumpir con vulgaridades a la grandeza misma. ¿Qué importancia puede tener ante la expresión genuina del dolor que el banquero Jacopo Galli encargara al escultor la estatua o que el artista apareciera con alguna frecuencia en su obra, como en el colérico San Práculo realizado para Gianfrancesco Aldovrandi entre 1494 y 1495? ¿Trastorna eso en un ápice la impresión que el conjunto determina en sus espectadores? Desde la perspectiva de la obra como la significación, todo dato, todo significado, aparecerá como irrelevante,

accidental o parasitario.

• El *quid* es que producciones tan modestas como las de Iriarte y Rivera tampoco escapan al apetito de totalidad. Situadas ante el espectador, se dirigen a excitar su sensibilidad que tal vez pueda asentir más fácilmente que su razón a la propuesta. A pesar de que para ejercer una influencia subyugante se requiere en arte de una obra maestra --- pues su función es la de un *totus* ---, y a sabiendas de que las aludidas se encuentran distantes de tal estadio, no puede negarse en redondo su ascendiente. Pero el hecho de que logren eventualmente su cometido las posiciona de modo *sui generis* en la experiencia estética: mientras los recursos no son obligadamente discursivo-racionales, su discurso si se configura como un orden aceptablemente ilativo. Si empáticamente el espectador hace suyos texto o estampa, será inusitado que su apreciación del tema se aparte de los contenidos aceptados emotivamente. La "opinión" de la obra así trasladada al espectador se convierte en la suya. Un asunto tratado con elocuencia en arte suele convertirse en "asunto" del espectador,

quien puede modificarlo según el grado de resistencia que pueda oponer a la obra. Entre menor sea éste, más invisibles serán los deliquios de la obra. Se puede decir que el efecto general será el de atenuar todo aquello no considerado como pertinente contenido de la obra, por lo que si el espectador se lo llega a plantear, padecerá la sensación de incursionar indebidamente en ella: lo que en su interior no se encuentra de antemano no puede ser colocado por un intruso. Engrosar o adelgazar su obra es privilegio de todo artista, mas eso coloca al espectador en injusta circunstancia cuando busca dialogar con la obra y no repara en cómo por su conducta le es impuesta una versión a propósito de sus contenidos. Espectador comprende cierta vulnerabilidad en relación

con el mérito de la obra: entre más sólido sea éste, mayor resultará aquella.

• De común puede el espectador oponerse a la obra de arte pues, raramente, se alza ella como un todo ineluctable. Pero es del arte seducir para mejor inocular su contenido. ¿Puede hablarse de un arte cuya incesante condición sea la de sojuzgar a sus espectadores? ¿cómo podría ser eso? Un sistema de obras maestras abatiría el parámetro de consenso o comparación indispensable para concederles tal categoría. El estatuto de aprecio para la obra de arte requiere, en parte, de una escala que facilite atribuir o negar la valia. Por lo demás, hacen falta formas inclusivas prácticas que permitan esquivar la indiferencia (la imposibilidad de discriminar y validar), raíz de la decepción y abulia del espectador moderno. Si la dinámica aparece como una serie de estructuras cuyo designio es el de situar al espectador como artifice del sentido de la obra, aunque no exista auténtica actividad procesual, se implanta la ilusión de calcular, de establecer patrones y medidas, para lo incommensurable: se vuelve materia discrecional lo que antes exigía experiencia cognitiva como destreza a desarrollar en cada oportunidad. El espectador "siente" integrado a su actividad el atributo que permite detectar la valia de los objetos de arte y cuya concreción es el acto elector por él ejercido. Esa condición vuelve en apariencia improbable un



sistema de obras sugestivas ya que parece fortalecer la autonomía del espectador. Mas cuando tal momento autónomo se hace presente es que se ha vuelto imposible de alcanzar y la sujeción resulta más eficaz por mayormente inadvertida. Puedo "decidir" sobre la estampa de Iriarte o la narración de Rivera: sin saberlo estoy más que nunca a ellas sometido. ¿Cómo? Esta curiosa inversión es sólo pequeño síntoma de un asunto cuyo alcance resulta mucho mayor de lo que a simple vista puede sospecharse. Aun cuando el gusto parece regular la actividad espectadora, la exigencia que se le plantea no es la de acrecentarlo tanto como la ejercerlo de la manera más continua posible. Favorece a dicha exigencia el mercado cultural, proveedor sin fin de obras y necesitado no de espectadores diestros sino de consumidores ávidos de novedades. No se trata nada más de que el espectador apruebe las obras sino de si siquiera presentarlas efectivamente.

•Al hablar de la estampa de Iriarte o de la narración de Rivera, partimos del supuesto encarnado por el espectador, es decir, por una clase de individuo cuyo carácter primordial para el caso es el de contar con herramientas cognitivas adecuadas y tiempo suficiente para utilizarlas en las operaciones conducentes al entendimiento de las obras. Tal presupuesto elemental, sin embargo, se ha esfumado ante la interminable labor no de los artistas (finalmente la producción de obras excede toda capacidad para conocerlas) sino del mercado cultural que ha organizado a gran escala su difusión y consecuente consumo haciéndolas rentables. La retórica tradicional que postula al arte como una demarcación poco poblada (debido a la dificultad reclusa en el dominio de sus componentes) ha sido desplazada por esteticismos sostenidos en la necesarísima presencia del espectador, legitimado una y otra vez como la pieza clave del mundo del arte y de la comprensión de las obras. Pero tal calidad requiere se modifiquen las condiciones por las cuales se le considera el interlocutor natural de las obras. En realidad es una transformación sustancial: el consumidor sustituye al antiguo espectador y "mejora" su capacidad de acercamiento a las obras. Si la experiencia estética no abarca el goce y el examen indispensables para posesionarse de las obras y sólo encuentra fundamento en la cantidad, nos encontramos ante un fenómeno que vanaliza la percepción sensible y hace de tal modificación el punto fuerte de su argumento contra el conocimiento y la destreza artísticos: no hace falta conocer sino "sentir". Y si el número de obras por "sentir" es ascendente, entonces "lo sentido" se estipulará en términos de rapidez que no comprometan ni obliguen al consumidor a dar cuenta de su actividad. Su preferencia, sensible, arbitraria y veloz, será el parámetro único a seguir. Dar un vistazo a las obras no es una operación inicial sino la única posible y regresar a ellas es un lujo pautado por el mercado cultural cuya estructura responde a intereses muy variadas, entre los que se encuentran los artísticos y estéticos y no necesariamente en primer lugar. Pese a las pretensiones del consumidor, su actividad se encuentra diseñada para posibilitar la pervivencia del mercado cultural. Esa rápida revisión a las obras se encuentra prefigurada en el mecanismo que las

provee y, en ese sentido, puede considerarse el carácter definitivo que adquirirá la obra para el espectador en tareas de consumidor. Entre ambos media la frenética actividad del consumidor que resuelve así las obras (busca establecer un significado definitivo de ellas) como resuelve otros objetos cuyos exigencias y dilemas no sólo son completamente diversos sino, además, nimios. Desplazados las habilidades del antiguo espectador, se da paso a un conjunto de operaciones simples, y no por fuerza relacionadas, donde la guía es el afán de coleccionar impresiones tan raudas como leves y de las cuales apenas se conserva un registro verbal igualmente delgado, carente de los argumentos que harían subsistir las obras más allá de la persistencia retiniana.

•El acto de apropiación se ejecuta de manera heteróclita según la naturaleza de la función desempeñada, sea la de espectador o la de consumidor. En las artes, la obra es la zona de contacto en la cual se ejercen operaciones de transferencia de los significados. A toda posesión material de la obra acompaña una posesión imaginaria. En relación con

el tipo de obra se encuentra el grado de intensidad de la posesión ejercida; la literatura permite la doble apropiación material e imaginaria que bien puede ser contrastada con la capacidad de posesión hacedera a partir de la danza o de la escultura o del cine. En todas estas artes, sin embargo, la necesidad y la capacidad de apropiación guardan estrecha vinculación con los medios o soportes utilizados en la confección de la obra y si bien es cierto resulta más fácil apropiarse material e imaginariamente de *Cien años de soledad* de García Márquez que de *La muchacha de la fábrica de cerillos* de Kaurismäki, no es menos cierto que en ambos casos el espectador consumaría esfuerzos análogos difíciles de localizar en la actividad consumidora. El filme de Kaurismäki no supone la propiedad física de la obra, aun cuando

eventualmente sea factible, en tanto la apropiación material de *Cien años de soledad* es muchísimo más sencilla de alcanzar. El espectador puede optar por demorarse en ambas obras, cultivando la necesidad de ellas tenida. El consumidor en cambio no puede realizar una inversión considerable de tiempo y esfuerzo en ninguna de ellas y su acto de apropiación se convierte en un acto de abandono que inserta las obras de arte en la existencia cotidiana al tiempo que abate su naturaleza a través de la nivelación de significados que es el desgastarlas para continuar un recorrido que sólo alcanza sentido por la comodidad con que se realiza: tendrá más obras en su haber pero el acto de apropiación es una demolición de las obras que únicamente contarán como dato citable y nunca como capital de conocimiento acumulado. La apropiación como productora de esteticismos (esto es, como operación que permite que los contenidos artísticos sean no sólo llevados a la vida cotidiana sino además literalmente poblados por ella en busca de resultados utilitarios) anula el juicio e incluso el gusto del consumidor pero permite la expansión del mercado del arte como incuestionable dador de mercancías. Hace así el prestigio de una obra el número de ediciones o la cantidad de público que acude a ella y no su hipotética capacidad de dar nuevos ojos para observar la realidad. El ámbito de la existencia como una estetización se nombra kitsch y requiere, desde luego, una reflexión aparte.



Una acción está petrificada en el tiempo. Es la reconstrucción más fidedigna de una escena prehistórica, la vida natural y animal y la aparición del hombre en la tierra, todo en un diorama de un museo de historia natural. Una realidad reproducida y vuelta imagen colocada en otro tiempo, ahora en un Museo de Arte Contemporáneo Internacional, y todo a través de la visión de nuestro tiempo, de la mirada, la técnica y la sensibilidad del artista japonés Hiroshi Sugimoto quien nos enfrenta a una revisión del tiempo y recuerda que el hombre es el único ser que se interesa por él lo registra y lo celebra. Es una de las obras que podemos encontrar en la exposición Estática que se presenta en el Museo Rufino Tamayo, del Distrito Federal, hasta el 17 de marzo.

Nuria Rico
Departamento de
curaduría del
Museo Rufino Tamayo.

En las fotografías de Sugimoto, la acción está petrificada en el tiempo. Es la reconstrucción más fidedigna de una escena prehistórica, la vida natural y animal y la aparición del hombre en la tierra, todo en un diorama de un museo de historia natural. Una realidad reproducida y vuelta imagen colocada en otro tiempo, ahora en un Museo de Arte Contemporáneo Internacional, y todo a través de la visión de nuestro tiempo, de la mirada, la técnica y la sensibilidad del artista japonés Hiroshi Sugimoto quien nos enfrenta a una revisión del tiempo y recuerda que el hombre es el único ser que se interesa por él lo registra y lo celebra. Es una de las obras que podemos encontrar en la exposición Estática que se presenta en el Museo Rufino Tamayo, del Distrito Federal, hasta el 17 de marzo.

En las fotografías de Sugimoto, la acción está petrificada en el tiempo. Es la reconstrucción más fidedigna de una escena prehistórica, la vida natural y animal y la aparición del hombre en la tierra, todo en un diorama de un museo de historia natural. Una realidad reproducida y vuelta imagen colocada en otro tiempo, ahora en un Museo de Arte Contemporáneo Internacional, y todo a través de la visión de nuestro tiempo, de la mirada, la técnica y la sensibilidad del artista japonés Hiroshi Sugimoto quien nos enfrenta a una revisión del tiempo y recuerda que el hombre es el único ser que se interesa por él lo registra y lo celebra. Es una de las obras que podemos encontrar en la exposición Estática que se presenta en el Museo Rufino Tamayo, del Distrito Federal, hasta el 17 de marzo.

Hiroshi Sugimoto ha sido uno de los artistas más importantes de la fotografía en los últimos años, entre los que se encuentran el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York (1979), el Museum of Contemporary Art de Nueva York (1985), el Museo de Arte Contemporáneo de Osaka (1988), el Museo de Arte Moderno de Kioto (1990), el Carnegie Museum of Art de Pittsburgh (1991), la Photographers Gallery de Londres (1998), el Guggenheim Museum - SoHo en Nueva York (2001), entre muchos otros. El año pasado (1999) recibió el Hasselblad Award for Lifetime Achievement, lo que lo convierte en el primer japonés en recibir este premio.

Sugimoto nació en el total japonés en 1948, en la ciudad de Tokio. Se graduó en 1970 en la escuela de arte en el Art Center College of Design en Los Angeles. En aquellos días, este instituto era más bien técnico y Sugimoto entra con la idea de convertirse en fotógrafo de publicidad. El minimalismo,

entonces en boga y practicado en los años 70, influyó de manera determinante. Logra complementar estos conceptos con el gusto cultural japonés de representar la esencia de las cosas con los mínimos elementos, consiguiendo una obra sencilla pero por la observación, la reflexión estética y la espiritualidad individual.

El trabajo de Sugimoto ha estado organizado por series. Son éstas, series que abarcan grandes lapsos de tiempo y con la posibilidad de poder siempre integrar una nueva fotografía a ellas. Dentro de las series que hoy podemos apreciar en el Tamayo se encuentran aquellas relativas a: cines, paisajes marinos, dioramas, figuras de cera, budas y arquitectura. Entre éstas las primeras que realizó fueron los dioramas y las figuras de cera empezadas en 1976.

El concepto museográfico propuesto en el Tamayo para esta exposición tiene el objetivo

de propiciar la confrontación del espectador con la obra. Para ello se ha eliminado el exceso de apoyos gráficos accesorios, de tal manera que encontraremos una gédula introductoria a muro al principio y unas cuantas tabletas con hojas de sala en inglés y español. Para el visitante interesado en adquirir mayor información puede ir a la mesa de consulta donde encontrará una carpeta con una variada selección de textos y bibliografía relativa.

La sobriedad museográfica invita necesariamente al espectador a escudriñar cada obra en sí misma y el acomodo, por series, provoca en alguna de ellas (sobre todo la relativa a los mares y los budas) a dar una secuencia perceptual en la que una obra no se termina de ver hasta que no se han repasado las demás que componen la serie.

El pasado es un elemento recurrente en sus tomas. Su interés por la relación entre

Muestra de
fotografía
en el

Colapsando el tiempo con Hiroshi Sugimoto

Museo
Rufino
Tamayo.

historia y fotografía, así como la falaz creencia de que la fotografía registra la verdad, son abordadas en las series de dioramas y museos de cera. Para estas series Sugimoto desplaza su cámara a museos de historia natural y de cera. En los de historia natural fotografía aquellos dioramas que ayudados por los nuevos medios y tecnologías logran reconstruir, de la manera más fidedigna, escenas prehistóricas de la vida natural y animal, así como la aparición del hombre en la tierra. Con fines didácticos, los dioramas nos presentan recreaciones de supuestas escenas del pasado congeladas en el tiempo. Evitando cualquier elemento que pudiera delatar el carácter museográfico de la escena, las fotografías de Sugimoto juegan con la realidad, simulándola. De tal manera que, ante nuestros ojos, aparecen como si hubiesen sido tomadas directamente.

La serie de los museos de cera se deriva de los dioramas y también ésta trafica con la verosimilitud. De lejos, y a primera vista, podríamos pensar que se trata de retratos hechos a personas de carne y hueso. Los museos de cera han representado una gran atracción para Sugimoto, en primer lugar porque en ellos se encuentran inmortalizados los personajes más destacados de la historia, las grandes leyendas y/o las circunstancias más significativas para la humanidad y en segundo lugar, porque en estos recintos "embalsamadores" pueden convivir en una escena

personajes que nunca se conocieron o seres que no existieron. De tal manera que la fotografía tomada por Sugimoto actualiza algo que sucedió, alguien que existió o que existe con algunos años más.

La mayor parte de las estatuas de cera sobre todo las del museo inglés de Madame Tussaud sobre las que Sugimoto ha preferido trabajar por su alta calidad se ha basado a su vez en retratos o escenas extraídas de pinturas, este es el caso de *La última cena* cuya fuente primera es la obra de Leonardo Da Vinci. Esta obra de gran formato elaborada en cinco paneles dará paso a una de sus últimas series; los retratos. Al decidir utilizar un fondo negro, en vez de las acostumbradas ambientaciones propuestas por los museos para las escenas, Sugimoto se concentró más en los detalles de los personajes, en reproducir su expresión, los pliegues y texturas de sus vestimentas, es decir, interesándose más en los individuos buscando situarse en el punto de vista del pintor.

Al igual que los dioramas y los museos de cera, los cines se convierten en sujetos susceptibles a ser retratados por Sugimoto en la década de los 70. Para ser más precisos empieza esta serie en 1978. Tres son las peculiaridades que sobresalen en ella: la primera es que los cines seleccionados fueron contruidos en las décadas de los veinte y treinta cuando comenzaba el auge hollywoodense, la segunda es

que son cines carentes de público, aunque ocasionalmente, pueden encontrarse rastros de la presencia humana y la tercera es que la fuente que ilumina el recinto proviene de la pantalla. Sugimoto logra este efecto lumínico apesando en un solo gesto la proyección completa, es decir, mantiene abierto el obturador de su cámara el tiempo que dura la película. Nancy Spector en su texto *Reinventing Realism* señala que con esta acción, Sugimoto ha invertido el proceso; no es el cine el que incluye secuencias fotográficas sino que es la imagen estática de la fotografía la que incorpora el filme.

En 1980 Sugimoto comienza la serie relativa a los mares, la cual consiste en fotografiar diferentes emplazamientos marinos teniendo como hilo conductor un mismo tipo de composición, sustentada ésta en la división simétrica que el horizonte marca entre el mar y el cielo. Las diferencias tonales entre cada una de las obras de la serie marcan el ritmo de la delicada poesía visual que en conjunto forman. La belleza y sutileza de los campos visuales que han sido cuidadosamente estudiados recuerdan la sublimidad de las pinturas de Rothko.

En la serie de los budas, empezada en 1995, Sugimoto se vuelve a valer de la repetición sólo que en esta ocasión las diferencias entre una fotografía y otra son mínimas. Las 48 fotografías fueron tomadas en el templo budista Sanjusangendo

de Kioto que data del siglo XII y que alberga cerca de 1,600 estatuas de la divinidad budista Amida. Entre estas, de tamaño natural, representando las 48 diferentes formas en las que el dios puede surgir para salvar a los pecadores de quienes lo invocan. Una vez más, Sugimoto se interesa por fotografiar un lugar "históricamente congelado" en que aparece alguna persona y evitando cualquier referencia arquitectónica. Con ello logra presentarnos una representación visual del culto que se practica en dicho santuario, dejando en segundo lugar la representación del momento y la interacción del santuario mismo.

Por el contrario, en la serie de arquitecturas lo que motivó a Sugimoto fue capturar precisamente la esencia del edificio a partir de su estructura. Con diferentes ángulos fotográficos de composición el artista modifica la realidad de estos edificios para resaltar el carácter icónico de los mismos.

Sin lugar a dudas las fotografías de Sugimoto remueven los límites sensibles del que las observamos, no sólo porque su trabajo está sustentado en una imagen impecable sino porque la manipulación de la realidad le permite integrar tiempo, espacio y memoria de tal manera que reconforma y congela los hitos culturales para que nosotros podamos deleitarnos desentrañándolos, desde el centro mismo de un colapso en el tiempo.

Hacia un pensar la no "muerte del arte"

de la cultura

El arte y la cultura en el mundo contemporáneo. Una reflexión sobre la cultura y el arte en el mundo contemporáneo. Una reflexión sobre la cultura y el arte en el mundo contemporáneo.

En el mundo contemporáneo, aquello que antes era considerado como arte, hoy ya no lo es. El arte ha dejado de ser un fenómeno cultural para convertirse en un fenómeno social. El arte ha dejado de ser un fenómeno cultural para convertirse en un fenómeno social. El arte ha dejado de ser un fenómeno cultural para convertirse en un fenómeno social.

Qué sea aquello que podamos entender como la "muerte del arte" y, en general, discernir qué es lo que sucede hoy día en el terreno del arte y de la cultura no resulta fácil. Muy probablemente pretender dar respuestas definitivas implicaría una gran soberbia intelectual frente al complejo haz de problemas que se nos plantean. Tal complejidad nos obliga a la mesura y a un pensar como ensayo, pero un ensayo orientado por un principio: el ejercicio de nuestra reflexión no puede contentarse con un pensar la muerte de la alteridad, la decadencia, el ocaso y el nihilismo consumado; y no puede sencillamente por lo que en él "nos va", nos va la posibilidad misma del ejercicio del pensar como el escenario donde se libra una lucha y una estrategia política, cuando menos de resistencia.

De entre las diversas interpretaciones o lecturas en torno a lo que se ha dado en llamar "muerte del arte" destaca

un debate que se encuentra articulado con aquello que ha sido llamado "estetización del mundo cotidiano" por obra del despliegue de los medios tecnológicos de creación y reproducción de imágenes. El fenómeno cultural del que intenta dar cuenta señala una línea tendencial del desarrollo tecnológico que nos llevaría en el terreno cultural y artístico hasta la cultura de masas y, actualmente, hacia una cibercultura.

El horizonte de reflexión filosófica nos remite al concepto hegeliano de muerte del arte, que derivado del cielo del romanticismo y referido al de negación y superación dialéctica, piensa no el fin histórico del arte (como lo habla interpretado Croce), sino la muerte de una determinada forma de arte ligado a la trascendencia y una idea cada vez más libre y autónoma de artisticidad y, por ende, de renacimiento. El movimiento dialéctico de lo real, como despliegue del espíritu, incluye un poder positivo de la nihilización en la historia.

De acuerdo con Dino Formaggio, el sentido del arte para Adorno es la denuncia de la verdad frente a la historia del mundo, es decir, es un despliegue de la verdad y un

intento por dar respuesta a los enigmas de nuestro presente y a su paso las interrogancias y su poder enajenante. No obstante, reconoció que con la industria cultural acontece la "muerte del arte", entendida como un estancamiento de la comunicación pública, que "amaña productos de fácil y rápida digestión, productos cuidadosamente publicitados y aptos para abolir todo esfuerzo de comprensión profunda y auténtica, con el embotamiento consiguiente y progresivo de todas las facultades perceptivas, y a un hermetismo aristocrático en las vanguardias que acaba por poner en tela de juicio las posibilidades mismas de existencia del arte como comunicación y su potencialidad social, terminando por ser lanzado al solipsismo y al silencio".

Walter Benjamin dirige nuestra atención al papel y a la historicidad de las técnicas y medios de producción y reproducción cultural, y señala que con el desarrollo de las mismas en el capitalismo opera una transformación radical en el estatuto de lo real y en las formas de percepción del mundo del propio sujeto (dispersión), conduciendo así su reflexión hacia la necesidad de pensar una reconstitución ontológica en su



conjunto; reconstitución desde la que el arte, en su función no sólo comunicativa sino política, tiene que pensarse y repensar su modo de inserción social. La eficacia del arte como estrategia cognitiva, política y comunicativa tendría que tener en cuenta esta condición.

Cuando Gianni Vattimo aborda el concepto hegeliano de la "muerte del arte", reconoce su sentido extrañamente perverso en el mundo postindustrial: con la universalización del dominio de la información, es decir, con la generalización de la esfera de los medios de comunicación y del universo de representaciones difundidas por los mismos, se da "la estetización generalizada de la existencia", por obra de la cual, como señala también Jean Baudrillard, no sólo el arte deja

Hacia un pensar la no

“muerte del arte”

de ser el arte, como el signo, al que se le atribuye una mediación entre la realidad y la representación, realidad y simulacro y pasamos de una metafísica histórico-política del arte, que lo concebía como profecía y utopía de una sociedad, a su significación tecnológica como cultura de masas.

Mientras Vattimo encuentra en esto un sentido positivo, que podríamos entender como superación o convalecencia de una enfermedad, Baudrillard denunciará el carácter negativo, nada alentador e irremediable de esta perversión: no sólo nuestra vida cotidiana se volvió estética sino que vida y arte sucumbieron bajo el poder de una “estética abominable” que todo lo devora y se asimila a ello, que todo lo reduce a banalidad, gratuidad, inutilidad, ausencia y pérdida de sentido. Así, bajo los efectos de una peculiar y generalizada patología todo parece morir de inanición, y tal estado parece ser no un estado pasajero sino el marco de realización definitiva de la realidad: el nihilismo cultural e histórico consumado por obra de la caída de los sistemas de intercambio y la muerte de la alteridad. Para Baudrillard: “Ya no hay propiamente hablando ni

signo, ni objeto, ni representación, ni realidad, ni simulacro, ni mediación”. “En los últimos tiempos no sólo a partir de la representación de signos que ‘duplican’ o terminan por suplantar a lo real, sino ante la avanzada de la virtualidad o vacío del signo. (La ilusión y la desilusión estética). Mientras el contenido semiótico del signo y su poder seductor suponía la evocación de algo que queda ‘atrás’, como ausencia o alteridad, el signo sólo se refiere a sí mismo y el ‘objeto es un espejo de nada’.

En el terreno de las prácticas artísticas, luchando por romper con los límites impuestos a lo estético, las vanguardias se habían propuesto como conocimiento privilegiado de lo real y como instrumentos de verdadera agitación social y política, e intentaron la experiencia inmediata de un arte como hecho estético integral. Así, pretendieron potencializar el poder nihilizador concedido al arte. Pero, para Baudrillard, en lo que parecen ser las postrimerías de la modernidad, el arte ha dejado de “ser el operador mágico de la realidad para asimilarse a ella misma”, o lo que añade más adelante: “ya no es más el agente del

arte, sino el arte mismo, el arte que se consume a sí mismo”.

Al abordar el tema de la simulación, el arte y la representación, Miguel Koltariuk sostiene que una de las características propias del arte, debido al “poder de la fantasía de sujeción a cualquier tipo de racionalidad”, ha sido el ejercicio social de un poder liberador, transgresor y explosivo contra las represiones impuestas por la cultura, de tal suerte que señala: “el arte no puede cumplir un papel represivo dentro del principio de realidad”. Siguiendo a Freud, el arte funcionaría como válvula de escape que “juego con fuego” y con la “historia subterránea de la civilización”. Las posibilidades transgresoras del arte y la salida de un determinismo encontrarían para Koltariuk una explicación en Sartre, para quien la capacidad ontológica del hombre de nihilizar el mundo y la temporalidad son irreductibles. El poder nihilizador del sujeto reside en su capacidad de introducir la negación y la Nada y lo constituye, por ende, en un ser libre de un destino ineluctable. Como “ser para sí”, su conciencia histórica jugará también un papel clave.

En el terreno de la cultura, entendida por Baudrillard como “cultura dno”, el arte, como simulacro crítico y tecnológico, introduce a lo real una fantasía que se ha convertido en un poder incluido como poder de sujeción, reduciendo a la estética a proceso fin del arte. De acuerdo con esta concepción de la integración artística, con como las vanguardias entre el arte y la vida, “contiene en su estado pervenido en el cual todo el arte como la vida sustentan. La pérdida de la delatada, la muerte de la presencia y de la alteridad sería el nombre no sólo del ejercicio vital de la fantasía, las consecuencias de tales aserciones en el terreno de lo político no dejan de llevarnos hacia la inspección, a avizorar una peculiar estrategia política que desmantela el ejercicio de cualquier empresa de oposición y resistencia.

Celeste Oforiungba, a propósito de sus estudios sobre el kitsch y la cultura de masas, avizora que los riesgos de una cibercultura son muchos y nos lleva a pensar las implicaciones que ésta comporta en una dimensión política: la tendencia al incremento de la velocidad y la aceleración nos acerca a un proceso de retirada de lo real (de la dimensión económica y política), de pérdida de la conciencia histórica y de

Hacia un pensar la no

“muerte del arte”

La cultura, en tanto que fenómeno humano, no puede escapar a la dependencia total de los contextos sociales, al que es fácil reducir al sistema totalitario y totalizante (como).

No obstante, no podemos obviar ni dejar de pensar en cuanto que las máquinas funcionan por sí mismas, autónomas (como para el ejemplo). Baudrillard cuando se refiere a la “venganza del objeto” y se encuentran vinculados intereses económicos y políticos determinados. Tampoco podemos dejar de considerar la potencialidad nihilizadora del capitalismo y dejar de explicar su articulación con estos procesos culturales.

Asimismo, parece que hablar de todo y caer en generalizaciones descontextuadas es hablar igualmente de nada. Si bien la “cultura de masas” para algunos no es sino un mecanismo ideológico de manipulación y formas de colonización del imaginario y para otros la expresión de un totalitarismo y un autoritarismo en el terreno económico y político, no podemos considerar que ésta sea monolítica o que deje de imbricarse en los contextos e historias culturales y específicas

Algunos autores, como el ruso Kolteniuk, sostienen que la cultura no es pasivamente sometida a la producción de la cultura y a la explotación del mercado que es la cultura del Occidente”, resulta relevante reconocer también que “...nuestra situación es de marginalidad con respecto a esta”. Es necesario considerar que el llamado “tercer mundo”, no se caracteriza por el predominio de formas tecnológicas avanzadas y que nosotros estamos muy lejos de una cibercultura. Además, resulta importante considerar que las formas de apropiación cultural no se puedan desvincular de las propias necesidades, historias y contextos locales de los grupos. No somos sujetos pasivos: hay un proceso de actualización y reapropiación cultural permanente que suponen el ejercicio de un cierto tipo de resistencia cultural e histórica.

Ciertamente podemos considerar que ciertas formas de producción artística se encuentran en un estado de agotamiento o de vaciamiento, no obstante no podemos caer en generalizaciones. Sin negar las dificultades a enfrentar parece que algunas de las posibles salidas están ahí. Las formas de

producción artística, en particular, no pueden escapar a la explotación del mercado que es la cultura del Occidente”, resulta relevante reconocer también que “...nuestra situación es de marginalidad con respecto a esta”.

La cultura, en tanto que fenómeno humano, no puede escapar a la dependencia total de los contextos sociales, al que es fácil reducir al sistema totalitario y totalizante (como para el ejemplo). Baudrillard cuando se refiere a la “venganza del objeto” y se encuentran vinculados intereses económicos y políticos determinados. Tampoco podemos dejar de considerar la potencialidad nihilizadora del capitalismo y dejar de explicar su articulación con estos procesos culturales.

Vale la pena asimismo tomar una distancia con respecto a las formulaciones en torno al arte de Kolteniuk referidas a la liberación del mismo, en atención al papel que en él juega la imaginación, de toda racionalidad y del principio de realidad, so pena de caer en el irracionalismo y, precisamente, en el vaciamiento “light”. El arte también puede sucumbir a su propia hoguera, como excitación del irracionalismo, del yo ilimitado y como la liberación de todo poder nihilizador. Pero, esta peculiar forma de racionalidad tampoco puede pensarse “por fuera” de una racionalidad ética, de lo contrario todo puede convertirse, hasta la bomba atómica o la caída de Las Torres Gemelas, en un acontecimiento estético y caemos, propiamente hablando, en un efectivo terrorismo cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- Jean Baudrillard. La ilusión y la desilusión estética. Monte Avila Editores, Caracas. 1998.
Jean Baudrillard. “Baudrillard. Ya no gozamos con el arte, sino con la idea de arte”. La Jornada semanal, martes 25 de septiembre de 2001.
Walter Benjamin. “El arte en la era de la reproductividad técnica”. Iluminaciones. Taurus, Barcelona, 1979.
Dino Formaggio. La muerte del arte y la estética. Grijalbo, Enlace, México, 1992.
Mihuel Kolteniuk. Cultura e individuo. Grijalbo, 1986.
Gianni Vattimo. “Muerte o crepúsculo del arte” El fin de la modernidad, Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna. Gedisa, España, 2000.
Lauro Zavala. La ficción postmoderna como espacio fronteriza. La Jornada Semanal, domingo 29 de abril de 1990.

En el año de 1994 tuve la oportunidad de trabajar al lado de la historiadora Guadalupe Zárate Miguel en el rescate de los exvotos del Santuario de la Virgen de los Dolores de Soriano, Colón, Qro. Mi apoyo consistió en fotografiar cada uno de los 811 exvotos (cuyo ejemplar más antiguo data de 1823 y el más reciente de 1994), que encontramos clavados burdamente en las paredes de los pasillos del santuario con una cubierta de mica que provocó que decenas de las láminas sufrieran graves daños al estar expuestas a la humedad y al calor.

El trabajo al interior del santuario fue complementado con entrevistas a pintores populares, que por fortuna todavía viven, ya que es una actividad en franco proceso de extinción. Fue así que entrevisté a dos artistas de Querétaro y a otro de Guanajuato, pertenecientes a la misma corriente del jalisciense José María Estrada, activo entre 1830 y 1860 y el guanajuatense Hermenegildo Bustos (1832-1907), al que la investigadora y crítica de arte Raquel Tibol ha dedicado un hermoso libro. Sin duda alguna, Bustos es el máximo representante de la pintura popular mexicana, manifestación de la que se nutrieron artistas consagrados como Diego Rivera, María

Izquierdo y Frida Khalo.

Por la importancia en la difusión del patrimonio cultural queretano he decidido actualizar la ponencia que presenté en el año de 1995 en la II Conferencia General de la Historia de la Iglesia en América Latina y el Caribe, en la Pontificia Universidad Católica de Sao Paulo, Brasil y posteriormente, publicada en el libro *Gracias y Desgracias. Religiosidad y arte popular en los exvotos de Querétaro*, del que soy coautor, editado por el gobierno del Estado de Querétaro en 1997.

Soriano, Querétaro, México. Cientos de imágenes decoran el Santuario de la Virgen de los Dolores de Soriano formando un mosaico multicolor que da fe de la riqueza popular generada por múltiples penalidades: enfermedades, inundaciones, accidentes y guerras que han quedado plasmados por los pasmados fieles de la Dolorosa. Dolores sufridos por vírgenes, mancebos, arrieros, choferes, cristeros, indígenas, asesinos, obreros y campesinos han sido representados en materiales humildes. Un pedazo de lámina de algún bote viejo ha dado cabida a elegantes y alegres colores de aceite que se regocijan en mezclarse y ser vecinos unos de otros, aunque

en nada se parezcan, ni tengan afinidad consanguínea. Primarios y secundarios se regodean reproduciendo otros colores que conviven sin discriminación. Ellos están ahí para dar vida y color al dolor de la realidad de la gente con cara de censo.

Es la historia de un pueblo contada plásticamente por pintores que tienen una función social bien definida: dar fe de las calamidades y desgracias que azotan a los sectores sociales más desprotegidos de nuestro país. Inundaciones, accidentes automovilísticos, peligrosas operaciones médicas, caídas de caballo, mordeduras de perros y policías o enfermedades incurables que en conjunto han dejado cientos de testimonios pictóricos agradeciendo la intercesión divina. Las imágenes han sido facturadas por los imagineros de la marginación de un pueblo en lucha contra políticas económicas, sociales y culturales que no son recientes ni privativas de nuestro país. La resistencia, ante modelos de vida ajenos, se enciende de mil colores en las manos de los artistas populares que para nada son ingenuos como peyorativamente los clasifica la academia, santa matrona apoltronada en el olimpo de las ciencias y las artes que se ha erigido en rectora del "buen gusto" y la estética.

En Soriano está situado el corazón sangrante de la sociedad marginal. Es la otra cara de la moneda, la que ha sido configurada con trazos firmes, con pinceladas de trozos de la vida cotidiana. Es la faz que no existe para la televisión, la que nunca aparece en la sección de sociales de la prensa escrita. Lo cierto es que, al margen de modas, modas y Midas los pintores populares viven, trabajan, se reproducen y mueren sin haber recibido becas o vacas del gobierno, ni haber pedido chiche a Rockefeller o Guggenheim.

Gerardo González Pérez

Boxasní, vocablo ñhañho, se traduce al español como "monte o bosque de espinas", y es el nombre de una población enclavada en el semidesierto queretano, dividido por los límites municipales de Ezequiel Montes y Cadereyta. Sus habitantes son mestizos, aunque algunos ancianos todavía hablan el idioma otomí o ñhañho, hijos y nietos de los abuelos del monte de espinas han abandonado la lengua materna.

En esta población existen múltiples talleres alfareros en los cuales las manos de niños, mujeres y hombres dan diversas formas al

barro. En este lugar árido y arcilloso sólo crecen arbustos espinosos y lagartijas que se asustan de todo y de todos. Las lluvias son tan escasas como las tierras de labranza. Lo que florece en abundancia son ollas, jarros, comales, platos, cazuelas, macetas, macetones, floreros, ceniceros, etc. Los lugareños también se dedican a la elaboración de objetos propios de la jarcería. De los magueyes secos y viejos extraen ixtle para la confección de morrales, reatas, guangoches, costales y estropajos. Los cuetes, cuetones, bombas, toritos, voladoras y castillos florecen de las manos de los artesanos de la pirotecnia para estallar alegres en las oscuras noches

Nacido el 3 de octubre de 1930, Gerardo pinta cruces de ánimas, "misterios" y ex votos, "retablos" como él los conoce, con pintura de esmalte de marca comercial. Antes utilizaba pintura hechiza a base de anilinas que compraba en Cadereyta. El oficio lo heredó de su papá, quien a su vez aprendió a dibujar solo, sin que nadie le instruyera. A partir de ese momento hizo suyo el oficio de la representación de las ánimas de la comunidad. Gerardo pronto empezó a realizar sus primeras cruces de ánimas a las que enmarca dentro de una vidriera. "Es una tradición antigua -informa Gerardo-, que la gente todavía tiene de los antepasados. Las figuras que se ven allí son figuras de personas: mujeres y hombres. Son para recordar a aquellos que han muerto. Quien los manda hacer me da el nombre del difunto, yo lo dibujo y escribo el nombre sobre la cruz".

Las cruces de ánimas, a diferencia de los exvotos, no se solicitan por alguna promesa, es una forma para recordar a los difuntos, para honrarlos y recibirlos con fiesta en Todos Santos. Al pie de la cruz se colocan tamales, frutas, calaveritas de azúcar, agua, pulque, pan y veladoras. También se le reza y al día siguiente se reparte la comida y la bebida entre los asistentes. "El retablo es otro, el retablo únicamente lleva la imagen que invocan las personas en la parte superior, luego a la persona o personas que dan las gracias con una cera en las manos y en la parte inferior un letrero que da cuenta del suceso."

Mucha gente de la región ha abandonado el culto a las ánimas, por la influencia de los Testigos de Jehová, por lo tanto, el importante papel social de Gerardo ha disminuido. Para sobrevivir, ahora debe ganarse la vida empleándose a sí mismo en la alfarería, manufacturando jaulas para pájaros o reparando ollas de peltre, sartenes, linas, botes y cubetas con soldadura.

Juan Rivera García

Juan Rivera García, nació un 24 de junio (el mero día de San Juan, como dice una canción popular) del año de 1926, en Cadereyta de Montes, Qro. La mayor parte de los años de su vida en este mundo los ha dedicado a pintar cruces de ánimas y exvotos. El oficio lo aprendió de Trinidad Rivera Olvera, su difunto padre que vivió 94 años y fue mago, relojero, fotógrafo, carpintero, músico escultor y pintor. Siete oficios y catorce necesidades (la cantidad de hijos procreados), solía decir Trinidad a sus amistades.

Juan todavía no cumplía los diez años cuando ya se levantaba a las cuatro de la mañana para acompañar a su papá en los recorridos por las rancharías circunvecinas en las que daba funciones de magia. Enfilaban a lo más abrupto de la Sierra Gorda queretana arreando dos burros cargados con los instrumentos mágicos que el propio Merlin habría envidiado. Maconí, El Doctor, San Joaquín, puros pueblos mineros, eran sus puntos de llegada. En los galiones que durante el día daban cobida a estudiantes, se transmutaban en centros de la más alta y especializada magia. Colocaban unas cortinas negras sostenidas con mesabancos parados. El lugar era iluminado por tres o cuatro aparatos de petróleo colocados estratégicamente. Sus actos de prestidigitación asombraban a propios y extraños, al grado que unas personas de San Joaquín quisieron anular sus conocimientos con una lagartija de dos colas.

Juan, al crecer en ese mundo, aprendió muchos secretos, entre otros, el de los colores. Sobre un vidrio, con un molinete combinaba el blanco de zinc o blanco de España con el amarillo inglés, el bermellón y el azul de Prusia, agregándoles aceite de linaza y japon para darles consistencia. Desde muy joven Juan empezó a hacer las primeras cruces de ánimas y ex votos. Su padre, fue cediéndole poco a poco los encargos de cruces o retablos que la población ñaño solicitaba.

En las cruces de ánimas, de madera o de lámina, Juan estampa a Dios Padre, la Virgen María, Adán y Eva, el sol, la luna y a Jesucristo y los elementos de la pasión. En la base de la cruz pinta el "cimiento" (son las ánimas de la familia que orden desnudas en llamas de colores cálidos acariciadas por lenguas de fuego de tonalidades amarillas, naranjas y rojas). En los brazos de la cruz, un sol rojo y una luna pálida sobresalen del fondo negro.

Los ex votos los pinta sobre lámina. Éstos le son solicitados por personas que sufrieron un accidente o una enfermedad y salieron sanos y salvos, asimismo, por quienes recuperaron algún animal



ex voto de Soriano. Foto: Agustín Escobar 1995.



ex voto de Soriano. Foto: Agustín Escobar 1995.

extraviado: vacas, burros, toros o cualquier otra bestia de cuatro patas. A las personas accidentadas y enfermas, Don Juan los remite a la Virgen de Guadalupe o a la Virgen de Soriano. De la pérdida de animales, San Antonio de Boyé es el responsable. A Juan le son solicitados sus muy apreciados servicios por personas predominantemente indígenas que dependen básicamente de la agricultura. Y que si bien no es condición indispensable que haya una buena cosecha para que tengan con que pagar una cruz o un exvoto, Juan sí se preocupa cuando la lluvia es escasa en este lugar semidesértico, ya que la gente descuida sus ánimos por las limitaciones causadas por un mal temporal. Otra preocupación que no tiene que ver con las condiciones climatológicas es la cada vez mayor penetración de los Testigos de Jehová. Para Juan es una amenaza mayor a la de las malas cosechas de maíz, ya que en esta religión no veneran imágenes.

Domingo Galván Malagón

Domingo Galván Malagón fue el pionero de la talla en madera, actividad productiva a la que, hoy en día se dedica un numeroso porcentaje de los habitantes de Apaseo El Alto, Gto. sitio en el que nació el pintor.

"Nací en el año de 1909, un 12 de mayo. Tengo muchos recuerdos de la Revolución, a los 5 o 6 años, yo ya me daba cuenta perfectamente de lo que pasaba. Conoci villistas, conocí carrancistas. Recuerdo que durante el Sitio de Celaya de 1915, íbamos a los cuñillos, donde vivieron nuestros antepasados chichimecas a la alto del cerro. Desde allí mirábamos las bolas de lumbre y los truenos de los cañones que se escuchaban en las noches silenciosas".

"La Guerra Cristera la viví porque yo ya estaba grande. La viví porque en ese tiempo el cura de aquí era mi amigo. Le achacaron haber tomado parte en el combate de El Capulín, en donde el 1º de enero entraron los cristeros enfrentándose a los campesinos. Mataron al comisariado ejidal que acabó tendido a un lado del jardín. El cura tuvo que salir huyendo de la población y yo lo acompañé, vagamos en los cerros y vivimos ocultos durante tres años en diferentes lugares. Estuvimos escondidos en una casa de aquí de Apaseo, que le decían La Fábrica, era propiedad de unas señoritas que en tiempo de la Revolución Carrancista se fueron a vivir a Querétaro. Ellas eran como todas las personas acomodadas de las poblacioncitas que cuando veían venir las revoluciones se llevaban a su familia a las ciudades y allí permanecían hasta que pasaban las molestias que causan las guerras".

"Entre los 16 y 18 años empecé la talla en madera y la pintura en forma lírica. Tuve varios maestros que eran escultores. De 1935 a 1936 estuve trabajando con el imaginero Jesús Mendoza, de Querétaro. Me pagaba 75 centavos, con eso comía mi familia. Ya después, en el 42, estuve con Cornelio Arellano. El no era nada egoísta, me mostró todos los secretos, me decía las cantidades exactas de las preparaciones para pintar. Hoy en día todo es diferente, porque las materias primas que se utilizaban en aquel entonces ya han sido adulteradas o de plano ya no se consiguen. El comercio ya todo lo vende muy caro y todos los colores ya vienen "embotados". Yo hacía los ex votos en madera o en lámina, pero por lo general era en lámina. Nunca he usado pintura vinílica, siempre he utilizado óleo. Antes, yo mismo preparaba mis pinturas, molía el óxido de zinc con aceite de linaza y japán. Se combinaban las cantidades de los colores que se quisieran. Pintar al óleo en ese tiempo era carísimo, ahora lo es mucho más. La situación de la vida es tremenda, el arte necesita dedicación y tiempo; hoy que desistir del lucro, porque si sólo se persigue eso en todas las cosas, se deja el espíritu del arte y entonces se llega a lo comercial."

"Contestando a su pregunta, le diré que elaboré algunos retablos para Nuestra Señora de San Juan de los Lagos, que fue la de mayor popularidad, para la Virgen de Soriano y la Virgen de Guadalupe. También para otra imagen que está aquí en Apaseo que se llama el Señor de las Tres Caídas, para el Sagrado Corazón del Buen Camino y para un Santo Niño de Atocha que tenía una mujer en esta casa donde yo vivo, pero que, cuando murió, donó al templo de Apaseo, de allí se lo robaron icómo no, si era de plata!".

"Cuando me encargaban un ex voto primero les pedía el nombre, el santo o la virgen a quién se habían encomendado, la situación en que se habían encontrado, la fecha y el lugar. Algunos querían que apareciera un hecho en pintura como real. Otras, las más, algo sencillo: hincados dando gracias. En el letrero se describía el suceso. Algunos decían que los había arrastrado un burro, atropellado el tren, mordido un perro del mal o que se habían caído de veinte metros de altura. Yo tomaba apuntes en un cuaderno, era como la descripción de una foto, porque iban relatando el suceso. Las personas que mandan hacer los ex votos son muy detallistas. Es ahí donde entra la imaginación del pintor. Para darle parecido a las personas, yo no me comprometía, no he sido un pintor retratista, sin embargo, he visto a algunos pintores que logran un parecido muy bueno entre la persona y el retrato. He visto los cuadros del señor Hermenegildo Bustos, son una maravilla. Los vi en la Alhóndiga de Granaditas, en la Ciudad de Guanajuato."

"Cuando me solicitaban un ex voto sentía la satisfacción de poder servir y auxiliar a las personas que prometieron dar las gracias al favor o milagro recibido por este medio, ya que esto es un asunto de conciencia y muchos se preocupaban porque fueran a morir y dejar la promesa incumplida."

"La costumbre de hacer retablos decayó debido al modernismo que se nos vino encima después del Segundo Concilio Vaticano del año de 1962, donde hubo nuevas disposiciones, cambios radicales. Muchas personas no hemos comulgado con esa medida. La iglesia católica se ha protestantizado ya que sacaron las imágenes antiguas de los templos, han quedado las paredes desnudas. Parroquias y catedrales están vacías, ¿por qué? ¡porque son protestantes! Hace mucho tiempo dejé de hacer retablos."

Los olvidados del destino

Existen otras causas en la pérdida de esta manifestación de la pintura popular mexicana. Desde mediados del siglo XX, hasta nuestros días, los peregrinos han sustituido los ex votos pintados por fotografías. En la actualidad, desde 1995, los ex votos no están a la vista de los miles de peregrinos que acuden a la fiesta de la Virgen de Soriano. Resguardados de las inclemencias del tiempo en cajas, esperan que las autoridades culturales y eclesiásticas intervengan para que a este tesoro queretano le sea asignado el presupuesto necesario para su conservación, difusión y divulgación y no se quede como el buñuelesco dueto musical que acude cada año a la fiesta del Viernes de Dolores: Mientras una niña canta melancólicas canciones, un anciano sin extremidades inferiores aporrea la panza de una tambora que lleva inscrito un letrero que les da identidad: *Los olvidados del destino*.



Agustín Escobar Ledesma
Investigador de la Unidad
Regional de Culturas
Populares, Querétaro.



Gilberto Aceves Navarro. Fragmento, canto triste por blaíra. 1969 políptico.

El juego del mundo
La belleza inmediata de un
andrajo en el viento.
El loco terror de la trampa en la
mirada de un pájaro.
Absurdo relincho de un caballo
descosido...
movimiento perpetuo atrapado
con la mano.

Jacques Trévert.
(Linterna mágica de Picasso).

EL JUEGO DEL MUNDO

gilberto aceves navarro

EL JUEGO DEL MUNDO

Jorge Juanes
Filósofo, crítico de arte y Profesor en la Facultad de Bellas Artes de la UAQ.

El llamado abstraccionismo post-pictórico, el minimalismo, el arte conceptual y finalmente la cibercultura, pusieron un hasta aquí a las derivas del cuerpo y a todo aquello que tuviera que ver con la atracción abismal de la naturaleza. Sobra advertir que estamos ante una ofensiva puritana, calculadora, enfocada contra los delirios de la pintura expresionista-gestual y, en general, contra aquello que rompa el orden de la razón impoluta. Se trata de abarcarlo todo, sin restos, en las redes de un discurso omnisciente sin réplica ni oposición, y que busca a toda costa, caiga quien caiga, coherencia sistemática y univocidad. Críticos y marchantes, curadores, directores de museos y funcionarios de la cultura, comunicaron al mundo el apotegma inapelable: la afirmación personal y emotiva, la encarnación de lo sensual, lo perceptivo incluido, deben ceder el paso al imperio glacial del orden categórico conceptual, única garantía para alcanzar la ascesis absoluta capaz de salvarnos del pecado mortal de la carne.

El método es infalible: tomar un cuerpo cualquiera, empezando por el propio, despojarlo de deseos, de sueños nocturnos y diurnos, hacer de él un ciborg, un autómatas apático y exento de tentaciones. Aniquilada ya la inquietante presencia de lo incontrolable, logramos justo eso: el summum del arte inhumano, o si se prefiere, post-humano. Tal es la intención; por fortuna Salomé irrumpió en escena poniendo en juego la ondulante e irresistible danza maldita. Sucedió lo que tenía que suceder: la cabeza de aquel que "estaba poseído por el Espíritu Santo desde el seno de la madre", rodó por los suelos. Y existe un culpable de la decapitación: la

pintura pintura pintura pin



Gilberto Aceves Navarro. Fragmento, canto triste por blafra. 1969 políptico.

EL JUEGO DEL MUNDO

perversa, lúdica y necrofílica belleza sónica que reside en la entraña de Eros. Como desatar la furia de la desmesura, lo agresivo y espontáneo, la construcción que desconstruye. Acto de rebeldía en que la mano diabólica sigue al pie de la letra las demandas impuras del exceso desatado. Me reliero, claro está, a la pintura de Gilberto Aceves Navarro: su dibujo vertiginoso, gestual, sin cortes, fluido, proliferante; dibujo que mantiene una complicidad estrecha con una poética del color que desentierza fuerzas primarias y da pauta al retorno de formas errantes.

Color-dibujo fiel a las demandas de arabescos interminables a través de los que la figura humana, entregada a su libre arbitrio cuerpo y alma a la vez, no deja nunca de expresar. Figura-cuerpo que, por otra parte, representa en sí y para sí el punto de encuentro, de articulación de cuanto la rodea y que le devuelve al mundo, en consecuencia, la alteridad que legítimamente le pertenece y que, en rigor, no soporta ser nombrada por concepto alguno. Cuerpo matriz que, por cierto, no se ajusta nunca a la medida de la cabeza. Policleto hace mutis. Cuerpos estáticos, cuerpos dinámicos, cuerpos que avanzan o retroceden. Cuerpos achaparrados o monumentales. El derroche barroco campea a sus anchas. Hay danza, hay fiesta, hay tragedia, hay seducción. Cuerpos que al ser encarnados en formas plásticas desbordan la expectativa que les dio origen, y afloran, en consecuencia, sus potencialidades inagotables. Nosotros, espectadores, estamos invitados al juego inconcluso. Se trata, en Aceves Navarro, de explorar el exceso y el placer del lenguaje pictórico, el suyo: lenguaje desnormalizado, desjerarquizado, ya que en su seno sólo cabe la permuta incluyente.

Repárese, recuérdese que el Nacimiento de Venus es precedido por la Castración de Urano con el consiguiente derramamiento de semen pagano. Aceves Navarro toma nota y despilfarra lo suyo; transfigura y

paradójicamente cada pintor debe discontinuar con su propuesta propia e irreductible. Ni barroco, ni neoexpresionista, ni profeta, ni modelo paradigmático, sino simplemente pintor. Aceptemos el envite, adantrémonos en la Caja de Pandora.

EL JUEGO DEL MUNDO

EL JUEGO DEL MUNDO

descubre lo que lo bello oculta: lo monstruoso, lo grotesco, la lealdad y también la alegría de vivir, la risa sin fin. Nuestro pintor no olvida, en cada trazo comparece su existencia toda, tanto la infancia poblada por la milagrería del circo y los luchadores míticos, como las sensaciones padecidas / gozadas en las andanzas por la ciudad, shocks, desasosiegos, vértigos, asesinatos; asimismo, el encuentro accidental de la calle cargada de memoria ancestral que acoge la odisea incierta de la muchedumbre solitaria: cada uno y su tiempo propio, cada uno y su muerte propia. Recalco este porque la obra de Aceves Navarro expresa una visión del mundo personal y entrañable, que retrayéndose más acá de la experiencia miserable, ofertada por los aparatos mediáticos, mediatizadores, nos propone un retorno a lo auténticamente vivido en el aquí y ahora.

Aceves Navarro arriesga, no se cuida, no busca complacer a nadie repitiendo los clichés a la moda. Va a lo suyo y punto. Manos, pies, ojos, cabezas, sillas y mesas, animales fantásticos, ruinas prehispánicas abiertas al cosmos, la línea curva siempre, posiciones anticlásticas, torsos, bañistas, burros y avispones y súbitamente Felipe II revive para presidir la romería comandada por el pintor. Es cierto que el ritmo de la plástica que el artista ofrece a la contemplación / participación le debe mucho al tempo de la música. Esto, lo otro, aquello. Las puertas están abiertas al infinito aunque, y antes que nada, hay un protagonista destacado: la pintura-pintura, porque de eso se trata finalmente. Aun y siendo contemporáneo de sus contemporáneos Aceves Navarro no olvida nunca la herencia recibida, busca cómplices en la gran pintura y, por supuesto, los encuentra. Pintura es para él meta-pintura, una patria, un lenguaje que se abre y se basta a sí mismo; en el credo del artista reside la creencia de que la historia del arte es un continuo, un continuo que

Gilberto Aceves Navarro. Fragmento. Canto triste por biografía. 1969 políptico.



REFORMA Y PALVERA. PHIL KELLY.



RABDOMANCIA AMBULATORIA II. RICARDO PORRERO.



ANDAMIO PARA UN CIELO. OSCAR GUTMAN.



P15
PUENTE QUINCE

Galería
Venta de Obra

Cursos

Espacio de Arte Contemporáneo

Talleres

Cafetería

Exposición
Prestigiosos Artistas

Horario:

Lun - Vie: 10 a 14 hrs. y 16 a 20 hrs.

Sábados 10 a 14 hrs.

agenda

dirección de comunicación y difusión cultural uaq

Exposición Fotográfica. *Intrínsecos*. Norma Suárez. 21 febrero, 12:00 hrs. Lunes a viernes. 8 a 20 hrs. Vestíbulo de la Biblioteca Central, Centro Universitario.

Concierto. Betsy Pecanins. 22 de febrero, 18:00 hrs. Explanada de Rectoría.

Ciclo de Cine. *En este pueblo no hay ladrones*. Escritores Latinoamericanos: *Tiempo de morir*; *La estrategia de la araña*; *El Imperio de la fortuna*; *La ciudad y los perros*; *El apando*. 18 al 22 de febrero, 19:00 hrs. Auditorio de la Biblioteca Central. 25 al 1 de marzo, 19:00 hrs. Patio Barroco.

Taller. *El teatro y la calle*. Con el Maestro Pino Di Buduo. 26, 27 y 28 de febrero. De 10:00 a 14:00 hrs. / 16:00 a 20:00 hrs. Patio Barroco.

Exposición Pictórica de Ramsés de la Cruz. 15 de marzo. Galería Universitaria. 10:00 a 14:00 hrs. 16:00 a 20:00 hrs. Lunes a domingo. 16 de septiembre 57. Centro.

Día Mundial del Teatro: Artaud ha muerto. Del 9 al 20 de marzo. Conferencias, videos, mesas redondas en torno a Antonin Artaud.

Coordinación de Difusión Cultural. 16 de septiembre 57, Centro. Tels. 212 5182 y 2240898.

museo de arte de querétaro

Grupo de narradores de cuento para adultos. 15 de febrero 20:00 hrs. Solo siglo 19, (entrada libre). Allende 13 Sur. Centro. Tel. 212 3523.

museo de la ciudad

Exposición. *La Lotería, una exploración de México* pintura de Teresa Villegas, hasta el 3 de marzo.

Exposición. *Obra temprana y no tan temprana de Julio Castillo*, abierta hasta el 10 de marzo.

Exposición. *Flor minor, obra pictórica*, abierta hasta el 3 de marzo.

agenda

Exposición. Máscaras, de Israel Plascencia abierta hasta el 3 de marzo.

Exposición. *Reflejos de una noche*, Madrid, París. Fotografía de Michael González Symonds, inauguración jueves 28 de febrero. 20:00 hrs.

Exposición. *Eros, yo substancia*, Pintura de Gabriela Martínez, inauguración jueves 21 de febrero a las 20:00 hrs, abierta hasta el 31 de marzo.

5º ANIVERSARIO DEL MUSEO DE LA CIUDAD. Concierto de Jazz, jueves 14 de febrero 20:00 horas.

Exposición. *Gordas*, obra plástica de Tania Candiani, inauguración jueves 14 de febrero 20:00 hrs. Abierta hasta el 5 de mayo.

Exposición. *Crónicas de motel*, pintura de Sergio González, inauguración jueves 14 de febrero 20:00 horas, abierta hasta el 5 de mayo.

Cine. Ciclo de Cine Alemán. 5, 6, 12, 13, 19, 20, 26 Y 27 de febrero. Funciones martes Museo Regional y miércoles Museo de la Ciudad 20:30 horas Entrada libre.

Cineclub. Vanguardias francesas. 4 y 5 Los paraguas de Cherburgo 1964 21:00 hrs Dir. Jacques Demy. 7 y 8 Pierrot el loco, 1965 21:00 hrs. Dir. Jean Luc Godard. 11 y 12 Buen trabajo 1999 21:00 hrs. Dir. Claire Denis. 18 y 19 Orfeo 1959 21:00 hrs. Dir. Jean Cocteau. 21 y 22 La mamá y la puta 1973 20:00 hrs. Cinemark Carrefour.

Diplomado. En coordinación con el Centro de Estudios Filosóficos "Tomás de Aquino". Módulo La democracia y sus riesgos. Problemas pendientes. Sábados del mes de febrero, 10:00 a 14:00 hrs. Inscripción \$250.00 Módulo \$400.00

Diplomado en Estética. Estudios Filosóficos en Coordinación con el Centro de Estudios filosóficos "Tomás de Aquino". Módulo Intuición estética creación poética. Habla y poesía, Imparte Benjamín Valdivia.

Guerrero 27 Nte. Centro. Tel. 22437 56.

agenda

museo regional de querétaro

Arqueología. Zonas arqueológicas de Ranas y Toluquilla. Municipios de San Joaquín y Cadereyta, cooperación \$20.00, maestros, estudiantes y personas de la tercera edad entrada gratuita. De lunes a domingo de 09:00 a 18:00 hrs.

Exposición permanente. Sala SIGLO XIX. Reapertura desde el 16 de enero de 2002, objetos y documentos del siglo XIX en Querétaro. De martes a domingo de 10:00 a 19:00 hrs.

Tienda de artículos de INAH. Ubicada en el vestíbulo del Museo Regional reproducciones, libros, joyería, música y artículos de regalo. De martes a domingo de 10:00 a 14:00 horas y de 16:00 a 19:00 hrs.

Radio. Programa de radio del Centro INAH. "Todas las voces", Cultura y entretenimiento, entrevistas, información acerca de investigaciones recientes, noticias, nuestras raíces, cartelera de eventos. 1150 de AM, Radio Querétaro. Corregidora 3 Centro. Tels. 212 2031 y 212 4888.

convocatoria

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE QUERETARO
LABORATORIO DE CREACIÓN Y FORMACIÓN EN ARTES ESCENICAS
CONSEJO ESTATAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

CONVOCAN

A estudiantes y profesionales de actuación, dramaturgia, ballet, danza moderna, música, artes plásticas y artes visuales.

Al Taller de Producción Artística Interdisciplinaria:
Dramaturgia del Espacio Escénico
Impartido por Jaime Soriano

Que se llevará a cabo de Marzo a Mayo de 2002
Como resultado del taller se realizará el montaje del espectáculo interdisciplinario "Ciudades Invisibles" que se llevará a cabo en el Museo de la Ciudad durante Junio y Julio.

Requisitos:

> Tener experiencia mínima de 1 año en su campo de estudio

convocatoria

artístico o en su campo profesional.
> entregar currículo vitae sintetizado en 1 cuartilla
> enviar datos personales a través del formulario electrónico de pre-inscripción desde el sitio Web www.l-artes.com

PRESENTACIÓN

El taller aborda las técnicas de creación de situaciones dramáticas para espacios alternativos en el contexto de la construcción de espectáculos interdisciplinarios. Se propicia la colaboración entre creadores de distintas disciplinas artísticas, a partir de una temática en común y utilizando las artes escénicas como columna vertebral del evento.

OBJETIVOS

Que el participante adquiera las herramientas técnicas y metodológicas para la composición y construcción dramática aplicadas a proyectos de creación interdisciplinaria.

CONTENIDOS

> Dramaturgia del Actor / Bailarín
> Dramaturgia del espacio escénico
> Investigaciones antropológicas y etno-dramáticas como fuente de inspiración para la creación.
> Dinámicas de interacción y colaboración interdisciplinaria
> Asesoría de proyectos que se integrarán al espectáculo final
> Puesto en escena del espacio alternativo.

Inicio: 8 de marzo
Sesiones sabatinas en horarios matutino o vespertino.

Lugar: Patio Barroco
Informes e inscripciones:
Maestro Javier Velázquez.
Tels. 212 5882 y 224 0898.

**Universidad Autónoma de
Querétaro**

M. en C. Dolores Cabrera
Muñoz
Rectora

Rest. Roberto González
García

Director de Comunicación y
Difusión Cultural

ARTELUGIO

Rest. Roberto González
García

Director

Teresa Bordons Gangas
Ma. Teresa García Besné
Coordinación Editorial

José Antonio Arvizu Valencia
Roberto González García
Gabriel Horner García
Kayané Narinián Valenzuela
Alejandro Ortiz Bullegoyri
Mirtha L. Urbina Villagómez
Comisión Editorial

Studio Gráfico S.A. de C.V.
Diseño y Edición

César Cano
Agustín Escobar
Jorge Juanes
Aranzazú Núñez
Nuria Rico
Ingrid Suckaer
Colaboradores

Artelugio revista bimestral editada por la
Dirección de Comunicación y Difusión
Cultural de la Universidad Autónoma de
Querétaro. Los textos aquí publicados son
responsabilidad del autor.

Información, colaboraciones y
correspondencia, dirigirlas a la Comisión
Editorial de la Revista Artelugio, 16 de
Septiembre No. 57 Ote., Centro Histórico,
C.P. 76000. Teléfonos y Fax
2 12 51 82 y
2 24 08 98
teregar50@hotmail.com



portada:
Miroshi Sugimoto.
la última cena. 1999.
plata sobre gelatina.
Sonnabend Gallery.