



ARTES CONTEXTUALES

studios visuales
ES

en
América Latina,
imagen y conocimiento

Álvaro Villalobos Herrera
Coordinador

**A
R
CONTEXTUALES
E
S**

estudios visuales

en
América Latina,
imagen y conocimiento



**Universidad Autónoma
del Estado de México**

**Doctor en Ciencias e Ingeniería Ambientales
Carlos Eduardo Barrera Díaz**

Rector

**Doctora en Ciencias Sociales
Martha Patricia Zarza Delgado**

Secretaria de Investigación y Estudios Avanzados

**Maestra en Estudios Visuales
Cynthia Sánchez Ramos**

*Encargada del Despacho de la Dirección
de la Facultad de Artes*

**Maestra en Administración
Susana García Hernández**

*Directora de Difusión y Promoción
de la Investigación y los Estudios Avanzados*

**A
R
CONTEXTUALES
E
S**

studios visuales

**en
América Latina,
imagen y conocimiento**

Álvaro Villalobos Herrera
Coordinador

Universidad Autónoma del Estado de México
Toluca, 2022

Artes contextuales : estudios visuales en América Latina : imagen y conocimiento /
coordinado por Álvaro Villalobos Herrera.

1ª ed.

Toluca, Estado de México : Universidad Autónoma del Estado de México,
2022.

204 p ; 23 cm.

ISBN 978-607-633-550-5 (impreso)

ISBN 978-607-633-548-2 (PDF)

Incluye referencias bibliográficas.

1. Comunicación visual
2. Percepción visual
3. Imagen

P 93.5 A77 2022

ARTES CONTEXTUALES

Estudios visuales en América Latina,
imagen y conocimiento

Álvaro Villalobos Herrera

Coordinador

Libro sometido a sistema antiplagio y publicado con la previa revisión y aprobación de pares doble ciego externos, uno de ellos forma parte del Sistema Nacional de Investigadores, nivel C. Expediente de obra 322/01/2022, Dirección de Difusión y Promoción de la Investigación y los Estudios Avanzados, adscrita a la Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados de la Universidad Autónoma del Estado de México.

Este libro es producto del proyecto de investigación 6225/2020CIB, del Cuerpo Académico Arte como Conocimiento.

Primera edición: octubre, 2022

ISBN 978-607-633-550-5 (impreso)

ISBN 978-607-633-548-2 (PDF)

D.R. © Universidad Autónoma del Estado de México

Instituto Literario número 100 Ote.

C.P. 50000, Toluca, Estado de México

www.uaemex.mx

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Autónoma del Estado de México.

Imagen de portada: Columna de agotamiento de Caterina Viterbo Gutiérrez.

El contenido de esta publicación es responsabilidad del coordinador y los autores.



Esta obra queda sujeta a una licencia *Creative Commons* Atribución-No comercial-Sin derivadas 4.0 Internacional. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales, ya que permite sólo descargar sus obras y compartirlas, siempre y cuando den crédito, pero no pueden cambiarlas de forma alguna ni usarlas de manera comercial. Disponible para su descarga en acceso abierto en: ri.uaemex.mx

Hecho en México

Contenido

- 9 **Introducción**
Álvaro Villalobos Herrera
-
- 23 Capítulo I
Efectos de una labor estallada, crítica a lo expandido en las artes visuales
Álvaro Villalobos Herrera
-
- 55 Capítulo II
Problematización del campo y objeto de los Estudios Visuales Latinoamericanos
José María Aranda Sánchez
-
- 91 Capítulo III
Apuntes para la invención, la imagen y el arte como conocimiento
Janitzio Alatraste Tobilla
-
- 135 Capítulo IV
Gráfica actual y migración en Latinoamérica
José Luis Vera Jiménez
-
- 169 Capítulo V
Imaginación emancipatoria. El cuerpo precario desde la fotografía y la escritura de dos artistas latinoamericanas
Cynthia Ortega Salgado
-
- 200 **Autores**

Introducción

Cada día tienen más importancia las investigaciones sobre el arte que implementan metodologías y métodos útiles para generar cambios en sus procedimientos de producción, desarrollos y definiciones. De ahí que las variantes para comprenderlo sean cada vez más complejas. De modo tradicional, a través del tiempo, se ha inscrito al arte dentro de la producción simbólica de conocimientos sensibles y se le ha dado un lugar en el gran espectro de las culturas, pues éste tiene una función catalizadora del pensamiento, toda vez que registra los modos de presentar y representar ideologías, así como acciones de comunidades específicas, desde los ámbitos de creación.

Las teorías de la comunicación connotan al arte de la capacidad para vincular de manera icónica formas y objetos con significados que detonan imágenes mentales en quienes las transmiten y perciben. Por ello, los sujetos involucrados en la comunicación pueden establecer relaciones de semejanza con imágenes preexistentes en su imaginario y pueden crear otras a partir de los signos que las componen.

La rapidez con la que suceden permutas y fluctuaciones en los modos de pensar el arte, así como la aparición de teorizaciones y estudios son muestra de la extensa gama de posibilidades que se tienen para abordar los estudios sobre la imagen. La mayoría de estos acercamientos ponen en tela de juicio verdades que se declaraban absolutas sobre los significados del arte, la imagen, los estilos, los movimientos artísticos y las tendencias, que ahora sabemos cambian vertiginosamente.

Los giros conceptuales, argumentados por la crítica del arte y la historia derivados de los giros culturales, presentan lecturas que revelan la importancia de la imagen como ente representativo de significación de situaciones y objetos reales, simbólicos e imaginarios en función del mismo arte, así como de los medios informativos que en la presente era de la informática

digital se involucran y explotan los usos de la imagen indiscriminadamente. Por medio de esta incursión, en diversos temas relativos a la producción artística y de imaginarios visuales se indagan y analizan críticamente hechos y documentos, así como obras artísticas para el propósito de este libro.

El objetivo principal es el acercamiento crítico al arte actual en distintas manifestaciones, así como sus relaciones con la imagen y la visualidad, en el marco de los estudios visuales del contexto latinoamericano, con el fin de producir conocimientos útiles para el ámbito académico, científico y humanístico a nivel inter, multi y transdisciplinario.

El arte, en términos generales, constituye el espacio aglutinador de la producción creativa de las personas; focaliza y representa el pensamiento y las sensibilidades derivadas de las relaciones sociales con el mundo material, además de su universo simbólico. Del arte emergen las imágenes como entes representativos de significaciones contenidas en objetos y situaciones que motivan al intelecto humano a desarrollar acciones discursivas, muchas veces identificadas por las teorías estéticas. El carácter discursivo que detona el arte sirve a los estudios visuales como campo ideológico, útil para analizar la vida social de las imágenes derivadas de la producción y relacionadas con campos disciplinares como el dibujo, la gráfica, la fotografía, el cine, los medios de comunicación y la producción en las artes visuales en sus diferentes vertientes: pintura, escultura y *performance*, entre otras. Las teorías sobre la visualidad contemporánea plantean diversas posibilidades de exploración de la producción de imaginarios, a partir de la interdisciplina, la multidisciplinaria y la transdisciplina, e incluso desde la indisciplina. Desde estas áreas se desbordan las fronteras del conocimiento para producir relaciones entre el arte y los demás campos de la vida con las que los artistas e investigadores de la imagen nos vemos involucrados.

La investigación que produjo este libro respondió a los propios procesos de creación relacionados con el ámbito académico de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México, donde muchos de los programas, teorizaciones y ejercicios prácticos abordan el arte actual y la producción de imágenes, desde sus acepciones de lo contemporáneo, lo contextual y lo expandido. Estas jerarquías denotativas corresponden muchas veces a la temporalidad de las obras producidas, así como a los contextos específicos en los que son expuestas, connotadas por las mismas necesidades de producción de los artistas, tanto en los talleres y en las aulas de clase, como en la vida profesional. Estas tres categorías implican relaciones que surgen de la ampliación de las fronteras entre el arte y la vida, e involucran otras denominaciones

como el mundo del arte y la institución artística, en las que se desenvuelven diferentes sujetos de la escena artística compuesta por receptores, difusores, curadores, críticos, marchantes y productores, en función de lo artístico y lo no artístico. De cualquier manera, estas categorías tienen que ver con las utilidades del arte y la imagen en campos prácticos de pensamiento y acción en los que nos desenvolvemos también los artistas y los docentes.

El primer capítulo de este libro se enfoca en la crítica al fenómeno de lo expandido como corolario de la denominación *arte contemporáneo*, relacionado con las dinámicas mercantilistas de las culturas globales, en contraste con las artes contextuales por medio de ejemplos y casos del ambiente latinoamericano de creación artística. Para explicar las consecuencias de la producción artística actual, se hace un recorrido por las nociones de estética, centrada en el *Ánima mínima* de Jean-Françoise Lyotard, pero en contraste con la propuesta sobre las tesis de estética de Enrique Dussel, en aplicación en el contexto latinoamericano. De la misma manera, para explicar las diferencias entre *creación artística* y *condición estética*, se usan los planteamientos de Francisca Pérez Carreño, útiles para entender la importancia del paso que dio la producción de las artes objetuales a las artes de concepto. El capítulo muestra los efectos de la producción discursiva y las implicaciones de un “oficio estallado”, —enunciado por el artista colombiano Mauricio Cruz Arango, en los años noventa— para poner en tensión las diferencias y las enormes distancias existentes entre la formación artística académica y el desenvolvimiento de los artistas en el mundo del arte fuera de las academias.

En este primer capítulo también se argumenta cómo el arte contemporáneo ha causado invisibilizaciones en la producción de imaginarios de la región, (tratadas a profundidad en otras ocasiones mediante proyectos de investigación académica, como éste). Se trata de invisibilizaciones provocadas y gestionadas por la hegemonía del pensamiento ejemplificada en denominaciones utilizadas internacionalmente por apelativos como: *arte contemporáneo* y *arte expandido*. Categorías copiadas, imitadas y replicadas de manera selectiva en nuestro contexto. Para explicar las diferencias entre el *arte expandido*, el *arte contemporáneo* y el *arte contextual* se hace uso de los criterios utilizados por Mario Perinola en su libro *El arte expandido*, con base en los principios de la economía expandida de Georges Bataille.

Posteriormente, el autor se inclina a los rasgos socio-culturales de la modernidad y la condición posmoderna, tales como el giro cultural que plantea Frederic Jameson para facilitar la comprensión del panorama actual de la producción artística y de imaginarios visuales en América Latina.

En los capítulos posteriores se analizan postulados de otros autores pertenecientes a importantes corrientes de pensamiento mismas que dan sustento conceptual a los estudios visuales y a lo que, en este particular campo de reflexión, se denomina *visualidad contemporánea*. Esta última acepción está constituida por el torrente de teorizaciones ideológicas que provienen de diferentes disciplinas y facilitan el entendimiento de las creaciones artísticas actuales. Para avanzar en nuestras deliberaciones se tomó como referencia el contexto latinoamericano, que nos permite vincular la producción de obras artísticas, pensamientos y reflexiones, y las posibles incidencias en los diferentes ámbitos de la educación, la pedagogía de las artes visuales y los estudios de la cultura visual.

En términos metodológicos se aborda la importancia de la imagen, incluida la que se genera a través de la producción artística como ente representativo y de significación, que en muchos casos siguen los paradigmas del pensamiento y acción que han marcado derroteros clásicos en la formación artística. Esto a través de valorar las experiencias emergentes propias de la Academia: desde el cubículo de los profesores-investigadores, las disertaciones con alumnos en el salón de clase, y la producción de obras en talleres de artistas o en contextos de producción por medio de intervenciones a lugares específicos. Dentro de las distinciones y acepciones teóricas que pueden dársele a los estudios visuales se encuentra uno de sus principales sentidos teóricos: visualidad como fenómeno discursivo y de generación de conocimientos útiles para la producción de imaginarios. Estos últimos toman posturas ideológicas de todo tipo y, en algunas ocasiones, posturas políticas, inclusive a veces toman sentido bajo los paradigmas de las teorías de la comunicación a través de enunciados que implican formas de presentación y representación de la imagen, en los modos clásicos de entenderla, de comprenderla y percibirla desde las artes visuales, panorama donde muchas formas de pensar la imagen estaban siempre excluidas.

En el segundo capítulo, José María Aranda Sánchez aborda a los estudios visuales propiamente dichos. Toma como referencia la producción discursiva aplicada a la región. El objetivo es claro: problematizar los estudios visuales latinoamericanos en cuanto a su campo y su objeto de conocimiento. Analiza cuatro textos publicados entre 2016 y 2019 en la revista *Artefacto Visual* de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos y, a partir de ellos, realiza una muestra estructurada y crítica del compendio de más de cincuenta y dos artículos sobre el análisis de las diversas prácticas e intervenciones con la imagen, mediante un análisis específico acerca de las políticas de la

memoria que tienen aplicación dentro la cultura visual. Lo anterior derivó en la problematización del fenómeno por medio de una práctica directa del ejercicio de visualidad.

En ese capítulo, el autor se desplazó por las implicaciones que tiene el no considerar a la memoria como un problema teórico, en función de la cultura visual en el ámbito latinoamericano, o al menos no considerarla como su principal objeto de estudio. Argumenta y demuestra que no hay compromiso alguno con la teoría, en la medida que no se trabajan ni los supuestos ni los conceptos sobre las orientaciones que fungen como marcos de interpretación de las imágenes en la cultura visual latinoamericana. Explica cómo es que en los textos que analizó no se especifica cuáles fueron los métodos de interpretación de las imágenes; aunque este hecho sí está implícito, las evidencias no permiten descomponerlos para verificar la consistencia de los hallazgos mediante las observaciones.

Es importante leer en profundidad el capítulo para desarticular los postulados que emanan en torno a que los estudios visuales en América Latina, entendidos como las teorizaciones sobre la imagen y la visualidad, que en ocasiones aparecen como si fueran fáciles de hacer y practicar. Entre sus deliberaciones se concluye que tendrían que ser bastante más complejos y densos teóricamente para presentar solidez metodológica, que por sus estrategias y abordajes temáticos los dote de mucha más astucia que la que se lee en primera instancia. Profundiza en su análisis por medio de revisiones y actualizaciones de posturas ya clásicas sobre los estudios visuales, entre las que ocupa un lugar destacado la versión estadounidense representada por Nicholas Mirzoeff y W.J.T. Mitchell. Además, Mitchell es conocido por introducir los Estudios Visuales en sus cursos en la Universidad de Chicago a partir de la década de los noventa del siglo pasado. Aquí, Aranda Sánchez acentúa la conceptualización de los denominados “focos de experiencia” para establecer las relaciones y reflejos importantes en los estudios visuales del contexto latinoamericano.

Para establecer analogías comparativas y generar efectos de contrastes ideológicos, se abunda sobre las corrientes europeas representadas por Mieke Bal y por las disertaciones de Michael Foucault, distinguidas por sus enfoques políticos y sociales, tanto como para que otros autores pudieran, con base en las preocupaciones por lo político y su incidencia social, abordar denominaciones como *estudios culturales* y *estudios de la cultura visual*. Las conclusiones no se hicieron esperar, se convirtieron en otros cuestionamientos y resoluciones como la que realizó la investigadora norteamericana

Susan Buck-Morss al preguntarse por qué los estudios visuales son el foco de nuestra atención e insinuó que esta pregunta no sólo puede responderse desde las novedosas condiciones que proporciona la compleja cultura global, sino que hay que abordarla desde diferentes perspectivas y, por supuesto, pasarla por el tamiz de las aproximaciones teóricas con que se relaciona la imagen.

El autor aborda las reflexiones de Ana Torres sobre la violencia en México, ejemplificada en las obras de Teresa Margoles; retoma las “fracturas de la memoria” planteadas por Nelly Richard, en Chile; replica los argumentos de Joaquín Barriendos, quien subraya la trascendencia del estudio de la visualidad y de las culturas visuales en y desde América Latina para no seguir repitiendo los programas de estudio, las guías curriculares y las competencias departamentales del entorno académico europeo y angloamericano estadounidense, en el contexto local. La solicitud de Barriendos es importante porque delata en profundidad que los regímenes visuales eurocentrados son eminentemente discriminatorios y excluyentes, a la vez que son derivados del ímpetu neocolonial impuesto por los poderes hegemónicos, implementados durante la modernidad y desarrollados hasta la fecha.

Una de las preguntas centrales en investigaciones académicas versa en torno a los límites de los estudios visuales y el funcionamiento de la imagen como parte de su objeto de conocimiento. Está basada en las complicaciones para establecer relaciones con las demás disciplinas. Por ello, surgen importantes cuestionamientos sobre el abordaje de categorías como “la matriz colonial del poder”, y las consiguientes “colonialidades epistémicas del ser y del saber”, argumentadas por autores del contexto latinoamericano como Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo y Santiago Castro-Gómez.

Aranda enfatiza la importancia del uso de estas matrices epistemológicas para comprender los estudios visuales en América Latina. Los usos de la imagen en el arte y las manifestaciones sociales realizadas con estrategias artísticas en las que la imagen juega un papel importante se ven ejemplificados en los casos de las obras de artistas latinoamericanos, sobre todo de las regiones ampliamente invisibilizadas por la hegemonía del conocimiento eurocentrado. Enfocar la visualidad de la región latinoamericana implica tratar los comportamientos de la imagen en situaciones específicas como las derivadas de condiciones sociales, políticas y económicas, propias de esta particular zona geográfica y cultural.

Lo anterior supone el despliegue de desplazamientos constantes de los marcos teóricos y metodológicos necesarios para entender el desarrollo

de la historia de las imágenes y las producciones visuales que circulan fuera de los circuitos hegemónicos (ferias comerciales de arte contemporáneo, museos, galerías y bienales). Aranda sugiere que, en lugar de establecer prematuramente denominaciones fijas y tajantes para el inmenso campo de posibilidades de aplicación de los estudios visuales en América Latina, deben considerarse fértiles las posibilidades que permiten profundizar en su desarrollo, como un proceso. Esto con el fin de concebir lo visual dentro de las denominaciones adaptables a contextos particulares, según las necesidades políticas, económicas y culturales de cada país de la región, teniendo en cuenta las variantes que posibilitan diversas lecturas desde las mismas subdivisiones que existen en el interior de los países, ciudades, estados y departamentos. Esta última consideración se plantea para enfatizar que hay diversas formas de cultivar y promover el desarrollo de una sensibilidad hacia los temas visibles e invisibles en la esfera pública de la imagen en América Latina, desde el punto de vista de esta investigación académica.

En este sentido, el capítulo plantea interrogantes sobre los alcances de la formalización teórica de conocimientos generados desde la región, así como la importancia que reviste distanciarse de conceptos heredados del eurocentrismo ideológico que permea en las universidades, facultades y centros de investigación locales, sobre temas cruciales como la cultura visual, la visualidad y el arte contemporáneo y expandido. A pesar de que estas categorías son dignas de investigar por separado, aquí pueden distinguirse tanto en las funciones de cada una de ellas como en el amplio universo del conocimiento en el que se articulan.

En el siguiente capítulo, a cargo de Janitzio Alatraste Tobilla, se encuentran deliberaciones sobre el psicoanálisis lacaniano aplicado a la producción de imaginarios visuales, en combinación con teorías de la comunicación como la semiótica o teoría de los signos; vertientes del pensamiento reflejado en el arte y la imagen para las que, los objetos y las personas se debaten entre situaciones reales, simbólicas e imaginarias. Por medio de estos tres registros se encuentran las maneras de entender a los estudios visuales localizados en el universo de las ideas y las formas que pueden sustentarse dentro de las relaciones establecidas entre la semiótica y el psicoanálisis lacaniano. El autor, con base en los tres ejes centrales de la producción discursiva de Charles Sanders Peirce (primeridad, segundidad y terceridad), desarrolló una postura que contiene determinantes y reflejos en los mismos estudios visuales, con relación directa a la triada psicoanalítica lacaniana: lo Real, Simbólico e Imaginario.

Se propone la perspectiva triádica para abordar el conocimiento de la *psique*, aclarando que el psicoanálisis no es de ningún modo psicología, o en todo caso psicología y psicoanálisis son dos teorías distintas sobre la *psique*¹. Según Alatríste, la importancia de ambas teorías como herramientas para abordar los estudios de arte, imagen y estudios visuales, basada en la semiótica y el psicoanálisis, proporciona términos constitutivos para la comprensión del mundo, de modo que una imagen nunca es sólo eso, sino que es el resultado de un proceso cognitivo que convoca por lo menos tres momentos: la imagen como proceso sensible, cualitativo, inefable y real; la imagen como proceso reactivo, imaginario, matérico y formal; y finalmente, la imagen como proceso reflexivo, epistemológico, simbólico y cultural.

El autor, a grandes rasgos, argumenta, que las tres dimensiones ontológicas de la semiótica de Peirce (primeridad, segundidad y terceridad) suceden de manera reflexiva y automática en los procesos de significación cuya base está centrada en las teorías sónicas que las implican. Estas categorías están sustentadas en su capítulo como relaciones isomórficas mediante la organización de las informaciones desde una metodología psicoanalítica.

Así, la organización triádica semiótica respecto al psicoanálisis tiene diferente composición en su *corpus* organizativo de conceptos e ideas, pero la misma estructura analítica. El autor argumenta que lo Real, lo Simbólico y lo Imaginario son las dimensiones psicoanalíticas lacanianas más útiles para argumentar la comprensión de los fenómenos que circundan el acontecer social en el mundo a la manera del efecto espejo y reflejo, donde lo Real del psicoanálisis laciano es el equivalente del Ello, que constituye al sujeto en su esencia, pero está fuera de su comprensión por la imposibilidad de vivenciarlo y experimentarlo. Por su parte, el Yo se presenta como equivalencia de lo Imaginario laciano que genera en el individuo una subjetividad singular. Por último, presenta la categoría del Superyó, analógada con lo Simbólico para demarcar el ámbito cultural colectivo de los sujetos, pero a la vez para determinar una singularidad también subjetiva de los mismos normada con y dentro de estamentos sociales.

El autor organiza las informaciones necesarias para el análisis de la imagen en tres áreas donde la creación artística es el objeto de estudio real de la imagen: los estudios visuales son el carácter Imaginario de la imagen,

¹ La psicología conserva como elemento de comprensión el factor biológico traducido en la premisa de sobrevivencia del sujeto, mientras que el psicoanálisis concibe a la *psique* sin el condicionamiento del factor indispensable para la anterior; de ahí que Sigmund Freud denomine al psicoanálisis como una metapsicología.

cuando ésta se convierte en el conocimiento y el conocimiento de la imagen es el objeto de estudio Simbólico de la misma imagen encarnada. Proponer una investigación sobre la imagen como conocimiento requiere presupuestos metodológicos que aborden una teoría del pensamiento visual y una concepción de la imagen integrados como procesos heurísticos. Una característica de este modelo es que análoga a Peirce y Lacan, a partir del planteamiento de una lógica triádica con índices analíticos que marcan categorías conceptuales y ontológicas como primeridad, segundidad y terceridad, para el caso de Peirce, así como lo Real, Imaginario y Simbólico para el planteamiento psicoanalítico de Lacan. Para el primero, el conocimiento en general inicia la construcción de lo que llamamos realidad y para el segundo se construye a partir del carácter simbólico del mundo en el que vivimos.

Para ello se enmarcan las posibilidades de la producción de imágenes, incluidas las artísticas, en tres grandes grupos. El primero como acontecimiento psíquico relacionado con la imaginación; el segundo como fenómeno colectivo, asociado al concepto de imaginario y finalmente, la imagen como suceso heurístico o factor indispensable en la construcción de toda forma de conocimiento. Estos tres grupos de eventos, a la vez que implican una diferencia entre las manifestaciones de la experiencia de la imagen, también pueden comprenderse como los factores que interactúan dentro de todo fenómeno icónico útil en el campo de la cultura. Por ejemplo, en la imagen como fenómeno psíquico interviene en la constitución propia de un sujeto, un imaginario colectivo y, por supuesto, una estrategia cognitiva que le permite a ese sujeto integrar su experiencia de imagen a un contexto de realidad social. De modo similar, cuando la imagen se genera como acontecimiento colectivo, participan la singularidad de los sujetos y las estrategias imaginarias de la cultura que producen conocimientos útiles para la construcción de una realidad social a partir de la imagen.

Por último, hay que decir que en los procesos de construcción de conocimiento se convocan —también en dinámica tripartita— las particularidades de los sujetos, las visualidades sociales y los saberes simbólicos. Por lo anterior, el proyecto de investigación derivó en un capítulo que aborda en particular un muestreo de los universos imaginarios que ocurren como acontecimientos icónicos. En el caso de la imaginación se propone reconocer su importancia y el papel que cumple dentro de la creación visual. A propósito de los imaginarios colectivos se aborda la función de la imagen como aglutinante de las culturas, en plural.

Cuando la producción de imaginarios se acerca a la producción de conocimientos específicos, se propone descifrar la competencia de la misma imagen dentro de los procesos heurísticos que pueden distinguirse como formas de pensamiento y labor en las que se apoya la conciencia para realizar actividades mentales exigentes y complejas. De ello se deduce que, de cualquier aproximación de los estudios sobre la imagen, deviene una atención especial sobre los tres grandes campos que constituirán los objetos de estudio en torno a la imagen: imagen y creación, imagen y cultura e imagen y conocimiento.

Por su parte, en el cuarto capítulo, José Luis Vera Jiménez aborda e integra la producción gráfica actual referente a la migración. Destaca esta práctica en el ámbito artístico latinoamericano de los últimos años, sobre todo a partir de la observación de las obras de reconocidos creadores como las argentinas, Mirta Kupferminc y Graciela Sacco, recién fallecida; los mexicanos Ana Rojas, José Hugo Sánchez, Dianna Frid y Carlos Amorales; los peruanos Lin Belaunde Morla y Claudia Martínez Garay; los venezolanos Francisca Aninat y Juan José Olavarria. De la misma manera, aborda la gráfica de Frances Gallardo, de Puerto Rico; los cubanos Alexis Leyva Kcho y Sandra Ramos; la brasileña Rivane Neuenschwander y la colombiana Ana González Rojas. El abanico de posibilidades de esta producción de imágenes no es tan extenso comparado con el listado de artistas gráficos vigentes en la región. Aun así, la selección de obras y artistas obedece consecuentemente al tema de la migración, que hace parte de la historia y las conformaciones culturales, tanto locales como internacionales.

Vera Jiménez centra la crítica de las imágenes de estos artistas en la visualidad contemporánea, en función de sus tendencias poéticas, la deriva y el uso de procesos técnicos adecuados a la realidad actual en comparación con los procesos y técnicas tradicionales. No pasa por alto la observación a las prácticas visuales callejeras heredadas de las corrientes neográficas con función comunicativa; en sí, su crítica se basa en el concepto *estéticas migratorias* proporcionado por la artista Mieke Bal, mediante un postulado que destaca las categorías, *migrante*, *territorio* y *viaje*. Este capítulo describe el panorama general de la producción gráfica de los últimos diez años en Latinoamérica, a partir de cuestionar la naturalización de los procedimientos gráficos en cuanto a su discurso artístico, fundamentado principalmente en la técnica del estampado. Vera Jiménez propone que la contemporaneidad de la producción gráfica está basada en su interrelación con los fenómenos culturales de la realidad social. Se refiere principalmente a la vigencia de la

gráfica como medio para atender y reflexionar sobre problemas particulares de los artistas migrantes como cualidad distintiva de muchos creativos del contexto latinoamericano.

La gráfica es uno de los campos disciplinares de la producción plástica más activo, incluso se le considera tradición. La gráfica, en todas sus versiones, es una de las áreas de producción más prolífica de las escuelas y facultades de arte del país. A partir del dibujo, la gráfica se desplazó a formas de realización como el grabado calcográfico, la reprografía o la producción de imágenes con salidas digitales; todo ello a partir de cinco directrices generales en las que agrupó la rica y variada calidad de propuestas artísticas en apartados como las poéticas personales, generadas a través de la exploración de los medios y las técnicas tradicionales de producción, así como las obras ancladas en el ejercicio de procesos técnicos virtuosos, cuyo discurso deviene de habilidades formalistas cercanas a los preceptos de un arte decorativo. El autor revisó los procesos y las técnicas de producción gráfica, enfatizando los niveles de experimentación incursionadas por los artistas que convierten el trabajo realizado en el taller, como el medio más idóneo para abordar los discursos personales, por medio de los que se generan muchos enlaces formales y conceptuales que se debaten entre la tradición y la contemporaneidad.

La investigación de Vera Jiménez interpela al medio gráfico e incluye la negación crítica de los conceptos, procesos y presupuestos lógicos que limitaban la gráfica a los modos clásicos de producción. Señala de manera incluyente las propuestas gráficas derivadas de prácticas visuales callejeras, con marcada tendencia a constituirse en activaciones políticas y sociales contenidas en pintas, estenciles, escraches y *graffitis*, en general. En los diferentes apartados de su capítulo está presente el cuestionamiento: ¿qué es lo que une a todas estas prácticas bajo los conceptos vigentes que utiliza la producción gráfica, con relación a las estéticas migratorias? También partió de las premisas contenidas en otras preguntas como: ¿qué define a la gráfica en la actualidad?, ¿cuáles son los contextos artísticos y sociales determinantes para la formulación de las propuestas gráficas que realizan los artistas hoy en día? y ¿cuáles son los circuitos donde se producen, consumen y legitiman las obras en México y los países vecinos?

Para dar respuestas a estas interrogantes, Vera Jiménez parte de las relaciones que pueden establecerse desde la gráfica como ente expandido, que pueden aplicarse tanto a esta práctica disciplinar como a diversas formas de hacer arte. Busca, en todo caso, darle reconocimiento y lugar

primordial en sus desplazamientos de investigación y documentación a una corriente específica o medio particular que articula la idea de lo gráfico para revelar y ejemplificar las interconexiones que tienen con otros medios de producción en las artes visuales.

El quinto y último capítulo, a cargo de Cynthia Ortega Salgado, aborda en el marco de las visualidades el tipo de manifestaciones artísticas que aparecen reiterativamente en espacios de exhibición y circuitos editoriales de diferentes lugares de América Latina, relacionadas con la producción fotográfica. En el capítulo se establecen relaciones formales y conceptuales entre la producción de imaginarios visuales desde el punto de vista de los géneros relacionados con los otros campos del conocimiento relevantes para la producción artística.

Este propósito se cumple desde el señalamiento de posiciones cruciales y urgentes para esta época, contenidos en las propuestas emergentes de los diferentes feminismos de la región. Este capítulo versa sobre la imaginación emancipatoria y el cuerpo precario desde la fotografía y la escritura de dos artistas latinoamericanas: la chilena Paz Errázuriz y la brasileña Clarice Lispector. Para ello, la autora analizó algunas de las obras pertenecientes a una exploración conceptual particular contenida en las imágenes de la serie fotográfica *El infarto del alma* de Errázuriz y el cuento “El búfalo” de Lispector. Centró su atención en sólo una parte de la producción de estas dos artistas que han marcado un hito en la historia de una visualidad que enfoca la fotografía y la literatura latinoamericanas del siglo XX.

Las reflexiones de Ortega Salgado parten del concepto *precariedad*, no sólo en su condición de pobreza, austeridad y miseria, sino como procedimiento de resistencia motora de la creación, capaz de producir extrañamientos que luego trastocan los marcos de lectura y comprensión y, posteriormente, generan intervalos de comunicación sensorial entre los cuerpos y las vidas de las personas, pero sobre todo establecen lazos afectivos importantes para las relaciones sociales. Ortega analizó el fenómeno sociocultural de lo precario con relación a las alianzas visuales que ocasionaron las capturas fotográficas dirigidas a los pacientes del hospital psiquiátrico Doctor Philippe Pinel, en Putaendo². En el análisis destacan las influencias visuales que proporciona el contexto geográfico, tanto como las referencias literarias abordadas para lograr los objetivos pretendidos.

² Localizado en el sector de Sahondé, a tres kilómetros de distancia de la Plaza de Armas de esta bella población chilena. Perteneció a una comuna de la provincia de San Felipe, empotrada en la Quinta Región del país austral.

Bajo el mismo concepto, la autora también abordó el texto literario “El búfalo” de Clarice Lispector, en el que lo femenino y lo animal se enlazan en el escenario del zoológico. En esta escritura, la enunciación de la precariedad obliga a que se generen nuevos agenciamientos imaginarios entre los interlocutores, mismos que son construidos, en este caso, por mujeres a través del arte. El texto enfatiza la necesidad de apreciar las actitudes de los protagonistas de las imágenes desde un espejismo emancipatorio, que hace posibles nuevas formas de vivir y cohabitar los espacios donde deambulan los personajes. Del análisis surgen cavilaciones evidentes sobre el caminar en pareja, sea entre personas o animales, ya que esta práctica puede convertirse, como la llama la autora, en una estrategia de resistencia contra las formas fugaces y capitalistas de relación social, una vez que permiten el desarrollo de afectos solidarios entre las especies compañeras. Ortega Salgado, además de abordar conceptualmente ese fenómeno sociocultural, utiliza otras categorías de análisis que dejan el tema abierto al imaginario social por tratarse de un legado de conocimientos subjetivo y creciente.

En conclusión, al analizar este libro, encontramos un grupo representativo de prácticas artísticas y visuales que suceden en América Latina con énfasis en el arte expandido, la gráfica y la imaginación emancipatoria de las mujeres, pasando por los conocimientos de la semiótica y el psicoanálisis y estableciendo relaciones con las principales tendencias teóricas inter y transdisciplinarias, tanto de los estudios de la imagen, como de los estudios visuales. Se motiva a seguir reflexionando, indagando y produciendo resultados dentro del marco institucional de la Academia, por medio de proyectos de investigación de esta naturaleza. El ideal es que los objetivos impacten en los programas de estudios de las áreas académicas en las que los autores participamos como docentes, en las licenciaturas, maestrías y doctorados. El contenido del libro corresponde en gran medida a la continuación de otros dos, publicados también como resultado de proyectos de investigación académica: *Principales orientaciones teóricas de los Estudios visuales en América Latina Etapa I y II*. Proyectos realizados por el cuerpo académico Arte como Conocimiento, de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México.

Álvaro Villalobos Herrera

Capítulo I

Efectos de una labor estallada, crítica a lo expandido en las artes visuales

Álvaro Villalobos Herrera

Libertades conceptuales para las formas artísticas

Muchas disciplinas afines a los campos de conocimiento de las humanidades y ciencias sociales recurren a procedimientos creativos que permiten integrar los resultados de proyectos de investigación académica en publicaciones de libros y artículos en revistas especializadas, de manera similar a como lo hacemos los artistas en talleres de producción de obras. El arte, además, también se sirve de las fuentes proveedoras de conocimientos específicos a las que acude para nutrirse con metodologías y métodos de la antropología, la sociología, la historia y la filosofía, ya que éstas presentan aciertos discursivos reconocidos en el contexto académico con referentes y resultados que involucran la imagen y la visualidad contemporánea. Todo lo anterior con el fin de ofrecer a los circuitos de legitimación los hallazgos de investigadores para su dictaminación mediante procedimientos facilitados por pares académicos, quienes los evalúan y emiten juicios para finalmente publicar en revistas indizadas y libros. Por lo anterior, los artistas estamos promoviendo una ruptura de las fronteras disciplinares y un desbordamiento de las estructuras clásicas sobre las que hasta hace poco se soportaba la comprensión, el entendimiento, la difusión y la promoción de los conocimientos artísticos, a través de exposiciones en galerías convencionales y la posterior colocación de las obras en colecciones públicas y privadas.

Desde el punto de vista del arte socialmente comprometido, el desbordamiento consiste en vincular de manera directa técnicas y modos de

investigación que involucren sucesos prácticos y útiles para acercar a los artistas a comunidades específicas. De manera tradicional, el arte se veía lejano a las voluntades del público, de los agentes externos a éstas y a las conciencias de los creadores. El modo de creación convencional tiene que ver con las obras que son producidas para satisfacer particularidades de los artistas en su taller, sin mediaciones ni intervenciones externas, tanto en la concepción como en la producción. En cierto modo, el desbordamiento también está relacionado con la capacidad del arte para proporcionar conocimientos que provienen no sólo de la creación artística, sino de las relaciones conceptuales establecidas, por medio de las obras, con otros campos de conocimiento con los que comparte asociaciones formales y contextuales.

Una característica que permite establecer relaciones entre el arte y otras disciplinas es que el primero ya no es considerado una actividad exclusivamente sensitiva y emocional, que atiende las acciones prácticas de un sujeto, dentro de los ritos que dan origen al desarrollo de su proceso creativo. El arte, en general, se concibe como una actividad humana compleja que integra saberes del universo sensitivo y cognitivo, tanto del artista como de los receptores. Es decir, la obra es el resultado del comportamiento y las reflexiones de los demás sujetos de la sociedad con los que se relacionan los artistas, en aras de producir conocimientos derivados del quehacer artístico: nuevos entes denominados interdisciplinarios y transdisciplinarios.

En los proyectos de investigación académica sobre arte y visualidad se buscan salidas prácticas por medio de modos expresivos relacionados con los lenguajes de los que se sirven los creativos para hacer efectiva la comunicación visual. Una de las relaciones más importantes del arte y el uso de la imagen en sus diferentes etapas de investigación con relación a otros campos es la dependencia y conexión con los fenómenos sociales y culturales de los lugares donde surge la visualidad. El arte, en su esencia, conserva una conexión con el contexto sociocultural en el que se desarrolla. Ahora más que nunca, la incidencia de los procesos sociales y comunitarios está siendo valorada por los artistas; de ello derivan múltiples formas de lectura del arte. Quizás las más útiles surgen del torrente discursivo que proyecta dispositivos relacionales con términos, metodologías y métodos, proporcionado por las otras disciplinas que lo abordan, pero también con la indisciplina normativa en la que se desenvuelven los artistas.

En función de la indisciplina, muchos artistas utilizan el poder de lo experimental para desplazarse formal, técnica y conceptualmente en múltiples dimensiones. De esos desplazamientos derivan las relaciones que establecen

los teóricos del arte con argumentos de la filosofía y la historia, por ejemplo, pero también con argumentos de otros campos como las teorías de la comunicación, la economía política, la sociología, la antropología o la psicología. Tales puentes surgen mediante enfoques dirigidos a la producción de imaginarios en términos de las culturas propiamente dichas. Para entender este fenómeno hay que tener en cuenta que los conocimientos artísticos son afectados por las condiciones estéticas y paradigmas dependientes de la filosofía del arte, aunque sean variables y presenten continuos cambios y movimientos.

Nociones de estética para el arte actual

Desde la filosofía, las nociones de estética tienen una larga tradición en los discursos académicos, sobre todo en los que han sido difundidos tradicionalmente a través de la historia del arte derivada del pensamiento occidental y publicada internacionalmente en libros y enciclopedias, así como en los medios informativos digitales actuales. Las nociones sobre estética que se estudian en las academias de arte tradicionales¹ fueron sacadas de las filosofías y las historias clásicas, derivadas de una noción de mundo y de pensamiento eurocentricas. De ahí que la noción de *arte contemporáneo* devenga de las aportaciones realizadas por los filósofos de la posmodernidad, especialmente Lyotard, Derrida, Deleuze y Baudrillard, influenciados por el materialismo dialéctico. Por supuesto, para entender el término desde la filosofía no se puede dejar de lado a Hal Foster y a Giorgio Agambem.

La noción de estética de Lyotard se reconoce por una condición derivada del *Ánima mínima* (1995), útil para entender las relaciones entre el imaginario del receptor y los objetos artísticos que se encuentran a su alcance. Se trata de una propuesta de conexión entre la estética, la política y la psicología mediante el establecimiento de las relaciones del deseo por el arte; por medio de ellas se entienden que un sujeto al aproximarse a los objetos que considera artísticos, entra en contacto con ellos y al hacerlo aviva el *ánima mínima* que poseen. Los objetos, ahora considerados artísticos, emiten vibraciones sensoriales básicas que el sujeto capta y que, al introducirlas en su entendimiento, por medio de sus sentidos externos, extrae de ellas el gozo, placer o enfado, generándose así una experiencia estética.

¹ Incluida la que proporcionó los recursos conceptuales y materiales para esta investigación.

Para centrar el concepto de la experiencia estética en el contexto actual de América Latina tenemos las nociones enmarcadas en “Siete hipótesis para una ‘estética de la liberación’” (2017) propuestas por el argentino Enrique Dussell y replicadas por sus seguidores. En ellas se entiende, como en Lyotard, que la condición estética depende en gran medida del raciocinio del observador y de la subordinación de su imaginario, pero también de las experiencias de vida adquiridas en un territorio específico, es decir de las influencias culturales que recibimos en un contexto ideológico particular.

Las teorías de Lyotard y Dussel sobre las nociones de estética aplicadas al arte siguen la noción occidental de belleza natural experimentada por las personas y emparentada con un goce espiritual casi divino, en el que se destacan las cualidades positivas de la existencia humana, maravillada por la existencia de los objetos que la historia del pensamiento ha considerado artísticos. Por un lado, el *ánima mínima* de Lyotard, desde el punto de vista del materialismo dialéctico, corresponde a la menor cantidad posible del carácter de belleza o fealdad contenida en un objeto proyectado, diseñado y producido por la especie humana, por otra parte, la concepción de estética de Dussell alude a las características contextuales del pensamiento del sujeto que modelan los objetos artísticos. Ambas señalan una condición anímica mínima contenida en el objeto, en la posibilidad inicial que le da a un observador, receptor y perceptor quien, por medio del lenguaje, desata todo el poder discursivo y esgrime las conjeturas a su alcance, sobre las características del objeto percibido.

En conclusión, existe un momento estético inicial motivado por el deseo de las personas que lo experimentamos y que es necesario para teorizar, verbalizar, connotar o expresar opiniones fundamentadas en la condición cultural de quien las esgrime por medio del lenguaje. De ahí que la historia del pensamiento occidental ha resumido en disciplinas —como la filosofía— la generación de la crítica del arte con visiones preponderantemente logocéntricas, con sucedáneas lecturas lineales que implican la articulación del lenguaje icónico verbal escrito, para hacerse entender a partir del establecimiento de relaciones y conjeturas posibles que merodean la creación artística.

Por medio de la condición contextual podemos entender el arte desde la filosofía de la liberación latinoamericana, mismo que utiliza lenguajes modernos para hacer un recorrido teórico por las nociones clásicas de belleza, aunque éstas también están eurocentradas. Tales nociones pasan al arte por el tamiz de las pluralidades analógicas de los campos estéticos para generar

conceptos modernos relativos al arte, en su definición occidental. Esta noción genera compartimentos limitados para demarcar las obras desde lo que puede entenderse como la noción occidental de arte.

Intencionalidades artísticas

La teórica española Francisca Pérez Carreño argumentó sobre las diferencias entre los conceptos y definiciones del arte y la estética (2013), que aunque la connotación del arte tiene diversas aplicaciones, todas dependen de los condicionamientos de un punto de vista práctico impuesto por los usuarios del arte. Con ello enunció que quizás la característica principal del arte está basada en la creación de un objeto realizado con una intencionalidad específica interpuesta, en la mayoría de los casos, por el autor, para que sea reconocido como obra de arte en un circuito de legitimación específico. Esta noción deja fuera al arte producido por personas con problemas de salud mental (*Art Brut*) por razones como que los autores con trastorno mental no realizan productos artísticos con la plena conciencia de una intención premeditada, ya que están fuera de la cultura oficial que los distingue como artistas y, en ese caso, pueden reconocerse como *outsiders*.

Dentro de ese tipo de configuraciones se distinguen las pinturas, esculturas y dibujos creados por individuos en medio de una terapia ocupacional inducida, de igual forma sucede con los animales adiestrados para desarrollar habilidades compositivas. Esas producciones quedan fuera de la noción occidental de "obra artística", debido a que la intencionalidad no es impuesta por un sujeto creador sino por la imposición de un adiestramiento motriz. Desde la teoría del *ánima mínima*, lo que sí existe es la apreciación a partir de la experiencia estética de quien se aproxime al objeto creado.

De la distinción entre arte y estética deriva la interconexión entre la intencionalidad de las obras artísticas, imputada a un objeto por un sujeto creador y el posterior reconocimiento social. El reconocimiento es una primera acción dinámica que potencia la circulación conceptual de la propuesta creativa en los medios legitimadores. Las categorías que se le dan a los objetos creados con intencionalidades artísticas son impuestas a través de variables subjetivas y relativas a circunstancias específicas, moduladas hacia los diferentes tipos de receptores.

Las características y clases de públicos receptores no se tratarán aquí, más bien se prestará atención a las obras creadas con fines artísticos que,

básicamente, se diferencian de las formas surgidas espontáneamente en la naturaleza y que no están sujetas a la intervención humana. Para ello, se hará uso de las diferentes posibilidades de creación que han dado origen a denominaciones específicas del arte.

En la historia oficial del arte occidental se generó un listado impresionantemente sintetizado de periodos con nombres propios, a través de la repetición de informaciones referentes a relatos proporcionados por el enciclopedismo universalizante. Los compartimientos que conforman las etapas de esa historia fueron otorgados a las formas de producción que conllevaron demostraciones estéticas, por ejemplo, el muralismo, objetualismo, puntillismo, curvismo, cubismo, abstraccionismo geométrico y una larga lista de aplicaciones usadas para toda la gama de variantes de producción artística. A partir de ello, también coexisten nociones de estética que modelan la producción artística a la visconversa, a partir de definiciones estilísticas como el manierismo, romanticismo, expresionismo, minimalismo, elementalísimo, futurismo, nadaismo, estridentismo, preciosismo, feísmo o tachismo, también acompañadas de un largo dechado de adjetivos calificativos utilizados por los teóricos para referirse a las producciones artísticas de cada época y lugar.

Estos condicionamientos y denominaciones de la condición estética y artística de las obras son, en su mayoría, aproximaciones teóricas que dependen de la conveniencia y la pertenencia a un contexto sociocultural específico y a las relaciones que pueden establecerse a partir de términos disciplinares, como ya lo hemos argumentado desde la filosofía clásica que generó la teoría del arte y las concebidas reafirmaciones en la historia universal del arte. Un ejemplo lo encontramos en el teórico húngaro Arnold Hauser, quien en *Historia social de la Literatura y el Arte* (1951) replica las definiciones de estética de los filósofos clásicos del pensamiento occidental, con predominancia europea. Su libro se tradujo al castellano y se ha leído en las escuelas de formación artística de América Latina aunque el compendio dejó por fuera referencias artísticas y estéticas de fenómenos importantes del contexto mesoamericano.

Relatos como éste omitieron datos importantes sobre la producción artística de muchas zonas geográficas, lo que causó una invisibilización automática de la producción artística de amplias regiones. Otro ejemplo de omisiones en las historias del arte oficializadas por los circuitos occidentales de legitimación y replicadas en nuestro contexto, lo constituye la *Historia del arte* de Ernst Gombrich, publicada en español en 1950. El libro ha sido un referente indispensable para la imposición de una visión recortada del fenómeno

artístico en las clases de Historia del Arte que se estudia en la mayoría de las academias de centro y sur de América.

En estas historias del arte moderno y contemporáneo existen delimitaciones teóricas con márgenes temporales difusos, que aluden tanto a los estilos artísticos como a las condiciones estéticas que los soportan teóricamente. Por ello existen tantas teorías de estudiosos aclamados por el ámbito editorial e instituciones académicas. Ya que nuestro propósito consiste en enfocar las producciones artísticas con relación a la crítica de la visualidad actual y no la crítica a la historia del arte tradicional, sólo estudiaremos las más recientes connotaciones del arte. Un factor relevante es observar la imagen en función del arte y su influencia en la producción de conocimientos artísticos útiles para entender las diferencias entre grupos sociales pertenecientes a diferentes regiones. De acuerdo con ello, existe una amplia gama de posibilidades de encuadre, tales como la del arte popular, arte hegemónico, arte de las comunidades indígenas, negro o feminista. Pero también existen delimitaciones geográficas que hacen alusión a los lugares donde nacen, viven y mueren los artistas, de ahí la connotación de arte latinoamericano, europeo, asiático o africano, aunque un fenómeno como el de la migración permite diásporas y flujo de artistas entre países quienes cargan consigo influencias culturales.

Actualidades y anacronismos

Actualmente la crítica del arte tiene sus propias dinámicas de producción discursiva en torno a la creación, la distribución y la aceptación de las obras, ya que está dirigida a públicos cada vez más especializados. La crítica de arte se produce consciente de las segregaciones y estratificaciones clasistas, tanto de las obras como de los artistas y de los lenguajes que utilizan los críticos y curadores. Estos últimos se disputan los lugares privilegiados para hablar en las revistas, catálogos y publicaciones culturales, en la pugna por escalar en el *ranking* nacional e internacional de tal o cual artista. Así, llegan inclusive a ocupar cargos directivos en las instituciones de prestigio. Por eso, en los medios artísticos, curatorial y de la crítica son frecuentes las denominaciones *insider* y *outsider*, para referirse a las obras y creadores que están y los que no están comentados por los circuitos de legitimación. En principio, las leyes y políticas constitucionales de repúblicas como la mexicana contemplan la cultura y patrimonio artístico como un derecho público al que toda persona

debe tener acceso, tratándose de bienes comunes que proporcionan bienestar social comunitario. De ello deriva que, tanto las galerías comerciales como las ferias de arte y demás organizaciones privadas, cuyo principal fin es la apertura mercantil del arte, utilizan la participación tanto del público como de los artistas, curadores, críticos y negociadores con el propósito de lucrar con el sistema, ya que ven a los participantes en las dinámicas artísticas como consumidores inmersos en las lógicas del neoliberalismo capitalista.

Ese principio diletante con valores de belleza, pureza, unidad y verdad que llamamos arte sobrevive en aras de un romanticismo poético. Actualmente es cuestionado por muchos artistas a través de propuestas contrahegemónicas surgidas en el confín del subdesarrollo económico latinoamericano. En el ámbito comercial del arte nunca se habían experimentado tanto las mieles del placer de la especulación con el precio de las obras como en estas primeras décadas del siglo XXI, cuando los artistas logran la fama gracias al lugar que ocupan en las listas de precios de las subastas, las galerías y las ferias comerciales. Las especulaciones con los precios de las obras han sobrepasado los límites de lo comercial para soportarse en lavado de dinero procedente de deudas sociales inmensas.

Actualmente, la demanda de objetos artísticos crece cada vez más, como crece también la gama de coleccionistas ansiosos por invertir en bienes y servicios que les garanticen réditos a corto, largo y mediano plazo, ufanándose de tener la obra más cara del mundo en su colección. Como es obvio, también existen escalas, estratos, sustratos y clasificaciones entre los coleccionistas, con respecto al lugar que ocupan en el *ranking* mundial de publicaciones, tal cual como las clasificaciones de los artistas contemporáneos por el precio de sus obras y los valores de sus contratos de exclusividad firmados a las galerías que los representan. Esto sucede en el mercado del arte y no en el de la filosofía del arte como consecuencia del favoritismo por la globalización.

La globalización es un engendro del capitalismo: al mismo tiempo que abre las fronteras de los mercados internacionales, a través de tratados de libre comercio y reduce aranceles de productos innecesarios para la vida, también promueve la extracción de sus recursos naturales. Bajo ese contexto no es difícil que en los países de la región avancen las falsas democracias y las apariencias de bondad que predicen las izquierdas actuales, centro izquierdas y sociales democracias, todas ellas identificadas con dogmas totalitarios y anacrónicos con los que se gobierna social, cultural y económicamente en países de América Latina como México, Chile, Brasil, Venezuela y Colombia.

En el otro extremo de la balanza se encuentran los países invisibilizados por la institución del arte contemporáneo, que no valora lo artístico si no está localizado en los mercados globales y corresponde a países estigmatizados por la pobreza material con que se han distinguido desde hace décadas; entre los países latinoamericanos que contienen el lastre de la estigmatización de la pobreza material están Honduras, Haití, Guatemala, Belice, Ecuador y Bolivia, por ejemplo. En el ámbito académico se replican constantemente las ideas de ambientes teóricos hegemónicos de países como Estados Unidos, Alemania, Inglaterra o Francia, especialmente por su capacidad para producir, difundir e imponer estrategias útiles para la dominación política e ideológica, así como para someter al mercado del arte a ideas y estrategias traducidas, difundidas, comercializadas e impuestas por diferentes medios en los países que las consumimos.

La invisibilización de la producción artística y de imaginarios en sectores específicos de la región, así como la segregación por su situación económica, limita a estos países en la participación de la conformación de una cartografía amplia del arte actual. En este sentido, es importante señalar que los problemas sociales, culturales y políticos de un contexto determinado influyen en la construcción de la visualidad expandida, como actualmente se le llama en las academias de arte una vez que la producción de imágenes o producción artística cuando se amalgaman a la vida misma.

Es indispensable aclarar que muchos de los rasgos e identificaciones que conforman a la idiosincrasia local y otros valores culturales que poseemos en la región, han sido ignorados, segregados, folclorizados y estigmatizados en la conformación de las historias del arte con enfoques eurocentristas. Una de las premisas de los enfoques críticos sobre el eurocentrismo en el arte y la visualidad en América Latina muestra que la educación artística escolarizada ha sido y es, como dice Didier Eribon: “una máquina de reproducción de desigualdades” (2018). En ella se concentran fuertes niveles de repetición de las exclusiones y marginaciones. Hablar de estos factores desde la Academia resulta conflictivo ya que en este contexto es difícil pensar cómo se puede sobrevivir del arte fuera de los parámetros academicistas, debatiendo informaciones mediante procesos desescolarizados.

Aunque los principales dictámenes teóricos de esta época apuntan a que todo puede ser arte y cualquier persona puede ser artista, lo que no está declarado es quién y cómo se hace para estar en las pasarelas del arte y en las crestas de los mercados y sus nominaciones. Lo anterior se basa en la ostentación de la fama en los medios de difusión que populariza los nombres

de artistas y obras más cotizadas del momento en los mercados internacionales del arte, llevados a la cima con estrategias especulativas.

Los canales de difusión y las redes informáticas o redes sociales son medios que socializan informaciones indispensables para lograr los efectos de popularidad de las obras y de los artistas del momento. A mediados del siglo XIX, Henry David Thoreau en su tratado sobre la desobediencia civil se cuestionó sobre cómo podemos tener una opinión en torno a lo que creemos que no debe de ser y cómo podemos quedarnos tranquilos frente a una opinión contraria cuando en el fondo estamos ofendidos por el engaño. De igual forma, los nuevos medios sociales de información se transforman cada día a favor de la introducción de los usuarios en un mecanismo vicioso de poca confrontación con las ideas, pero estamos conformes con ello.

Automatismo moderno y sensibilidades posmodernas

Como quiera que sea, a quienes vivimos del lado Este del Océano Atlántico, en tierras americanas, abajo del Río Bravo, entendemos las dinámicas totalitarias que utilizan las publicaciones eurocentradas y los eventos de renombre internacional como la *Bienal de Venecia* en Italia, la *Documenta de Kasell* en Alemania o la *Manifesta* de la Unión Europea, para expandir su hegemonía de pensamiento. Estos eventos como otros del mismo corte y talante están organizados de manera que pueden dejar fuera (*out*) a porcentajes altos de artistas de diferentes localidades, incluidas las periferias de Europa, con el favor de la más elevada cúpula de representantes de la hegemónica casta que los dirige. Aunque esos eventos crean tendencias en los movimientos artísticos actuales, en América Latina tenemos poca vergüenza y seguimos pensando que ir hacia lo comercial es la única dirección en la que debemos avanzar. Muchos de los condicionamientos del arte, con tinte universalista, de las últimas décadas delatan que contratan a los críticos para enfilas las publicaciones internacionales especializadas hacia lo comercial. Sin embargo, esta crítica no está encaminada a seguir esos derroteros, pero hay que dar cuenta de que existen para prevenir y anunciar los cambios de paradigmas que naturalmente se dan en el arte.

En la última década de este siglo, las publicaciones internacionales se apoyan en internet para anunciar la emergencia de un arte llevado a los límites de lo inimaginable, el arte de frontera o el arte sin fronteras. Un arte en el que las esencias de pensamiento y la acción trascienden lo formal y

lo conceptual para localizarse en cualquier tiempo y lugar a donde llegue el servicio de la red.

Se trata de un modelo de artes visuales generadas para la web, soportadas en imágenes, videos cortos o artículos que usan lenguajes ligeros y fácilmente comprensibles, muchas veces con significado poco profundo. Estos modos ligeros de acceso a las imágenes artísticas son promovidos por las razones comerciales descritas anteriormente. A ellos se llega con la misma facilidad que se accede a postulados que promueven informaciones sobre diferentes temas en las enciclopedias populares más consultadas de la red. Destaca que son informaciones al alcance de cualquier usuario que cumpla con los requisitos del sistema de consulta y oferta que mantienen las redes informativas sobre temas de interés con altos niveles de difusión.

El arte sin fronteras, a diferencia del arte concebido de modo romántico, exclusivo y unipersonal que se deposita en colecciones, dio pie a nuevas formas de conocimiento artístico. Los textos escritos sobre el arte concebido como obra de arte son un ejemplo de ello. Un artículo escrito para el uso de una disciplina como el psicoanálisis, ahora puede ser considerado como obra de arte y a su autor, un artista, aunque sea un intelectual formado en un área disciplinar distinta a las plásticas y visuales. Tal situación desdibuja la idea de lo que tradicionalmente se denominaba *obra de arte* y *artista* que correspondía a sujetos y objetos de un arte anacrónico basado en realidades fetiches (ficticias), cargados de sentido y limitados a una interpretación realizada por otros sujetos encargados de construir un relato en torno a ellos. Se trataba particularmente de un desmedido culto al arte, entender a éste como la representación o la presentación del sentido poético que un objeto artístico conserva por excelencia.

En cambio, ahora el arte promueve el carácter efímero de la obra, se trata de un acto simbólico al que se puede acceder por contacto con uno o varios de los sentidos externos para que produzca un goce sensorial que se entremezcla con el ejercicio intelectual de un sujeto. El sujeto, al regocijarse en el placer estético, describe para sí la percepción lograda, la traduce con los códigos y artificios del lenguaje y la define con sus propios conceptos; se apropia de la obra y reinicia un proceso de comunicación en torno a ella. La comunidad artística, en singular o en plural, está encarnada por sujetos proveedores de actos simbólicos denominados arte. Objetos cargados de valores que la sociedad interpreta a nombre de la cultura, ya sea que tales estén pegados al objeto o simplemente que sean detectados por los receptores en formas efímeras o duraderas.

Culto por el oficio en el arte

Para describir este fenómeno, en términos generales podemos hacer uso de algunos principios subjetivos encontrados en la historia de los gremios. En singular, el artista es el individuo que se dedica a procesar informaciones para posteriormente expresarlas por medio de un lenguaje artístico y un medio específico con el fin de lograr una expresión deseada; es un hacedor de artes cuya denominación implica un oficio.

La literatura, la plástica, la danza, la música, la fotografía, el video y el cine, por ejemplo, son lenguajes artísticos, cuya inmensa variedad discriminatoria y compartimentada genera otra inmensa variedad de oficios artísticos, mismos que a través de la historia han sido reconocidos como tales: bellas artes, artes literarias, plásticas y visuales, escénicas y musicales, entre otras. Cada una generó los respectivos apartados y subapartados que convierten esos compartimientos del arte en una extensa y compleja gama de posibilidades de producción y reproducción del mismo arte. Lo más importante es que desde hace varios años, décadas quizás, dentro de los compartimientos cabían los oficios de pensar con y sobre el arte como otra forma de producción artística. A ese efecto es el que se puede llamar *arte sin fronteras*, producto de una labor estallada y expandida.

Estas últimas acepciones han adquirido en la actualidad una destacada relevancia, sobre todo en el ámbito académico, donde además se comparte la noción de disciplinas derivadas de los campos de formación profesional que ofrecen las facultades universitarias; éstas, a su vez, generan sociedades científicas, grupos de investigación y cuerpos académicos y colegiados. Por ello, existe en la actualidad una extensa proliferación de artistas, investigadores y escritores sobre arte. No sólo en las artes plásticas y visuales es relevante este fenómeno, también se da en los campos del conocimiento en los que se reflejan los parámetros de creación y el uso de las teorías actuales sobre la creatividad.

Sobre esas disciplinas se ha investigado y publicado, por ejemplo, el libro coordinado por Alberto López Cuenca, María Fernanda Grijalva y María Torres Martínez, *La creación hoy, perspectivas poshumanistas* (2018). Un capítulo refiere el uso disciplinar del fenómeno de la creación que debe entenderse y tomarse como un proceso y como un método basado en etapas sistematizables, tendientes a desarrollar las capacidades innatas de cualquier individuo o grupo social y a solucionar situaciones de maneras efectivas, necesarias, útiles, novedosas y adecuadas, es decir, de forma inteligente.

En aras de la creación artística, una de las responsabilidades de la producción relativa al autor como ente creativo es el desarrollo de las habilidades para la fundamentación discursiva, conceptual y, por supuesto, formal con las que, además de producirse efectos prácticos puedan sustentarse las realizaciones. A partir de ello, mucho se ha escrito sobre el arte de finales del siglo XX y comienzos del XXI consistente en un arte en el que pesan más las ideas que las formas. A esta circunstancia, el artista colombiano Mauricio Cruz Arango la denominó: “las implicaciones de un oficio estallado” (1993).

En su ponencia, el autor mostró cómo se generaba conciencia del problema en que estaban inmersas las academias de arte desde principios de los años noventa del siglo XX; criticó los métodos de enseñanza y las estructuras curriculares de aprendizaje que daban prioridad a los oficios en los talleres, mientras que en los eventos teóricos se enaltecían los conceptualismos; finalmente enfatizó que los modelos académicos y tradicionales de enseñanza del arte estaban dejando de “conciliar con los órdenes perceptivos de la época” (Cruz Arango, 1993). Esto dejó ver, además, que las instituciones de formación artística se estaban quedando rezagadas y relegadas ante las sensibilidades e intelectualidades del público receptor y del mundo del arte; declarando el deceso del arte moderno y la emergencia del pensamiento posmoderno relacionado con el mismo arte.

De ello se deduce que la labor formativa de las universidades o el arte académico no está satisfaciendo las demandas de formación de sus artistas para que puedan enfrentarse al desarrollo profesional y puedan solventar un encuentro equitativo con las tantas teorías conceptualistas que pululan en los ambientes expositivos. Ello generó la aceleración y el desarrollo de muchas prácticas artísticas y curatoriales cada vez más conceptuosas.

Desde los noventa se anunció el comienzo del fin de una tradición productiva basada en los oficios artísticos, importada al contexto sociocultural latinoamericano por medio de la educación artística universitaria. Algo que ya había comenzado y hasta llevaba ventaja en algunas escuelas de formación experimental interdisciplinaria estadounidense, hacía ya más de cincuenta años. Un ejemplo es el Black Mountain College de Carolina del Norte en Estados Unidos. En esa institución se encontraron antecedentes importantes como la compañía de danza experimental de Merce Cunningham y el trabajo excesivamente conceptualizado en la música de Jonh Cage. De igual forma se realizaron, hasta su cierre en 1957, importantes registros de obras que promovieron las implicaciones del oficio estallado. Ahí se refugiaron artistas migrantes europeos durante los años anteriores a la Segunda Guerra

Mundial y a las vanguardias artísticas quienes generaron la versión académica del arte y diseño denominado Pos-Bauhaus o Bauhaus americana, encabezada por Josef y Anni Albers. Paradójicamente, actualmente en los campos del Este de Carolina del Norte se cultivan grandes extensiones de tabaco, por medio de la contratación de mano de obra de migrantes sudamericanos indocumentados. Aunque ello aparentemente no tenga relación directa con esta disertación, nos sirve para comparar el uso de mano de obra barata con el uso de la intelectualidad migrante proveniente de Europa.

Prácticas y pensamientos explotados de las artes visuales

El alto contraste entre la mano de obra barata de los migrantes latinoamericanos y los oficios calificados de la intelectualidad académica destaca el trabajo artístico actual de fusión entre el arte, labor humanitaria y servicios sociales que realizó durante varios años, a partir de 2005, el fotógrafo Peter Eversoll. Él, con apoyo de una ONG, recibe a los hijos menores de edad de los migrantes, en su mayoría mexicanos, que llegan a trabajar como pisqueros en los campos tabacaleros de Carolina del Norte. Es evidente que la mayoría de los alimentos que se producen en las granjas de esa región son cultivados por manos de mujeres, niñas y niños, junto a sus padres, no sólo mexicanos sino latinoamericanos en general. Eversoll brinda apoyo con talleres para jóvenes, con el fin de que se inicien en las prácticas de la fotografía y el video. Quienes toman los talleres desarrollan habilidades artísticas y compositivas, así como en el manejo de programas de edición de imágenes. En esos campos hay un porcentaje considerable de jóvenes de Michoacán que migraron con sus familias purépechas de municipios como Coeneo, Quiroga, Pátzcuaro, Peribán, Cherán, Nahuatzen y Erongarícuaro, entre otros. También conviven con un alto porcentaje de migrantes de otros estados de la república mexicana que se dedican a las labores del campo y servicios que los ciudadanos estadounidenses no quieren asumir.

Las familias de migrantes pisqueros regularmente llevan a sus hijos menores de edad a que les ayuden en la siembra, cuidado y cosecha del tabaco y producción agrícola, sin que haya remuneración para los niños y las niñas, además, tampoco cuentan con guarderías u otros medios para su cuidado. Los padres consideran que la ayuda infantil en los campos agrícolas favorece un incremento de la producción a destajo, algo muy socorrido en

la economía familiar. En esos lugares de trabajo, los niños inhalan durante buena parte del día fungicidas, vapores tóxicos y alcaloides que provienen de los cultivos, así como vahos directamente relacionados con la nicotina y las sustancias tóxicas que permanecen en el ambiente, entre partículas vaporosas ocasionadas por las altas temperaturas que la clase trabajadora tiene que soportar durante las temporadas del calor estacional.

Peter Eversoll canaliza los recursos de la ONG y todos los apoyos de donantes para que los niños, hijos de migrantes y en su mayoría indocumentados, tomen los talleres y puedan acceder a los elementos indispensables de fotografía y video para que los usen a voluntad. La práctica en los talleres viene acompañada de donaciones de cámaras profesionales sencillas que pueden llevar consigo, además, lo aprendido en los talleres logran ponerlo en práctica con las cámaras de sus celulares. Después de obtener las nociones técnicas y conceptuales básicas, los infantes documentan sus vidas, las fiestas y reuniones familiares en busca de expresiones con voz propia que los consolide como ejecutantes de un oficio artístico.

En los videos que realizan y que han sido expuestos como arte en galerías e instituciones estadounidenses, los jóvenes demuestran habilidades adquiridas y experiencias para hablar de sus propias necesidades y padecimientos, así como de las necesidades de su comunidad. Ellos registran, muestran y comparten sin prejuicios las vivencias cotidianas, relaciones interpersonales, alegrías y tristezas. Producen imágenes que contienen capturas y registros de la vida misma, dando cuenta de las bodas, cumpleaños, reuniones familiares y convivencias comunitarias. En algunos casos, los artistas infantiles ofrecen su trabajo a otras familias y por medio de contrataciones modestas logran ejercer su oficio de manera lucrativa.

Por iniciativa de Eversoll se creó la fundación Poder Juvenil Campesino en Carolina del Norte, junto a un grupo de jóvenes activistas quienes venden registros y datos con la veracidad de fuentes directas que sirven a investigaciones sobre acoso sexual, explotación laboral y labor infantil desmedida e indiscriminada en los campos del tabaco y producción de alimentos en las granjas; dramas humanos que presentan altos contenidos de violencia.

El acoso sexual infantil y la explotación laboral han sido el enfoque de dos campañas del observatorio de derechos humanos: *Human Rights Watch* que aboga por los derechos de trabajadores adolescentes agrícolas en varios lugares de Estados Unidos. El caso de los infantes videoartistas y fotógrafos de los campos tabacaleros de Carolina del Norte es una muestra de cómo el arte se mezcla con la vida y, en el mejor de los casos, ayuda a solventarla.

De regreso a los planteamientos de Cruz Arango sobre las implicaciones de una labor estallada, es preciso señalar que durante los últimos años la producción gira en torno a las dinámicas de creación de objetos como conjunción perfecta entre la mano que desarrolla habilidades para ejecutar y lo que el cerebro ordena. Desde el ideal de que no existe diferencia entre las teorías y las prácticas, sino que todo depende del énfasis que se ponga a los conceptos sobre las formas o viceversa. Otro postulado verificable es que el desarrollo de las prácticas institucionales en las facultades de arte, no siempre está en paralelo con las prácticas artísticas que se desarrollan fuera de ellas y dentro de lo denominado por los influjos comerciales. Así, las pretendidas novedades de las vanguardias artísticas modernas implican, de alguna manera, la consolidación de los artistas por medio de la inserción en los circuitos enciclopédicos, luego en los mercados, y por ende, en el reconocimiento y la fama nacional e internacional.

Esas ansiedades y deseos de los artistas no las solventan las academias, aunque sí proporcionan las herramientas básicas para la comprensión de los fenómenos relacionados con esas salidas del arte. Además, la función más importante de la Academia se centra en la producción de conocimientos en una conjunción equilibrada entre el pensamiento y la acción. En síntesis, la mayoría de los programas académicos en las facultades de arte pretenden la unión entre el manejo técnico de un oficio y del pensamiento artístico. Lo más común es que el segundo implique la vinculación de una extensa gama de valores, en esencia culturales, que toman ventaja sobre los procedimientos creativos, aunque debieran caminar a la par. Por ello, cuando sólo se produce pensamiento artístico y el oficio se rezaga, se cree que el oficio se estalla.

Las implicaciones de un oficio estallado hacen referencia a un fenómeno fundamental subyacente a todos los ismos que ya se conocen formalmente. Se trata entonces de un evento de tipo nuclear y no meramente descriptivo.

Este fenómeno —siendo más sutil— se presenta en un mismo tiempo como más simple en su hecho y más complejo en lo que tiene que ver con sus implicaciones. El hecho dice que a medida que el pensamiento artístico se individualiza, el oficio va perdiendo su función paradigmática. ¿Individualización? Tal parece ser este el objetivo no demasiado manifiesto de toda idea de modernidad, de toda emancipación de uniformidades impuestas e impartidas desde una exterioridad, en otras palabras, de todo “oficio” definido normativamente. Si el oficio “estalla”, es porque los modelos que antes eran externos y concretos (Academia) se interiorizan y diversifican gracias a una posición perceptiva

autónoma cada vez más enriquecida desde la multiplicidad individual. Lógicamente, este modelo "interno" no puede ser sometido a los modelos convencionales de aprendizaje ya que los desborda.

Como puede suponerse, el asunto es naturalmente más complejo. Lo anterior es entonces una manera de sintetizar y esencializar un proceso histórico que encuentra en el Renacimiento la figura más sintomática. Tampoco creo que se trata de un énfasis tan solo antropocéntrico, de corte positivista; sino que apunta finalmente a un sentido contemporáneamente más amplio: el mundo interno (un nuevo orden virtual en movimiento). La zona donde realmente operan las implicaciones de lo que he convenido en llamar un oficio estallado (Cruz Arango, 1993).

Según esto, en la actualidad muchos artistas frente a la producción actual utilizamos nuestras propias individualidades en todo el sentido de la palabra. Aunque las obras refieran a contenidos sociales, se cree plenamente sólo en las intuiciones y conveniencias del creador, así como en las propias y oportunas elucubraciones mentales. Se confía tanto en el talento para dilucidar, aclarar y resolver mental y verbalmente los conceptos que soportan las obras que muchos de los conceptos sólo tienen asiento en la bibliografía consultada y heredada de la obsesiva práctica académica que enseña a repetir postulados lógicos sin que puedan realizarse objetivamente.

Así, muchas de las teorizaciones que soportan las obras actuales no pueden convertirse en realidades comunes, por lo tanto, tampoco pueden comprenderse en la primera lectura, sino que necesitan largas cédulas explicativas en las exposiciones. Sobre todo, en el arte que se realiza a partir de condicionamientos conceptuales en los que pesan más las ideas que las formas, es imprescindible que el oficio esté condicionado y sometido eminentemente al pensamiento artístico. Aun así, ya el oficio no es imperativo del artista, quien puede subcontratar la mano de obra para muchas etapas del proceso de elaboración, en la mayoría de los casos.

Cuando las ideas de los artistas no encuentran eco en las del público se generan dramáticos distanciamientos que pueden ser subsanados por la crítica benevolente. Para ello, la valoración de las obras basadas en cavilaciones personales no tiene que hacerse sobre un sondeo de carácter subjetivo en los recónditos lugares de introspección relativa del creador que genera un resultado, sino en el proceso análogo al que pertenece la obra contextualmente. Así, una obra creada con características contextuales genera, de cualquier manera, sus propios parámetros de entendimiento en el público.

Persistencia de un arte contextual

Las referencias contextuales en muchos casos pueden relacionarse con las disciplinas artísticas, aun así, se debe considerar que cuando se habla de los contextos se trata como mínimo de dos apartados consecuentes; por un lado, el contexto referente al espacio geográfico, entendido en el momento histórico del suceso y, por otro, el contexto del pensamiento de quien lo lee.

Hay trabajos artísticos cuyo carácter contextual facilita el entendimiento ya que aluden a situaciones socioculturales comunes para creadores y receptores, pero cuando la razón de ser de la obra está constituida por las simples formas que ocupan en el espacio y son determinadas sólo por elementos correspondientes al oficio, su comprensión y recepción depende de la admiración que las formas detonen en los observadores. Aunque muchas veces no se trata de la simple admiración sino de la popularidad que adquieren los nombres de los artistas y las obras en los circuitos de legitimación.

Por ejemplo, entre las muchas de las piezas que presentan Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley y Michael de Peretty en su extensa publicación *Installation Art* (1994) sobre la instalación contemporánea, que constituye una amplia investigación académica, sólo se encuentra la pieza de un artista latinoamericano: “Planetas en el volcán” de Gabriel Orozco, el artista mexicano más nombrado en el país durante la década de los noventa. En ese estudio, de acuerdo con el espacio que ocupan las instalaciones, se clasifican en “Sitios, Arquitecturas, Museografías, Videoinstalaciones y Medios mixtos”. Si bien, esta investigación alude al espacio en un contexto del orden conceptual y formal, está dirigida mayormente al contexto ideológico geográfico europeo y estadounidense.

Los investigadores argumentan que, al tratarse el espacio, —elemento que ha permeado la producción artística de todos los tiempos—, las reflexiones que hacen con sus obras corresponden no sólo a elementos formales sino contextuales y conceptuales. Cuando la lectura de las obras trata sólo de las habilidades técnicas impuestas en el oficio del arte, se generan los estilos y a partir de ellos se distinguen corrientes como la neofiguración, el realismo, el pop, el expresionismo abstracto, el futurismo o el hiperrealismo, por ejemplo. En cambio, cuando se trata de oficios reducidos a conceptos podemos pensar en un arte semántico o de estructuras primarias como el *Minimal Art*, el pluralismo estilístico y formal, las tendencias tecnológicas, el arte óptico, cinético, lumínico o de tendencias tecnológicas vistas y escuchadas a través de monitores y cintas magnetofónicas con ideologías

tecnocráticas. En última instancia se trata de un arte modelado fuera del oficio manual de su creador, es decir un arte logrado desde un oficio estallado.

En el caso del *performance*, las mitologías personales han llevado al arte a nuevos reduccionismos basados en el comportamiento de la obra dentro del arte procesual o, en el caso del cuerpo, dentro de la imagen social del artista. Se da el mismo caso en el arte conceptual y de términos teóricos, en el arte como idea y en las teorías sobre los medios artísticos en general. Todas estas etiquetas corresponden a las categorías con que se denominan los movimientos artísticos en los libros y catálogos de las exposiciones, estrictamente desde condicionamientos estetizantes.

La estética actual, con apoyos metodológicos basados en consideraciones teóricas de disciplinas como la psicología, la antropología, la sociología, la filosofía, la historia y las teorías de la comunicación, se fija indistintamente en derroteros para la producción artística relacionada en las academias de arte con la producción de imaginarios visuales. En ellas se teoriza sobre las tendencias que van apareciendo y desapareciendo constantemente de la crítica especializada y de la esfera pública en la que se localizan los circuitos de legitimación del arte.

Entre los circuitos de legitimación, como ya lo habíamos mencionado, se cuentan las facultades de arte de las universidades públicas y privadas que han proliferado y multiplicado su existencia en los últimos años. De ahí que podamos recordar algunas influencias directas con términos que son comúnmente reconocidos y citados por los investigadores y los críticos de arte, entre ellos las reflexiones semióticas, las tendencias poéticas connotativas aplicadas a las obras, las especificidades de los lenguajes que describen las producciones, así como las ambigüedades en los criterios de selección en las exposiciones y semejanzas entre los estilos.

Por medio de estas tendencias ideológicas pueden reconocerse y distinguirse las obras relacionadas con los análisis espaciales, topológicos y antropológicos en los que se llegan a utilizar como categorías estéticas al azar y a la indeterminación, así como las estructuras de transformación o las descontextualizaciones y recontextualizaciones, tanto formales como lingüísticas y semánticas. También pueden distinguirse los códigos perceptivos que usan los teóricos del arte, dependiendo del campo de conocimiento desde donde se realicen los análisis y del campo de los sistemas de producción artística aludidos por los creadores y las sistematizaciones formales e informales que puede realizarse cuando se sigue puntualmente un proceso creativo. Por último, a nivel contextual, las obras también pueden relacionarse con las

ideologías existentes y aunque sea de manera móvil, con todo tipo de pensamientos con los que pueden entenderse los contenidos conceptuales de las piezas terminadas para que puedan insertarse en los procesos sociales, económicos y políticos de un lugar específico.

Suman lo conceptual y lo formal

Los resultados de proyectos de investigación académica dan cuenta de los análisis conceptuales, técnicos y formales de las obras artísticas por el abanico de posibilidades con que pueden relacionarse los resultados es amplio. La importancia del arte actual se basa en las relaciones con procesos sociales, las tendencias esteticistas y las connotaciones que la crítica da a las obras de arte, tales relaciones pueden visualizarse sobre todo en el *arte de concepto*, apartado reciente de la Historia que generó formas individualistas como la instalación o la ambientación e inclusive las *performances* personalistas y ritualistas. Aquí encontramos, sobre todo, obras descritas por medio de los órdenes teóricos irregulares que las sustentan, utilizando constantemente sistemas de referencia basados en súper signos y concepciones estéticas generativas y racionales al extremo. Así mismo, tenemos combinatorias desfuncionalizadas y asimetrías conceptuales que buscan las teorías del arte de concepto para sugerir lecturas abiertas y subjetivas de las obras.

Hay otras consideraciones que no sólo son formales sino conceptuales, como el tiempo o el movimiento y su génesis, los códigos de inmanencia presentes en las piezas que facilitan desplazamientos perceptivos que se contienen en materializaciones, combinatorias, estadísticas y periodicidades connotadas morfológicamente.

Estas consideraciones inducen a la apreciación del arte desde una condición estética en la que se involucran los diversos procesos generadores de pensamiento con que cuenta el espectador a partir de las cargas psicológicas, sensoriales o sociológicas que recibe de la obra. En la interpretación de imágenes, en general, que incluye las imágenes artísticas, pueden percibirse también evoluciones e involuciones, progresos y retrocesos que dificultan su entendimiento. Así como existen los retornos y regresiones artísticas, existen las proyecciones, sublimaciones e indeterminaciones y reconstrucciones genealógicas de paradigmas estéticos que producen vitalismos artísticos y promiscuidad en la producción artística. En el mismo sentido, también existen utopías teóricas que se contraponen a corrientes ideológicas hieráticas y

fijas, tanto como a las que generaron la fragmentación y compartimentación ideológica de teorías posmodernas como la deconstrucción y la desmaterialización del arte, entre otras.

Enlistados los términos con los que se describen las obras y se muestran diferencias y límites entre ellas y las disciplinas de las que provienen debe considerarse que, en el arte actual, teoría y práctica no están tajantemente separadas, sino que en los casos de las obras interdisciplinarias se caracterizan por la aportación mutua. Para muchos receptores lo importante está inscrito en las tendencias poéticas que conllevan no sólo al entendimiento sino al placer estético. Algo fundamental para entender las expansiones actuales en el arte es la preocupación por las especificidades del lenguaje que utiliza cada disciplina, sobre todo desde la semiótica.

Para entender el arte actual pueden tenerse en cuenta las aportaciones sintácticas de las teorías de la información y sus caracteres diacrónicos, sincrónicos y dialécticos con relación a la semántica y la pragmática, derivadas de la semiótica. Para entenderlo resultan útiles las tres funciones de la teoría de la comunicación: la función sintáctica es portadora de valores y significaciones informativas y sociales; la función semántica implica que la obra de arte ejerce una influencia de la cual se obtienen consecuencias en un contexto social determinado; y la función pragmática indica que cuando el arte aparece con todas sus características fuera de las manos del productor, se convierte en un subsistema social de acción.

Desde la semiótica se toma la obra artística como signo o como sistema comunicativo en el contexto social y cultural, o como fenómeno histórico, aunque en muchos de los casos sólo podamos concentrarnos en el análisis del lenguaje artístico específico, implícito en cada obra, tendencia o grupo de obras, en el marco de la autonomía relativa al arte.

Zonas invisibilizadas por la institucionalidad del arte expandido. Legitimación y popularidad

Un movimiento artístico no es necesariamente la consecuencia directa de uno anterior, como se muestra en muchos libros de Historia del Arte. Un movimiento artístico puede estar sirviéndose de otro tanto como puede buscar su rechazo, crítica, contrariedad o indiferencia. Por ejemplo, de los rescoldos del dadá en el auge de las vanguardias europeas surgió la idea de borrar las fronteras entre el arte y la vida que tanto cita el arte expandido en

la actualidad. El arte actual heredó del dadá la posición antiartística sobre la que tiene que reconocer que sus obras se encuentran depositadas en los museos y las colecciones más famosos del mundo, sin haber alterado las dinámicas comerciales del arte. Al contrario de hacerlas desaparecer, el arte expandido las ha potencializado.

Otro ejemplo lo constituye el *Minimal Art*, identificado como un tipo de arte mínimo o de estructuras primarias que contiene un estilo estricto en su geometría y una relevante personalidad por la individualidad de las obras. El *Minimal Art* rechaza el atiborramiento de elementos con estados de orden jerárquico de gran complejidad en sus categorías significativas y perceptivas, despojándose de las implicaciones y de valor de uso. Este concepto se contrapuso a los órdenes mecanicistas de las vanguardias de los años veinte del siglo pasado, pero en la actualidad la mayoría de las obras minimalistas son el lujo de presunción de los grandes coleccionistas y mecenas de la arquitectura decorativa internacional.

Estos ejemplos muestran que cada etapa de la historia del arte no es un periodo preciso, no denota el perfeccionamiento del anterior en el sentido positivista de la Historia; más bien muestran que las expresiones culturales que se involucran con el arte permanecen de manera notoria en la memoria de la colectividad, ya que en el arte las formas más representativas de cada periodo y lugar conservan rasgos con los que las personas que los perciben se sienten identificados. La complejidad del arte se distingue por mostrar las manifestaciones representativas de los modos de pensar y comportarse de un grupo social determinado. Ahí es cuando puede pensarse que el arte conlleva un tipo de contenido generador de conocimientos que pueden transmitirse de generación en generación, por medio de los lenguajes artísticos.

El reconocimiento social de las obras y los artistas actuales depende en gran medida de los medios de información y de los mecanismos que legitiman los eventos artísticos. La popularidad de los artistas latinoamericanos y el interés por sus obras está basado en su participación en eventos nacionales e internacionales, como bienales de arte organizadas en las capitales del mercado mundial. Éstas, a su vez, publican libros y catálogos para difundir las obras y pagan pautas publicitarias en medios masivos como la prensa, radio, televisión e internet.

Los eventos más conocidos del arte latinoamericano son las bienales de São Paulo, la Habana y Mercosur, así como las ferias comerciales Art Miami, Artfi, Artbo, Fiart, Arteaméricas, Art Basel, en Miami y Zona Maco, en Ciudad de México. Exposiciones en las que se promueve a un pequeño grupo

de artistas que trabajan principalmente arte-objeto, video arte, fotografía experimental, instalaciones, ambientaciones, libro-objeto, neográfica y formas novedosas de pintura, dibujo y escultura también denominadas contemporáneas o, dependiendo de su contexto ideológico, obras expandidas.

Es meritorio el desenvolvimiento de los artistas latinoamericanos en eventos internacionales como la Documenta de Kassel y las bienales de Venecia, Sydney, Estambul y Johannesburgo, en las que la participación de latinoamericanos es mínima comparada con artistas estadounidenses, japoneses y europeos como ingleses y alemanes. Aunque su participación está marcada por las dinámicas comerciales que apoyan los negocios lucrativos, siendo el filtro más importante que permite su registro y aparición en las historias oficiales del arte. No obstante, muchos trabajos de los artistas latinoamericanos que se presentan en estos grandes *shows mediáticos* son de difícil comprensión para la mayoría de las poblaciones y comunidades locales.

La incompreensión que enfrentan las manifestaciones de arte actual se debe a que constantemente se está modificando la capacidad simbólica y por ende el contenido conceptual en la descripción de las obras. Académicamente existen muchos métodos de análisis encaminados a proponer puentes que faciliten el entendimiento del arte por parte del público receptor. La hermenéutica analógica, por ejemplo, propone que la exégesis de la obra —interpretación, decodificación y sustentación del arte—, se realice a partir del desentrañamiento del sentido literal de sus significados con base principalmente en las referencias lógicas y en los sentidos alegóricos que contiene, buscando encontrar lo que representan los objetos artísticos analizados. Como en el arte actual pesan más las ideas que la forma, teóricamente se tiende a reducir la distancia entre las obras y los espectadores por medio de teorizaciones sobre el arte expandido.

El ambiente teórico actual se caracteriza por encontrar en los conceptos la necesidad de soportar las implicaciones del oficio estallado. El arte de ahora no depende sólo del manejo de la técnica o de la maestría que adquiere el aprendiz al repetir los procesos de configuración de una obra tantas veces como sea necesario, para encontrar el manejo de los elementos materiales y técnicos propios del oficio de pintar, dibujar o esculpir hasta ser cada vez más diestro en el arte de hacer arte. El arte del presente vive del entorno creado por quienes lo circundan: curadores, dueños de colecciones, corredores de arte, escritores y beneficiarios del mercado publicitario, entre otros, actores que promueven la popularidad de las obras, pero ante todo de los nombres de los artistas.

Para distinguir, catalogar y codificar el arte desde el punto de vista teórico de lo expandido se han seguido varias estrategias, entre ellas, la comúnmente utilizada por los historicistas que consiste en utilizar la obra como referencia del tiempo presente, para dar cuenta de la contemporaneidad del suceso al que ella se refiere. De esta manera, la contemporaneidad se manifiesta como una condición histórico-temporal y, generalmente, el arte contemporáneo se refiere al arte del tiempo presente en términos de la relación de éste con otras disciplinas, aunque el arte contemporáneo se distingue por llevar consigo no únicamente la connotación temporal de época en un sentido literal. La utilización del término *contemporáneo* no se limita a reflejar un patrón de comparación entre dos periodos; cuando se habla del arte contemporáneo no se está refiriendo únicamente a la forma gramatical, sino a formas específicas que tienden a la desmaterialización de los objetos que se consideran arte, en aras de una individualización de los modelos de presentación y representación que antes se veían externos a las obras.

Sensibilidades políticas y sociales contra el arte expandido

Una de las premisas importantes del arte actual es el poder de disolución de las fronteras existenciales entre el arte y la vida misma. Por ende, se trata de ampliar el abanico de posibilidades para que los artistas se desempeñen profesionalmente y con el arte puedan incidir en cambios considerables en el desarrollo de actividades propias, tanto de su vida como en comunidades específicas. Por medio del arte, muchas veces, se emprenden acciones de denuncia sobre temas con incidencia política y otras se proporcionan metodologías útiles para el establecimiento de relaciones y puntos de contacto entre sensibilidades, pensamientos, palabras y acciones dirigidas a sujetos activos, tanto de grupos sociales desinteresados como a sujetos pertenecientes a grupos de poder dentro de los circuitos de legitimación institucional.

Los grupos de poder en el mundo del arte o la institución artística están constituidos por curadores, comisarios, directores de museos, galeristas, críticos historiadores y coleccionistas y, en menor medida, por artistas, aunque sean los artífices de las obras. Las incidencias de los grupos de poder en el mundo del arte van desde la intromisión en las determinantes ideológicas y formales de otras disciplinas, hasta la aspiración conceptual de que el arte trasciende la vida misma. Aspiración que ha sido posible en los últimos años gracias al uso de teorías que desbordan los modos convencionales del

lenguaje y que solían ser privativos de cada una de las corrientes del pensamiento en las que se apoyaban las mismas disciplinas para encerrarse en sí mismas. Con base en este último postulado, ahora las disciplinas académicas comparten metodologías y métodos de acción para introducirse en los problemas políticos y sociales más evidentes de grupos comunitarios, al punto de generar la indisciplina.

La indisciplina, en la actualidad, se muestra como una de las posibilidades de incidencia del arte en otros campos del conocimiento porque rompe con el hieratismo y la rigidez de la hegemonía del pensamiento que anhelaba construir verdades absolutas. Haciendo uso de la relatividad del pensamiento, la indisciplina aborda variantes y coparticipaciones entre campos de producción de conocimientos que permiten hacer dudar de lo que es arte y lo que no, haciendo tambalear conceptualmente lo que de manera clásica se ha pensado que es la exclusividad del arte. Con ello, se ha permitido el desborde de conocimientos prácticos y útiles a la sociedad, desde el arte hacia otras disciplinas y viceversa. Así como el arte se permea y nutre de otros campos al usar elementos conceptuales y formales de otras disciplinas, dificulta al observador discriminar y discernir sobre lo que sí es arte y lo que no. Esto es a lo que muchos teóricos del arte contemporáneo han denominado *arte expandido* (Perinola, 2016).

Esta denominación la esgrimió el filósofo italiano Mario Perinola, a partir de la interpretación de la versión 2013 de la Bienal de Venecia, Italia denominada *El palacio enciclopédico*, exposición que contó con la dirección ideológica del curador en jefe Massimiliano Gioni. Nada más absolutista y eurocéntrico que estas circunstancias, al menos en dos sentidos. Por un lado, Perinola, para hablar del mundillo del coleccionismo, toma como punto de partida una aseveración basada en la lógica de la economía expandida de Georges Bataille; desde donde habla del aparatoso, fastuoso y ostentoso universo del consumo capitalista como si ese fuese el único fin de la creación artística. La otra concepción absolutista del fenómeno corresponde a Gioni quien todavía cree poder meter en el cajón de la enciclopedia europea a la enciclopedia del mundo.

Para criticar el primer postulado de Perinola hay que pensar que el arte surge desde una necesidad social sin subsanar, por lo que los artistas quebrantan las normas y leyes sociales, morales y políticas establecidas por las institucionalidades que pretenden encasillar al arte. Por medio de esta transgresión, el arte y los artistas se autorizan a sí mismos para ejercer la crítica desmedida, sin tabúes ni prejuicios morales, sociales ni políticos sobre

los temas que agobian a la sociedad. Ante ello, el arte actual hace visible la tremenda crisis social que produce el ánimo consumista, desarrollista y extractivista que pesa sobre grandes comunidades del mundo.

Del poder transgresor del arte surge un postulado importante para la crítica, consiste en que ella misma, encarnada en el sujeto que la produce, no debe permitirse fanatismo alguno, sea religioso o político y mucho menos un fanatismo dirigido al arte mismo como ente salvador universal. Si así lo hiciera, la crítica caería en una parcialidad que deriva en inclinaciones o favoritismos que intentan juzgar un hecho público, una persona o una acción social bajo un dogma absolutista curador de sus malestares.

En ese mismo sentido, se puede entender al arte, según Massimiliano Gioni, como selectivo y segregacionista al fundamentar, por ejemplo, que una exposición como la Bienal de Venecia está sólo dirigida conceptualmente al internacional mundo del arte². Para satisfacer las exigencias institucionales del mundo del arte, las estrategias formales y conceptuales de esa exposición bianual se basaron en el enciclopedismo aglutinador y totalitario de una gama de informaciones artísticas en una sola exhibición. Nada más megalómano porque si bien es una exposición importante que catapultaba obras y artistas a los catálogos de las colecciones más nombradas, el ascenso por ese medio, en toda su magnitud, deja fuera las otras existencias artísticas basadas en relaciones eminentemente no comerciales y localizadas en diferentes escalas de valores, tanto artísticos como culturales.

En nombre del enciclopedismo moderno esta bienal pretende dar por sentadas las verdades absolutas del pensamiento occidental, con base en criterios reafirmados por el logocentrismo bibliográfico y lanza a los artistas participantes de cada país a los mercados que la rodean. El logocentrismo y las visualidades ahí promovidas consolidan el catálogo de participantes que replican los preceptos modernos de las vanguardias europeas.

Esa es la parte del mundo del arte con tintes comerciales que enmarca la producción artística e ideológica actual dentro del arte expandido, usando el anticuado postulado subjetivo utilizado por los devotos del artista Joseph Beuys, cuando esgrimió el dictamen de que “cualquier cosa puede ser arte”. Lo contradictorio del dictamen es que, aunque fuera así, son los circuitos de legitimación los que determinan finalmente cuáles son obras de arte y cuáles no, contraponiendo la profundidad conceptual del enunciado del artista alemán al desenvolvimiento de las obras y los artistas en los círculos

² La acepción *mundo del arte* fue acuñada por el crítico estadounidense Arthur Danto en un texto del mismo nombre, en 1964.

comerciales del arte. En conclusión, son los grupos dominantes, artífices del funcionamiento de esos circuitos quienes determinan si algo es o no arte.

Mediante un despliegue devoto del mundo del arte como institución, Perinola (2016) realizó un reducido recorrido por una de las historias del arte cuyo centro de operaciones es la producción europea, centrada y subsumida en lo más profundo del corazón del poder del pensamiento económico y político dominante, reflejado en los fundamentos de colección, preservación y difusión de las obras heredado de la institución inglesa por excelencia: Tate Galery. A decir de muchos, y hasta del mismo Perinola, esta institución representa el más prestigioso museo de arte contemporáneo de Inglaterra, encargado de atesorar, preservar y difundir el preciado patrimonio artístico que forma parte, según él, de la cultura universal identificada como un bien común accesible a todas las personas, sin distinciones sociales raciales ni políticas. Nada más absurdo que esa afirmación porque tanto Inglaterra como unos cuantos países europeos son responsables del expansionismo colonialista basado en el clasismo, la explotación y la dominación política que aniquiló inmensos valores culturales de varias comunidades en el mundo.

Paradójicamente, uno de los principales objetivos de la colección Tate, aparte de ofrecer accesibilidad al público, es elevar el nivel cultural de la población en general, siendo éste uno de los principios democráticos del Estado, algo así como si ellos ya hubieran determinado qué cabe dentro de la definición de cultura y qué no. De este tipo de principios fundacionales ha derivado la existencia del coleccionismo, uno de los bastiones más importantes de atesoramiento de prestigio y cultura ejercido por las sociedades arribistas de muchos países, incluido México. El mundo del arte, concebido de esta manera, antagónicamente engendra la posibilidad de que se creen dependencias e instituciones privadas y galerías, cuyo principal fin no sea el beneficio social sino el sentido comercial de atesoramiento del arte. Estas instituciones están inmersas en los mecanismos de sostenimiento derivados del capital como bastión ejemplar de poder, y si no lo están, ese móvil constituye su mayor deseo: el de pertenecer y funcionar con los más elevados estándares de las lógicas del capitalismo neoliberal.

En la actualidad se pueden entender las lógicas del arte inmerso en las dinámicas de los mercados globales, mediante el postulado presente en *Arte Expandido* (2016): "¿qué hay más 'puro' y 'verdadero' que el capitalismo financiero, que encuentra en el nicho del arte el microcosmos en que manifestar su auténtica naturaleza?" (Perinola, p. 14). La respuesta se da en la existencia de tantos eventos comerciales subvencionados por economías mixtas en las

que los estados, tanto del circuito europeo como en el contexto latinoamericano, le apuestan al arte y a los artistas con apoyos financieros a partir de becas, coinversiones y concursos, que de cualquier manera avalan la presencia de un grupo selecto de curadores, críticos y directores de museos e instituciones promotoras del arte y la cultura. Ellos están reunidos en pequeños comités que, de manera soterrada, planean discursos y estrategias de acción en los que se sustentan las políticas de apoyo y promoción de eventos de gran magnitud que elevan el prestigio de los participantes.

Del giro cultural al sentido contextual del arte

En busca de explicaciones posibles para el significado de lo expandido en el arte tomamos como modelo un concepto que, de muchas maneras, muestra cómo aparecen cada vez más suspicacias para escribir la historia y la crítica del arte y las imágenes, se trata del término *giro*, utilizado principalmente para sustentar las características del cambio de paradigma moderno al posmoderno, enunciado por Frederic Jameson, crítico estadounidense de ideología marxista. El giro sociocultural consiste en una permuta que denota la variabilidad en las estructuras sociales y culturales del positivismo liberal moderno hacia varios condicionamientos económicos y geopolíticos altamente influenciados por la inmensa serie de acciones modeladoras de un ambiente ideológico específico, a su vez, basado en la condición posmoderna. Esta condición hizo que muchos grupos sociales, culturas y sociedades enteras disfrutaran los devaneos de un modelo de vida aparentemente próspero que trajo consigo diferencias sociales políticas y económicas irreconciliables. Modelo derivado, entre otras cosas, de la proliferación de tratados internacionales de libre comercio y del reemplazo de las colonizaciones políticas por las colonizaciones económicas capitalistas e ideológicas con tintes neoliberales. El capitalismo en su fase más reciente proliferó con la expansión de las tecnologías digitales, después de la caída de la cortina de hierro o telón de acero que ejercía la separación física, ideológica y política existente entre Europa del Este y Europa Occidental, ambas poseedoras de acérrimos dogmas izquierdistas y derechistas de la época.

El expansionismo bélico militar promovido por Estados Unidos y sus aliados tiene como fin consolidar su economía por medio del saqueo de recursos a otros países, mismos a los que han empobrecido materialmente al explotarlos y los han hecho presa del extractivismo rampante y mercantilista

que deteriora su economía. Las estrategias de invasión, expansión territorial y colonización política que proliferaron en la modernidad están basadas en estrategias de sometimiento militar y económico puestas en práctica desde la segunda guerra internacional sectorizada, aunque denominada Segunda Guerra Mundial. En sí, el giro cultural ofreció, como noción positivista de la modernidad, el desarrollo de la posmodernidad basada en diferencias y vectorizaciones económicas y de acceso a bienes y servicios por parte de los países ricos, lo que ocasionó un debilitamiento gradual y creciente de los más pobres.

El giro cultural sectoriza a los ricos y a los pobres, en un sentido material, y esquematiza los cambios y fluctuaciones que permean los efectos culturales de las sociedades. Así mismo, anula las riquezas culturales, los modos de pensar, actuar y las maneras con las que se producen bienes culturales por medio de la unidad esquematizada. De tal forma que los países ricos, en aras del giro cultural, seleccionan, priorizan y distribuyen los bienes materiales, inclusive los artísticos, consolidando el uso del sistema capitalista que se vio fortalecido por la globalización económica actual.

Para terminar, debemos agregar que en la actual institucionalidad de las facultades de arte y teorías de la comunicación cercanas a la nuestra, artes plásticas y visuales, así como en los departamentos de servicios académicos de los museos, se sigue utilizando la lógica enciclopedista que da por sentadas verdades basadas en un aplanamiento de los valores culturales de las comunidades, ocasionado por un esquematismo de pensamiento hegemónico que obliga a las sociedades de todos los niveles a comportarse en función de los bienes materiales. El enciclopedismo como esquematización de las culturas en las instituciones académicas presenta y utiliza reiterativamente la denominación *arte contemporáneo* como un apartado del arte que recoge la producción reciente en todos los campos disciplinares del arte internacional. Aunque los usos de la denominación se dan de manera diferente en las artes plásticas y visuales, y en los demás campos disciplinares como la danza, la literatura, el cine y la fotografía, no se desprenden del ala comercial del arte institucionalizado.

Para el caso de la producción artística reciente es preferible usar la denominación *arte actual* y enfatizar que sucede en contextos específicos. Aunque es un término que tiene muchas similitudes con el arte contemporáneo es una categoría amplia e incluyente que sirve para abordar cualquier medio de presentación y representación. La característica más importante que marca la diferencia entre el arte contemporáneo y el arte

actual es su acepción contextual, ésta surge de considerar al arte contemporáneo sólo como un apartado del arte actual, ligado en línea directa con la institución artística vinculada de manera funcional con los circuitos de legitimación hegemónicos respaldados por intereses comerciales, principalmente. El arte actual en su acepción contextual en América Latina se está valorando por los modos del arte que funcionan cada vez más “fuera del mundo del arte” (Bruguera, 2021).

Quizás uno de los principales presupuestos conceptuales del arte actual con énfasis en lo contextual es el contacto con las necesidades de comunidades específicas. El arte en todas sus capacidades contextuales está en relación constante con los acontecimientos políticos y sociales, aunque se traten de eventos inesperados. Los estudios de la imagen, y particularmente los estudios visuales, contemplan a la producción artística como un campo de expresión contextual y analizan las prácticas artísticas y de oficio tales como el dibujo, la pintura, el grabado, la escultura y la fotografía, así como las ambientaciones, las intervenciones a espacios físicos diversos y los *performances* de la misma manera que pueden analizarse las producciones discursivas que surgen de los espacios de pensamiento y de las ideologías específicas. Es el caso de las manifestaciones políticas y sociales que trabajan con estrategias artísticas sean formales, contextuales o conceptuales. No sobra decir que varios de los fenómenos culturales también relacionados con la producción artística, que en la actualidad tienen la denominación de *lo expandido*, plantean sólo una ruptura con las definiciones tradicionales del arte fincadas en las definiciones y divisiones formales.

Desde el punto de vista de lo expandido estas expresiones argumentan traspasar las fronteras formales y contextuales para integrarse cada vez más a ambientes de coparticipación entre el público y los artistas, aunque pocas obras son las que lo logran. El énfasis de la producción artística expandida deja ver cómo el mismo arte tiene la necesidad de interactuar cada vez más con diferentes campos disciplinares a partir de estamentos vivenciales útiles a la sociedad, por medio de formas que antiguamente ni siquiera se consideraban obras de arte. Aun así, el reconocimiento social del arte y los artistas depende en gran medida de lo que hemos descrito como el mundo del arte o la *institución arte*, a la que pertenecen los medios informativos y los subsecuentes mecanismos que utilizan los agentes de legitimación. Por ello, el presente texto no se enfocó en la visualización de las obras y los artistas latinoamericanos y los entramados que permiten su registro y aparición a partir de las historias legitimadoras de manera oficial.

La comprensión del fenómeno de lo expandido en el arte permite entablar otras relaciones para circunscribir las diferentes formas de creación y producción de conocimientos en función del pensamiento humano, sean artísticos o de otras disciplinas, en el ambiente académico de la investigación. Podemos afirmar, después de este recorrido, que las teorías de la imagen y la visualidad actual conforman un acontecimiento complejo del que derivan diversas experiencias, de forma sucinta, útiles para investigar sobre el imaginario social relacionado con el campo de conocimiento artístico.

Fuentes de consulta

- Bataille, G. (1987). *La parte maldita, precedida de la noción de gusto*. Editorial Icaria, Antrazyt, España.
- Bruguera, T. (2021). *Declaración de arte político. Manifiesto personal*. <http://www.taniabruquera.com/cms/388-1-Declaracin+de+Arte+Poltico.htm>
- Cruz Arango, M. (1993). *Implicaciones de un oficio estallado*. Ponencia propuesta en Arte y Universidad, Seminario sobre la conceptualización y la enseñanza de las artes plásticas y la música, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.
- Danto, A. (2013). El mundo del arte. *Disputatio. Philosophical. Research Bulletin*. pp. 53-71. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5435277>
- Dussel, E. (1996). *Filosofía de la liberación*. Editorial Nueva América, Colombia.
- Dussel, E. (2017). Siete hipótesis para una “estética de la liberación”. *Cuadernos Filosóficos. Segunda Época*, XIV, Rosario, Argentina.
- Eribon, D. (2018). Milagros sociológicos como yo existen pocos. Entrevista de Alex Vicente a Didier Eribon, en *El país*. https://elpais.com/cultura/2018/05/15/babelia/1526383950_588797.html
- Gombrich E. (1996). *La historia del Arte*. Editorial Diana, México.
- Hauser, A. (1951). *Historia social de la literatura y el arte*. Editorial Labor, España.
- Jameson, F. (1999). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre posmodernismo. 1938-1998*. Editorial Manantial, Argentina.
- López Cuenca, A., Grijalba Maza, L. y Torres Martínez, M. (2018). *La creación hoy, perspectivas poshumanistas*. Editorial UDALP-ITACA, México.
- Lyotard, J. F. (1995). *Aviso de diluvio, Anima mínima, Monumento de posibles, A ojo cerrado*. V Cátedra Internacional de Arte. Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia.
- Martín, P. (2016). Joseph Beuys. Todo ser humano es un artista. *El financiero*, 14 de abril de 2016 <https://www.elfinanciero.com.mx/opinion/patricia-martin/joseph-beuys-todo-ser-humano-es-un-artista>

- Oliveira, N. De, Oxley, N. y Petry, M. (1994). *Installations Art*. London Press, U.K.
- Pérez Carreño, F. (2013). *Estética*. Editorial Tecnos, España.
- Perinola, M. (2016). *El arte expandido*. Casimiro, España.
- Thoreau, H. D. (1884). *Desobediencia civil y otros ensayos*. Editorial Tecnos, Grupo Anaya, México.

Capítulo II

Problematización del campo y objeto de los Estudios Visuales Latinoamericanos

José María Aranda Sánchez

El objetivo principal de este trabajo es problematizar el objeto de conocimiento de los estudios visuales Latinoamericanos (EVL), con base en una observación y análisis de un conjunto de textos publicados en la revista *Artefacto Visual*, de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos.

Una posible entrada para considerar un “nuevo” campo es plantear algunas preguntas básicas como las que acostumbran los administradores o los bibliotecarios: ¿de dónde sacó su nombre?, ¿cuáles son sus revistas y principales libros?, ¿dónde se enseña y qué textos se requieren?, ¿en qué se diferencian de sus vecinos más cercanos? Y, finalmente —con mucho tacto— ¿es el campo una nueva disciplina o una iniciativa que existe entre varias disciplinas? No me dedicaré a responder estas interrogantes, pero las menciono toda vez que los EVL estarían en dificultad para responder sensatamente a ellas, lo que nos remite a pensar en el tema de la burocratización de algunos estudios que se han institucionalizado; aunque su desmarque, autenticidad y pertinencia aún están en suspenso.

A pesar de que la *problematización* ocupó un lugar primordial en toda la obra de Michel Foucault no ha recibido la atención de otras categorías, como las de *vigilar y castigar*, o *saber-poder* que estuvieron presentes desde *La Arqueología del saber* (Foucault, 1970), y más adelante, con un mayor desarrollo en *Historia de la Sexualidad* (1984), donde expone: “La problematización moral de los placeres” y aborda la cuestión con cierto detalle.

La problematización reclama la práctica de la crítica como una ontología de la actualidad, sin embargo, no busca ofrecer una fundamentación

alterna, en tanto analítica de la verdad, orientada hacia descubrir las posibilidades del conocimiento y sus límites insalvables, sino que se encuadre en el proyecto de explicitar la constitución histórica de *focos de experiencia*, a fin de dilucidar ontológico-políticamente la actualidad y problematizar su contingencia, así como las posibilidades de franqueamiento de lo supuestamente “universal y necesario”.

Se busca la articulación entre formas del saber dentro de los EVL; las matrices normativas de comportamiento de quienes se presentan como autores que producen textos dentro de este campo, así como los modos de existencia virtual para sujetos posibles, es decir, que las prácticas relativas a la producción de textos se encuentran personalizadas y para ello tiene que suponerse un sujeto, pero más que un sujeto consciente y plenamente distanciado de su objeto de estudio, se considera un sujeto plenamente implicado. Esto significa que la oposición sujeto-objeto cartesiana queda superada, con la condición de que el cognoscente logre “construir” su objeto de estudio con el rigor necesario. Finalmente encontramos la superposición de las tres dimensiones, cuyo desmontaje establece el objetivo de la problematización.

Esto supone comprender que el pensamiento artístico resintió una inflexión del acento crítico, el cual, negando toda intención de universalidad se aleja de una aspiración fundante-normativa. Es decir, en lugar de plantearse como una epistemología que pudiera dar cuenta de las condiciones de posibilidad del conocimiento, al estipular las formas correctas de conocer, cuando a una ética dirigida por la búsqueda de imperativos categóricos¹, norman las formas moralmente “buenas” de actuar. La crítica de Foucault aplica a través del cuestionamiento de un asumido carácter “necesario” de las formas de pensamiento y de los modos de acción de las subjetivaciones en sus relaciones consigo y hacia los otros (Raffin, 2015). Este punto nos compete directamente a quienes aspiramos a contribuir en el afianzamiento de los EVL, en la medida que aceptamos sin crítica que nuestro objeto sea la cultura visual, sin cuestionar, o al menos preguntarnos: ¿tiene que ser así?, ¿no conlleva riesgos o problemas epistemológicos?, ¿sólo es asunto de aceptar y seguir?

La problematización se ubica en un *sistema del pensar* como experiencia, implica mostrar por qué se produce de manera contingente el paso de una determinación a otra, en este caso, de los no-problemas a los cuestionamientos argumentados. Tales cambios no están concebidos de antemano, sino que únicamente el investigador puede generar y en buena medida *crear*.

¹ A la manera en que Kant concebía al espacio y al tiempo.

Se trata de advertir cómo, en un momento determinado, para los estudios visuales no es un problema el que se les asigne como objeto de estudio a la cultura visual, mientras que, en otro momento, esto último se “formaliza” como un problema que requiere solución, toda vez que incide en su estatus epistemológico y disciplinar, incluso si se le considera *indisciplinado*.

Intentamos de ir hasta el límite de lo posible, en tanto consecuencia de ciertas relaciones, oposiciones y desplazamientos donde el saber muestra su relación con *algo otro*, que no se encontraba contenido en esa articulación, pero que lo desplaza o modifica. Es un desplazamiento en la cuestión ontológica del pensamiento, en cómo se concibe la facticidad del pensar. Ya que el pensamiento *existe*, por tanto, es saber, poder y ética: son las dimensiones del pensamiento, de ahí que pueda hablarse de una *nueva imagen del pensamiento*. En el caso de los EVL, llegar al límite implica una reflexión de mayor alcance puesto que se trata de preguntar por qué tenemos que aceptar un escenario impuesto y que finalmente sólo lleva a este campo problemático a perderse dentro de un objeto que no ha sido debidamente definido y delimitado; pero que, además, se pretende que lo admitamos acríticamente, a sabiendas de que la cultura visual ya existe como área reconocida.

Para Foucault, en principio, pensar es ver y hablar. Aunque se trata de una visión que no se agota en las cosas y se alza hasta las “visibilidades”, de igual forma supone que el lenguaje residente en las palabras o en las frases llegue a los enunciados². Pensar es esencialmente problematizar, este es el componente diferencial del pensamiento: no lo son ni la representación ni el esquema de comportamiento, menos aún la solución o respuesta.

En efecto, la problematización no significa la representación de un objeto preexistente, pero tampoco la creación por medio del discurso³ de un objeto que no existe. Es el conjunto de las prácticas discursivas, o no, que hace entrar algo en el juego de lo verdadero y de lo falso, constituyéndolo como objeto para el pensamiento. Más bien, la problematización hace aparecer algo, constituyendo una distribución de relevancias, un espacio de presentación primera. *Anticipa* la forma en que ese algo se muestra, más no el contenido.

² El enunciado es una función de existencia que pertenece en propiedad a los signos y con base en la cual se puede decidir, en consecuencia, por el análisis o la intuición, si casan o no, según qué reglas se suceden o se yuxtaponen, de qué son signo, y qué especie de acto se encuentra efectuado por su formulación.

³ Es resultado de un conjunto de enunciados que dependen de un mismo sistema de formación. Se constituye en las formaciones discursivas y adquiere poder en el sujeto que lo hace objeto de deseo.

La problematización elabora las condiciones en que se pueden dar respuestas posibles: define los elementos que constituirán lo que las distintas soluciones se esfuerzan en responder. Su nivel, por tanto, es el de las condiciones de posibilidad, determina qué es cuestión y cuáles son sus elementos. De ahí que los problemas no sean independientes de las problematizaciones y de las *formas de la problematización*. Entonces, la búsqueda de esclarecimiento y solución para ciertos problemas detectados y existentes se revela como un procedimiento derivado de la actividad que decide qué es problema y en qué forma⁴ lo es.

Los espacios de interpretación que se abren gracias a la problematización implican ciertas condiciones. Por ejemplo, una serie de puntos críticos no evidentes que tienen peso, pero que sólo se *descubren* en el desplazamiento, en tanto se identifican condiciones y que persisten justo en un juego de reiteraciones. Por ello es por lo que esas condiciones derivadas de la problematización son condiciones ontológicas y no de conocimiento, además, no son jamás de un carácter más general que lo condicionado. Y si bien, como veremos más adelante, la problematización apertura un espacio de juego de verdad, o sea, ontológico, incluso histórico-ontológico, se trata de un *ser* que se da como puede y debe ser pensado.

Si la problematización no es representación de algo dado, tampoco se relaciona con aquello que los humanos pudieran haber pensado en torno a cierta realidad; aunque de ninguna manera es la creación ideal de un objeto inexistente, cual ejercicio de un pensamiento soberano. Invariablemente hay algo dado en la problematización ya que ésta no produce, y a lo que se refiere en el modo de *hacerlo posible*, al producir las condiciones de su dejarse ver en determinada forma, puesto que no adquiere una única conformación que sería la consecuencia directa o la expresión obligada de esas dificultades. Se trata de una respuesta original o específica, generalmente multiforme, incluso en diversos puntos contradictoria, y estos obstáculos definidos a causa de una situación o contexto, aparecen como cuestiones posibles.

El capítulo se ha organizado en dos grandes puntos: en el primero, me aboco a reflexionar el problema que implica aceptar que los estudios visuales constituyen el campo de conocimiento; mientras que su objeto lo conforma la cultura visual. El segundo punto se compone de cuatro análisis de textos adscritos a los EVL con base en los cuales es posible sostener una observación, básicamente epistemológica, y en relación al método.

⁴ Es decir, separando forma y contenido para destacar precisamente cómo adquiere existencia formal.

Un problema no problematizado

El problema que se aborda aquí es el planteamiento de que los estudios visuales constituyen el campo de estudio, en tanto que la cultura visual sería su objeto de conocimiento. La anterior es una propuesta-afirmación del influyente autor J.W.T. Mitchell, (2003) que interesa poner en cuestionamiento por varias razones, en especial, puesto que en los EVL se ha adoptado, sin crítica esta forma de conceptualizar el campo y el objeto de los estudios visuales. Se fundamentará el juicio que aquí se intenta sostener, contraponiendo un argumento en favor de que sí la problematización conlleva consecuencias, en primer lugar, epistemológicas y, en segundo, metodológicas cuando se trata de pensar en los estudios visuales como un campo de problemas resultado de la transdisciplinariedad⁵ (Brea, 2005; Mitchell, 1995).

La transdisciplinariedad deriva de la confluencia de la historia del arte, los estudios culturales y la teoría literaria, como propuso el mismo Mitchell, aunque con variantes en cuanto a las disciplinas que conforman “diversas transdisciplinariedades”. Ello tampoco contribuye a la formalización de los estudios de la cultura visual debido a la lógica de cada uno de estos campos en el dominio de lo que Mitchell llamó el *giro pictórico* (secuela del *Cultural Turn* que había producido a los estudios culturales treinta y cinco años antes).

Recordamos que cuando la Universidad de California inauguró su programa de Estudios Visuales, en 1998, los miembros de su comité decidieron que la frase *cultura visual* había sido empañada por un foro público en la revista *October*, en 1996. Anne Friedbergs dice que el comité sintió que el campo de interés había sido “alquitranado” por asociación con la cultura visual, como si ya no se tratara de la forma en sí, sino del significado social. Para evitar esa asociación eligieron *Estudios Visuales* (Evans y Hall, 2016).

El término tiene una amplitud considerable –quizás inútil–. Algunas de las principales preocupaciones han sido bien resumidas por Dikovitskaya:

[...] algunos investigadores utilizan el término *estudios visuales* para denotar nuevos enfoques teóricos en la Historia del Arte (Michael Ann Holly, Paul Duro); algunos quieren expandir el territorio profesional de los estudios de

⁵ Desde sus orígenes, hay una declaración y varias interrogantes acerca de cómo puede entenderse esa condición de surgir en el entrecruce de disciplinas consolidadas como la historia del arte y la literatura, con los nuevos enfoques de la imagen y la visualidad. Por ello es que se trata de un problema a problematizar y no una verdad para aceptar.

arte para incluir artefactos de todos los períodos históricos y culturas (James Herbert); otros enfatizan el proceso de ver (W.J.T. Mitchell) a través de épocas (David Rodowick); mientras que otros piensan que la categoría de lo visual abarca los medios no tradicionales: las culturas visuales no sólo de la televisión y los medios digitales (Nicholas Mirzoeff), sino también de los discursos institucionales de la Ciencia, la Medicina y el Derecho (Dikovitskaya, 2006, p. 12)⁶.

Este problema lo analizó y problematizó hace ya más de una década Mieke Bal cuando pregunta si puede el dominio del objeto de los estudios de la cultura visual estar compuesto por *objetos* (Bal, 2003). Y más allá del cuestionamiento que expone acerca del concepto mismo de *objeto*, lo que interesa es recuperar su discusión en torno a si el objeto de los estudios de la cultura visual (y por ende de los estudios visuales) puede ser plenamente diferenciado de otras disciplinas cuyo objeto se encuentra mejor definido, como la historia del arte o los estudios de cine, y plantear la centralidad de la visualidad como nuevo objeto de estudio específico.

Asimismo, tal enfoque implica una interrogación urgente por el objeto de los estudios de la cultura visual. De ahí que la cultura visual y su estudio aún permanezcan en un estado difuso, y a la vez limitado, aunque su expansión es llamativa, pero sintomática. Tal vez no sea más que un vago efecto de la intención de definir sus objetos, además de la tentación de tomar como referencia las definiciones, más que la problematización de los objetos. Entonces, más que pretender definir tal objeto de supuesta originalidad es posible reflexionar, a través de algunos de los rasgos del objeto, ubicando el punto crítico en la visualidad. Siguiendo a Mieke Bal, el asunto no es difícil: hay que preguntarse ¿qué sucede cuando las personas miran y qué acontece de tal acto? El suceso nos habla del evento visual como *objeto*, mientras que lo acaecido se refiere a la imagen visual, pero asumiendo que se trata de una imagen fugaz, fugitiva, subjetiva y que es generada por el sujeto: los dos resultados —el evento y la imagen experimentada— se vinculan en el acto de mirar más que las consecuencias que conlleva.

Ahora bien, el acto de mirar resulta sumamente impuro. Al ser dirigido por los sentidos, como la mayoría de los actos humanos, es biológico y, por lo tanto, la mirada es un proceso implícitamente acotado, delimitado por los afectos⁷. A la vez, es un acto cognitivo que permite realizar una interpretación

⁶ Traducción propia.

⁷ Afectos: se trata de estados, ya sea agradables o penosos, localizados en el eje placer-displacer, ligados a los avatares de las pulsiones. También es aquello que se padece y afecta, por lo general

y clasificación. En seguida se advierte que esta cualidad impura igual se aplica a varias actividades sostenidas en los sentidos como escuchar, leer, saborear u oler. Y esa impureza posibilita que tales actividades sean mutuamente intrusivas, por lo que los actos de escuchar o leer también generan ciertos grados de visualidad. Entonces, la literatura, la música y el sonido pertenecerían al campo de la cultura visual. Desde luego que esto no es nuevo y las prácticas artísticas dan cuenta de una multiplicidad de posibilidades en que texto y sonido se articulan en la producción de obras interesantes y consistentes. Por cierto, que la televisión y el cine, por su carácter audiovisual, tendrían preeminencia en el campo de la cultura visual en comparación con la pintura, precisamente, por no ser específicamente visuales. No hay que olvidar que un texto puede evocar diversas visualidades, aunque no contenga directamente ilustración o imagen alguna en su contenido.

Cabe aclarar que la impureza de la visualidad no es una propiedad de los medios mixtos ya que ésta no es intercambiable con las otras percepciones sensibles, puesto que por sí misma es cinestésica. Sin embargo, la simultaneidad entre textos e imágenes y su presencia ante el espectador, como sucede en ciertas instalaciones, opera a través de diferendos no esclarecidos entre los dos registros. De ahí que toda definición que busque distinguir la visualidad en relación con el lenguaje puede caer en confusión sobre el nuevo objeto. Tal pretendido aislamiento de la visión lleva a jerarquizar los sentidos. El aislamiento es uno de los principales obstáculos para la comprensión del objeto de la cultura visual y también de los estudios visuales, principalmente, por una operación lógica incorrecta, en tanto que aislamiento artificial e intencionado de uno de los sentidos: la visión, en demérito del oído y el gusto, así como el vulgar tacto.

Es pertinente, en este punto, insistir en el hecho de que la expansión del ámbito de los objetos que pertenecen a una disciplina antigua como lo es la historia del arte o a una nueva interdisciplina, como los estudios visuales, conlleva el riesgo de perder en conocimiento intensificado lo que se gana en amplitud del campo. Sólo cuando el objeto es creado o reinventado no es mucho más lo que debe cambiar. En todo caso, unos *estudios de cultura visual* (o estudios visuales) definidos con base en una clasificación de sus objetos, también se encontrarían sometidos al mismo régimen de verdad que intentan cuestionar y poner en evidencia (Foucault, 1987, p. 13).

informe, indecible y muy personal y sólo puede expresarse con las palabras de un discurso preexistente. Al nombrar los afectos, el discurso los "fabrica" y los aísla en la indeterminación de la vivencia.

Por ello, la pretensión de definir en lugar de construir o crear el objeto de los estudios visuales, más que aceptar pasivamente qué es la cultura visual, presenta la dificultad de que si el dominio de su objeto es en sí mismo ilimitado, cualquier intento por definir que es lo que los objetos tienen en común sólo conduce a la trivialidad o a la ambigüedad. Incluso puede orillarnos hacia un tipo de sentimentalismo que adscribe conceptos poco verificables, apartados de sus fundamentos filosóficos⁸ para emplearlos, no como herramientas analíticas, sino como etiquetas identificatorias y esencializadoras (Bal, 2003). Por ello, la idea de que los objetos visuales resisten al lenguaje, incluso de que la visualidad es un acto inefable, se ha utilizado como excusa para extensos y puntillosos discursos, que no pueden ser aplicados en la experiencia que la define (Bohem, 2014).

El desacierto de Mirzoeff radica en su insistencia por definir, lo hace en su texto *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual* (2016), cuando anota que: “La cultura visual incluye las cosas que vemos, el modo mental de visión que todos tenemos y lo que podemos hacer en consecuencia [...] Una cultura visual es la relación entre lo visible y los nombres que damos a lo visto [...] También abarca lo invisible o lo que se oculta a la vista [...]” (Mirzoeff, 2016, pp. 19-20). El autor no parece comprender que lo visual no es un objeto ni un sentimiento, nada referido a la inmediatez sensorial y, menos aún, a lo sublime (Freedberg, 1989).

Según Alexa Sand, la trayectoria del concepto *visualidad* de Carlily, como un fenómeno de internalización visual, en sentido general, frente al carácter materialista de posteriores definiciones, sugiere que el concepto ha sufrido una degradación semiótica durante los casi dos siglos que ha estado en uso. Sin embargo, una nueva utilización más compleja y técnica de la visualidad ha entrado en juego (Sand, 2012). Al menos desde 1988 ha resucitado como un término de arte entre críticos e historiadores de lo visual —de lo contrario, se llamará historia del arte en el campo ampliado⁹.

Como muchos observadores han notado, la adopción del término *visualidad* correspondió a un fenómeno mayor que tuvo lugar en la historia del arte, los estudios literarios y en la filosofía, durante el último cuarto del siglo XX: el giro visual o pictórico¹⁰. En resumen, la visualidad ha llegado a significar:

⁸ Como puede ser la angustia, según la filosofía de Kierkegaard. Sin duda es un afecto, pero especial, mismo que en Lacan nos confronta con lo Real.

⁹ Así se designa el rebasamiento o salto de los límites tradicionalmente establecidos: así hablaríamos del arte “fuera de sí” para indicar cómo la literatura se acopla con la música o la visualidad, expandiendo su ámbito y dejando de lado la “pureza” de ciertas prácticas artísticas.

¹⁰ Según Mitchell, se trata de un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo

“the visual perspective from which certain culturally constituted aspects of artifacts and pictures are visible to informed viewers”¹¹ o, para decirlo sin rodeos, el elemento de la experiencia visual es contingente sobre la cultura y, por tanto, mucho más inestable y resistente a la descripción que incluso las funciones biológicas más complejas. Así, el término es una herramienta para abordar las preguntas históricas del arte más convincentes y difíciles: ¿cómo percibían las personas de culturas pasadas o ajenas los objetos que ahora estudiamos?, ¿qué experiencias e ideas fundamentaron su visión? y, finalmente, ¿ellos vieron?

La visualidad, de acuerdo con Hal Foster, marca el lugar de “una diferencia en lo visual, entre el mecanismo de la visión y sus técnicas históricas, entre el dato de la visión y sus determinaciones discursivas” (Foster, 1988, p. 9)¹². Informado por una variedad de discursos de alteridad, así como por nuevos descubrimientos en neuropsicología y ciencia cognitiva, el nuevo uso de la visualidad en la década de los noventa permitió a los historiadores del arte volver a la historia de su propia disciplina, revisitando figuras como Aby Warburg, Erwin Panofsky, Alois Riegl y Rudolph Amheim y sondeando su trabajo para comprender lo que el objeto visual tiene que decir sobre las “formas de ver” históricas, (Berger, 2015).

Aunque ciertos críticos e historiadores del arte han estado pensando desde hace años sobre la visualidad en términos de “materia oscura” que conecta la experiencia visual, la hermenéutica y la historia; lo que caracteriza la nueva visualidad es su insistencia en un cierto tipo de principio de incertidumbre. Esto fue captado por las palabras concluyentes de Robert Nelson en su introducción a *Visuality Before and Beyond Renaissance*: “Our books end without closure and with an unfulfilled desire on the part of its authors [...] The more we have learned, the more we have discovered our ignorance. The process has seemed a bit like that old story, a visual one, of the blind ‘man’ and the elephant. We, of course might reassure ourselves that we can see and know what an elephant looks like. But do we?” (Nelson, 2000, p. 14).

La pregunta quejumbrosa de Nelson, con el llamado de Michael Ann Holly, está dirigida a los historiadores del arte para que tomen decisiones frescas en el campo del arte y sufran el agujón de la pérdida que proviene del reconocimiento de que nuestros objetos son irremediamente del

juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad.

¹¹ Se advierte el énfasis de Foster para señalar que no cualquiera puede interpretar lo que ve y mira.

¹² Traducción propia.

pasado, marcadores de ausencia y resistentes a interpretaciones estables (Holly, 2003).

Foster escribió sobre la visualidad de manera crítica, como si significara algo parecido a la discusión de Foucault sobre el campo visual (Deleuze, 2013:), o a la discusión del crítico de cine Christian Metz sobre los “regímenes escópicos” u otros términos en uso en un momento en que los historiadores del arte se estaban dando cuenta de que escribir historias de arte como si todo el arte fuera objeto de percepción podría ser un problema. *Ocularcentrismo y perspectivismo* son dos acuñaciones estrechamente relacionadas para designar la hegemonía de la visión en la vida moderna. Y todavía estamos hablando de la dinámica de la mirada, la proliferación de la vigilancia, la producción del espectáculo y otras formas de ejercer control institucional, social y político que amplía el campo de ver mucho más allá de las imágenes.

En la actualidad sigue habiendo una inquietante falta de claridad sobre la relación entre el término histórico visualidad que conduce a Kant y su reciente apropiación como término crítico. Ver a través de las culturas es una contribución importante a esta historia que aún no se comprende bien. Un volumen como el actual tiene como objetivo desalojar el *status quo*, para alentar que pongamos en tela de juicio la comprensión europea de la visualidad y nuestros estereotipos del Otro en su conexión con las realidades políticas.

La imposición de los valores europeos sobre los objetos culturales extraeuropeos se convirtió en el centro de los debates sobre la historia del arte inmediatamente después de la aparición del revolucionario *Orientalismo* de Edward Said, en 1978. Aunque la crítica dentro de la disciplina estaba en deuda con los mismos desarrollos de la filosofía continental (los escritos de Foucault, en particular, fueron influyentes en ambos campos), el desafío de Said a los estudiosos contemporáneos propone reexaminar la construcción europea de Oriente (Said, 2009).

Quizás la crítica de las prácticas disciplinarias se quedó corta porque fue dirigida por modernistas interesados en el arte euroamericano, para quienes la base de las cuestiones en Kant era suficiente. Por otro lado, quizás la crítica se quedó corta porque fue absorbida por las críticas más amplias de la modernidad con respecto a la hegemonía de la visión en la vida moderna. En cualquier caso, los efectos nocivos de las definiciones kantianas sobre las formas extraeuropeas, premodernas y coloniales de producción cultural tardaron en recibir atención.

Observación de cuatro textos

El primer texto por considerar es *Intervenciones sobre la violencia en México: prácticas instituyentes y poderes instituidos* de Ana Torres, publicado en la revista *Artefacto Visual*, número 1, en diciembre de 2016. Lo he seleccionado tanto por el tema lacerante y agravante para los mexicanos, como por el esfuerzo de la autora para elaborar una reflexión, no sólo transdisciplinaria, sino una que conjuga con soltura la participación de diversos colectivos en las representaciones sobre la violencia en México. Tal representación posibilita hacer de la sensibilidad el hilo conductor en el presente de la memoria como *pathos*, así como ubicar el *afecto* en el espacio subversivo instituyente frente a la memoria instituida.

Esas prácticas instituyentes son tres: “¿De qué otra cosa podemos hablar?” De Teresa Margolles, obra instalación/intervención expuesta en el palacio renacentista Rota-Ivancich, en la 53 Bienal de Venecia (2009); “Bordando por la paz y la memoria. Una víctima, un pañuelo” (2011), acción colectiva realizada por ciudadanos indignados y “Memorial a las víctimas de la violencia” (2012), proyecto gubernamental construido por arquitectos. Las tres prácticas efectuadas en el contexto de la guerra contra el narcotráfico. Torres busca recuperar las modalidades de la memoria, al tiempo que plantea tensiones entre distintas formas de representar la violencia, partiendo del análisis de las tres prácticas indicadas. Se trata de confrontar memorias críticas y oficiales, con el fin de detectar las formas en que operan los procesos de memorización, para coadyuvar en la reflexión acerca de espacios públicos-políticos-agonistas como nuevas formas de subjetividades políticas.

Como base del análisis de Torres tenemos el pensamiento de Chantal Mouffe (2007), para quien el *conflicto* puede funcionar como indicador en el estudio de lo público, más que como lugar del consenso. El conflicto sería un espacio horizontal en continua crisis entre adversarios, ahí se borra la apuesta entre ganadores y perdedores para suplirla con la construcción de espacios plurales de entendimiento, con el fin de superar las formas “racionalistas” e individualistas de la democracia liberal tradicional e instaurar un lugar público-plural.

Mouffe asume que el objetivo de una política democrática no radica en la eliminación de las pasiones, o en su desplazamiento a la esfera privada, sino en movilizarlas y ponerlas en escena, según los dispositivos agonísticos que facilitan el respeto a la diversidad. De ahí que los espacios públicos agonistas sean variados y se articulen entre sí de distintas formas. Por ello, es

importante la creación de las condiciones de un pluralismo agonístico que haga posibles confrontaciones reales en el seno de un espacio común, a fin de llevar al cabo verdaderas opciones democráticas. Ya volveré sobre esta cuestión (Mouffe, 2007).

Asimismo, la autora del artículo que analizo incluye el concepto de *memoria* en tanto despliegue de procesos culturales interconectados y complejos, no sólo como rescate de un pasado muerto. De ahí que la memoria no constituya un territorio neutro, antes bien, es el terreno en el cual se confrontan la pluralidad de intereses y posiciones políticas. En todo caso, existen *memorias en conflicto* que se oponen en el espacio público en torno a cómo procesar y darle sentido al pasado, especialmente cuando se refiere a guerras, violencias y desapariciones. Con Nelly Richard, Torres afirma que la memoria es un proceso abierto de reinterpretación del pasado que deshace y rehace sus nudos a fin de que se ensayen constantemente sucesos y comprensiones. Incluso la memoria se construye a partir de distintas capas de sentidos que activan formas de recordar, así como las maneras de manejar las representaciones del pasado recuperado. Para completar el planteo teórico-conceptual, Elena Rosauro incorpora la perspectiva hegemónica en cuanto a que las prácticas artísticas son importantes en la constitución y mantenimiento del orden simbólico establecido, o en su cuestionamiento, por lo que asumen obligadamente una dimensión política. En esa línea, Rosauro considera, con Mouffe, que el arte crítico es el que promueve el disenso, haciendo visible lo que el consenso dominante oscurece o tacha. Y se constituye por una diversidad de prácticas artísticas orientadas a dar voz a los silenciados en el régimen de dominación existente.

Ante la naturalización de la violencia de Estado, en el marco de un país con graves problemas de desigualdad, exclusión y descomposición de muchos tejidos sociales por mano del narcotráfico, la violencia sistémica impone la idea de que son necesarios los crímenes, es decir, la eliminación de grupos criminales, al tiempo que se legitima socialmente, y cobija estructuras hegemónicas aceptadas como dadas y ya. Así que el trabajo artístico-político “¿De qué otra cosa podríamos hablar?” de Teresa Margolles busca “parasitar la estética dominante” por medio de una crítica institucional que colapsa el orden de las cosas. Su proyecto es una representación de la sangre derramada por el sinsentido de enfrentamientos de eliminación y armamentismo estructural y sistémico. Se trata de mostrar el dolor y los vacíos que quedan en las familias de los asesinados. Más que números, son personas con nombre y apellido y se les llora. La obra de Margolles configuró mecanismos que

son invisibles conceptualmente, pero son simbólicos y removían el horror de la violencia y reactivaban el sentido de precariedad, riqueza y poder de un territorio marcado por la industria armamentista, como geopolítica del neocapitalismo. El territorio se traslada (a la sala de exposición) y aparece de forma fantasmal el horror de una guerra sin sentido. “Las intervenciones de Margolles se adentran en una zona de lo público y lo político como lugares de resistencia, como espacios agonistas en los que el objetivo es revelar todo lo reprimido por el consenso dominante” (pp. 73-74). Al sacar a la luz aquello que el poder político tiende a clausurar y ocultar, disloca la legitimación del monopolio de la violencia; revierte el pensamiento binario cuyas estructuras antagónicas entre amigos-enemigos aprovecha el poder, bajo el supuesto de que “protege a todos los mexicanos” y activa el olor a sangre para que a todos nos penetre (Torres, p. 74).

En seguida, Torres aborda las intervenciones “Signos del recuerdo” que no duda en nombrar como “actos de denuncia e indignación frente a los acontecimientos de violencia que han permitido a las autoridades dismantelar grupos vulnerables y hacernos creer que las desapariciones forzadas son producto del crimen organizado” (Torres, 2016, p. 74). Agrega que existen algunos colectivos civiles que llevan a cabo proyectos que exhiben el desacuerdo, con fuerte carga afectiva, y que hacen visibles a las y los desaparecidos en tanto seres irrecuperables. En efecto, “Cartas de paz” fue una acción colectiva llevada al cabo por un grupo de escritores que convocó por internet el inicio de una instalación virtual consistente en enviar sobres vacíos al presidente Calderón, como metáforas de personas asesinadas y desaparecidas.

El remitente de esos sobres aludía a la acción iniciada el 25 de agosto de 2010 por las periodistas Lolita Bosch y Alma Guillermprieto, quienes solicitaron a escritores redactar o imaginar una biografía de los 72 migrantes —58 hombres y 14 mujeres— cuyos cadáveres habían permanecido sin identificar desde su hallazgo en el interior de una fosa en el ejido El Huizachal, en San Fernando, Tamaulipas. Las 72 biografías se colocaron en una página electrónica concebida como un altar virtual en memoria de los asesinados (Torres, 2016, p. 74).

Ciertamente, esa y otras acciones que narra Torres son una manera de representar “la presencia de la ausencia” (Torres, 2016, p. 76) de millares de muertos. Son prácticas contrahegemónicas dirigidas a denunciar la ideología imperante y estructurar otra mirada y a la vez interpelación de que se trata de homicidios y vidas perdidas en acontecimientos que no permiten siquiera la ofrenda y el duelo por los seres queridos.

Asimismo, esas acciones, con su carácter público y político, se ofrecen como formas creativas en las que se fusionan lo personal y lo colectivo, tanto los afectos como la acción contenciosa. Por ello, se recupera el recuerdo, quizá con más potencia que con los memoriales y museos, ya que se ejerce la presencia de quienes actúan y revierten esa esfera agonística (Torres, 2016, p. 75-76) de lo político, aludiendo a los ausentes: “Los bordados funcionan [...] o son ellos la memoria”¹³ (Schindel, 2009, p. 83).

En tercer lugar, Torres se refiere a la *memoria instituida* como acción del gobierno para recordar y darle sentido al pasado; se trata de espacios contruidos para recordar a los muertos, por lo cual se convierten en lugares con alto sentido y diversas significaciones. La historia del “Memorial a las víctimas de la violencia” es analizada siguiendo una serie de inconsistencias, paradojas y contradicciones en su construcción, considerando que se ha convertido en un sitio que responde a un discurso hegemónico, a intereses políticos identificables, pero también a luchas ideológicas y políticas. Al final, ha quedado como un símbolo de simulacro político, de un régimen que “pasará a la historia como el ‘sexenio de la muerte’” (Torres, 2016, p. 77). Para algunos, el memorial es un lugar de reflexión, recuerdo y esperanza, para otros es un lugar que simula el orden de las cosas, que oculta la historia y que esconde la verdad. Se trata de espacios contruidos para recordar a los muertos, por lo cual se convierten en lugares con alto sentido y diversas significaciones.

Ana Torres concluye su artículo asentando que las formas de visibilidad estética se presentan como fuerzas opuestas o, según Ranciere: “formas [...] propias de los cuerpos comunitarios” (Ranciere, 2012, p. 13). Cada una de las tres prácticas tiene su propia lógica, motivación y consecuencias. En la primera, las huellas de la violencia cuestionan cualquier ideología de convivencia social, donde sobresale el conflicto, al tiempo que se reaviva lo sucedido y planta de frente la realidad de la imagen de México como muerte. Incide desde abajo en resistencia y, no obstante, las lápidas del poder. Por otro lado, la acción de bordar un pañuelo convocó a cientos de mujeres en acción, movilizándose como una sola voluntad, trabajando en los márgenes del dominio político, pero creando espacios para dar voz y color al dolor y la memoria, llamados a lo político que trastoca el pasado, ahora como rastro que impone su día. En contraste, el memorial no deja de ser un sitio extraño y calculado que eliminan los nombres de las y los muertos en un intento de

¹³ Aquí es importante tener en cuenta las llamadas *artes de la memoria*.

tachar el recuerdo de un acto fallido y ominoso del Estado, ocultando la verdad y pretende estetizar el horror y la humillación.

Si bien no encontramos una problematización del concepto de *lo agónico*, el ensamblaje que realiza la autora es suficiente para dar cuenta de una reflexión ciertamente transdisciplinaria, que podría haber calado más a fondo para descubrir el alcance político, de clase y género que significa un memorial estático y aunque tiende al olvido más que a la consideración de la violencia y las desapariciones, sí logra amalgamar un discurso consistente y definido, sin concesiones ni titubeos.

El segundo texto para abordar es *La Cultura Visual de la Revolución Mexicana y la fotografía de la Revolución en Sinaloa*, de Diana Perea Romo, docente en la Universidad Autónoma de Sinaloa y publicado también en *Artefacto Visual*, número 2, en junio de 2017. En el texto se pretenden vincular las prácticas visuales durante la Revolución Mexicana con la fotografía de la Revolución en Sinaloa. Subraya que toma la cultura visual como categoría de análisis para entender cómo se lograron las fotografías de ese estado, en un ambiente abierto que trascendió las fronteras locales y llevó a las fotos a circular a nivel nacional y a los Estados Unidos. Agrega que se interesó en el estudio de las imágenes como organizadoras de las experiencias sociales durante los años revolucionarios (Perea, 2017).

La autora elige abordar la cultura visual de la Revolución Mexicana desde el marco de las *visualidades revolucionarias*: como la presencia y forma en que las imágenes operan como mediadoras de la experiencia humana de la experiencia de la Revolución. Trata de centrar el interés en la función organizadora de las experiencias sociales, busca entender cómo la producción, el consumo generalizado y las prácticas de representación fotográfica en Sinaloa, entre 1911 y 1915 (Heywood y Sandywell, 2012) formaron parte de un ambiente visual compartido “conformando una dimensión más de la lucha revolucionaria” (Perea, 2017, p. 192).

Como procedimiento anuncia que primero se referirá a la producción fotográfica durante la Revolución Mexicana (1910-1920), desde el ámbito de la cultura visual, la cual estima que, en lo reciente, se ha consolidado como: “un campo de estudio que sitúa lo visual como el punto primordial en los procesos a través de los cuales se construyen significados en un contexto cultural” (p. 191). Y añade que “también entendida como Estudios visuales, la Cultura Visual es influida por el impacto metodológico y crítico de los estudios culturales, donde el concepto de *cultura* ocupa un lugar epistemológico fundamental, al implicar que toda práctica social se relaciona con la producción

de significados y que la cultura es una condición constitutiva de dicha práctica” (Perea, 2017, p. 191). Ello conlleva la falta de prácticas sociales al margen de su significación cultural, que es su parte esencial.

Aquí empieza a complicarse el argumento pues en efecto, si bien se cita a Dikovitskaya para hablar del papel de la cultura como fuente de producción de significados, Perea parece no advertir que es Dikovitskaya quien cuestiona a los estudios visuales como un nuevo campo, incluso lo considera inútil, en cuanto a la ampliación de los temas y encuadres. Para Perea eso no afecta, lo que le interesa es que, según su opinión, la cultura visual asume un posicionamiento crítico frente a las formas de la alta cultura que se extiende al campo de los estudios en la cultura visual mexicana, donde la influencia de los estudios culturales latinoamericanos ha sido influyente, incluso en el cuestionamiento de nociones tradicionales que parecían inamovibles, como *nación e identidad*. Con ello se han abierto cauces para diversas audiencias y experiencias visuales únicas. De este punto, avanza su análisis hacia una referencia de Zusana Pick, sobre el Archivo Visual de la Revolución Mexicana, asegura que está en el ámbito de los estudios visuales y pondera debido a que se inserta en el debate de la cultura visual, rescata la influencia transnacional planteando el estudio como amalgama cultural, interdisciplinaria y comparativa, centrada en el estudio del cine y la fotografía de la Revolución Mexicana.

Enseguida describe la aportación de Roberto Tejeda sobre el estudio del Archivo Casasola como un momento crucial en la formación de la iconología visual en México y sitúa a la fotografía como tecnología compartida entre México y Estados Unidos, asumiendo un “ambiente visual” en común para los dos países. Otro antecedente lo encuentra en la obra de John Mraz, quien considera la masificación fotográfica por medio del uso de la tarjeta postal y el rotograbado en la prensa como uno de los elementos centrales en el surgimiento de una cultura visual moderna, “sumados al sentido de realidad atribuido a la imagen”, así como a la creación de celebridades o personajes cuyo rostro se masifica y circula a través de la imagen. Así se abre el examen no sólo a la producción sino al consumo de las imágenes, incluso más allá de nuestras fronteras.

Posteriormente informa que centrará su reflexión en la producción fotográfica de Mauricio Yáñez quien retrató la Revolución en Sinaloa, entre 1911 y 1915, proponiendo un diálogo entre las visualidades locales y los ámbitos transnacionales, en un ambiente visual abierto a diversas influencias estéticas y significaciones cambiantes. Es decir, el trabajo se sitúa en una

producción fotográfica local, poco conocida en los márgenes de la producción simbólica dominante.

Apoyándose de nuevo en Tejada, Perea encuentra que el ambiente visual México-Estados Unidos se conformó a partir de la famosa entrevista entre Porfirio Díaz y Howard Taft en el Paso, Texas y Ciudad Juárez, Chihuahua, en 1909. Incluye, entonces, el trabajo de fotógrafos como Jimmy Hare que creaban síntesis visuales retratando el movimiento de tropas en escenarios distantes, del paisaje y de la población que padecía la guerra. Diana Perea describe diversas fotografías con el lenguaje y enfoque de quien sabe de ese arte o práctica estética. Llega a encontrar la imagen donde nos situamos frente a la Revolución como un espectáculo visual: “justo al cruce de la frontera natural del Río Grande”. Por ello, la imagen funciona como una ventana a través de la cual se asoma el espectador americano: incorpora a la fotografía la imagen cinematográfica, ambas en su condición de testigos de la verdad, o bien para documentar. Finalmente, la autora nos cuenta de una fotografía de Villa en su escenario épico y espectacular.

En otro paso hacia lo local, la autora subraya las tarjetas postales como uno de los principales objetos culturales que “satisficían a un público deseoso de adquirir imágenes de la guerra en México y Estados Unidos, y cuyo consumo a nivel mundial funcionaba como indicador de la presencia de las imágenes en las experiencias cotidianas; es decir, la relación entre los personajes y sus imágenes” (Perea, 2017, p. 197); en otras palabras, al mundo afectivo que tejían con aquellos retratos que circularían de mano en mano, contribuyendo a la configuración del mundo de la cultura visual de su época. Incluso, remarca: “estamos ante un juego de experiencias visuales que involucran las miradas al interior de la imagen” (Perea, 2017, p. 197).

Aquí retoma la trascendencia de la categoría cultura visual como un marco de análisis que sitúa a lo visual como el punto primordial en los procesos a través de los cuales se construyen significados en un contexto cultural. Y si esto es así, entonces “las visualidades son las prácticas y tácticas visuales presentes en la vida de los sujetos que operan como mediadoras en la organización de la experiencia humana” (p. 198). De ahí que, según ella, la producción, el consumo generalizado, las prácticas de representación que conforman el ambiente visual de una época se fincan en la presencia de las visualidades entre los mismos. A continuación hablará de la construcción de las visualidades locales. Para seguir su hilo anota la referencia a Mirzoeff, para quien la cultura visual se define como: “el estudio de las prácticas visuales en la vida cotidiana” (Mirzoeff, 2016). Más aún, la cultura

visual no depende de la imagen en sí misma, sino de la tendencia moderna a “imaginar” y “visualizar” la existencia. Se sigue, por tanto, hacia el trabajo del fotógrafo Mauricio Yáñez, quien tenía su estudio en Culiacán y que con el estallido de la Revolución en Sinaloa tuvo que dar un giro para aumentar sus ventas, produciendo tarjetas postales con la imagen de los revolucionarios que pasaban por su estudio, así como la venta de retratos e imágenes de los acontecimientos que sacudían a la localidad. “Al convertir la fotografía en postal, Yáñez torna la muerte en un espectáculo visual” (Perea, 2017, p. 194).

Hay varias observaciones sobre el artículo: la cuestión de la cultura visual; después el problema del método de indagación, que no aparece claramente ni se describe mínimamente; luego el punto sobre el tema, la fotografía y, finalmente la consistencia del escrito. Entonces, al plantear a la cultura visual como categoría de análisis para entender la función de algunas fotografías, en un ambiente visual transnacional, así como su función como “organizadoras de las experiencias sociales”, parece que se desconocen las advertencias de Mitchell (aunque lo cita en el mismo trabajo), cuando apunta que:

Una concepción dialéctica de la cultura visual deja la misma abierta a todas esas cuestiones en lugar de reprimirlas por medio de todo el conocimiento recibido de la construcción social y de los modelos lingüísticos. Estudiada desde este prisma, la idea de la visión como una actividad cultural lleva implícita una investigación de sus dimensiones no culturales, de su pervivencia como un mecanismo sensorial que opera en todos los tipos de organismos animales, desde la pulga hasta el elefante (Mitchell, 2003, p. 27).

En otras palabras, que no podemos atribuirle a lo visual ser la causa de una determinada “organización de las experiencias sociales” en un periodo. Quiere decir que, por más importancia que le otorguemos a la imagen, incluso a la visualidad, ésta no puede sustituir y, menos aún, suplantar lo que Mitchell concibe como *dimensiones no culturales*, a saber: las relaciones políticas, económicas y sociales. Con mayor razón, cuando se trata de analizar la función de las imágenes en el periodo de la Revolución, cuando lo mismo priva el caos como el orden militar, pero definitivamente en un lapso de carácter extraordinario, donde todas las certezas han quedado suspendidas y las estructuras de clase se remueven al vaivén de las luchas armadas, en primer lugar y, posteriormente, en la cultura visual nacional, regional y local.

Aquí nos encontramos con un problema no problematizado, en la medida que se pretende utilizar la categoría *cultura visual* que se acuñó como

área específica de estudio y comenzó a circular poco antes de que en los años noventa del siglo XX cambiara “nuestra forma de ver el mundo” (Mirzoeff, 2016, p. 20), en el periodo de la posmodernidad¹⁴. La pregunta es: ¿qué tan válido resulta aplicar una categoría propia de la posmodernidad a una época anterior? En este caso a la Revolución Mexicana, acaecida de 1910 a 1920. Puedo afirmar que no es procedente, puesto que todo concepto está inserto en un contexto de sentido. Forma parte de una realidad, por ello es que el concepto puede dar acceso a un conjunto de experiencias, características de ese contexto específico. En este caso, sólo es pertinente utilizar el concepto de cultura visual para referirnos a la “vida moderna” que se desarrolla en la pantalla (Mirzoeff, 2012, p. 17).

Cuando Diana Perea cita al mismo Mirzoeff definiendo la cultura visual como: “el estudio de las prácticas visuales en la vida cotidiana”, y a la visualidad como “las tácticas visuales en la vida cotidiana” no tiene en cuenta que: “La distancia entre la riqueza de la experiencia visual en la cultura posmoderna y la habilidad para analizar esta observación crea la oportunidad y la necesidad de convertir la cultura visual en un campo de estudio” (Mirzoeff, 2003, p. 19). Y agrega que, si bien tradicionalmente, los distintos medios visuales de comunicación se han estudiado aisladamente, surge ahora el requerimiento de interpretar la globalización posmoderna de lo visual como parte de la vida cotidiana.

Salta a la vista que, en la época revolucionaria en México sí podría hablarse del imperialismo como fase superior del capitalismo, pero nunca podríamos afirmar que la vida cotidiana fuera comparable a la que tenemos en esta etapa del capitalismo, en el capitalismo globalizado, y de capitalismo tardío (Jameson, 2012). Asimismo, tendría que ser evidente que no es lo mismo imaginar y visualizar la existencia en estos dos momentos históricos y, menos aún, podríamos equiparar los procesos implicados en la experiencia visual como la “cinevidencia”, el “acto de mirar”, “contemplar” o el “vistazo”. Pero tampoco es pertinente pensar, en pleno siglo XXI, que nos encontramos ante un juego de experiencias visuales que implican las miradas al interior de la imagen, puesto que la capacidad de percepción contemporánea, así como

¹⁴ Etapa histórico-social en que la civilización entra a un periodo asociado con el capitalismo tardío o multinacional, que coloniza la integridad del orbe. Se identifica por un poder hegemónico fuerte: el estadounidense; con el espacio posmoderno como lógica cultural, según la dominación capitalista; con estandarización de todo, desde sentimientos y bienes de consumo, lenguaje y espacio edificado; desconfianza en ideas clásicas de verdad, razón, identidad y objetividad, así como progreso. Concibe el mundo como contingente, y puede verse como una sobreposición en los lindes de las crisis.

la memoria visual que podemos desarrollar en estos días, distan demasiado de lo que ocurría hace un siglo, cuando la fotografía libraba sus primeros tiempos de desarrollo.

Por otra parte, observo que en el artículo únicamente se hace un leve señalamiento hacia la cultura (Bal, 2003) como otro concepto principal que tiene historia de elaboración crítica, sobre todo por la ascendencia de los estudios culturales latinoamericanos¹⁵. El problema es que no se hace el menor intento por acotar significado a la cultura y de ahí pasar a tratar la cultura visual. Se trata de otro faltante, puesto que, si la cultura visual es parte de la cultura tendríamos que esclarecer el concepto, sobre todo porque un concepto articula un conjunto de significados de tal manera que los unifica en una red de sentido, misma que aprehende un campo de experiencias sociales. Esto no ocurre, además del inconveniente de que el lector se queda únicamente con el concepto de cultura visual como un implante un tanto fuera de lugar y de época, forzando de alguna manera el encuadre, ya que la autora parece obligada a insistir en que las imágenes tienen la función de organizar “las experiencias sociales” en aquellos días del siglo XX.

En cuanto al método implícito, —no referido en el artículo—, puede esquematizarse diciendo que se parte de enunciar una categoría de análisis: la cultura visual, a manera de premisa general que no requiere demostración, ya que es una verdad por sí misma. Dentro de ella podemos ubicar una premisa particular: las fotografías de Mauricio Yáñez forman parte de la cultura visual de Sinaloa, donde por supuesto pasó la Revolución. Se concluye que, en efecto, las imágenes producidas por la cámara fotográfica de Yáñez son muestra de las visualidades locales, que también pueden contemplarse como parte de un ambiente visual transnacional; mientras que las fotografías de revolucionarios constituirían una “espectacularización” del acontecimiento revolucionario, con su consiguiente comercialización. Además, puede considerarse parte del método los comentarios de la autora en torno del tipo de fotografías, e incluso filmaciones que se lograron en esos días revolucionarios.

El problema de fondo, desde mi punto de vista, es que, en estricto sentido no hay un método bien delimitado y adecuadamente aplicado, si lo concebimos como una secuencia de operaciones lógicas aplicadas para generar conocimientos. Y si bien los estudios visuales desde su conformación e institucionalización no han dedicado la atención necesaria a la cuestión metodológica, principalmente con el argumento de que se trata de un “campo

¹⁵ Que serían parte de los fundamentos de los Estudios Visuales Latinoamericanos.

de problemas" relacionados con la transdisciplinariedad, resulta que se deja de lado uno de los elementos y soportes principales para poder configurarse como un campo de estudios.

El tercer texto, a cargo de Andrea Díaz Mattei, titulado *Políticas de la memoria: (in)visibilización de la negritud en las prácticas artísticas contemporáneas argentinas*, publicado en la revista *Artefacto visual*, número 3, en diciembre de 2017. El artículo permite reflexionar en el tema de la política de la memoria que se asume como "propia" de los estudios visuales. En él encuentro otro punto crítico o problema no problematizado que pareciera no existir por el solo hecho de que lo publica una revista especializada en ese campo; además de que no queda claro el método empleado en la indagación, lo que tampoco contribuye a una formalización de los EVL.

El argumento central de la autora establece que la invisibilización de la negritud como parte de la ascendencia de las y los argentinos es un caso más de ciertas narrativas que han sido mitificadas, sobre todo como componente ideológico de un ideal propio del poder dominante. Se trata de sólo reconocer la ascendencia racial blanca y europea en la construcción de la identidad nacional en Río de la Plata, lo que se plasma y cristaliza en las estéticas visuales al interior de arte contemporáneo. Si bien el imaginario colectivo acepta que la identidad nacional argentina se compone de un crisol de razas, muchas de ellas asentadas en el territorio gracias a la gran inmigración europea iniciada en la segunda mitad del siglo XIX, se oculta y hasta niega la existencia de personas de origen africano en el país, cuando ya en ese siglo cerca del 30% de la población en Buenos Aires era negra o afrodescendiente. Incluso, en provincias del interior del país, como en el norte donde había grandes plantaciones y minas de diversos minerales, podían llegar hasta un 50%.

La tesis principal del escrito afirma que, no obstante, los estudios y datos que evidencian un pasado negro y afroascendiente, junto a otras ascendencias —europeas y de los pueblos originarios—, tanto el imaginario identitario cultural general, como las estéticas de la cultura visual contemporáneas aún no aceptan dar el giro hacia el reconocimiento de la presencia africana en la composición racial argentina.

Para analizar las causas de esa invisibilización, refiere las figuras de Anibal Quijano, Walter Dignolo, Ramón Castro-Gómez y Boaventura de Sousa Santos, quienes han argumentado que justo ese mecanismo de arraigo puede comprenderse por medio de las categorías de la *matriz colonial del poder* y la *colonialidad epistémica* o *colonialidad del saber*. Si tenemos en cuenta que, precisamente, esa colonialidad del saber o epistémica es de lo más

difícil de expulsar de nuestras subjetividades, es asequible entender que aún domine un *sistema de pensamiento occidental residual* de la pasada colonización, acentuado en la colonialidad epistémica del saber y del ser.

La autora, además abona los planteamientos particulares de Walter Mignolo y Pedro Gómez, quienes afirman que la existencia de *estéticas decoloniales* de la mano de la decolonización del saber, el ser y la misma naturaleza han sido y siguen siendo cultivadas por comunidades, grupos e individuos que, al ser sometidos a la condición colonial, han sido dominados, racializados, invisibilizados y negados en muchas formas dentro de la matriz del poder moderno/colonial, según Santiago Castro-Gómez.

Aunque la autora se acerca al tema de la visualidad cuando se refiere a la *experiencia vivida*, que remite necesariamente a Franz Fanon y a Césaire, a causa de la colonización, desvía la reflexión hacia la *colonialidad del ser*, teorizada por Nelson Maldonado (Maldonado, 2007) y la refuerza con los planteamientos de Boaventura de Sousa, quien enfatiza cómo la identificación de las condiciones epistemológicas permite mostrar la ingente destrucción de los conocimientos propios de las comunidades sometidas por el colonialismo europeo, o epistemicidio, y debido a que el final de ese periodo no significó la terminación del dominio colonial en las mentalidades y subjetividades, en la cultura y en la epistemología, sino que contrariamente se ha mantenido reproduciéndose en el ámbito territorial y socio-cultural del país.

Al voltear la mirada para examinar la presencia de la negritud en el arte argentino contemporáneo, advierte con desencanto que no hay artistas, y menos aún contenidos que hablen de su existencia. Entonces, se pregunta si tal exclusión se relaciona con la aún elitista escena/sistema del arte, o si es la colonialidad epistémica y del saber ejerciendo su dominio profundo, sobre todo en las clases sociales cultivadas. La opción que le resulta pertinente es que se ha dado una “obliteración del ser negro, en pos de un proyecto moderno, blanco y europeizado del estado-nación argentino” (Díaz Mattei, 2017, p. 15), lo cual puede dar cuenta de la colonialidad de la memoria y del lenguaje, sostenidos por los vestigios de la implementación de políticas con intención de blanqueamiento, no obstante, hay algunos intentos débiles actuales por modificar esta situación.

Finalmente, esa negación y rechazo de la negritud, la no representación y, por tanto, el predominio monocultural, implica en los hechos la “inexistencia” de los negros, que conlleva una invisibilidad cultural y ausencia en la cultura visual. Si advertimos que ese mito puede haberse convertido en una creencia, seguramente será más complicado desmontar esas bases racistas.

Llega así a un escollo inevitable: se trata del *colonialismo interno* que atraviesa la sociabilidad, el espacio público y el privado, la cultura, las mentalidades y las subjetividades; todo un modo de vivir y convivir en una oposición de clase y raza, donde hay vencedores y vencidos. Por lo tanto, se requiere algo más para construir otras matrices de nuevas memorias sociales, léxicos, gramáticas y visualidades, así como estéticas que deriven en una ecología de saberes y seres, para poder perfilar y seguir otros horizontes. Hasta aquí la descripción del artículo que nos ocupa; a continuación, las observaciones.

Partiendo de la tesis de que la ascendencia negra ha sido histórica y sistemáticamente negada en Argentina, no sólo por los gobernantes sino también por una parte de la sociedad, a pesar de que esta ascendencia tiene sustento, ha sido registrada y cuestionada en diversas ocasiones, la autora plantea que, en el imaginario colectivo, la identidad nacional se compone de un crisol de razas, o bien, definitivamente no existen los problemas raciales.

Avanza en su crítica y, de pronto, agrega el concepto de cultura visual, dentro de las estéticas y la cultura general contemporánea para reiterar que no ha habido un giro al reconocimiento de la negritud en la composición racial de ese país. Aquí la operación lógica que esperaríamos es el enlace con un concepto que en la literatura de los EVL es conocido y relevante, me refiero a la *colonialidad del ver*. En efecto, el concepto *colonialidad del ver* acuñado por dos destacados investigadores latinoamericanos: Joaquín Barriendos y Christian León, se refiere a: “[una] maquinaria heterárquica de poder que se expresa a lo largo de todo el capitalismo [...] consiste en una serie de superposiciones, derivaciones y recombinaciones heterárquicas, las cuales, en su discontinuidad, interconectan el siglo XV con el siglo XXI” (Barriendos, 2011, p. 35). Ante el mito universalizante y pretendidamente transparente de la modernidad, la colonialidad del ver “nos permite reconocer el posicionamiento de la mirada y lo mirado en una doble situación que Grosfoguel reconoce a partir del cruce de la ‘geopolítica del conocimiento’ y ‘la corpo-política del conocimiento’” (León, 2012, p. 116).

Al decir de Christian León, de cara a la colonialidad del ver, observada por Barriendos en la primera modernidad con base en el “canibalismo de Indias”, se requiere una reconceptualización acerca de las tecnologías neocoloniales del poder, en la que considera “la época de la reproductibilidad técnica de la imagen” (León, 2012:116), en alusión al importante texto de Benjamín *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Benjamin, 2003).

Se busca insistir en el intenso traslape de la visualidad con las jerarquías no sólo geográficas, espirituales, étnicas o lingüísticas, sino también

raciales, de clase, género y sexo. De ahí que, con base en el análisis del nexo entre los dispositivos visuales y la colonialidad del poder (argumentada ampliamente por Quijano, Maldonado y otros autores) y siempre negada por el pensamiento eurocentrista y el occidentalismo (Mignolo, 2000), se comprenden las diferentes jerarquías de lo que Christian llama *telecolonialidad visual*, como una forma de colonialización del imaginario y la memoria asociada a la específica operación de la imagen reproducida por vía mecánica.

Sin embargo, el análisis se dirige a otro núcleo crítico, ciertamente importante, pero que conlleva otra categoría: la *matriz colonial del poder*, y la consiguiente *colonialidad epistémica y del saber*. La cuestión es que la operación lógica de la autora se circunscribe a citar a diversos autores importantes (Quijano, Mignolo, Castro-Gómez y De Sousa Santos), pero sin llevar al cabo un trabajo más riguroso con los conceptos, es decir, no llega a describir ni explicar cómo se estructura esa matriz o cuántas dimensiones presenta, a pesar de que sólo así estaría en condiciones de precisar por qué esa subordinación-exclusión de las y los negros argentinos está invisibilizada y, por supuesto, el lugar que ocupan en la estructura social.

El despliegue de las dimensiones de la matriz de dominación permitiría conocer las contradicciones que como clase y/o sector de la sociedad argentina tienen que enfrentar las personas de color, así como la condición de negación de su existencia como una cultura que importa. Aunado a esto, si bien es válida la referencia a una *estética decolonial* (Mignolo), tampoco aporta información o claves para la comprensión de qué tan importante es esta corriente, no necesariamente en lo artístico, pero sí como práctica antihegemónica. Y, por cierto, tiene mucho que ver con la preocupación de la autora Díaz Mattei, retomada de las reflexiones de Nelson Maldonado Torres (2007) para considerar la cuestión de la colonialidad del ser.

El punto es que si reflexionamos en la operación lógica que lleva al cabo la autora, veremos que no ha hecho más que bordear el problema: Argentina es un país periférico que sigue padeciendo la colonialidad, incluido el colonialismo interno, que únicamente se menciona. Pero tampoco se problematiza ni se pone en perspectiva contemporánea, resulta que el estudio no avanza en el análisis, es decir, en la deconstrucción o separación de los componentes de la citada matriz; misma que debería tener mayor profundización al incluir un concepto nada sencillo como el del *ser*, es decir: la *colonialidad del ser*.

Como consecuencia de ese no-análisis del objeto de estudio —la invisibilidad de la negritud— la autora, y su sintomático alejamiento desprende

como una conclusión provisional, o un arrebató ético, el llamado a que “para alcanzar un cambio, se debería arremeter desde diferentes ámbitos de la cultura” (Díaz, 2017, p. 14) y señala fechas, como el día nacional del afrodescendiente, promovido desde el ámbito político. La autora evidencia la necesidad de realizar un reajuste político, histórico, visual y estético al respecto. Entonces, en lugar de profundizar lo necesario para argumentar la matriz de colonialidad, decide lanzar una consigna, tal vez a los asistentes, para no dejar las cosas como están.

Después se asoma tímidamente para comentar el estado de las prácticas artísticas visuales contemporáneas, en cuanto a presencia de artistas y/o contenidos de la cultura afrodescendiente, y por supuesto queda desencantada: hay muy poca evidencia. Un documental de 2012, algunas intervenciones y exposiciones en torno al día de los afrodescendientes, un programa de radio y algunas publicaciones al respecto, algunas de corte antropológico. Sólo aparecen resquicios en el folklore popular con un léxico barrial para referirse a los negros no en buen sentido, más bien como pandillas o chicos malos. Aquí otro golpe de timón: tampoco hay profundidad, es más, ni el mínimo cuidado por dar detalles de la producción y/o prácticas artísticas contemporáneas, al menos para conocer hacia dónde se orientan las tendencias. No, ante la negación del acceso a las artes visuales acude a Boaventura de Sousa Santos (sin duda un pensador importante y muy comprometido políticamente) para integrar una cita relativa a una *sociología de las ausencias*, propuesta que puede resultar de mucha utilidad en ciertas investigaciones y/o acciones políticas para corroborar que tal negación se ostenta como una afirmación monocultural por inexistencia de la otra cultura; confirma, entonces, que se trata de una forma de ignorancia, incultura o invisibilidad cultural, de ahí la inexistencia de una cultura visual de la negritud. El mito se volvió creencia y el colonialismo interno hizo su parte.

Para concluir, la autora sostiene que, además de una política de reajuste, se requeriría construir articulaciones varias, tanto de diferentes memorias colectivas, nuevos términos, otros lenguajes, además de otro enfoque de una visualidad y estéticas que decanten en una verdadera “ecología de saberes y seres” (Díaz, 2017, p. 18), a fin de poder encontrar desde nuestro punto de mira, otras orientaciones, contenidos y huellas.

Salta a la vista la ausencia de un método con el cual se proceda a generar conocimientos o, si no se trata de investigación, esperaríamos buenas y densas descripciones de lo que está sucediendo con la negritud en Argentina, antes de llegar sencillamente a concluir que se pueden construir matrices

diversas. Es una frase bienintencionada aunque carente de importancia y, sobre todo, de fundamento, puesto que la matriz de la que hablan Quijano o Mignolo es una pesada estructura compuesta por un modo de producción, por una formación social históricamente determinada; por la hegemonía de un bloque en el poder compuesto por las clases capitalistas y aliados, instituciones, ideología, y otros elementos que se han asentado con el tiempo, y que no es fácil cambiar. Incluso tendríamos que hablar de toda una lucha a contracorriente, eminentemente política, para obtener algunos logros.

Pero hay algo más, encuentro que la autora, al incursionar por territorios de saberes en los que no ahonda lo necesario, no sólo deja enormes huecos imposibles de ocultar, sino que tampoco considera otras informaciones, acontecimientos y prácticas que aportarían a la comprensión del ocultamiento y no visibilidad de la negritud. Nos referimos al hecho de que, a pesar de la negación de la afrodescendencia, se sabe que hay más camino recorrido que el presentado en el artículo, particularmente en estudios sobre afrodescendencia en Argentina. Con ellos puede hablarse de un proceso de renovación y consolidación de un campo interdisciplinario de estudios y reflexión, que sigue nutriéndose y ha contribuido a una “revisibilización”, así como al reconocimiento social, histórico y político de un sector de la población invisibilizado y marginado.

Podemos constatar que, a finales de la década de los ochenta del siglo XX, el debate acerca de la “desaparición” de los negros tuvo un momento de quiebre con la traducción al castellano de la obra del historiador norteamericano George Reid Andrews, *Los afroargentinos de Buenos Aires* (1989). Esta obra fue estimada como fundacional a nivel local pues contribuyó decisivamente a un cambio de paradigma, no únicamente por cuestionar las acendradas hipótesis de la desaparición de lo afro, sino porque llevó tal estudio hasta la época contemporánea, mostrando y demostrando la presencia afro en la actualidad de entonces. Desde aquel momento se producirá un lento, pero constante incremento en la cantidad y variedad de estudios sobre afrodescendencia en Argentina, con nuevas preguntas, metodologías y teorías para llevar a la práctica. Sin duda el contexto en que se dio era especial:

[...] a finales del siglo XX —en el marco de las narrativas multiculturales y de la emergencia de políticas de la identidad, así como de la gran crisis socioeconómica de 2001 que cambió la forma en que la sociedad se veía a sí misma— se verifica una creciente y dinámica presencia pública de agrupaciones de militantes afroargentinos, de grupos de migrantes afroamericanos, luego

también de africanos, y su inserción dentro de redes transnacionales de movimientos afrodescendientes (Lamborghini, Geler y Guzmán, 2017, p. 71).

Y ese giro que inició a fines de los ochenta obligó a que la Academia dejara de pensar lo afro como desaparecido y entenderlo como presencia activa, conllevó un examen de cómo se fueron dando, cambian, circulan y se reproducen las categorías racializadas actualmente. Un referente clave fue el trabajo de Alejandro Frigerio *Negros y blancos de Buenos Aires: repensando nuestras categorías raciales* (2006). Es posible, y eso es lo que interesa subrayar aquí, que esa labilidad de las categorías y percepciones racializadas en favor de la blanquitud fueron captadas también por otras investigaciones, ya desde inicios del siglo XX.

En los primeros años de la década actual ciertos trabajos trataron con las categorías racializadas desde fuera del campo afro, con la falta de diálogo con especialistas o académicas del campo afro, que en muchos casos afectó los enfoques. También llama la atención un estudio aparecido en 2013 de Pablo de Grande y Agustín Salvia, en cuanto a discriminación por color de piel en el ámbito laboral de Buenos Aires, que arroja cifras muy evidentes en cuanto al altísimo nivel de racismo social. En 2016 se publicó en Estados Unidos y en inglés un libro coordinado por Paulina Alberto y Eduardo Elena centrado en el tema racial en Argentina, siglos XX y XXI. Allí se incluyen estudios de poblaciones indígenas, afro y asiáticos, y se trabaja la configuración racializada del discurso peronista y sus representaciones concomitantes, la literatura o la cocina, en una compilación hasta antes impensable (Lamborghini, Geler y Guzmán, 2017).

Estas breves referencias sólo buscan fortalecer la reflexión que estoy exponiendo, en la medida que permiten comprender que la exclusión de la negritud, por un lado, ya se está investigando académicamente y con mucho interés y, por otro lado, se trata de un problema mayor, es decir, una cuestión tanto estructural como hegemónica que tendría que considerarse, no en términos de alguna sugerencia de buena voluntad o incluso como llamado a la conciencia, sino en el sentido de preguntarnos qué tanto alcance tiene una reflexión comprometida y hasta crítica en la transformación de las condiciones sobre las cuales se mantiene y afianza la matriz de dominación. Es decir, aceptar las limitaciones que una observación puede tener y no pronunciar arengas y gritos de denuncia sin comprender que se trata de un tema político de antagonismo social, donde la colonialidad se sostiene al lado del capitalismo y la discriminación en razón de raza-clase. Por lo que

exigiría no únicamente un despertar de la protesta, sino todo un proceso de lucha en contra del sistema, para lo cual las prácticas artísticas tienen potencial acotado.

El último caso para analizar es un texto de crítica que nos acerca más a la problematización que interesa reflexionar. El artículo de Alejandro Gamboa Medina, titulado *Hacer ver: representaciones de la guerra en Colombia*, publicado en la revista *Artefacto visual*, en 2016 centra su análisis en la exposición “La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica. Construcciones sociales de la percepción de la guerra”, a cargo del excombatiente y artista plástico Juan Manuel Echavarría. El artista convocó a 35 hombres y mujeres excombatientes, tanto paramilitares como exguerrilleros o integrantes del Ejército Nacional, todos soldados rasos ya desmovilizados de las acciones bélicas, gracias a la Ley de Justicia y Paz, por haber desertado o por quedar heridos en combate. A lo largo de dos años, los voluntarios realizaron 90 pinturas. Todas tratan el tema de cómo vivieron la guerra desde su particular experiencia y memoria. Se buscaba, en síntesis, revelar la atrocidad de las acciones violentas, en términos de la visión de quienes participaron directamente en las confrontaciones. La idea general fue seleccionar y editar la “guerra que hay que mostrar”. El objetivo del artículo de Gamboa radica en problematizar, a través de la crítica los siguientes supuestos:

1. Las pinturas de la exposición “nos hacen ver”.
2. Las representaciones de la exposición son “testimonio y memoria” de la guerra.
3. La exposición es una “reivindicación del ser humano”, un rechazo al horror de la guerra.

El argumento principal para la exposición es que existe una autoridad del testimonio, puesto que conlleva a la vez narración y verdad. Aquí, el autor del artículo anticipa que el paso del valor testimonial como verdad puede ser problemático. Esto se sostiene en la reflexión de que, en la exposición no hay hipótesis sino certezas; un potencial político, el cual, con base en Benjamin (2003), sólo puede alcanzarse si se trata como imagen dialéctica, es decir, si puede cuestionar lo dado y provocar una radical apertura a los sentidos. Hace falta crítica para desencadenar el poder disruptivo de la memoria y el testimonio: no basta con suponer que el testimonio *per se* puede generar un efecto político. Más bien, la observación crítica es un llamado a complejizarlas e historizarlas, a analizar el contexto y circunstancias que las rodean, a

leerlos no como la verdad sino como signos en la lucha por la construcción de sentido.

Por ello, el crítico considera que puede hablarse de una suerte de ventrilocuismo en la medida que, por principio, se trata de pinturas como obras mudas, o sea, despojadas de sus referentes contextuales por lo que toda explicación, entonces, es vana. Los testimonios son eso que no varía; se impone la equivalencia entre testimonio y confesión: confesiones visuales. Sin embargo, no dejan de tener ese carácter de extracción, más que de revelación de una verdad que puede quedar siempre como media-verdad.

Asimismo, el autor advierte que existe una estereotipación de la guerra: la guerra como el horror. Así, el presupuesto de que la única manera de dar cuenta de ésta es a través de las representaciones producidas por el lenguaje y las imágenes se da por absolutamente cierto, sin considerar que, no obstante, fijar el sentido de la guerra se trata de una construcción social, por medio de la reproducción de nuestro sistema de significaciones en torno a ella. Entonces, con la exposición de los dibujos se pretendía mostrar a la guerra como el horror de la guerra. Las virtudes serían proponer una perspectiva más compleja de la relación víctima-victimario; sin embargo, así planteadas las imágenes en exhibición, pueden ejercer dos profundos y problemáticos procesos de estereotipación: a) a los excombatientes, ocultando o no presentando sus historias de vida; b) ofrecer una identidad peligrosamente sujetante, donde la condición de excombatiente se asocia con la ingenuidad, la inconsciencia y la ignorancia.

De igual forma, se estereotipa el conflicto en Colombia y es reducido al horror, sin establecer causas ni responsabilidades, en apariencia, sin beneficiarios. "Todos perdemos", afirma Echavarría al inicio de su libro que acompañó la exhibición. Un cúmulo de acciones horrorosas en único contexto de la exuberante geografía rural buscan estabilizar el significado de la guerra mediante una representación estereotipada. De hecho, el autor invisibiliza la complejidad de la contienda en Colombia y proyecta identidades fijas, representaciones del combate como indiferenciable multiplicidad de acciones victimizantes, ejercidas por grupos armados indiferenciables, guiados por interacciones indiscernibles.

El mismo Gamboa expresa el papel del arte implícito en la exhibición: humanitarismo y disenso. Relación entre contemplación, interpelación moral y comprensión crítica, no obstante, subraya éste, **conmoverse no es suficiente**. Para Jacques Ranciere, la gesta ética puede no ser más que una narración tibia y desgastada de la promesa utópica de emancipación, ofrecida

por las hegemonías políticas, suponiendo que el arte puede en su *impasse* asociarse con la representación de lo indefinido y la alegorización del luto y el sentimiento de dolor, que serían universales.

La supuesta lógica del “repudio a la guerra” en que simultáneamente arriban el despertar axiológico y la imposibilidad de la liberación, no es otra cosa que la ideología del capitalismo tardío. De ahí que predomine en el mercado de la cultura esa suerte de horror domado, un verdadero “boom industrializado de la memoria” (Huyseen, 2002), donde se promueven un consumo espectacular del horror, pero digerible, hasta declarativo; aunque ya no posee la fuerza para entablar conexiones vitales que logren poner en juicio lo actual. Y si bien sigue siendo espectáculo, en el sentido dado por Guy Debord, lo es a costa del dolor ajeno, en el cual la “imagen omnipresente” se desmarca de toda función comunicativa.

Hablamos de identidades de amnesia (Saenz de Ibarra, 2007), que se relacionan con el *humanitarismo* (Fassin, 2012): modalidad de asistencialismo compasivo y de ayuda, que pretende ser ético en situaciones de conflictos bélicos y desastres. Por tanto, clama en pro de un imaginario de unión y redención; para alcanzar una solidaridad moral, más allá de las complejidades sociales vigentes, buscando resolver las contradicciones y afanándose en hacer tolerable lo insoportable, llamando a los sentimientos morales, aprovechados por el poder político.

Para cerrar su análisis, Gamboa afina la reflexión y apunta al disenso y el arte crítico como categorías y, a la vez, herramientas para aplicar la crítica. Señala imprescindible desconfiar de las simplificaciones, representaciones estereotipadas y lugares comunes sobre la guerra en Colombia (y agregó, acerca de cualquier tema que se trate). Todo consenso se instala en la tranquilidad de la vida cotidiana, con base en expectativas y cálculos de acción. Al contrario, el disenso es una alteración, una posibilidad de ver las cosas que no existían.

El arte tiene la capacidad y posibilidad de mantener abiertos los sentidos, produciendo disturbios, *desfijar* las representaciones, insertarse por las fisuras de los discursos hegemónicos y desnaturalizar las estructuras sociales; o proponer representaciones consensuales y estereotipadas. Bien visto, lo que puede hacer el crítico de arte tiene que ver con el cómo la creación se sostiene ante el entramado de discursos del poder dominante, dentro del que circula y se expone, más que en su forma y contenido. De ahí que se requieran prácticas artísticas capaces de oponerse radicalmente a la aceptación pasiva de la guerra; incluso que confronten los sentidos impuestos y

se planten en la memoria para *resignificar* los hechos. Entonces habría una contribución efectiva para alcanzar la paz en Colombia.

Reflexiones finales

En el conjunto de textos pertenecientes a los EVL revisados, no se encontró alguna preocupación y/o problematización en torno a su dimensión epistemológica, por lo cual se utiliza indistintamente *cultura visual* o *estudios visuales*, sin mayor detenimiento o siquiera un asomo de cuestionamiento.

Tampoco se presenta un compromiso con la teoría, es decir, las referencias a determinados autores no pasan de ser citas en el texto, pero difícilmente hay incursiones a teorías, o incluso a conceptos que se ostentan como categorías de análisis. Éstas no presentan el correspondiente trabajo conceptual, sino que se muestran a manera de referencia oportuna, más no como la labor del pensamiento para analizar esos conceptos.

Asimismo, de todos los trabajos revisados sólo uno declara que no existe un método propio de los estudios visuales para analizar las imágenes, la inmensa mayoría ni siquiera lo consideran, esto es, no presentan cuál es el método seguido para argumentar, pareciera que no se requiriera dar cuenta de las operaciones lógicas explícitas para generar conocimientos, o al menos para establecer la consistencia de los resultados y conclusiones, lo que propicia que un buen número de los artículos resulten endebles e inconsistentes, más allá de que se propongan llevar al cabo descripciones de fenómenos o procesos, ya que terminan con enunciados fuera de lugar, o que no corresponden con el tipo de análisis que exponen. También es común que el método aparezca como implícito, lo cual tampoco abona a la formalización de los EVL, considerando que por sus especificidades tienen opción de cultivar sus propios métodos, siempre y cuando estén fundamentados y teorizados.

Por tanto, en estos momentos, los EVL se presentan como demasiado simples. Los temas son dispersos. Aparecen como sencillos de aprender, de practicar, excesivamente fáciles y esto no ayuda a su profundización.

Opino que los EVL tendrían que ser más difíciles: más equilibrados, que puedan ser más densos en teoría y estrategias, también más reflexivos en cuanto a su historia, ya que se habla de que los estudios culturales los conforman; pero no se acude a una argumentación más robusta. Tampoco se les ve cautelosos con las teorías visuales en voga, ni atentos con las disciplinas vecinas y lejanas: el caso de la memoria es ilustrativo, ya que lo trabaja

la “nueva” historia del arte y hasta la estética, aunque los EVL no ofrecen una alternativa novedosa y bien planteada.

También tendrían que ser más acuciosos a su propio sentido de la visualidad, menos predecible y rutinaria en su política (de las imágenes), y mantener cierto rumbo en la elección de sus temas. Hay necesidad de que los EVL se interroguen a sí mismos, a fin de que se tornen más desafiantes, esto es que no se complazcan con aplicar acríticamente el concepto de *cultura visual* sin recapacitar en lo que se está realizando como operación del pensamiento, con lo cual ganaría en profundidad lo que supuestamente está logrando en expansión.

En relación con la historia propia de los EVL no se observa preocupación por recuperar con más esfuerzo su pasado y sus fundadores directos e indirectos, lo que les posibilitaría ser, por un lado, más versátiles, es decir, incursionar en algunos temas que tengan una historia significativa, pero, por otro lado llegarían a ser más reflexivos y no simplemente acometer los temas como si se tuviera algo importante que aportar, sobre todo cuando se advierte que las fronteras de los EVL cruzan, en muchos casos, con las de las artes visuales, sin que se registre un abordaje original y crítico.

No es recomendable que los EVL se basen en un número relativamente reducido de teóricos, ya que por lo regular sólo se los menciona, pero los métodos con que se interpretan las imágenes es el típico de iconografía muy conservadora derivada de Panofsky. Para que la transdisciplina avance ha de ser lo más ingeniosa posible, y la lista de autores debe crecer en varias direcciones. De igual forma, traer textos canónicos, de Barthes, por ejemplo, de Georges Didi-Huberman, Nelly Richard, Benjamín, Barriendos o León, entre otros nombres.

Finalmente, los EVL no deberían pretender una expansión sin rumbo, como si pudieran ser un enfoque general de imágenes de todo tipo, puesto que su ámbito tiende a ser cada vez más disciplinario y acotado, a pesar de la ampliación. No tendrían por qué buscar respuesta a toda la gama de producción y recepción de imágenes, sino saber seleccionar y profundizar en las que resulte más pertinente, desde una perspectiva sociohistórica y política en América Latina, pues es su lugar de enunciación y en donde se produce una crítica particular.

Fuentes de consulta

- Bal, M. (2003). Esencialismo visual y el objeto de la cultura visual. *Revista de Cultura Visual*. 2 (1), pp. 5-32.
- Barriendos, J. (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas*, 35, octubre, Universidad Central de Colombia, pp. 13-29.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca, México.
- Berger, J. (2015). *Modos de ver*. Gustavo Gilli, Barcelona.
- Bohem, G. (2014). *Decir y mostrar*. Los estatutos de la imagen. Creación-Manifestación-Percepción. XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte. México. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 19-40.
- Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal, Madrid.
- Deleuze, G. (2013). *El Saber. Curso sobre Foucault. Tomo1*. Cactus, Buenos Aires.
- Díaz Mattei, A. (2017). Políticas de la memoria: (in)visibilización de la negritud en las prácticas artísticas contemporáneas argentinas. *Artefacto Visual*. 2 (3), diciembre, pp. 10-18.
- Dikovitskaya, M. (2006). *Visual culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*. MIT Press LTD, United States.
- Evans, J. y Hall S. (2016). ¿Qué es la Cultura Visual? *Cuadernos de Teoría Crítica*. No. 2, El Giro Visual de la Teoría, Viña del Mar.
- Fassin, D. (2012). *Humanitarian reason: a moral history of the present*. University of California Press, Berkeley-Los Ángeles.
- Foucault, M. (1970). *La arqueología del saber*. Siglo XXI, México.
- Foucault, M. (1984). *Historia de la sexualidad*. Tomo 2, Siglo XXI, México, pp. 35-91.
- Foucault, M. (1987). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI, México.
- Foster, H. (1988). *Visión and Visuality. Discossions in Contemporary Culture 2*. Bay Press, Seattle.
- Freedberd, D. (1989). *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. University of Chicago Press, Chicago.
- Frigerio, A. (2006). Negros y blancos de Buenos Aires: repensando nuestras categorías raciales. *Temas de patrimonio cultural*. Gobierno de Buenos Aires, pp. 77-98.
- Gamboia Medina, A., (2016). Hacer ver: representaciones de la guerra en Colombia. *Artefacto visual*. 1 (1), pp. 31-46.
- Heywood, I. y Sandywell, B. (2012). *The handbook of Visual Culture*. Berg, Londres.

- Huysen, A. (2002). *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Holly, M. A. (2003). Mourning and Method. *Compelling visuality: The Work of Art in and out of History*. University of Minnesota Press, Mineapolis and London, pp.156-75-78.
- Jameson, F. (2012). *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado*. La Marca, Buenos Aires.
- Lamborghini, E. L. G. y Guzmán, F. (2017). Los estudios afrodescendientes en Argentina: nuevas perspectivas y desafíos en un país “sin razas”. *Tabula Rasa*, 27, julio-diciembre, pp. 67-101.
- León, C. (2012). Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. *AISTHESIS*, 51, Instituto de Estética-Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 109-123.
- Maldonado Torres, N. (2007). Sobre la decolonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre Editores, Bogotá, pp. 127-167.
- Mignolo, W. (2000). La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, CLACSO Buenos Aires, pp. 34-52.
- Mirzoeff, N. (2016). *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Paidós, México.
- Mirzoeff, N. (2012). *The Visual Culture Reader*. Routledge, Londres.
- Mitchell, W.J.T. (1995). Interdisciplinarity and Visual Culture. *Art Bulletin*. LXXVII (4), diciembre, pp. 540-544.
- Mitchell, W.J.T. (2003). Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. *Estudios visuales*. (1), noviembre, pp. 25-40.
- Mouffe, Ch. (2007). *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Servei de Publicacions, Barcelona.
- Nelson, R. (2000). Descarte’s Cow and Others Domestications of the Visual. *Visuality before and beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Perea, D. (2017). La cultura visual de la Revolución Mexicana y la fotografía de la Revolución en Sinaloa. *Artefacto Visual*. 2 (2), junio, pp. 190-201.
- Raffin, M. (2015). La verdad y las formas políticas: la lectura temprana de la tragedia de Edipo en Michel Foucault. *Anacronismo e irrupción: Revista de teoría y filosofía política clásica y moderna*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 5 (8), pp. 54-78.

- Ranciere, J. (2012). *El malestar en la estética*. Clave Intelectual, Madrid.
- Reid Andrews, G. (1989). *Los afroargentinos en Buenos Aires*. Ediciones de la Flor. Buenos Aires.
- Sáenz de Ibarra, M. (2007). Dolores del espectáculo, el modelo artístico de la producción social contemporánea: un nuevo valor productivo del capitalismo avanzado. *Estudios Visuales*. 4, pp. 99-110.
- Said, E. (2009). *Orientalismo*. Debolsillo, México.
- Sand, A. (2012). *Visuality*. *Art and Design Faculty Publications*. Paper 6, pp. 89-95.
- Schindel, E. (2009). Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano. *Política y Cultura*. 31, primavera. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México, pp. 65-87.
- Torres, A. (2016). Intervenciones sobre la violencia en México: prácticas instituyentes y poderes instituidos. *Artefacto Visual*. 1 (1), diciembre, pp. 69-87.

Capítulo III

Apuntes para la invención, la imagen y el arte como conocimiento

Janitzio Alatraste Tobilla

Como lo indica el título, lo que une estas reflexiones es entender la creación, el arte visual y la imagen como estrategias de producción de realidad; función que cubre lo que llamamos conocimiento. En estos apuntes aparece constantemente la afirmación de que aquello que llamamos realidad y que, de forma ingenua consideramos independiente de lo humano, es un constructo; por lo tanto, la estrategia en que la realidad se construye la llamamos conocimiento.

La distancia de esta afirmación con la perspectiva moderna es que la consideración habitual para la visión clásica ha planteado que el conocimiento es la herramienta para indagar en el mundo. No es esa postura de la que parto, sino desde que nuestras comprensiones, consideraciones, conceptos, creencias, afectos y pasiones producen colectivamente el contexto en que lo humano se mueve y que podemos llamar realidad. Sin embargo, cabe preguntar de dónde provienen esas comprensiones, afectos y creencias; aquello que las detona sería lo Real. Por ello es importante enfatizar que estos apuntes tienen como base tanto un pensamiento psicoanalítico que distingue Real de realidad, como un pensamiento semiótico peirceano que ubica al signo como producto de tres ámbitos: cualidad, relación y ley. Ambas perspectivas concluirían que el conocimiento es la herramienta para la construcción de realidad.

Bajo este enfoque es posible proponer que uno de esos ámbitos de realidad sería la imagen, pero ésta se constituye a partir de acontecimientos de lo Real. Intentar hablar de lo Real implica que aquello que es indecible en

un esfuerzo se intenta llevar al plano de realidad de lo humano, de modo que estos apuntes son una documentación de este esfuerzo.

Intento, entonces, producir realidad del fenómeno de la imagen impli-cándolo en cinco distintas dimensiones problemáticas de nuestra realidad producida y compartida en colectivo:

- La imagen y el conocimiento.
- La imagen y el logocentrismo.
- La imagen y la política.
- La imagen y su pedagogía.
- La imagen y el tiempo.

1. Una topología de los procesos de investigación para el arte

Es un hábito común dentro de los claustros de profesores y los programas educativos de nivel superior entender la investigación como un aspecto separado de las dinámicas pedagógicas implementadas para abordar los contenidos de áreas académicas y programas de asignatura. Se piensa que la investigación es un proceso que vendrá hacia el final de una carrera, como un contenido más del programa educativo y, sobre todo, que se relaciona con la fase de titulación. En pocas ocasiones se piensa que la competencia de saber investigar es una función habitual para todo profesionalista.

Del mismo modo, es raro encontrar en claustros docentes la comprensión de que la única posibilidad de efectivamente generar conocimiento acontece sólo en un proceso de investigación, es decir, que toda pedagogía es siempre una investigación, de no ser así, los procesos educativos serán adoctrinamiento, entrenamiento, manipulación, engaño, religión o cualquier forma de dominio, menos educación y conocimiento.

Quizá para aclarar estas ideas es pertinente distinguir algunos conceptos incluidos en procesos educativos, aunque sin mucha reflexión. Se habla indistintamente de *conocimiento*, *información*, *pedagogía*, *didáctica*, *epistemología*, *formación*, *educación* y, claro, de *investigación*. La función de este ensayo no es agotar la distinción entre todos estos conceptos porque requeriría mayor amplitud de la que ahora nos ocupa, pero para intentar proponer una perspectiva de la investigación en la formación profesional será importante diferenciar las ideas de *formación*, *conocimiento* e *investigación*.

Formación

La formación se entiende, dentro de las instituciones educativas, como un proceso que rebasa la función propiamente institucional. Se comprende que la formación proviene de un contexto social amplio y particularmente familiar. Bajo este supuesto, la institución educativa no representaría un papel determinante en la formación de un sujeto ya que lo más significativo para ello será su entorno cultural y, específicamente, su propia casa.

Sin embargo, pese a que es posible aceptar esta idea general no es fácil encontrar reflexiones a propósito del papel que sí tiene la escuela y un programa educativo en la formación de un sujeto. La formación como proceso constitutivo de un individuo rebasa su trayectoria escolar, ya que se incluyen en esa formación aspectos que estructuran las funciones que toda persona aprende y desarrolla para integrarse a un conjunto social, es decir, la formación es análoga a lo que en psicoanálisis se entiende como estructura: la incorporación al sujeto de competencias que construyan un lazo social. Así, el lenguaje, la moral y la ética son aspectos que integran eso que hemos llamado formación.

Los aspectos mencionados nos sirven para comprender cómo la escuela no es del todo responsable de la conformación de esas funciones, pero sería difícil afirmar que no influye en la operación, construcción y expresión de éstas. Es indudable que operaciones como el lenguaje, los valores sociales, las aspiraciones y los rechazos que conforman a un sujeto son aspectos que una escuela refuerza, o bien, podría poner en crisis. En particular, aquí hace falta afirmar que este tipo de conocimientos que se incorporan a los individuos en su papel social se heredan de una estructura socioeconómica, pero se refuerzan dentro de una institución educativa. Basta pensar cómo la religión ha estado ligada a esas funciones (lenguaje, moral y ética) para entender su insistencia en una participación dentro de las instituciones escolares. Hasta hoy, el pensamiento religioso sigue participando activamente en la educación formal de diversas maneras.

Sin embargo, lo importante es comprender cómo las funciones de lenguaje, moral y ética son estrategias que producen un lazo social en el individuo y se requieren para conformar una comunidad. Ideas como la identidad, identificación, pertenencia, nación, nacionalidad, creencia, aspiración, fe, anhelo o destino son parte de una cultura que integra a sus miembros como participantes activos de su reproducción. La relación de formación y conocimiento, entonces, será fundamental, ya que si la formación se hereda,

cómo será posible un posicionamiento del sujeto frente a ese discurso que lo produce y, a la vez, le demanda la repetición de su sentido.

Conocimiento

Quizá este concepto sea el más difícil de abordar, sobre todo por la gran cantidad de presupuestos que se tienen con relación a él. Es posible afirmar que el conocimiento es un valor moderno, que desde los inicios de la modernidad se ligó a una concepción de espíritu que transformó la noción medieval de éste. El espíritu medieval construido desde las ideas de San Agustín se comprendía relacionado con la fe: una suerte de convicción que se manifestaba sin ningún tipo de duda, emanada de un apego incondicional a la idea del dios cristiano. El espíritu medieval, entonces, será representado por la fe.

El espíritu moderno se ha mezclado con ideas y conceptos de Santo Tomás de Aquino, quien acentuará la relación con lo sagrado basada en el conocimiento de la religión, más que en su creencia incondicional. Este giro hace posible, paradójicamente, desde la misma religión cristiana la incorporación de un espíritu que busca y no sólo que se satisface dentro de su propia creencia. Es la puerta al pensamiento crítico y científico, aunque en aquellos momentos, entre el siglo XII y XV, no podemos de ningún modo afirmar que se presenta de forma evidente. La modernidad marca al conocimiento como un valor, pero aunque quizá conserva el nombre y su condición valiosa, sus procedimientos y concepciones han sufrido transformaciones.

Un buen resumen de los procesos que la función del conocimiento ha sufrido en el devenir de nuestro paradigma moderno de cultura lo plantea Herman Parret en su texto *Semiótica y Pragmática* (1999). Parret propone que son tres los grandes paradigmas de conocimiento: un conocimiento ontológico, ubicado en un autor emblemático como sería Aristóteles, en donde el conocimiento se dirige al objeto y lo asume como existente previa e independientemente del sujeto, de modo que éste último lo que hace es descubrir las cualidades del objeto.

Un segundo paradigma de conocimiento es la propuesta de Kant, donde el acento del conocimiento ya no es el objeto sino un sujeto cognoscente quien, desde un dispositivo mental, incorpora sus herramientas de comprensión a un fenómeno que de principio se asume también existente e independiente al observador, sólo que esa cualidad inmanente completa queda fuera de la comprensión del sujeto. Así, el conocimiento será lo crea-

do por un observador desde su dispositivo mental. El tercer paradigma es el semiótico de conocimiento, donde lo que se plantea es que ni el objeto como autónomo e inmanente, ni el sujeto como dispositivo de comprensión son conocimiento, sino la relación entre ambos: objeto y sujeto. Esa conexión es en realidad un tercer elemento en juego llamado *signo*, desde el aporte de Charles Sanders Peirce.

El signo es la función mental básica que tiene como resultado crear realidad a partir del pensamiento sólo que éste, no entendido como una cualidad subjetiva a la manera de Kant, sino como una función colectiva lógica, desde la idea de Peirce. Este paradigma de conocimiento parte de dos distinciones epistemológicas: la separación entre la cualidad intrínseca de lo que asumimos como existente y el constructo que se produce para intentar su aprehensión. Es decir, la diferencia entre la función del pensamiento en un sujeto y el pensamiento como fenómeno virtual colectivo relacionado, pero independiente de cualquier sujeto en singular. No es lo mismo mi comprensión de lo real, que lo real en sí mismo, tampoco es lo mismo tener pensamientos que pertenecer al pensamiento. Estas distinciones entonces se vuelven parte del acto cognitivo y el objeto supuestamente autónomo desaparece como consideración epistemológica.

Investigación

Si entendemos el conocimiento como una estrategia humana para la creación de la realidad, entendiendo ésta como el lazo virtual creado con el pensamiento para producir en lo colectivo el acuerdo tácito de que se comparte una experiencia en común y no como la posible cualidad intrínseca de lo existente, sería posible pensar que nuestra realidad humana, o nuestras múltiples realidades humanas, son el bagaje de conocimiento creado en nuestra civilización. Este amplio espectro de realidades con las que convivimos de distintas maneras como congéneres, ¿cómo ha llegado a conformar una diversidad casi inabarcable?

Es fácil pensar que ese incremento se produce bajo cierta estrategia que sugiero sea entendida de forma general como *investigación*. Es importante considerar vasta esa estrategia, sobre todo entender los procesos de exploración que, en ocasiones serán difíciles de distinguir, incluso para los mismos sujetos, es decir, no toda forma de pensamiento aparece transparente a la consciencia. El pensamiento opaco forma parte de un proceso

que la investigación intentará transparentar, ese proceso entre lo opaco y lo transparente a la consciencia es lo que otorga a toda indagación su razón de ser.

Una parte de esa opacidad del pensamiento serán todos los conocimientos que, acumulados en el devenir del tiempo, han quedado incorporados al quehacer cotidiano de los sujetos como expresión de una cultura, es decir la que antes se mencionó como la formación. La formación que se ha heredado como una ideología, al quedar integrada a la acción tanto de los grupos sociales como de los integrantes de éstos, conforma un bagaje de conocimiento desde el cual irreductiblemente se genera todo nuevo saber, sólo que, al manifestarse de forma oculta a nuestra consciencia, sesga cualquier posible conocimiento nuevo. Como se ha insistido, todo entendimiento cumple la función de crear realidad, si no fuera posible aportar conocimientos emergentes viviríamos hace mucho dentro de una realidad desgastada e inoperante.

El conocimiento opaco se ha entendido bajo los conceptos de inconsciente, ideología, discurso o paradigma, entre otros. Por ello, dentro de los procesos mediante los cuales los humanos proponemos incrementar el cúmulo del conocimiento y, con ello, de las realidades posibles a compartir, un aspecto significativo será la relación entre un bagaje inconsciente de saberes y la posibilidad creativa de encontrar nuevos enfoques y desplazamientos a esos pertrechos cognitivos. Se concluye que en la dinámica de una investigación no es pertinente la idea de originalidad o novedad.

Un aspecto que es posible derivar al hablar de investigación es la relación entre ésta y lo que se ha planteado como formación. Esta última resulta viable entenderla justo como la adquisición de conocimientos que han sido decantados hasta incorporarse de forma inconsciente en la acción cotidiana de una sociedad y, por consecuencia, de los sujetos que la conforman. A la vez que representa el capital epistémico de una cultura, resulta también ser un ancla que retiene y ralentiza la construcción de nuevas visiones que construyen distintas realidades. La investigación en sus dimensiones conscientes implicaría la estrategia para transparentar ese conocimiento opaco, ponerlo en crisis y sugerir desplazamientos que impliquen transformaciones en nuestra acción de construir mundos. Esta función de la investigación es la que se quisiera acentuar dentro de los procesos educativos en los programas escolarizados.

Sin embargo, se requiere un reconocimiento exhaustivo de las diversas dimensiones por las que un proceso de investigación transita. Las dificultades

que paradójicamente plantea nuestra reserva cognitiva que, además de ser el material para crear perspectivas diferentes a la realidad reconocida, es también el fardo que vuelve, en ocasiones, casi imposible atisbar un horizonte más allá de él. Por ello, adentrarnos en ese territorio resbaloso entre lo opaco y lo transparente del conocimiento sea más viable si intentamos con un mapa.

Investigación, territorio y mapa de investigación

El mapa que se podría plantear para una reflexión podría tener ciertas cualidades que le otorguen flexibilidad y permitan adaptarlo como herramienta conceptual a un espectro amplio de recorridos de investigaciones. En principio, no deberá entenderse como un método pues no es un camino estable ni una receta repetible para obtener un resultado esperado.

Tampoco será útil si se considera un formato o protocolo que implique tomar siempre una acción similar ante circunstancias distintas: no se trata de cubrir aspectos o llenar casillas, sino de adquirir conceptos que nos permitan reflexionar sobre las particularidades de los procesos y flexibilizar el mapa ampliándolo hacia una pertinencia cada vez mayor e, incluso, enriquecerlo con la posibilidad de sugerir espacios que hasta ese momento—todavía en su papel de mapa—, no se consideren.

Por último, esta sugerencia de atlas no operaría si lo consideramos en términos de una temporalidad lineal. No es de ningún modo una secuencia sincrónica, pues no implica que un primer o segundo abordaje de cada aspecto cierre la posibilidad de reconstruir algún punto ya trabajado. Este mapeo conlleva cubrir el recorrido del territorio y de las distintas dimensiones que lo conforman como un proceso de investigación, realizarlo en lo más posible bajo una estrategia que apunte hacia una lógica integral.

La afinidad de esta sugerencia topológica con el paradigma de conocimiento, que plantea Parret como semiótico, nos propone una revisión del proceso que Peirce sugiere para todo acto de pensamiento humano, perspectiva que además será congruente con esquemas sugeridos por otros autores como Humberto Maturana, Jacques Lacan, Edgar Morin, Heinz Von Foerster, Paul Watzlawick o Michel Foucault.

Detonante

Todo motivo que desencadena procesos de pensamiento en los humanos proviene, según Peirce, de un aspecto afectivo. Ese momento ocurre como un desfase cognitivo en el cual los signos que se poseen no generan una estabilidad en la comprensión. La cualidad, según Peirce, o lo Real según Lacan, rebasan la posibilidad de crear signo ante la circunstancia vivida. Este momento será, por su nivel de incertidumbre, el punto desde el cual se requiere saber más, pues lo adquirido hasta ahí ya no es suficiente. Las experiencias que todo sujeto padece en su encuentro con lo Real son múltiples: una forma coloquial de explicarlo sería decir que ocurre cuando algo nos deja sin palabras, o bien, cuando no podemos parar de hablar de algo. Ahí estaríamos en un punto detonante de conocimiento.

Fenómeno

Una disyuntiva a la que estamos expuestos es a la circunstancia indecible de establecer sobre aquello que percibimos del mundo qué tanto somos nosotros imponiéndole nuestras concepciones y qué tanto es el mundo manifestando su enigma. La intuición que creamos al asumir que hay un mundo independiente de nosotros sólo es posible de corroborar en un acto comunicativo con el resto de los humanos que nos acompañan. Pero esa confirmación sobre un universo autónomo se produce como efecto de la función de lenguaje. Esta función crea estabilidad y continuamos en certidumbre sobre esa condición que, en realidad, se ha creado como correlato del lenguaje.

Esta condición implica la dificultad de plantear un fenómeno con distinción de las estrategias singulares de un sujeto. La sugerencia de la posible contingencia de algo siempre corre el riesgo de mezclarse con los procedimientos afectivos que establece una persona al relacionarse con aquello que percibe, sin embargo, ya que toda posibilidad de ratificar una apreciación acontece como efecto lingüístico, la construcción dentro de un proceso de investigación sobre un fenómeno que se asume autónomo es posible en el ejercicio de poner en lenguaje aquello que primero acontece como detonante: lenguaje como acto comunicativo, como propuesta consensual, como acción que genera sentido, como acto de discurso. Un fenómeno será aquello que rebasa una experiencia imaginaria y es posible proponerlo como una realidad, ésta siempre como evento colectivo.

Problema

En Peirce, la función de producción de realidad como efecto del pensamiento se localiza en el vértice del triángulo semiótico que se nombra como el campo del objeto: objeto es la noción de realidad que la mente humana crea para estabilizar un ámbito de existencia. Pero dentro de este vértice, Peirce reconoce dos momentos de un objeto: objeto inmediato y objeto dinámico.

El objeto inmediato alude a la forma habitual en que se significa una situación o cualquier circunstancia percibida como realidad. Podríamos afirmar que es una comprensión desde el “sentido común”, la manera más convencional de entender un suceso. El objeto dinámico, en cambio, será transformar esa convencionalidad en un proceso de investigación. Podríamos pensar que ante una experiencia de realidad habría un posicionamiento casi indiferente que nos lleve a una comprensión totalmente estable de la experiencia, pero esa misma experiencia también puede ser comprendida de formas que impliquen una desestabilización del suceso, una dinamización del objeto en la cual aquello que se pensó sin interés adquiera significaciones múltiples que de algún modo vuelvan borroso, inestable, incierto, o en palabras de Peirce, dinámica, a esa experiencia de objeto. Esa dinamización de la realidad es lo que podríamos plantear como el *problema* dentro de un proceso de investigación. Sugerir un sesgo en el cual un objeto pierde su consistencia y requiere un desarrollo cognitivo que vislumbre otras posibilidades de realidad para una vivencia. Ese sesgo será el problema como lugar dentro de las distintas dimensiones del proceso de investigación.

Objeto de estudio

De acuerdo al planteamiento anterior sobre el problema dentro del proceso de investigación, se genera un presupuesto básico dentro del paradigma epistemológico semiótico: un objeto no es nunca una existencia tangible de lo Real, sino un constructo significativo como realidad. El objeto de estudio es quizá el lugar más trascendente del proceso de conocimiento ya que implica la propuesta concreta que un investigador sugiere a la comunidad epistémica, pero nunca es algo que se podría llamar “objetivo” ya que la objetividad es un mito construido en la cultura con diversas finalidades, la mayoría, relacionadas con ejercicios de poder de grupos sociales que hacen usufructo de la idea de “objetividad”.

Como se deduce de este posicionamiento epistémico, el conocimiento, y por consecuencia todo objeto de estudio, es móvil. Más que una estabilidad tangible, implica un proceso de modo que no será posible sostener al objeto de estudio más que como una sucesión constante.

Esta imprecisión sobre un objeto de estudio concebido bajo la idea de algo siempre en curso, pese a todo, es coherente con la mayoría de las concepciones actuales sobre la investigación y el conocimiento. Éste ha renunciado desde casi todos los campos a una aspiración de totalidad y conocer es siempre algo incompleto. La trascendencia de esto con respecto a nuestro sentido común, o bien, nuestro prejuicio sobre la investigación y el conocimiento es que desde esta perspectiva del conocimiento la idea de *objetivo de investigación* resulta inoperante.

Edgar Morin (2006) apunta que dentro de nuestros sistemas habituales de investigación, que han endurecido nuestros procedimientos cognitivos, trabajar una indagación bajo la premisa de un objetivo ha devenido en que se produzca una ceguera epistemológica bajo la cual todos nuestros esfuerzos se orientan a legitimar ese objetivo. La ceguera consiste, sobre todo, en que no se distinguen todas las posibilidades que un proceso de investigación abre, pero que para el investigador centrado en objetivos pasan inadvertidos para que, al final, de forma reductiva una exploración se aplique a legitimar un "objetivo". Una forma de entender esta circunstancia es enfocarla bajo la metáfora del viaje de Ulises, donde lo trascendente no es llegar a Ítaca sino el viaje en sí mismo.

Entonces el objeto de estudio se entenderá como el proceso que opera una transformación polisémica dentro de una experiencia de realidad, que abre posibilidades múltiples en aludir a una pluralidad de realidades contenidas en ese proceso que llamamos objeto de estudio.

Metodología

Es importante contextualizar esta fase de los procesos de investigación dentro de los conceptos habituales de una tradición epistémica más moderna que contemporánea. Morin, en sus textos (2006) anota con precisión sobre la transformación del concepto. La forma más común de encontrar el sentido de la palabra *metodología* es relacionarlo con técnicas de investigación. Se asume que una metodología es una investigación bibliográfica o, bien, una investigación de campo. De forma parecida, se refieren a metodologías cuantitativas

o cualitativas y en el peor de los casos, se ha llegado a creer que metodología es un formato de manual con campos para ser llenados con criterios simplificados. Por otra parte, en ciertos circuitos académicos la metodología se ha entendido como los métodos generados para producir conocimiento desde un enfoque disciplinario. Por ejemplo, refiriéndonos a la propuesta que hacemos, este planteamiento epistémico sería una metodología semiótica, de igual modo habría metodologías: sociológicas, psicoanalíticas, filosóficas, históricas, psicológicas, etc. Esa concepción de metodología tampoco sería coherente con una postura como la que intentamos exponer, ya que esa visión disciplinaria son más bien métodos y procedimientos que, en general, se aplican de forma mecánica y repetitiva a objetos de estudio que se comprenden insertos dentro de los campos estabilizados de cada disciplina y, sobre todo, favorece una concepción del conocimiento que se representa en el famoso refrán “zapatero a tus zapatos”.

Tanto desde el enfoque de Peirce como del de Morin, un objeto de estudio sólo podrá ser dinamizado, –según palabras de Peirce– o bien, complejizado –en palabras de Morin– enfocándolo desde un panorama que desplaza una mirada habitual sobre el objeto. Así, serán viables las posibilidades emergentes en la desfiguración de los panoramas habituales por enfocar la realidad. Para comprender la metodología con base en planteamientos contemporáneos sería justo develar los procedimientos que un conocimiento utiliza para aterrizar un posible método, e indagar en eso que mencionamos como conocimiento opaco, que actúa de forma inconsciente en todo proceso de investigación. Considerar que la metodología es la confluencia y tratado de la diversidad de métodos que intervienen en cualquier proceso epistemológico, transformar lo opaco de los elementos que participan en una exploración cognitiva y elaborarlos como transparentes al pensamiento. Dicho de otra manera, la metodología será lo que haga posible una actitud y procedimiento crítico alrededor de la creación de conocimiento emergente.

Método

Toda investigación más que basarse en un método, más bien, produce un método. El prejuicio a este respecto se posiciona bajo la idea de proceder de la forma “correcta” que presupone una forma garantizada y verdadera de proceder al investigar. El mito más recurrente a este planteamiento es lo que se ha llamado *método científico* que por desgracia todavía se ocupa

como contenido en etapas de formación educativa muy tempranas, lo que favorece la constitución de estos prejuicios. Preguntar sobre el método científico a cualquier investigador o científico sería la manera de mellar el mito de su existencia. Ruy Pérez Tamayo, investigador y científico mexicano, aborda esta mitología en el reconocido libro *¿Existe el método científico?* (2014) Pérez Tamayo nos muestra un gran número de procedimientos que distintas ramas de la ciencia han creado para alcanzar valiosos planteamientos cognitivos.

Fuera de este mito, un método es el proceder que establece una comunidad de investigadores como generalidades para la construcción de sus objetos de estudio, pero que siempre sostiene una tensión entre método y metodología que aporte una perspectiva crítica sobre toda posible estabilización de un camino. El método es lo que es posible intuir al revisar los índices de un libro, o bien, de una publicación sobre una investigación. Todo investigador como parte de su quehacer como creador de conocimiento podría ser capaz de manifestar con nitidez el método construido como guía en su búsqueda.

Referencias

Como ya se sugería al inicio de este ensayo, hablar de conocimiento implica reconocer que también en este campo del quehacer humano las ideas de originalidad o novedad no son pertinentes. Al investigar se parte de un bagaje de informaciones con las cuales es posible sugerir desplazamientos más o menos significativos, pero nunca hablamos de crear a partir de cero. Por ello, este campo del proceso de conocimiento es fundamental en dos funciones. La primera se relaciona con el investigador, en ella es posible siempre mantener una relación viva con los discursos que cruzan y marcan al sujeto cognoscente. La segunda está relacionada con quien se comparte el aporte epistémico. Se pensaría como la comunidad de investigación a la que se le facilita acudir a las fuentes desde las cuales un investigador ha consultado para realizar sus desplazamientos. Como una última acotación a esta dimensión del proceso de investigación, acentuaríamos la diversidad de posibles referencias con que hoy es posible nutrirse, más allá del formato tradicional de libro. Será viable acudir a conferencias, pláticas, imágenes, documentos *on line*, revistas, periódicos, películas, documentales, etc. Cuidando no caer de nuevo en el prejuicio de que habría referencias de mayor o menor calidad, pues todas aquellas que interactúan para el planteamiento de una forma de

conocimiento tienen el mismo valor, en el sentido de que han permitido a un investigador avistar territorios que de forma aislada son inaccesibles a todo sujeto.

2. Imagen, conocimiento y logocentrismo

Recientemente me ocurrieron algunas situaciones que implican, de distintas maneras, lo que aquí me gustaría compartir. Recibí la invitación a publicar algunas imágenes de mi producción dibujística, por parte de una amiga que fue mi alumna y que actualmente se encuentra a cargo de la edición de una revista universitaria que hace difusión de una cierta vida de la Universidad. Los dibujos acompañarían una sección de la publicación que se ocupa de sugerir poetas y, por supuesto, poesía. Al parecer, el autor de los poemas tuvo oportunidad de ver algunos dibujos míos y propuso en específico cuáles podrían corresponder a los poemas que se publicarían tanto en formato digital como en impreso. Al observar la forma en que aparecía organizada la edición noté que al término de cada sección aparecía un pequeño recuadro bien diseñado con un resumen a manera de infografía del colaborador en turno. Este detalle me pareció, además de pertinente, una cortesía por parte de los editores hacia sus autores.

Por desgracia al buscar ese detalle con referencia a mi colaboración no encontré tal amabilidad. No había cuadro que mencionara mis datos como autor, imaginé que esa ausencia se debía en particular a mi persona, es decir, mi propia insignificancia era causa de la omisión. Busqué el caso de otros colaboradores y entonces descubrí su criterio editorial: no había ninguna gentil infografía del currículum de ningún colaborador visual, todos los recuadros con información de los autores aparecían únicamente si el susodicho aportaba su contribución con texto.

Mi siguiente experiencia también se ubica dentro del mundo editorial. Pertenezco a un grupo de investigación bajo la categoría que nos marcan los lineamientos de la SEP. Esta figura, para un grupo de investigación, se nombra "Cuerpo Académico", cabe mencionar, sólo para añadir mayor ironía, que ese grupo de investigación lleva por nombre Arte como Conocimiento. Recientemente terminamos un trabajo en colaboración que rondaba sobre el dibujo y su percepción actual en nuestro país, tanto en contextos de Academia, como en la producción artística en general. Una vez terminado el proyecto, el procedimiento institucional marca que debe entregarse el material

producido en las oficinas encargadas de normar los trabajos de investigación de la Universidad, para su dictaminación orientada hacia la posibilidad de ser publicado. No es ningún secreto que las universidades, y ésta en particular, atraviesan una crisis de credibilidad que ha obstaculizado la fluidez de los recursos financieros por lo que en nuestro proyecto quedó establecido que no habría recursos para una publicación, pese a ello, la dictaminación se realizó.

Lo paradójico es que, en sus observaciones, los dictaminadores indicaron que habría que justificar en el documento, la pertinencia del uso de imágenes dentro del proyecto editorial. El trabajo incluye aspectos que contemplan la producción visual de autores, entrevistas y ejemplos de producción de dibujo tanto artística como no artística. Las imágenes dentro del proyecto editorial provocaron que los dictaminadores calificaran nuestra propuesta de *sui generis*. ¿Justificar la pertinencia de imágenes dentro de un proyecto que trata al dibujo como su objeto de estudio? En realidad el chiste se cuenta solo.

El interés de este texto se centra en hacer la propuesta de entender la imagen como parte fundamental de lo que se entiende como conocimiento. Hecho que como vemos en las experiencias que les comparto de ningún modo ocurre en nuestro contexto académico. Comento situaciones que podrían parecer domésticas, pero el fenómeno de considerar las imágenes como algo accesorio en el terreno de las instituciones académicas que preservan el conocimiento en nuestra cultura es muy común.

El discurso del arte nunca ha sido patrimonio de artistas, se realiza por historiadores, escritores, filósofos, curadores o sociólogos, en fin, profesionales que usan el lenguaje como herramienta de conocimiento, muy rara vez es legitimada por los mismos creadores. Hay que añadir que cualquier imagen se valida a través de un discurso, aunque en ocasiones éste no aparezca de manera explícita.

En las escenas que he narrado, más allá de la ignorancia de algunos actores que deberían ser sapientes por pertenecer a contextos ilustrados, la ignorancia podría considerarse más la norma que la excepción en lo que respecta a las imágenes. Es sintomática la ausencia del estudio de la imagen en programas educativos de filosofía, sociología, psicología, etc. Una forma de entender este fenómeno, que podría considerarse analfabetismo visual inherente a la cultura, tendría que ver con lo que autores como Derrida, Freud, Wittgenstein y, en general, pensadores que podríamos ubicar dentro de lo que en la filosofía del lenguaje se ha llamado *logocentrismo*.

La escritura

Para hablar de logocentrismo es pertinente remitirnos al concepto de escritura. Una primera organización de la Historia distingue a la Historia de la Prehistoria, la división se hace justo al marcar la aparición de la escritura, entre el año 3000 y 3500 antes de nuestra era. De todos los detalles que hacen de esta emergencia un fenómeno complejo, quisiera destacar una coincidencia: el momento de acontecimiento de la escritura es paralelo con el arribo de la figura del Estado, esta circunstancia de ningún modo es casual. Una primera comprensión de la escritura es concebirla como un dispositivo que fija el lenguaje mediante una materia susceptible de hacer trascendente a su virtualidad el lenguaje, por lo tanto, la escritura sería la posibilidad de estabilizar de forma tangible la palabra.

También habría que imaginar que las primeras formas de Estado que surgen son de orden religioso, de ahí que los libros sagrados como una de las primeras formas de escritura resultaran y aun son trascendentes en la transmisión de una ideología devota. Además de los libros sagrados, la escritura también fue el instrumento de la ley, de la propiedad, de los contratos, de los convenios, de toda forma que implique una norma de relación social que por supuesto abarca la política. Es con escritura que todo este universo humano se construye y se preserva de modo que es posible afirmar que la escritura es el instrumento del poder.

El conocimiento

No es difícil pensar que el conocimiento también sea uno de los ámbitos donde la escritura opera como legitimador de un conjunto de saberes. Es reconocido por todos que el libro es el gran instrumento del saber, aun en nuestra época digital los productos de y para el conocimiento son realizados con la escritura. El conocimiento representa el conjunto de estrategias humanas elaboradas para hacer frente a lo que llamamos mundo, al menos a partir del sentido común, pero éste, de ningún modo representa conocimiento, más bien sería el conjunto de prejuicios naturalizados que aparentemente se comparten entre los miembros de una comunidad, la afirmación de estos prejuicios resulta justo de una ausencia de reflexión y por supuesto investigación. Charles Sanders Peirce se acerca semióticamente a este fenómeno cuando nos propone en su teoría del objeto, desde el signo, su separación

entre un objeto inmediato (el sentido común), más un objeto dinámico (el conocimiento desde la investigación).

Como ya hemos visto, la supuesta distinción entre conocimiento y mundo surge como efecto de un prejuicio al que llamamos sentido común, pero esta idea no soporta las primeras reflexiones ya que es fácil suponer que eso que llamo mundo se refiere a mi comprensión y ésta es consecuencia de un conocimiento previamente adquirido a mi confrontación con aquello que doy el nombre de realidad. Por ello, ¿qué tanto de la realidad es mi conocimiento y qué otro tanto es la realidad en sí misma? Esta pregunta no tiene respuesta, diría Paul Watzlawick (2003) es indecidible.

En realidad, es más lógico pensar que no es que el conocimiento opere para abordar lo que llamamos realidad, ya que partimos de una indistinción entre saber y mundo, sino que sea el conocimiento lo que constituye a la realidad. Si aceptamos esto, nuestro mundo humano se crea a partir del conocimiento. Pero lo que resulta más problemático es que si conocer es construir comprensiones canónicas del mundo, a través de fijar sus conclusiones en dispositivos de escritura, entonces el conocimiento sería también un instrumento del poder. Al contrario, si el conocimiento es la función mediante la cual creamos mundo, éste sería la herramienta de una puesta en crisis de todo orden generado como discurso hegemónico del poder. Como dice Wittgenstein: "todo lo que es, podría ser de otro modo" (2003).

La imagen

Aunque en algunos casos, la imagen comparte con la escritura ciertas cualidades, sobre todo matéricas, no han jugado la misma función en nuestra cultura. Si bien la imagen también se inserta en un universo humano de lenguaje, de ningún modo produce la estabilidad significativa de la escritura. No es posible ubicar la función semiótica de la imagen dentro de lo que se entiende como significado, de modo que será difícil afirmar que una imagen significa, quizá podríamos sugerir que más bien una imagen tiene sentido.

Conceptualizado a partir de la semiótica, el significado casi siempre tiene una función de fijeza que resulta importante para la operación del lenguaje como medio de comunicación, pues los significados estables atribuidos a ciertos conceptos permiten un proceso acorde a cada comunidad. En su función semiótica, el sentido alude a un universo de pensamiento que produce un espectro de significados mismo que permite posicionar cualquier

fenómeno como un acontecimiento significativo, pero no como proceso único sino en forma de paisaje con múltiples posibilidades de comprensión. La idea de sentido se acerca más a lo que Lacan (1953) sugiere como significante, mientras que el significado convoca a lo que Jakobson (2000) llama el mensaje dentro de la teoría de la comunicación. La comunicación opera bajo el conjunto de significados estabilizados en un código social, mientras que el sentido construye mundos mediante el desplazamiento de los huecos que toda comunicación produce. El significado repite lo mismo como estrategia unificadora, el sentido repite lo distinto como mecanismo de creación de mundo a través del lenguaje.

Imagen y conocimiento

En este punto quizá resulta obvio el tipo de conocimiento desde donde es posible el acontecimiento cognitivo de la imagen. No es el conocimiento aliado del poder uniforme aplicado como pensamiento, tampoco es el conocimiento como lenguaje productor de discursos hegemónicos mediante la fijación de los significados. La imagen como conocimiento se encuentra en su función siempre dinámica en la búsqueda de sentidos que produzcan disonancias de significados, una imagen que crea un mundo por medio del encuentro de sentidos siempre significativos, pero nunca acabados.

Mientras el conocimiento de nuestras comunidades académicas o profanas persistan en un conocimiento aliado al poder, es decir, un conocimiento Conacyt que confunde estrategias de obtención de recursos con la investigación para la creación de mundos, un conocimiento jerarquizado que pide permiso para tomar la palabra a través del uso de citas como avales del gran Otro y retoma sus licencias apocadas como norma para la intolerancia y el autoritarismo, conocimiento como ley, como juicio, como sentencia, como condena, entonces es innegable que bajo esos criterios, no hay lugar para la imagen como conocimiento, ese que me ayuda a crear lo que terminaré estudiando. Mi pregunta durante esta reflexión ha sido ¿qué es un conocimiento que crea mundo? Con certeza no lo sé.

Lo que me viene a la mente es una pequeña historia que me ocurrió con mi padre cuando yo iniciaba mi formación artística y fuimos a ver una exposición del escultor belga José Vermeersch. Su escultura consistía en un conjunto de piezas cerámicas alusivas al concepto clásico de escultura. El artista mostraba figuras humanas de hombres, mujeres y niños desnudos,

acompañados de algunos animales, recuerdo perros y quizá algunas aves; sin embargo, lo disonante quizá resultaba porque no había en su desnudez ninguna referencia a la perfección clásica.

Por alguna razón mi padre y yo nos sentimos conmovidos, mi formación plástica era tan incipiente que pese a experimentar una sensación intensa frente a las esculturas del este artista, esa conmoción no acertaba a ocurrir plenamente. Al salir comentamos sobre la intensidad que ambos sufrimos, la charla fue en torno a la razón de ello, no supe qué decir hasta que mi padre produjo todo un mundo en mi relación con el arte y particularmente con la escultura, recuerdo que comentó: “lo que ocurre es que, al ver a esos seres, dan ganas de abrazarlos”. Desde aquel día, la escultura y el arte fueron para mí producir el abrazo que José Vermeersch originó entre mi padre y yo con sus seres de cerámica.

3. Arte y política, el arte como política subjetiva

Reflexionar sobre las relaciones entre arte y política sin duda propone un recorrido temporal muy amplio para este nexo. Desde las formas de difusión ideológica en la imagen religiosa hasta Hans Hacke o Santiago Sierra, y pasar por el muralismo mexicano. Sin embargo, en ese recorrido, incluso a vuelo de pájaro, es fácil constatar que hablamos de cosas muy distintas, tanto si el punto de análisis son las formas y su sintaxis, como si nos desplazamos y analizamos desde los aspectos ideológicos tanto de una concepción del arte como de la política misma.

El propósito de esta reflexión es plantear las diferencias entre un arte político explícito que quizá sea mejor llamarlo *arte partidista* y un *arte político contemporáneo* que se enfoca en el propósito de poner en crisis la noción de poder. Sería posible situar ese arte partidista a inicios del siglo XX con una continuidad que quizá podríamos cortar en los años sesenta del siglo anterior, contextualizado en los conflictos sociales del año 1968 en diversas latitudes, mientras que el arte político contemporáneo enfocado, no en las posturas ideológicas, sino en un plano general del conflicto de la relación con el poder de diversos grupos sociales, quizá sea posible plantearlo como posterior a las luchas sociales del 68.

Como parte de este cambio paradigmático en la relación entre política y arte, considero que un texto fundacional para esta nueva perspectiva es la obra de Walter Benjamin quien, pese a que en consenso se le ubica como

parte de la Escuela de Fráncfort, en muchos sentidos contradice la postura general de sus colegas, sobre todo al trabajar su pensamiento alrededor del fenómeno artístico en su ya clásico *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (2003). Desde mi criterio, su desplazamiento distintivo al discurso de un marxista es el no proponer categorías de análisis excluyentes, matizadas de maniqueísmo, es decir, la socialización del arte por medio de su reproductibilidad técnica, sobre todo el cine, no implica una pura ganancia ya que esta reproductibilidad opera una suerte de mutilación para el arte, separación de aquello que llama aura y que hasta ese momento se habría constituido en una cualidad funcional de toda forma artística. El resto de sus compañeros de enfoque encuentran en el arte una finalidad de emancipación de valores burgueses que se alcanzaría en su contacto con estratos sociales que tradicionalmente no habrían participado del arte. Esas clases desprovistas por decisión de los grupos capitalistas de una vivencia estética son quienes otorgarían al final al arte su sentido más alto, en un proceso que no implica pérdida.

Otro autor importante para la transformación del arte político resulta ser Michel Foucault, filósofo de la historia quien construye a lo largo de su pensamiento una noción de poder que rebasa la mirada ingenua de considerar al Estado o a los gobiernos como entidades absolutas del ejercicio del poder y devela prácticas sociales que refrendan imposiciones ideológicas que basan su fuerza, no en una orden explícita sino en una ejecución inconsciente que naturaliza en su repetición formas de vida reguladas por entes de poder diseminados en un amplio espectro de dimensiones sociales e individuales. Estas perspectivas del poder, desde el campo artístico, son visibles a través de estrategias estéticas de movimientos como Fluxus o el Situacionismo, prácticas estéticas que apuntan sus intenciones críticas hacia paradigmas sociales, más que a posturas ideológicas.

El gran discurso político durante los sesentas lo constituye la polarización del mundo a través de la Guerra Fría y las amenazas nucleares. Las potencias parecían ser las entidades naturales del ejercicio del poder, sin embargo, artistas de ambos movimientos orientan sus prácticas hacia la crítica de los ideales de la institución artística, valores como: factura impecable, dominio de una técnica o competencias de representación virtuosa. Los ideales son cuestionados y será la misma institución artística quien sea enfocada como una instancia de poder alrededor de la experiencia estética.

Una característica del quehacer estético de los artistas en los sesentas es que contemplan a una buena cantidad de instituciones como aliadas a un

poder paradigmático y sus intenciones fueron hacer evidentes sus mecanismos de control mediante la transgresión de sus códigos estabilizados. Pienso en la conocida práctica situacionista llamada *Deriva*, acto que se ejecuta sobre todo en el contexto urbano y que consiste en recorrer la ciudad fuera de la normativa cultural de ser una dimensión para los trayectos, pero nunca una finalidad en sí misma; darle un uso a la calle fuera de los mandatos de sentido, destino o productividad hace evidentes los sistemas de regulación del prototipo del poder. Pero una lectura más atenta de ese momento histórico de las prácticas artísticas arrojaría la coexistencia de muy diversos discursos estéticos paralelos y en conflicto, pues pese a la radicalidad de posturas como el antiarte de Fluxus o la creación de situaciones de Debord, la escena artística se agita al convivir esas radicalidades con otras como el accionismo vienés o conservadurismos de pintores como Graham Sutherland y su virtuoso arte del retrato.

Para Jacques Ranciere (2019), lo característico de lo político es el disenso y no, como se suele creer, el consenso. En un consenso, en realidad, ya no opera una acción política pues no hay nada que tramitar entre individuos que se encuentran de acuerdo, pero por supuesto que el consenso no es más que un ideal platónico que no acontece en las relaciones colectivas, por ello la cualidad política es el trámite del desacuerdo o disenso.

Desde el criterio de Ranciere, una escena artística agitada genera un acto político legítimo, ya que hablamos de una diversidad en conflicto, de un accionar diverso que más que ponerse de acuerdo, convive. De modo que esta agitación se crea de posturas que insisten, posiciones que expresan un sesgo de lo que entenderíamos por realidad y, al hablar de sesgos estéticos o artísticos cada posición manifiesta una actitud que implica un ejercicio de poder. Si volvemos a lo que he llamado arte político partidista o de ideología, existe el presupuesto de que ciertas formas de arte son políticas y otras no, mientras que en una reconfiguración del arte político en la escena contemporánea no habría una forma de ser artista político porque toda estrategia artística implicaría un trámite con el disenso y, por lo tanto, una actitud política. Si seguimos a Ranciere, entonces, más que de arte político de lo que hablamos es de política en el arte. Toda práctica artística es política, así que la reflexión tendrá que desplazarse hacia los mecanismos mediante los cuales un quehacer estético se relaciona con el poder.

Mi interés por estos análisis se centra en el fenómeno de una cada vez más acentuada temática política en el ejercicio artístico actual. El activismo político como estética, el arte de participación, arte de sublevación, arte en

las luchas sociales o el arte relacional, son ejemplos de acciones artísticas ubicadas de forma explícita en lo que se entiende como arte político. En general podríamos inferir sin mucho margen de error que la gran mayoría de esas actividades artísticas se autorreconocen en una posición disidente del poder hegemónico, se identifican con un lugar que carece de poder y se unen a grupos sociales bajo esa circunstancia de ausencia de poder.

Pero igualmente común es ver que esos grupos o individuos artistas rara vez distinguen en sus prácticas amplios mecanismos de confirmación, refrendo y legitimación del arte como institución aliada al poder. Nunca parecen discernir que la ejecución irreflexiva de valores como autor, obra, talento, genio, individuo o estética son discursos que pertenecen también a un discurso hegemónico. La gran mayoría de esos actores de la escena artística, paradójicamente, están en búsqueda de formas de reconocimiento del ámbito de dominio mediante apoyos reales o simbólicos que otorgan las instancias de control. La mayoría de los artistas o estudiantes de arte anhelan éxitos artísticos y formas de vida cercanas al prestigio.

Estas aspiraciones de ningún modo las pensaría como banales o ilegítimas, quizá me atrevería a llamarlas contradictorias y conflictivas. Contradictorias sobre todo dentro de las prácticas que se sitúan en una perspectiva de oposición al discurso dominante, es decir contestatarias, conflictivas. Aun desde un lugar afín a la convención, la repetición de pericias estéticas favorece un contexto entrópico en la creación llevando ésta hacia experiencias sólo de gusto que no explora sino repite lo ya conocido. Si bien, la agitación como sugiere Ranciere, es el ámbito de pertinencia de la política, ésta se refrenda en la producción de consciencia de nuestras acciones inconscientes, no sólo en el arte sino dentro de cualquier práctica social naturalizada. Si todo arte implica política, ésta se hace visible en los procedimientos mediante los cuales, se transforman las relaciones colectivas, o bien se perpetúan hábitos comunitarios que producen la realidad y que, como toda realidad, mantiene en ventaja y desventaja siempre a los mismos actores.

Es trascendente poder explicar por qué ocurre esa aparente contradicción en las prácticas artísticas que buscan un papel transformador a través de sus estrategias. Quizá sea posible afirmar que esa circunstancia que, por una parte, intenta poner en crisis las estructuras ideológicas de dominio pero que, al hacerlo desde trincheras artísticas, en sentido opuesto confirma los valores de ese discurso que se ha intentado desestabilizar. Es posible que si enfocamos la situación como un efecto del inconsciente nos arroje ciertas pistas para actuar frente a esa paradoja. Al decir *inconsciente* aludo al

constructo conceptual que Freud aporta al pensamiento, de igual modo ese inconsciente al que me interesa utilizar como herramienta de comprensión se liga con la continuidad que Jaques Lacan intentó dar a la contribución freudiana: un inconsciente freudiano, reforzado por Lacan.

Ese inconsciente sería el determinante de todo sujeto, pero a diferencia de lo que en terrenos coloquiales se ha ubicado como interior al sujeto, resulta que con una lectura más atenta nos percatamos que Freud, y luego Lacan, lo asientan como lo externo al sujeto. Es decir, un sujeto como una singularidad que debe su existencia a su inserción en un contexto colectivo que le otorga hasta su noción de individualidad, un sujeto como constructo en un proceso y no como una esencia o espíritu. Ese proceso de elaboración arroja resultados siempre parciales y provisionales, una dinámica relacional que pone en juego tres factores: un Ello (lo Real) un Yo (Imaginario) y un Superyó (Simbólico), ese proceso triádico sería el inconsciente.

En circunstancias como la de los artistas que he mencionado, intentan mediante el arte poner en crisis estructuras de poder, pero paralelamente el inconsciente acontece contradiciendo sus intenciones. Si esas acciones que refrendan las estructuras de poder son de lo inconsciente ¿es posible transformar lo inconsciente? Tendríamos que contestar que no, ya que es de naturaleza simbólica y su acontecer es siempre colectivo, de modo que no está en las posibilidades de un sujeto cambiarlo, sólo puede interactuar con él. Por ello, una transformación, aunque ocurra, nunca aparece al ritmo de los sujetos ni en la dirección que ellos esperan.

Las estructuras de poder conforman a un sujeto, ya que son propiamente del inconsciente. Si fuera posible extraerlas aparecería un sujeto sin estructura que el psicoanálisis llamaría psicótico. Paradójicamente, esa ausencia de estructura es la no distinción entre un adentro y un afuera. En la psicosis la entidad psíquica colapsa al perder una integración que produce la noción de interior; un psicótico es una mente donde todo acontece desde fuera, el inconsciente es la instancia que controla explícitamente al invadir y vaciar toda interioridad. En consecuencia, y a manera de conclusión, si desplazamos los conceptos que sirven para reflexionar la vida social de los individuos (la política, el arte, el poder o la ideología), pero incluimos referentes psicoanalíticos que problematizan la *psique* al desestabilizar las nociones de interior y exterior del sujeto será posible complejizar eso que entendemos como política y nos percataremos que también se construye en un lugar cargado de afecciones, que de ningún modo podremos asumir como propias de un sujeto, pero tampoco podemos creer que simplemente son externas.

Ningún sujeto –un artista es siempre un sujeto– es capaz de transformar por sí mismo su estructura pues ésta está tanto afuera como dentro. Lo que es posible es crear una fantasía que produzca un semblante o apariencia orientada hacia el deseo, mismo que se caracteriza por no realizarse nunca. La crisis de las estructuras del poder siempre ocurre aunque sus mecanismos de transformación no acontecen bajo los deseos de los sujetos, tampoco habría procesos probados y eficaces para esa transformación, es cierto que las estructuras simbólicas que habitan a los sujetos se crean en la acción comunitaria de los mismos, pero siempre como un cuerpo social que ya no depende de ningún miembro en particular.

La cualidad del enfoque que propongo sería que produce consciencia del hacer arte; consciencia de ser y estar sujetos de la cultura y por ello también del poder; elaborar un acto del inconsciente en discurso produce una consciencia que detona el evento psíquico de producir nuevas inconscencias, serán esas nuevas estructuras recargadas las que podamos entender como agentes de transformación. Ésta nunca ocurriría en la repetición inconsciente de prácticas artísticas ingenuas que sólo producen satisfacciones imaginarias en los sujetos que las ejecutan a manera de repeticiones legitimadoras del poder.

4. Signo y conflicto en la educación digital emergente, en tiempos de pandemia

Siempre he pensado que la teoría es una herramienta. Quizá esta afirmación sea atrevida, sobre todo si partimos de una concepción metafísica de la teoría como contemplación, según la etimología griega, pero justo la idea de herramienta sobre ese fenómeno reflexivo tiene que ver con un enfoque pragmático del mundo heredado por parte de Peirce.

El pragmatismo, y más tarde el pragmatismo de Peirce, en términos simples plantea que no hay teoría sin práctica o esta última sin teoría; es decir, hacer algo implica saber hacer, pero saber es consecuencia de un hacer. En términos más complejos, lo que Peirce estaría proponiendo es que la separación cartesiana clásica de la modernidad entre teoría y práctica es, y siempre ha sido, obsoleta en términos epistemológicos, pues el conocimiento siempre es ambas cosas o algo distinto de ambas, ya que pensar implica elaborar y todo pensamiento es una elaboración, incluso creación. Pero si la teoría es una herramienta ¿para qué sirve esa herramienta? Opera

como auxiliar en la comprensión del mundo, entre más herramientas tengamos para comprenderlo el mundo se vuelve más grande, o “Los límites de mi mundo son los límites de mi lenguaje”, como diría Wittgenstein (2003, p. 111). De modo que la teoría amplía las comprensiones de los problemas experimentados. En este caso me refiero al problema que ha implicado, para todos los participantes de los procesos educativos, el vernos forzados a practicar un tipo de educación al que no habíamos tenido acceso estudiantes y profesores.

También hay que plantear cuál es esa teoría a la que me refiero y, sobre todo, qué considero de utilidad para comprender las dificultades a las que nos enfrentamos ante este fenómeno educativo emergente: impartir clases a través de medios digitales a distancia y por medio, en muchas ocasiones, de pantallas. Esa teoría es por supuesto la semiótica de Peirce, en particular el aspecto que comprende la relación entre un interpretante, un objeto y un *representamen*, conceptos que serán ampliados más adelante. Para iniciar el planteamiento debo explicar cómo pienso abordarlo: intentaré definir el fenómeno problematizado de una educación emergente a distancia por medios digitales, enfatizando su carácter conflictivo para, posteriormente, tratar de mostrar mediante algunos conceptos semióticos peirceanos la envergadura y dimensión de los retos que enfrentamos.

Educación, presencia y representación

Una primera incomodidad de profesores y alumnos en la migración de los procesos educativos de las aulas y las instalaciones escolares a las casas y viviendas ha sido un sentimiento de exilio de la educación presencial. Todos estábamos acostumbrados a acudir a las instalaciones educativas y ahí impartir lo que entendíamos como clases. La modalidad educativa que ahora nombramos *educación presencial*, antes simplemente la llamábamos clases o sencillamente educación. Se naturalizó en nosotros una realidad que, por supuesto, no siempre había sido así y ahora sabemos, que no siempre será así. El concepto *naturalizar* también se puede entender como *acostumbrar* o *habituarse* es justo lo que desde la semiótica se entiende como la función de objeto. Una función que Peirce ubica dentro de su triángulo semiótico que tiene como operación la constitución de lo que denominamos realidad, misma que se comprenderá siempre como un proceso constructivo y, por lo tanto, semiótico.

De modo que nos habituamos a que la educación es el acto presencial de uno o varios profesores frente a un grupo de estudiantes, en una confrontación cara a cara. Hoy nos damos cuenta de que posiblemente esa práctica se hacía sin la suficiente reflexión ya que, el sentimiento de exilio de las aulas tiene que ver con aquello que esa práctica nos proporcionaba, sin embargo, pienso que lo que obteníamos de la presencialidad no está del todo comprendido.

Es aquí donde la semiótica nos puede ayudar a entender de forma más amplia lo que llamamos presencia. Peirce justamente aborda el fenómeno de "producir presencia", a través del concepto de *degeneración* en un texto de 1903 que titula *Casos degenerados*. Los signos se constituyen en una dinámica triádica que opera tres funciones: *representamen*, objeto e interpretante. Éstos se pueden entender del siguiente modo: un *representamen* sería aquello que detona el proceso de semiosis, un *objeto* la noción de realidad que produce el signo y un *interpretante* el pensamiento; este último tanto en su carácter particular en un sujeto, como en su carácter social en la cultura y que nos permite producir representaciones. Es decir, el signo entendido como pensamiento es un proceso colectivo que se actualiza en un individuo.

La degeneración del signo implicaría las relaciones internas entre *representamen*, objeto e interpretante. Por ejemplo, un *representamen* detona una semiosis, produce un efecto de realidad a través de la constitución virtual de lo que llamaremos objeto y ese objeto se estabiliza como realidad sólo porque en el pensamiento ya existe un interpretante que lo valida. Pero cada uno de ellos (*representamen*, objeto e interpretante) se matiza de los otros dos y se producen signos combinados o matizados. Podríamos decir: un objeto matizado de *representamen* producirá un objeto más bien estético, mientras que un objeto matizado de interpretante, podría generar precisamente eso que llamamos presencia. Al objeto estético, Peirce le llama *encarnado*, al objeto hábito Peirce lo nombra *presentificación*.

Es importante acentuar que desde la perspectiva semiótica de Peirce, (2013) la realidad es un signo que se produce en la colectividad y la que entendemos como presencia, así el cara a cara con el otro también es un signo. De modo que la pregunta sobre la distinción entre una educación presencial y otra virtual es posible plantearla en términos semióticos diferenciando un signo con la presencia del semejante y otro signo donde el otro es virtual o está en ausencia. La relación presencial es un signo del carácter de lo encarnado, como diría Peirce, un signo que se produce con una participación importante del cuerpo. Los signos presenciales se parecen, sin serlo, a la percepción, son

semejantes a ésta en tanto esa presencia se produce bajo funciones y competencias perceptuales: oído, vista, tacto, olfato, gusto; además de afectos estéticos: simpatías, rechazos, identificaciones, enojos, admiraciones o minimizaciones. No es perceptual desde la concepción de percepción, que sólo le atribuye a ésta un papel meramente reactivo sin ninguna intencionalidad, esta última será importante para proponer al pensamiento como signo. Es fácil distinguir que los canales que participan en esa presentificación son muchos; la presencia del otro requiere de múltiples vías para reunir información que se procese como signo. La presencia como signo resulta más compleja, pues su proceso de constitución integra una gran variedad de factores. Es posible que esa riqueza aparente del signo presencial sea justo lo que añoramos hoy desde nuestras clases virtuales.

Esa presencialidad se convierte paulatinamente en hábito, es innegable que una rutina transforma la complejidad de una presencia en una naturalización en la cual nos acostumbramos a ver a un alumno en una zona del aula determinada, a escuchar un tono de voz y asumir la actitud constante de un discípulo, a escuchar un nombre y dar por normal la presencia de un estudiante. Las clases presenciales se vuelven rutinarias, repetitivas, de ser objeto encarnado se vuelven realidad naturalizada. Ahí es dónde, pese a acceder a una clase presencial, desperdiciamos todos los elementos que la crean y la convertimos en inercia monótona. La educación virtual que hoy estamos obligados a ejercer no deja de ser una oportunidad para valorar todo lo que la presencialidad nos ofrece y recuperarlo en una práctica educativa renovada, una vez que podamos acceder a ella, al final de la emergencia sanitaria.

Educación a distancia

Al abordar la educación bajo estrategias que no son únicamente la clase presencial es fácil darse cuenta de que ya existían hace mucho tiempo; la más antigua sería la lectura, un proceso educativo emblemáticamente virtual que comprende dos momentos: la escritura y la lectura. Momentos que se combinan tanto en el tiempo de ejecución como en los actores que lo practican, incluso siendo personajes que no participan directamente de un proceso educativo. Se puede incluir en un curso escolar tanto lectura como escritura de participantes muy lejanos al curso específico, a mucha distancia de éste y por supuesto en momentos de vida totalmente desfasados del tiempo sincrónico de una lección. Si esto es posible se debe precisamente a

nuestra capacidad humana de crear signos, mismos que cumplen la función de la representación: *estar en lugar de*. El conocimiento y las estrategias para producirlo son fundamentalmente representativas. La semiótica de Peirce es epistemológica, su objeto de estudio como disciplina es el conocimiento.

El tipo de signo que una educación a distancia produce implica una virtualidad representativa genuina ya que se produce con base en una sustitución mental consciente: un libro o texto representa el pensamiento de un autor específico, una lectura representa mi comprensión del sentido de ese discurso escrito. La noción de realidad del signo de una educación a distancia es estable pues confirma la ausencia, pero también la posibilidad de verse representado por medio de un raciocinio, tanto la presencia como la ausencia son realidades consistentes, del mismo modo es consistente el contexto del signo educativo, es decir, presencia y ausencia se constituyen como signos firmes de estrategias educativas.

Además de lectura y escritura, otros medios se incorporan a la educación a distancia: todos los medios audiovisuales que incluyen sonidos, imágenes y muchas posibles combinaciones, pero como algo fundamental un signo genuinamente tercero produce una significación dentro del contexto de la ley, de modo que todos los recursos de una educación a distancia se insertan en un ámbito legalmente educativo. Esa legalidad otorga a la realidad construida por los signos una consistencia fija.

De los anteriores párrafos es importante destacar ciertos aspectos: todo conocimiento es representativo, la educación es siempre la creación de signos de modo que toda educación es virtual, aunque no toda es a distancia. Habría una educación virtual, pero presencial, otra virtual y a distancia y una última que opera reproduciendo imaginariamente por medio de una tecnología específica condiciones de presencia y de ausencia, esta última es a la que nos enfrentamos: educación digital. Cada tipo de educación implicaría un tipo de signo distinto.

Educación digital

Hasta aquí he sugerido que tanto la educación presencial como a distancia ya eran fenómenos que ocurrían antes de los acontecimientos de emergencia sanitaria y, por lo tanto, ninguna de esas opciones educativas representarían, necesariamente, un conflicto, pero el fenómeno educativo emergente y por resolver es la educación digital que no cabe en lo que hasta ahora se

nombra como educación a distancia. Es decir, el signo que produce esta emergencia de educación digital está en proceso de transformarse en una realidad estable dentro de una educación institucionalizada y, sobre todo, de una realidad colectiva.

Entonces, el reto es crear el signo de esta estrategia educativa pues éste todavía no produce una noción de realidad consistente, como ya lo produce tanto la educación presencial como la educación a distancia. De modo que la dificultad por resolver ante este nuevo reto educativo es localizar las inconsistencias que acontecen en el proceso de creación de este nuevo signo de realidad educativa. De nuevo, la semiótica nos puede ayudar si la utilizamos como un mapa para localizar esas dificultades que de momento juegan para producir un signo incierto en la conformación de una realidad inédita. El hacer uso de la semiótica como mapa se refiere a ubicar dentro de cada función semiótica los acontecimientos que problematizan la estabilización del signo, como sugiere Peirce esas dimensiones serían: *representamen*, objeto e interpretante.

Conflicto semiótico de la educación digital a nivel del *representamen*

La función del *representamen* dentro del triángulo semiótico opera como detonante del signo, se constituye como un proceso afectivo de choque entre dos entidades, una consciencia y algo que se infiere externo a esa consciencia. El *representamen* rompe una estabilidad en una entidad mental, como Peirce lo refiere en su texto de 1894 *Qué es un signo*. Ahí comenta sobre el rompimiento de una estabilidad, por ello el carácter afectivo de la función del *representamen*. Sin duda, para la educación y la posibilidad de producir una estrategia educativa emergente ese detonante ha sido la crisis sanitaria que enfrentamos a nivel mundial, aquí es oportuno aclarar algo: un *representamen*, como motivo para desencadenar una semiosis, puede producir en su constitución como signo diversas representaciones de modo que el mismo *representamen* daría origen a distintos objetos e interpretantes. La crisis por la pandemia, sin duda, ha sido *representamen* de diversas realidades como signos emergentes en nuestra vida semiótica, uno de ellos es la educación.

A nivel del detonante de este signo es que podemos encontrar ya los primeros conflictos para la estabilización de esta reciente realidad educativa. Hay en ella un contenido angustiante, mórbido, paranoico. Nos encontramos

frente a esa forma educativa como resultado de una crisis acompañada de incertidumbre, misma que se alarga pues se mezcla con un deseo de término del riesgo. Hay en toda constitución psíquica humana una intención consciente de evitar o escapar al peligro, estas estrategias digitales educativas nos ponen cada día de nuevo ante la realidad de que el trance continúa. La incertidumbre es la cualidad de esta educación digital inédita, esto crea resistencias en todos los participantes del proceso y nos orilla a ver la circunstancia dentro de un carácter provisional en espera de un regreso a la ya ampliamente discutida normalidad. Son inciertos, en este detonante, la duración de la estrategia digital, los medios para su implementación, la posibilidad de acceso a esos recursos, la eficiencia de infraestructura para implementar una educación digital, y otros que sin duda se presentan en la intimidad y cotidianidad de cada uno de los actores del proceso.

Conflicto semiótico de la educación digital a nivel del objeto

Al abordar el campo del objeto es pertinente recordar que esta función semiótica se refiere a la noción de realidad que un signo construye al producir la representación. En la función de objeto esa realidad tiene como característica que se refiere al aspecto más tangible de ella, como son el espacio y el tiempo. Esos ámbitos también presentan conflictos dentro de la experiencia que ahora vivimos, es común la queja entre profesores de que se sienten totalmente abrumados en sus tiempos, parece que el trabajo se ha multiplicado y el profesor tiene la sensación de ocupar todo su tiempo en el trabajo.

De distinto modo, los alumnos experimentan algo similar pues están saturados de actividades. La educación digital ha producido un efecto insólito: al transgredir las nociones básicas del pensamiento humano —el tiempo y el espacio—, los *aprioris* kantianos, nuestra experiencia de vida se distorsiona, hemos tenido que cambiar los espacios y los tiempos en los que habitualmente desarrollábamos nuestra labor docente, nos encontramos dando clases en espacios de intimidad que daban contexto a otro tipo de vivencia, lo mismo ocurre con los estudiantes, ellos toman clase y hacen ejercicios y actividades en tiempos y espacios totalmente distintos a los que normalmente destinaban a ello.

La noción contemporánea de tiempo y espacio plantea que ambas nociones se refieren a un fenómeno común: el espacio es tiempo y viceversa.

Hay una condición real que podríamos expresar como el espacio-tiempo, cualquier afectación a uno de ellos tiene consecuencia en el otro, al reducirse el espacio de vida en la condición de confinamiento, también se ha reducido el tiempo y eso produce la impresión de tener menos tiempo, o bien, estar saturados en todos los horarios por un quehacer profesional que ha ocupado nuestros tiempos y espacios para actividades personales afectivas. De modo que interpretamos como pérdidas los tiempos antes destinados a funciones más gratificantes.

Otro aspecto espacio-temporal que se ve transformado es el campo de la intimidad. Profesores y alumnos nos vemos forzados a compartir de forma involuntaria contextos de vida que no siempre estamos dispuestos a mostrar: cómo vivimos, con quién vivimos, cómo son nuestros espacios de habitación. Ámbitos que además denotan nuestra condición cultural, económica, formativa o educativa y que los sujetos no siempre presentan comodidad al compartirlas, pero esta práctica educativa digital nos obliga a mostrar estos aspectos y esta sensación acarrea resistencias y congestión dentro de la fluidez requerida en la educación.

Conflicto semiótico de la educación digital a nivel del interpretante

La función semiótica del interpretante implica al pensamiento, específicamente a los pensamientos, los significados, los sentidos y los discursos que conforman la diversidad de culturas e ideologías. Desde distintos puntos de vista, la realidad en su carácter constante y estable se construye a través del lenguaje y éste juega un papel determinante en la certeza de una realidad concreta. Esa función es la que despliega el interpretante en la semiótica. De algún modo, es este factor el que asegura la eficiencia colectiva del signo, es una instancia legalizadora de la representación y otorga certidumbre al constructo de realidad que opera el signo. En el interpretante se contienen las ideas, las políticas, el lenguaje, la cultura, en una palabra, es el ámbito de lo Simbólico que Lacan extrae del pensamiento psicoanalítico (Lacan, 1953).

La falla en este nivel semiótico está en la condición provisional del ejercicio de una estrategia educativa emergente. Lo que el discurso global ha legitimado es el uso de ciertas herramientas digitales y de algunas estrategias educativas a distancia, pero siempre de manera provisional, de modo que en la comprensión de muchos de nosotros la educación digital no deja

de ser un recurso momentáneo incluso si ese momento se ha prolongado, esa condición emergente aunque nos obliga a su práctica también la procesamos como algo que tiene caducidad programada, por ello la estrategia de educación digital de momento no pasa de ser un paliativo frente a una maniobra de reacción ante la emergencia. El recurso educativo digital no se ha discutido más allá de esta condición transitoria, por lo que estabilizar una táctica educativa como la digitalización de este proceso no prosperará como interpretante mientras no se rebase su condición eventual.

Otro aspecto conflictivo al nivel del interpretante aparece cuando se cruzan y entran en pugna diversos interpretantes y ninguno logra inclinar la representación hacia una comprensión homogénea. Esta situación acontece cuando uno de los elementos utilizados dentro del recurso de la educación digital es el fenómeno de la pantalla. Este dispositivo mayoritariamente ha sido procesado por la cultura global dentro del campo significativo de la diversión, el juego, el entretenimiento o la contemplación; una pantalla es en el ámbito tradicional representativa del espectador. Esta perspectiva es argumentada por el académico español Israel Márquez en su texto *Una genealogía de la pantalla. Del cine al teléfono móvil* (Márquez, 2015, p. 18). Si bien es cierto que este dispositivo nos hace vivir una complejidad creciente que nos desplaza hacia una postura más activa, por medio de los recursos interactivos y, sobre todo, en el proceso que además de ver a través de una pantalla también permite que seamos vistos. Pese a ello, estas condiciones ascendentes todavía no permean la actitud naturalizada de pasividad y divertimento frente a una pantalla, no hay un interpretante o ley que ubique a la pantalla como una experiencia activa e interpersonal, como en cambio sí lo hay para adoptar ante una suerte de mampara una actitud de pasividad, una disposición a contemplar aquello que se nos ofrezca como contenido. En muchos sentidos es lo que la artista Hito Steyerl propone con su expresión “condenados de la pantalla”, además de ser el título de su primer libro traducido al castellano (Steyerl, 2016, p. 14).

Un acento especial merece el efecto de doble pantalla que ahora experimentamos. Los dispositivos digitales ya cuentan con una doble cámara que nos permite ver en pantalla aquello que controlamos con la mirada, pero también es posible intercambiar ese objetivo visual y uno mismo se convierte en objeto de enfoque de una cámara ofreciéndonos a los demás como contenido de otra pantalla. La mención es pertinente porque hoy la pantalla nos ve, además de nosotros ver la pantalla. Esta circunstancia genera una situación ambivalente para nuestra psique ya que, al igual que la realidad ésta también

está construida por signos. Por una parte, la pantalla nos permite proyectar al mundo nuestra subjetividad y contemplar ese constructo vital que es nuestra consciencia, esta función es habitual y genera una postura de estabilidad psíquica, pero ahora esa continuidad se quiebra ante el fenómeno de la pantalla que nos ve, pues desencadena una noción de ser observados, que siempre resulta intimidante. Es cierto que en nuestra cultura ser vistos es una fantasía que siempre nos seduce, pero esa fascinación es atrayente siempre y cuando acontezca en el terreno de lo imaginario. Al ser vistos de una manera real por la cámara y por otro a través de ella aparece una sensación de amenaza.

Todos estos factores semióticos contribuyen a un campo problemático con respecto a una educación digital en tiempos de pandemia. Muchos de los dilemas que acontecen en nuestras prácticas docentes durante la crisis sanitaria se comprenden mejor desde un enfoque semiótico: el sentimiento de vacío del profesor al hablar ante una pantalla muda con recuadros huecos y nombres inventados; la incontenible resistencia de alumnos por prender su cámara en las sesiones de presencia en línea; la desesperada pasividad de estudiantes frente a un discurso docente; el aburrimiento de estar horas frente a una presencia en la lejanía de un educador impaciente por no saber llenar de contenido las largas horas que indica un programa educativo diseñado para una realidad muy distinta; la sensación de desamparo de los discípulos ante la realización de prácticas que se tendrán que implementar por cuenta propia, sin la tutela de un guía; la noción de falta de tiempo, tanto de profesores como de estudiantes, saturados en una dinámica educativa que parece no terminar nunca; una necesidad angustiante de escolares que requieren del maestro en momentos inoportunos, ligada a la sensación de acoso al profesor por discípulos intranquilos y, finalmente, sentimientos depresivos ante la pérdida de sentido tanto de labores docentes en los profesores como de la participación en programas educativos por los alumnos. Por mencionar sólo algunas de las experiencias compartidas por escolares y docentes en la dinámica educativa en tiempos de pandemia.

Metodología y teoría para una realidad significativa

Por último, considero pertinente reforzar la naturaleza de los argumentos que me he atrevido a proponer en este texto. Quizá la noción básica para estas reflexiones sea considerar una realidad, no dentro de un sentido clásico que considera la realidad como aquello que resulta ajeno e independiente

de los sujetos y las comunidades, sino la realidad vista como un proceso constructivo que se produce en la interacción de distintas entidades, ya sean individuales o colectivas donde eso que nombramos como realidad es el acto mismo del proceso de interacción y no el contenedor de esos procesos como la modernidad planteó. Ese tipo de noción me parece que está formulada exhaustivamente en la lógica semiótica de Peirce, sin embargo, no sólo desde este autor ni desde esa disciplina se llegan a conclusiones similares.

Humberto Maturana, a partir de una epistemología biológica, concluye en nociones de realidad semejantes al planteamiento peirceano (Maturana y Varela 2005, p. 69). Pensadores ubicados en una tradición postestructuralista, como Gilles Deleuze, comparten comprensiones análogas a través de conceptos como *agenciamiento*, *rizoma* o *devenir*, al enfatizar la relación como una ontología, (Deleuze y Guattari, 1998, p. 13); filósofos como Michel Foucault reflexionan a través de la historia sobre teorías del discurso como pilar de la realidad, entendida como constructo (Foucault 2010, p. 62).

Una mención especial dentro de pensamientos que sugieren comprensiones de la realidad parecidas a las de Peirce tendría que ser tanto el psicoanálisis como la teoría de la complejidad. El papel del signo y el lenguaje dentro de la estructura psíquica del sujeto son moneda común para Freud y Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje es en Lacan una afirmación capital para entender cómo la representación es función primordial de toda mente al grado que opera en la producción de lo que el psicoanálisis postula como inconsciente.

La complejidad que habitualmente relacionamos con Edgar Morin, en realidad es un constructo de múltiples disciplinas de las cuales destaca el constructivismo que en sus desplazamientos más radicales —que van mucho más allá de Piaget— encontramos a pensadores como el mismo Maturana; pero también habría que mencionar a su compañero de investigación Francisco Varela, en conceptos como *autopoiesis*; constructivistas radicales como Heinz Von Foerster; psicólogos de la comunicación como Paul Watzlawick o Lynn Segal y, finalmente, epistemólogos como Gregory Bateson. Dentro de nuestro ámbito local destacaría el pensamiento de Pablo Fernández Christlieb quien desde la psicología colectiva ha desarrollado una obra brillante en concepciones de la realidad que la ubican como constructo cultural y no como entidad autónoma. Del mismo modo, encontramos las investigaciones pedagógico-semióticas que, desde el campo del arte, desarrolla Humberto Chávez Mayol y que son base hoy de diversos programas educativos de arte y diseño en nuestro país.

Educación, pandemia y semiótica

Quizá una vez planteado el conflicto de una emergente educación digital la pregunta que surja sea ¿hacia dónde se dirige la educación en tiempos de pandemia? O de otro modo, ¿qué hacer ante este reto que plantea la educación cuando sus métodos se han visto transgredidos de forma tan radical por una amenaza sanitaria? Las respuestas rebasan tanto mi capacidad como la extensión pertinente de estos apuntes, sólo me atrevería a sugerir intuiciones que surgen de la reflexión:

1. Es fundamental asumir que nos encontramos frente a un reto educativo inédito que exige soluciones completamente distintas de las que hasta hoy hemos sido capaces de crear.
2. Ni la educación presencial tradicional ni la educación a distancia son alternativas completas que nos permitan por sí solas plantear alternativas creativas y funcionales ante la crisis educativa actual.
3. Reconocer en estos primeros tanteos alternativos de educación en tiempos de pandemia un fenómeno nuevo que sugiero nombrar educación digital.
4. Así como hemos sentido amargura y depresión por lo que juzgamos fracaso educativo en estos tiempos de crisis sanitaria, no debemos soslayar que también han surgido propuestas creativas insólitas frente a este distanciamiento forzado de nuestros estudiantes. Es fundamental crear foros entre docentes e investigadores para compartir tanto colisiones como hallazgos frente a las vicisitudes.
5. Es importante dimensionar la gravedad de la circunstancia, esta experiencia global ha sido un golpe letal a la educación, asestado desde una concepción que supuestamente valora la vida más que ninguna otra cosa, pero una vida sin sentido es vacía, el valor de ésta sólo acontece por los sentidos que podamos incorporarle, la construcción de ellos acontece en la experiencia educativa.

5. Tiempo en la experiencia del sujeto

No cuento con la certeza (por suerte), sin embargo, tengo la impresión de que desde hace algunos años el clima cultural global indica una preocupación por el tema del tiempo. Han aparecido diversas publicaciones respecto

a ello, de distintos autores: Byung Chul Han, Mieke Bal, Luciano Concheiro Jr., por citar algunos, pero hay muchos más. Acontece producción artística visual con carácter temporal: Sophie Calle, Rikrit Tiravanija, Hansjorg Voth, como ejemplos inmediatos. De modo parecido se dan respuestas tentativas a este posible fenómeno: manías por el pasado o retromanía, tiempo que escasea en paradigmas neoliberales, angustias existenciales siempre presentes en los humanos respecto de la muerte, desesperación ante la postergación de la promesa moderna, sólo por hablar de algunas.

A propósito de la emergencia significativa del tiempo en la cultura contemporánea es que hago mi contribución a través de este incipiente texto. En particular intento un enfoque pragmático y desplazo el concepto de tiempo hacia vivencias concretas de un sujeto que sería posible enfocarlas como experiencias temporales.

Tiempo como vivencia

Me parece prudente iniciar comentando cómo es que aparece en mi experiencia esta preocupación por el tiempo. Considero que comienza al igual que en la mayoría de los sujetos: el tiempo acontecía en mí de forma tan naturalizada que ni siquiera aparecía ante mi percepción más allá del lazo punitivo de la medida del tiempo, es decir, el tiempo para mí ocurría como la medición de éste a través de los dispositivos convencionales: el reloj, el calendario, el pasar de los días. Una vivencia que hace parecer que, sea lo que el tiempo sea, ocurre con independencia de nosotros.

La primera vez que pensé que el tiempo no era independiente de mí fue cuando ocurrió la indicación de establecer dos horarios en México —horario de invierno y horario de verano—, con la variación de una hora entre ambos. Mi indignación no tuvo límite al percatarme de la forma artera en que una disposición gubernamental podía producir una falta de respeto tan grande al tiempo, pues las siete de la noche poseían una cualidad intrínseca que variaba según la época del año, de modo que en invierno se produce ya una oscuridad total y en el verano, la misma hora acontece dentro de una luminosidad cristalina.

Sin embargo, el cambio de horario hacía aparecer que un momento determinado del día podía coincidir con dos medidas distintas de éste, es decir, es posible aplicar a un fenómeno distintos criterios de medición de modo que un acontecimiento es relativo a su enfoque cognitivo. Entonces, el

tiempo resulta relativo a la forma de aprehensión de éste, no era un hecho irrevocable, sino que se sitúa con base en el enfoque que generemos de él.

Por aquellas épocas comencé a tener noticia de cómo habían aparecido formas visuales de producción artística que implicaban al tiempo: arte sonoro, *performance*, video arte, documentaciones, historias alternativas. Simon Marchand Fiz en su canónico libro sobre arte contemporáneo *Del arte objetual al arte de concepto* (2012) indicaba que acontecía un proceso mediante el cual la acción misma de producción de un objeto artístico quedaba incorporada en la misma cualidad estética de la creación; ejemplo de ello eran los artistas del expresionismo abstracto norteamericano, pero sobre todo, de forma más cabal, los creadores de arte conceptual como Joseph Kosuth que incluía en una pieza el sonido emitido en su propia construcción.

Reconocer este tipo de creación visual me llevó a considerar el factor temporal dentro de mis procesos creativos. Los ritos implementados para disponerme a realizar imágenes, los desplazamientos que acontecían en el continuo de la producción, los diversos momentos de vida que condicionaban el surgimiento de imaginarios, la memoria que siempre acompaña cada forma creada. Percatarme de estas circunstancias arrojó una necesaria consciencia del tiempo en la *poiesis* cotidiana.

Subjetividad y tiempo

Si se echa mano de modelos de conocimiento semióticos peirceanos para intentar registrar un fenómeno y nuestro enfoque se centra en el acontecimiento del tiempo, este suceso tendría que ser triádico. Si de modo parecido se intenta comprender el evento subjetivo con las herramientas psicoanalíticas, la subjetividad también se produce en una tópica triádica. Desde ese enfoque, el tiempo ocurriría como cualidad, relación y ley. Mientras que el sujeto construye subjetividad en tres dimensiones: real, imaginario y simbólico. Es posible sobreponer ambas comprensiones sin olvidar el fenómeno que cada una intenta abordar.

La semiótica busca abordar la construcción de la realidad con base en el proceso de significación de modo que, aquello que es posible entender como realidad es el producto de significados estabilizados por la cultura, en este caso hablamos del tiempo. El psicoanálisis con una intención un poco menos clara, pero que es viable entender como un esfuerzo de comprensión de la psique y sus correlatos como la consciencia y, por supuesto, el

inconsciente, de modo que para un sujeto habría un tiempo real, uno imaginario y un tercero simbólico.

En un esfuerzo heurístico es posible proponer entonces que las tres dimensiones del tiempo del sujeto en la experiencia pragmática de éste podrían ser: el tiempo como cualidad y roce con lo real sería la pérdida; el tiempo como relación e imaginario sería lo cotidiano y el tiempo como ley y en lo simbólico sería la memoria.

Tiempo y pérdida

Si buscamos el tiempo más allá de la experiencia humana encontraríamos la concepción de entropía, idea surgida de la ciencia del siglo XX y que desde una perspectiva reductiva lo que aporta es la puesta en crisis de la primera ley de la termodinámica que resultaba afín con la afirmación de Antoine Lavoisier: “nada se crea ni se destruye, sólo se transforma”. Este principio comenzó a entrar en crisis desde finales del siglo XIX con los estudios de la dispersión de los gases como efecto del calor, pues al parecer todo esfuerzo de organización en la física requiere de un proceso que siempre implica desgaste, lo que no es otra cosa más que pérdida de energía.

En la filosofía, el autor quizá más reconocido por su abordaje del tiempo sería Henri Bergson (2008), quien propone para la comprensión del fenómeno su famoso concepto de *durée*, traducido al castellano, no sin polémica, como *duración*. Esta *durée*, propone al tiempo como un evento que deviene sin parar, una suerte de presente continuo que el humano sólo aprehende por fragmentos, pero que como fenómeno rebasa la experiencia humana, de modo que, el tiempo como realidad para el hombre ocurre dentro del fragmento de duración que nos es posible reconocer en nuestros esquemas de principio y final.

Como humanos, toda duración es aprehensible sólo desde el esquema de comprensión de principio y fin, quizá es posible desde nuestro pensamiento eliminar la duración conceptualmente e introducir la idea de eternidad, pero ésta ya no se corresponde con las experiencias humanas, resulta por fuerza una propuesta metafísica quizá obtenible desde planos místicos o religiosos. Por eso creo que la pérdida como hecho contundente en nuestras vidas, resulta en la experiencia temporal que siempre reta toda comprensión. Son muy diversas las maneras en que acontece la pérdida en nuestras vidas, desde luego ante el deceso de personas con las que creamos lazos

afectivos intensos. Pero la desaparición de individuos también sucede por alejamientos más o menos traumáticos, susceptibles de entenderse como pérdidas. No sólo se pierde a semejantes, también se eclipsan épocas, momentos felices o desagradables, todo ello es lo que Freud trata en su canónico texto *Duelo y Melancolía* (1915) mismo que retoma Darian Leader para contextualizar la pérdida en su actualidad desde nuestro mundo global. El sentido real de una pérdida sería, como la afirma Lacan, verse privado de algo. Ante esa ausencia el tiempo emerge en su realidad contundente y nos vemos confrontados por la vida al ser marcados por el hecho de que todo inicia, pero irremediablemente termina.

Tiempo y cotidianidad

Pero no sólo se manifiesta el tiempo dentro de esa brutalidad de perder y perderse, paradójicamente también ocurre dentro de una experiencia que bien podríamos ver como opuesta, es decir, insignificante. Nuestro día a día acontece por una serie de acciones automáticas que en su ejercicio de repetición se naturalizan y sus significados poco a poco se desgastan, se aplanan y ni siquiera somos capaces de reconocer el esfuerzo constructivo que implican para el impulso subjetivo. Estas acciones, o más bien reacciones, son lo que podríamos entender como lo cotidiano. Ya Michel de Certeau nos ha ubicado en esa dinámica creativa que produce a lo cotidiano, desde el nombre de su notable ensayo filosófico *La invención de lo cotidiano. Artes del hacer* (2000). Pero pese a poner acento en la lógica constructiva de lo ordinario, nuestra vivencia de ello se produce en una suerte de ceguera, misma que al vaciar de sentido al acto común y corriente, nos conmina a minimizar la trascendencia que dentro de la vida subjetiva adopta esa experiencia inconsciente que llamamos habitual o consuetudinaria.

Resulta fácil creer que esa sólida plataforma de certezas naturalizadas no es fundamental para nuestra confianza en existir. No avistamos que hechos tan simples como el baño —diario o con la frecuencia relativa a cada sujeto—, preparar comida, cruzar la calle, conducir por las vías públicas, vestirse, saludar o ver a los vecinos, asomarnos al espejo o alisarnos el cabello son eventos constitutivos de nuestra certeza por el ser. Certeza que sin duda es imaginaria, es decir ficcional, pero no ficticia. Esa cotidianidad es lo que cabalmente podemos llamar realidad, si bien diferenciada de lo Real. En la constitución del acontecimiento cotidiano se juega nuestro cuerpo a través

de lo que llamamos percepción, entendida como el proceso reactivo que nos conecta imaginariamente con aquello que inferimos ajeno a nosotros. La lógica cotidiana se activa en un flujo relacional que opera indiferente hasta que algo lo bloquea. Ahí lo cotidiano se desnaturaliza y nos percatamos de que la descompostura de una llave de agua, el extravío de una llave, un pequeño orificio en el zapato, pese a considerarlos intrascendentes tienen la potencia de manifestarse como verdaderas crisis existenciales. Quizá nunca mejor dicho como aquella broma que dice: "Un temperamento trágico es quien confunde el hambre, con una crisis existencial". Quizá no haya vivencia más cotidiana que el hambre.

Imposible hablar de lo cotidiano sin mencionar a George Perec y su maravilloso *La vida, instrucciones de uso* (2019). Una novela que en sí misma produce la sensación de lo periódico y su carácter desesperante. La impresión al leerlo es que nada ocurre, justo igual que nuestra aburrida vida habitual. También su luminoso concepto de lo "infraordinario" donde, de algún modo, nos lleva por los caminos de Arthur Rimbaud y nos dice: "La vida está en otra parte", no en lo que hemos creído trascendente, tampoco en el espectáculo de lo notorio, ni en las alturas de lo importante, mucho menos en el apremio de lo urgente. La vida, esa duración vista desde el paradigma humano de principio y final, nos dice Rimbaud, Perec y Carlos Castaneda, está en una "realidad aparte" donde el significado se aplanan para hacerse sólido y construir el piso de lo cotidiano que quizá es la tierra firme desde la cual despegar el vuelo.

Tiempo y memoria

El tiempo para el sujeto en su acción más obvia es, sin duda, la memoria. Un proceso que claramente contribuye a la construcción de cada uno de nosotros, como diría Roger Bartra (2014). Aunque no tenemos certeza sobre el fenómeno de la consciencia en el humano, es posible pensar que la memoria juega un importante papel en ella. Son nuestros recuerdos, nuestras historias y las de nuestros semejantes lo que constituye nuestro acervo de archivos y dispositivos de memoria, misma que actúa como evidencia de lo vivido, de lo que quizá ya no somos pero que sí hemos sido. Pero es prudente en estos tiempos de conectividad, como los llamaría Franco Berardi, deslindar la idea de memoria de su desplazamiento contemporáneo hacia una función de las máquinas digitales. La memoria no es de ningún modo

un almacenamiento estable del que se echa mano a voluntad para extraer datos. En el humano, la memoria es un proceso vital, constructivo y pasional que emerge sin planeación dentro de un complejo de motivaciones. Es un acto ficcional que no proporciona certezas ni es fuente de evidencia, que nunca es verdad, pero como sugiere Lacan siempre es verdadero por su carácter inconsciente. Para intentar recuperar una idea de memoria alejada de eso que hoy relacionamos con los gigas y la memoria RAM me gusta pensar la memoria en tres dimensiones que por contradictorias quizá ayuden a dar mejor cuenta de la memoria como hecho simbólico y como tiempo subjetivo. Sugiero que habría que entender memoria desde tres distintos momentos en un individuo: el olvido, la cicatriz y el recuerdo.

El olvido en ningún sentido es lo opuesto a la memoria por la evidencia de que justamente implica lo que no se recuerda. Sin embargo, Freud apuntaba a que todo olvido es selectivo, pues de ningún modo olvidar es un acto voluntario, entender esa condición traumática del olvido es posible cuando ingenuamente nos proponemos olvidar algo, nada más patético. Por ello es posible suponer que aquello que se olvida, en realidad, únicamente desaparece a nuestra consciencia, pero aparece como inconsciente. Olvidar es desaparecer de un lugar, para aparecer en lo real de cada uno. La cicatriz es una marca que hace evidente una herida, el territorio de las heridas es el cuerpo. El cuerpo, por lo tanto, también es el territorio del tiempo.

Nada tan elocuente al respecto como el *film* de Christopher Nolan, *Memento*, traducida como *Amnesia*, aunque como siempre las traducciones restan significado a los títulos originales. *Memento* hace referencia al latín que implica no sólo lo que comprendería lo momentáneo o al momento del castellano, un lapso breve. *Memento* alude a la trascendencia de esa brevedad, a lo fluido del significado que nunca deja de desestabilizarse, al presente continuo que impide la construcción del sentido, a la angustia de que la duración no genere significados, esa es la tragedia del personaje de *Memento*: olvidarlo todo, incluso su propia venganza, que aunque ya ha ocurrido se ha perdido, convirtiéndolo en una máquina de venganza infinita.

Pero como una tabla de salvación, el protagonista recurre a la estrategia de tatuar su cuerpo con aquello que considera debe recordar, ahí el tatuaje opera en su función más existencial: es cicatriz, huella que actúa como dispositivo de memoria, rebasa al recuerdo porque ha quedado inscrito en el cuerpo convirtiendo lo somático en escritura, el cuerpo es la cicatriz que detona toda memoria. Por último, el recuerdo es la posibilidad de llevar al terreno comunicativo la memoria, a nivel social quizá podríamos hablar de

Historia, del gran relato. En el plano del sujeto un recuerdo es la ficción constructiva que produce nuestro propio relato, nuestro mito.

Enfatizo el carácter colectivo del recuerdo en varios sentidos: un recuerdo es lenguaje, por lo tanto, no es posible cabalmente tener recuerdos antes de haber adquirido éste, quizá alguien diría que sí, pero insistiría en que aunque tengamos sensaciones o imágenes que asociemos a recuerdos éstas no lo son, quizá sean algo más próximo a cicatrices o incluso olvidos, pero el recuerdo implica relato. También un recuerdo constituye el elemento básico de lo que los antropólogos llaman tradición oral, esta función cultural constituye la base de lo que luego conformará la Historia, sobre todo esa historia que no es estrategia ideológica del poder en su ilusión de crear consenso y sentido de pertenencia, sino la pequeña historia de los hechos ficcionales que nos unen afectivamente con una comunidad.

Otra implicación social del recuerdo es que con frecuencia acontece en la ambigüedad de no tener certeza sobre si lo que compartimos como vivencia propia es en realidad así. Comúnmente nuestros recuerdos son cosas que hemos escuchado sobre nosotros, pero narrados por otros, los hemos adoptado, hemos olvidado esa adopción y circulamos las pequeñas historias como propias. De modo que un recuerdo es tanto personal como comunitario y es indecible ubicarlo definitivamente sólo en uno de esos campos.

En algún momento de mi producción visual realicé gráfica con base en imágenes de la Revolución Mexicana, para mí esas fotografías que inspiraron un imaginario no constituían un recuerdo propio sino la presencia de mi abuelo en mi constitución como sujeto. Aquellos grabados que realicé eran parte del gran relato de lo nacional, pero también eran la narración de mi identificación con mi abuelo, identificación que nunca ocurrió con él en vida, sino que descubrí muchos años posteriores a su muerte. Aquellas puntas secas y grabados en linóleo fueron la invención de mi abuelo como un ser entrañable en mi vida. Titulé a esa colección "El secuestro de los recuerdos".

Así, el tiempo lo pienso como un evento empapado de estética. La palabra *tiempo* quizá acarrea una serie de sesgos ideológicos que ya no sirven para comunicar la experiencia del tiempo que quisiera proponer. Al decir *estética* acercamos la vivencia a lo que entendemos como artístico, pero de ningún modo creo que lo estético sea patrimonio del arte. La estética también nos lleva al terreno de la belleza, aunque hay tiempos que diríamos bellos, no son los que considero potentes, en todo caso no me interesa reunir tiempo y belleza, ésta implica algo tan desgastado en la cultura que poco aporta, por lo menos aquí.

Hace poco, en plática con un amigo que comparte la percepción del desgaste de lo estético como herramienta de comprensión, me comentó que ha preferido avanzar en la interpretación de la vivencia de lo que en algún momento entendió como estético, de modo que a esa experiencia cargada de sentidos creativos y afectivos ahora prefiere llamarla poética. Edgar Morin para compartírnos su sentido de la *poiesis*, entonces la relaciona con el concepto de producción. Ambos, *poiesis* y *producción* implican la materialización de algo, pero su diferencia es que la producción elabora en un acto que repite lo mismo, mientras que la *poiesis* produce diferenciado, lo repetido; la producción apunta a lo mismo, la *poiesis* a lo distinto.

Si entender y vivir el tiempo fuera una *poiesis*, la vida, el tiempo y el sujeto serían el acontecimiento de una realidad que intuye lo imposible como lo más necesario en nuestro tiempo.

Fuentes de consulta

- Bartra, R. (2014). *Antropología del cerebro: Conciencia, cultura y libre albedrío*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Ítaca, México.
- Bergson, H. (2008). *Materia y memoria*. Cactus, España.
- Certeau, M. De. (2000). *La invención de lo cotidiano 1. Artes del hacer*. Universidad Iberoamericana, México.
- Derrida, J. (2005). *De la Gramatología*. Siglo XXI, México.
- Deleuze, G. y Guattari F. (1998). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos. Barcelona.
- Foucault, M. (2010). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI, México.
- Freud, S. (1953). *La interpretación de los sueños*. Alianza editorial, Barcelona.
- Freud, S. (1917). *Duelo y melancolía. Obras completas. Tomo XIV*. Amarrortu Editores, Buenos Aires.
- Jakobson, R. (2000). *Ensayos de lingüística general*. Seix Barral, Barcelona.
- Lacan, J. (1953) *Lo simbólico, lo imaginario y lo real*. <https://lecturalacanianana.com.ar/lo-simbolico-lo-imaginario-y-lo-real/>
- Marchand Fiz, S. (2012). *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal, España.
- Márquez, I. (2015). *Una genealogía de la pantalla: del cine al teléfono móvil*. Anagrama, Barcelona.

- Maturana, H. y Varela, F. (2005). *De máquinas y seres vivos, Autopoiesis: la organización de lo vivo*. Lumen, Barcelona.
- Maturana, H. (2013). *La objetividad. Un argumento para obligar*. Granica, Buenos Aires.
- Morin, E. (2006). *El Método 1. La naturaleza de la naturaleza*. Cátedra ediciones, Barcelona.
- Parret, H. (1999). *Semiótica y pragmática*. Edicial, Buenos Aires.
- Peirce, Ch. S. (1894). *¿Qué es un signo?* Universidad de Navarra. <https://www.unav.es/gep/Signo.html>
- Peirce, Ch. S. (1903). *Casos degenerados*. Universidad de Navarra. <https://www.unav.es/gep/DegenerateCases.html>
- Peirce, Ch. S. (2012). *Obra filosófica reunida, Tomo 1*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Peirce, Ch. S. (2013). *Obra filosófica reunida, Tomo 2*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Perec, G. (2019). *La vida instrucciones de uso*. Anagrama, Barcelona.
- Pérez Tamayo, R. (2014). *¿Existe el método científico?* Fondo de Cultura Económica, España.
- Ranciere, J. (2019). *Disenso. Ensayos Sobre Estética y Política*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Steyerl, H. (2016). *Los condenados de la pantalla*. Caja negra, Argentina.
- Watzlawick, P. (2003). *¿Es real la realidad? Confusión, desinformación, comunicación*. Herder, Barcelona.
- Wittgenstein, L. (2003). *Tractatus logico-philosophicus*. Alianza editorial, Madrid.
- Wittgenstein, L. (2010). *Investigaciones filosóficas*. UNAM y Editorial Crítica, Barcelona.
- Wittgenstein, L. (2012). *Obra filosófica reunida. Tomo 1*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Žižek, S. (2008). *Cómo leer a Lacan*. Paidós, Barcelona.

Capítulo IV

Gráfica actual y migración en Latinoamérica

José Luis Vera Jiménez

El presente texto describe un panorama general de la producción gráfica de los últimos diez años en Latinoamérica, a partir de cuestionar la naturalización de los procedimientos gráficos en cuanto a su discurso artístico, fundamentado principalmente en la técnica, proponiendo que la contemporaneidad de la gráfica se finca en su interrelación con fenómenos de la realidad social. El texto refiere la vigencia de la gráfica como un medio para atender y reflexionar sobre una problemática particular, distintiva del contexto latinoamericano: la migración. A partir del concepto *estéticas migratorias*, de Mieke Bal, se comenta la producción gráfica de algunos artistas del continente dentro de tres categorías: migrante, territorio y viaje.

Hay cuando menos cinco direcciones generales en las cuales podemos agrupar la rica y compleja variedad de propuestas artísticas dentro de la gráfica actual:

1. Propuestas poéticas personales a través de la exploración y actualización de los medios gráficos tradicionales. Estas propuestas se ubican, en general, en las poéticas consideradas dentro de la modernidad, donde hay una imagen-escena que demanda una organización visual espacial y se establece una conexión muy estrecha con la realidad visual, ya sea aproximándose a su representación, o refutándola.
2. Derivada de la anterior, encontramos propuestas ancladas en el ejercicio virtuosístico de procesos técnicos cuyo discurso es, en principio, formalista y, sin dejar de plantear poéticas personales, éstas están condicionadas con mucha fuerza por los contextos donde se ubican —temáticas,

- iconografías, etc.—, lo que de alguna manera deviene en cierto tipo de identidad del territorio donde se generan, pero cuya orientación se dirige más hacia la producción de imágenes decorativas o comerciales.
3. Propuestas que tienen como principio de formulación la revisión de procesos y técnicas tradicionales, su experimentación, y la emergencia de nuevos procesos técnicos, donde, en una especie de enlace entre tradición y contemporaneidad, se actualizan los discursos sobre temáticas y fenómenos actuales, estableciendo asimismo un puente entre poéticas personales y fenómenos sociales actuales.
 4. Propuestas gráficas derivadas de prácticas visuales callejeras, herederas de las corrientes neográficas, que plantean una función comunicativa y de denuncia partir de impresos artesanales o mecánicos, con una marcada tendencia a constituirse como herramientas críticas de situaciones político-sociales.
 5. Propuestas que parten de la interpelación del propio medio gráfico, ya sea desplazando los procesos técnicos a los conceptos, acciones o funciones inherentes a éstos o, en su extremo, negando estos procesos, ampliando el concepto de gráfica no sólo a un tipo de imagen, sino a su interrelación con otros medios.

Esta breve clasificación permite vislumbrar la diversidad de imágenes, soportes, procesos, prácticas, fines, posturas, contextos de creación y consumo, fines, etc., relacionados con el término de gráfica. Además, implica pensar que las interrelaciones, mezclas y contaminaciones de estos aspectos generan un amplio universo visual, que en su conjunto pueden apoyar en la definición de lo que es la gráfica contemporánea; definición que implica considerar además dos asuntos primordiales: principios, características formales y estéticas mínimas que la identifiquen como disciplina, y los fines artísticos que correspondan a su tiempo y a las problemáticas de su contexto, en este caso, el latinoamericano.

Los cuatro procesos tradicionales de estampación que han definido la gráfica durante mucho tiempo (relieve, huecograbado, planografía y estencil) contemplan una labor sobre una superficie para la elaboración de una matriz que contiene en potencia una imagen, la cual se transfiere —a través de distintos procedimientos— a un soporte final. Este proceso implica la posibilidad de reproducción de la imagen, con la consiguiente consideración como obra original (múltiple) de cada uno de los ejemplares de una edición o tiraje.

Esta reproductibilidad de la imagen viene a ser solamente un vehículo de dispersión del discurso de ésta, resultado de las cualidades propiamente gráficas (generadas por los materiales, acciones, modos de estampación, etc., de cada uno de los procesos mencionados). Esta consideración implicó (y en muchos casos lo sigue haciendo) un ejercicio casi dogmático de los procesos particulares, es decir, de los modos en pensar, concebir y producir imágenes. Ello identifica a la disciplina, donde la retórica de las cualidades gráficas sobrepasa el entenderlas como medio y no como fin.

Pese a que esta consideración de la gráfica sigue vigente en muchos contextos escolares, de producción y de validación tradicional (como los concursos y bienales, los cuales se resisten a ampliar su perspectiva sobre la definición de gráfica), en su práctica cotidiana resulta inoperante ya que está sujeta a su confrontación con los sistemas de validación del arte contemporáneo que, generalmente, hacen caso omiso de esta disciplina, no sólo por la consideración ya descrita, sino también por un prejuicio muy arraigado contra el supuesto único sentido técnico de ésta.

A pesar de su carácter múltiple, contradictoriamente no existe un mercado amplio para la gráfica que permita la ubicación y consumo de las ediciones, así como la transformación de las condiciones que, en su origen la hicieron accesible no solamente por su reproductibilidad sino por su necesidad como producto de comunicación. Entre estos obstáculos encontramos la dificultad del acceso a los recursos, equipo, maquinaria, y materiales necesarios para los procesos tradicionales; los problemas de toxicidad y contaminación que generan muchos de ellos y, finalmente, el cuestionamiento del medio como vehículo de un discurso artístico actual, así como la reflexión de las funciones del arte en un mundo cuyas dinámicas dependen de la intrusión invasiva de los medios digitales en todos los aspectos de la vida (paradójicamente se incluyen los mismos procesos tradicionales de la gráfica como la digitalización y transferencia de imágenes para un grabado tradicional, por ejemplo).

Las prácticas gráficas contemporáneas obedecen, entonces, menos a las técnicas y más al ejercicio de ideas, conceptos y estrategias emanados de los mismos procesos tradicionales, pero tomando en consideración a estos últimos como medio, no como fin. Es decir, donde las técnicas convencionales y las tecnologías más recientes se entienden como recursos no definitivos, no endiosados. Como menciona María del Mar Bernal Pérez en su crítica al manierismo tecnológico que, engañosamente, pareciera definir la actualización o modernización de la gráfica:

Conforme a la época actual, la gráfica ha concedido gran parte de su espacio gráfico a las nuevas tecnologías de la imagen. Esto le ha permitido operar en vertientes distintas superando las dos dimensiones y operando más en el concepto que en el proceso. Ante el retroceso del apartado manual, el conceptualismo crece: importa ahora más lo que se dice que cómo se dice. Esto ha permitido la renovación de los formatos expositivos confiriéndole una expansión que es analizada de continuo por los teóricos de la gráfica. Lo trans, inter y post medial acompañan al desarrollo del grabado para fundirse con el resto del arte contemporáneo. En este proceso, la reivindicación propia de la sociedad actual transierra la objetualidad de la estampa que comienza a integrarse en discursos altamente complejos. El grabado, como objeto artístico contemporáneo, ha consumido gran parte de su valor (2016, p. 87).

En 2011, un proyecto itinerante en diversos museos europeos y realizado por el colectivo *Ingráfica*¹ planteaba esta nueva dimensionalidad de la producción gráfica contemporánea, a través de tres criterios que además formaban el título de la muestra final: "Reproducción, repetición y reivindicación". Es decir: un carácter técnico de producción y distribución, un valor y principio conceptual a la vez y, una toma de postura que implica su uso como medio expresivo con direcciones diversas. La oportunidad de estos criterios se debe a que no niega necesariamente ningún proceso o técnica tradicional, sino que los incluye como posibles elementos mediales asociados a funciones críticas de la imagen, lo que necesariamente incluye también procesos y recursos tecnológicos recientes, así como nuevas experiencias y estrategias de generación de imágenes, como también señala Bernal Pérez.

La gráfica actual funciona por proyectos que exigen una minuciosa ideación. La experimentalidad y la improvisación han dado lugar al diseño y reflexión. El siglo XXI se reconoce por el dominio de un tipo de imagen ubicua y transversal a todos los territorios artísticos (Bernal, 2016, p. 87), lo que permite un perfil dinámico en la comprensión de todas estas prácticas gráficas contemporáneas, donde la *huella, marca o impronta* es, quizá, el principio ineludible común a ellas ya que dispone de una interrelación y diálogo con otros medios, otras disciplinas y siempre con un final. Así, la vigencia y validez de la gráfica se ejerce en el nivel de involucramiento crítico con la realidad

¹ *Reproducción, repetición y reivindicación. Multiplicidad en el arte emergente español*. Mayo 2010-Octubre 2011. Itinerante por: Instituto Cervantes (Viena, Austria); Brukenthal National Museum (Sibiu, Rumanía); International Centre of Graphic Arts (Ljubljana, Eslovenia); AKADEMIJA (Belgrado, Serbia); Nuevo Museo de Arte Contemporáneo (Zagreb, Croacia).

social: si su origen y funcionamiento a través de varios siglos tenía que ver con una suerte de ser el mediador entre distintos actores sociales a través de imágenes de fácil distribución, ahora, desde el campo de lo artístico, esta mediación rebasa el carácter comunicativo para adquirir diversas funciones, donde el espectador es parte del discurso de la obra porque apela a su lectura particular, a reconocer en ella el contexto y las tribulaciones en las que vive, estableciendo una imagen especular que demanda interrogantes. Si, como menciona Micolta:

[...] con cierta claridad se observa que la globalización está generando desigualdades y desequilibrios traducidos en relaciones asimétricas y jerárquicas entre las culturas y los pueblos, y que las contradicciones que la caracterizan explican en buena medida el fenómeno de los flujos migratorios actuales. Sin embargo, pese a las diversas teorías que intentan explicarlos y al gran cúmulo de estudios que sobre las migraciones se vienen realizando durante los últimos años, el grado de desarrollo teórico alcanzado responde parcialmente a la complejidad del tema, toda vez que las migraciones son transiciones espaciales y sociales a la vez, difíciles de precisar, sobre las que como se ve, hay ambigüedad a la hora de construir una definición, y también por su complejidad y la diversidad de factores que en dicho fenómeno intervienen (2005, p. 74).

El arte gráfico formará parte de esta realidad latinoamericana marcada por el desplazamiento de individuos y poblaciones que han modificado el paisaje social y geográfico del continente de manera radical en los años más recientes. La migración es un fenómeno multifactorial que implica una reconfiguración permanente de territorios, identidades, narrativas, memorias, historias personales, economías, modos de vida y de pensamiento, y, por supuesto, un fenómeno que genera y potencia los problemas complejos que ponen en evidencia la fragilidad y corrupción de los sistemas políticos que gobiernan, además de los sistemas económicos en que estos se asientan.

Estas problemáticas, cuya cara visible son las diversas violencias que se ejercen sobre los migrantes antes, durante y después de la migración se contrastan con la otra cara de este fenómeno, los choques culturales, es decir, la entremezcla de formas de vida, costumbres, valores y herencias que permiten un enriquecimiento mutuo, quizá no tan visible e inmediato entre los sujetos o poblaciones que emigran y las poblaciones receptoras.

Al respecto, Bal se cuestiona la frecuente consideración de la cultura migratoria como un problema en vez de un enriquecimiento, en relación a

que este choque implica siempre un vínculo ambivalente en relación a lo otro, a lo distinto (2016). Es precisamente esta autora quien trabaja el término *estéticas migratorias*, el cual describe Miguel Ángel Hernández:

Cuando escribimos “estéticas migratorias” no nos referimos exactamente a una categoría estética, ni tampoco a un estilo o movimiento artístico, sino más bien a un campo de problemas, prácticas, situaciones y teorías. Se trata de un constructor complejo empleado para observar algunas transformaciones en las sociedades contemporáneas —la migración y su impacto estético—, pero también para describir y calificar las prácticas artísticas que dan cuenta de dichas transformaciones —no sólo a nivel de contenido, sino también en los modos de hacer y promover una sensibilidad migratoria (2020, s.p.).

El involucramiento de las prácticas gráficas contemporáneas con la realidad permite asociarlas a estas estéticas migratorias ya que se ubican en un entorno de desplazamiento tanto de sujetos y poblaciones, como de reconfiguración del arte, donde los artistas son protagonistas de esos desplazamientos, y la migración no se aborda como tema, sino que es parte de esa dinámica de movimientos y los múltiples fenómenos y problemas asociados, ya que:

No es sólo un arte “acerca” de estas problemáticas, sino que lo que verdaderamente interesa es cómo a través de las imágenes —pero también de los textos, en el campo literario— los artistas reflexionan y piensan lo migratorio como realidad, como metáfora, pero también como forma de experiencia (Hernández, 2020, s.p.).

Diversas exposiciones en los últimos años evidencian la producción artística, vinculada con la gráfica contemporánea que participa de este involucramiento con la realidad de la migración latinoamericana y que identifica las direcciones de estas estéticas migratorias², principalmente en lo concerniente a que esta

²-Remesas: flujos simbólicos, movilidades de capital. 13 artistas peruanos en el exterior. Centro Fundación Telefónica Lima, Perú. 6 de octubre, 2011-16 de julio, 2012.

-TransAMERICAS: Un signo, una situación, un concepto. Museum of London, Ontario, Canadá. 10 de septiembre, 2016- 22 de enero, 2017.

-Gráfica América. Museum of Latinoamerican Art (MOLAA), Long Beach, California, Estados Unidos. 3 de marzo-1 de septiembre, 2020.

-Trienal poligráfica de San Juan América Latina y el Caribe. Transmigraciones. La primera edición, celebrada en el 2004, se tituló *Trans/Migraciones: la gráfica como práctica artística contemporánea*.

-4ª Trienal Poli/gráfica de San Juan, América Latina y el Caribe. *Imágenes desplazadas, imágenes en el espacio*. San Juan de Puerto Rico. 24 de octubre, 2015-27 de febrero, 2016.

producción da cuenta de las transformaciones de las sociedades contemporáneas (Hernández, 2020) en distintos ámbitos. Así, la figura del migrante emerge como actor principal, como operador de la experiencia misma del desplazamiento y es en quien recaen los discursos, las políticas, las violencias, los imaginarios, los choques e intercambios culturales, los modos de sentir, pensar y evidenciar los cambios radicales de vida. En fin, el migrante es como el sujeto de construcción de las propias imágenes que reflexionan sobre el fenómeno, donde la gráfica será un instrumento que contribuye a la definición de la migración desde los espacios afectivo-subjetivos de la disciplina. Desde esta consideración, el migrante también es:

[...] en relación a un “nosotros” que formula su particular identidad. El inmigrante no existe absolutamente ni independiente de la constelación de relaciones que delimitan las fronteras entre la propiedad y lo posible. Remite a los vínculos y a las afiliaciones que hacen de él o ella alguien “de aquí” o “de allá”, próximo o lejano, amigo o enemigo, propio o impropio, gasto o inversión, remedio o veneno, salvación o maldición (Ferrer y García Cru, 2016, p. 187).

El migrante también es la perspectiva con la que se mide el extrañamiento ante lo desconocido, ante el otro que se quiere desconocer, es decir, no es la imagen especular de quien recibe, a quien toca detenerse ante la llegada del otro, con todos los cambios que esto conlleva, sino el otro que muestra el revelar una estabilidad ficticia porque toda sociedad está sujeta a esas necesidades voluntarias u obligatorias de desplazamiento, porque es la dinámica cultural y económica quienes la generan.

El migrante entonces, es el sujeto del desplazamiento, el desplazamiento que se hace sujeto, esparciendo este detonante conflictivo hacia el otro durante su recorrido individual (permanente e indefinido), que comienza desde antes, durante la preparación mental y práctica para el viaje y que, temporalmente, se extiende mucho más en las tribulaciones de la búsqueda por estar y permanecer en otro lugar.

Retomando uno de los textos más recientes de Mieke Bal, la autora plantea desde el análisis de la obra *Atrabiliarios*, de Doris Salcedo, (zapatos

-*Crónicas Migrantes. Historias comunes entre Perú y Venezuela*. Museo de Arte Contemporáneo de Lima, Perú. 12 de septiembre, 2020-2 de febrero, 2021.

-*Construyendo puentes en épocas de muros. Arte Chicano Mexicano/ De los Ángeles a México*. Exposición virtual, Centro Cultural Tijuana (CECUT).

La información completa sobre estas exposiciones se encuentra en las fuentes de consulta al final de este capítulo.

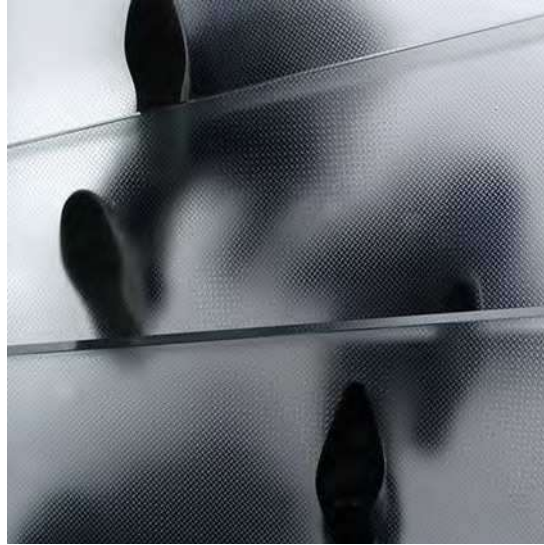


Figura 1. *Migrantes*, de la serie *M2*
Graciela Sacco, 2009-2014.

dentro de nichos en la pared de una galería, cubiertos de piel semitransparente de animal) que la artista singulariza a los zapatos aludiendo a ellos, pero evita convertir en tema la crítica al capitalismo, es decir: “los zapatos muestran la forma negativa del pie” y “al aislar los zapatos del espacio de la galería, enterrándolos, la artista reitera del tempo histórico los restos de las personas que murieron y de la violencia que los mató, como si culpara al tiempo de su movimiento continuado y sin descanso” (2016, p. 215).

La idea del zapato como elemento no ya metafórico sino directo, del desplazamiento, artefacto que no sólo evidencia su uso y la presencia de quien lo usó, sino, sobre todo, evidencia su falta en un objeto que tiene, por demás, la capacidad de dejar la huella, la marca del sujeto que anda, que transita cargando su vida encima.

Desde el campo de la producción gráfica, la función que propone Bal sobre esta pieza se contrapone en las obras de la artista argentina Graciela Sacco (1956-2017). En *Migrantes* (figura1) —que forma parte de una serie muy amplia de obras expuestas de manera individual o a manera de instalación— los zapatos permanecen visibles —en los límites visibles que permite una imagen fotográfica trasladada a un soporte transparente de vidrio—, no retirando el tiempo histórico, sino enfatizando la huella, remarcando su presencia que transita en los espacios públicos donde ha sido exhibida,



Figura 2. *Entre el blanco y el negro*
Graciela Sacco, 2003.

involucrando al espectador como parte de esa misma muchedumbre en permanente errancia.

Estas obras que escenifican realidades cotidianas ponen al eterno transeúnte en los zapatos del migrante y ejemplifican las constantes temáticas de esta artista y las respuestas formales que, a manera de estrategias, establece para hacer de la imagen actor, testigo y símbolo de la colectivización del movimiento, con el fin de hacerse presente públicamente, sea para protestar o para compartir su necesidad de hacerse oír y ver. Así, las gráficas se despliegan de manera tridimensional como objetos-presencia, incorporando la fotografía, la luz, la madera, la serigrafía, etc., incorporando al espacio mismo del museo o los tránsitos urbanos (figura 2). En palabras de Maddoni:

La artista aborda el tema de las multitudes en tránsito por primera vez en la Bienal de La Habana del año 1997. Sobre tubos de oxígeno imprime imágenes de emigrantes expulsados de su lugar de origen. La frontera se convierte en espacio de vivencia cotidiana y provisoria. La habitan multitudes descolocadas, deslocalizadas que ya no pueden regresar. Quienes son expulsados de sus ciudades o países, viven a la sombra [...]. Esos cuerpos o sus pasos, no sólo refieren a emigrantes expulsados, sino que también se trata de nosotros y nuestros desplazamientos cotidianos (2019, p. 51).



Figura 3. Serie *Transfiguración* (2)
Ana Rojas, 2020-2021.

A casi 20 años de distancia de estas obras, Ana Rojas (México, 1979) elabora la presencia colectiva del migrante como masa fantasmal que se integra al paisaje, conformando un escenario donde ambos parecen enclaustrados, deteniendo el tiempo en el momento preciso del viaje que parece conducir a ningún lado: “el momento de su tránsito por el desierto el migrante se caracteriza por una ambigüedad topológica que lo mantiene en un suspenso ambivalente de continua expulsión que oscila entre el lugar del que proviene y el lugar al que se dirige” (Castañeda, 2016, p. 105).

Esta fijación del desplazamiento a través de imágenes gráficas de gran formato se resuelve con la combinación de varias técnicas y tiene como base la estampación xilográfica sobre tela y el reuso de las mismas figuras en diversas composiciones, lo que enfatiza su interminable recurrencia, su anonimato y donde, esta vez, las pisadas y los zapatos son elementos iconográficos que poéticamente se muestran como impronta, como elemento identificador de lo gráfico, similar a algunos elementos abstractos —emanados de plantas o accidentes— de los caminos del migrante.



Figura 4. Serie *Transfiguración* (4)
Ana Rojas, 2020-2021.

Si la función de las imágenes de Sacco era generar un diálogo con los propios transeúntes-espectadores en relación a la presencialidad, en el caso de Rojas su función es mostrar lo extraño y molesto que resultan esas presencias, en una realidad que no termina nunca.

El video *En camino*, de las artistas Mirta Kupferminc (Argentina, 1955) y Mariana Sosnowski, inicia también con la imagen de los pies en movimiento de un personaje sujeto/atado a un árbol desarraigado, que al ampliarse se replica por arriba con otras imágenes similares en movimiento, que da paso a diversos personajes que se mueven hacia todos lados. Se muestra en particular un personaje femenino cargando una maleta, objeto que será protagonista de una narración que parte de la evocación de la migración forzada del pueblo judío, pero que se vuelve actual y representativa de todos los desplazamientos forzados que acontecen hoy.

Tal narrativa del viaje obligatorio, creada bajo una estética de ilustración animada (estilización, caracterización fantástica de personajes) es elaborada a partir de estampas tradicionales realizadas principalmente en

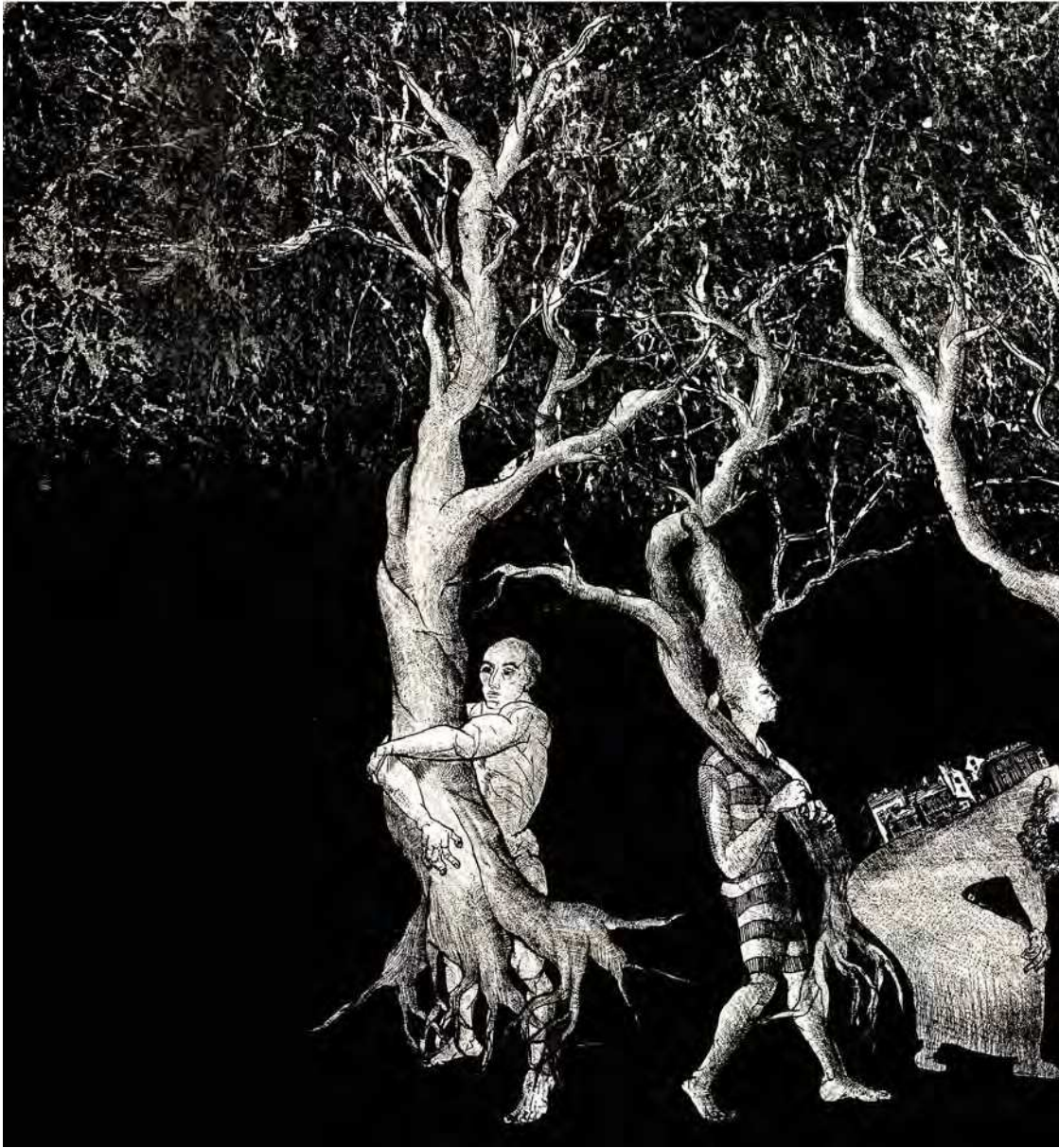




Figura 5. *En camino*
Mirta Kupferminc, 2001.

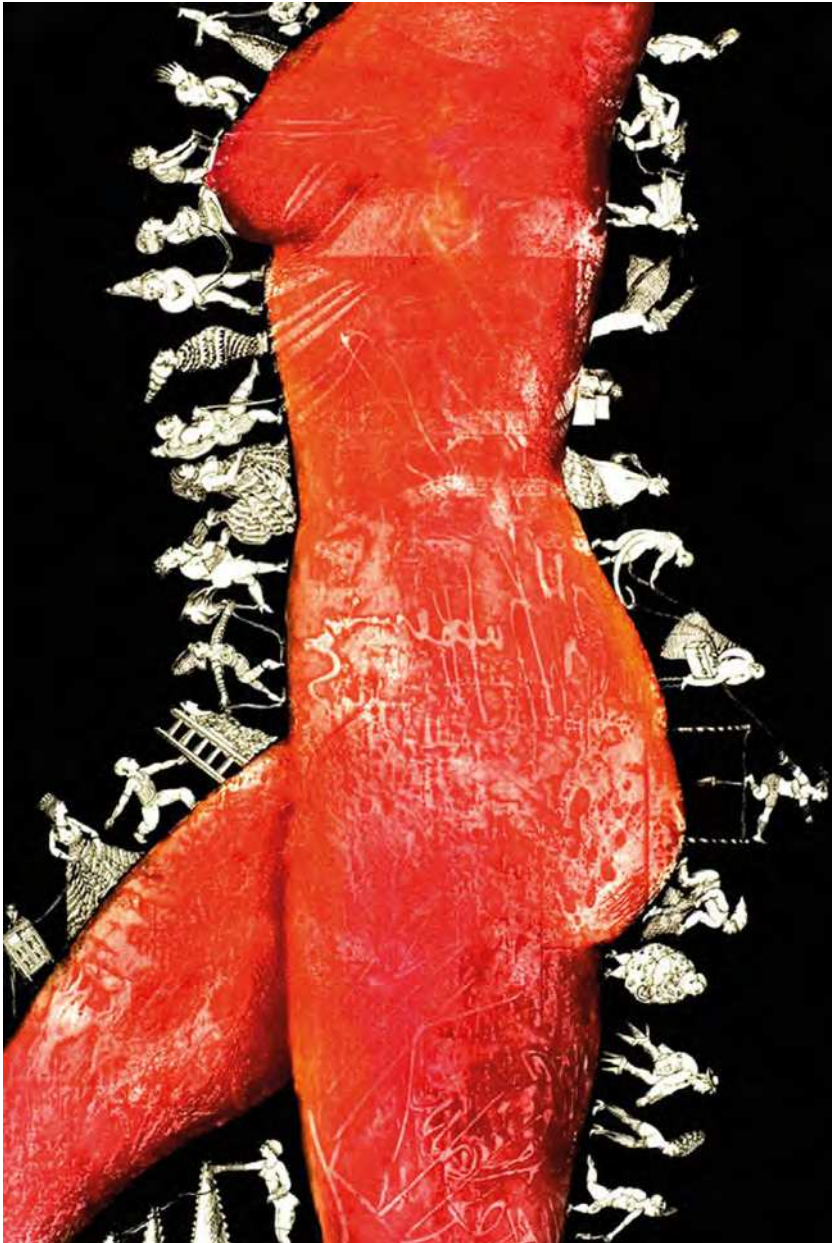


Figura 6. Del proyecto Peregrinajes. *Desde la piel*
Mirta Kupferminc, 1999.



Figura 7. Desterrados
Mirta Kupferminc, 2020.

aguafuerte, donde Mirta Kupferminc —argentina hija de sobrevivientes del holocausto— describe el desplazamiento bajo la acción de los migrantes caracterizados como víctimas de la expulsión: el retrato del migrante como refugiado que lleva consigo objetos, memorias y su propia historia cultural. A través de metáforas sobre el poder y el desarraigo, personajes muy variados van a transcurrir sin descanso, sin un destino final, en un movimiento cíclico, donde destaca la figura del árbol —como base significativa de las estampas y el video—. Al ser uno, al fundirse con el ser humano, la metáfora deviene en un destino oscuro: “Absorbiendo el alimento de la tierra, los árboles contienen el conocimiento del pasado y lo llevan hacia el futuro, pero si son desarraigados durante demasiado tiempo, morirán, borrando generaciones de historia y memoria” (Hirsh, 2019, p. 57). Es decir, lo que cuentan las estampas y la



Figura 8 y 9. De la serie *Liberi y Liberi 3*
Ana González, 2013.

animación supera la referencia a la historia judía y se valida con los acontecimientos que día a día aparecen en los noticieros.

Por su parte, Ana González Rojas (Colombia, 1974) propone una mirada más íntima, escenificando fotográficamente un tiempo indeterminado, una abstracción de tiempo y espacio que gira alrededor del motivo femenino y la evocación de la escritura. Las imágenes condensan narrativas sobre las historias que ella misma recopila de los desplazados por la violencia del narcotráfico en algunas zonas de Colombia “y llegan a ser invisibles a la ciudad, como fantasmas [...] (la serie *Liberi*) propone una exploración por parte del espectador para que vea los diferentes ángulos y miradas que existen en una historia particular de desplazamiento” (González, 2021). La obra consta de 150 imágenes fotográficas intervenidas (con el motivo de una niña que baila y salta) que se presentan en forma de video e incluye capas sonoras.

Bruno Ferrer y Noé J. García Cru (2016) proponen una interesante clasificación de aspectos que definen lo que ellos denominan *filosofía del migrante*, que establece la visión de éste desde la otredad, es decir, desde el testigo del desplazamiento o del que resulta afectado y que, bajo esa mirada se perfilan las reacciones precautorias de miedo o de franco rechazo, pero al mismo tiempo las posturas o reacciones del propio migrante. Estos aspectos



Figura 10. *Polinización*
José Hugo Sánchez, 2020.

abarcan desde el papel que tiene que encarnar el migrante como extraño, invasor, símbolo de la maldad que no se comprende, hasta su relación con el espacio: el territorio abandonado que tiene una nueva significación, y el enfrentamiento con un territorio nuevo que jamás será comprensible del todo, por lo que el migrante estará en una condición fronteriza, tanto mental como geográfica (2016).

Testigo de esta migración³, como habitante de la frontera entre México y Estados Unidos, José Hugo Sánchez (México) ha desarrollado durante varias décadas una contrapropuesta a este imaginario negativo sobre la migración. Su obra gráfica —que requiere expandirse en objetos tridimensionales o en

³ Según reporta el periódico *El País*, con fecha 20 de octubre del 2021: “más de 1.7 millones de personas fueron detenidas en la frontera (entre México y Estados Unidos), siendo los mexicanos el grupo que más cruces realizó entre octubre de 2020 y septiembre de 2021”. Georgina Zerena, “Las claves del fin del ‘Quédate en México’: más de 5.000 afectados y temor por una mayor ola migratoria”. *El País*. Tomado de: <https://elpais.com/noticias/inmigrantes-latinoamericanos/>

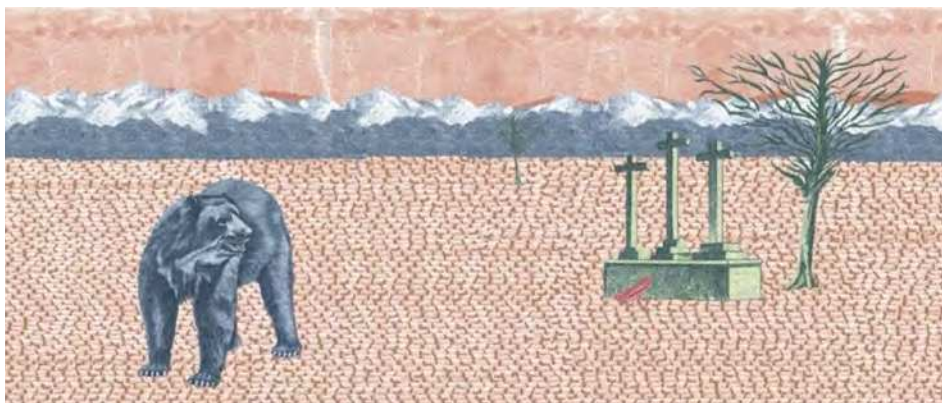


Figura 11. *Paisaje migratorio*
Lin Belaunde Morla, 2018.

instalaciones, a partir de técnicas de estampación en relieve, con motivos, temas y formas de la cultura popular fronteriza— elabora los procesos de desplazamiento e integración como acciones humanas no exentas de conflictos. Su muestra en el Museo Nacional de la Estampa de México ejemplifica, desde el título *Polinización*, las redes de trabajo y afectivas que se crean bajo la influencia de las políticas migratorias que generan, a su pesar, geografías invisibles y asentamientos efímeros que demandan recursos diversos. A través de personajes realizados bajo un estilo neoexpresionista, su obra genera una relatoría de situaciones que señalan también la necesidad de esa fuerza de trabajo, y cómo las economías de esos países dependen en gran medida del flujo migratorio.

Siguiendo con un tipo de imágenes gráficas que remiten a una realidad figurativa, y en relación a la transformación para el migrante del territorio de manera simbólica, el artista peruano Lin Belaunde Morla (Rumanía, 1976), cambia la superficie de la imagen gráfica artesanal con los medios de manipulación digital para mezclar imágenes cotidianas, devolviéndolo como un paisaje artificial (figura 11): “Los hilos que unen mi trabajo son la memoria, la migración y el archivo. Mediante la recreación de paisajes imaginarios, resultado de la intervención de los reversos de billetes auténticos de Perú y Venezuela, intentó crear una reflexión acerca de la búsqueda de bienestar y como ésta nos lleva a emigrar, dejando a veces más de lo que esta oportunidad nos regala” (Belaunde, 2021).

Después de la figura del migrante, el territorio es el segundo motivo para la reflexión sobre el fenómeno de la migración desde el arte gráfico. De

manera particular, tal reflexión va sobre los contextos políticos que generan la migración, donde la figura del mapa va a ser un ícono frecuente y con diferentes funciones: ya sea como límite geográfico, símbolo identitario, espacio de recorrido, estructura territorial o forma-continente donde pueden verse todas las aseveraciones y experiencias que, desde la imagen, ubican al artista como un sujeto político, como parte del problema y comentarista del mismo. Es aquí donde la postura ética del artista se relaciona con las funciones de las obras, y con la apropiación de recursos plásticos y performativos en conjunto que van a dar una imagen de la gráfica actual.

Un ejemplo relevante dentro de esta categoría es la obra *Perú profundo: elevó, oprimió, arrastró* (figura 12) de la artista peruana Claudia Martínez Garay (1983), quien dice: "El mapa del Perú y sus fronteras son los límites de nuestra porción geopolítica y su representación, grabada en nuestra memoria, es la forma contorneada y plana, que contradice la realidad misma, hay elevaciones, accidentes y depresiones, volumen y vacíos" (Martínez, 2021). Aquí hay una alteración de la huella que puede referirse a casi cualquier país latinoamericano porque muestra las distintas formas que éstos tienen, real y



Figura 12



Figura 12 A



Figura 12 B

Figuras 12, 12 A, y 12 B. *Perú profundo*
Claudia Martínez Garay, 2011.

simbólicamente; países fracturados, ilegibles como territorio. La obra señala y enfatiza el hueco, el molde, el negativo geográfico que, en su consiguiente positividad como vaciado, muestra la falta de correspondencias y las diferencias de medida dadas por un material diferente. Altera los límites, se generan otras geografías y geometrías; la gráfica no es ya un procedimiento de estampación, sino la evidencia del propio proceso de las marcas físicas y políticas.

En ese mismo orden trabaja Francisca Aninat (Chile, 1979), que por procedimientos más ligados a lo pictórico pareciera establecer la idea de ampliar la representación de lo mapeal —quizá bajo la referencia de lo que propone Borges en el cuento *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, es decir, la utopía de hacer coincidir, dimensionalmente, el mapa con el territorio— dejar de hacerlo representación y devenir en presencia, al cual se le puede recorrer o agregar materias, recorrido y donde lo gráfico, una vez más, se refiere a las maneras de dejar marcas en la elaboración de la obra y a la invitación de dejarlas por parte del espectador (figura 13).

El resultado de estas acciones gráficas son mapas-objetos fragmentados, irregulares, sujetos al entrecruzamiento o desvanecimiento de sus bordes, donde las fronteras son ilusiones en las cuales se fincan los poderes políticos, como lo muestra la obra (figura 14) de Juan José Olavarría (Venezuela, 1969). O, también, la existencia del mapa-territorio donde la imagen se desindividualiza (figura 15) extendiéndose como mapa mismo, cubriendo la superficie del espacio de exposición como un nuevo territorio (gráfico), como en la obra de Frances Gallardo (Puerto Rico, 1984).

La migración perturba los límites que conforman el imaginario del migrante. Desprenderse de los hábitos cotidianos de subsistencia, vida pública



Figura 13. *Serie Sudamérica, 6*
Francisca Aninat, 2012.

y afectos, genera un cambio del imaginario, un cambio de expectativas por el desarraigo y, también implica la reconfiguración de los límites de ese imaginario, tanto geográfica como simbólicamente. Si los mapas son la imagen, el espacio se nos presenta como signo y lo actualizamos permanentemente, por eso abandonarlo implicaría el rompimiento de la temporalidad con la que se lo concebía, implica desplazar las coordenadas por donde nos movemos, y donde no hay ya fronteras visibles aunque, cuando existen, resultan sospechosas, como lo muestran las imágenes revisadas.

Estos mapas también pueden mostrar el trazo de esta representación mapeal como resultado de la performatividad de la propia migración. Ya no existe la misma idea de límites fronterizos, sino que la imagen se reconforma de manera azarosa, continua e inevitable, como en la obra de Rivane Neuenschwander (Brasil, 1968), donde la imagen se debe a la labor de caracoles que devoran papel de arroz dentro de una caja. La metáfora de destrucción genera la evidencia de la aleatoriedad como signo distintivo de las situaciones sociales actuales (figura 16), o la activación de un nuevo imaginario geográfico, ahistórico y, de la misma manera, completamente ilegible, como en algunas obras (figura 17) de Carlos Amorales (México, 1970).

Una de las formas más recientes donde la gráfica ha visto decantar y desplazar sus procesos y características convencionales ha sido el libro de

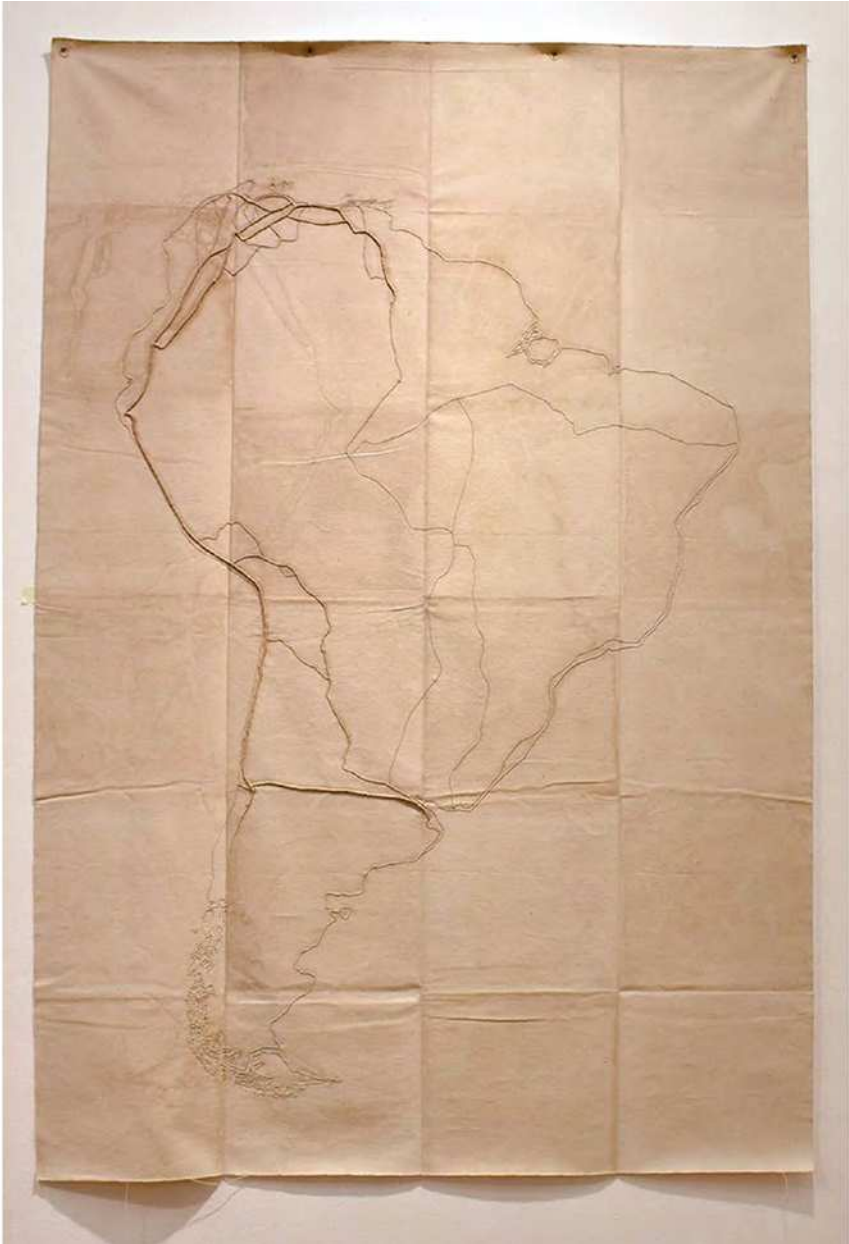


Figura 14. *Migración*
Juan-José-Olavarria, 2019.



Figura 15



Figura 15 A

Figuras 15 y 15 A. *Unicornio en la isla*
Frances Gallardo, 2016.



Figura 16. *Carta Faminta*
Rivane Neuenschwander, 2000.



Figura 17. De la serie *Useless wonder maps 2*
Carlos Amorales, 2010.

artista, un formato que en su objetualidad permite la presencia real y simbólica de procesos, materias, imágenes e imaginarios de distintas fuentes, tiempos y territorios, que va desde el arte-objeto, hasta el foto-libro. Su potencial expresivo y discursivo sirve de vehículo para confirmar la complejidad del fenómeno migratorio, entendido en algunos casos como viaje. Es decir, el emprendimiento obligatorio de una aventura donde sólo parecieran ser pre-visibles las dificultades y obstáculos, que son, al final de cuentas, las condiciones de las pobres realidades latinoamericanas. Diana Fridd (México, 1967) elabora narrativas que nunca concluyen, donde el viaje es referido como los

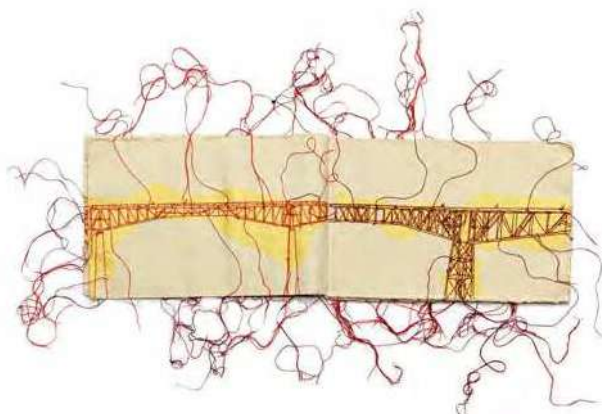


Figura 18

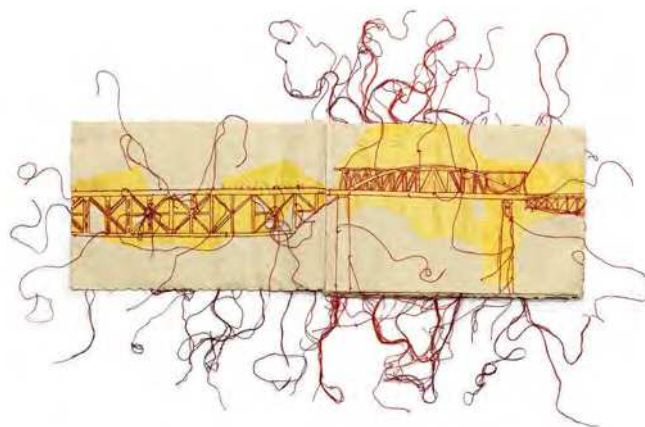


Figura 18 A

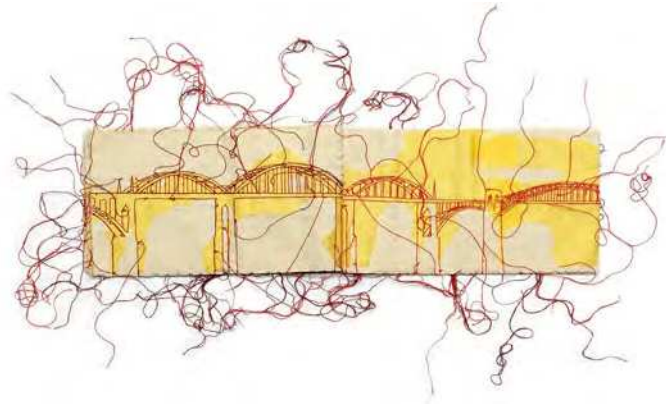


Figura 18 B

Figuras 18, 18 A, y 18 B. *Genealogía*

Dianna Frid, 2002.

puentes entre un estar, como la pérdida de la identidad del migrante que siempre permanecerá invisible (figura18).

Por su parte Alicia Caldera (Venezuela) narra a través de una serie de pequeños libros (figura19) esa iconografía empobrecida del viaje simbólico y real en la frontera entre Colombia y Venezuela, como respuesta a la diáspora interminable de los venezolanos, proponiendo “una experiencia, un viaje físico y emocional entre estos dos países” (Caldera, 2021).



Figura 19



Figura 19 A

Figuras 19, y 19 A. *Libro de artista*
Alicia Caldera, 2019.

Finalmente, la migración no es sólo un tema recurrente, actual y necesario, sino que ha sido el asunto y motivo de gran parte de la producción de algunos contextos y artistas específicos, es decir que la naturalización de los procesos migratorios, al ser parte de la cotidianidad, forma parte del paisaje social y, por tanto, la producción artística la utiliza de igual manera naturalizada, como es el caso de Cuba, ejemplificado en dos artistas emblemáticos.

Por un lado, Alexis Leyva Machado Kcho (Cuba, 1970), obsesionado por la imagen de la nave-balsa, barco, llevado a su manejo en diferentes medios plásticos durante muchos años. En su origen señalaba una dirección artística entre reflexiva y de protesta (dentro y fuera de su país), ahora ha devenido en motivos casi folklóricos de una situación eterna de embargo y crisis económica, deviniendo también en mero motivo comercial (figura 20).

Por el contrario, en el caso de Sandra Ramos (Cuba, 1969) la diáspora es un espacio para reflexionar sobre la naturaleza, no de los motivos económicos que la generan, sino sobre la naturalización cultural de esta situación económica y afectiva. A la vez que es un espacio de exploración formal y conceptual donde se van a plantear narrativas y donde la propia artista introduce su historia personal y expectativas por el futuro (figuras 21, 22 y 23)⁴.

⁴ Un haikú japonés es un poema de tres versos con diecisiete sílabas, al centrarse en imágenes de la naturaleza, enfatiza la simplicidad, la intensidad y la apertura de expresión. En esta serie de instalaciones, utilizó estos recursos poéticos traducidos en una animación rodeada de un barco xilográfico en forma de viñeta, para destacar de forma breve, pero con coherencia, cuestiones de la vida contemporánea relacionadas con la incertidumbre, la migración y la manipulación sociopolítica y económica. Tomado de: <https://www.youtube.com/watch?v=KleDSMKsoqY>

En el trabajo de Ramos se concentra la reflexión sobre los tres motivos abordados: migrante, territorio y viaje, mismos que ejemplifican las situaciones que se observan en el territorio latinoamericano. En este caso, la configuración dibujística de su país (la forma geográfica devenida en un esquema) va a ser utilizada como ícono de la isla sujeta a desplazamientos simbólicos. Por un lado, objeto representativo de la transformación de un sistema político que se fue desvaneciendo, haciendo ilegible lo que en algún momento quiso combatir. Por otro lado, este objeto se muestra como continente: un espacio para llenar, donde es posible ubicar las tensiones y contradicciones de ese sistema, que van desde la naturalización de las penurias económicas y la nostalgia por el futuro que nunca llegó, hasta las expectativas por nuevas realidades, que son difíciles de sobrellevar bajo las condiciones actuales. Aspectos que en conjunto son motivos relevantes e ineludibles por los que existe la migración.



Figura 20. *Archipiélago II*
Alexis Leyva Machado Kcho, 2014.

Este muestreo de la gráfica contemporánea se hace desde el contexto de su legalización como arte; desde los espacios que la institucionalizan. Por un lado, implica que su operación discursiva, aunque limitada, asuma una postura crítica desde el interior y, por el otro, asume su relación y compromiso con los conflictos cotidianos de gran relevancia, la migración, lo que no excluye otras prácticas generadas en la periferia de lo artístico, más entendidas como activismo.



Figura 21. *La balsa*
Sandra Ramos, 1994.



Figura 22. *Dos Islas Peleando*
Sandra Ramos, 2018-2019.

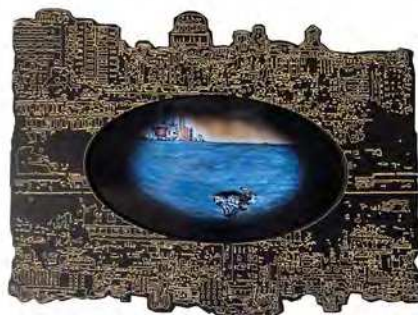


Figura 23. *Corre Conejo*
Sandra Ramos, 2018-2019.

En los casos descritos, la no correspondencia con procesos tradicionales de estampación y circulación de la imagen se evidencia como una serie de estrategias para comentar las múltiples dimensiones de la problemática de la migración, pero con la tensión y el riesgo de caer en su estetización.

La migración es un estado de desarraigo, de conflictos colectivos y personales de los cuales la referencia inmediata son las noticias de violencia, accidentes y muerte; agravios incommensurables que dibujan la realidad diaria en

los países latinoamericanos —con diversos matices—; es ahí donde la gráfica artística muestra y reflexiona sobre los orígenes y las causas de este fenómeno y lo hace reimaginando sus procesos tradicionales, siendo la impronta que establece miradas alternativas sobre el mismo.

Fuentes de consulta

- Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Akal, Madrid.
- Bernal Pérez, M. (2016). Los nuevos territorios de la gráfica: imagen, proceso y distribución. *Arte, Individuo y sociedad*. 28 (1), pp. 71-90.
- Belaunde, L. M. (2018). *Página personal del artista*. <https://www.linbelaunde.com/paisajes-migratorios> Consultada el 10 de septiembre de 2021.
- Caldera, A. (2021). *Página personal de la artista*. http://www.aliciacaldera.com/libro_2219.html Consultada el 10 agosto de 2021.
- Castañeda, E. (2016). *Transborder immigrant tool*, cuerpos en tránsito, racismo y migración en la performatividad fronteriza. *Revista Diarios del Terruño. Reflexiones sobre migración y movilidad*. 1(1), enero-junio, pp. 96-115.
- Covarrubias, A. (2018). Migración centroamericana en tránsito por México: espacios fronterizos para una reflexión desde la memoria. *Revista Diarios del Terruño. Reflexiones sobre migración y movilidad*. 3 (5), enero-junio, pp. 46-60.
- Ferrer, B. y García Cru, N. (2016). Las migraciones y los “sin nombre”: preliminares de unas tesis, aún borrosas, para una filosofía del migrante. *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*. 3, (IV), pp. 183-195.
- González, A. (2013). *Página personal del artista*. <https://anagonzalezrojas.com/es/series/liberi> Consultado el 30 de junio de 2021.
- Hernández, M. (2020). Estéticas migratorias. Historia y definición. *Campo de relámpagos*. <http://www.campoderelampagos.org/critica-y-reviews/10/10/2020>
- Hirsh, M. (2019). Carrying Memory. *Women and migration: Response in Art and History*. Open Book Publishers, Cambridge. <http://books.openedition.org/obp/7948> pp. 57-70. Consultado el 24 de octubre de 2021.
- Kupfermanc, M. y Sosnowski, M. (2005). *En camino*. Video animación. <https://www.youtube.com/watch?v=LlwikMQ-SjE&t=16s>
- Martínez Garay, C. *Página personal de la artista*. <http://claudiamartinezgaray.com/bio-cv/> Consultada el 20 de julio de 2021.
- Maddoni, A. (2019). *Migraciones, pasajes e interferencias en la producción de Graciela Sacco. Dez anos depois*. X Congreso CSO, pp. 44-52.

- Micolta, A. (2005). Teorías y conceptos asociados al estudio de las migraciones internacionales. *Trabajo Social*, (7), pp. 59-76.
- Ramos, S. (2021). *Visual Haikus*. <https://www.youtube.com/watch?v=KleDSMKsoqY>
- Zerena, G. (2021). Las claves del fin del "Quédate en México": más de 5.000 afectados y temor por una mayor ola migratoria. *El País*. <https://elpais.com/noticias/inmigrantes-latinoamericanos/>

Exposiciones sobre migración

- Remesas: flujos simbólicos, movilidades de capital*. 13 artistas peruanos en el exterior. Centro Fundación Telefónica Lima, Perú. 6 de octubre, 2011-16 de julio, 2012. Participantes: Gabriel Acevedo, Berlín; Daniel Alva, Buenos Aires; Armando Andrade, Berlín; Alberto Borea, Nueva York; William Cordova, Nueva York-Miami; Ximena Garrido Lecca, Londres; Oscar Lara, Gotemburgo; Marisol Malatesta, Londres; José Luis Martinat, Gotemburgo; Daniela Ortiz, Barcelona; Rita Ponce de León, Ciudad de México; Maya Watanabe, Madrid; Sergio Zevallos, Berlín.
- TransAMERICAS: Un signo, una situación, un concepto*. Museum of London, Ontario, Canadá. 10 de septiembre, 2016-22 de enero, 2017. Participantes: Laura Barrón, Dianna Frid, Alexandra Gelis, Pablo Helguera, Manolo Lugo, Juan Ortiz-Apuy, Eugenio Salas, José Seoane, José Luis Torres y Clarissa Tossin. Además de pintura mural Colectivo Z'otz (Nahú Flores, Erik Jerezano, Iyana Martínez); un proyecto interactivo coordinado por el cineasta Juan Andrés Bello Chasquido, titulado *¡Click! Panoramic America*.
- Gráfica América*. Museum of Latinoamerican Art (MOLAA), Long Beach, California, Estados Unidos. 3 de marzo, 2019-1 de septiembre, 2020. Curada por: Gabriela Martínez, Curadora de Educación del MOLAA y Rogelio Gutiérrez, Profesor de Grabado de la Universidad Estatal de Arizona-Escuela de Arte. Participaron 130 artistas, entre ellos Alan Altamirano, Coral Revueltas, Artemio Rodríguez, Humberto Valdez, Liliana Porter, Octavio Irving y Sergio Hernández.
- Trienal poligráfica de San Juan América Latina y el Caribe. Transmigraciones*. La primera edición, celebrada en el 2004 se tituló *Trans/Migraciones: la gráfica como práctica artística contemporánea* y fue curada por Mari Carmen Ramírez (Puerto Rico), Margarita Fernández Zavala como curadora en jefe (Puerto Rico), José Ignacio Roca (Colombia) y Harper Montgomery (Estados Unidos).
- 4ª Trienal Poli/gráfica de San Juan, América Latina y el Caribe. Imágenes desplazadas, imágenes en el espacio*. Instituto de Cultura de Puerto Rico. San Juan de Puerto Rico. 24 de octubre, 2015-27 de febrero, 2016. Varios espacios de

exhibición: Antiguo Arsenal de la Marina Española y Casa Blanca. El equipo curatorial de esta edición estuvo compuesto por Gerardo Mosquera (Cuba), como curador en jefe, Vanessa Hernández Gracia (Puerto Rico) y Alexia Tala (Chile), curadoras. Participantes: Carlos A. Morales, Francisco Aninat, Rodrigo Arteaga, Myrna Báez, David Beltrán, Hernai Bravo, Fernando Bryce, Waltercio Cladas, Manuel Calderón, Johana Calle, Luis Camintzer, Tania Candiani, Claudia Casarino, Alberto Chong, Lourdes Correa-Carl, Elena Damiani, Annalee Davis, Paula Dittborn, Frances Gallardo, Carlos Garaicoa, Félix González Torres y María Helena González.

Grabadores: Karlo Andrei Ibarra, José Iraola, Alfredo Jarr, Voluspu Jarpa, Ivelisse Jiménez, Leandro Katsz, Irene Kopelman, Ricardo Lanzarini, Nicolás López, Teresa Margolles, Claudia Martínez Garay, Vik Muniz, Mónica Nador, Jesús "Bubu" Negrón, Rivane Neuenschwander, José Ortiz-Pagán, Amalia Pica, Isabel Ramírez, Sandra Ramos, Verónica Rivera, Nicolás Robbio, Mariana Rondón, Graciela Sacco, Rosemberg Sandoval, Oscar Santillén, Giancarlo Scaglia, Colectivo SEMEFO, Daniel Senise, Edra Soto, Adán Vallecillo, Alicia Villarreal.

Crónicas Migrantes. Historias comunes entre Perú y Venezuela. Museo de Arte Contemporáneo de Lima, Perú. 12 de septiembre, 2020-2 de febrero, 2021. Participantes: Alessandro Balteo Yazbeck, Alicia Caldera, Cecilia Jurado Chueca, Emilio Santisteban, Enrique Doza, Fernando "Coco" Bedoya, Giancarlo Valverde, Gilda Mantila y Raimond Chaves, Iván Candeo, José Carlos Martinat, José Luis Martinat, Juan Javier Salazar, Juan José Olavarría, Julia Zurilla, Lin Belaunde, Luisa Fernanda Lindo, Marcos Temoche, Marylee Coll y Miguel Aguirre.

Construyendo puentes en épocas de muros. Arte Chicano Mexicano/ De los Ángeles A México. Exposición virtual, Centro Cultural Tijuana (CECUT). Participantes: Roberto de la Rocha, Gilbert "Magu" Luján, Frank Romero, Patrick Martínez, Johnny "Kmandz" Rodríguez, José Ramírez, Enrique Castrejón, Judy Baca, Donna Dietch, Carlos Almaraz, Gil Garcetti, Ana Serrano, Shizu Saldamando, Gary Garay, Ramiro Gómez, Einar y Jamex de la Torre, Viviana "Viva" Paredes, Man One, Eloy Torrez, Patssi Valdez, Roberto Gil de Montes, Gronk, Yolanda González, Judithe Hernández, Linda Vallejo, Gabriela Ruiz "Leather Papi", John Valadez y Leticia Maldonado. Consultado el 10 de septiembre de 2021.

Referencias de las imágenes

Fig. 1. Graciela Sacco. *Migrantes*, de la serie *M2*. 2009-2014. Fotografía en cajas *backlight*. 100x100 cm x 15 cm c/u. Foto Norberto Puzzolo-Marius Estudio,

Buenos Aires. Tomado de <https://ar.pinterest.com/pin/445504588127594455/> Consultado el 5 de agosto de 2021.

- Fig. 2.** Graciela Sacco. *Entre el blanco y el negro*. 2003. Instalación. Tomado de: <https://projectoidis.org/graciela-sacco/> Consultado el 5 de agosto de 2019.
- Fig. 3.** Ana Rojas. Serie *Transfiguración* (2). 2020-2021. Xilografía y linóleo sobre textil y tepalcates bordados. 150 x 600 cm. Cortesía de la artista.
- Fig. 4.** Ana Rojas. Serie *Transfiguración* (4). 2020-2021. Xilografía y linóleo sobre textil y tepalcates bordados. 150 x 600 cm. Cortesía de la artista.
- Fig. 5.** Mirta Kupfermenc. *En camino*. 2001. Aguafuerte y aguatinta. 42 x 64 cm. Tomado de: <https://jwa.org/media/mirta-kupfermenc-way-en-camino> Consultado el 15 de septiembre de 2021.
- Fig. 6.** Mirta Kupfermenc. Del proyecto Peregrinajes. *Desde la piel*. 1999. Aguafuerte y aguatinta. 89 x 60 cm. Tomado de: <https://www.mirtakupfermenc.net/obra/peregrinajes/#&gid=1&pid=4> Consultado el 15 de julio de 2021.
- Fig. 7.** Mirta Kupfermenc. *Desterrados*. 2020. Litografía. 90 x 81 cm. Tomado de: <https://www.mirtakupfermenc.net/obra/peregrinajes/#&gid=1&pid=4>
- Figs. 8 y 9.** Ana González. De la serie *Liberi*. 2013., y *Liberi 3* (2013). Técnica mixta sobre lienzo. 100 x 70 cm, c/u. Tomado de: <https://anagonzalezrojas.com/es/series/liberi> Consultado el 20 de julio de 2021
- Fig. 10.** José Hugo Sánchez. *Polinización*. Escultográfica. (2020). Medidas variables. Instalación en el Museo Nacional de la Estampa, México. 2021. Tomado de: <http://www.josehugosanchez.com/> Consultado el 26 de agosto de 2021.
- Fig. 11.** Lin Belaunde Morla. *Paisaje migratorio*. 2018. *Collage* digital realizado con elementos de billete peruanos (usados entre 1960 y 1980) y billetes venezolanos usados actualmente. 50 x 27 cm. Tomado de: <https://www.linbelaunde.com/paisajes-migratorios?pgid=kbvq89ow-7159624c-8a39-4e32-9a42-d95c29793291> Consultado el día: 15 de agosto de 2021.
- Fig. 12, 12 A, y 12 B.** Claudia Martínez Garay. *Perú profundo: elevó, oprimió, arrastró*. 2011. Instalación escultórica. Cemento, adobe, madera. Tres piezas de 70 x 100 cm. Tomado de: <http://claudiamartinezgaray.com/#peru-profundo-elevo-oprimio-arrastro-deep-peru-raised-opressed-dragged> Consultado el día 10 de julio de 2021.
- Fig. 13.** Francisca Aninat. Serie *Sudamérica*, 6. 2012. Fragmentos de telas preparadas, pintadas y cosidas. 860 x 360 cm. Foto Sebastián Mejía. Tomado de: <https://franciscaaninat.cl/portfolio/serie-sudamerica/> Consultado el 5 de julio de 2021.
- Fig. 14.** Juan José Olavarría. *Migración*. 2019. Tomado de: https://www.researchgate.net/figure/Juan-Jose-Olavarría-Migración-2019_fig1_338784049 Consultado el 30 de junio de 2021.

- Figs. 15 A y 15 B.** Frances Gallardo. *Unicornio en la isla*. 2016 Papel cortado, collage, tinta y grafito sobre pared. Escultura de mármol diseñada por Frances Gallardo, ejecutada por Ramón Berríos. Fotos. Felix De Portou Bravo. 91.4- 152 x 975.3 cm. Tomado de: <http://www.francesgallardo.com/#/unicorn/> Consultado el 30 de julio de 2021.
- Fig. 16.** Rivane Neuenschwander. *Carta Faminta*. 2000 (políptico, 6 de 7). Papel de arroz chino comido por caracoles, cartón, vidrio. 49.5 x 47.5 x .6 cm (aprox.). Tomado de: <https://walkerart.org/collections/artworks/carta-faminta-starving-letters> Consultado el 1 de septiembre de 2021.
- Fig.17.** Carlos Amoraes. De la serie *Useless wonder maps 2*. 2010. Relieve. 100 x 133.4 cm. Tomado de: <https://www.artsy.net/artwork/carlos-amorales-useless-wonder-maps-2> Consultado el 5 de julio de 2021.
- Figs. 18, 18 A, y 18 B** Dianna Frid. *Genealogía*. 2002. (Detalles). Libro de artista. Tela, hilo, papel y lápiz de color. 20.3 x 53.3 cm. Tomado de: <https://diannafrid.net/section/485717.html> Consultado el 20 de julio de 2021.
- Figs. 19, y 19 A.** Alicia Caldera. Libro de artista. 2019. (Detalles). Tomado de: <http://www.aliciacaldera.com/> Consultado el 10 de octubre de 2021.
- Fig. 20.** Alexis Leyva Machado Kcho. *Archipiélago II*. (2014). Serigrafía sobre lienzo. 79 x 106 cm. Tomado de: <https://www.elmarcoverde.com/shop/kcho-alexis-leyva-machado-archipelago-ii-serigrafia-sobre-lienzo/> Consultado el 20 de julio de 2021.
- Fig. 21.** Sandra Ramos. *La balsa*. 1994. Calcografía. 90 x 50 cm. Tomado de: <https://www.sandraramosart.com/recent-works/303-series-visual-haikus-video-animation-woodcut-2019-20> Consultado el 20 de septiembre de 2021.
- Fig. 22.** Sandra Ramos. *Dos Islas Peleando*. 2018-2019. Serie Visual Haikús. Grabado en madera y animación en video. Tomado de: <https://www.sandraramosart.com/recent-works/303-series-visual-haikus-video-animation-woodcut-2019-20> Consultado el 20 de septiembre de 2021.
- Fig. 23.** Sandra Ramos. *Corre Conejo*. 2018-2019. 2018-2019. Serie Visual Haikús. Grabado en madera y animación en video. Tomado de: <https://www.sandraramosart.com/recent-works/303-series-visual-haikus-video-animation-woodcut-2019-20> Consultado el 20 de septiembre de 2021.

Capítulo V

Imaginación emancipatoria. El cuerpo precario desde la fotografía y la escritura de dos artistas latinoamericanas

Cynthia Ortega Salgado

En este capítulo se explorarán las imágenes de la serie fotográfica *El infarto del alma*, de la chilena Paz Errázuriz y el cuento “El búfalo”, de la brasileña Clarice Lispector, dos artistas latinoamericanas del siglo XX que hicieron referencia a la precariedad, no sólo pensándola en su condición de pobreza y austeridad, sino como un procedimiento de creación capaz de producir extrañamientos que se trastocan en marcos de comprensión y lectura entre cuerpos, vidas y lazos. Se analizará lo precario en relación con las alianzas, en las fotografías de los pacientes del hospital psiquiátrico Philippe Pinel, en Putaendo. Por otro lado, en el texto literario de Lispector, se analizará cómo lo femenino y lo animal se enlazan en el escenario del zoológico. La precariedad obliga a la generación de nuevos agenciamientos construidos por mujeres a través del arte, provocando en los protagonistas una imaginación emancipatoria, esto hace posible nuevas formas de vivir y cohabitar; donde caminar en pareja —sea con una persona o con un animal—, consiste en una estrategia de resistencia a las formas fugaces y capitalistas de relación, permitiendo afectos solidarios entre especies compañeras.

1. Contexto precario, urgencia de alianzas

En el mundo actual, la precariedad ha crecido sobre todo en forma de ansiedad constante ante la enfermedad, la pérdida de empleo o la muerte. Hay

riesgo de una criminalización constante de la protesta ante los derechos civiles coartados, la pauperización de la población, las constantes noticias de guerra, las catástrofes naturales, etc. Este contexto dificulta que los cuerpos se presenten en el espacio público con libertad de ejercer el derecho a la protesta o *ponerse en la línea*; exponerse a la línea de fuego, ya que los cuerpos que protestan están expuestos a morir o a ser heridos.

Si no hay tiempo de saber el nombre del cuerpo que da un paso al frente, o bien de tener un cuerpo frente al que ejercer un duelo, entonces ese cuerpo no importa. Judith Butler se pregunta quiénes son las corporalidades que importan y que tienen un derecho a una vida vivible. Es común ver en la calle, y cada vez más, a ciudadanos que parecen caminar desnudos por la ciudad, cargando casi nada material, usando solamente un pantalón, una playera y un par de zapatos. No se conoce su destino y tampoco se sabe si cuentan con los recursos para sobrevivir o comer.

Hay una necesidad creciente de cooperación y de ayuda que nos recuerda que ese cuerpo precario, en realidad está más cerca de lo que creemos de nuestro cuerpo y la manera en que es afectado es proporcional a nosotros, pues la relación del cuerpo con sus condiciones de vida es *extática* e implica estar *fuera de uno mismo* (Butler, 2017, p. 149). Estos ciudadanos desnudos se ponen en la línea de fuego cargando pertenencias emocionales, se dejan afectar por el entorno y parecen no tener un itinerario. ¿No son estas vidas dignas de vivir?, ¿cómo son afectadas por la pandemia?, ¿gozan de servicios de salud?, ¿tienen una familia que dependa de ellos?, ¿viven en esta ciudad?, ¿están de paso?

A través de pequeños gestos, algunas personas intentamos ayudar: una sonrisa, una moneda o un poco de comida nos acercan a ellos porque queremos entrar en contacto y establecer otro tipo de relación. Iniciamos una especie de alianza que “lleva consigo su propia localización” (Butler, 2017, p. 77), un lugar común desde donde podemos ver al otro como igual, cuyos efectos y daños llegan también a mí. Este espacio de unión es compartido por las asambleas y por la singularidad de los cuerpos que caminan juntos, que bailan o que entonan una canción. Se trata de una unidad que moviliza a dos volviéndolos uno: “soy una asamblea general o un *ensamblaje* (*assemblage*)” (Butler, 2017, p. 73).

La filósofa norteamericana argumenta la importancia de las alianzas al afirmar que: “Mi cuerpo, por tanto, no actúa en solitario cuando interviene en la política. De hecho, la acción emerge del *entre*” (Butler, 2017, p. 81). ¿Qué podría significar el *entre*? Es un espacio imaginario que reúne dos voluntades:

en principio es imaginario, pero quizás se vuelva el único espacio real de relación con los demás, pues también nos hace identificarnos a nosotros mismos. Ese imaginario se torna el vínculo más significativo; un espejo de nosotros y de la construcción de lo que nos sucede y que, finalmente, nos hace reconocernos como humanos. Ese *entre* precisa de una alianza, incluso si es con uno mismo.

Una alianza es un lazo; algo que liga un punto con otro y que eventualmente creará un tejido. En una figura de cuerdas, el bordado engarza el inicio y el fin de las demás formas y la figura depende de una equilibrada unión de las manos, las patas o las alas que sostengan esas cuerdas.

En su libro *Seguir con el problema* (2020), Donna Haraway mezcla ficciones especulativas, ciencia ficción, hechos científicos, fabulación especulativa y feminismo. Ya no le interesa, como a Butler, la vida vivible, sino que le importa aprender a vivir y morir bien de manera recíproca, con todos los seres vivos de la era. Además, suma una preposición a la idea del devenir de Gilles Deleuze (2012), se trata de devenir *con*: importan quienes nos acompañan y todas las especies que se pueden atar a las cuerdas, pues éstas se pueden desamarrar, anudar en otras partes, en enlaces sorprendentes.

En la pandemia nos encontrábamos encerrados. Desde 2020 vivíamos encapsulados en las pantallas y después la cápsula se hizo aún más pequeña al no poder ver o abrazar a nuestras familias y afectos. Contrario a lo esperado por el capital, que es el ciego consumo, al interior de nuestras casas se comenzaron a hacer alianzas, unas a través de la red con personas insospechadas, y comenzaron los cruces con personas improbables. Uniones que parecían salirse de la lógica del capital por su falta de función y nula productividad, entre éstas destacan las que hicimos con los animales que habitaban con nosotros. Una palabra que es clave y que se liga con el *devenir con* es la *simpoesis*, que aparece como una consecuencia de lo anterior y significa “generar con” (Haraway, 2020, p. 25). Es decir, lo importante no es de lo que un hombre es capaz solo o de lo que su perro hace por sí mismo, lo que es fantástico e impresionante es la manera en que ellos son de manera recíproca, de los encuentros que son posibles *entre* ellos y de las convivencias continuas y discutibles. No se trata de potencias separadas, sino de la suma de ellas que evoca otras posibilidades inesperadas que moverán pensamiento y generarán problemas más profundos.

Por supuesto, esto nos incita a desplazar la idea de intentar pensar *como* el animal y dejar la imitación desde la forma y lo superficial, y más bien escribir con él o desde él. Aquí la autora nos advierte: “Importa qué historias

crean mundos, qué mundos crean historias” (Haraway, 2020, p. 35). Esta perspectiva no carece de crítica pues las historias vistas o contadas desde la antropofoma no son excepcionales ni las únicas. Pero es importante intentar dejar de contar la historia a partir del humanismo y permitir salir a la luz narraciones de todo lo sensible, se trate de plantas, piedras, montañas, animales o cualquier otro bicho que no sea un hombre: “*Cum panis*, especies compañeras, juntas en la mesa” (Haraway, 2020, p. 58). Juntas, cultivando la posibilidad de compartir la comida, las bacterias, la enfermedad, la casa, el entorno, en suma, hacer acciones significativas para enredarnos con las especies que nos acompañan y que, a su vez, acompañamos. ¿Cómo narraría la historia de mi casa mi perro?, ¿con sus ojos, su increíble olfato, su oído experto, su instinto y sentidos y la organización de su existencia?

“La *polis* [...] es la organización de la gente tal y como surge del actuar y hablar juntos, y su verdadero espacio se extiende entre las personas que viven juntas para este propósito, sin importar dónde estén” (Butler, 2017, p. 77). Retomamos la cita de Butler y la escribimos como: *la polis es la organización tal y como surge del actuar y hablar juntos, y su verdadero espacio se extiende entre los que viven juntos para este propósito, sin importar dónde estén*. Así no nos limitamos a la gente y a las personas, sumamos a una comunidad multi-especie: a las bacterias, los humanos, los animales y las plantas. Si tomamos más perspectivas y no sólo la antropocéntrica ¿qué tipo de configuraciones de mundo emergerían?, ¿cómo se conjugarían disciplinariamente?

Tal como el cuchillo y la carne que, según Deleuze, sólo existen en la acción conjunta de cortar y ser cortado, sucede lo mismo con las relaciones interespecies. Nada precede la relación, pues es en el encuentro donde se generan de manera mutua. Pienso en la liga que une a los seres vivos con las bacterias y de forma más extraña con los virus; las bacterias están en lo abierto y sienten un hambre insaciable por estar en lo caliente y jugoso del otro; el virus desea penetrar a un huésped y desarrollarse libremente, dentro de él, todos atravesados y enrollados, indigestos y vomitantes. Esta es la evolución, una historia de “intimidad entre desconocidos” (Haraway, 2020, p. 101). Es cada vez más evidente que las bacterias y los virus han influido de forma determinante en la evolución de todos los seres vivos modificando, cruzando y desarrollándose mutuamente, “[...] preguntas por la diferencia entre especies se conjugan siempre considerando el afecto, el enredo y la ruptura; una ecología afectiva en la que la creatividad y la curiosidad caracterizan las formas experimentales de vida de todo tipo de practicantes, no solo los humanos” (Hustak y Meyer en Haraway, 2020, p. 113).

Regreso a los enlaces en lo precario. Dos ciudadanos desnudos caminan juntos, viven juntos, enredados, desarrollan estrategias: una es hábil para hablar, el otro para seguirla y protegerla, ambos se procuran y despliegan alianzas. Van juntos, una sonríe, el otro le sonríe al sol. Ella tiene un cigarro en la mano y nos habla, nos dice “buenos días” con una voz animada, con un poco de dinero se compra un poco de comida. No trae calcetines, encima de su piel hay una capa de polvo y desconsideración de todos los que no paran y la miran, los que no quieren hablarle o no quieren ser tocados por ella, quien seguramente llora, pero también sabe reír, como Butler escribió (2020): “la risa es una forma de vida ligada a las lágrimas”. La suciedad en sus manos, en sus dientes me recuerda el miedo que genera una pandemia; el miedo de sentir su aliento, el miedo de que su saliva me roce y me contagie; estamos todos juntos, enredados en la tierra. Todos habitamos la calle, la recorreremos con esperanza y temor.

Es el cuerpo el que nos hace iguales, el que nos homogeniza y a la vez nos diferencia al mostrar nuestra individualidad. Sin embargo, en la actualidad también estamos enfocados en ser sujetos individuales, centrados en nosotros mismos, queremos saber más sobre cómo no compartir, sobre cómo tener más espacio, más lugar para nuestros objetos y nuestro ser en el mundo. Cuando miro la unión de esta mujer y este hombre con algún trastorno mental recuerdo que: “el cuerpo impone un principio de humildad y la idea de que toda acción humana está limitada necesariamente” (Butler, 2017, p. 53). El cuerpo impone límites, sea desde la risa, el llanto o el dolor, en él sucede algo que es *incontrolable* y *arrollador* (Butler, 2020). Nuestro cuerpo nos recuerda un estado frágil, lo suave de nuestra piel nos regresa horizontalmente a un lugar de vulnerabilidad, sitio de conexión con todos los demás cuerpos, por eso es posible conectar con la mujer y su compañero, porque miro en sus ojos la misma vulnerabilidad que yo, me habita.

En palabras de Butler: “el cuerpo se expone, y queda justamente expuesto a la historia, a la precariedad, a la fuerza, pero también a lo que es impremeditado y venturoso, como la pasión y el amor, o la amistad repentina y a la pérdida súbita o inesperada” (2017, p. 150). En nuestra falta de eternidad compartimos la pérdida, la imposibilidad de saberla y prepararse, pero no hay anticipación posible, haremos frente lo mejor que podamos, todos vamos a perder y ahí mismo nos perderemos también. La falta de control, el miedo, la tristeza, pero también la alegría, la esperanza, el amor son los sentimientos que nos constituyen como humanos y los que compartimos con los otros habitantes de este planeta, ya que el bienestar, el *bien-estar* de

nosotros, se conecta con el de los demás. El yo que soy lo soy por los demás y en apertura hacia ellos, lo que da sentido a ese yo es la relación abierta hacia el otro, la relación donde me dejen tocar, donde lo demás es capaz de moverme, donde me indignan las condiciones denigrantes en las que viven algunas personas, donde siento pena por lo que le duele al otro o alegría por su bienestar. Así, esta empatía nos muestra que “mi dependencia del otro y mi capacidad de dependencia son algo necesario para vivir, y para vivir en buenas condiciones” (Butler, 2017, p. 219).

Hasta aquí se ha intentado reflexionar acerca de una corporalidad vulnerable que, de igual forma, implicaría “devenir parte de las vidas de los demás” (Hustak y Myers en Haraway, p. 117), esta implicación verdadera, problemática y arriesgada sería una respuesta ética que precedería lo individual y que provocaría una organización guiada bajo intenciones comunes y comprensión en el disenso. Constituiría un espacio de acompañamiento, una especie de manto protector para uno y para los demás. Aquí cobra peso el concepto de Haraway *generar con* y la riqueza de los enredos que esto produciría. Las preguntas que se vuelven trascendentes son: ¿cómo expandir las artes de vivir en un planeta herido? (Haraway, 2020, p.135), ¿cómo usar mi vulnerabilidad para preservar con los otros una vida más vivible?, ¿cómo estar abierto al cuerpo del otro?

2. ¿Cuáles son los cuerpos que importan, que merecen ser vistos?

Haraway se suma a las críticas de los presupuestos antropocéntricos, aquí rescato las objeciones que hace a la era del Antropoceno. Éstas son: el mito asociado con el *ántrpos* como un montaje; la especie *hombre* no hace Historia; la suma de hombre y herramienta no hace Historia, esa es sólo la historia de la Historia que cuentan los excepcionalistas humanos; esa Historia debe dejar lugar a geohistorias. El aparato social humano del Antropoceno tiene tendencia a la hipertrofia y es propenso a la burocracia; el Antropoceno depende demasiado de lo que debería ser una teoría “impensable” de las relaciones, es decir, la antigua teoría del individualismo utilitario limitado; esas unidades preexistentes en relaciones de competencia que toman todo el aire de la atmósfera. Las ciencias del Antropoceno están demasiado contenidas dentro de teorías de sistemas restrictivos y de teorías evolucionistas llamadas la Síntesis Moderna. Finalmente, el Antropoceno es un término que

adquiere más significado y utilidad para intelectuales de regiones y clases adineradas, no es una expresión idiomática para el clima, la meteorología, la tierra o el cuidado del campo en vastos sectores del mundo, especialmente —pero no sólo— entre los pueblos indígenas (Haraway, 2020, p. 86-87).

Si el debate se centra sólo en cómo puede sobrevivir el hombre este siglo, cómo puede preservar sus privilegios y logros, cómo seguir contando con recursos ilimitados y seguir renovándolos para su explotación, entonces los supuestos son insostenibles. Al determinar biopolíticamente cuáles son las vidas sanas y salvables y cuáles son las enfermas y prescindibles se crea una división jerárquica de los cuerpos y seres que habitan la tierra. De repente se olvida que la tierra, en palabras de Isabelle Stengers “es creadora y destructora, no un recurso para ser explotado o una pupila para ser protegida, ni una madre lactante que nos promete nutrición. Gaia no es una persona, sino un fenómeno sistémico complejo que compone un planeta vivo (Stengers en Haraway, 2020, p. 78). No es como comúnmente escuchamos: “salvemos la Tierra”, “ayudemos al planeta”, “detengamos el cambio climático” porque la Tierra no es ni una madre protectora y bondadosa ni tampoco una niña caprichosa a la que hay que cuidar. Gaia es un fenómeno autorregulatorio que impone las consecuencias de esa regulación, fuera de cualquier consideración moral.

Más allá de lo que planteemos como soluciones a las consecuencias del daño provocado por nuestros antepasados, y perpetrado por nosotros mismos, tornemos la mirada hacia todo lo demás que constituye Gaia; meditemos sobre el entorno material, afectivo y ontológico de los seres vivos, que es compartido y que genera también alianzas insospechadas. Dentro de este entorno se devastan los múltiples hábitats y la cadena de alianzas que se tejía entre especies, perdiendo eslabones por una planta o un animal extinto. Así, se tienen que hacer rápidas y novedosas relaciones de supervivencia que en realidad ponen en riesgo la concatenación de dependencias interespecies y entre cuerpos. ¿Qué sucede entre los cuerpos de los vivientes?, ¿cómo están unidas nuestras existencias?, ¿es posible pensar al ser más allá de lo humano?

Estamos ante un escenario hostil para todos los vivientes, para los que habitamos juntos. Estamos sobre un escenario precarizado, una obra de teatro donde todos participamos y donde lo generalizado es la vulnerabilidad, ¿qué podemos hacer desde ella?, ¿cómo enlazarnos y pensar en las figuras de cuerdas que nos relacionan con otros seres al tener un jardín, un pequeño huerto, mascotas, al comprar ciertos productos, usar ciertas medicinas, contar

con personas que asean la casa, personas empacadoras, gente que cosecha nuestros alimentos, que cuida a nuestros hijos? Con claridad tenemos una vida mutua. Por supuesto: “una condición de vulnerabilidad generalizada y una proximidad nueva con lo frágil, a nivel de los cuerpos y las estructuras sociales” (De Mauro, 2018, p. 25).

Algunas de las existencias ligadas a lo vulnerable son la vida de las mujeres, la vida de los enfermos, la vida de los niños o la vida de los animales. La vida de los elementos menores que no constituyen al Antropoceno. No importa cómo mueren las mujeres y tampoco importa cómo mueren los animales en un rastro. México tiene las tasas más elevadas de feminicidios en América Latina, un escenario donde las muertes pasan en silencio porque nadie supo nada, porque no se encuentran los cuerpos para ser enterrados y vivir el duelo, por la indiferencia o desprotección del Estado. Con la muerte animal sucede lo mismo; no son cuerpos para ser llorados, ni vidas vivibles que se consideren valiosas.

Cuerpos de mujeres y animales tienen cosas en común, no son contadas como vidas que importen, a lo sumo se toman en cuenta como números para hacer reportes. En el discurso patriarcal no hay lugar para el reconocimiento de la fragilidad, pero también existen otras formas de cuidado desde donde puede surgir el reconocimiento de la vulnerabilidad. En este escenario precario, la mujer y el animal se sitúan para hablarnos de lo menor y de otras narraciones necesarias capaces de combinar epistemologías y generar nuevos problemas a la altura de un escenario desesperanzado y hostil.

Cuando nos preguntamos qué cuerpo merece ser visto, qué cuerpo es digno de visibilidad, a la par surgen otras nociones que rodean la cuestión como: ¿qué veo en ese cuerpo?, ¿qué consideraciones tengo hacia lo que miro?, ¿miro dos piernas, un torso, un par de manos?, ¿veo el rostro del otro? En este punto Judith Butler hace una importante reflexión tomando como referente el pensamiento de Emmanuel Lévinas y la idea del Otro.

Para Emmanuel Lévinas, filósofo judío de origen lituano, el Otro nos hace una demanda ética, aunque no sabemos cuál es; el sujeto nos pide que no lo dejemos morir solo y a la vez nos dice que no seamos nosotros quienes lo matemos, al contrario, nos pide que le procuremos ayuda porque “el yo no puede sobrevivir por sí solo, no puede encontrar ningún sentido dentro de mi propio ser-en-el-mundo” (Levinas en Butler, 2006, p. 166). Lo que puede disuadirnos de matar al otro es que lo miramos, vemos su rostro y en palabras mudas nos expresa sufrimiento, pesar, esperanza, temor y otras emociones.

El rostro, dice Butler, (2006) “es aquello para lo que no hay palabras que puedan funcionar [...] parece ser una especie de sonido, el sonido de un lenguaje vaciado de sentido” (Butler, 2006, p. 169). Si podemos comunicarnos con el otro sin palabras, tan sólo en la contemplación de su rostro, podríamos confiar en que existen diferentes formas de comunicarnos y que el otro nos *afecta* de ciertas formas al mirar sus ojos.

Si decidimos estar tan cerca de alguien se inicia un viaje hacia lo desconocido y salimos fortalecidos, pues hay un conocimiento sensible implícito en este encuentro, el comienzo de un saber que necesitábamos para entender a otro. Leer su rostro y poder leer a éste en la corporalidad humana, animal o inorgánica. Es posible rastrear la vida precaria al *escuchar* un rostro y ese rostro no es sólo humano, sino que pertenece a todo lo viviente, pues nos dice: “acompañame en mi muerte y no seas tú el que me mate”. Independiente a la discusión si todos los humanos tenemos el deseo¹ de matar, como infiere Lévinas, el rostro del otro me hace aparecer y reconocer el mío, hace que salga de mi espejo narcisista y contemple otro que también me habla; puedo ocuparme de los otros rostros en el río. “Estar en relación con el otro cara a cara es ser incapaz de matar” (Lévinas en Butler, 2006, p. 174). Sobre esas líneas meditemos ¿qué sería estar en relación, entrar en relación? Esta pregunta se buscará problematizar a lo largo de este texto.

Existen diferencias entre una cara y un rostro; por ejemplo, para que la cara acceda al nivel del rostro debe poseer una voz. Quizá los perros, los gatos, los caballos, los ratones tienen una como una constitución organizada de un grupo de emociones y una actividad cognoscitiva que se expresa con todo el cuerpo y, por supuesto, por medio de sonidos. Ahora falta saber cómo aparecen estas voces y cómo éstas son miradas ¿si estos cuerpos son vistos, son tomados en cuenta?, ¿cómo hacer que alguien sea capaz de mirarme, *de no querer matarme y de acompañarme en mi muerte?*, ¿dónde soy capaz de mirar al rostro?

3. Precariedad, ¿qué hay de ella en el amor, la mujer y el espejo animal?

Es común escuchar frases como “trabajar como burros”, “vivir como animales”, “alimentarse como puercos” que son asociaciones normalizadas. De forma

¹ Susan Sontag en su libro *Regarding the pain of others*, publicado en 2003, dice que a la mayoría de los hombres les gusta la guerra porque hay alguna gloria o alguna necesidad de pelear.

frecuente se relaciona pobreza y animalidad, no en la referida pobreza de mundo heideggeriana sino a la cercanía entre pauperización con la vida animal, como falta de condiciones de limpieza u orden. En todo caso, el animal se ha puntualizado como algo exterior a lo humano, algo que carece de lo propio del hombre, es decir, el lenguaje, el contrato social, etc.

Si hay una figura humana que se encuentra fuera del contrato, en lo exterior y sin lenguaje, al menos desde el *logos*, con poder, fuera del sujeto que domina y que se mueve en los campos de lo certero, es la mujer y es precisamente por estar colocada en este resquicio que su figura no está agotada, no está definida. Como histórica y socialmente ha aparecido en un lugar secundario y ha sido reducida a su rol reproductivo, quedan aún muchas preguntas sobre lo que la mujer puede hacer.

Una mujer se ubica en el *entre* de los arquetipos que de ella surgen, según Alain Badiou: “la obtención de una mujer está suspendida entre el animal doméstico en el sentido del trabajo y el animal doméstico en el sentido de la compañía y el ornamento. Hay mujeres que son bueyes de trabajo y mujeres que son gatos persas” (Badiou, 2017, p. 105). Badiou expone el lugar precario de la mujer, un lugar que se mueve contradictoriamente entre opuestos que parecen irreconciliables.

Primero está la mujer como animal doméstico, productor y reproductor. En este sentido, se considera que la mujer se ubica entre la humanidad simbólica regida por el Nombre del Padre y la animalidad presimbólica. Esta figura incluye, naturalmente, la maternidad y es la base de las otras tres figuras. Después, sigue la mujer como seductora y peligrosa. Luego la mujer como emblema del amor, la mujer entrega-de-sí-misma y de la oblación apasionada. Y, por último, la mujer como virgen sagrada, mediadora y santa (Badiou, 2017, p. 100).

De aquí que la mujer conozca y haya aprendido a jugar con los cuatro papeles fundamentales de la escena social y cultural. Si lo vemos detenidamente, la mujer madre nunca lo hubiera sido si no hubiera sido seductora; la santa no lo hubiera sido de no convertirse en amante de Cristo o de la Iglesia y entregarse a esta pasión. Una mujer no puede encasillarse en un sólo lugar, no hay incomodidad por estar en dos lugares a la vez, de hecho, toma potencias de ambos: “‘Mujer’ nunca significa otra cosa que una incidencia de la dualidad” (Badiou, 2017, p. 102). El autor explica tal situación de inconsistencia apelando a la *lógica de Dos*. Según esta tesis al alejarse del Uno, lugar que ostentaría el hombre, la mujer tendría la capacidad de habitar el *entre*, vivir entre-dos estados: de amante a santa, de seductora a madre, de esposa

a fuerza de trabajo, de virgen a reproductora. Que la mujer sea capaz de transitar estos pasajes amenazan directamente a la fuerza y al poder único del Uno, el poder ubicuo de Dios que dirige y vigila, la unidad y la esencia absoluta, el Nombre del Padre, actor principal de las religiones monoteístas. En este punto, el filósofo no se preocupa por demostrar que la mujer tiene el segundo sitio y el hombre el primero, no se trata de competencia, es una cuestión de lugar. Mientras el hombre no deja entrar nada a su cuadrado estable y cerrado, consciente y conocedor de las respuestas, la mujer es un círculo que no cierra, es decir, que frustra la estabilidad del Uno, pues es “más un proceso que una posición” (Badiou, 2017, p. 107).

La mujer no ocupa el número Dos instalándose cómodamente en él, cuando llega al Dos de inmediato está en pasaje hacia la siguiente posición, hacia otro lugar. El dos es un medio para llegar a otro espacio, así siempre estará en el *medio*, en el puente. Además, su forma de moverse no es lineal ni discreta, sino que responde a un gesto performativo pues constantemente toma prestadas las vestimentas de distintos armarios, celebrando entre pasillos su peculiar modo de ser. Por eso resulta paradójico, y sin duda constituye una crítica de ciertos feminismos, que las mujeres quieran estar en el mundo como si fueran hombres, es decir, que sea su deseo encarnar el Nombre del Padre y la figura del Uno.

La mujer no es el Uno o en todo caso puede jugar a serlo, a ser el Uno disfrazado, arlequinesco, risueño. Creamos y constituimos el Uno justamente por no-serlo, nuestro no-ser conforma la completud del Uno, de esta forma aparece el Dos y de inmediato el corredor entre-Dos. Las mujeres tienen la capacidad de hacer un mundo desde un lugar paradójico que base su fuerza en la fluidez e indeterminación de sus pasajes.

El femenino está ligado a un *gesto filosófico* (Butler, 2017) y he aquí una gran tarea: la de pensar, la de *seguir con el problema* de manera *situada* (Haraway 2020) y la de crear capitales simbólicos distintos a los tradicionales. Badiou nos cuestiona en esta transformación *¿qué es una mujer que se involucra en la política de emancipación?*

¿Qué es una mujer artista, música, pintora, poetisa?, ¿qué es una mujer que es un genio en matemáticas o física?, ¿qué es una mujer corresponsable en el pensamiento y la acción, en lugar de divinidad oscura, de una pasión amorosa?, ¿qué es una mujer filósofa? Y a la inversa, ¿qué son la política inventada, la poesía, la música, el cine, las matemáticas o el amor?, ¿qué es la filosofía en el momento en que la palabra *mujer* resuena en ellas de acuerdo con la fuerza de la igualdad creadora de símbolos? (Badiou, 2017, p. 118).

También en el entre se ubica al animal. Lo animal está en el umbral. La etología y la ecología nos han enseñado que todos los seres vivos estamos en relación con el medio, participamos del mundo que nos circunda y construimos nuestra percepción en él. Estas ideas valoran todas las miradas, a otras percepciones igual de valiosas que las humanas. El estar en el mundo es compartido también por animales, plantas o minerales. Mientras los humanos *piensan* en el mundo como seres vivientes, los animales *hacen*, es decir, piensan haciendo.

El cuerpo vivo está encarnado no sólo por la carne, sino que se trata de un cuerpo sensible; el mundo material atraviesa a todos los seres vivos por medio de la percepción, así todas las especies vivimos juntas la “carne del mundo” (Merleau-Ponty, 2020). Más aún, experimentamos igual que los animales, a través de la sensación y del cuerpo, del lugar en el que se finca el lenguaje, incluido el de los animales. El animal habita su cuerpo con el medio, igual que el hombre; si pensamos en los horizontes de experiencia habrá tantos como seres vivos en el planeta, ninguno es jerarquizable sobre otro.

Así, al referirnos a la precariedad, señalaremos que no se trata de una condición de pobreza o marginalidad, sino de un recorrido plural de los modos de experiencia del mundo “la precariedad, en este sentido, es menos (o no sólo) el signo de una humanidad degradada, de una miseria inducida, y de un abandono inhumano, sino una especie de transversal que recorre modos de experiencia de sí (sobre todo: de conciencia del cuerpo)” (Giorgi, 2016, p. 54). Por lo tanto, la precariedad apuntaría a una nueva configuración de los cuerpos y sus agenciamientos, un recorrido plural de experiencia en el mundo que sería narrado por lobos, rocas, niños o árboles. La precariedad sería la imposibilidad o la impotencia de poder habitar el Uno y verse arrojado al Dos y al entre Dos.

Hemos llegado a un punto de posible indecibilidad, ¿cómo podrían narrarnos las flores, los conejos o los zorros sus mundos?, ¿cómo sería la vida a través de los ojos de un perro en situación de calle?, ¿cómo la narración de una piedra que se desprendió de una montaña, cayó a un río y fue pulida al chocar con otras y al rozarse entre peces, recogiendo así tiempo, cambio en su materialidad y relación con el mundo? o la historia de mantis *Hymenopus coronatu* que se camufla con una orquídea para que las abejas lleguen seducidas hasta ella² Ciertamente no las conocemos a partir de

² Cabe mencionar que Donna Haraway realza un agenciamiento digno de mencionarse entre la orquídea *Ophrys apifera* y una abeja casi extinta que pertenece al género *Eucera* y que la polinizaba. En este caso, la forma de la flor es: “una idea del aspecto que tenía la abeja para la abeja

nuestros conceptos y sustantivos, pues experiencias científicas previas con otros animales “pusieron en crisis la atribución del lenguaje como propiedad solamente humana” (Cragolini, 2014, p. 7).

Habría que reconocer, como lo hace Cragolini, que la *Historia animalum* ha sido siempre el relato humano acerca de los animales. No sólo el hombre erró al hablar por otras especies en su calidad de animal parlante, sino en su tendencia compulsiva de cercar y separar las cosas del mundo. El hombre apareció y domesticó, llegó a una isla y en un lugar ubicó al mar, en otro a los indígenas, en otro a la flora y fauna y todo parecía funcionar bien pues todo lo que veía tenía una etiqueta con nombre y posición, era probable que todo se podría controlar y pensar en términos de su valor de uso.

Bajo este carácter, el mar, el indígena, la planta y el animal podían estar apartados y plenamente identificados para disponer de ellos; en ese crisol, el hombre poseía en sí el poder paternalista de acotar, de hacer aparecer y de silenciar; así, cualquier parecido con la relación paternalista impuesta a las mujeres no es mera coincidencia. El hombre “intenta continuamente reducir las posibilidades acotándolas en límites, lugares cercados, y figuras de lo que considera humano” (Cragolini, 2014, p. 12).

Al imponer cercos se reduce de forma considerable no sólo la participación sino la potencia de los actores circunscritos, pues quedarán como figuras infantiles que hay que regular y controlar. Podríamos considerar que esa urgencia por la contención revela un miedo ilimitado hacia el otro: al mar, al indígena, a la planta, al animal y a la mujer. Todas son figuras inagotables que desbordan el Uno amenazantes por su sola presencia, son formas desconocidas, inconducibles e incontrolables, son la “otredad que debe ser domesticada, o aniquilada cuando se excede” (Cragolini, 2014, p. 13).

No nos debería sorprender que la mujer se siga presentando como lo Otro y, por tanto, como una amenaza para la soberanía de lo masculino. Desde este punto de vista, sería difícil considerar a esta otredad como algo digno de respeto, pero ésta es precisamente la perspectiva que se abre cuando dejamos de ver las cosas desde la mirada hegemónica de lo Uno; así, en el caso de los animales no podríamos seguir pensándolos como recursos disponibles e ilimitados y tampoco dejar pasar en vano su sacrificio y muerte,

.....
macho [...] tal y como lo interpretó la planta [...], la única memoria de la abeja es una pintura hecha por una flor que agoniza” (Haraway, 2020, p. 114). Es fascinante cómo la planta hace un memorial de la idea que tiene un insecto sobre otro. E incluso si lo interpretamos para nosotros mismos, lo único que nos queda de la abeja hembra es la imagen que la flor ha creado para la mirada de la abeja macho. ¿No es esta una prueba contundente de capacidad de transmisión, memoria y simulación?

pues la muerte es el momento donde nos podemos mirar el rostro (Levinas), incluido el rostro animal. Pensar de otra manera la alteridad no significa invertir los roles —por ejemplo, poner a la mujer en el lugar hegemónico—, sino pensar nuevos agenciamientos entre figuras menores que cuestionan la hegemonía de lo Uno, abriendo la posibilidad de habitar el *entre*. Son esas alianzas las que nos permiten pensar de otra manera la otredad y la precariedad. Respecto a esta última, no sería:

[...] una realidad a representar —y ante la cual habría que medir los grados de su adecuación, y de su escándalo moral— sino más bien un procedimiento a explorar: un procedimiento que fundamentalmente produce extrañamientos, distanciamientos, modulaciones de una rareza que toma distancia de muchos de nuestros repertorios imaginarios y nuestros marcos culturales (qué es la pobreza, qué es una comunidad, qué es lo humano por su contraste con lo animal) y se vuelve herramienta para indagar ciertos desplazamientos en el modo en que organizamos y hacemos inteligibles cuerpos, vidas y lazos (Giorgi, 2016, p. 54).

¿Cómo creamos un marco de lectura y comprensión más amplio entre los cuerpos y sus lazos?, ¿cómo imaginar una bolsa suficientemente grande donde estén incluidos todos los vivientes que se ponen en relación alrededor de una casa, una granja o un centro de trabajo? La idea de la *historia naturocultural como bolsa* es propuesta por Haraway (2020) inspirada por Le Guin. Es una crítica a la historia unidireccional del héroe, que es contada con base en sus hazañas (y los cuentos que narran la aventura a la que se lanzó, la mujer que salvó y enamoró, el botín que consiguió, la justicia social que instauró, etc.), en palabras de la activista: un “cuento fálico” (Haraway, 2020, p. 183) donde la naturaleza aparece como mero escenario salvaje, como cruce de paso, como el camino que él usó para coronar su hazaña. ¿Qué sucedería si la naturaleza y lo que contiene se presentara como actor activo en la historia, como engendrador de sentido y como guionista enloquecido de las relaciones en la Tierra? Si llevamos la mirada a los personajes que se han presentado como secundarios, “¿de qué manera estas cosas [...] generan relatos más ricos, más extravagantes, más plenos, inadecuados, continuos; historias con un lugar para el cazador pero que no trataban ni tratan sobre él?” (Haraway, 2020, p. 183).

Como lo contenido en una botella, en un recipiente que se deja a la lluvia, en una pequeña concha con agua, en una hoja, en la manzana olvidada en



Figura 1. Sin título. De la serie *El infarto del alma*
Paz Errázuriz, 1994.

la mesa, en la basura, en el bolsillo del pantalón de un niño, en todos estos ejemplos existe el desorden, la falta de certeza en lo que pasará, todo es contingente e inesperado y aquí se desarrollan las historias que ocurren silenciosas y que se gestan en lo oscuro. En este punto, las narraciones plantean un *devenir-con*: “Si acaso no hubiera relatos nunca más [...] busco con cierto sentimiento de urgencia la naturaleza, el sujeto, las palabras de la otra historia, la no contada, la historia de la vida” (Le Guin en Haraway, 2020, p. 184).

Igual que la bolsa en el viaje es el espacio que permite llevar cosas de un lado a otro, cargar lo más importante y lo que nos salvará en el camino, también es lo que tiene potencial de cambio, lo que nutrirá a los otros mientras llegamos al destino; se trata de un espacio que no sólo contará lo sucedido con el héroe, pues él será un actor más en la historia, sino lo que nos puede contar una mujer, un niño, un insecto, un enfermo o un sentimiento.

4. Tomar la mano del otro. Escena entre dos en *El infarto del alma* de Paz Errázuriz

Cuando estalló el régimen militar de Augusto Pinochet en Chile, la fotógrafa Paz Errázuriz tenía 29 años. La dictadura no permitía moverse, reunirse ni mostrarse con libertad. El régimen militar se encargaba de perseguir, golpear y encarcelar. La dictadura actuó violentamente contra los cuerpos y tal vez por ello la obra de la chilena es tan valiosa pues alrededor de ella se configuraron nuevas sensibilidades. Mostrar personas o animales durmiendo parecería no decir nada, no ser importante; retratar a los travestis, a las personas del circo o a las ancianas sería fotografiar una serie de cuerpos precarios, no importantes para el sistema, no bellos en la forma tradicional de la belleza. Pero en sus fotos se proclamaba el derecho a ser viejo, a descansar, a ser deforme, a ser como se es. Más allá de estas realidades situadas, está el hecho de que estas imágenes estaban fuera de la ley. Exhibir estas vitalidades estaba prohibido y era perseguido, existía un orden del ver, una normativa que impedía que estas imágenes hablaran de otras formas de ser en el mundo. Una lucha de la vida contra el orden imperante del estado de excepción, cuando la excepción se ha vuelto la regla. Una de las funciones políticas de la imagen es representar y, por tanto, nombrar situaciones que en el espacio público están vedadas y no son parte del discurso oficial. De esta forma, las fotografías liberan un espacio de sentido que había sido oculto o velado por el gobierno imperante.

Más allá de la apariencia documental de las imágenes, Errázuriz realiza un registro emotivo en cada uno de los retratos y se hace significativa la declaración donde menciona que *se trata de ella* en todas y cada una de sus obras. Cuando muestra las fotografías hace pública una parte de su propia intimidad, pues apunta a una realidad donde todos estos personajes tienen lugar desde su aguda sensibilidad y desde el espacio afectivo. Hablar desde los márgenes de lo humano parecería una apuesta fútil. Qué habría de valioso en los retratos de los luchadores y sus hijos, las ancianas del asilo, los cuerpos en un baño comunal de mujeres donde sin ningún espejo todas son homogéneas y simples; los últimos chilenos de una etnia, la vida de las estatuas y por tanto de los objetos, la normal gravedad y pesadez de los cuerpos adultos mayores, los ciegos, los singulares personajes de los circos. En suma, la vida de lo que no está en el reflector, de quienes están dormidos en el relato de lo que debe ser preservado y en la gran escritura de la Historia. Para Paz, ellos son importantes.



Figura 2. Sin título. De la serie *El infarto del alma*
Paz Errázuriz, 1994.

Bajo el registro de su mirada están las diversas maneras en que se buscó a través de los otros. De esta forma crea una mirada del margen, una que enmarca la existencia de los enfermos mentales haciéndose compañía, las que aparecen como pequeños fuegos para el resto de la humanidad y que, de tanto brillar, ennegrecen. ¿Cómo podrían tejerse las vidas precarizadas si no es desde su vulnerabilidad y sus alianzas? Ellas aparecen como pequeños atisbos de luz que se asoman en las miradas contenidas en las fotografías. Los cuerpos dejan de ser anónimos y al mostrarse aparecen inmortalizados, dignos de verse y de ser recordados.

Refiero especialmente a la serie *El infarto del alma* que Errázuriz realizó fotografiando a algunos de los pacientes del hospital psiquiátrico Philippe Pinel, en Putaendo, Chile. Construido en 1940, primero albergó a enfermos

con trastornos broncopulmonares; después, en 1968, se transformó en un recinto para padecimientos mentales de tipo asilar. Si uno observa, notará que la serie retrata fundamentalmente parejas. Todos aparecen junto a alguien y además lo hacen posando, ellos tienen la noción de posar, son los protagonistas definitivos del hospital. Microsociedad que se reproduce al ver parejas enamoradas. Con una capacidad de 354 camas, muchos pueden optar por tener una relación amorosa. Pero lo importante es el gesto, lo valioso es mostrarse juntos frente a una cámara fotográfica, se hace un álbum familiar donde sus cuerpos quedarán para la posteridad. En su mayoría hay sonrisas, consciencia de sus existencias junto a alguien, pues hay que “comprender entonces lo que implica *man-tener [entre-tenir]* lo íntimo, es decir, activar ese *entre* que se abre y se *sos-tiene* entre unos sujetos, y los hace *tenerse* igualmente (Jullien, 2016, p. 161).

Ellos están próximos, juntan sus cuerpos, se tocan, el afecto es visible. Están asilados, pero renuevan sus relaciones sociales, se eligen, se escogen, dando lugar a un efecto de lo intensivo. En su vida, el otro es crucial y vital para que uno pueda ser, observar y escuchar la experiencia del mundo, para que pueda amar: “vivir no se concibe más que en tensión, orientado hacia y dirigiéndose a, es decir que hace falta esencialmente el Otro, de tal modo que saque al sí mismo de su confinamiento, lo atraiga y lo conduzca a alzarse, a la vez deshaciéndose y aventurándose” (Jullien, 2016, p. 162).

En un hospital psiquiátrico las cosas no son fáciles. Se trata del lugar de reclusión donde no se ha elegido ir, un sitio de confinamiento obligatorio que ha juntado los despojos de una sociedad rápida, triunfadora y capitalista. Este hospital en ruinas otorga el tiempo y el cobijo para que dos personas o más puedan encontrarse: “es cierto que cuando miramos juntos, de a dos, el paisaje se instaura como un tercero con nosotros: no es sólo un objeto de percepción, sino que también es un participante; el compartir que nos liga se extiende a él y lo asocia” (Jullien, 2016, p. 171). El paisaje de pisos y salones para ver la televisión, los cuartos para cada enfermo son testigos de la asociación entre dos individuos para hacer que a través del otro las cosas sean significativas. Estar con otro supone un campo de intencionalidad compartido, en el cual uno ya no está sólo consigo mismo. A pesar de que dicha perspectiva parezca edulcorante, tal y como Hannah Arendt (2016) lo propone, al compartir intenciones uno no regresa a sí mismo y tampoco la significación de las cosas; en soledad se vive una especie de confinamiento, al contrario de la dupla que tiene como base la cooperación, se vive de a dos la desgracia, la enfermedad, la desesperanza, incluso la soledad se vive siendo dos.

Las fotografías de Errázuriz son diferentes a las representaciones comunes de los enfermos mentales; por ejemplo, contrastan enormemente de las que vemos en el libro *La invención de la Histeria* de Georges Didi-Huberman (2003), mismo que nos muestra a mujeres en estados desvariados como el éxtasis, el erotismo, la religiosidad, ataques catalépticos y una serie de gestos que, en muchos casos, resultan grotescos. En el libro del francés vemos muecas espeluznantes de mujeres que están a la merced del médico y sus dos lentes, el del estetoscopio, que le otorga el poder de examinarla desde la autoridad de la ciencia y el lente de la cámara, que igualmente da permiso de una observación minuciosa y de cosificación de la mujer como objeto que es tocado y manipulado por un agente exterior para lograr diferentes respuestas a los estímulos. Es decir, la mujer está ahí como un animal de laboratorio y se deben rastrear las muestras positivas de la enfermedad. Ellas están ahí sobre un escenario, en un teatro real performando con su cuerpo las más extrañas poses, las posturas más errantes y a la vez eróticas.

La histeria se relaciona con la sexualidad, con el ataque, la pérdida de control, el espasmo, la apertura y la actitud pasional. Las pasiones del cuerpo fueron representadas en fotografías blanco y negro para uso médico; las mujeres histéricas fueron captadas mientras dormían, se masturbaban o hablaban con Dios. Fueron pinchadas, presionadas y molestadas para producir o detener los ataques. Si hay algo común es que ellas no posan, sólo están colocadas ahí, las sientan para ser estudiadas, las acuestan para que inicien su teatro del horror y puedan ser observadas, están completamente pasivas a la lente del doctor y de la cámara, son pasivas al ojo de la ciencia, no vemos escenas íntimas sino escenas instrumentalmente provocadas, todo se documenta. Si hay una mujer sonriendo es porque en la placa siguiente estará absolutamente desencajada; no hay ningún afecto, ninguna escena entre dos, sólo materia que es contractura y dolor.

Se asoma también una cuestión no menor: la mirada. La mirada de todos los enfermos mentales de Errázuriz es brillante ¿por qué?, ¿será que ellos nos devuelven la mirada y no sólo nos ven?, ¿nos dan mucho más que un vistazo? Cuando un objeto devuelve la mirada nos interpela, nos concierne, nos atañe y, en ciertas circunstancias, nos cambia. Hay algo que existe en esta mirada doble en las imágenes de Paz. Son seres que viven, que nos cuestionan y que nos conmueven. Ellos parecen reales, parecen verdaderos, se dan el tiempo para mirar. Detenernos para este propósito abre una intencionalidad, en palabras de François Jullien: “es abrir un interior entre uno y otro, que se ahonda en ‘lo más interior’ [...] es un intento de liberarse de

semejante exigüidad (de toda exigüidad), desbordarla y alcanzar lo abierto y lo infinito” (Jullien, 2016, p. 165). Librarnos de lo escaso, librarnos de la pena, ser un poco más humano, ser de a dos.

Según Roland Barthes y sus reflexiones sobre la fotografía (2022), el *punctum* es ese algo en la imagen que te raspa, que roza; en este caso, el *punctum* son los ojos; frente a ellos las ropas, los accesorios y los pasillos pasan a segundo plano. Estas personas están desnudas ante el ojo carno-mecánico de Errázuriz, no tienen maquillaje, no están veladas o cubiertas, no hay ninguna escenografía que las estilice o las haga lucir más bellas. No hay filtros, son ellos y ellas y están sonriendo, nos desafían. En estos retratos podemos ver a personas viviendo, hay una confrontación con el espectador: ¿qué ves tú?, ¿qué ves en esta fotografía que te confronta contigo mismo?, ¿qué le devuelves a esta mirada?, ¿qué es eso que te roza y que no te deja ir de esta serie fotográfica? Las miradas son los focos, las miradas de estas personas son luciérnagas.

Ellos se tocan y tocar es reconocerse, tocar la piel es tocar el alma. Deleuze decía que lo más superficial es lo más íntimo, así que un ligero roce puede hacer temblar al cuerpo. Puede hacernos sentir la presencia de



Figura 3. Sin título. De la serie *El infarto del alma*
Paz Errázuriz, 1994.

alguien. El cuerpo + el otro cuerpo. El pulso de otro ser, de otro calor. Tocar es hacer una tercera corporalidad que no es ni uno ni otro, es un algo al medio, es un ente poroso por el que transitan las energías intensivas de dos cuerpos. Una especie de membrana de agua que se mueve alrededor de ambos, creando fluidez. Es un lago. Por eso, no cualquiera nos toca, aunque roce nuestra piel, por eso no a cualquiera le damos la mano al caminar o un abrazo al encontrarnos. La piel del otro “Es también aquel por quien accedo, en primer lugar, al aquí y ahora, al presente y al paisaje. Es decir que es el mediador gracias al cual lo inmediato del vivir puede no sustraerse más, se deja finalmente abordar” (Jullien, 2016, p. 167). Que alguien me toque me insta en el presente, me hace detenerme al paisaje porque, aunque yo pueda tocarme y ver, existe el doble de significación y resonancia cuando alguien ve junto a mí.

Estar de a dos, ir de a dos significa, en todo caso, desbordarse por el Otro, ir acompañados, salir del propio letargo, del pozo interior y acompañar al Otro. Acompañar otros pasos y otra mirada. Por lo tanto, significa ensanchar la experiencia del mundo, sumar, volver la experiencia doble, profundizar la experiencia del mundo. Entre dos se pueden ensayar mejores respuestas ante las impugnaciones del mundo. “Hace falta la exterioridad del Otro, es decir que penetre en nuestro campo interno, para que uno se perciba viviendo al mismo tiempo que está viviendo, para que se instaure una reflexividad —aunque no *a posteriori* sino actual— (Jullien, 2016, p. 168). Para los habitantes del psiquiátrico Philippe Pinel es necesaria la cooperación y la voluntad del acompañante para hacer soportable lo insoportable, una analogía con la vida misma, incluso más honesta, pues ahí dentro todos son iguales, comen lo mismo y visten uniformes, tienen zapatos parecidos, llevan los cortes de cabello de la institución. ¿Algo más perfecto para el amor que la igualdad, para el desarrollo del afecto? Donde sólo hay que esperar que pase el tiempo, caminar por los árboles y sentarse en los pasillos descarapelados, “hay que estar de a dos para hacerlo surgir [...] para engarzar el momento y ‘evarlo” (Jullien, 2016, p. 169).

¿Qué teje?, ¿qué sostiene las historias en las fotografías? Es el tejido de las alianzas que se desprenden de la precariedad, del no habitar el Uno, del estar en los márgenes; es lo íntimo como un suave velo que se extiende frente a dos, que los hace ir juntos. Ese crisol que se les pone frente a los ojos y que les permite pensar en tonos iguales bajo miradas similares. La intimidad es lo que se despliega en estas fotografías, los silencios fluyen igual que las palabras y los sonidos, las parejas retratadas viven su intimidad y así la hacen



Figura 4. Sin título. De la serie *El infarto del alma*
Paz Errázuriz, 1994.

ver al observador, no necesitan decir nada, sólo mirar como cómplices a la cámara y decir: "aquí estamos nosotros, aquí somos de a dos. Aquí vamos de a dos surcando el mundo, somos dos en estas cuatro paredes gigantes que nos separan del exterior. Somos dos en la sala de estar, somos dos en la clínica, somos dos al hacer ejercicio, somos dos al amar. Somos dos y de a dos vamos". Es la escena entre dos. No se presenta en el escenario un actor, se presentan dos en la línea. Lo que afecta a uno rebota en el otro, todo concierne al otro, concierne al de enfrente. Decir que el otro o la otra me concierne quiere decir, en primer lugar, que ese otro no está solo, me importa, soy yo.

5. El animal que me mira en *El búfalo* de Clarice Lispector

Un hombre se ve a través del Otro, una mujer se ve a través del Otro, una mujer se ve a través de los animales. Neruda dice de su perro: "pero me miraba, con la mirada que me reservó toda su dulce, su peluda vida". Por su parte, María Gainza escribe en su novela *Nervio óptico*:

[...] el animal está a punto de desplomarse, la lengua afuera, el cuello en una contracción exagerada, los ojos mirándonos con el mismo desamparo con que la liebre miraba al príncipe en *El Gatopardo* de Lampedusa: “Don Fabrizio se vio contemplado por dos ojos negros invadidos por un velo glauco que lo miraban sin rencor pero con una expresión de doloroso asombro, un reproche dirigido contra el orden mismo de las cosas”. Qué bien entendía Lampedusa cómo las cosas dan vueltas antes de irse, dejan su rastro de caracol, su estela de plata transparente y húmeda, y después se hunden en la memoria (Gainza, 2020, p. 18).

Se ha discutido mucho, al menos en lo que va del siglo XXI sobre la necesidad de alejarse de lo humano, de huir de un Antropoceno enfermo, de poder abrir la mente e imaginar historias más amplias³ sin intentar formular una epistemología, una moralidad o una estética de los animales, pues esto también corre el riesgo de volverse un intento por separar y encasillar bajo nuestro pensamiento al animal. “Lo animal [...] antes que ser una entidad biológica a la que habría que clasificar y estudiar, es un límite, una apertura o un cruce en la espacialidad que puede ser comprendido circunstancialmente, es, pues, una estrategia ontológica” (González, 2021, p. 31). Dentro de un espacio donde lo humano y lo animal son límites, un entrecruce supone un intercambio entre ambos, una mezcla de dos subjetividades que no poseen atributos ni cualidades medibles o clasificables, sino que simplemente llegarán a ser lo que son. Y en esa contaminación permutarán características, abriendo zonas de indiscernibilidad y alianzas.

Clarice Lispector frecuentemente expone una escritura inquietante, porque deja en vilo al lector y propone vueltas inesperadas en las tramas que sólo se advierten en una línea. En especial sus cuentos dan lugar a historias cotidianas, historias de familia, de mujeres o animales, en suma, historias de lo menor. Ella se cuenta en sus propios relatos, ella nos narra su devenir mujer en el mismo devenir de una gallina o un perro. Su citada frase: “O meu cão me ensina a viver” (mi perro me enseña a vivir) (De Mauro, 2018, p. 23), habla de nuevas configuraciones entre humanos y animales, nuevas formas de intensidad, en las que los humanos se preocupan por crear entornos físicos, afectivos y de existencias unidas con otros seres. Dice un personaje de su novela: “Estou em agonia: quero a mistura colorida, confusa e misteriosa

³ En el citado cuento de Lispector, la protagonista se encuentra tan cerca de la reja de la jaula que en un punto: “le pareció que era ella la que estaba enjaulada y un coatí libre la examinaba”. Se intercambian en su imaginación los roles.

da natureza. Que unidos vegetais e algas, bactérias, invertebrados, peixes, anfíbios, répteis, aves, mamíferos concludindo o homem com os seus segredos” (Lispector, 2020, p. 24)⁴.

Esa mezcla confusa se enturbia en sus cuentos; por ejemplo, en *La vida íntima de Laura*, la protagonista, que es una gallina, y Doña Luisa, su dueña, instauran “un entorno de relaciones cruzadas en variación continua o de redes compartidas, flujos orgánicos e inorgánicos y de convergencia múltiple” (De Mauro, 2018, p. 29). La vida se teje *entre* las dos y en el entorno afectivo *entre* ambas, donde Laura ruega que, si un día es comida en salsa parda sea en las fauces de quienes la quisieron, exactamente las de Luisa.

Por otro lado, no es sorprendente que las protagonistas de muchos de los cuentos sean mujeres, puesto que estos son los cuerpos precarizados por excelencia, gastados en trabajos pauperizados, en especial en América Latina. Este hecho no deja a las mujeres victimizadas y aminoradas, sino que la precariedad abre la necesidad de formar un común, de hacer una casa suficientemente grande para que por voluntad hagamos relaciones de interdependencia y sostén, no sólo con otros humanos, sino con otros seres vivos. Lispector comprende muy bien esta idea, ya que “apunta a una literatura ‘sin red’. Que no es pobre, popular ni masiva: es precaria” (Penacini en De Mauro, 2018, p. 27). Esta mujer es capaz de escribir fuera de las ideas de poder, dominación, control y jerarquía arraigadas en los supuestos antropocéntricos. Es urgente comenzar a hablar y escribir desde otro lugar y posición.

En el cuento “El Búfalo”, perteneciente al libro *Lazos de familia*, una mujer recorre un zoológico exigiendo gestos y acciones particulares de los animales; entre ellos se da un intercambio de atributos: “enjaulada por las jaulas cerradas” (Lispector, 2020, p. 180), la mujer busca encontrar su propia emoción a través de ellos: “Pero eso es amor, otra vez amor”, dijo la mujer indignada, intentando encontrarse con su propio odio” (p. 180). También cuando narra: “desvió los ojos, enferma [...] sin poder encontrar dentro de sí el peor punto de su enfermedad, el punto más enfermo, el punto del odio” (p. 180). Ella había ido al zoológico para enfermarse y encontrar en los animales lo que ella misma sentía: “trataba de aprender, con ellos, a odiar”. Incluso observa en ellos sentimientos que nunca tendrá, como “la mona con una mirada resignada de amor” (p. 180); a veces reacciona con violencia al querer asesinarlos secamente con una bala.

⁴ “Estoy en agonía: quiero la mezcla colorida, confusa y misteriosa de la naturaleza. Lo que unió plantas y algas, bacterias, invertebrados, peces, anfíbios, reptiles, aves, mamíferos, concluyendo al hombre con sus secretos”.

La mujer y el animal son límites, son entidades sensibles que logran ver lo que está al frente, aprender de ello y mimetizarse en formas nuevas de ser, incluso ante la incomodidad o el odio. A veces la incomodidad nos enseña eso que nos duele desde dentro; la mujer de la chaqueta café lo experimenta con otro primate: “Un mono la miró también [...] Pero no mataría al mono en el pecho, lo mataría entre los ojos, entre esos ojos que la miraban sin parpadear” (pp. 181-182).

Siguiendo la idea derrideana, qué incómodo es sostener la mirada a un animal cuando no se sabe qué siente, qué quiere decir, cuando uno es el que se encuentra perdido y esos huecos que nos reflejan, esos hoyos negros no devuelven más que lo que nosotros ponemos en ellos. Igual le sucedió con el coatí que la miró “en el silencio de un cuerpo interrogante” (183). Hurgó en varias jaulas, aspiró “el olor a polvo del camello” (p.181) donde halló el “odio seco”, pero aún no se llenaba, ningún sentimiento la henchía y se preguntó: “Oh, Dios, ¿quién será mi pareja en este mundo?” (181). Dentro del espacio que habita, rastrea en el zoológico las fuerzas por las que es atravesada a través de su intuición. Entre mujer y animal se abre un espacio donde convergen ondas biológicas, estéticas y espirituales.

Animales y mujer son perforados por estas ondas, ambos son capaces de sentirlo y también de saberlo, dice Badiou: “una mujer puede construir un *entredos*, un lugar fuera de lugar” (Badiou, 2016, p. 86), un espacio dentro de esos espacios. En el cuento, la autora escribe sobre una vida mutua entre la mujer y los animales enjaulados del zoológico, pues ella establece:

[...] una red de relaciones con otros no-humanos, cosas y objetos. Ese parece ser un principio o regla de visibilidad de los cuerpos en comunidad, que traza una sintonía entre los materiales y las operaciones críticas: se trata, como se advertirá, de la interrogación cultural que apunta al desmontaje de la matriz individualista por la cual una vida se presupone dueña de sí, autosustentable y aislada (De Mauro, 2018, p. 20).

Ninguna vida es una isla. En el cuento de Lispector, la mujer busca incesantemente que sean los animales los que le enseñen sobre su emoción. Ella no tenía demasiados atributos, “no era una persona en la que la gente se fijara” (p. 183), pero sí era capaz de fijarse en los demás, podía comunicarse con los enjaulados a través de gemidos ásperos y breves, dejando atrás las palabras articuladas, dejando atrás el *logos*. Ella era un cuerpo precario que se identificó con la vulnerabilidad y el encierro; a lo largo del cuento es quien se siente

atrapada y cansada, está “respirando sin interés, sin que nadie se interesara por ella, sin interesarse por nadie” (p.184). Su vida se vuelve paralela a la de los animales del zoológico. En ese *bios* precario ella fabrica relaciones con los otros. Lo precario crea una apertura que la hace comprender al otro, hacerlo más próximo.

Después de caminar sin resultados llega por fin hasta el búfalo: una gran cabeza negra, un gigante y pesado musculo de obsidiana, “Y una vez más [...] pareció notarla. Como si no soportara sentir lo que había sentido, la mujer desvió súbitamente el rostro y miró un árbol” (pp. 184-185). Es con el búfalo que por fin se detona lo que busca, llama su atención, el búfalo acude y de pronto:

Una cosa blanca se había propagado en su interior, blanca como el papel, débil como el papel, intensa como una blancura. La muerte le zumbaba en los oídos. Nuevos pasos del búfalo la devolvieron a sí misma y, en un nuevo y largo suspiro, regresó a la superficie. No sabía dónde había estado. Estaba de pie, muy débil, salida de esa cosa blanca y remota en la que había estado (Lispector, 2020, p. 185).

Entre ella y el mamífero existe cierta reciprocidad ontológica, son modos de vida que se comunican y confluyen bajo ritmos similares. La perspectiva del tiempo también termina afectada, no sólo por tratarse de un cuento, sino porque cuando esa blancura se apodera de ella, entra en una nube que la hace desvanecerse y conectarse hacia la existencia del animal. Se instaura un tiempo multiespecie.

Allí estaban, el búfalo y la mujer, frente a frente. Ella no miró su cara, ni su boca, ni sus cuernos. Miró sus ojos. Y los ojos del búfalo, esos ojos, miraron sus ojos. E intercambiaron una palidez tan honda que la mujer languideció dormida. De pie, en un sueño profundo. Unos ojos pequeños y rojos la miraban. Los ojos del búfalo (p. 185).

Aquí se abre un agujero temporal donde sólo existen ambos personajes y donde se gesta un “agenciamiento femenino con otros no humanos y que las arroja, casi por necesidad, para fuera de la especie y sus atributos. “¿Sobre qué líneas de recomposición [...] pueden las mujeres *construir común* a partir de singularidades (de experiencias), inventar cruces y encuentros, tejer con otros y otras?” (Revel en De Mauro, 2018, p. 27). Entre búfalo y mujer es posible un

agenciamiento a partir de la singularidad, a partir del *bios*, a partir del encierro, a partir de la precariedad, que más allá de referir a la pobreza gira en torno a las formas de composición posibles entre los vivientes.

La mujer le dijo al búfalo que lo odiaba y él “tranquilo de odio” la miró (Lispector, 2020, p. 186). Sucede un giro inesperado en el cuento y misteriosamente se da un mutuo asesinato. “En un vértigo tan lento que, antes de que su cuerpo se desplomara blando, la mujer vio el cielo entero y un búfalo” (Lispector, 2020, p. 186). El único ser que contempló la muerte de aquella mujer no fue un humano, fue un animal, un búfalo. Entre ellos compusieron un entorno de existencias mínimas; en este caso, la existencia de la mujer perteneció a una de las “vidas abandonadas que se sostienen a través del favor del otro o de la súplica y el mendigar (De Mauro, 2018, p. 31), o como menciona Butler: “la forma en que una desconocida cuida de otra vida” (Butler, 2020, p. 96). En este caso, el cuidado del búfalo al guardar a la mujer y el de ella al tomarlo en guarda. Sus maneras de vivir y de morir tuvieron consecuencias para su pasado y su presente. De esta manera, al final del cuento, la muerte de ambos “pone en el centro de la escena una corporalidad común o *entre cuerpos* (De Mauro, 2018, p. 32), incluso en este límite, ellos crean un cuerpo colectivo donde el cielo y los ojos del otro son lo último que contemplan. Lo negro y lo rojo, negro y rojo fundidos como en un cuadro de Rothko.

6. Ficción especulativa. Imaginación emancipatoria a través de la mirada

No se trata de discutir si la obra de Errázuriz o de Lispector es arte, ambas están validadas por las instituciones del arte visual y literario, además de que sus obras son apreciadas en América Latina. Tampoco se trata de equipararlas por fecha de nacimiento, pues mientras Clarice nace en 1920, Paz lo hace en 1944, 24 años después. Tal vez comienzan a tejerse redes en el sentido de dónde se crían y realizan su obra: Chile y São Paulo. Pero más allá de estos datos, podríamos decir que en sus obras hay una estética visual e imaginaria de la precariedad entendida como dispositivo que logra ligar formas de experiencia entre sí, dispositivo que relaciona diferentes especies bajo la forma del cuidado⁵ y que les abre un espacio de experiencia expandido.

⁵ Se puede equiparar el concepto de cuidado con el de atención de Simone Weil, que dice “La ‘fuerza’ de la atención entraña por eso mismo una gran promesa racional: la de la equitativa dignidad de los seres humanos, independientemente de su campo de actividad” (Janiaud, 2010, p. 41).

La vida precaria también puede proyectarse a partir de la mirada de lo artístico. Se fotografía un cuerpo, se enmarca; se narra un cuerpo, se dice. Se desarrolla particularmente una mirada de dos artistas que no siguen una historia oficial, ni la retratan ni la escriben, sino que hacen imágenes con la narración de *contrahistorias*, de imágenes posibles creadas por mujeres que en razón de la cultura y la historia se acercaron más a los afectos; próximas a las sensaciones y a las historias de lo menor, hicieron posible la visibilidad del amor entre enfermos mentales o la fusión de la mujer con los animales del zoológico, en suma, historias mínimas.

Los animales, los enfermos mentales y la unión profana e imprecisa de todos ellos nos recuerda la finitud de la vida y la soledad en la que estamos inmersos aunque siempre podamos mirarnos en los ojos de otros, tal vez del león, del hipopótamo, del búfalo, o de otro humano simple como nosotros. De esta manera, la precariedad aparece “no sólo como dato y paisaje de la ‘realidad social’, sino como procedimiento, como tensor formal, como gramática que reordena materias, cuerpos y modos de subjetivación: un nuevo ‘entre’ cuerpos que aquí se juega entre humano y animal” (Giorgi, p. 54). Eso hace precario a todo el *bios* con el cual una vida, la que sea, entre en relación.

Hay que subrayar la idea de *entrar en relación*: “este modo de componer lazos en la precariedad pasa a nivel de la diferencia y especificidad de los cuerpos, las cosas y los objetos” (De Mauro, 2018, p. 29). Hay un *continuum* entre vida y muerte, importa cómo vivimos y cómo morimos, pues la vida es precaria en sí misma, está poblada de pequeñas muertes y de la posibilidad de forjar alianzas en medio de ellas; así merecen la pena las proximidades afectivas que logremos con otros parecidos o distintos a nosotros, igual de vulnerables, igual de precarios. Lo valioso es habernos visto reflejados en la mirada de Otro, de *otro bios*.

La unión entre búfalo y mujer, o las uniones amorosas de los enfermos nos recuerdan que la finitud es lo que liga a todos los seres y que ésta es más llevadera a través de la creación de pactos de cuidado y bienestar, así como de la construcción de hábitats seguros para quienes habitan un mismo lugar, formando una comunidad próxima y afectiva: “La capacidad relacional del *bios* precario no está confinada en el interior de una sola especie, *anthropos*, sino que concierne a todo lo viviente” (Braidotti en De Mauro, 2018, p. 33). Por tanto, la precariedad se vuelve un instrumento de regulación de subjetividades incompletas y de carácter abierto, de cuerpos cuya intención principal es la generación de lazos de amistad y el compartazgo de imágenes sensibles a partir de un espacio común.

Es curioso que en ambos ejemplos —Errázuriz y Lispector— la acción tome lugar en dos lugares de encierro. Zoológico y hospital se vuelven lugares de confinamiento y espacios inventados por el hombre, estados de excepción, pues son lugares donde la ley común se suspende, pero es precisamente eso lo que permite que se generen interconexiones e interdependencias que tal vez no serían posibles afuera y que, al final, hacen posible sostener la vida. Estos dos relatos nos recuerdan que: “El mundo se concibe así. Sobre la base de necesidades mutuas, de entrelazamientos carnales” (De Mauro, 2018, p. 32).

Todos los seres estamos ligados carnalmente a la tierra, somos *seres encarnados con un tiempo límite*. Lo que nos hace compartir lo precario y nos fuerza a regresar a la tierra es el cuerpo, ese conjunto de tejidos, agua y redes. Juntos somos una corporalidad gigantesca y la sobrevivencia de los sujetos depende enteramente de sus entrecruzamientos y sus relaciones de simbiosis y organización junto a otros. En este punto no existen jerarquías biopolíticas, pues todas las vidas son dignas de guarda, de hecho, las vidas precarias están en condiciones de generar mejores y más provechosos agenciamientos que las vidas empoderadas, pues tienen vías de entrecruce más amplias.

Este artículo pretende abordar una metodología donde la experimentación formal de la autora brasileña Lispector, el paisaje de precariedad mostrado en las fotografías de la chilena Errázuriz, la interrogación interespecie de la filósofa feminista Haraway y la pregunta por la valía del Otro de Butler coinciden en la búsqueda de una perspectiva mixta animal, humana, orgánica e inorgánica⁶, en contraste con la objetividad epistemológica de un mundo humano.

[...] vemos que desaparecen entre el hombre y las cosas las puras relaciones de un pensamiento dominador y un objeto o un espacio totalmente instalados ante él. Vemos aparecer la relación ambigua de un ser encarnado y limitado con un mundo enigmático que vislumbra, que ni siquiera deja de frecuentar, pero siempre a través de las perspectivas que le ocultan tanto como le revelan, a través del aspecto humano que cada cosa adopta bajo una mirada humana (Merleau-Ponty, 2020, p. 42).

⁶ lea [...] la aún menos comunicativa, más pasiva, completamente atemporal, fría y volcánica poesía de las rocas; cada una de ellas una palabra hablada desde tiempos inmemoriales por la misma tierra, en la inmensa soledad y la aún más inmensa comunidad del espacio (Le Guin en Haraway, 2020, p. 194).

Una mirada humana situada y limitada pues “no hay objetividad humana ni humanización de la naturaleza sino una *subjetividad animal* (y por generalidad, una subjetividad de especie) o una epistemología de la intencionalidad ambiente” (Viveiros en De Mauro, 2018, p. 28). A pesar de que siga habiendo una resistencia de lo humano frente a la existencia y el mundo completo de las otras especies, una resistencia teórica, Merleau-Ponty se pregunta:

¿Por qué tantos escritores clásicos muestran indiferencia para con los animales, los niños, los locos, los primitivos? Porque están persuadidos de que hay un hombre consumado, destinado a ser “dueño y poseedor” de la naturaleza, como decía Descartes, y por lo tanto capaz por principio de penetrar hasta el ser de las cosas, de constituir un conocimiento soberano, descifrar todos los fenómenos, y no sólo los de la naturaleza física sino también los que nos muestran la historia y la sociedad humanas, explicarlos por sus causas y por último encontrar en algún accidente de su cuerpo la razón de las anomalías que mantienen al niño, al primitivo, al loco, al animal alejados de la verdad (2020, p. 44).

Ni dueño ni poseedor, simple inquilino, el hombre debe recordar que “cada especie animal tiene su propio mundo, una relación específica e íntima en su medio y su percepción de éste es radicalmente diferente a la nuestra” (De Mauro, 2018, p. 28). Cada organismo establece una relación diferente con su medio y los espacios que pensamos como propios son distintos en razón de cada especie; todos seleccionamos puntos de anclaje que los hacen significativos. Creamos el espacio con base en nuestra interpretación. “Esta modulación vital significa la creación de mundos circundantes y en común, surgidos de la interacción de agentes y especies (de nuevo, humanos y no-humanos, mujeres, perros y cosas), es decir, no solo mundos en común sino también mundos compartidos, mundos comunes” (De Mauro, 2018, p. 31).

Al tener esta consciencia de un mundo construido por singularidades, podemos abrirnos a “las especies compañeras” o lo que Butler señala como “La única razón por la que pensamos que aliarnos con otros individuos es porque es la única manera que se nos ocurre de seguir vivos” (2017, p.153). Los animales no son pensados aquí como lo opuesto a lo humano, más bien, se presentan como “una circunstancia espaciante” (González, 2021, p. 51), es decir, como algo que nos presenta el espacio de una manera diferente y nos ayuda a expandirlo, que nos ayuda a imaginar un horizonte de experiencia más amplio. Pensamos lo humano no como la eterna totalidad frente a lo otro, no es el referente de completud frente a lo que se debe comparar el

resto, el resto importa y tiene voz, es de hecho anterior a lo Uno. La pregunta por lo animal no sólo sobre nuestro acompañante doméstico, por lo que comemos o por las especies en extinción, sino que lo animal trasciende sus propios límites y nos lleva a preguntarnos por los espacios, las coyunturas y casualidades que surgen a partir de nuestras relaciones con lo vivo y lo no vivo, incluidos los virus, como el SARS-COV-2, esta reciente especie de compañía con la que nos hemos agenciado en la pandemia.

Fuentes de consulta

- Arendt, H. (2016). *La condición humana*. Paidós, Barcelona.
- Badiou, A. (2017). *La verdadera vida. Un mensaje a los jóvenes*. Malpaso, Barcelona.
- Barthes, R. (2022). *La cámara lúcida*. Paidós, México.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós SAICF, Buenos Aires.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política*. Paidós Básica, Colombia.
- Butler, J. (2020). *Sin miedo*. Taurus, Chile.
- Cragolini, M. (2014). *Extraños animales: la presencia de la cuestión animal en el pensamiento contemporáneo*. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/35900?show=full>
- Deleuze, G. (2012). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos, Valencia.
- De Mauro, M. (2018). Tanta vida mutua (mujeres y precariedad animal). *Alea, Estudios neolatinos*. 20 (2). <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/18662>
- Didi-Huberman, G. (2003). *Invention of hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrère*. The MIT Press, Massachusetts.
- Errázuriz, P. (1994). *El infarto del alma*. <https://www.pazerrazuriz.com>
- González, M. A. (2021). *Encuentros de animales*. Akal, México.
- Gainza, M. (2020). *El nervio óptico*. Anagrama, Barcelona.
- Giorgi, G. (2016). Precariedad animal. *Boca de sapo. Revista de arte, literatura y pensamiento*. 21, abril. <http://www.bocadesapo.com.ar/articulos21.html>
- Haraway, D. (2020). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni, México.
- Janiaud, J. (2010). *Simone Weil. La atención y la acción*. Jus, México.
- Jullien, F. (2016). *Lo íntimo. Lejos del ruidoso amor*. El cuenco de plata, Buenos Aires.
- Lispector, C. (2020). El búfalo. *Cuentos completos*. Tierra Firme, México.
- Merleau-Ponty, M. (2020). *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Fondo de cultura económica, Buenos Aires.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of the others*. Picador, New York.

Autores

Álvaro Villalobos Herrera

Profesor de Tiempo Completo en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México. Maestro en Artes Visuales y Doctor en Estudios Latinoamericanos por la UNAM. Escultor egresado de la Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital de Bogotá. Profesor de asignatura del Posgrado de la Facultad de Artes y Diseño FAD-UNAM. Su obra consiste en investigaciones y *performances* que vinculan problemas sociales y políticos con el arte. Exhibe con regularidad y publica artículos en revistas especializadas, capítulos de libros y libros. Es miembro activo de comités científicos para publicaciones internacionales sobre arte actual y miembro del Sistema Nacional de Investigadores SNI, CONACYT, México.

José María Aranda Sánchez

Profesor de Tiempo Completo en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México. Doctor en Urbanismo por la UNAM. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores SNI, Nivel II, CONACYT, México. Docente en la Maestría en Estudios Visuales, de la Facultad de Artes; en la Maestría y Doctorado en Estudios Latinoamericanos, de la facultad de Humanidades y de la Licenciatura en Sociología, todas de la Universidad Autónoma del Estado de México. Publicó recientemente el artículo “Luchas feministas en México, 2007-2020 y estética de la contra-imagen”, en *Artefacto* de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (Revlat). Libros en prensa: *Otros enfoques teórico-metodológicos para los estudios visuales desde América Latina* (Universidad Autónoma del Estado de México) y *México y otras (in)visibilidades: Arte contemporáneo, deseo y cine desde los estudios visuales en América Latina* (Universidad Autónoma del Estado de México).

Janitzio Alatraste Tobilla

Profesor de Tiempo Completo en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México. Doctor en Artes por la Universidad de Guanajuato.

Miembro de la REVIP: Red de Estudios Visuales, Investigación y Producción y del Cuerpo Académico Arte como Conocimiento de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México. Coautor de los libros: *Evaluación en la profesionalización de las artes visuales*, y *Ediciones como estrategia legitimadora del arte contemporáneo*. Autor del artículo "Revistas científicas de arte ¿es posible?" publicado en la revista indizada *Ornitorrinco tachado* y de viñetas ilustrativas de distintas secciones de la *Revista Espacios Públicos*.

José Luis Vera Jiménez

Profesor de Tiempo Completo en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México. Maestro en Educación Superior por la Universidad Autónoma del Estado de México y doctor en Artes por la Universidad de Guanajuato. Artista visual con producción en las áreas de dibujo, gráfica y pintura; ha presentado múltiples exposiciones individuales y colectivas tanto en México como en el extranjero. Sus líneas de investigación se centran en el análisis de la producción artística actual. Publica textos de divulgación sobre arte en distintos medios. Es evaluador de programas de licenciaturas en artes por parte de los organismos acreditadores CAESA y CIEES, así como dictaminador de publicaciones académicas. Dirige la revista indizada de artes visuales *El Ornitorrinco Tachado*, Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México, México.

Cynthia Ortega Salgado

Profesora de Tiempo Completo en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México. Doctora en Estudios Latinoamericanos por la UNAM y Miembro del Sistema Nacional de Investigadores SNI, CONACYT, México. Ha sido investigadora invitada en la Facultad de Humanidades, Universidad de la República, Uruguay; en el Kunstverein Gauting E.V., Alemania; en el Departamento de Filosofía y Arte de la Universidad de Tres Ríos en Québec, Canadá y en la Universidad de Murcia, España. Sus líneas de investigación son las escrituras de la imagen, corpografías, imágenes desde la literatura, la filosofía y las disidencias culturales.

A
R
E
S
en
América Latina,
imagen y conocimiento

CONTEXTUALES
Estudios visuales

Coordinado por Álvaro Villalobos Herrera

Se terminó de editar el 14 de octubre de 2022.

Departamento de Producción
y Difusión Editorial de la SIEA

Patricia Vega Villavicencio	<i>Coordinación editorial</i>
María de los Ángeles García Moreno	<i>Análisis e interpretación del sistema antiplagio</i>
Guadalupe del Socorro Álvarez Martínez	<i>Corrección de estilo y ortotipográfica</i>
Hugo Iván González Ortega	<i>Diseño de forros y formación</i>

Por disposición del Reglamento de Acceso Abierto
de la Universidad Autónoma del Estado de México
se publica la versión PDF de este libro
en el Repositorio Institucional
de la Universidad Autónoma del Estado de México.

Otra publicación del coordinador
en el sello editorial de la
Universidad Autónoma del Estado México



Aproximaciones críticas a los estudios visuales en América Latina

*José María Aranda Sánchez
Álvaro Villalobos Herrera
Alejandro García Carranco*

Consulta éste y otros títulos en el vínculo de la
Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados del
Repositorio Institucional:
ri.uaemex.mx

De venta en la librería universitaria:
Leona Vicario 201, Barrio de Santa Clara,
50090, Toluca de Lerdo, México.



**ÁLVARO VILLALOBOS
HERRERA**

Bogotá, Colombia 1963,
naturalizado mexicano
en 2003.

Profesor de Tiempo Completo en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México. Maestro en Artes Visuales y Doctor en Estudios Latinoamericanos por la UNAM. Escultor egresado de la Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital de Bogotá. Profesor de asignatura del Posgrado de la Facultad de Artes y Diseño FAD-UNAM. Su obra consiste en investigaciones y *performances* que vinculan problemas sociales y políticos con el arte. Exhibe con regularidad y publica artículos en revistas especializadas, capítulos de libros y libros. Es miembro activo de comités científicos para publicaciones internacionales sobre arte actual y miembro del Sistema Nacional de Investigadores SNI, CONACYT, México.

A PARTIR DE UNA SERIE de relaciones importantes para los Estudios Visuales —cuyo principal objeto de investigación es la vida social de las imágenes— este libro aborda un grupo representativo de obras del contexto latinoamericano. Por ello, se integra la gráfica actual de artistas cuya producción contiene el referente de la migración y se toma la imaginación emancipatoria como trasfondo para revelar la fecundidad intelectual de dos mujeres artistas de Chile y Brasil. También se critica al arte expandido como derivación del arte contemporáneo y su codependencia con el capitalismo global que invisibiliza sectores culturales importantes. Se establecen conexiones entre la semiótica y el psicoanálisis lacaniano como hilo conductor para la reflexión, ya que estas formas metodológicas proporcionan elementos útiles para entender las principales tendencias teóricas inter y transdisciplinarias que fundamentan actualmente las artes contextuales de la región.



Universidad Autónoma
del Estado de México

Secretaría de Investigación
y Estudios Avanzados

