



FACULTAD DE ARTES

Universidad Autónoma
del Estado de México

José Luis Vera Jiménez / Yuriko Rojas Moriyama / **Compiladores.**



XX

AÑOS

FACULTAD
DE LA
DE ARTES

Universidad Autónoma
del Estado de México



L
7
.T64
A78
2017

XX años de la Facultad de Artes / presentación, José Luis Vera; Janitzio Alariste Tobilla
...[et al.]...1a ed.--Toluca, Estado de México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2017.
184 p.; il.; [21 cm]

ISBN: 978-607-422-809-0

I. Universidad Autónoma del Estado de México.

Facultad de Artes -- Historia I. Alariste Tobilla, Janitzio.

II. Vera Jiménez, José Luis, Presentación.

XX años de la Facultad de Artes. Universidad Autónoma del Estado de México

Compiladores: José Luis Vera Jiménez, Yuriko Rojas Moriyama
Primera edición febrero 2017.

Universidad Autónoma del Estado de México
Av. Instituto Literario 100 Oriente, c.p. 50000
Toluca, Estado de México
<https://uaemex.mx>



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons atribución 2.5 México (CC BY 2.5). Para una copia de esta licencia visite <http://creativecommons.org/licenses/by/2.5/mx>. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos y culturales siempre que se cite la fuente. Disponible para su acceso abierto en: <https://ri.uaemex.mx/>
Citación: José Luis Vera-Jiménez, Yuriko Rojas-Moriyama (2017) XX años de la Facultad de Artes. Universidad Autónoma del Estado de México.
(ISBN: 978-607-422-809-0), México, Universidad Autónoma del Estado de México.

Edición: José Luis Vera Jiménez
Diseño: F. Oliver Hernández Gómez
Registro fotográfico: Alejandro Carranco, Yuriko Rojas Moriyama, F. Oliver Hernández G. y José Luis Vera Jiménez
Corrección de estilo: Manuel Encastin
Dibujo de portada: Enya Paola Alcántara Castorena, 2016
Imagen pestañas: Antonio Flores Albores "Topoi"

ISBN: 978-607-422-809-0

XX AÑOS DE LA FACULTAD DE ARTES Universidad Autónoma del Estado de México

José Luis Vera Jiménez
Yuriko Rojas Moriyama
Compiladores



UAEM | Universidad Autónoma del Estado de México



Presentación

**José Luis
Vera Jiménez**

El arte requiere, de manera permanente, la verificación no solo de su dinamismo y la diversidad de productos y discursos que genera, sino sobre todo generar y hacer visibles las miradas sobre él, es decir, que el lenguaje deje evidencia de su interacción crítica con diversos actores como una especie de diálogo que lo valide y lo haga susceptible de reconocer su función simbólica colectiva.

En este sentido la función que tienen las escuelas profesionales de arte es múltiple: por un lado, es el depositario principal de la cultura visual, el lugar donde ésta se desarrolla, se cuestiona y extiende de manera permanente. Por otro lado, es la formadora de esa mirada sobre el propio arte, desde una postura curricular particular y las correspondientes estrategias de implementación. Y luego, claro, la función más inmediata es la formación de los actores principales del sistema artístico, los profesionales de las artes visuales en su papel de productores de objetos y discursos ligados a un contexto específico.

En estas instituciones el arte es concebido como una forma especial de conocimiento, que se crea, difunde y socializa no solo en los salones de clase, sino también a través de exposiciones, acciones y publicaciones.

En el contexto local, la Facultad de Artes de la UAEMéx. ha tenido un papel fundamental en la profesionalización de los artistas visuales y, por consiguiente, en la valoración social del mismo, impactando también en algunas dinámicas de legalización del arte, en particular en lo que respecta a espacios y políticas culturales.

Nacido hace 20 años como un proyecto institucional universitario que concibe el arte y la cultura como elementos imprescindibles del acontecer y ser de los seres humanos, la Facultad de Artes, con sus tres programas educativos en operación, forma ya parte, de manera relevante, en el paisaje académico y artístico estatal y nacional. Los testimonios que atestiguan su desempeño, sus programas, y sus logros, se expresan en todas las experiencias de egresados, alumnos, profesores, trabajadores, familias,

museos, públicos e instituciones hermanas, pero también es necesario dejar registro de estas experiencias a través de una publicación; este libro se inscribe bajo este espíritu, siendo también la mejor manera de celebrar 20 años de trabajo.

El libro está conformado por dos secciones, en la primera, académicos de la Facultad abordan aspectos diversos que forman parte de la dinámica de una institución de esta naturaleza, los cuales atestiguan procesos y problemáticas inherentes a la enseñanza del arte. La segunda parte está dedicada al proyecto NODOS.

La participación de Janitzio Alatraste Tobilla -uno de los fundadores de la Facultad de Artes y actual director de la misma- es una descripción crítica del devenir de la propuesta académica de la Facultad, evidenciada en la creación y operación de dos planes de estudios: la Licenciatura en Artes Plásticas, y la Licenciatura en Arte Digital.

Si en el primer plan de estudios de artes plásticas (1996), se apostaba por una visión más o menos tradicional en función del contexto de renovación educativa del arte en el ámbito universitario (por aquella época se estaban implementando programas similares en varios estados del país), en la segunda versión de este programa se concibió la construcción del conocimiento fincado en el alumno, bajo un concepto de investigación.

El diseño de este plan intentó conectar diversas posturas sobre el conocimiento como la semiótica, el constructivismo y la teoría de la complejidad. El texto explica estas posturas y cómo se manifestaron no solo en el plan de estudios, sino más bien en la operación de éste, donde se hace un balance que tiene que ver con los diversos contextos y actores que lo constituyeron, como la planta docente, los estudiantes, y la propia institución universitaria.

Siguiendo esta línea sobre los planes de estudio, el doctor Álvaro Villalobos Herrera, hace una breve descripción acerca de las principales líneas con las que se puede relacionar la producción artística y académica de los estudiantes con respecto a la propuesta curricular de los tres programas con que cuenta la Facultad (las dos licenciaturas y la Maestría en Estudios Visuales), y sobre todo la operación de estos: contenidos, dinámicas de aprendizaje y de evaluación.

La Maestría en Estudios Visuales es un programa de posgrado que ha venido a consolidar la oferta académica de la Facultad; programa que desde sus inicios cuenta con el reconocimiento del Padrón Nacional de Posgrado de Calidad del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. A este respecto, el doctor José María Aranda hace un recuento de las principales características de la Maestría, en particular cómo se conciben los Estudios Visuales, así como su estructura curricular y las maneras y estrategias en que ha venido operando. Se aporta además una síntesis de datos que ejemplifican el desarrollo de este programa.

Desde su postura como investigadora y siguiendo líneas de generación del conocimiento relacionadas con el cuerpo, la doctora Cynthia Ortega propone una lectura sobre la función de éste –en particular las manos- en relación a la creación artística, es decir, cómo desde la naturaleza corporal y sus experiencias con el entorno físico, así como sus afecciones, se puede concebir su interacción con la formulación de acciones y objetos estéticos. Entre la reflexión filosófica (Deleuze, Agamben) y la enunciación literaria, este texto plantea también la potencialidad del cuerpo, su papel en cuanto acto de resistencia ante cualquier acto mundano, innecesario.

El reconocimiento de cualquier institución educativa se encuentra primordialmente en la presencia y logros de sus egresados, por lo que la conmemoración de 20 años de trabajo académico debía contemplar necesariamente una muestra de la producción tanto artística como reflexiva de estos. Esta participación se convirtió en la dinámica principal de esta conmemoración, adoptando el título de NODOS, el cual contempló, por un lado, un proyecto de curaduría y posterior exposición de 31 artistas egresados y por otra parte, la participación, a través de la escritura de textos –y su posterior presentación como ponencias- de egresados de distintas generaciones, que evidenciaran las rutas o caminos transitados profesionalmente; aunque breves, estos textos refieren ámbitos diversos como la experiencia en el campo docente, la generación de conocimiento o la gestión cultural.

Abordando los dos primeros casos, la Mtra. Ana Lilia Cruz Pais se cuestiona acerca de una de las principales problemáticas inherentes a cualquier escuela de arte, es decir cómo los artistas generan conocimiento, proponiendo una lectura de esta temática a través de la propia escritura, de una escritura epistémica, para lo cual elabora el concepto de “metáfora conceptual”. Se propone entonces que el conocimiento, y

en especial el artístico, está profundamente vinculado a las experiencias vividas, y construido a partir de la sensación, por lo que es necesario plantear un espacio argumentativo distinto a las ciencias pero en continuo diálogo con éstas.

En un polo casi opuesto, el Mtro. Miguel Arturo Mejía presenta un trabajo surgido de su labor como estudiante de doctorado en la Universidad Iberoamericana donde enuncia diversas temáticas y asuntos vigentes, latentes en las artes visuales actuales a través del análisis de la obra videográfica de Valérie Mréjen. Tres términos, tres acciones, son los que describen lo más cercanamente posible, según el autor, el trabajo de esta artista francesa: Intromisión, confesión y desnudez. Asuntos como la construcción cultural de la mujer, la autorreferencialidad y el papel social del artista, entre otros, son identificados a partir del ejercicio de autorreflexión de la artista (dentro de su desplazamiento estético, su propia feminidad y la construcción de su personalidad dentro del contexto familiar y político que le tocó).

En el ensayo de Rafael Monroy, a partir de referentes filosóficos varios, como Jacques Derrida, Jaques Alain-Miller, Heidegger y Deleuze, entre otros, argumenta una posible problemática en torno a lo animal, para hablar de una deconstrucción de diversos discursos en torno a: “la edipización” del animal, por un lado, y por el otro “la animalidad” desde una mirada no antropocéntrica. En el devenir del concepto de lo animal el autor concibe a éste como un espacio para el arte, una posibilidad para crear, y remite entonces hacia “la patafísica”, como un medio para entender e imaginar mundos ilógicos pero posibles.

Socorro Esquivel Muciño establece una relatoría sobre su experiencia dentro del Programa de Estímulos a la Creación y Desarrollo Artístico del Estado de México. (PECDAEM), donde ha participado desde dos ámbitos. En el primero, a partir de su experiencia como coordinadora operativa, expone las características principales y la importancia de este programa en función de atender el desarrollo de las artes visuales en el contexto local. Por otro lado, como artista beneficiaria, expone las ideas principales y el desarrollo del proyecto de instalación Espacios para habitar la ausencia, donde menciona la generación de un diálogo entre el cuerpo y el espacio que habita desde una experiencia personal.

En el último texto que conforma esta publicación, la maestra Yuriko Rojas Moriyama realiza algunos planteamientos sobre el origen y devenir de los espacios de exposición

y, por lo tanto, de un tipo de presentación no solo de objetos, sino de posturas e ideologías, que devienen en una de las principales formas de legalización de la obra artística, donde en las épocas más recientes, confluyen prácticas y disciplinas casi independientes cuya función es reelaborar sentidos de las propias obras así como las formas emergentes de vinculación con el espectador.

Este texto sirve como preámbulo para la presentación del resultado final del proyecto NODOS, que consistió en una muestra significativa del trabajo artístico de 35 egresados, cuyo resultado, en forma de exposición, se presentó de septiembre de 2016 a enero de 2017 en el Museo Universitario Leopoldo Flores, en el Campus de Ciudad Universitaria de la ciudad de Toluca.

Esta exposición se planteó como un proyecto curatorial cuyo fin fue, en principio, rastrear la actividad específica de la producción artística de los artistas egresados de la licenciatura en artes plásticas.

Asumimos la idea de “artista” sobre aquel que formaliza (bajo las convenciones y juicios particulares de un medio artístico-plástico) una serie de planteamientos estéticos a partir de una experiencia personal, y anclada en contextos y temáticas específicas. Esta formalización implica ya la creación de imágenes específicas o el registro, como imágenes, de acciones de diversa índole.

A partir de esta consideración, surgieron sencillas interrogantes para orientar el proceso de selección de los participantes y la conformación de la muestra: ¿qué tipo de imágenes se construyen?, ¿cómo determinar la vigencia de una obra?, ¿a partir de cuándo se asume una producción artística personal?, ¿quién o quiénes validan de antemano esta producción?, etcétera; de ahí que los criterios para determinar la participación tuvieron que ver con plantear respuestas, hasta cierto punto aleatorias, a estos cuestionamientos, en particular las relativas a los mecanismos y espacios de legalización existentes, que devino finalmente, en uno de los criterios principales, es decir, se revisó la presencia de una lista preliminar de autores en exposiciones llevadas a cabo en espacios profesionales, la selección en certámenes estatales o nacionales, y la obtención de algún reconocimiento institucional, privado o público por su producción artística, como lo pueden ser, premios en concursos, bienales o salones, y la obtención de becas.

**DESPLAZAMIENTOS
METODOLÓGICOS EN UNA
FACULTAD DE ARTES:
DEL SIGNO REAL AL SIGNO VELADO**

La intención de plantear un texto sobre la trayectoria metodológica de una institución educativa de artes visuales (tan particular como el que ahora me atrevo a presentar), a mi juicio rebasa lo específico del caso, ya que sería deseable que este tipo de documentos se multiplicara, pues podría constituirse en una suerte de memoria colectiva sobre las incertidumbres y desgracias que casi siempre liquidan a una gran cantidad de proyectos educativos en nuestro país, en particular si son en arte.

Si este texto intentara sugerir un problema general, éste sería sin duda: el conflicto que ha producido la incorporación de los estudios para la producción del arte en las universidades. Esta circunstancia acarrea dilemas tanto a la comunidad artística disciplinaria como a las estructuras institucionales universitarias; conflictos que abarcan desde el desfase en la formación de los profesores como artistas (ligados a las exigencias de los sistemas de educación superior y a la cultura del “credencialismo”), hasta los instrumentos de evaluación, generados desde esquemas de “eficientismo empresarial” (que por desgracia ahora constituyen los criterios hegemónicos de la evaluación para nuestras escuelas, tanto de arte como de cualquier otra disciplina, y que arrojan como resultado, que el conocimiento sea, hoy más que nunca, un objeto de consumo, ni siquiera tan deseable como un gatget de moda, más vigilado que nunca en razón de los costos de su producción).

Por ello, resulta trascendente que las comunidades académicas asumamos la iniciativa de dar cuenta de los procesos que soportan la vigencia de los proyectos, así como de aquellos que los arruinan; todo esto asumiendo una actitud crítica que aporte no sólo quejas sobre las ineficiencias de la institución, sino que igualmente aborde los vicios y “mañas” que los docentes y administrativos operamos, y que igualmente destruyen una gran cantidad de proyectos.

El motivo que intitula a este texto, se relaciona justo con la dinámica que anima cualquier proyecto curricular, es decir: los desplazamientos. En otras palabras, los proyectos curriculares de la Facultad de Artes de la UAEMéx., se han mantenido vigentes a pesar de todas las vicisitudes que el sistema educativo mexicano le presenta a cualquier plan de estudios.

El título entonces, obedece a una simplificación de la trayectoria metodológica que la puesta en operación de varios programas educativos ha seguido, en el esfuerzo colectivo de mantenerse a flote dentro de todas las tecnologías educativas, los programas por competencias y las taxonomías de Bloom. Nuestro camino ha ido de la semiótica, al psicoanálisis semiótico; y del signo, al ocultamiento del signo en el inconsciente.

Más adelante explicaré esto con más detalle, por ahora quisiera advertir que de ningún modo pretendo una postura triunfalista, más bien me planteo en un camino que anuncia un fracaso, que aún me resisto a aceptar, y que como un recurso más, ahora me atrevo a compartir como experiencia, pues quizá sirva para encontrar cuando menos, compañeros del mismo dolor.

Este proyecto inició por allá del año 1995, comenzó para hacer frente a una demanda institucional de implementación de un primer plan de estudios de formación artística visual profesional. Fue un proyecto que una vez concluido presentaba ya serias deficiencias, las cuales se convirtieron, desde entonces, en nuestra preocupación central. Esta constante se podría resumir al señalar que los participantes de este plan de estudios hemos considerado al arte como un fenómeno complejo, que rebasa la pura ejecución de las herramientas de producción manual.

Además de esta demanda institucional, también había una sensación de acuerdo entre la comunidad artística y académica de aquel momento, una necesidad e intención

clara de que sería benéfico crear un currículum profesional de artes plásticas, que por aquella época no se aplicaba en ninguna institución de la entidad. Intentaré relatar el proceso vivido, en principio caracterizando nuestro plan de estudios, para después comentar cuáles han sido los factores de desorden, o mejor dicho, de amenaza a la conservación del proyecto, y al final hacer una consideración, nada triunfalista, de la situación actual.

1. Características del plan de estudios de la Licenciatura en Artes Plásticas de la Facultad de Artes de la UAEMéx.

Más que relatar la historia, me gustaría explicar, en términos coloquiales, en qué consiste la propuesta que surgió del momento que he mencionado. Nuestro plan de estudios es un programa que busca formar profesionales del arte, partiendo de la idea de que más allá de los contenidos, es fundamental la concepción que hemos construido de una pedagogía del arte; es decir, que más que proporcionar información, nuestra preocupación es crear una dinámica en el alumno de construcción de conocimiento. Partimos del principio de que no es lo mismo información que conocimiento, y que este último nunca se construye a partir de una información, sino desde la actitud de un sujeto.

Esa actitud podríamos llamarla “investigación”, pero no se refiere a esa “práctica académica” que por tradición las universidades reservan para sus élites más favorecidas, y que éstas han anquilosado para, bajo esa práctica viciada de simulacros, justificar todas sus prebendas.

La investigación, a la que me refiero, es la condición fundamental para cualquier constructo cognitivo, que se traduce en la organización de un campo de incertidumbre, o mejor dicho, de dudas; es la base de cualquier pregunta, o hasta de una posible respuesta. Algo muy parecido a lo que plantea Ch. S. Peirce (1998), al decir que todo conocimiento es la fijación de una creencia siguiendo la ruta que va, de la duda a la certidumbre.

Otro principio que da vida a nuestro plan de estudios es la concepción de que el arte se puede considerar una representación; es decir, es posible afirmar que todo objeto

artístico hace alusión a otra cosa más allá de su gramática objetual, pero desde luego, sin considerar que esto implique situarlo dentro de una lógica comunicativa. Más bien, el arte, considerado desde nuestra perspectiva, sería un ámbito de representaciones móviles, que entre más inestable se planteé su representación, más aumenta su intensidad estética. Para decirlo todo, consideramos al arte una construcción cultural de representación relativa; es decir, siempre con relación a algo, pero incierto.

Quizá sea pertinente aclarar que aunque se nombre aquí al arte, dentro de una dinámica relacional, de ningún modo guarda cercanía con lo que ingenuamente Nicolás Bourriaud (2008), propone como “estética relacional”, pues para este autor habría un tipo de “arte relacional”, y otro que no lo fuera; sin embargo, para nosotros todo arte lo sería, ya que la relación que el arte establece es semiótica y no factual, como candorosamente lo sugiere el francés.

Derivado de los dos principios anteriores (que el arte es conocimiento y que se construye dentro de una dinámica representativa incierta), se produce una tercera perspectiva: producir arte. Lo anterior, rebasa la idea latente, dentro de nuestros sistemas artísticos, de que el arte se produce en el taller y con relación a materiales, herramientas e imágenes. Para nuestro programa educativo, producir arte también implica la sugerencia de sentido que esa producción tiene dentro de la cultura, sugerencia que siempre equivale a un discurso.

De modo que, esta concepción del arte y de su producción, implica por necesidad que en este proyecto educativo confluyan una gran cantidad de disciplinas del pensamiento, más allá de las meramente habituales. Nos referimos a que lo usual en planes educativos de arte es la asistencia de la historia del arte y la psicología de la percepción y, en algunas propuestas, ciertos conocimientos estéticos. Este plan de estudios además aborda cuestiones: metodológicas, epistemológicas, lingüísticas, semióticas, antropológicas, sociológicas, psicoanalíticas, fenomenológicas, hermenéuticas; o dicho de otro modo, favorece la concurrencia de saberes múltiples para ampliar el espectro de posibles campos representacionales del arte.

Por último, me gustaría referirme a una práctica educativa que hemos introducido, ésta se relaciona con la concepción de nuevos instrumentos pedagógicos, que nuestros asesores metodológicos, que tienen como formación de origen la psicología educativa, han nombrado como: planes de asignatura, guías pedagógicas, contenidos

de unidades de aprendizaje, planteamiento de situaciones didácticas, secuencias didácticas o planes estratégicos de transformación escolar, más las nomenclaturas que nuestros queridos pedagogos encuentren en su jerga disciplinaria. El caso es que nuestros teóricos de la educación nunca contemplan de qué manera se integran todas las emergencias que un proceso de conocimiento implica, y pese a tantas nomenclaturas para lo mismo, estos documentos terminan siendo una lista de buenos propósitos, y la riqueza del proceso, que a nuestro juicio es todo aquello que no estaba planeado, queda diluido en el fluido de lo inaprehensible.

Según Edgar Morin (2004), en su texto *El método III*, el conocimiento aún en un nivel biológico, se mueve dentro de una dinámica que implica un proceso entre lo conocido o Programa y lo emergente o Fenómeno, del cual justo aparece una Estrategia. Serán estas dos funciones –Programa y Estrategia- las que a fin de cuentas hagan posible la construcción de todo conocimiento. Los planes para los cursos o asignaturas, habitualmente sólo abordan lo conocido y lo anotan en listas de temas o actividades. El currículum de la Facultad de Artes de la UAEMéx., incorpora además, las estrategias que harán posible registrar, para los profesores, eso que surge como inesperado, y que al final representará el conocimiento que cada profesor adquiere en su labor docente.

Pero más allá de identificar las estrategias de los profesores, esta esquematización del proceso cognitivo entre Programa y Estrategia, que sugiere Morin, ha creado al interior de nuestro currículum la categoría de un tipo de asignatura como estratégica. Es decir, un curso en el cual no se trata de pensar en: “qué será lo que voy a enseñar al grupo”, sino en: “cómo voy a organizar aquello que el grupo o en particular cada alumno planteó como campo de estudio a aprehender”, pero sobre todo, respetarlo y, más aún, promoverlo.

Esta circunstancia de las asignaturas, más bien estratégicas, queda ejemplificada en el área académica que hemos definido como de “investigación” dentro del plan de estudios. Área en la que el estudiante construye un proceso de investigación alrededor de su interés particular por estudiar en nuestra institución y que, en la mayoría de los casos será una producción artística. De modo que, esta área, con sus asignaturas particulares, es fundamentalmente estratégica y trabaja justo con las aportaciones de los alumnos, en el sentido de que éstas implican la creación de un proyecto profesional, sostenido a lo largo de sus estudios dentro de la facultad.

De manera muy reductiva diría que hasta aquí podría resumir las características más operativas de nuestro plan de estudios, para ahora intentar abordar lo que hemos considerado como los factores de “desintegración” o “amenazas”, o para decirlo bajo una terminología ramplona: “La planeación estratégica”.

2. Campos de conflicto

Este discurso reduccionista habla de las “amenazas” a cualquier proyecto, sin dar ningún tipo de modelo de análisis o idea de realidad, pero sugiere que son aquellos factores a los que una comunidad se enfrenta y sobre los que no tiene control.

Estas supuestas amenazas, quizá se podrían entender como la identificación de ciertas áreas de conflicto durante la implementación de un plan de estudios, para hacer un pequeño desplazamiento de nuestro modelo semiótico de construcción de realidad, podría atreverme a sugerir que estos campos de conflicto quizá pudieran establecerse dentro de tres categorías: un campo reactivo en donde sin duda ubicaría todos los factores humanos que participan dentro del proyecto; otro espacio objetual que comprendería las relaciones institucionales entre el plan de estudios y el conjunto del organismo universitario; por último, una dimensión propiamente teórica y metodológica que implica nuestra relación con la pragmática del proyecto. Así nuestras áreas de conflicto han sido: los factores humanos, la relación con la institución y la construcción metodológica del plan de estudios.

Al abordar el primer factor, entendería por factor humano: las dinámicas subjetivas que se establecen en convivencia de todos los actores de un proyecto educativo, primero diferenciando alumnos de profesores.

Profesores

Éstos últimos serían quizá los más determinantes. Un primer problema al implementar el currículum apareció en las dinámicas de relación entre los profesores, continuamente durante las reuniones académicas surgían diferencias, que podríamos llamar

“teóricas”, y que en realidad se trataban de resistencias a adoptar los pensamientos que se proponían para construir el plan de estudios. Al principio pensaba que eran posturas disciplinarias o incluso una cierta diversidad ideológica, más tarde apareció una explicación más cercana.

Todo conocimiento implica en la cultura una forma de poder, el saber produce la sensación de que no somos seres incompletos, de modo que los maestros, en un esfuerzo por reafirmar nuestra subjetividad, generábamos una dinámica de competencia que nos enfrascaba en discusiones sin objetivo, además esto se reforzaba por la circunstancia de que la mayoría éramos hombres, así que la competencia entre machos hacía más ríspida la discusión; se trataba de una lucha de poder, en la cual, más allá de posturas metodológicas, lo que animaba el conflicto era la función de mostrar quién poseía la mayor cantidad de insignias de saber.

Por desgracia esta circunstancia no ha sido fácil de resolver, se produce cíclicamente, pues coincide con procesos de cambio de administración; en general podría decir que al aparecer una administración nueva todos adoptan una actitud de sumisión, que paulatinamente se diluye al acercarse un nuevo periodo de dirección.

Hasta hoy, es posible pensar que nunca cambiará esta circunstancia de competencia entre posturas teóricas, simplemente se matiza, y quizá una buena estrategia ha sido no fomentar el enfrentamiento. Curiosamente esas primeras discusiones sirvieron para explicar el modelo, y pese al rechazo ocurrió una suerte de naturalización de éste, de modo que en discusiones posteriores ya aparecía en el discurso de los profesores pero, casi de forma inconsciente, se les oía hablar de sintácticas, de pragmáticas, de complejidad y paradójicamente lo mencionaban para atacar o cuestionar el mismo modelo. Había ocurrido la incorporación inconsciente de un discurso que probaba su potencia, incluso para ponerse a sí mismo en crisis.

La pregunta es ¿cómo es que ocurrió esto, si al principio se daba un fuerte rechazo?, quizá sea atrevido decir que la insistencia en el uso de la metodología al introducir a la discusión categorías metodológicas del mismo modelo, dotó a los profesores de un campo de apropiación ya que, si bien no fue aplicado en el sentido pedagógico que se esperaba, sí se actualizó como herramienta de discusión al criticar la misma metodología. Ocurrió algo similar a lo que Michel De Certeau (2004), llamaría una “apropiación táctica”; es decir, ante lo que se asimila como mandato, éste nunca se adopta ni pasiva ni linealmente sino siempre desde un espacio subjetivo activo.

Sin embargo, también habría que mencionar que otra circunstancia que favoreció la incorporación del modelo en el discurso de los profesores fue su participación dentro de los “Talleres de investigación”. Esas asignaturas se organizan con un coordinador, que es de preferencia un profesor con mayor comprensión de los principios básicos que ya mencioné del currículum, y su función es precisamente producir un discurso de la producción artística desde los fundamentos de nuestro modelo metodológico, de modo que los profesores encuentran un campo pragmático cercano reconocido desde la semiótica, la complejidad o el constructivismo, y en nuestro caso también el psicoanálisis, que fácilmente adoptan, aunque nunca lleguen a reconocer esto.

Es agradable decir que varios profesores lo han llevado incluso como metodología para sus titulaciones de maestría o licenciatura.

Pero no quisiera pensar que el conflicto está saldado, la experiencia dice que éste tiende a suavizarse para aparecer después reforzado; sin embargo, ese reforzamiento ahora tampoco lo veo como algo catastrófico, ya que si realmente el conflicto se aviva podría ser señal de la aparición de nuevas posturas metodológicas, ahora más fundamentadas, pues finalmente el destino de una academia no es más que enriquecer la discusión. Como sea, los discursos de este plan de estudios están incorporados al discurso de los docentes, por ahora.

18

Alumnos

Se dice que los alumnos representan el factor más volátil de una escuela, entiendo esa volatilidad en el sentido de ser casi impredecibles, quizá lo que ocurre es que nunca se manifiestan dentro de una posición más o menos fija.

Podemos distinguir desde los “aplicados”, que manifiestan una actitud sumisa; hasta los “burros”, que curiosamente muestran más matices. Éstos últimos, comprenden también miembros sumisos que deambulan por la escuela siempre arrastrando materias reprobadas (que más bien parecen favorecer aplazamientos cada vez más largos para el término de sus estudios, aplazamientos que dan la impresión que responden a una estrategia bien planeada). Este grupo también incluye estudiantes de los llamados freaks sujetos con evidente condición de fractura, marginales que

han llegado a hacer de su automarginación estrategia de convivencia (que produce grupos para la identificación), estos personajes encuentran en el arte la situación ideal para construir su mundo en condición de elegidos, apoyados en el mito del artista maldito.

Pero aquellos que implican mayor dificultad para integrarse a un programa de estudios son un grupo que suele ser todavía más heterogéneo (cuya única característica es una dificultad parecida a la necesidad por comprender los planteamientos pedagógicos de la escuela), este obstáculo se refleja en un continuo impedimento en aprender, muestran imposibilidad al realizar prácticas y desplazamientos que los van orillando a una condición de rezagados. En algún sentido, constituyen un sector que de ningún modo encuentra su lugar en la institución; no lo logran pero, en una actitud plenamente humana, culpan a cualquier factor externo de su impedimento y cualquier falla institucional desde la impuntualidad de un profesor, hasta la ausencia de papel higiénico en los sanitarios, se transforman en muros que los aíslan de toda integración al conocimiento buscado por los programas de estudio.

En algún sentido se podría decir que constituyen el grupo de los que no tienen talento, madera o condiciones para alcanzar un cierto éxito profesional, pero desde luego que eso sería demasiado reductivo, además ni el talento ni la “madera” ni las condiciones son cualidades preexistentes a ninguna práctica disciplinaria, éstas se crean en el proceso; y claro habrá quien se tarde más, pero si se produce el deseo alrededor de un ejercicio profesional será muy probable lograr ese supuesto “talento”.

Pero el hecho conflictivo es que este numeroso grupo ante la frustración genera ambientes hostiles hacia otros grupos de alumnos, de profesores y desde luego hacia la institución, aún sin fundamento encuentran errores en casi toda propuesta escolar o pedagógica, se alían con más inconformes y crean eso que se llama despectivamente “grilla”.

Desde luego que para quienes intentan echar andar cualquier proyecto, este factor nunca debería minimizarse, más allá de reducirlo será pertinente complejizarlo e intentar producir estrategias, que si bien nunca lo detendrían por completo quizá sea viable, cuando menos mantener un registro constante y buscar reintegrar las fuerzas que ese fenómeno produce.

Este factor humano del que me atrevo a hablar, al ubicarlo dentro de la categoría cualitativa en Peirce o incluso en lo Real psicoanalítico, es porque de verdad a mi comprensión resulta el más incontrolable, no es raro pensarlo si lo relacionamos con los sujetos y las complejidades de sus interrelaciones, pienso que una herramienta útil para intentar desmontar sus laberínticas rutas es el concepto de Transferencia, referido a como Lacan (2002), intenta definirla: la transferencia es la puesta en acto del inconsciente.

Quizá lo que el psicoanalista intenta sugerir, es que la Transferencia se parece un poco a una puesta en escena, la escena de cada sujeto que se actualiza siempre en el encuentro con el otro, y que paradójicamente hace posible una relación, pero al mismo tiempo la impide, en razón de que a fin de cuentas esa escena es un filtro más o menos opaco al mirar el mundo. Esa escena pasará a ser un poco después lo que el mismo Lacan nombrara como: Fantasma.

Pienso que la Transferencia podría constituirse en un tema de estudio muy fértil para pedagogos y educadores, pero por lo pronto bastaría decir que dentro de nuestra institución este enfoque ha resultado de ayuda, ya que sobre esa consciencia, de que todos requerimos la creación de esa escena, resulta útil reflexionar sobre qué tipo de acto arma quien se constituye en un conflicto para la comunidad, aunque como bien lo dice el mismo Lacan, nunca es el problema la transferencia del analizante sino del analista y por desgracia, en este caso ese papel le toca a la institución.

20

La institución

Quizá ahora sea conveniente pasar a hablar de las dificultades que todo proyecto enfrenta en su relación con la institución. Si intento comprender este factor dentro del orden del objeto para Peirce es porque por una parte esa institución sin duda implica el posible acuerdo de realidad más tangible, pero por otra, toda realidad se constituye dentro de un amplio espacio imaginario. Es posible que muchos pensarán que la institución quedaría mejor comprendida dentro de lo que Peirce sugiere como interpretante, esto por su cercanía con la ley, sin embargo, a lo que me interesa aludir aquí, en tanto que área de conflicto, es a esa dimensión imaginaria que también participa y que para una ejecución de la ley será la parte más confusa, y por ello elemento de incertidumbre.

A lo que me refiero es que, todo sujeto dentro de una comunidad, crea una idea sobre lo que la institución representa, esta idea surge con la creencia de que es compartida por el resto de los miembros del grupo, y sin embargo, el hecho es que esa noción personal del deber ser de la institución contiene grandes divergencias si comparamos la que cada individuo tiene de ella.

Quizá alguien piense que la ley justo se crea para evitar estos malentendidos, pero ninguna ley, como todo discurso, alcanza lo real.

Ya en los hechos cotidianos, esta circunstancia se concreta al convivir con los sujetos que se asumen como fieles representantes de la institución y por razones que no alcanzo a comprender, al parecer están formados en la actitud de seguir al pie de la letra los formatos institucionales, formatos de programas, de reportes, de vida académica, de clases, de informes, etcétera. Formatos de competencias, de destrezas, de habilidades, de saberes, de taxonomías, de objetivos, en fin todos estos referidos a pedagogos o técnicos educativos.

Pero habría todavía otra fauna que más que ocuparse de principios pedagógicos se encarga de dar seguimiento a los mandatos de la administración en turno y toman a su cargo implementar al pie de la letra lo que “el rector”, “la sep” o “la dirección” quieren, son aquellos que nos guían con PIFIS, con ISOS, con valores, con tutorías, con sistemas de calidad, con planeaciones estratégicas, por mencionar sólo algunas que de primer intento me vienen a la cabeza.

Esa actitud de los miembros que se consideran los vigilantes de los mandatos de la institución es sin duda una de las problemáticas más difíciles de tramitar en la búsqueda de llevar a buen puerto cualquier proyecto dentro de una institución. Sin embargo, aquí mencionaré que una vez más el psicoanálisis resulta una herramienta útil.

Para esta problemática es pertinente reflexionar sobre el concepto de “Gran Otro” que Lacan (2003), nos propone. Este concepto intenta abarcar el proceso psíquico de todo sujeto, de suponer el saber y el poder en alguien, que ante la constante decepción que se produce primero al percatarse de que personalmente no se sabe, esta capacidad se desplaza paso por paso hasta llegar a una figura totalmente simbólica que será lo que Lacan llama “Gran Otro”, es decir, aquel o más bien aquello que sí sabe. La constitución de esta figura entre imaginaria y simbólica surge ante la imposibilidad

de todo neurótico de confrontar la circunstancia de que en realidad nadie sabe, es posible soportar la idea de que yo no sepa pero intolerable que nadie sepa. Ante ello se crea una noción a la que se dota de esa capacidad, sin embargo, esa construcción es necesaria solo que a mayor carencia de referentes simbólicos en los sujetos, esa noción se vuelve más imaginaria y fácilmente se le atribuye a un semejante, o como la llama Lacan: “el pequeño otro”.

Así es como es posible comprender los comportamientos de estos representantes de la institución, que acarrear tantas dificultades para que una comunidad logre apropiarse de las políticas determinadas por una administración, y lejos de producirse este proceso de interacción entre una academia y los lineamientos pedagógicos dominantes, surge una batalla que casi siempre culmina en la liquidación de ambos.

La estrategia para lidiar con esta problemática es simple, nadie sabe, así que, confrontar a cualquier guardián del saber oficial con su propia ignorancia, casi siempre produce un efecto suavizante que abre pequeños resquicios para entrar, y en lugar de obedecer mandatos institucionales será posible para una comunidad académica, recrear lineamientos de una administración.

22

Los procesos metodológicos

Por último, toca abordar las problemáticas que se producen al desplazar esos lineamientos metodológicos, al interior de un cuerpo docente, sin caer en la disposición que ya he criticado de quienes se asumen como centinelas de la voluntad oficial.

Por supuesto que en principio habrá que erradicar en lo posible esa actitud, como dice Slavoj Zizek (2006), en su texto sobre Gilles Deleuze, la mejor manera de traicionar a un autor, es seguirlo al pie de la letra. De modo que, quien se encarga de coordinar un proceso de esta naturaleza tendrá que partir del hecho de que adoptar un modelo metodológico implica un proceso de recreación y apropiación por una comunidad.

Pero otra complicación ha sido que la mayoría de los docentes de la comunidad de la Facultad de Artes de la UAEMéx., no tiene una formación teórica homogénea, ni en el sentido del espectro de discursos que se ejercitan, ni en el nivel de ejercicio de ellos; es decir, aparecen muchos referentes, y en niveles de información variables (desde

quien ha construido una postura teórica hasta quien apenas distingue pequeñas funciones para un proceso reflexivo).

Ante esta circunstancia, la estrategia ha sido intentar traducir el modelo hacia el saber que la mayoría de la comunidad comprende. Este saber fácilmente hemos podido ubicarlo en la producción artística. En principio, introduciendo la noción de que ésta es un proceso y no un objeto final; después diferenciando funciones que derivarán en partes de ese fenómeno. Esas funciones son el desplazamiento del triángulo semiótico de Ch. Sanders Peirce: el representamen, el objeto y el interpretante.

La actualización de esas funciones constitutivas de la semiosis peirceana, se ha sugerido que podrían ser entendidas en el proceso de producción artística como: una fase detonante de ésta (con un carácter básicamente afectivo), otra función objetual (con una característica esencialmente constructiva y una actividad reflexiva, con una cualidad argumental).

Comprender una producción artística, dentro de estos tres momentos, extraídos de las funciones semióticas de Peirce, dan al arte en principio, una concepción de éste como conocimiento; también se le asigna un carácter representativo que como consecuencia lo convierte en un suceso relativo, es decir, que cobra su sentido en función al enfoque de pensamiento desde el que se mire; por lo que se genera un amplio espectro de ideas sobre lo que se entiende por arte, sin que ninguna de ellas tenga que prevalecer sobre otras; por último, esta concepción del arte incluye como parte estructural del conocimiento artístico la experiencia afectiva.

Como lo dije desde un principio, de ningún modo pienso esta experiencia como un evento concluido y mucho menos triunfador, quizá sólo me atrevería a mencionar que alcanzamos ciertos logros, por ejemplo: una mayoría relativa de profesores han naturalizado las funciones mencionadas y bajo ese esquema, filtrado por sus propios intereses, asesoran y dirigen los proyectos de los alumnos; se ha desplazado el modelo hacia los lineamientos generales de titulación, ha habido momentos en que alcanzamos porcentajes del 90% de alumnos titulados. Bajo ese mismo esquema, con las especificaciones pertinentes, hemos construido un programa de estudios de posgrado reconocido por el PNPC; logramos la certificación del programa educativo; planteamos un nuevo currículum ahora de Arte Digital bajo este esquema metodológico; un porcentaje alto de nuestros alumnos, alrededor del 60%, accede a las becas de apoyos a jóvenes creadores, dentro de nuestra entidad.

Queda claro que todos estos sucesos son relativos, algunos incluso desde cierto punto de vista ni siquiera pudieran considerarse valiosos, sin embargo, la intención al traerlos a esta reflexión, es buscar cómplices ya aumentar la lista de creyentes en que ciertos éxitos pueden alcanzars, más allá del simulacro a la que la perversión de una ley educativa nos orilla.

Fuentes consultadas

Bourriaud, N. (2008) Estética relacional, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

De Certeau, M. (2004) La invención de lo cotidiano. Artes del Hacer, México, Universidad Iberoamericana.

Lacan, J. (2002) El Seminario 5. Las formaciones del inconsciente, Barcelona, Paidós.

Lacan, J. (2003) Seminario 7. La ética del psicoanálisis, Argentina, Paidós.

Morin, E. (2004) El Método. El conocimiento del conocimiento, Madrid, Cátedra.

Peirce, C. (1998) La fijación de la creencia, Traducción José Vericat. Disponible en: <http://www.unav.es/gep/FixationBelief.html>

Zizek, S. (2006) Órganos sin Cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias, España, Pre-Textos.

El arte, como la mayoría de las manifestaciones humanas, se desarrolla de manera natural a partir de principios que comprometen definiciones sacadas del ambiente socio cultural en el que cohabitan los sujetos. Entre ellas existen enunciaciones que enmarcan diferentes nociones de “identidad”, término polisémico formado por conocimientos diversos, en la mayoría de los casos representativo de contextos específicos. En ese sentido, las obras de los estudiantes y egresados de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México podrían analizarse por características del contexto local (que involucra una identidad específica), pero también pueden compararse con producciones de mismo nivel realizadas paralelamente en diferentes lugares dentro y fuera de la república mexicana. Para ello, podemos aguzar la mirada y detectar tópicos generales que ayuden a identificar y entender las obras, sin que ello signifique pretender abarcar las manifestaciones artísticas de todos los grupos y generaciones de alumnos y exalumnos de las carreras profesionales que aquí se imparten.

Además de las influencias que los alumnos reciben del contexto sociocultural, está claro que al interactuar con los elementos proporcionados por una academia (en términos amplios), se relacionan con una extensa gama de posibilidades pedagógicas, formales y técnicas que ofrecen los planes de estudio. A la vez

que interactúan consecuentemente como creadores con conocimientos de otras disciplinas relacionadas con el arte, para conceptualizar y desarrollar los proyectos. Tal es el caso de las carreras en Artes Plásticas y Arte Digital, y de la Maestría en Estudios Visuales, cuyo objeto de estudio enmarca diversos intereses por la imagen y la visualidad contemporánea. (La Maestría en Estudios Visuales, ha sido distinguida desde su creación por el nivel de calidad que exigen las instituciones acreditadoras del país). A estas salidas de producción de discursos artísticos la Facultad les ofrece la flexibilidad y autonomía que facilita a los estudiantes en el transcurso de su carrera, los medios para desenvolverse en un campo grande de posibilidades, en el que están implícitos sus propios intereses de investigación.

Los programas de estudio son revisados periódicamente en un debate igualitario, con conocimientos actualizados de cada una de las disciplinas con que el arte mantiene relaciones. Las necesidades de producción se solventan prioritariamente por las diferentes academias que intervienen en la currícula general de las carreras y el posgrado. En el caso de las licenciaturas, la estructura conceptual y formal la constituyen las academias de investigación, producción artística, teorías e historias, y en el caso del posgrado, esa función la realizan las líneas de investigación sobre pedagogía, producción artística y epistemología del arte. Por lo tanto, el tipo de arte que aquí se estudia, investiga y proyecta, se identifica con principios de renovación y movilidad permanente, tanto de los conocimientos como de los modos de producción artística. Además de poseer un sentido de pertenencia (relacionado con el circuito académico), que puede compararse con otros modelos artísticos que se desarrollan en otras localidades.

La mayoría de propuestas artísticas proyectadas en esta Facultad logran vincular (por motivación propia de sus autores), acontecimientos conceptuales y técnicos (acordes con la actualidad artística de su mismo nivel), integrando a sus procedimientos de producción, formas particulares y contenidos que encajan primordialmente en los eventos promocionales del medio cultural, nacional e internacional, como concursos de becas y bienales de arte universitario. En las obras de los egresados de las generaciones recientes, podemos observar que los rasgos más comunes que las identifican coinciden en la mayoría de los casos con las preocupaciones del entorno vivencial de sus creadores. Aunque los primeros grupos de egresados dieron prioridad a las maneras tradicionales de hacer arte (basadas en la pintura, la escultura y la gráfica,

priorizando la destreza técnica sobre los conceptos), ahora los temas y conocimientos integrados a las obras son de lo más variado y coinciden prioritariamente con el ambiente general del arte contemporáneo, sin que las preocupaciones formales y técnicas hayan perdido importancia.

En la medida que ha podido registrarse el crecimiento de la Facultad, las preocupaciones conceptuales, técnicas y formales han cambiado, y se han ido renovando las maneras de investigar, proyectar y producir, por ello ahora se incluyen conceptos que soportan instalaciones, ambientaciones, video arte, performances y productos artísticos dependientes de procesos digitales, surgidos desde un tronco común de conocimientos sobre la misma escultura, pintura, gráfica, dibujo y fotografía consecuentemente. Asimismo el nivel de debate entre alumnos y profesores se ha vigorizado, aquí los procesos de enseñanza y aprendizaje de las artes, entre otras cosas, goza de un variado y consistente abanico de posibilidades acorde con las realidades actuales. A nivel conceptual, los conocimientos disciplinares se encargan del estudio, análisis y ordenamiento del pensamiento por medio de teorías y prácticas artísticas, en las que las experiencias naturales de los creativos se nutren de referencias fundamentales del universo académico, para juntarlas con sus vivencias personales en un tiempo y espacio definidos; con el argumento de que, el sujeto es temporal y sus manifestaciones artísticas reflejan prioritariamente sus propios deseos, en función de la satisfacción de necesidades de un entorno social comunitario.

La incompreensión que enfrentan en algunos sectores de la población las manifestaciones de arte actual, se debe a que estas han ido modificando paulatinamente su capacidad simbólica, y por ende, su contenido fundamental. Académicamente existen infinidad de métodos de análisis e investigación, encaminados a proponer puentes que faciliten el entendimiento en sectores más amplios de la población. Para ello, la corriente semiótica, y sus relaciones con el psicoanálisis y el arte (base de los actuales planes de estudio), proporciona concepciones tripartitas, que facilitan tanto la comprensión de los fenómenos del arte, como la proyección y desarrollo de la ciencia del arte; reconociendo que existen paralelamente diversas posibilidades para generar proyectos artísticos y posteriormente comprender las obras. Otra forma de entender el conocimiento artístico la proporciona la hermenéutica analógica, la cual propone fundamentalmente, que la exégesis de la obra (o sea, su interpretación, decodificación y explicación), se realice a partir de desentrañar, en igual proporción,

el sentido literal del arte; que busca, principalmente, referencias lógicas y el sentido simbólico o alegórico, que pretende encontrar aquello que representan los objetos analizados en un ámbito sociocultural también específico.

En la actualidad, los circuitos legitimadores tienden a buscar más explicaciones sobre el arte que en ninguna otra época, propiciando que aparezcan obras en las que pesan más las ideas que la forma. Nunca antes se habían escrito tantas palabras alrededor de las obras de arte, ni sobre los sistemas de representación y sus relaciones con la estética; por ello, cada vez las posibilidades de abordar el arte desde diferentes disciplinas y a través de diversas metodologías, son más amplias y heterogéneas. En la prisa por apropiarse de los significados del arte, los estudiosos han posibilitado sobrepasar los límites entre los espectadores, los productores y las obras de arte. La proximidad entre esos tres factores, y los deseos de poseer el conocimiento sobre las obras, delatan la urgencia por descifrar hasta lo indescifrable. Lo que ha generado un entorno teórico especulativo. De ahí que, el arte de hoy se caracterice por cargar con la responsabilidad de encontrar en los conceptos las implicaciones de la pérdida del oficio compositivo.

28

El arte de ahora no depende del manejo de la técnica o de la maestría que adquiere el aprendiz para repetir los procesos de configuración de las obras, con el fin de encontrar el manejo de los elementos materiales y técnicos propios de un oficio. Pintar, dibujar o esculpir, eran actividades que caracterizaban antiguamente a los sujetos más diestros en el arte de hacer arte. El arte del presente, además de considerar las habilidades conceptuales y técnicas de los artistas, se desarrolla en un entorno creado por quienes lo circundan, teóricos, curadores, dueños de colecciones e instituciones como museos y galerías, escritores y usufructuantes del mercado publicitario, es decir, de todos los agentes que componen los circuitos de legitimación. Sin embargo, para entender, disfrutar, distinguir y codificar el arte, la Facultad plantea estrategias de legitimación del conocimiento y no de mercadeo. Entre ellas, la comúnmente utilizada por algunos teóricos del arte, que consiste en tomar la obra como una referencia del tiempo presente (con todas sus implicaciones en la vida cotidiana), y con un propósito evidente: dar cuenta de la contemporaneidad del suceso al que ella se refiere. De esta manera, la contemporaneidad se manifiesta como una condición histórico temporal de la obra, con relación a los sucesos y pensamientos sociales y culturales actuales. Es ahí donde puede insertarse la producción de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México.

Aún así, la contemporaneidad en el arte también utiliza conceptos que han atravesado todas las fronteras históricas y contextuales, y que gozan de fuerzas de significación especiales y útiles para dar paso a otras clasificaciones del mismo arte; por ejemplo, pensando en el lugar que ocupan las obras y el espacio donde se desarrollan, pueden diferenciarse como instalaciones y ambientaciones, arte objetual y no objetual, arte desmaterializado, arte procesual o arte basado en estructuras de transformación y sistemas seriales y desfuncionalizados. Estas maneras promueven cambios importantes y grandes renovaciones en la producción académica, que como agente catalizador registra contenidos conceptuales que los artistas incorporan a las obras, generando conclusiones diferenciadas de las formas cargadas de simbolismos ornamentados, en las que se basaban las producciones de las antiguas escuelas de arte. Las obras producidas en esta Facultad son el resultado del aprovechamiento de recursos y de la adaptación a los cambios que resultan tanto en el mundo de las ideas como en el de las formas, que en conjunción con las técnicas y los materiales propician experimentaciones e investigaciones que incluyen diversos procedimientos y lenguajes.

En términos de la relación del arte contemporáneo con otras disciplinas como la antropología, la sociología, la psicología y la filosofía, se distinguen varias fórmulas intelectuales que tienden a la desmaterialización de los objetos que se consideran obras de arte, en aras de una individualización de los modelos de presentación y representación que antes eran externos y concretos. Ahora predominan las formas no convencionales, que llevan consigo ordenes virtuales y en continuo movimiento, propios del pensamiento actual. Su comprensión permite todas las combinaciones posibles, estableciendo relaciones que sobrepasan el aspecto temporal y formal, y se circunscriben en cualquier forma del pensamiento humano. Para entender las obras de arte actuales existen muchas categorías establecidas por los diferentes esquemas de conocimiento, también relacionados con las metodologías. La producción artística actual deviene significaciones que cambian constantemente, son fugaces y no fijas, por ello sugieren una desestabilización del mismo arte en el sentido formal y conceptual, insertándose en modelos dinámicos que tienen que ver sobre todo, con cambios y fluctuaciones, como los que se registran continuamente en el pensamiento contemporáneo.

IMPORTANCIA DE LA MAESTRÍA EN LOS ESTUDIOS VISUALES

La Maestría en Estudios Visuales (en adelante MEV), inició en 2009 con la Primera Promoción de la que egresaron 15 estudiantes. Le han seguido cuatro promociones, con un total de 55 graduados, y dos promociones más con 35 alumnos que actualmente la cursan, haciendo un gran total de 90 estudiantes, cifra encomiable para el promedio de programas afines a nivel nacional. De ese conjunto, el 22.2% son de nacionalidad extranjera, principalmente latinoamericanos.

El objetivo general del programa es:

...formar capital humano con alto nivel de preparación en la producción artística y el análisis de los problemas de la imagen y la visualidad contemporánea mediante el desarrollo de modelos propios de conceptualización que incidan en la producción, la pedagogía y la epistemología del arte (UAEM, 2010: 31).

La Estructura Curricular contiene tres áreas:

- a. Básica: de capacitación en el estudio de lenguajes visuales, epistemología de la imagen y crítica de la visualidad contemporánea, a partir del análisis y la producción de obras y textos relacionados con el desarrollo de proyectos individuales.

- b. De aplicación del conocimiento: producción, pedagogía y epistemología del arte: que proporciona los conceptos teóricos y metodológicos que permitan a los estudiantes comprender la imagen como forma de generar y expresar conocimientos, construidos desde una lógica visual susceptible de ser transmitida, discutida y evaluada según parámetros culturales enfocados a la producción, pedagogía y epistemología del arte.
- c. Complementaria y estratégica: para la actualización, con informaciones emergentes que aparecen en el campo del arte, abordando alternativamente nuevos conocimientos dentro del hacer y el pensar, hacia el reconocimiento de los diferentes “circuitos” donde se desenvuelve el productor, educador o investigador de la imagen y la visualidad actualmente.

Parte de la fortaleza del programa radica en sus seminarios de experimentación visual y de investigación visual aplicada, ya que se constituyen en espacios privilegiados para el pensamiento y discusión colectivos de alto nivel académico.

Asimismo, se ha establecido semestralmente la realización de un Coloquio, donde se presentan ponencias y avances de los Trabajos Terminales de Grado (TTG), espacio colegiado que invariablemente aporta reflexiones y debates propositivos que contribuyen al mejoramiento de los escritos para titulación; así como ponencias magistrales que abordan diversos temas de actualidad en los Estudios Visuales. Cabe señalar que esta práctica incluye la realización de un Coloquio anual dentro de la Facultad de Artes, y otro Coloquio que se lleva al cabo en otra institución ubicada fuera del Estado de México, con lo cual se generan intercambios con diversos estudiantes y docentes, enriqueciéndose en todos los casos el sentido de la crítica y de la exposición de trabajos ante pares.

Consecuencia del compromiso de tutores y estudiantes, así como de la eficacia de los seminarios de experimentación e investigación aplicada en el avance general de los Trabajos Terminales de Grado, es que se registra más del 80% de titulación en la historia de la maestría, indicador clave para que el programa se mantenga en el Padrón de Posgrados de Calidad del CONACYT.

En el conjunto de TTG de los egresados, se destacan los temas relativos a la Estética y a la Epistemología del Arte, con menos frecuencia en Producción y en Pedagogía. Lo que evidencia importantes preocupaciones por la imagen y la visualidad contemporáneas,

con especial interés en los procesos; pero también en la profesionalización de la visualidad como resultante de la transdisciplinariedad que le es consustancial.

La MEV ha centrado su atención en el problema de cómo la producción de imágenes que le es propia, expresa, en la dimensión social de la creación artística, su parte crítica, quizá la que más capacidad tiene para debilitar la ‘fijación’ de la irreflexión en un mundo donde las imágenes son parte muy importante de su constitución. Por ello, el programa gravita en torno a un tipo de producción reflexiva, en la cual el potencial de lo visual se exige contrario, o al menos cuestionador, al establecimiento de una relación de mera instantaneidad, es decir, de una coincidencia plena con el mundo, como efecto de la ausencia del pensamiento en ese “exceso” de sentido que el régimen actual de la visualidad se atribuye (Rodríguez, 2016).

De ahí que la MEV ha otorgado especial interés a la formación de profesionales de la visualidad contemporánea, que sean críticos y a la vez creativos en cuanto al conjunto de operaciones de lo visual en la configuración del universo de la estetización que pareciera haberse constituido, en su fabulosa sofisticación, como el poder mismo, o sea, como un sistema que se autoproduce generando a su vez la entidad de lo social desde él (Prada, 2005).

Pensar en la enseñanza de los Estudios Visuales, como un campo de transdisciplinariedad, supone, ante todo, la previa relocalización de la producción artística en la disolución de la diferencia entre los procedimientos, estrategias y fines de la política y la cultura. Asimismo, interesa no sólo reflexionar acerca de la pedagogía artística sino, además, en la filosofía que seamos capaces de forjar a fin de mantener la educación en constante renovación y estrecha vertebración sociológica (García, 2011).

Para 2016 se trata de consolidar esta propuesta de posgrado de calidad centrado en una posición más comprometida con el análisis de la interrelación entre poder, sistema lingüístico y prácticas culturales, es decir, en las formas en las que se produce la sistematización controlada del lenguaje (ya eminentemente visual) y el conocimiento (Kosuth, 1997).

La rápida evolución y progresiva complejidad de las prácticas artísticas de las últimas décadas, así como la cada vez más problemática articulación de éstas con el entramado de lo social, han llevado a los centros de enseñanza del arte a una difícil situación.

Cambios y evolución vertiginosa cuya progresión no se ha visto acompañada, no obstante, de un proceso paralelo en el ámbito educativo, especialmente de posgrado, lo que ha ahondado en la ya preocupante problemática en la enseñanza del arte en el contexto de las nuevas sociedades del conocimiento.

Por otra parte, resulta especialmente importante la aproximación que a las prácticas artísticas y estéticas emergentes genera la transdisciplinariedad de la investigación propia de los Estudios Visuales, puesto que, desde este enfoque, ya no sería posible considerar que el discurso sobre el arte pueda tener una existencia independiente como disciplina, toda vez que, como afirmó Susan Buck-Morss, ni como práctica, ni como experiencia, menos aún como fenómeno podría ser aislado el arte hoy del conjunto de las prácticas de producción visual (Buck-Morss, 2009). De ahí que no dejen de atender los Estudios Visuales hoy al arte como forma distintiva de creatividad visual, ni obvien su tradición historiográfica. Sin embargo, los Estudios Visuales siempre anteponen la importancia del análisis crítico de la imagen como objeto social, a su legitimación como perteneciente al ámbito de lo artístico o a la llamada “institución arte”. El punto es que, si bien los esfuerzos de integración de lo artístico en la esfera de lo social, como actividad o actitud de vida, han exigido su plena desterritorialización como actividad independiente o separada, no quiere ello decir que sus efectos no sean exclusivos.

Por lo tanto, tarea importante de la MEV desde su fundación ha sido la acción de dismantelar los códigos de comunicación existentes mediante la recombinación de algunos de sus elementos en estructuras que pueden ser usadas para generar nuevas imágenes del mundo, propuesta por Victor Burgin, en la medida que como la actividad exclusiva de la práctica artística hoy, sería, seguramente, la que exige un desarrollo más apremiante (Burgin, 2006). Ahora bien, la enseñanza profesionalizante de los Estudios Visuales, tal como es concebida en la MEV de la UAEMéx., expresa el carácter problemático del pensar, el conocer y el actuar. Incluso, tal vez se trate de un buen modelo para el cuestionamiento de las condiciones de posibilidad misma del conocimiento y la producción de sentido, en la manera como éste es administrado y construido por los mecanismos sociales y la producción dominante en las sociedades contemporáneas; pero también para la construcción de propuestas de abordaje y solución de cuestiones centrales de la visualidad y los regímenes escópicos que imperan bajo la cultura digital actual (Brea, 2007).

Por ello, la MEV recupera la perspectiva de que, mientras la enseñanza del arte debe combinar la orientación pragmática y resolutoria del conocimiento técnico de los medios contemporáneos de producción visual; los Estudios Visuales aportan la promoción de nuevas preguntas, diversas interrogaciones, vacíos del sentido como vías de escape de los excesos de sentido propios de las lógicas comerciales y políticas de las sociedades de elevado consumo.

El éxito en la configuración de entidades interrogativas es el de la exposición de lo que siempre se halla oculto y sustraído, lo que, aun existiendo, parece eludido, sin forma en un mundo donde todo aparece exagerada y engañosamente explícito, es decir, y utilizando la fórmula baudrillardiana, demasiado obvio para ser verdad. De ahí que la MEV dé especial acento en la puesta en crisis/desconstrucción de certezas, como condición para avanzar en la construcción de estrategias y/o reformulaciones sobre la visualidad (Baudrillard, 2006).

Coincidimos en que la creación artística, según Guattari, debido a la interrelación de saberes que le es propia, intervendría fundamentalmente en el establecimiento de dispositivos productores de focos de subjetivación. Esto es, de un núcleo enunciativo, que permitiría reemplazar, a nivel social, la oposición entre sujeto y objeto por la de producción/subjetividad (Guattari, 1994). Esto es de la mayor importancia para la MEV, toda vez que la formación de recursos humanos en los diversos cursos atiende precisamente esa relación, como la base para el despliegue de los dispositivos de creación y de investigación aplicada.

Por otra parte, la Maestría en Estudios Visuales asume plenamente la concepción de Anna María Guasch, en el sentido que los estudios visuales, en tanto proyecto de transdisciplinariedad, surge como alternativa al carácter “disciplinar” de buena parte de las disciplinas académicas, incluyendo la Historia del Arte, sosteniendo hasta la fecha un interés y producción en textos, libros y antologías, así como variados y numerosos ensayos entorno a la visualidad, como posibles respuestas a interrogantes formuladas desde distintos campos, tales como ¿cuáles son las vías idóneas para proveer una perspectiva analítica de la cultura visual? O ¿cómo acotar los límites conceptuales a un campo tan expansivo como éste? (Guasch, 2003).

Según el llamado pictorial turn de Mitchel, se trata de un descubrimiento postlingüístico y postsemiótico de la imagen, una compleja interacción entre la visualidad, las

instituciones, el discurso, el cuerpo y la figuralidad, y sobre todo es el convencimiento de que la mirada, las prácticas de observación y el placer visual unidas a la figura del espectador puede ser alternativa a las formas tradicionales de lectura unidas a los procesos de desciframiento, decodificación o interpretación (Mitchel, 2003).

Por ello, lo importante es examinar en profundidad el papel de la imagen en la vida de la cultura, o bien considerar que el valor de una obra no procede (o no solo) de sus características intrínsecas e immanentes sino de la apreciación de su significado, tanto dentro del horizonte cultural de su producción como en el de su recepción e interpretación.

El énfasis en la interpretación invoca otra noción especialmente relevante en la MEV: “Semiótica de la representación”, por la que de cada imagen lo que cuenta no es el concepto de parecido o mimesis, sino el entramado del discurso semiótico por el que cada obra contribuye a estructurar el entorno cultural y social en el cual se encuentra localizada, en una opción que se quiere alejada de una tradicional historia social.

36

Los estudios visuales, tal como se conciben en la MEV, se presentan como una concepción inclusiva que posibilita la incorporación de todas las formas del arte y del diseño, o fenómenos relacionados con el cuerpo, tradicionalmente ignorados. Incluye una amplia variedad de cosas visibles (de dos y tres dimensiones) que el ser humano produce y consume como parte de la dimensión social y cultural de sus vidas. Y aquí entran tanto el campo de las bellas artes, como los del diseño, el film, la fotografía, la publicidad, el video, la televisión o el Internet.

En una palabra: en la MEV el estudio de la visualidad, de la visión y de los medios ha de entenderse de la manera más inclusiva posible, casi como un colapso, convergencia o solapamiento entre los distintos medios, los tradicionales junto a los nuevos, como los digitales, a modo de táctica con la cual estudiar la genealogía, definición y funciones de la vida cotidiana “posmoderna” dominada/globalizada de la visión: crear el marco de referencia teórico en el cual tengan cabida las culturas de lo visual: la retórica de la imagen, el panopticismo, las relaciones entre mirada y subjetividad, el fetichismo, así como un estudio cultural de la mirada.

Fuentes consultadas

- Baudrillard, J. (2006) El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas, Buenos Aires, Amorrortu.
- Brea, J. L. (2007) "Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image" en Cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica, Barcelona, Gedisa, pp. 177-198.
- Buck-Morss (2009) "Estudios visuales e imaginación global" en Antípoda, núm.9, julio-diciembre, Colombia, Universidad de los Andes, pp.19-46.
- Burgin, V. (2006) "Reflexiones sobre grado de 'investigación' en los departamentos de artes visuales" en Journal of Media Practice 7, núm.2, pp. 101-108.
- García, A. (2011) "Lógicas de la imagen" en Filosofía de la imagen, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 15-56.
- Guash, A. M. (2003) "Los estudios visuales. Un estado de la cuestión" en Estudios Visuales, núm.1, noviembre.
- Guattari, F. (1994) "El nuevo paradigma estético" en Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad, Buenos Aires, Paidós.
- Kosuth, J. (1997) "Within the Context: Modernism and Critical Practice" en Writings, 1967-1988, Coupure, Ghent.
- Mitchel, W. y J. Thomas (2003) "Mostrando el ver" en Estudios Visuales núm.1, noviembre.
- Prada, J. M. (2005) "La enseñanza del arte en el campo interdisciplinar de los estudios visuales" en José Luis Brea Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización, Madrid, Akal, pp.131-141.
- Rodríguez, S. (2016) "Cuestionar lo visible" en La Tempestad, vol.18, núm.112, julio, pp. 46-52.
- UAEMéx. (2010) Maestría en Estudios Visuales, México, Universidad Autónoma del Estado de México-Facultad de Artes.

Y así como es sólo la ardiente conciencia de lo que no podemos ser la que garantiza la verdad de lo que somos, así también es sólo la lúcida visión de lo que no podemos o podemos no hacer la que le da consistencia a nuestro actuar.

Giorgio Agamben, Desnudez

39

Las manos en la creación

Cualquier acto de creación parte de una necesidad, del esfuerzo por descreer lo habitual, de la desconfianza al estado consustancial de las cosas.¹ Este acto se genera con, desde, y en el cuerpo, así como en sus gestos. La creación artística tiene como gesto capital el de las manos, imaginar por un momento: ¿qué sería de la creación si no estuvieran? Cambiaría radicalmente la historia.

Las manos y su eterna oposición. No son iguales, no se ayudan y, a veces, hasta se repelen. Una sostiene un libro mientras que la otra bebe café o toma otra cosa “Mi

¹ “No aceptes lo habitual como cosa natural”, cita asociada a Bertolt Brecht.

mano derecha es una golondrina, mi mano izquierda es un ciprés...”² Una es teórica y la otra práctica. No están juntas a menos que se les fuerce.³

Las manos encuentran en su camino una serie innumerable de objetos. Y con ellos experimentan. Esa actividad manual los molesta, los saca de sus casillas y como toda observación que no sólo perturba, sino produce a lo observado, los objetos comienzan su metamorfosis. “...entendemos el mundo, cuando comparamos objetos; y lo investigamos, cuando lo penetramos para comparar los objetos con nuestros valores. Investigar los objetos significa tanto como provocarlos a oponer resistencia a la presión de las manos y obligarlas así a descubrir sus estructuras internas” (Flusser, 1994: 58). De las transformaciones más ligeras hasta las más radicales, la naturaleza interna de los materiales escapa a ser investigada.

Ciertos objetos como el vidrio se rompen bajo la presión; otros, como el algodón, la absorben y asumen; los hay que, como el agua, se deslizan entre los dedos, y no faltan los que, como el mármol, descubren deficiencias ocultas. Cada objeto tiene una astucia que le es propia, con la cual elude el esfuerzo de las manos por imponerle a la fuerza un valor (Idem, 59).

40

Las manos tratan de hacerse a la medida de sus objetos, intentan devenir cualquier cosa. Contrario a la idea de Flusser, podríamos pensar que las manos también ponen resistencia a los objetos, se desorganizan al tener que ser blandas, ásperas, rugosas, duras. Los cambios las hacen desconfigurarse. En el cuento de “La panza de la salamanquesa”, Italo Calvino las describe sin yemas y recorriendo un vidrio, si acaso hubieran tenido más tiempo, serían humanas.

Lo más extraordinario son las patas, verdaderas manos de dedos suaves, todos yema, que apretadas contra el vidrio se adhieren con sus minúsculas ventosas: los cinco dedos se ensanchan como pétalos de florecitas en un dibujo infantil, y cuando una pata se mueve, se recogen como una flor que se cierra, para volver después a estirarse y aplastarse contra el vidrio, haciendo aparecer estrías minúsculas semejantes a las de las huellas digitales. A la vez delicadas y fuertes, estas manos parecen contener tanta inteligencia potencial que les bastaría poder liberarse de la tarea de permanecer allí pegadas a la

² “Mi mano derecha es una golondrina, mi mano izquierda es un ciprés...” extracto del poema “Canción de la muervida” de Vicente Huidobro. Consultado en <http://www.poemaspoetas.com/vicente-huidobro/cancion-de-la-muervida>.

³ “Podemos intentar que ambas manos coincidan en un impedimento, en un problema o en un objeto. Ese gesto <<pleno>> es el gesto de hacer” (Flusser, 1994: 49).

superficie vertical para adquirir las dotes de las manos humanas, que según dicen se volvieron hábiles cuando ya no tuvieron que colgarse de las ramas o apoyarse en el suelo (Calvino, 1990: 59).

El acto de creación significa también tener una idea en las manos (como las que se acercan y convierten en oro lo que tocan). Gilles Deleuze, relaciona las ideas a la resistencia. El acto del habla,⁴ un acto contingente de afirmación o negación, también lo es, aunque pueda agotarse en el grito⁵ de Rancière.⁶ Información o contra-información, lenguaje o aullido sirven para lo mismo sin la imaginación del sujeto que enuncia. "...la contra-información deviene efectivamente eficaz cuando ella es (y lo es por su naturaleza) cuando es o deviene acto de resistencia" (Deleuze, 1987).

La información lo es cuando pone en acción al sujeto. Su comunidad está hecha de ideas que se tejen a partir de esa información. La contra-información supone el levantamiento de una estructura de ideas más fuerte y a "contrapelo", como lo mencionó Brecht. Lo que implica una mira de realidad distinta, una manera paralela de generar y ordenar el mundo. Esta concepción es posible desde lo artístico, dice Deleuze (1987), que "...el acto de resistencia tiene dos caras: es humano y es también [el] acto del arte". La relación entre obra de arte y acto de rebeldía es que el artista, como cualquier persona, se opone cuando piensa y cuando usa su potencia.⁷

...el arte es lo que resiste, aunque no sea lo único que resiste. De ahí la relación tan estrecha que se da entre el acto de resistencia y la obra de arte. No todo acto de resistencia es una obra de arte, aunque lo sea en cierto modo. No toda obra de arte es un acto de resistencia aunque, sin embargo, en cierto modo, lo es (Deleuze, 2007: 288).

La producción es el acto de resistencia por excelencia. Existe la idea romántica que esta acción tendría como fin dejar huella o índice de haber existido, trascendencia y rastro del yo aquí. Habría que ser cuidadosos al observar que la idea de creación e impotencia en este texto, pretende olvidarse de que hay un sujeto que genera experiencias y dice

4 "Y en toda la obra de Straub, el acto de la palabra es un acto de resistencia" (Deleuze, 1987).

5 "Y este acto de resistencia en la música culmina con un grito. Como también hay un grito en Woyzek, hay un grito de Bach: "afuera, afuera, no quiero verlos". Eso es el acto de resistencia" (idem).

6 "El hombre, dice Aristóteles, es político porque posee el lenguaje que pone en común lo justo y lo injusto, mientras que el animal solo tiene el grito para expresar placer o sufrimiento. Toda la cuestión reside entonces en saber quien posee el lenguaje y quién solamente el grito (Ibidem, 14).

7 Esta frase significa oponerse al poder "...el poder –y es ésta su figura más opresiva y brutal– separa a los hombres de su potencia y, de ese modo, los vuelve impotentes" (Agamben, 2011: 59).

“yo”. No lo puede haber si se deviene un CsO,⁸ pues en cada agenciamiento hay una desarticulación de la completud y la identidad. No existe unidad que de sentido a lo que se hace. El arte resiste porque contiene imaginación y tiempo, porque usa la más fina traducción de la información, su última forma. Es decir, la modifica en conceptos o ideas. Trabaja con el devenir que componen el sujeto y su universo.

La potencia del poder no

Cuando Deleuze relacionó el arte con la resistencia, no dejó claro qué es ésta última. A Giorgio Agamben le pareció insuficiente una definición simple como “oposición a una fuerza externa”.⁹ Deleuze, según el filósofo italiano, hace una relación entre acto de creación y liberación de un poder.¹⁰ He aquí donde todo se vuelve más profundo. ¿Qué significaría el poder?, ¿estaría determinado al acto?, ¿el acto de creación se concretaría a una acción?, ¿en lo artístico sería pintar, dibujar, esculpir, diseñar o escribir, es decir, se referiría únicamente a la técnica o al conocimiento de hacer? o ¿se podría hablar de poder desde la posibilidad de su no ejercicio?¹¹ Coincidimos con Agamben, el poder parte de una relación directa con su no ser, con su no actuar. Su fuerza contraria lo determina. Su totalidad está conformada no por su ser actuante, sino por el cuerpo inerte que encierra su propia potencia. Como cuando el artista tiene el deseo de crear, pero ese deseo es retenido y actúa como una masa oscura, como algo que lo ralentiza. Marcel Duchamp dejó de crear para dedicarse a jugar ajedrez, el mismo apuntó: “decir retardo en lugar de pintura o cuadro...” (Paz, 1995: 15). Duchamp “Una obra sin obras: no hay cuadros sino el Gran Vidrio (el gran retardo)...” (Ibídem, 16).

El deseo de crear se conservó parcialmente en el no hacer, en el no realizar. No actuar, para prolongar, para conservar el juego.¹² Es en este sentido que el “no ser” funge como resistencia “...impuissance, ne signifie pas ici absence de toute puissance, mais puissance de ne pas...” (Agamben, 2015: 49). El “poder no hacer” constituye un detenerse, una parada necesaria. Este “poder no” convertido en poder, da solvencia; “el poder” de la suspensión. Se abre una capacidad para pensar, un acto de resistencia contra el impulso ciego. El no hacer, es en realidad un hacer, pero un hacer crítico, he ahí su consistencia.

8 Cuerpo sin órganos.

9 “...opposition à une force externe ne me semble pas suffisant pour une compréhension de l’acte de création” (Agamben, 2015: 46).

10 “l’acte de création et la libération d’une puissance” (Idem).

11 “La puissance... est donc définie essentiellement par la possibilité de son non-exercice” (Ibídem, 47).

12 “...joue, pour ainsi dire, avec sa puissance-de-ne-pas jouer” (Ibídem, 51).

La resistencia al acto significa evitar el agotamiento. Representa la contención (no represión) tramitada desde la potencia. La resistencia al acto evita la fatiga, impide agotarlo todo.

Potencia como inherencia dinámica y constitutiva de lo singular y de la multiplicidad, de la inteligencia y del cuerpo, de la libertad y de la necesidad – potencia contra el poder– allí donde el poder es un proyecto para subordinar a la multiplicidad, a la inteligencia, a la libertad, a la potencia (Negri, 1993: 317).

Capacidades exponenciales del ser en lo múltiple.

“Separado de su impotencia, privado de la experiencia de lo que no puede hacer, el hombre de hoy se cree capaz de todo y repite su jovial <<no hay problema>> y su irresponsable <<puede hacerse>>...” (Agamben, 2011: 60). Mientras que optar por no concretar el acto, significa que la potencia permanecerá libre y ocupará su fuerza en la posibilidad de transformación. Se desocupará de poder y creará un espacio para pensarse a sí misma, para profanar su función y su deber ser. Se abrirá, se entregará a un poder puro. La potencia es un acto de resistencia desafiante porque:

...la potencia del ser lo fija o lo destruye, lo plantea o sobrepasa dentro de un proceso de constitución real. El refuerzo que el concepto de poder propone al concepto de potencia hace mención a la demostración de la necesidad –para la potencia– de plantearse siempre contra el poder (Negri, 1993: 319).

De alguna manera, el “poder no” es lo que puede no ser, pero que es de otro modo. En su impotencia, en su imposibilidad, he ahí el poder supremo.¹³ Esta forma ocupa un doble lugar: lo que puede no aparecer o estar de otra manera, lo virtual. El “poder no” contiene a la contingencia, se ciñe a ella. A pesar de lo expuesto, tampoco podríamos afirmar tajantemente que pasar al acto agotaría todo deseo, porque lo que permanece fuera, lo no realizado, siempre quedará como potencia. El problema es pensar que debemos hacerlo todo, reaccionar, ser mejor que los otros. El hombre,

...por el contrario, debería darse cuenta de que está entregado de manera inaudita a fuerzas y procesos sobre los que ha perdido todo control. Se ha vuelto

¹³ “...l’impuissance est la puissance suprême” (Ídem).

ciego respecto no de sus capacidades sino de sus incapacidades, no de lo que puede hacer sino de lo que no puede o puede no hacer (Agamben, 2011: 60).

Impulso y resistencia, vaivén de la vida

44

Explicitada la tesis anterior, apoyamos la idea de Agamben de que la obra de arte no se reduce al poder hacer, pues quedaría fuera todo lo que implica el no hacer. Es en el no poder que se encuentran todos los ejercicios por intentar, por alcanzar. Es ahí donde está el grueso del tiempo. La verdadera creación vive suspendida entre dos estadios: poder e impotencia. Detenida en el ritmo de una contradicción, la creación no es ninguna totalidad ni su oposición, sino lo que está en el medio.¹⁴ Eso que se presiente, lo que está aún sin llegar. La creación, por ende la impotencia, es el temblor en el pianista, la falla en el dibujante, el paso en falso de la danza, la imposibilidad de la perfección. En una misma pintura se hallan borroneados los intentos del pintor por llegar a la imagen final, sin que ésta en realidad lo sea. Agamben y Deleuze creen que el mismo cuerpo resiste, se reconfigura, irrumpe su función. Es la propia máquina la que se rebela a la totalidad del acto: el artista no repite, “la verdadera repetición es imaginación... La diferencia habita la repetición” (Deleuze, 2012: 127). Así, en la creación no sólo se habla de la potencia en el acto, sino de todo lo que está en proceso de ser, “Aquel que es separado de lo que puede hacer aún puede, sin embargo, resistir, aún puede no hacer” (Agamben, 2011: 61). Potencia e imposibilidad de crear.

De esta forma, si se dejara libre a las manos para investigar los objetos y ellas convivieran sin restricciones entre lo que palpan y lo que no, es decir entre lo que conocen y lo que sueñan, tocaríamos el mundo con ambos lados, combinando sin dificultad teoría y práctica. Dentro de una fauna objetual, las manos saldrían de cacería y permanecerían inactivas, inmóviles, “nada” más que mirar el paisaje. Las manos comprenderían su proclividad a poder no. Sólo estas magnitudes en blanco, les darían la fuerza para crear y detenerse a hacer sus gestos.

Las manos en 33 resquicios:¹⁵

se palpan, se manosean, se acarician,
se soban, se pulsan, se rasguñan,

¹⁴ la cuestión no es el “no poder”, sino el “poder no”. Una relación de contrapunto entre dos extremos.

¹⁵ Inspirado en el poema “12” de Oliverio Gironde.

se ejecutan, interpretan, repican,
suenan, redoblan, paran
chocan, rozan, pegan,
dan, se competen, se conciernen.

Refieren, se magullan, dependen,
se pertenecen, se alcanzan, se bordean,
caen, caben, hurgan,
se lindan, se llaman, sueñan

miran, corresponden, se congelan.

Y así lo hacen con los objetos. Desde su poder y su impotencia.

Fuentes consultadas

Agamben, G. (2011) *Desnudez*, Barcelona, Anagrama. (Obra original publicada en 2009).

Agamben, G. (2015) *Le feu et le récit*, Paris, Bibliothèque Rivages. (Obra original publicada en 2014).

Calvino, I. (1990) *Palomar*, Madrid, Siruela. (Obra original publicada en 1983).

Deleuze, G. (1987) *Qu'est-ce que l'acte de creation?* [Archivo de video] disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>

Deleuze, G. (2007) *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, Valencia, Pre-textos. (Obra original publicada en 2003).

Deleuze, G. (2012) *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu. (Obra original publicada en 1968).

Flusser, V. (1994) *Los gestos*, Barcelona, Herder. (Obra original publicada en 1991).

Negri, A. (1993) *La anomalía salvaje: ensayo sobre poder y potencia en Baruch Spinoza*, Barcelona, Anthropos. (Obra original publicada en 1981).

Paz, O. (1995[1973]) *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México, ERA. Disponible en: <http://www.perrorabioso.com/sites/default/files/Ranciere-Sobre-Politiclas-Esteticas.pdf> (Obra original publicada en 1973).

Artistas egresados de la

NODOS
Facultad de Artes



MUSEO UNIVERSITARIO
Leopoldo Flores

Septiembre 2016/
enero de 2017.
Toluca, Estado de
México.



PONENCIAS

Introducción

El presente texto aborda una problemática que se da en las escuelas profesionales de arte. Si pensamos la universidad como una institución cuya misión es generar y difundir el conocimiento, es necesario una reflexión en torno al papel del arte en esa labor. ¿De qué forma los artistas generan conocimiento?, ¿puede ese conocimiento ser difundido y relacionarse así con el de otras áreas?, ¿los artistas egresados de las facultades de arte son profesionales del arte, capaces de analizar y reflexionar su quehacer de modo que les permita dar cuenta del conocimiento que han generado? Estas preguntas dieron lugar a esta propuesta: la escritura epistémica puede y debe ser generada desde el arte, lo que significa que debe ser escrita por los artistas.

El arte reconoce la posibilidad de comprender la compleja relación que establecemos con el mundo desde lo sensible y desde el pensamiento. Las obras se constituyen en complejos tejidos de conocimientos, que provienen de la experiencia de vida, de las experiencias con el material de trabajo y de reflexión acerca ideas de otras ciencias, que el artista cita en su trabajo. Así, tenemos obras relacionadas con muchos saberes:

las matemáticas, la medicina, la filosofía, el psicoanálisis. El arte siempre se nutre de todas partes. La práctica artística que proviene de las universidades debe ser realizada de manera consciente y la escritura puede ser la herramienta más adecuada.

La escritura epistémica se produce argumentando el pensamiento, a través del diálogo que genera con autores. Para ser epistémica, la escritura de los artistas requiere de la unión de elementos de la experiencia y elementos de la sensación. En este sentido, proponemos a “la metáfora conceptual” como herramienta para trabajar con el conocimiento que produce el arte.

Los autores revisados, para la elaboración de este escrito, provienen de distintas áreas. De la literatura: Jorge Luis Borges y Justo Navarro; la filosofía: Chantal Maillard y John Dewey; de la psicología social: Pablo Fernández Christlieb; y la lingüística: George Lakoff y Mark Johnson. Cada uno de ellos aporta maneras de construir el conocimiento, en las que pueden advertirse vínculos muy cercanos con el arte y sus procesos. El presente texto, es un tejido que propone un posible camino hacia la formación de creadores, cada vez más conscientes del papel del arte en la generación del conocimiento en la universidad.

52

El conocimiento que se genera en el hacer

El arte no puede enseñarse, pero puede aprenderse a través de un proceso de reflejo.

La escritura epistémica produce conocimiento al mismo tiempo que lo divulga. Genera conocimiento, pues está argumentado a través del diálogo entre especialistas alrededor de problemáticas determinadas. Al poner las ideas por escrito se ordenan, se confrontan y se analizan para generar nuevas posibilidades de comprender el mundo.

No es posible decir que conocemos algo hasta que somos capaces de apropiárnoslo. Apropiarse, significa que la información, recientemente adquirida, ha establecido relaciones con los conocimientos que ya poseíamos. La escritura epistémica, al generar un diálogo a través del aparato crítico con todos aquellos que nos antecedieron, permite ir creando relaciones cada vez más complejas: la información se vuelve conocimiento, ahora es nuestra.

El diálogo se crea siempre que afirmamos algo, según Noel Angulo, al enunciar siempre recurrimos a voces de otros, lo recordemos o no:

...el concepto de polifonía retoma la relación que establecemos con nuestras lecturas y con nuestros interlocutores, que impactan nuestros modelos mentales o modelos de entender la realidad (...) Nuestra experiencia lectora modifica nuestros modelos mentales y cuando interactuamos con otros nos acompañan múltiples voces (Angulo, 2013: 100).

Escribimos siempre usando las voces de todos los que nos antecedieron. La escritura epistémica genera diálogos que argumentan las ideas propuestas.

En la creación de obras artísticas sucede lo mismo: el artista se nutre de la cultura y retoma (sin saberlo o deliberadamente), la obra de otros artistas. Hace "citas visuales", que a su vez generan diálogos con épocas y conceptos distintos. La mayoría de los artistas visuales son investigadores, y el resultado de sus indagaciones está en su obra. Sin embargo, el trabajo de investigación artística y el conocimiento que se produce han sido minimizados, por considerarlos poco o nada objetivos.

La escritura epistémica no sólo es propia de la ciencia o de la generación del conocimiento objetivo, sino también del arte y del espacio subjetivo. Todos los ámbitos del conocimiento están, en mayor o menor grado, permeados por el sujeto: la objetividad no es total en ningún ámbito de la vida humana; pues el conocimiento implica siempre al sujeto que lo experimenta. Cualquier tipo de escritura lleva en sí mismo una forma de subjetividad. "Sólo puedo construir mirada desde mis ojos que son los de mi sensación del mundo". El arte, a diferencia de la ciencia, pone de manifiesto en todo momento al sujeto y su experiencia, por eso el conocimiento se genera a través de la experiencia que vive el productor al realizar la obra, o la del espectador que interactúa con ella. ¿Es posible proponer una "escritura epistémica" desde el arte, desde el productor mientras elabora la obra, y no sólo desde los diversos análisis que pueden hacerse alrededor de un objeto artístico?

El conocimiento que produce el arte, al estar profundamente vinculado con la experiencia vivida, se construye desde la sensación. La sensación y la razón han permanecido por mucho tiempo como opuestas. Parece ser que podemos deslindarnos de nuestros pensamientos mientras sentimos, y no sentir nada mientras pensamos. Dice el psicólogo social Pablo Fernández Christlieb:

Tal vez la tragedia de la época contemporánea, esa tragedia que se llama desánimo, sinsentido, desgano, descorazonamiento, desaliento, hastío, aburrimiento, es el hecho de que los pensamientos que se producen son muchos y pueden ser verificados y correctos, pero no creídos, y por lo tanto, uno está ausente de ellos, porque se le ha enseñado a pensar con pensamientos que son objetivos, que son, ni duda cabe, cada vez más inteligentes, pero que, por lo mismo, no pueden ser sentidos, y eso se siente feo, y ese sentimiento tan antiestético es parte de nuestra cultura contemporánea, que consiste más o menos en que cuando se piensa se siente que pensar no se siente nada, y eso duele, y hasta mata (Fernández, 2005: 14).

Siguiendo esta idea, el pensamiento siempre es una forma de sentir el mundo, estemos o no conscientes de ello, y las sensaciones implican siempre un pensamiento. El arte surge de la sensación e implica un pensamiento, la escritura permitirá que nos acerquemos a ese pensamiento.

54

El arte contemporáneo, al ser cada vez menos manual y más relacional, reclama un espectador que supere la pura contemplación emotiva de la obra. Las obras de arte actual, se alejan de las formas tradicionales de producción de la plástica (pintura, escultura, gráfica, etcétera), para encaminarse a formas conceptuales, donde es evidente la desmaterialización del objeto. El objeto de arte es cada vez más abstracto, por lo tanto, al espectador le resulta insuficiente la pura contemplación de la materia, necesita saber más para poder acercarse a la totalidad del objeto artístico: a su complejidad.

Este espectador, más activo, requiere de mayor acercamiento al proceso de creación del artista, para comprender y disfrutar de la obra como un acto estético. Una obra toma forma a través de una experiencia; el artista se relaciona con espacios, materiales y herramientas en distintos tiempos de trabajo. Cuando el objeto artístico está constituido por un soporte material muy sólido, como es el caso de la escultura, la pintura, la gráfica e, incluso, el arte objeto o la instalación, las huellas de este proceso son más evidentes: las pinceladas, el dibujo sobre una placa, las marcas del cincel en la piedra o de la gubia en la madera. En el arte conceptual existen estas huellas también: las elecciones, las sensaciones traídas a presencia en la obra son siempre huellas de los encuentros del artista. Si el artista puede dejar para el espectador una escritura, que

permita acercarlo a la experiencia que acompañó todo ese proceso, éste podría al tener mayor conocimiento disfrutar con mayor intensidad la obra. Así estaríamos frente a un disfrute estético o intelectual, y no solamente bello o contemplativo.

Cuando un artista se hace consciente de su investigación y escribe acerca de su producción abre un espacio de diálogo; primero, consigo mismo, alrededor de la producción visual; luego, con sus espectadores. El primer espectador de una obra es el mismo artista que la ha creado. La escritura es una forma que tiene el propio artista de dejar para sí mismo marcas de su experiencia, que le permitirán volver para poder mirarse a sí mismo como en un espejo. De igual forma, el espectador de una obra no sólo puede mirar, sino también “leer al artista”, y para dialogar con él, y con su obra, desde la red de informaciones que la tejieron.

En el ámbito académico, el arte contemporáneo propone espacios reflexivos para problemáticas tan diversas que atañen no sólo a la cultura, sino a la sociedad, la filosofía, la medicina, etcétera. El arte relacional (Bourriaud, 2008), es una forma de producción que ha extendido los terrenos del arte hacia las relaciones humanas: el artista crea situaciones donde participa un grupo social. Un ejemplo es la obra de Rirkrit Tiravanija, artista contemporáneo, cuyo interés es la interacción y participación de los observadores de su obra. Genera situaciones donde se obliga a interactuar a diferentes culturas y costumbres: organiza comidas en museos; donde según Tiravanija, el arte se produce en las pláticas entre los invitados. Otra forma de producción son aquellas que se encuentran en terrenos ambiguos, como el trabajo del doctor Gunther von Hagens, médico cirujano de profesión, que plastiniza cadáveres humanos y los coloca en posturas que resultan escultóricas. Este trabajo se encuentra en el umbral de la medicina y la escultura.

Producir escritura académica desde el arte crearía un puente con otras ciencias, y permitiría el nacimiento de espacios de reflexión más complejos. Las obras de Tiravanija y de Von Hagens no pueden ser solamente contempladas, deben ser pensadas. Es decir, generar una experiencia estética que dependa directamente de la posibilidad de comprender y de pensar, y de elaborar conexiones a partir de la mayor cantidad de informaciones.

Nuestra búsqueda podría definirse así: “la dificultad no estriba tanto en que la realidad pueda dársenos de modo inmediato —esto parece ocurrir en los momentos de «revelación»— como en que pueda hallarse la manera de prolongar ese momento sin

perder la inmediatez para así convertir la revelación en conocimiento” (Maillard, 1992: 161). La escritura epistémica, al ser practicada por los productores visuales, permitirá acercar la revelación o abducción (que en ocasiones resulta de la obra de arte), al conocimiento, y así compartirlo.

El argumento en el arte

El espacio argumentativo en el arte plantea una problemática distinta a la de las ciencias. La ciencia plantea que, una información se vuelve válida en la medida en que puede ser comprobada. Una investigación se sostiene siempre sobre la razón. Sin embargo, el arte propone formas de comprensión del mundo desde la experiencia; recuperar una experiencia es imposible sólo desde la razón; es necesario recurrir también a la sensación. ¿Cómo hablar de un abrazo desde la razón? Podemos hablar del cuerpo, de sus cambios emocionales y físicos, de los intercambios de calor en grados centígrados, de la cantidad de endorfinas que se producen en el cerebro, pero ¿cómo explicar los olores y la sensación del calor de los cuerpos?, ¿cómo describir el abrazo que te rescata de un día malo, o el que se da después de la ira y la reconciliación? El argumento en el arte sustenta la coherencia entre la obra y su concepto, además de poner de manifiesto los vínculos entre la sensación y el pensamiento.

Argumentar, significa identificar los lazos que construyen un pensamiento o una acción. Al producir una obra de arte se crea una red de relaciones nuevas que se soporta o se construye sobre otras ya existentes. La calidad de un argumento depende del dominio que tengamos de su contenido, la fuerza de las conexiones que construimos, y lo claro que podamos hablar acerca de las mismas; construimos los argumentos cuando es necesario comprender cualquier experiencia (Lakoff, 2012: 138). Así es como se argumenta el arte: al crear una obra se crean relaciones nuevas entre varias realidades del mundo; por un lado, de la sensación; por otro, de los materiales, herramientas y acciones que implican la producción de la obra. El artista puede argumentar mejor su obra en cuanto es capaz de dar cuenta de los lazos que los conceptos abordados tienen con el objeto artístico y con el mundo fuera de la obra.

La obra parece estar hecha exclusivamente de sentimientos, pero no es así. El arte es una forma de investigar el mundo, a través del hacer. Sentir, significa pensar, y

cada razonamiento implica también una sensación del mundo. Pensar y sentir son dos lados de la misma moneda, que permiten al artista o al científico conocer el mundo. La escritura académica de los artistas puede abordar los dos ámbitos del conocimiento humano.

¿Cómo lograr conjuntar en una escritura académica el pensamiento y la sensación?, ¿qué estructuras de pensamiento pueden servir como herramienta argumentativa en la escritura de un artista?

Tomar conciencia: la escritura como reflejo

Fernández Christlieb (2011), define la conciencia como un flujo, como un ritmo en que todos vamos caminando; aquello que nos permite darnos cuenta de que la percepción es “ese punto o instante de separación entre uno mismo y el objeto [que] resulta ser un momento epifánico, medio sagrado, como de revelación porque dicho de otro modo, así se le aparecen a uno las cosas y por eso se sobre salta (...)” (Fernández, 2011: 119). Percibir significa separarnos por un momento de la experiencia y poder mirarla.

“Darnos cuenta” permite que generemos conocimiento, antes todo está metido en el río de la conciencia. “Por conocimiento puede entenderse, al parecer, esa suma de conciencia como flujo y de percepción como percatamiento” (Fernández, 2011: 120). Sólo al percatarnos de la experiencia que vivimos como productores y espectadores de una obra es posible que se genere conocimiento. Al darnos cuenta de algo, también damos cuenta de que somos nosotros quienes le damos sentido a ese algo; al conocerlo sabemos la manera en que lo miramos; nos miramos a nosotros mismos.

Una forma de hallar esa conciencia es la escritura. El acto de escribir está vinculado con el de pensar. Los pensamientos son fugaces, pasan rápidamente ante nosotros; la memoria no es confiable, escribir es una manera de dejar huella; escribir es una forma de crear memoria. Escribir nos coloca fuera de nosotros mismos.

Las palabras que usa Justo Navarro parecen precisas en este sentido:

Suponte que escribes en una hoja de papel cuanto ves y piensas. Si escribes en una hoja de papel cuanto ves y piensas (...) Escribes la vida, y la vida parece una vida ya vivida. Y, cuanto más te acercas a las cosas para escribirlas mejor, para traducirlas mejor a tu propia lengua, para entenderlas

mejor, cuanto más te acercas a las cosas, parece que te alejas más de las cosas, más se te escapan las cosas. Entonces te agarras a lo que tienes más cerca: hablas de ti mismo. Y, al escribir de ti mismo, empiezas a verte como si fueras otro, te tratas como si fueras otro: te alejas de ti mismo conforme te acercas a ti mismo. Ser escritor es convertirse en otro. Ser escritor es convertirse en un extraño, en un extranjero: tienes que empezar a traducirte a ti mismo. Escribir es un caso de *impersonation*, de suplantación de personalidad: escribir es hacerse pasar por otro.

Entonces entre más fijas instantes para mirar con detenimiento, todo parece ser más lejano, tu experiencia como productor es la de otro, entonces ese otro te devuelve tu propio reflejo en el cual te aprehendes. La escritura nos permite crear distancia, y al alejarnos nos acercamos más a la conciencia, al conocimiento. La palabra es el lugar fundamental del pensamiento “el lenguaje es una forma de luz. Pero el lenguaje, al revés del tacto o la mirada, es reflexivo, esto es, que se puede ver a sí mismo y éste es tal vez el primer espejo” (Fernández, 2011: 153). El lenguaje es un lugar de reflexión.

Con palabras se establecieron las grandes creencias humanas: las leyes se escriben con palabras, la moral se nombra, los discursos están llenos de palabras y vacíos de cualquier otra cosa, las verdades científicas están escritas en grandes tomos. El lenguaje delimita. “Pensar y usar palabras es razonar” (Zamora, 2004: 99). Esta facultad nos distingue de los animales; en este sentido, nuestra conciencia de realidad sólo es posible por medio del lenguaje, por lo tanto, todo lo que hay fuera de las puertas del lenguaje es inaprensible. Finalmente, el lenguaje es nuestra realidad ultimada.

Cuando el lenguaje se usa en su sentido más práctico, con el predominio de su función meramente informativa, cuando se vuelve inmediato, denotativo y literal, se excluyen otras funciones: la poética, la apelativa, la expresiva, la metalingüística, que resultan mucho más cercanas para expresar emociones; además, quedan fuera del lenguaje escrito las sensaciones, los gestos, un silencio significativo y largo, un balbuceo. Lo que transmite la sensación, al usar una palabra, es la entonación con que se pronuncia y no su significado. Muchas veces es mejor un silencio largo y significativo. Es la voz la que transporta mejor la emoción, esa emoción que colorea los sucesos, los objetos y las personas de una experiencia, esas emociones que integran los elementos de la experiencia.

La palabra vista desde esta perspectiva es más un límite. Cuando las palabras sólo son un recurso para nombrar son siempre insuficientes. La literatura, una forma de arte que tiene su razón de ser en el uso que hace de la lengua, consiste en “inventar nuevos procesos para disponer y elaborar el material verbal, y su trabajo consiste mucho más en la disposición de imágenes que en su creación” (Didi-Huberman, 2008: 85); por eso transgrede las palabras, las vuelve otra cosa, hace del límite una piel permeable. Cuando vivimos una experiencia cotidiana, podemos describirla haciendo un uso común del lenguaje, pero sólo obtendremos fragmentos de todas las sensaciones que se produjeron durante el suceso. Si queremos mirar a detalle podemos recurrir a la literatura, pues el arte logra recuperar las sensaciones vividas.

Cuando en un periódico leemos la nota roja sobre el asesinato de cualquier persona, sólo queda reducida en nuestra mente a una experiencia en medio de muchas otras que no cobran sentido pleno, no son más. Pero si leemos el relato de “Emma Zunz”, de Borges, podemos mirar la experiencia desde todas las perspectivas: desde el asesino, desde la víctima, desde la cultura. Tenemos una cámara que panea la zona y entonces olemos la sangre; somos por un momento la asesina; sabemos y nos identificamos con sus motivos y podemos sentir el miedo de la víctima. “Los objetos físicos de los confines lejanos de la tierra son físicamente transportados y físicamente dispuestos para actuar y reaccionar juntos en la construcción de un nuevo objeto” (Dewey, 2008: 49). Así es como se sucede la literatura en la mente de quien la lee y de quien la escribe.

Estos sentidos aparentemente nuevos que las palabras adquieren en la poesía siempre estuvieron en ellas; dice Borges que las palabras tenían un sentido mágico, estético. En algún tiempo mítico, cuando la ciencia y la religión aún no eran dos cosas distintas, las palabras poseían poder. Un ejemplo es la cábala judía, pues la sola expresión “Hágase la luz” provocó el nacimiento de la misma. La palabra “luz” contenía en su nombre la potencia para iluminar el mundo.

Cómo definir la noche, en qué horario comienza y cuándo por fin es de día. Para el que espera con ansiedad la mañana, la noche no termina al alba, para quien anhela la oscuridad, la noche termina demasiado pronto; sin duda, podríamos determinar una hora para el comienzo y el fin de la noche, pero no podemos negar que la palabra “noche” es todo eso y más. Las palabras en sí mismas han contenido siempre una cascada de interminables imágenes y sensaciones que aparecen al pronunciarlas. Sin

embargo, nos empeñamos en hacerlas unívocas para comunicarnos mejor, cuando en realidad nos comunicamos con más limitantes.

Por lo tanto, la poesía devuelve a las palabras su plenitud de sentido. Por eso, al leer un poema podemos ser transportados a otros tiempos y los objetos vienen desde lejos y los tocamos. Así las palabras quedan de nuevo ligadas a las sensaciones y las imágenes, la forma y el contenido en un poema son tan inseparables como en la música.

Las artes visuales producen un efecto parecido: las imágenes cargan de sensaciones las palabras que evocan. Una imagen también transporta las palabras para traer sensaciones y teñir de emoción la experiencia del espectador. El arte es en todos los casos (un poema, una pintura, una danza, una película, etcétera), un encuentro, un acontecimiento que sucede entre el artista y la obra, entre el espectador y la obra. Ambos códigos, el de las artes visuales y el de la poesía, buscan evocar la sensación, es decir, traer al mundo de lo codificado lo incodificado.

La metáfora como pensamiento

La palabra “metáfora”, tiene su origen en el vocablo **μεταφορά** que significa trasladar, pasar de un lugar a otro algo o alguien. Las metáforas logran “conjurar de un golpe lo más cercano de lo más lejano. Aquello que para nuestra experiencia está y permanecerá siempre rígidamente separado se une y se mezcla en virtud del hechizo poético” (Pfeiffer, 1959: 40). Las metáforas son un recurso que utilizan todas las artes. Para evocar se necesita sugerir, no evidenciar, colocar poca información junto a un forma vacía que el espectador debe completar. El artista coloca algunas piedras para cruzar el río, el espectador coloca el resto para completar la obra, sólo entonces el arte sucede.

Las metáforas no sólo están presentes en la literatura, en la vida cotidiana las utilizamos constantemente para comprender desde la experiencia conceptos que parecen escaparse de nuestras manos. “La esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra” (Lakoff, 2012: 41). La cultura ha creado metáforas: “el tiempo es dinero”, “el amor es un viaje”, para acercarnos a comprender conceptos que por su carácter abstracto nos inaprensibles. Estas metáforas arrojan nueva luz sobre lo cotidiano. La metáfora es una forma de inteligencia poética o, como dice

Lakoff, una forma de abordar la experiencia desde la racionalidad imaginativa. Los artistas crean justo ese tipo de luz sobre las experiencias al llevarlas a una obra de arte, pues producen nuevas miradas para lo ya visto.

Un productor de arte trabaja para comprender su experiencia del mundo a través de la creación de una obra, que no es más que otra experiencia. Así un pensamiento sobre el tiempo abordado en una obra, lo transforma, arroja una forma distinta de sentirlo. El artista en muchas ocasiones crea esos vínculos sin conocerlos, por eso la escritura es tan fundamental. Una escritura argumentada con las metáforas que el mismo artista vincula con su obra, le permitirá ser espectador de la propia obra y le dará una estrategia para producir investigación y sentido en el arte.

Lo que no está nombrado no puede ser conocido, para hacer aparecer ante nuestros ojos una realidad es necesario nombrarla; en este sentido, el artista puede tener de su obra un presentimiento, pero si no puede nombrarlo, por lo menos ponerle un nombre aunque sea sólo cercano a sus intuiciones, no podrá ser consciente de los conocimientos que su obra propone, y que él adquiere.

Las metáforas nos permiten pensar la poética y escribir sobre ella sin desnudarla; el artista visual pueda hablar de ella sin describirla ni hacerle perder su misterio. Así la escritura de los artistas explora espacios y lugares, como los afectos y las sensaciones que son fundamentales para la obra visual desde el espacio académico, pues las metáforas “no son sólo una cuestión del lenguaje, son una cuestión de estructura conceptual y la estructura conceptual no es sólo cuestión intelectual: implica todas las dimensiones naturales de nuestra experiencia, incluidos aspectos de nuestras experiencias sensoriales: color, forma, textura, sonido, etcétera (Lakoff, 2012: 280).

Chantal Maillard, en su libro *La creación por la metáfora*. Introducción a la razón-poética, plantea la posibilidad de una nueva forma de razonamiento que llama razón-poética. El lenguaje de este tipo de razonamiento es la metáfora. Por su parte, Lakoff y Johnson plantean que las obras de arte generan nuevas formas de estructurar la experiencia humana y de esta forma conocerla. El arte crea sentidos nuevos al traer al espacio de lo real, lo posible, así se puede hablar de un racionamiento imaginativo. Para comprender mejor cómo funciona el vínculo entre la metáfora y la creación artística se expondrán algunas ideas provenientes del trabajo de Nicole Everhart-Desmont, semiota belga, quien ha construido una metodología para abordar tanto el proceso de producción como el de recepción de la obra.

La semiótica plantea que no establecemos relaciones con la realidad directamente, siempre requerimos la mediación de un signo. Esta metodología es triádica, así plantea tres momentos en nuestra relación con la realidad: la primeridad, es la categoría de lo posible; la segundidad, de lo real; y la terceridad, de la ley o la regla. Según Charles Peirce, en estas tres categorías puede contenerse toda la experiencia humana. A través del lenguaje, que pertenece a la categoría de la terceridad, podemos establecer la diferencia entre lo real y lo posible: “el ser humano vive en la terceridad; está sumergido en un universo de signos; estructuran su manera de pensar, de actuar y de ser (...) eso opera una distinción entre lo real y lo posible” (Everhart-Desment, 2015: 2).

La primeridad, es el lugar donde está nuestra vida emocional, a través de esto logramos acercarnos al mundo de las cualidades, de las sensaciones como el olor, el color, el sonido, la textura y las emociones. En esta categoría es preverbal, no podemos nombrar las cualidades o las sensaciones sin que se tenga siempre la impresión de que las palabras son insuficientes para contenerla o describirla. El artista trabaja siempre impulsado por este mundo de lo posible, intenta en la obra recuperar la sensación que siente vinculada con su experiencia.

62

La segundidad, es el espacio donde percibimos la vida cotidiana. A esta categoría corresponden los hechos, las experiencias personales, el recuerdo, los objetos que poseen las cualidades que percibimos de la realidad. En este espacio se encuentra el objeto artístico, es un objeto de la vida material que materializa las cualidades y sensaciones que el artista colocó en él.

La terceridad, es el espacio del lenguaje, donde aparece el pensamiento. Es el espacio de la mediación, de las reglas, “una regla se manifiesta en un hecho (segundidad) y materializa cualidades (de la primeridad)” (Everhart-Desment, 2015: 2). Ninguna cosa o hecho puede ser conocida más a través del lenguaje; los humanos pensamos a través de signos. La idea de arte pertenece a esta categoría, el arte ya legitimado en los museos, en los libros, etcétera.

El artista se enfrenta a cada uno de estos momentos de comprensión del mundo durante el proceso de creación de su obra. Según Nicole, lo que sucede en una obra de arte es que se genera una propuesta nueva para mirar experiencia de todos los días, se crea un lazo entre la experiencia del artista que surge de la primeridad (de su mundo emocional), con un espacio de experiencia de la terceridad (la cultura). Así: “la comunicación artística es un suceso (por lo tanto, del orden de la segundidad), por el

cual la primeridad se infiltra en la terceridad. (...) Toda experiencia artística, ya se trate de producción o de recepción, implica la doble necesidad de dominar un simbolismo, y dejarlo romperse, para permitir la intrusión de fuerzas de la primeridad” (Everaert-Desmedt, 2015: 2). Una obra terminada es una forma de abordar la primeridad, de traerla a los signos, a la cultura -al arte en este caso- sin que pierda en ese traslado su cualidad de sensación: una obra de arte (pintura, escultura, grabado, performance, instalación, arte objeto, video, etcétera) lleva al espectador a una sensación que surge de la experiencia del artista, pero que se reinventa en la del espectador.

Hacer arte implica que podemos desarticular un código conocido para romperlo y construir otro que nos permita cambiar el pensamiento que ese código nos permitía. Creo que es aquí, justo aquí, donde el arte genera una investigación acerca del mundo y es igualmente aquí donde es posible hablar de conocimiento, por lo tanto, la escritura de los artistas debería replicar los movimientos de la obra para generar escritura académica desde la sensación. “La metáfora permite una nueva visión, una nueva organización del universo, un nuevo orden pero lo realmente nuevo son las asociaciones que permiten ese nuevo orden. Inventar una metáfora es crear asociaciones nuevas. Dar lugar a una metáfora (abrir un lugar) es crear sentido” (Maillard, 1992: 161). La metáfora puede servir para inventar la poética. Inventar tiene el doble sentido de descubrir y de crear; el conocimiento que produce el arte es ambas cosas.

Maillard (1992) atribuye a la razón poética varias cualidades que a continuación se presentarán, al tiempo que establecerán lazos con algunas ideas que Lakoff propone:

- a. Es un uso de la razón delicado y complejo. El arte tiene ya incluida en sí mismo la complejidad; el artista siempre crea a partir de una multitud de informaciones que vienen de muchos sitios y se reconocen en la experiencia espacios de claridad y de oscuridad que coexisten sin problema alguno.

El tipo de comprensión que propone una metáfora es muy similar al proceso de la obra, requiere del conocimiento de la cultura y de la reflexión de la experiencia personal. Al comprender una experiencia a través de otro se recuperan todas las cualidades y sensaciones de la primera. La metáfora conceptual destaca ciertas características que suprime otras, proporciona en esta selección una organización de la experiencia, elige aspectos muy específicos de esos conceptos. Así genera una nueva forma de conocer lo que ya se sabía.

- b. Capaz de constante autocrítica. El tipo de conocimiento que se genera no exige descubrir verdades sino presentar modelos; al usar metáforas se debe estar siempre consciente de ello. Parte del trabajo consiste en saber qué elementos une la metáfora y nunca tomarla de manera literal. El arte no propone verdades; las metáforas conceptuales sólo pueden ser juzgadas desde su coherencia interna; son útiles para comprender algo tan complejo como las sensaciones porque siempre pueden abrir nuevos campos de significación; siempre están abiertas como las obras de arte; permiten que el espectador o el lector incluya sus recuerdos en el proceso de interpretación.
- c. Adopción de una postura dinámica. Las metáforas siempre tendrán la tentación de ser desmenuzadas; un asunto que no tiene sentido porque si se eligió una metáfora conceptual como medio para comprender algo es porque los argumentos en su uso denotativo no fueron suficientes. Es importante mantener la tensión, “la confrontación de una afirmación (la de la identidad metafórica: «A [en cierto sentido] es B») con la negación que genera «pero A [literalmente] no es B») tiene, como resultado la aparición de la cópula metafórica: «A es como [se parece a] B»” (Maillard, 1992: 162). La metáfora está entre la pertenencia y el distanciamiento en un ir y venir de la razón y la imaginación, como sucede con el proceso artístico, de lo posible a lo real.
- d. La metáfora permite un conocimiento de sí mismo. Al construirse a partir de lo que conocemos pero no logramos explicar, descubre parte de lo que somos. En las relaciones que establecemos está comprendida nuestra manera de conocer, así si “una gran parte de nuestra realidad se entiende en términos metafóricos, y dado que nuestra concepción del mundo es metafórica, la metáfora desempeña un papel significativo en la definición en lo real para nosotros” (Lakoff, 2012: 188). Cuando un artista pone de manifiesto en metáforas conceptuales la poética de su producción, podrá aprehenderse a sí mismo. Proponemos construir un laberinto circular que tenga tantas entradas como salidas, donde cada uno camina su propio sendero.

Así la metáfora se vuelve una herramienta del pensamiento del arte a la vez que se convierte en la base de los textos que permiten la divulgación del conocimiento que se adquiere de la producción y recepción de obras artísticas.

Una escritura coloidal

Para imaginar el tipo de escritura que proponemos para los artistas, es necesario advertir lo siguiente. Dice Fernández Christlieb (1994), que “la tarea del lenguaje es ir conociendo lo desconocido, esto es ir poniéndole nombres a las imágenes, para sacarlas del estado líquido de lo innombrable y ponerlos en el estado sólido de lo sabido, es irle ganando terreno al mar” (Fernández, 1994: 250). Son las palabras las que traen el trabajo del artista a una espacio de solidez. Toda experiencia vivida inaprensible, se vuelve poco a poco por el poder de la palabra inteligible, sólida. El conocimiento es un ir y venir entre dos mundos que están al menos en apariencia separados. Quizá a través de la escritura académica de los artistas se mostraría unida de nuevo.

Una de las propiedades de los cuerpos sólidos es que las partículas que los constituyen tienen una movilidad mínima, guardan un orden muy preciso que no puede ser modificado. En el mismo sentido, las palabras son sólidas cuando son usadas para describir de forma denotativa intentando que cada vez se alejen más de las sensaciones de donde surgieron. En cambio las partículas que constituyen los líquidos, aunque tienen un orden dado, tienen tal movilidad que pueden cambiarse una por otra al azar, esta característica es la que permite su fluidez y su capacidad de adaptación a la forma de su contenedor. Así son las obras de arte: aunque están profundamente ligadas a sensaciones del artista, y lo evocan, tienen la capacidad de que el espectador coloque sus propias sensaciones.

El trabajo del artista es líquido porque está ligado a la experiencia sensible, al tacto, al olfato, a los sonidos, a la luz, pero no terminan de cobrar sentido sin las palabras. Por su lado, el lenguaje hace que aquellas sensaciones se puedan asir al tener un nombre; entonces ya podemos decir lo que sucede, narrar lo que sentimos y pensar lo que vivimos.

Los historiadores, los filósofos, los teóricos del arte y los curadores han pasado cada vez más al estado sólido el trabajo artístico al abordar la producción. El tipo de escritura que proponemos no pretende ese tipo de solidez. Más bien, al provenir del mismo artista es una escritura que integra el estado líquido de la obra. La poética del artista se encuentra en estado líquido pues está profundamente tejida en el objeto artístico, pero si existieran las palabras precisas para nombrarla dejaría de ser, pues

al solidificarse pierde su misterio y se destruye; el arte al ser escrito y reflexionado por los mismos productores no pierde del todo su estado líquido.

Si el productor logra atrapar su sensación no con una serie de palabras cualquiera, sino con una metáfora, la poética se mantendrá en un estado parcialmente líquido. Entonces el conocimiento que se produzca durante el proceso de elaboración de la obra es más parecido a la obra misma, aunque lo suficientemente sólida para permitirnos usarla como herramienta para aprender de sí mismo, tomar conciencia y divulgar los conocimientos que se proponen en las obras.

El estado coloidal es un estado de agregación de la materia que tiene propiedades de las fases líquida y la sólida. Los movimientos de las partículas en los coloides ocurren solamente en un sentido, tienen una movilidad menor a la del resto de los líquidos, por lo que es más estable. Las metáforas permiten a los artistas escribir sobre su producción pero sin destruir la poética de sus obras para obtener un material de trabajo móvil pero no inestable. Una metáfora contiene la posibilidad de construir un pensamiento que se vuelva también sensación. Este tipo de escritura es valiosa sobre todo para el artista, pero no solamente, puesto que como espectador leer estos textos podría permitirnos un acercamiento más profundo a la experiencia de creación. Es una "escritura coloidal" se produce una condición en que las palabras producen solidez para el artista, en ellas se fijan momentos de la producción que generalmente se pierden dentro de las obras.

Las metáforas son una forma de lenguaje que permite hablar de la poética de una obra sin desnudarla. El artista visual puede hablar de ella sin describirla ni hacerle perder su misterio, es posible explorar espacios y lugares como los afectos y las sensaciones que son fundamentales para la obra visual y tender puentes para vincular espacios lejanos.

Algunas ideas finales

El tipo de escritura que genera y legitima el conocimiento en la actualidad es la escritura académica. Este tipo de escritura propone un diálogo entre varias personas que han investigado un mismo tema. El arte actual está vinculado con casi todas

las otras áreas del conocimiento humano, de ahí la necesidad de que la escritura de los artistas sea académica. Así, si los artistas escriben podrán divulgar desde el pensamiento artístico y generar diálogos.

La escritura académica se soporta en argumentación. La producción artística al no tener como preocupación principal el descubrimiento de la verdad o la creación de una ley requiere de un tipo de argumentación distinta. Proponemos así argumentar el arte desde “la metáfora conceptual”. Crear metáforas conceptuales implica reconocer el valor de la experiencia humana no sólo desde la razón sino desde la sensación, pues una metáfora comprende un concepto a partir de vincularlo con una experiencia vivida. Así la metáfora permite, al acercar realidades distintas, volver a conocer lo que se creía conocido.

Quedan aún por resolver algunas cuestiones que sólo se plantean. Una de ellas y tal vez la más pertinente sea el análisis de la escritura de los artistas alrededor de su obra. Resultaría de sumo interés revisar sobre todo la escritura de artistas que se encuentran inmersos, además, en el contexto académico. Resultaría demás enriquecedor la posibilidad de trabajar con los alumnos que actualmente egresan de facultades de arte, con perfil de productor artístico, para identificar qué tipo de escritura se genera y cómo se puede integrar la propuesta para la elaboración de trabajos de titulación y tesis de grado.

67

Fuentes consultadas

Angulo, A. (2013) “La cita en la escritura académica” en Innovación Educativa vol 13, número 63. Recuperado el viernes 7 de agosto de 2015 de <http://www.innovacion.ipn.mx/Revistas/Documents/Revistas%202013/Innovaci%C3%B3n-Educativa-63/5-63La-cita-en-la-escritura-acad%C3%A9mica.pdf>.

Borges, J. L. (2001) Arte poética, Barcelona, Crítica.

Bourriaud, N. (2008) Estética relacional (2a. ed.), Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Cohen, E. (2004) Hacia un arte existencial: reflexiones de un pintor expresionista, Barcelona, Anthropos.

Dewey, J. (2008) El arte como experiencia, Barcelona, Paidós.

Didi-Huberman, G. (2005) Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo en las imágenes, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Didi-Huberman, G. (2008) Cuando las imágenes toman posición, Madrid, A. Machado libros.

- Everaert-Desmedt, N. (2008) "La comunicación artística: una interpretación peirceana", en Signos en Rotación, Año III, n° 181. En www.unav.es/gep/Articulos/SRotacion2.html. Obtenida el 4 de septiembre de 2015.
- Everaert-Desmedt, N. (2008) "¿Qué hace una obra de arte?: Un modelo peirceano de la creatividad artística" en Utopía y Praxis Latinoamericana, 83-98. Recuperado en septiembre de 2015 de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27904005>.
- Fernández, P. (1994) La psicología colectiva un fin de siglo más tarde: su disciplina, su conocimiento, su realidad, México, Antropos.
- Fernández, P. (2011) Lo que se siente pensar, México, Taurus.
- Fernández, P. (primavera 2005) "Aprioris para una psicología de la cultura" en Athenea Digital - num. 7: 1-15. En www.dialogosaca.blogspot.com.
- Lakoff, G. y M. Johnson (2012) Metáforas de la vida cotidiana, Madrid, Cátedra.
- Maillard, C. (1992) La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética, Barcelona, Anthropos.
- Presman, C. (2009) "Acerca de la escritura, la escultura y la ausencia de tiempo" en Eduardo Bernal et al. Arte y Psique. El arte como deseo, México, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Zamora, F. et al. (2010) Arte y diseño: experiencia, creación y método, México, UNAM - ENAP.

**DESNUDAR LA MIRADA Y CEGAR
AL AMOR.**
UN DIÁLOGO AUTOBIOGRÁFICO DE
VALÉRIE MRÉJEN

Introducción

Escritora, artista plástica, fotógrafa, videasta, de descendencia judía, Valérie Mréjen nace en 1969 en París, Francia; en medio de un periodo teñido por el ímpetu revolucionario: tan sólo pocos años después de que Nam June Paik realizara sus primeras experimentaciones videográficas en su Exposition of Music-Electronic Television (1963), en la ciudad alemana de Wuppertal, a un año de las primeras producciones video-fílmicas de Jean-Luc Godard, 6 fois 2 y France tour détour deux enfants (1968), y tres años antes de la huelga de mujeres obreras en la municipalidad francesa de Troyes (1971) que, impulsadas por la efervescencia de los movimientos sociales y políticos de la década anterior, deciden tomar los locales de una fábrica textil exigiendo igualdad de condiciones laborales que los hombres.

Destinada por contexto histórico, sociopolítico o simplemente porque el arte es “un trabajo sin importancia” que pueden perfectamente desarrollar las mujeres,¹ Mréjen comienza a desarrollar su labor artística en la década de los noventa cuando aún era

1 Asociar fragilidad y feminidad constituye la máscara habitual que permite cuestionar la supuesta diferencia entre los sexos y así constituir lo sentimental como arte femenino. Lo que desagrada mucho a Valérie Mréjen. Encontrar su identidad de artista es en principio “encontrar una manera de hablar de las cosas. Por ejemplo, las correspondencias de poder en una relación, que yo percibí primero en mi familia y que era expresada en forma latente. Había una manera tácita de involucrar más a los niños que a las niñas. Esto me ayudó mucho. Es menos grave que una niña estudie en una escuela de arte, pues a final de cuentas terminará casándose y todo volverá a la normalidad. Yo pienso que mi familia trató de asignarme un rol pasivo, para pasar desapercibida. Creo que esto se refleja en mis trabajos” (Lebovici, 2008 : s.p). Traducción mía.

estudiante de arte. Sus comienzos estuvieron marcados por la producción plástica, aunque pronto su curiosidad la inclinó hacia la escritura, misma que mezclaba en su trabajo visual:

Comencé por la imagen ya que estuve en la escuela de arte de Cergy durante cinco años. Aún dentro de las artes plásticas, yo quería utilizar las palabras. Realizaba cosas que se parecieran a la escritura: instalaciones, esculturas hechas de elementos alineados como si fueran frases, tipos de caligrafías que evocaran letras sin que fueran del todo visibles. Saliendo de la escuela, me comencé a interesar en la escritura (Rosenthal, 2010: s.p.).²

Finalmente, hacía el año 1997, fue el video el medio que le permitió articular los tres lenguajes esenciales que, a lo largo de su corta pero fructífera carrera, había experimentado y que en su convergencia se retroalimentaban entre sí, potenciando su accionar poético: el cinematográfico, el literario y el plástico. Ejemplo de ellos lo encontramos en Bouvet, su primer video, cuya imagen fue cuidadosamente producida muy a la manera del barroco pictórico: el rostro de un hombre emerge de una negrura profunda y comienza a realizar una serie de preguntas en apariencia para el espectador (“¿qué hay de nuevo?”, “¿qué me cuentas?”, “¿qué haces en este momento?”), al que poco después comienza a agredir con frases y apelativos despectivos (“Estoy seguro que haces cosas triviales, aburridas”; “flojo”, “perdedor”). Al final del video, el protagonista cae en cuenta de lo absurdo de sus palabras y se pregunta qué sentido tienen si no hay nadie que las escuche, o por lo menos alguien del que esté seguro habrá de responder alguno de sus cuestionamientos.

Intromisión, confesión y desnudez son las tres acciones que mejor describen la videografía de Valérie Mréjen. Si bien sus videos comienzan por exponer la obsolescencia de la comunicación humana, sometida a los vicios de una sociedad automatizada, terminan por ser en más de una ocasión experimentaciones autobiográficas en forma de diálogo.

Una constante en su material videográfico es la exploración del retrato como metodología discursiva, pues aunque toda práctica artística está impregnada con el matiz de su creador, en el retrato no hay más que la confrontación del sujeto ante la imagen de sí mismo: su contemplación, aniquilamiento y renacimiento. Es un proceso

² Traducción mía.

de metamorfosis y de atavismo. En ningún otro momento podemos sentirnos más vulnerables que ante la proximidad inquisitiva, siempre riesgosa y seductora, de un rostro. Cada línea trazada en un retrato sin importar el material ni soporte, delinea una ventana abierta hacia ninguna parte. Mréjen conoce bien estas sensaciones y decide hacer con ellas un interesante juego de autorreconocimiento: mirarse en fisonomías ajenas que a su vez le devuelvan una nueva mirada de sí misma transformada en algo distinto.

Tuve el placer de conocer la obra de esta artista francesa en el acervo del Centre Pompidou y del Jeu de Paume, ambas instituciones en París, hace ya algunos años. La primera afinidad que encontré con su trabajo fue su obsesión con el retrato, acción que en mí siempre ha despertado conmoción, mezcla de encanto, asombro e incertidumbre, y cuya persistencia está fuertemente arraigada también a mi labor como videasta, dibujante e ilustrador. El rostro es una estructura ataviada de una belleza perturbadora, en la que confligen la mayor parte de nuestras emociones. Desde la aparición de la televisión hasta el auge de las redes sociales en la actualidad, la imagen del rostro busca transgredir las normas de la insignificancia de los sujetos sumergidos en la vorágine global, para afirmar su individualidad, aunque en más de una ocasión esta experiencia se torne un despertar brutal y angustiante de una identidad extraña o hasta ese momento ignorada.

71

Al indagar de manera más profunda en la obra de Valérie Mréjen me encuentro con una constante develada de manera muy sutil en su argumentación, en unos casos más que en otros: lo autorreferencial. Este trucaje es más evidente en su obra literaria, en la cual la ficción posee un carácter más anecdótico. Ejemplo de ello lo podemos encontrar en novelas como *L'agrume* o *Mon grand-père*, en las que el tono de la narración es confesional. La descripción de los lugares y de los objetos es minuciosa; a la multifacética artista parisina le place pintarnos con palabras una escenografía compleja, con la misma paciencia y precisión que si se tratase de un cuadro flamenco del siglo XV. En otra novela, *Eau Sauvage*, Mréjen hace un trabajo similar a la edición de un video y nos relata la situación a través de los fragmentos de la voz de su padre hallada en mails, llamadas telefónicas o cartas. Trabajo muy característico de la Nouvelle vague francesa, particularmente en figuras como Marguerite Duras y Alain Robbe-Grillet, quienes también participaron como guionistas cinematográficos, y de la narrativa cinematográfica de Jean Eustache, de la que Mréjen se dice influenciada directamente.³

³ Lo que me gusta mucho en sus películas [de Jean Eustache], es el lugar que tiene la palabra. Los diálogos alternan momentos dramáticos

Este tinte visual tan característico en toda su obra adquiere otras dimensiones con el video. Ahora más que la anécdota o la confesión, el espectador está frente a una imagen. La palabra también juega otro papel, pues deja de lado las evocaciones sensoriales y se ocupa sólo de describir el contexto con una postura científicista. En sus videos, los personajes parecieran autómatas sin plena conciencia de lo que hablan o hacen, permanecen indiferentes, fuera de sí. Obras como *Sympa* (1998) o *Au revoir, merci, bonne journée* (1997), son una clara muestra de este devenir cliché. En ambos trabajos, una mujer en primer plano repite la misma expresión una y otra vez; la primera, respectivamente, dice que “todo está bien”, la segunda, sólo saluda y se despide. Otros videos confeccionados bajo esta misma línea, como *Blue bar* (2000), *Il a fait beau* (1999) o *Le projet* (1999), ilustran conversaciones vacías e incoherentes, con cierto parecido a los personajes de una pieza teatral de Beckett o Ionesco. De entre estos primeros trabajos, realizados en un periodo no mayor de diez años, sólo el video *Jocelyne* (1998), involucra todos estos elementos en una sola historia.

Partir de la experiencia propia, utilizando como emisor la voz ajena, es la operación que más intriga en mí, en tanto espectador, despertó su videografía. En *Jocelyne*, es el dispositivo que permite la articulación del retrato, de lo confesional y de lo autorreferencial. Con este video, Valérie Mréjen se confronta a sí misma, en aquello que dice, en cómo lo dice y lo que calla. Al igual que en sus novelas, *Jocelyne* sólo expone la situación a disertar:

[Hablar a través de un intermediario] Es una manera de distanciarse y no exagerar. Sí, es una historia personal, pero si además la hubiera yo interpretado, al no ser actriz y no poseer el talento para darle otra dimensión, hubiese sin duda parecido que sólo me desahogaba o me lamentaba en vivo. Habría sido difícil verme, para el montaje, la edición, etc. Mientras que con *Jocelyne*, puedo mirar el video varias veces sin inconvenientes (Mréjen, 2008: 55).⁴

Sin embargo, más que un recuerdo desagradable y persistente rememorado en la voz de una extraña o una ficción transmutada, Mréjen dialoga sobre sí misma desde su femineidad como postura cultural y social. La joven que emerge del video, sin desprenderse nunca de su apatía y portando en los labios nada más que el sonido de palabras indolentes, relata una violación. Sin dejar de lado el aspecto autobiográfico,

entre los personajes, escenas que nos sumergen en sus sentimientos, la complejidad de sus relaciones y paréntesis más anecdóticos (Mréjen, 2008: 55). Traducción mía.

⁴ Traducción mía.

esta agresión sexual le da otra connotación que va más allá de su experiencia individual.

Esto no es exclusivo de Jocelyne. Existen otros videos de la autora realizados bajo el mismo tenor, aunque con una solución técnica diferente. Por mencionar algún ejemplo, el video de 2000, *Des larmes de sang*, es muy similar en muchos elementos: una mujer en primer plano, con un background minimalista, cuenta el tedio insoportable que le produce la relación con su marido. En otro, más actual, *Princesses*, realizado para el festival *Cinéma en plein air de La Villete*, en 2013, analiza cómo se constituyen los estereotipos femeninos a partir del testimonio de trece niñas y niños, quienes describen a “la princesa ideal”, recurriendo nuevamente al primer plano y a los fondos neutrales.

Manufrance, de 2006, es otro trabajo que sigue esta directriz, aunque desarrollado a partir de la secuencia de fotografías de un catálogo francés del mismo nombre, cuyo principal objetivo era el de servir como manual para “la perfecta ama de casa” de los años setenta. En él, una voz femenina en off menciona los lineamientos a seguir, según la publicación, para alcanzar este estatus de “mujer modelo”, mientras una a una las imágenes nos remiten a la acción descrita. Este video, cargado de ironía, hace recordar el cortometraje pionero de Agnès Varda, *Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe*, de 1975, en el que una serie de mujeres se cuestionan su rol social.

A pesar de ser poco explorada en la videografía de Valérie Mréjen, la cuestión femenina está presente en códigos que motivan una reflexión específica en torno a la construcción cultural de la mujer. Su estrategia discursiva yace en exponer la vulnerabilidad de sus personajes femeninos para ubicar el problema y posteriormente crear herramientas para desmontarlo y proponer una relectura del mismo. Por tal motivo, esta investigación busca sacar a flote estos códigos y a partir de ellos proponer un análisis de las condiciones en las que es develada en su obra una autobiografía de la artista desde una perspectiva femenina.

En el texto se compararán los diferentes mecanismos utilizados por la artista en sus diálogos autobiográficos, desde el cortometraje *La défaite du rouge-gorge*. Para profundizar la reflexión se harán breves recorridos en las novelas de Mréjen, *L'agrume* y *Mon grand-père*, nutriendo la discusión con la noción del exterminio amoroso en Roland Barthes, la contraposición con el proyecto *Prenez soin de vous*, de la artista

francesa Sophie Calle y con el film de la también cineasta y escritora francesa Virginie Despentes, *Baise-moi*; ambos trabajos generados a partir de perspectivas femeninas contrarias pero convergentes: las relaciones afectivas y la violencia.

Quisiera finalizar esta introducción diciendo que la videografía de Valérie Mréjen es la oportunidad perfecta para pensar el arte contemporáneo como un híbrido conceptual que va más allá de las fronteras geográficas o culturales de su práctica. Dentro del panorama mexicano, es de vital importancia reconocer la labor realizada fuera de nuestro contexto para confrontar nuestras visiones particulares y asumir la responsabilidad que todo agente participante del fenómeno artístico tiene en común: señalar problemáticas e incitar el cuestionamiento social. Lo que nos presenta esta artista, más que un proceso sugestivo de autodiscernimiento, es la sintomatología de un malestar social que me recuerda mucho algún pasaje escrito por Hélène Cixous y con el que deseo pasar directamente a mi análisis:

Viaje de mujer: en calidad de cuerpo. Como si, separada del exterior donde se realizan los intercambios culturales, al margen de la escena social donde se libra la Historia, estuviera destinada a ser, en el reparto instituido por los hombres, la mitad no-social, no-política, no-humana de la estructura viviente, siempre la facción naturaleza por supuesto, a la escucha incansable de lo que ocurre en el interior, de su vientre, de su "casa". En relación inmediata con sus apetitos, sus afectos (Cixous, 1995: 18).

74

I. "El amor nos condujo a la misma muerte"⁵

En su cortometraje de 2001, *La défaite du rouge-gorge* (La derrota del cuello rojo), Valérie Mréjen (París, 1969), aborda la deleznable historia de amor entre Lucie (Jocelyne Desverchère) y Bertrand (Edouard Levé). Durante veinticuatro minutos, la artista expone la soledad experimentada por la joven que, corroída por la pasión que en ella despertó una noche de sexo, alberga sus fantasías y deseos en un hombre al que poco o nada le importan.

En gran parte de los relatos audiovisuales de Valérie Mréjen, las mujeres son víctimas de la complacencia. Están poseídas por una timidez perturbadora, de carácter taciturno.

⁵ Frase hallada en el "Canto V" de La Divina Comedia de Dante Alighieri, pronunciada por Francesca de Rimini, noble italiana que es condenada por su amor prohibido por Paolo Malatesta, según el texto, al segundo círculo del Infierno, destinado a los pecadores de lujuria.

Mujeres embaucadas por leves fulgores de deseo masculino; cuerpos vedados que devienen arquitecturas sintomáticas de un placer dúctil y lúbrico. Cuando no consiguen su cometido, lo que sigue es un periodo largo de soledad y autoexilio del mundo que les rodea, escenografía acentuada por el anhelo inflamado de recuperar lo que se ha perdido.

Lucie no entiende por qué no puede incitar en Bertrand el mismo estremecimiento del que ella es presa ante el aplomo de su presencia. Al final, ella sabe bien que él no permanecerá a su lado, pero tampoco tiene la intención de desecharlo de su pensamiento. Cerca de su amante, ella cree encontrar la estabilidad emocional y humana. En su ausencia, ella se dedica a labrar cuidadosamente sobre la pesadez de su nostalgia una imagen moribunda que sea capaz de lacerarle el espíritu.

Para Roland Barthes, “el amor” es un argumento falaz, pretencioso y caduco en su repetición condicionada. Palabra intraducible. Sin embargo, es en expresiones como “te amo” donde mejor se dibuja la angustia de encontrarse con el otro a riesgo de perderse en él; es una frase que no pertenece ni a quien la dice ni a quien va dirigida. Desde el punto de vista estructural del lenguaje empleado para su enunciación, “te amo” denota “mi” posesión, el otro es “lo amado”, lo aprehendido; “soy yo” quien intenta significarlo, aunque al mismo tiempo es el otro quien “me” significa. Ambos “estamos inmersos” en una reciprocidad imposible, un juego donde no hay sujeto ni objeto. En la operación del amor, ambos se anulan:

[...] [El] otro anulado bajo el peso del amor: de esta anulación extraigo un provecho seguro; si una herida accidental me amenaza [...], la reabsorbo en la magnificencia y la abstracción del sentimiento amoroso: me tranquilizo al desear lo que, estado ausente, no puede ya herirme. Sin embargo, al mismo tiempo, sufro al ver al otro (que amo), así disminuido, reducido, y como excluido del sentimiento que ha suscitado. Me siento culpable y me reprocho por abandonarlo. Se opera un brusco viraje: trato de desanularlo, me obligo a sufrir de nuevo (Barthes, 1993: 30).

Para Mréjen, el video muestra lo que la palabra calla.⁶ A diferencia de la voz anónima y fugitiva de la mujer que narra su desencanto amoroso en *L'agrume* (El agrío),⁷ novela

⁶ El interés de Mréjen por el lenguaje en su trabajo es fundamental. Ella sugiere cómo los tics y las trampas del habla nos confinan y configuran nuestras situaciones sociales. Busca con la determinación de un entomólogo las inseguridades humanas más profundas. Su cámara saca a relucir en cada cortometraje esta desarticulación, materia oscura y silenciosa que pone que pone a nuestra disposición la carga emocional de una conversación aparentemente ordinaria (Jordan, 2011: s.p.). Traducción mía.

⁷ Véase: Mréjen (2001) *L'agrume*, París, Allia.

autobiográfica en la que está inspirado el cortometraje; en *La défaite du rouge-gorge*, el amor de Lucie es evocado además por sus gesticulaciones. En la imagen, el amor se sobrelleva incluso en el silencio, y es en este espacio de mutismo puramente visual donde “la anulación” a la que hace alusión Barthes adquiere mayor fuerza.

Frente al cortometraje de tomas fijas de larga duración, el espectador tiene la oportunidad de contemplar con mayor detalle a los personajes, principalmente a la protagonista. *La défaite du rouge-gorge* pareciera no ser más que un retrato de la mujer enamorada, de su amor a solas. Su compañero aparece sólo en esporádicas ocasiones, mayormente como evocación de Lucie, aunque esta última se sustrae en su pasión insatisfecha por él. Por lo tanto, ni ella ni Bertrand sobreviven al cataclismo de su relación infructuosa. Ambos se aniquilan en un juego de ausencias: la imagen de Lucie sobrevive solamente como la constante rememoración de un personaje que existe en su añoranza.

En su material videográfico, a diferencia de su obra literaria, Mréjen asume el rol de un testigo. En *L'agrume*, es ella quien narra de viva voz sus desencantos amorosos; en *La défaite du rouge-gorge*, es una actriz quien la encarna. La palabra le sirve como un arma de ocultamiento y tránsito. Para la artista, el territorio de la palabra es extenso e impersonal, mientras que en la imagen está implícita la huella del rostro, algo que quiere eludir. Más que un recurso técnico para evitar caer en lo anecdótico y lo apoteótico, es una estrategia para hacer de su intimidad un sitio de disputa en constante definición.

Desnudez fugitiva, sensaciones filtradas en huesos ajenos, deseos que abrasan la piel fotónica de una realidad desconocida: la intimidad en la obra videográfica de Mréjen es de naturaleza líquida, indica continuidad y tránsito constante; su accionar autobiográfico no puede asirse, sólo puede tocarse como un efímero testimonio.

Con un planteamiento similar al utilizada por Valérie Mréjen en *La défaite du rouge gorge*, la también artista francesa Sophie Calle (París, 1953), desarrolla un innovador proyecto para la edición LII de la Bienal de Venecia, titulado *Prenez soin de vous* (Cuídese), ideado a partir de una carta que su pareja sentimental le envió vía correo electrónico, en la que daba por finalizada su relación amorosa.

Sin saber cómo reaccionar ante esta situación, Sophie Calle decide enviar el texto a ciento siete mujeres de edades, nacionalidades y profesiones distintas, para que hicieran una interpretación de la misiva. El resultado de ese experimento derivó en múltiples proyectos que iban desde concienzudos análisis filosóficos, lingüísticos, psicológicos, hasta performances, piezas musicales, cuentos, coreografías dancísticas e inclusive mensajes SMS.

El gigantesco archivo en el que se convirtió el Palazzo Fausto Finzi en el verano de 2007, no albergaba sólo una multiplicada versión de la experiencia de Calle, sino que era un híbrido vivencial confeccionado por la particular percepción de cada mujer que participó en su elaboración. Si bien, todo se origina a partir de la exhibición de un evento personal, la ruptura amorosa es un constructo y por ende no le es ajena a casi nadie, pues de no haberla experimentado en carne propia, la han escuchado en voz de un tercero. Por lo tanto, las mujeres plasman su interpretación de los hechos bajo una consigna subjetiva: hay quienes realizan largos y laboriosos procesos para interpretar este texto, otras sólo se toman unos instantes para disertar sobre el argumento de “X”.⁸

¿En qué medida los documentos exhibidos en el Pabellón francés mantenían aún vivos el rompimiento de la artista y la epifanía esquizoide de la frase de despedida, “¡Cuídense!”? ¿Sophie Calle, al igual que Lucie, se anula en el espacio heterogéneo y obsoleto de la desilusión amorosa?

Para evitar ser absorbida o condicionada por el territorio común del discurso amoroso, Sophie Calle no sólo comparte su desventura, sino que incita de algún modo a sus voceras a experimentarlo. *Prenez soin de vous* es un diálogo a partir de ellas, producido por ellas; la artista en este sentido no es más que la interlocutora. Las fronteras de la intimidad se redefinen en la apropiación por parte de las participantes del incidente: no se sabe si el argumento que nos ofrecen es una ficción, una verdad develada a medias, un ejercicio académico, una opinión o una solución.

En *La défaite du rouge gorge*, Valérie Mréjen hace de la martirizada Lucie una sombra devorada por su fútil pasión, mantenida estoicamente hasta el final. Al igual que la multitradicada discordia de Sophie Calle, la frágil veinteañera representa el desecho de las insatisfacciones de Mréjen, alguien que ella no quiere ser o de quien busca

⁸ Para evitar caer en la pura confidencia, Sophie Calle omite el nombre de su amante y lo llama “X” a la manera de una variable matemática.

despojarse; pero también es una cartografía de su impotencia ante una realidad tiránica que le ha sido inculcada como dogma: el amor femenino es un estado de pasividad e incluso no-signado, porque a la mujer histórica y culturalmente se le ha prohibido desear; y si, a sabiendas de esta situación, decide “actuar” dentro del espacio amoroso al que ha sido confinada a “esperar”, habrá de pagar su osadía con la desilusión y convirtiéndose antes que nada en una víctima, en lo sacrificable.

No obstante, lejos de ser una mera apología de dichos estereotipos femeninos, La défaite du rouge-gorge es un dispositivo con el que la artista proyecta a una mujer que al asimilar sus condicionamientos se vuelve indolente a ellos. Un ejercicio que Mréjen había explorado ya años antes con su video Jocelyne.

II. De lo irremediable a lo apropiable

Con poco más de dos minutos de duración, Jocelyne (1998) es un trabajo en el que una joven mujer narra lo sucedido en una cita amorosa que terminó con una relación sexual desagradable, en la cama de su apartamento.

El video está realizado siguiendo los parámetros del cine narrativo convencional: una actriz con un guión previo. La atmósfera de la composición es fría, sugerida por los tonos azules de la pared al fondo y la vestimenta de la mujer. La piel blanca de su rostro se confunde con la luz argentina que inunda la habitación. Su cabello negro enmarañado y la ausencia de maquillaje acentúan el carácter cotidiano y neutro de la imagen. La muchacha está sentada frente a la cámara, en primer plano, permitiendo al espectador mirar detenidamente las gesticulaciones de su semblante como si se tratara de un interrogatorio judicial. Su mirada luce tímida, un tanto esquiva en los movimientos de sus ojos pardos que deambulan sin cesar. Se advierte realmente que el personaje está vivo sólo por el sonido de sus palabras y por la tensión de sus músculos alrededor de su boca cada vez que habla. La lente permanece fija. No hay cortes ni efectos de ningún tipo. El soliloquio de la joven ocurre en una sola toma. La acción transcurre dentro de un apartamento, pues puede oírse también el ruido externo de automóviles en marcha.

Valérie Mréjen dice que cuando Jocelyne recuerda a la manera de un autómata, el instante desagradable de una violación (nunca se refiere a este evento como tal y lo llama “su noche de amor”) deviene gracioso.⁹ La primera vez que miré el video no pude evitar esbozar una risa al final, cuando la chica dice: “Se acostó a mi lado. Inmediatamente después, escuché que roncaba”. Al terminar de narrar lo sucedido casi con una terminología médica, la mujer no se siente agredida, de hecho no entiende cómo y por qué pasó; no le produce repudio y se mofa de sí misma (¿para asimilarlo?). Pero, ¿esa es toda la intención, o mejor dicho, esa es la intención?

En una de las primeras escenas de la película de 2000, *Baise-moi* (Viólame), de la escritora y cineasta francesa Virginie Despentes (Nancy, 1969), dos mujeres son raptadas en un muelle para después ser violadas por tres sujetos. Una de ellas, la protagonista Manu (Raffaëla Anderson), se muestra indiferente ante la violencia de su agresor; mientras la otra se resiste, gime y es golpeada brutaemente. Al final de la escena, la mujer abofeteada, con sangre en su rostro, le reclama a Manu por qué se ha dejado ultrajar tan vilmente sin oponer el mínimo de resistencia. “[...] sus pitos me importan un comino. [...] Es como un auto. Como no puedes impedir que lo roben, no dejas nada de valor dentro. No es más que una metida de culo. Somos mujeres.”, ella le responde (Despentes y Trinh Thi, 2000).

Del mismo modo, Jocelyne es sólo el campo de batalla de los impulsos sexuales de su compañero, un mero instrumento de placer. Escucha sus ronquidos y sabe en el fondo que ella ha cumplido con su cometido, “satisfacer”. Al igual que Manu, a través de Jocelyne, Valérie Mréjen acepta las subordinaciones de su femineidad. El hecho de enmascararse con el rostro de alguien más para describirnos un evento que tuvo un impacto en ella (sin saber en qué medida), no es fortuito ni mucho menos gracioso, como ella misma alega; es un acto reaccionario y de denuncia. Es exonerarse de una culpabilidad ante la que nada puede hacer en la vida real. Si existe un momento cómico en algún punto del video, es gracias a que logra un tipo de reivindicación consigo misma.

En la misma escena de *Baise-moi*, el violador que ultraja a Manu se molesta ante su frigididad: Ella no genera ningún tipo de conflicto: obedece; se desnuda, abre las piernas y espera a que todo termine. Sin embargo, ¿en su no-confrontación se vuelve inmune

⁹ [...] en Jocelyne, cuando ella cuenta su noche de amor, si yo la hubiera contado como un recuerdo podría haber caído en lo confidencial, en la aflicción; mientras que con Jocelyne, a quien había pedido hablar como si estuviera en una comisaría, eso es gracioso (Rosenthal, 2010: s.p.). Traducción mía.

ante la violencia de su agresor? ¿Esta “aceptación” de la que habla Manu es una estrategia que Despentès pone en ella para inhibir el deseo del raptor y así quebrantar su satisfacción? ¿En Jocelyne, donde no podemos ser testigos del momento narrado, sucede algo similar?

En su texto de 2002, *L'occupation des sols*, el crítico francés Stéphane Bouquet escribe respecto a la obra de Mréjen:

Eres torpe, eres fea, te vistes mal, me aburres, cállate, nunca le gustarás a nadie, cómo quieres, eres una pendeja, me fastidias, estás mal, es evidente que estás mal, pobrecita, no comprendes nada, pobrecita. Las mujeres son las principales víctimas de estos ataques verbales. [...]. Que una mujer tenga un discurso abundante, firme, es una misión imposible en un universo donde ellas sólo enuncian palabras huecas, donde son los restos (lo que queda después de una sustracción) del hombre (Bouquet, 2002 : 84).¹⁰

“¿Hay una dimensión feminista o masoquista en los personajes femeninos de la artista?”, se pregunta el autor. Desde mi punto de vista, la representación femenina en la obra, no sólo videográfica, de Valérie Mréjen posee un matiz de vulnerabilidad, aunque revelado de manera muy sutil, que la artista utiliza como background para criticar la figura de la “mujer sumisa”.

En su novela de 1999, *Mon grand-père* (Mi abuelo),¹¹ Mréjen hace un retrato familiar, influenciado por la fuerte presencia jerárquica y patriarcal de su abuelo materno. El texto comienza exponiendo las relaciones extramaritales e incluso incestuosas que el sujeto en cuestión sostiene con sus amantes y con sus hijas, mismas que influirán psicológicamente en los hábitos de la madre de Valérie y que a su vez transmitirá a la artista:

Mi abuelo llevaba a sus amantes y les hacía el amor acostando a mi madre en la misma cama. Mi abuela, de la cual él era el segundo marido, le pidió el divorcio. [...] mi abuelo se casó con su secretaria, quien era treinta años menor. [...] De la unión de mi abuelo y su mujer, nació una niña. Cuando llevaba a sus amantes a su casa, les hacía el amor acostando a mi tía en la misma cama. Durante ese

¹⁰ Traducción mía.

¹¹ Véase: Mréjen (1999) *Mon grand-père*, París, Allia.

tiempo, el tercer esposo de mi abuela comenzó a interesarse en mi madre, quien era bella, joven e ingenua (Mréjen, 1999 : 7-8).¹²

Desde el primer capítulo de la novela, la abuela materna y la secretaria terminan por suicidarse al no tolerar la infidelidad de sus respectivas parejas y evitar así ser cómplices de sus desacatos. Sin embargo, lejos de ser respetadas por su decisión y la negación de su rol, la artista sólo a sus muertes les da una oración sencilla que describe de manera concisa su técnica para quitarse la vida. No hay honor ni sacrificio, más bien huyen de sus estigmas sociales, no intentan siquiera exorcizarlos. Son reducidas a sentencias gramaticales no mayores a las que describen el ritual a seguir por parte del abuelo a la hora de tener sexo.

Irónicamente, a lo largo de su proceso artístico, para Valérie Mréjen será benéfico el haber crecido en medio de un círculo familiar y social con una profunda y violenta influencia masculina. Es esta “mal habida” influencia el principal detonante de su trabajo y la crítica permanente de su reflexión discursiva, aunque en algunas obras sea más evidente que en otras.

Entonces, la constante agresión sufrida por los personajes femeninos que reverbera en su material videográfico y en su literatura, es una postura crítica que puede leerse desde dos perspectivas convergentes. En primer lugar, porque exhibe mordaz y crudamente la fragilidad de la condición femenina. En segundo lugar, porque al sacar a flote el ideograma hermético y perverso de la mujer, Mréjen tiene la intención de emanciparse de estos patrones culturales dialogando desde esta vulnerabilidad.

Al ser atacada, Jocelyne solo puede esperar a que pase la tormenta. No obstante, en su indolencia, la agresión de la que es víctima es sólo una leve brisa que casi puede pasar inadvertida. Al igual que Manu, la única ruta de escape que les queda es la indiferencia. Ambas aceptan su rol, pero deciden reaccionar de modos subversivos. La primera expulsa su frustración en un relato frío, no emite juicios y se limita a compartir su infortunio con un espectador pasivo sin importar lo que éste llegue a pensar al respecto. La segunda, revierte su condición social al dedicarse después de su agresión a matar y a follar por placer, posicionándose como el sujeto activo y desempeñando en cierto modo un papel de justiciera o vengadora.

¹² Traducción mía.

Las figuras femeninas esculpidas con insultos y revestidas de un carácter débil que Valérie Mréjen coloca en sus escenarios, tienen una marcada dosis de confidencialidad e ironía. En sus videos, a diferencia de su literatura, su alegoría autobiográfica tiene mayor fuerza, pues la imagen le da otra dimensión a la palabra. El espectador escucha y contempla la emancipación de una mujer de toda victimización.

Como las especies disecadas en un museo de Historia Natural, tanto Lucie como Jocelyne segregan una siniestra versión de sí misma que la artista se place en desnudar: se arranca del cuerpo la piel de la sumisión, el yugo de un poder lacerante.

III. Valérie Mréjen por Valérie Mréjen

Las tomas están bien estudiadas, ningún elemento está de más. Los colores del fondo deben poseer una armonía pictórica con los usados en el vestuario de los personajes. Los rostros son inexpresivos. El maquillaje es muy fino. La atmósfera en sí está creada para generar en el espectador una fijación visual exacerbada, como si estuviese frente a una pintura más que ante una fotografía:

En cuanto a la imagen, aporta un aire de lienzo viviente. Son imágenes neutras pero al mismo tiempo coloridas. Hay cortinas de color al fondo, pues se tiene la intención de crear una decoración elegante y muy minimalista sin conservar el muro en blanco. La pared blanca habría sido angustiante (Rosenthal, 2010: s.p.).¹³

Mréjen involucra al público por medio de un arriesgado acercamiento con la cámara, con la firme intención de penetrar el espacio psíquico del objetivo. La cercanía interroga, perturba, acosa. La delicadez lumínica de las mujeres aprisionadas por la pantalla es un breve instante de privacidad en el que tanto espectador como personaje están finamente vinculados en el confinamiento onírico del espacio cinematográfico.

Valérie Mréjen exhuma en Jocelyne y Lucie la imposición de sus precariedades femeninas como metodología de autorreconocimiento y autoexploración. Como he venido mencionando, la videasta francesa se complace en desentrañar el rostro de sus interlocutores con la fascinación y el temor de no saber qué encontrará en ellos sepultado o escondido. Descubre una versión cambiante de ella misma camuflada

¹³ Traducción mía.

de sonrisas apenas esbozadas, de voces monótonas, bajo el color agobiante de las retinas de un extraño. Sus autorretratos en tercera persona le permiten virar la mirada no hacia un espejo que le entregue la imagen de un rostro embalsamado, sino hacia un horizonte desconocido, poblado de elementos quiméricos en constante metamorfosis.

Al igual que *Prenez soin de vous*, la intimidad colectivizada en *Jocelyne* y *La défaite du rouge-gorge* es un collage en proceso. En las relaciones amorosas, tema predilecto de la artista, al tocarse un personaje con el otro, ambos se disuelven en una vorágine dantesca que los exime social y políticamente y los convierte en una masa de pulsiones irreconocible. En la obra de Valérie Mréjen, está presente la efigie de una mujer pasiva que despierta en lo más inmundo y banal de su representación cultural para dignificarse y poner en tensión sus condicionamientos hasta volverlos un lenguaje poético capaz de desafiar la axiología regente.

Si las libertinas de *Despentes* en *Baise-moi* definen violentamente su espacio con un hálito de masculinidad enfatizada por las armas y su actitud desdeñosa, la videasta parisina inhibe cualquier brutalidad en el tenue sonido de la voz de sus protagonistas, quienes sólo trazan las rutas y dejan que sea el espectador quien finalice el trayecto.

Figuras como Bruno,¹⁴ Bertrand, o el abuelo materno, son el pretexto perfecto para comenzar a disertar sobre su propia experiencia, el instrumento con el cual la artista traza las fronteras de una individualidad cuyo rastro permanezca visible aunque pueda ser tan sensible al tacto como el trazo de un carboncillo sobre el papel.

83

Conclusión

Durante la década de los noventa, la hipercomunicación en una sociedad globalizada provocó que las fronteras entre lo público y lo privado fueran más difíciles de distinguir, trayendo consigo una especie de esquizofrenia colectiva que devino a su vez en la preocupación principal del trabajo de numerosos videastas. Nombres como Eija-Liisa Ahtila, Pierre Huyghe, Shirin Neshat, Pipilotti Rist, Anri Sala, Gillian Wearing o Lisa Steele, tan sólo por citar algunos, han trabajado desde sus experiencias personales para abrir un debate en torno a problemáticas más generales, a partir de estrategias que permitan repensar el lugar de lo individual.

¹⁴ Personaje masculino del que Mréjen está enamorada en la novela *L'agrume* y que será sustituido en el cortometraje por Bertrand. Véase: Mréjen (2001) *L'agrume*, París, Allia.

Fiel a esta inquietud de su época, Valérie Mréjen parte en su videografía de un ejercicio de introspección propia. Su trabajo es el intento por traducir lo intempestivo de una realidad en apariencia inaprehensible desde sus afectos. En sus videos, son su femineidad, su personalidad constituida en el seno de una familia conservadora, sus vivencias en un país de políticas controvertidas, quienes narran la fuerza de existir de un individuo que repentinamente se encuentra ante su propia vulnerabilidad.

La obra de esta artista expone con brutalidad la búsqueda exhaustiva de sí misma en territorios desconocidos, o más bien de emplazamiento. Las experiencias recicladas en su práctica creativa son testimonio de una intimidad nunca territorializada, en constante disputa. Su autorrepresentación en tercera persona evidencia la necesidad humana de metamorfosis continua, de adaptación y asimilación de diferentes contextos.

Las posibilidades poéticas y las potencias argumentativas que la videografía de Valérie Mréjen pueden ofrecer como punto de partida para analizar y discurrir respecto a esta problemática no sólo muestra el malestar de un sujeto despersonalizado y sonámbulo que se transforma en algo distinto para no perecer o evitar perderse, sino que también invita al espectador a detenerse un momento y preguntarse "¿cuál es mi rol, a dónde está mi lugar?".

¿En qué lado de la pantalla se está?, ¿quién mira a quién en esos monólogos en primer plano?, ¿a quién pertenece la voz eructada por la pantalla, quién es el entrometido?, ¿hay alguien que no tenga lugar en la historia, recuerdo o devaneo narrado?: el juego propuesto por la artista francesa deja todas estas interrogantes vacías y convida trozos de sí misma con su público para que éste tenga una experiencia a través de ella. Y es a partir de la articulación de estas vivencias en un collage inmenso como Valérie Mréjen obtendrá una inesperada redefinición de sí misma que irá más lejos de su visión particular.

Quiero terminar este texto con unas palabras salidas de la garganta de uno de los personajes del video *Ils respirent* (Respiran, 2008), en las que mejor pueden describirse el desgaste y la angustia existencial que Mréjen a lo largo de sus autorretratos colectivos aborda con brutal desnudez y a su vez con el temor y el encanto de ignorar el próximo aparcamiento autobiográfico:

Todas esas personas... Todos esos cuerpos, respiran. Todos con cosas por hacer. Viven en algún lugar. Todas esas existencias. Cada nombre, cada historia, todas esos recuerdos de la infancia. Los rostros, las vidas lado a lado. Los transportes en común, los conciertos, las oficinas. Todas esas lenguas que no entiendo. Todos esos lugares a donde no iré jamás (Mréjen, 2008 : s.p.).

Fuentes consultadas

- Barthes, R. (1993) Fragmentos de un discurso amoroso (Trad. de Eduardo Molina), México, D.F., Siglo XXI.
- Bouquet, S. (2008) Valérie Mréjen: L'Occupation des sols, París. Disponible en: <http://www.pointligneplan.com/loccupation-des-sols>
- Cixous, H. (1995) La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura (Trad. de Ana María Moix), Madrid, Anthropos.
- Despentes, V. y C. Trinh Thi (2000) Baise-moi, Película, 77', Francia.
- Jordan, S. (2011) Valérie Mréjen's Confining Camera, Baltimore. Disponible en: <http://muse.jhu.edu/journals/esp/summary/v051/51.1.jordan.html>.
- Lebovici, É. (2008) Valérie Mréjen. Bons plans, París. Disponible en: <http://www.pointligneplan.com/bons-plans>
- Mréjen, V. (2008) Ping Pong, París, Allia.
- Mréjen, V. (1998) Jocelyne, Video monocal, color, sonido, 2' 10, Francia.
- Mréjen, V. (1999) Mon grand-père, París, Allia.
- Mréjen, V. (2001) L'agrume, París, Allia.
- Mréjen, V. (2001) La défaite du rouge-gorge, Película, 24', Francia.
- Mréjen, V. (2008) Ils respirent, Video monocal, color, sonido, 7', Francia.
- Rosenthal, O. (2010) Entretien avec Valérie Mréjen, París. Disponible en: <http://www.cairn.info/revue-litterature-2010-4-page-89.htm>

LA MIRADA ANIMAL.
NOTAS ALREDEDOR DE LA
ANIMALIDAD EN EL ARTE

Hasta el día de hoy, el pensamiento en Occidente se ha visto nublado por el discurso en torno al “animal”; el hombre intenta salir de su mirada antropocéntrica por antonomasia, entonces recurre al animal, para reconocerse quizás en él, “persigue su identidad indefinible” ¿Qué es el animal?, o ¿qué es el humano? Se piensa que en la mirada cara a cara con un animal nos confrontamos con un enigma.¹ Ambos somos animales, mas es el lenguaje nuestra distinción y división (nosotros somos animales de lujo, parlantes). ¿Qué nos dice el animal en su mirar?, ¿tiene alguna respuesta?, ¿alguna palabra? Es así que este texto se pregunta por la mirada animal, abordando algunas interrogantes hechas por Jaques Derrida (2008), quién en su libro postumo El animal que luego estoy si(gui)endo, se pregunta, desnudo, sobre la mirada de su gata, por su pelaje, y si es posible que el animal responda a esa mirada en un “espacio interfacial” entre el hombre y el animal. Donde existe una “desaparición” de ambos conceptos, no sabemos qué es el animal, y tampoco qué es el humano. Seríamos una especie de monstruo sin identidad humana, ni animal. Ni femenina, ni masculina. Derrida se cuestiona sobre la mirada del animal, que nos desnuda con los ojos “vitreos”...²

1 No sabemos lo que pasa en esas bestias ni podemos confiar en ellas. Un gato negro con sus ojos encendidos, con sus furtivos movimientos o sus rápidos saltos, como un ser maligno, como un incomprensible y hermético fantasma. Más que inferiores, nos parecen impenetrables: “Los animales son de hecho lo inconcebible; ningún hombre puede imaginar o representarse sumido en una naturaleza animal, por mucha semejanza que pueda tener con ella; lo animal resulta totalmente extraño para el hombre” (Inciarte, 1983: s.p.).

2 Hace tanto tiempo, por lo tanto. Desde hace tanto tiempo ¿Podemos decir que el animal nos mira? ¿Qué animal? El otro. A menudo me pregunto, para ver, quién soy; y quién soy en el momento que, sorprendido desnudo, en silencio, por la mirada de un animal, por ejemplo los ojos de un gato, tengo dificultad, sí, dificultad de superar una incomodidad. ¿Por qué esta dificultad? (Derrida, 2008: 17).

Se puede hablar de una deconstrucción que hace Jacques Derrida a todo el discurso cartesiano en torno a su concepción del animal;³ es decir, autores como Heidegger, Freud, Lacan, Levinas, y el mismo Descartes, parten de una idea del animal (animal-máquina), como un ser sin posibilidad de respuesta al humano, un ser sin conciencia de sí (sin “intimidad”),⁴ (sin “yo”, sin Dasein),⁵ sin lenguaje (sin mundo), “sin muerte”; en un mundo pobre, condenado al aturdimiento y a la imposibilidad de decir, de “hablar”. Contrariamente, Derrida arremete contra los discursos cartesianos en torno al animal y dice, en un cierto sentido diferente al psicoanálisis, que el animal “sí puede responder” a la mirada humana. Jaques Lacan parece “responder” en cierto sentido a la pregunta que le (se) hace Derrida: ¿Es posible que el animal responda? En el Seminario 9. La identificación, Lacan se cuestiona sobre el animal; dice que su perra “Justine” tiene la palabra, pues “ama”. La palabra del perro sería, entonces, el amor a su amo, pues “es el amor, el cual responde al amor”; a diferencia del lenguaje humano, que en su articulación es regido por el deseo, cubierto por el inconsciente (Mendelsohn, s.a.). ¿Qué pueden decirnos “las bestias del psicoanálisis”⁶ sobre el animal?.

Jaques-Alain Miller señala en uno de sus seminarios:

Esto no significa que disponga de lenguaje –no dispone de él, no dispone del significante-, pero dispone de la palabra en tanto signo de presencia. Y además es claro en el ejemplo de la rata, que convierte en signo su presencia corporal: la rata habla, en este contexto, e incluso habla con su cuerpo, con su patita sobre la válvula. (Miller, 2003: 374).

Es posible decir que el psicoanálisis nos presenta al animal, el cual tiene la palabra, en el sentido de “ser” un signo como presencia (presencia corporal del animal), y en este contexto psicoanalítico, el animal “habla” con su movimiento corporal. No es un “hablar” del animal como un sujeto de enunciación (de hacerlos hablar), sino el animal, tiene la palabra (el signo) y no el (significante) como lo es en el humano, es decir, un lenguaje articulado.

³ No me creo nada de esto, creo que el cartesianismo pertenece, bajo esa indiferencia mecanicista, a la tradición judeo-cristiano-islámica de una guerra contra el animal, de una guerra sacrificial tan vieja como el Génesis” (Derrida, 2008: 122).

⁴ Scheler, en El puesto del hombre en el cosmos, entrevé esta diferente condición del animal y el hombre, pero no la entiende bien, no sabe su razón, su posibilidad. El animal tiene que estar fuera de sí, un chez soi, una intimidad donde meterse cuando pretendiese retirarse de la realidad. Y no tiene intimidad, esto es, un mundo interior, porque no tiene imaginación. Lo que llamamos nuestra intimidad no es sino nuestro imaginario mundo, el mundo de nuestras ideas. Ese movimiento merced al cual desatendemos la realidad unos momentos para atender a nuestras ideas es lo específico del hombre y se llama “ensimismarse” (Ortega y G., J., 1976: 47).

⁵ En otros términos, el ser del Dasein es la Existencia (Existenz) y ek-sistír significa, como Dasein, hallarse expuesto al ser (Constante, 1986: 31)

⁶ Deleuze no dice que los psicoanalistas son bestias sino que, mecánicamente, sus enunciados son otras tantas bestias, que dicen bestias al respecto (Derrida, 2010: 177).

Lo “abierto” es una de las temáticas sobre el animal (en este sentido tanto Rilke como Heidegger tienen una concepción diferente de lo abierto), donde la “mirada”⁷ no humana, in-humana, a-humana es un Leitmotiv. Es Rilke, en las Elegías de Duino, donde en la número VIII escribe sobre la mirada del animal como “lo abierto”, esto es, que no tiene sentido de la historia ni de la distinción entre la vida y la muerte.⁸ Preguntarse el porqué los animales y su mirada nos dan referencia del “afuera”, de un mundo diferente (inaccesible) al del hombre. Es a partir de la mirada del animal, como la de un perro,⁹ que se pretende indagar (no el conocimiento como una forma de escudriñar o develar el mundo, sino crear el conocimiento mismo), acerca del epifenómeno del mirar cara a cara a un animal. Y preguntarnos tal vez sobre su silencio¹⁰ y enigma intransferible, de su sentir “lo abierto”. La filosofía sigue preguntándose si es que existe un posible acceso a ese mundo, donde el animal nos “mira” de diferente forma que a los animales no humanos. Heidegger retoma la Elegía VIII de Rilke, y aborda “lo abierto”, donde objeta la idea de Rilke diciendo que es el animal el cual no “está” en lo abierto.¹¹ Pues “lo abierto” al cual evoca Rilke, es algo diferente a como es

7 El concepto de mirada; en el sentido lacaniano, es, el intercambio de luz, entre la mirada y el objeto. El ir venir de la luz; “la mirada” es dual o no lo es. Por otra parte, es Jean-Luc Nancy, quien (a partir del mismo psicoanálisis) relaciona la mirada con lo que nos (me) incumbe, es decir; el mundo, me pertenece, y yo a él. La visión, y el ver; son algo distinto a la mirada (aunque ambos dependen de sí). El ver pertenece al reino de los objetos y de la percepción; es decir, algo de un orden oftalmológico, y no del pensamiento. La mirada, en cambio: es el pensar mismo, (pensar) como algo diferente a la reflexión (es decir, a la lectura especular del mundo, de la representación). El sujeto del supuesto saber, es el centro de un discurso psicoanalítico, donde el esquizoanálisis, irrumpe violentamente; el sujeto antropocéntrico, se disuelve en los contornos del devenir animal: miremos entonces (pensemos) y seamos mirados (pensados) por el mundo -ó en el mundo. Por un animal que puede “hablar” mirar.

8 Con todos los ojos ve la criatura
lo Abierto. Solo nuestros ojos están
como vueltos del revés y puestos del todo en torno a
ella, cual trampas en torno a su libre salida.
Lo que hay fuera lo sabemos por el semblante
del animal solamente; porque al temprano niño
ya le damos la vuelta y lo obligamos a que mire
hacia atrás, a las formas, no a lo Abierto, que
en el rostro del animal es tan profundo. Libre de
muerte.

A ella solo nosotros la vemos; el animal libre
Siempre tiene su ocaso detrás de sí
Y ante sí tiene a Dios, y cuando anda, anda
En la eternidad, como andan las fuentes.
Nosotros nunca tenemos, ni siquiera un solo día,
El espacio puro ante nosotros, al que las flores
Se abren infinitamente. Siempre hay mundo
Y nunca Niguna parte sin No: lo puro,
No vigilado que el hombre respira y sabe
infinitamente y no codicia. Cuando niño
se pierde en silencio en esto y le
despiertan violentamente. O aquel muere y es esto.
Pues cerca de la muerte uno ya no ve la muerte
Y mira fijamente hacia fuera, quizás con una gran
Mirada animal (Rilke, 1987: 105).

9 Como en la película de Godard, Adiós al lenguaje. Donde un perro mira. Y Godard menciona a Rilke: “Lo que hay fuera lo sabemos por el semblante del animal solamente”.

10 El silencio, Juan Villoro.

11 Sólo el hombre, es más, sólo la mirada esencial del pensamiento auténtico, puede ver lo abierto que nombra el develamiento del ente. El animal, por el contrario, no ve jamás lo abierto (Agamben, 2005: 108).

abordado por Heidegger, para el cual, es a partir de la *alétheia*¹² por lo que lo abierto se devela “solo” al hombre.

Lo “abierto” en el animal es un estar y un no estar dentro de lo abierto, y quizá mejor decir “está abierto en un no-develamiento” (Agamben, 2005: 110). Esta paradoja oculta algo aún más difícil de desentrañar en los densos escritos de Heidegger alrededor del animal, la planta o la piedra. Podemos decir que lo “no-abierto” del animal es la pobreza de mundo, donde el animal no se abre, como el *Dasein*, al mundo. El “aburrimiento profundo” o el “aturdimiento”¹³ que describe Heidegger parece hacer converger el polo humano y el animal. “Y el lugar de esta operación –en la cual la apertura humana en un mundo y la apertura animal al desinhibidor parecen por un instante tocarse- es el aburrimiento” (Agamben, 2005: 15).

Desde un punto de vista heideggeriano, el animal en su pobreza de mundo, le imposibilita el “reponder” al humano. Es decir, el animal está imposibilitado a mirar lo “abierto”, inhabilitado al lenguaje articulado humano. Por lo que no estaría en ninguna parte, en todo caso, ni en lo abierto, ni en lo no-abierto. Y por su no capacidad de respuesta, el animal heideggeriano menos aún podría “reír”.¹⁴ Idea opuesta a las de Elias Canetti, para él, detrás de los animales se esconde una carcajada, como si se encontrara un “genio maligno”¹⁵ detrás del animal -de su mirada- y se burlara del mundo humano. Una sospecha de que algo o alguien se ríe de la estupefacción del hombre ante el mundo. Un cinismo metafísico parece envolver este certamen de la risa del animal. Donde los perros de la filosofía, es decir, los cínicos, tendrían un cierto papel o lugar dentro de la historia del animal filosófico. Para el filósofo cínico Diógenes de Sinope, los animales son los más cercanos a Dios, puesto que encontraba en estos la esencia del ser. Se le apodó a Diógenes “El Perro”,¹⁶ no solo por el hecho de vivir en un barril de vino, con una simple tela y andar rodeado de perros, sino que su comportamiento fue hasta el extremo cínico, se dice que defecó en un teatro y orinaba

12 *latencia-latencia*.

13 El modo de ser propio del animal, que define su relación con el desinhibidor, es el aturdimiento (*Benommenheit*). Heidegger hace jugar, con una repetida figura etimológica, el parentesco con los términos *behmen* (comportamiento), que reenvían todos al verbo *nehmen*, tomar (de la raíz indoeuropea * *nem*, que significa compartir, dar en suerte, asignar). En cuanto ésta esencialmente aturcido e integralmente absorbido en su propio desinhibidor, el animal no puede obrar verdaderamente (*handeln*) o tener una conducta (*sich verhalten*) en relación con él: solo puede comportarse (*sich behmen*) (Agamben, 2006, p. 97).

14 No se trata solamente de preguntar si tenemos derecho a negarle este o aquel poder al animal (palabra, razón, experiencia de la muerte, duelo, cultura, institución, técnica, vestido, mentira, fingimiento de fingimiento, borradura de la huella, don risa, llanto, respeto, etc. –la lista es necesariamente indefinida, y la más poderosa tradición filosófica en la que vivimos ha negado todo esto al <<animal>>) (Derrida, 2008: 162).

15 “El espíritu maligno vela bajo los artefactos, y se podía decir de todas nuestras producciones artificiales lo que Canetti dice de los animales, que detrás de cada uno de ellos hay alguien oculto que se ríe de nosotros” (Baudrillard, 1997: 42). Descartes, concibe la idea de un “genio maligno” que quizá se esconde detrás de las apariencias del mundo y se ríe del humano.

16 “Cínico” viene de la palabra griega *kynikon* que significa “canino” o “como perro”. (Garvey-Stangroom, 2012: 107).

públicamente. Buscaba, por decirlo de algún modo, “un retorno a la animalidad de la naturaleza humana”, en pos de una des-posesión de los bienes materiales, lujos, etcétera. Una crítica al egoísmo humano y su temprano consumismo. Un “devenir-animal” del filósofo. El devenir animal en Deleuze nos da la posibilidad de pensar al animal desde una posición no antropocéntrica, a partir de diferentes devenires. Derrida y Baudrillard se suman a la destrucción (deconstrucción) del edificio psicoanalítico. Deleuze, junto a Guattari, comienza y termina por dinamitar los cimientos de este hegemónico discurso a partir del “esquizoanálisis”.¹⁷ Ambos no hacen otra cosa más que reclamar algo al edificio alucinatorio del psicoanálisis: su proceder edípico por antonomasia. No sólo en la mirada antropocéntrica que supone investir este gran “edificio” sobre la psique humana, sino su opinión acerca del animal.¹⁸

Deleuze escapa no solo a la mirada edípica del psicoanálisis con respecto al animal, sino también al evolucionismo darwiniano; es a partir del biólogo romántico Jakob von Uexkull que Deleuze retoma algunas de sus ideas para llevarlas al campo filosófico.¹⁹

Deleuze y Guattari, en Kafka. Por una literatura menor, hablan de los escritos de aquel autor, relacionados con “el animal”. Kafka, sin duda, es uno de los más aventurados exploradores del “imaginario mundo animal”, es decir, a través de la literatura, Kafka no posiciona al animal como un sujeto de enunciación, sino él mismo experimenta un devenir animal en la escritura.²⁰ “Se produce una zona continua de variación” entre el lado humano y el del animal, esta zona continua de variación afecta a la lengua y a su escritura. Lo “agramatical” irrumpe dentro del lenguaje ordinario-gramatical, se produce una “minorización” de la lengua. A través de la literatura se deviene menor, una lengua menor a partir de una mayor. Deleuze retoma no solo a la literatura como un auxiliar de la filosofía –como un pretexto para hacer filosofía, sino también, de la

17 En tanto que psicoanálisis partía de un modelo de psiquis, fundado sobre un estadio de la neurosis, centrado sobre la persona y las identificaciones, obrando desde las transferencias y la interpretación, el esquizo-análisis se inspira más bien en pesquisas basadas en la psicosis; rechaza, plaga y/o encajona el deseo, los sistemas personalógicos; niega eficacia a la transferencia y a la interpretación. Glosario extraído de “Cartografías del deseo”, F. Guattari.

18 Y lo menos que se puede decir es que los psicoanalistas no han entendido nada, ni siquiera Jung, o no han querido entender. Han masacrado el devenir-animal, en el hombre y en el niño. No han visto nada. En el animal, ven un representante de las pulsiones o una representación de los padres. No ven la realidad de un devenir-animal, no ven cómo es afecto en sí mismo, la pulsión en persona, no representa nada. No hay más pulsiones que los propios agenciamientos. En dos textos clásicos, Freud sólo ve al padre en el devenir-caballo de Hans, y Ferenczi en el devenir-gallo de Arpad. Las orejas del caballo son el binóculo del padre, lo negro alrededor de la boca, su bigote, las coces son el “hacer el amor” de los padres (Deleuze, 1988: 263).

19 Heredia, J. M. Deleuze, von Uexkull y “la naturaleza como música” Disponible en: www.serbal.pntic.mec.es

20 No es que Kafka haga hablar a los animales <<como>> si fueran hombres, ni que oponga un sujeto de enunciación que sería <<como>> un abejorro o un <<sujeto de enunciado que sigue siendo un hombre>>, sino que entre el polo humano y el polo animal se produce una zona continua de variación que afecta al material de la lengua, que <<hace vibrar secuencias, abr(e) el vocablo a (...) un uso intensivo asignificante de la lengua>> (Kafka, 1990: 41 y Sauvagnargues, 2006: 69).

misma literatura rescata la `patafísica²¹ de Alfred Jarry; al cual evoca como un oscuro precursor de Heidegger (Deleuze, 1997).²² Entonces, Deleuze afirmaría que habría que crear un lenguaje propio, una lengua “anómala”, a partir de la deconstrucción de una lengua hierática paternal; es así que la `patafísica crea un lenguaje desde “la poética” en oposición a una construcción lógica-científica del lenguaje y la escritura. No es exclusivo de La metamorfosis, no solamente es Gregorio Samsa el cual cruza una línea de fuga, donde no es ni hombre ni animal, donde es algo indeterminado, un devenir animal, sino también, lo es aquel perro que investiga a “la perrada”, en Investigaciones de un perro (Kafka, 1990). Este texto es así un intento por evitar una monstruosa antropomorfización del animal, pero también una animalización del hombre. Es mirar el “hiato” que hay entre el hombre y el animal. El “entre” que nos divide y que nos une. El animal como la zona limítrofe del hombre, como el “anomal” del hombre, es decir, la animalidad como una zona de indiferenciación, de no poder elegir entre una y otra cosa, entre el hombre y el animal.

21 Un epifenómeno es lo que se agrega a un fenómeno. La patafísica, cuya etimología debe escribirse epi (meta ta phusica), y su verdadera ortografía `patafísica -precedida de un apóstrofe, con el fin de evitar un fácil retruécano- es la ciencia de lo que se sobreañade a la metafísica, sea en sí misma, sea fuera de ella, extendiéndose tan lejos de la metafísica como ésta se extiende más allá de la física. Ejemplo: al ser el epifenómeno frecuentemente un accidente, la `patafísica será la ciencia de lo particular, aunque se diga que no hay ciencia más que lo general. Estudiará las leyes que rigen las excepciones; explicará aquel universo complementario al nuestro. O, menos ambiciosamente, descubrirá un mundo que se puede ver, y que quizá se deba ver, en lugar del tradicional; dará cuenta de las leyes que se creyó descubrir en ese universo como correlaciones, a su vez de excepciones, aunque más frecuentes en todos aquellos casos de hechos accidentales que, al reducirse excepciones poco excepcionales, no tienen la atracción de la singularidad.

Definición: la patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias, que atribuye simbólicamente a los lineamientos las propiedades de los objetos descriptos por su virtualidad. (Este texto abre el capítulo octavo del Libro Segundo de Gestas y opiniones del Dr. Faustroll, Patafísico, editado póstumamente en 1911 (Cippolini, 2009: 37).

22 Es Gilles Deleuze, quien a partir de los escombros del pensamiento francés, de fines del siglo XIX y principios del XX, rescata a Alfred Jarry -poeta y dramaturgo simbolista- como un precursor oscuro de Heidegger. En el sentido de crear una teoría de las máquinas, como la patafísica, ciencia burlesca e imaginaria de Ubu rey; la cual antecede a la pregunta por la técnica de Heidegger. Para Jarry, es la bicicleta el invento correspondiente a una época, donde la técnica se sublima en este aparato sencillo, y en su girar, simula la rotación del planeta, en un eje de una máquina adecuada a los tiempos. Se sabe de la predilección de Jarry por la bicicleta, y su andar, y es Deleuze quien señala a la bicicleta como una máquina que es “cargada por el ser”, pues este es más fuerte que ella. La máquina así, se somete al ser, a su salvación, como a su olvido. Deleuze cree que Alfred Jarry es un precursor oscuro de Heidegger, en diferentes sentidos; por una parte, podemos decir la patafísica es un capricho, por hacerse de un lenguaje propio, poético y no científico, ni técnico. Por otra parte, es el epifenómeno y no el fenómeno, lo que caracteriza a la patafísica; es decir, el epifenómeno es el ser, “la singularidad”, mientras que el fenómeno es el ente, una degradación del ser. El epifenómeno depende de una diferente comprensión del fenómeno, y por lo tanto de una nueva concepción fenomenológica. Es a partir de lo singular y la excepción, que se distingue un epifenómeno del fenómeno. El fenómeno es la regla, lo general y lo plural. Es entonces, donde a partir de la singularidad, de la excepción, y no la regla, que aparece la patafísica. Ya no a partir de lo general, o de la norma. El lenguaje poético está sobre el técnico o científico; el poder de las palabras, a partir de la ficción del lenguaje mismo, sobrepasa cualquier razonamiento lógico. Deleuze, establece una lengua delirante, un lenguaje que hace delirar a la palabra; la saca de sus goznes, para salir de sus fronteras, u organizaciones lingüísticas. De forma similar que con “el cuerpo sin órganos” de Artaud, el cual pretende salirse de la organización del mismo; el devenir de “hacerse un cuerpo sin órganos”, también en la palabra y el lenguaje, son llevados a cabo por Deleuze y Guattari. El fragmento en los textos de Deleuze, es un elemento importante en su escritura; a manera de patchwork. Retomando elementos como la escritura delirante de Bourroughs, como de innumerables personajes más, como Kafka, o la tesis del estudiante norteamericano (mencionado por Deleuze), quien la escribe en diferentes idiomas, pero, haciendo que estos se entrecrucen, de forma esquizofrénica. En un lenguaje, inter-articulado. Desde una lengua mayor o madre, intercalando una lengua propia e inventada. El otro aspecto, por el cual Jarry es un oscuro precursor de Heidegger, dentro del uso de la lengua como del lenguaje, en su delirar de la palabra; tenemos a la técnica, y a las máquinas, dentro de una ciencia como la patafísica, donde la bicicleta, sería el invento técnico por excelencia de la época, que encarnaría a la velocidad, dentro de su marco, e incluiría dos cruces sobrepuestas, las cuales son en cierto sentido las cruces del cristianismo; “la cruz, son dos tubos soldados sobrepuestos, donde evocan una cruz original”. El olvido de esta cruz, es el olvido de Dios y del cristianismo. La técnica deviene en una salvación del ser; la técnica es la sublimación de la metafísica, donde el ser se absuelve, se consume en la técnica. El retraimiento y mostrarse del ser, en la técnica de Heidegger, pueden ser llevados más allá, como en la ironía de la técnica de Jean Baudrillard. Donde el ser, va más allá de su salvación, se muestra en una ironía de las nuevas tecnologías frente al mundo y su desaparición a través de la técnica; de las “mil pantallas” desaparece el mundo.

¿Qué hay en ellos, en su silencio? “Mientras los filósofos se aporrean entre sí”²³ sobre “el acceso al mundo animal”, los pájaros persiguen las migajas de pan, los colibríes vuelan hacia las flores y las ballenas se suicidan en las playas. Dejamos este mundo no como algo que yace afuera simplemente, y no lo dejemos solo a los físicos, pues tal vez sea factible crear una filosofía orientada a esa mirada animal, una especie de alquimia capaz de describir las transformaciones de una a otra forma, de lo animal a lo humano y viceversa. Es esta la faena en parte del “realismo especulativo” de representantes como Graham Harman, quien propone un mundo donde el afuera no es algo inaccesible, como lo Real en psicoanálisis o para gran parte de la filosofía, sino que existe una posibilidad de crear un pensamiento o estrategia sobre “una ontología orientada a objetos” (o animales). Una ontología del afuera, el acceso a una ontología animal, no sólo imaginarla. ¿Cuál sería la forma de ser de esa mirada?, ¿cuáles sus estrategias?, ¿el animal puede hablar a través de la literatura, del arte?, ¿el animal puede responder?, ¿patafísicamente, el animal habla, responde?. Descartes pensaba al animal como un animal-máquina sin posibilidad de respuesta alguna. Una serie de pensadores más seguirían este discurso, donde el animal está imposibilitado para hablar (Kant, Heidegger, Lacan, Levinas). En oposición a esta concepción cartesiana del animal, se encuentran Gilles Deleuze, Felix Guattari y Jaques Derrida, entre otros.

93

La repercusión de este texto tiene como problemática la discusión en torno al animal, entre la concepción cartesiana del mismo y el psicoanálisis, principalmente; es decir, la posición y lectura edípica del animal, como la imposibilidad de su respuesta, de “su hablar”.²⁴ Del otro lado o cara, ubicaríamos los textos de Deleuze y Guattari (en el devenir-animal); y a Jacques Derrida con sus últimos interrogantes alrededor del animal. Encontraríamos dos posturas diferentes sobre “la bestia”. Donde el primer discurso privaría al animal de respuesta, “edipización” del animal. El segundo discurso apostaría por “la animalidad” desde una mirada no antropomorfa o antropocéntrica, dándole al animal la posibilidad de “responder” y “hablar” (libre de Edipo, del padre y la madre).

23 Mientras los filósofos se aporrean entre sí sobre la posibilidad del “acceso” al mundo, los tiburones persiguen al atún y los glaciares golpean contra la costa. ¿Cuánto tiempo más la filosofía va a seguir satisfecha sin dirigirles la palabra? ¿Cuánto tiempo más vamos a encerrar juntos a los monos, los tornados y los diamantes bajo la etiqueta de “lo que yace afuera”? ¿Podría existir, en cambio, algo parecido a una filosofía orientada a objetos, una alquimia capaz de descubrir las transformaciones de una entidad a otra, capaz de trazar las formas en las que las entidades seducen y destruyen a seres humanos y no humanos por igual? (Harman, 2015: s.p.).

24 Lo veremos incluso en aquellos que, desde Descartes hasta Lacan, han concedido al susodicho animal cierta aptitud para el signo o la comunicación, siempre le han negado el poder de “responder”, de “fingir”, de “mentir”, y de “borrar” sus huellas (Derrida, 2008: 49).

En el devenir animal encontraríamos un lugar, “una casa”, un hábitat para el arte, algo más que un cuerpo.²⁵ La arquitectura, en este sentido, es la forma expresiva artística por excelencia. De ahí los devenires en las ambientaciones, instalaciones e intervenciones de lo más diverso en el arte contemporáneo: el territorializar un entorno a partir de múltiples recursos. El animal en el arte toma como lugar la posibilidad de crear, a partir de las zonas de indiferenciación, de indecibilidad; es decir, crear a partir de los conceptos del animal y de lo humano, vistos o abordados como ideas abiertas, como conceptos abiertos en constante movimiento, cambio, e ideas opuestas a las concepciones “cerradas” o definidas de las cosas. El arte y el animal se encuentran en esa franja de indiferenciación, de indecibilidad. El arte y la mirada guardan una estrecha relación o matrimonio indisoluble, como la imagen y la mirada (aunque existen posibilidades de una mirada sin imagen, y viceversa (imagen sin mirada), como un arte sin imagen y una imagen sin arte, o una imagen sin imagen, arte sin arte, mirada sin mirada, café sin caféina, etcétera). La enigmática mirada del animal puede inmiscuirse dentro del campo del arte ¿el arte y la literatura hablarían en nombre de los animales? (quizá, se podría indicar, que el animal “responde” y “habla” en el arte y la literatura solo de forma imaginaria, `patafísica), es decir, ¿por qué no imaginar la mirada animal?, ¿qué hay del silencio del animal mirado?,²⁶ ¿el animal puede responder?, ¿responder a qué o a quién, al otro?, ¿el animal es el otro?, ¿cómo responde?. El arte y la literatura nos darían una vía, una posibilidad de respuesta, una línea de fuga para el animal. Un lugar, una casa donde poder imaginar una mirada no antropocéntrica. “Una mirada animal”.²⁷ Quizá sea Jules Michelet uno de los primeros antecesores de Kafka y del “animal literario”, dentro de su plan como científico. Michelet se aventura a la mirada del mundo animal, a través de la letras, donde sus observaciones “científicas” devienen literatura, arte. Este texto propone detenerse aquí, y preguntarse sobre la mirada del animal, su posibilidad, como su relación ineludible con el campo imaginario del arte y la imagen. El animal nos daría quizás una respuesta, en un “habla” singular, donde el acceso a lo Real se daría

25 El paso del hábito al hábitat, y la insistencia en el valor constructivo de la puesta en forma expresiva del territorio, dominan la última filosofía del arte como afecto y percepto en ¿Qué es la filosofía? El arte desprende bloques de sensación que son tomados no del afecto de la carne –como pretendía la fenomenología del arte sino del territorio (Sauvagnargues, 2006: 153).

26 En todas partes, la bestialidad debe gritar para reflejar animalidad, ejercitando un orden de lo indescifrable, de lo salvaje, de aquello que precisamente en su silencio los animales han permanecido como la encarnación para nosotros (Baudrillard, 1994: 130).

27 Cuando una avispa entra a una casa en un día de verano con ese fuerte ¡zou!, ¡zou!, ¡zou!, agresivo y amenazador, todos se ponen en guardia. El niño tiene miedo, la mujer suspende sus labores y el hombre levanta los ojos, armándose de un pañuelo: “¡Insolente!, ¡bicho impúdico!”

Sin embargo, el maravilloso animal, tras haber volado por todos los rincones, lanzando una mirada desdeñosa sobre toda la habitación y sin dignarse a notar la mala recepción, se va de allí haciendo mucho ruido. Todo lo que pensé fue: ¡pobre casa!, ¡ni un solo fruto ni arañas ni moscas ni el más mínimo trozo de carne!”

Entonces se dirige a la plancha del carnicero del vecindario o del carnicero de la campiña: “carnicero, tú lo mismo que yo. Me agrada abastecerme contigo. No dudes, tonto avaro, corta para mí un buen pedazo y te haré un favor. Mataré a todas tus moscas de la carne. Hagamos un trato y seamos amigos. Ambos hemos nacido para matar” (Michelet, 2002: 166).

de forma `patafísica, imaginaria. Es decir, ya no existiría aquel bloque del discurso kantiano o lacaniano, donde no hay acceso a la cosa en sí, sino aquí sí se puede decir “aquí”, se pretende decir que sí hay un acceso `patafísico al animal, a su mundo, un lugar donde lo humano y lo animal se cruzan, y parecen tocarse en algún “lugar”, punto o circunstancia, ese lugar es el arte.

El animal como posibilidad para dar paso a un pensamiento no antropocéntrico es, para el arte y la filosofía, un salto de la tradición del discurso del “yo pienso”, como el “yo miro”, oponiendo una hipótesis inversa, donde es el pensamiento el que nos piensa, el mundo nos piensa (nos mira) aun antes que nosotros a él. Es alterar la posición dominante del sujeto de conocimiento sobre el objeto. Es el objeto quién parece dominar esta posición, donde se imagina un pensamiento que nos piensa, un mundo que nos piensa. La pregunta es: ¿es posible imaginar una mirada animal, no humana, un pensamiento no antropocéntrico?, ¿por qué el animal nos mira?, ¿si la mirada está en el gran Otro metafísico, se puede hablar de una trasmigración de la mirada hacia el animal?, ¿cómo podríamos mostrar la mirada animal, no humana, si es algo impensable, pero no quiere decir que no sea posible, o que lo impensable no exista?, ¿si no puede ser pensado, sí puede ser imaginado? La mirada de los animales es una hipótesis, aunque propiamente hablando un halcón ve más y mejor que nosotros, mas no tiene mirada.²⁸ Sin embargo nos mira, por el simple hecho de que todo lo que miramos nos incumbe, tan solo falta una lata de sardinas para ser aguardados.²⁹ No solo la presencia del otro: El animal, ¿cómo imaginar esas formas de existencia de la forma animal?, ¿`patafísicamente –es posible? La `patafísica nos permite imaginar un mundo fuera de la lógica del fenómeno de lo general, en pos de una singularidad, de una diferencia, de un epifenómeno donde la imaginación correspondería a un campo más cercano a la especie humana, que el intelecto.³⁰ En este sentido imaginario se podrían crear vías o líneas de fuga, para construir un mundo animal, una mirada; donde lo animal se toque, contagie e infiltre mutuamente con lo humano. El arte y el animal son ese lugar, la literatura ocuparía un espacio en el arte, en la escritura y en la creación de mundos imaginarios. La `patafísica, en

28 La mirada no es la retina. Los halcones ven mejor que nosotros, pero no tienen mirada. El perro no reconoce a su amo en una foto. El animal sólo es sensible a los códigos. No separa el estímulo y el objeto representado (un tigre sólo reconoce a su domador cuando éste está de pie). El hombre es el único mamífero que ve doble. Su retina le transmite una forma que el cerebro analiza en forma de significado. Y, por lo tanto. Cuando tiene delante un icono, puede ver a la vez la madera, recubierta con una mezcla de cal, yema de huevo, encáustica y pigmentos, y a través de ella, la presencia santificante de Jesucristo (Debray, 1992: 96).

29 En primer lugar, si tiene sentido que Juanito me diga que la lata no me ve es porque, no obstante, en cierto sentido me mira. Me mira al nivel del punto luminoso, donde todo lo que es me mira, y esto no es en alguno modo metáfora (Lacan, 1992: 102).

30 La imaginación recibe así un rango decisivo en todos los sentidos: en el vértice del alma individual, en el límite entre lo corpóreo y lo incorpóreo, lo individual y lo común, la sensación y el pensamiento, representa el residuo último que la combustión de la existencia individual abandona en el umbral de lo separado y lo eterno. En este sentido, la imaginación –y no el intelecto– es el principio definitorio de la especie (Agamben, 2007: 49).

este sentido, tiene una estrecha relación en el devenir de una lengua menor, a partir de una mayor. El hacer delirar a las palabras a partir de un lenguaje poético, antes que lógico o racional, permite posicionarnos en lugares imaginarios, que no dejan de ser “verdaderos” o similarmente ficcionales como las locaciones propuestas por las teorías de la “ciencia”. La `patafísica iría más allá de la metafísica, consumándose esta última en la técnica, lo `patafísico irá más allá al imaginar mundos ilógicos, pero posibles dentro de su mismo entorno de singularidad. El pensamiento antropocéntrico por un lado, en oposición al pensamiento no antropocéntrico. Así la `patafísica de Alfred Jarry, nos permite imaginar mundos no humanos, como pensamientos no antropocéntricos, crear imaginarios sobre la mirada animal, no humana. La mirada de un perro, un insecto, o una hormiga, quizá (desde el mundo del animal literario). Que no exista un acceso a estos, no quiere decir que no sean posibles, o no puedan ser imaginados.

Fuentes consultadas

96

- Agamben, G. (2007) Ninfas, Valencia, Pre-textos.
- Agamben, G. (2005) Lo abierto. El hombre y el animal, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Assoun, P. L. (1997) Lecciones Psicoanalíticas sobre La Mirada y la Voz, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Baudrillard, J. (1994) Simulacra and Simulation, Michigan, Universidad de Michigan.
- Baudrillard, J. (1997) El crimen perfecto, Barcelona, Anagrama.
- Baudrillard, J. (1999) De la seducción, Barcelona, Anagrama.
- Baudrillard, J. y E. V. Noailles (2006) Los exiliados del diálogo, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Berger, J. (s.a.) ¿Por qué mirar a los animales? Disponible en: <http://www.lavida.org.mx/sites/g/files/g369226/f/201309/13,14.19%20SUPLEMENTO%20%C2%BFPOR%20QUE%CC%81%20MIRAR%20A%20LOS%20ANIMALES%3F%20DE%20JOHN%20BERGER.pdf>
- Blanchot, M. (1992) El espacio literario, Barcelona, Paidós.
- Borges, J. L. (1998) Manual de Zoología Fantástica, México, D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Cippolini, R. (2009) `Patafísica: epítomes, recetas, instrumentos y lecciones de aparato, Buenos Aires, Caja negra Editora.
- Constante, A. (1986) El retorno al fundamento del pensar. (Martín Heidegger), México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.

- Deleuze G. & Guattari F. (1988) Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia, Valencia, Pre-textos.
- Deleuze G. & Guattari F. (1990) Kafka. Por una literatura menor, México D.F., Ediciones Era.
- Deleuze G. & Guattari F. (1999) ¿Qué es la filosofía?, Barcelona, Anagrama.
- Deleuze, G. (1997) Crítica y clínica, Barcelona, Anagrama.
- Deleuze, G. (1999) Conversaciones, Valencia, Pre-textos.
- Deleuze, G. (2007) Dos regímenes de locos, Textos y entrevistas (1975-1995), Valencia, Pre-textos.
- Deleuze, G. (2012) Diferencia y repetición, Buenos Aires, Amorrortu.
- Derrida, J. (2008) El animal que luego estoy si(gui)endo, Madrid, Editorial Trotta.
- Derrida, J. (2010) Seminario. La bestia y el soberano. Volumen I (2001-2002), Buenos Aires, Manantial.
- Derrida, J. (2011) Seminario. La bestia y el soberano. Volumen II (2002-2003), Buenos Aires, Manantial.
- Faulkner, W. (2001) Mientras agonizo, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Feyerabend, P. (2003) Tratado contra el método, Madrid, Editorial Tecnos.
- Garvey, J. y J. Stangroom (2012) La historia de la filosofía. Una historia del pensamiento occidental, México, D.F., Taurus.
- Godard, J. (director) (2014) Adiós al lenguaje (película), Francia.
- González V, M. A. (2014) Pròs Bión, Reflexiones Naturales sobre Arte, Ciencia y Filosofía, México, DF., Universidad Nacional Autónoma de México.
- Groys, B. (2014) Volverse público. Las transformaciones del arte en la ágora contemporánea, Buenos Aires, Caja Negra Editora.
- Guattari, F. (s.a.) Cartografías del deseo. Disponible en:
- Harman, G. (2015) Hacia el realismo especulativo, Buenos Aires, Caja Negra.
- Heredia, J. M. (s.a.) Deleuze, von Uexkull y “la naturaleza como música”. Disponible en: www.serbal.pntic.mec.es
- Huberman, G. D. (1997) Lo que vemos, lo que nos mira, Buenos Aires, Editorial Manantial.
- Inciarte, E. (1983) Los mitos del hombre sobre sí mismo, México, D.F., Premia editora de libros.
- Jay, M. (2007) Ojos abatidos, Historia de la denigración de la mirada en Francia, Madrid, Editorial Kairos.
- Jones, L. Q. (director) (1974) A Boy And His Dog (película), U.S.A.
- Kafka, F. (1990) Bestiario, Barcelona, Anagrama.
- Lacan, J. (1981) La transferencia. Seminario VIII, 1960 – 1961. Segunda parte, Buenos Aires, Escuela Freudiana de Buenos Aires.
- Lacan, J. (1992) Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, Buenos Aires, Editorial Paidós.
- Lacan, J. (2001) Seminario II. El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica, Buenos Aires, Editorial Paidós.

- Lacan, J. (2005) Escritos 1, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Levin, I. (1977) Los niños del Brasil. Barcelona, Editorial Pomaire.
- Lévinas, E. (1994) Dios, la muerte y el tiempo, Madrid, Cátedra.
- Lyotard, J. F. (1998) Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo, Buenos Aires, Editorial Manantial.
- Mendelsohn, S. (s.a.) El animal como figura de exclusión y el ladrado del sujeto. Disponible en: <http://www.bdigital.unal.edu.co/38207/1/40702-183284-1-PB.pdf>
- Michelet, J. (2002) El insecto, México, DF., CONACULTA.
- Miller, J. A. (2003) La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica, Buenos Aires, Editorial Paidós.
- Montaigne, M. (2007) Los ensayos (Según la edición de 1595 de Marie Gournay), Barcelona, Acanalado.
- Nancy, J. L. (2006) La mirada del retrato, Buenos Aires, Amorrortu.
- Onfray, M. (2004) Cinismos, retrato de los filósofos llamados perros, Buenos Aires, Editorial Paidós.
- Ortega y G., J. (1976) Ideas y Creencias, Madrid, Espasa-Calpe.
- Rilke, R. M. (1987) Elegías de Duino, Los Sonetos a Orfeo, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Rosset, C. (2008) Principios de sabiduría y de locura, Barcelona, Marbot.
- Rosset, C. (2014) Lo invisible, Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- Sauvagnargues, A. (2006) Deleuze: del animal al arte, Buenos Aires, Amorrortu.
- UYS, J. (director) (1974) Animals are Beautiful People (película), U.S.A.

**ESPACIOS PARA HABITAR LA
AUSENCIA.**

LA IMPORTANCIA DEL PROGRAMA DE
ESTÍMULO A LA CREACIÓN Y DESARROLLO
ARTÍSTICO DEL ESTADO DE MÉXICO
(PECDAEM) DEL FONDO ESPECIAL PARA
LA CULTURA Y LAS ARTES DEL ESTADO DE
MÉXICO (FOCAEM)

*La casa debe ser el estuche de la vida,
la máquina de felicidad.
La casa alberga un día soñando,
la casa protege al soñador y al pensador,
la casa le permite a uno soñar en paz.*

Le Corbusier

Introducción

Espacios para habitar la ausencia es el título del proyecto artístico con el que me hice acreedora a un estímulo económico para desarrollarlo en la Decimonovena convocatoria (2015) del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico del Estado de México (PECDAEM), conocido comúnmente como el Fondo Especial para la Cultura y las Artes del Estado de México (FOCAEM); pero ¿por qué razón decidí titular a esta ponencia con el mismo nombre de la pieza que expongo en la muestra artística *Nodos*? Porque considero que los espacios que permiten hacerse acreedor a un

estímulo económico son importantes para habitar la ausencia de individuos pensantes y críticos, es decir, creadores capaces de llevar a cabo una idea. Tales espacios son escasos, pero año con año son habitados por artistas plásticos y visuales, escritores, bailarines, actores, músicos, poetas y un largo etcétera de artistas con la intención, e ilusión, de ver realizados sus proyectos artísticos.

En la primera parte de esta ponencia mencionaré la información referente al PECDAEM, su estructura, funcionamiento e importancia para el desarrollo de los proyectos artísticos; información que conocí debido mi experiencia como Coordinadora Operativa del PECDAEM durante cuatro años.

En la segunda parte daré a conocer mi proyecto artístico realizado con apoyo del PECDAEM, así como mi experiencia actual como artista beneficiaria de dicho Programa.

Acerca del PECDA

Comenzaré abordando mi experiencia laboral al egresar de la Facultad de Artes de la Universidad autónoma del Estado de México (UAEMEX) como Coordinadora Operativa del PECDAEM de Octubre del 2009 a Enero del 2014, en el anteriormente denominado Instituto Mexiquense de Cultura (IMC), actualmente Secretaría de Cultura del Estado de México.

A nivel nacional el Programa surgió en respuesta a la demanda social por extender y ampliar las oportunidades para la creación de calidad y el desarrollo artístico en las entidades federativas (DGVC, 2015: s.p.).

En el Estado de México éste Programa inició su operación desde 1994 con el objetivo de proporcionar estímulos económicos para impulsar la creación y el desarrollo artístico, a través de la realización de proyectos propuestos específicamente de manera individual o colectiva por las diversas comunidades de artistas, creadores e intelectuales; oriundos o residentes en el Estado de México (FOCAEM, 2015: s.p.)

¿Cómo funciona?

Este Programa es financiado con recursos del Gobierno Federal, a través de su Secretaría de Cultura y del Gobierno del Estado de México por medio también de su Secretaría de Cultura.

La normatividad específica al Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico establece la integración de una Comisión de Planeación como órgano de administración de sus recursos (DGVC, 2015: 14).

Dicha Comisión esta integrada por destacados creadores y ciudadanos, representantes de la federación y del Estado. Esta Comisión es la responsable de planear, ejecutar y supervisar el proceso de operación de cada convocatoria (FOCAEM, 2015: s.p.)

Sus funciones derivan de una principal, que es la elaboración de un Plan Anual de Trabajo para el desarrollo de los objetivos del Programa.

101

Plan Anual de Trabajo (PAT)

El Plan Anual de Trabajo constituye la parte medular –administrativa y operativa- del Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico.

Es pertinente hacer hincapié en la importancia de la planeación integral programática y financiera, la cual deberá contemplar, de inicio, la definición de la totalidad de líneas temáticas que atenderá el Programa, la distribución general de recursos a cada línea temática (techos financieros) y la distribución particular a cada categoría (cuando se trate de estímulos por convocatoria), así como el establecimiento de un cronograma de flujo de recursos que deberá considerar —además de los rubros programáticos— los siguientes:

Aspectos administrativos

- Memoria de beneficiarios: puede establecerse dentro de la línea de trabajo de difusión de los creadores.
- Difusión y orientación para el Programa: capacitación para la presentación de proyectos, inserciones de prensa, folletos, envíos, etcétera.
- Encuentros o muestras de beneficiarios: puede insertarse en la línea de trabajo de difusión de los creadores.
- Proceso de dictamen por la Comisión Técnica: hospedaje, alimentación, transportación, estímulos a jurados.
- Seguimiento de proyectos: compensación económica para tutores o supervisores de los beneficiarios. (DGVC, 2015: s.p.).

Las actividades descritas anteriormente fueron parte de algunas de mis funciones como Coordinadora Operativa desde la Decimoquinta convocatoria 2011 a la Decimoctava Convocatoria 2014; labor ardua pero gratificante, porque me permitió conocer el proceso de cada uno de los proyectos seleccionados, desde que son una idea escrita hasta que se realizan.

102

Importancia

Es importante que exista el PECDA porque es un derecho constitucional del Estado garantizar el acceso a la cultura y al arte a todos los ciudadanos, por lo que un porcentaje de los recursos del país son y deberían de ser para la cultura.

Art. 4.- Toda persona tiene derecho al acceso a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia, así como el ejercicio de sus derechos culturales. El Estado promoverá los medios para la difusión y desarrollo de la cultura, atendiendo a la diversidad cultural en todas sus manifestaciones y expresiones con pleno respeto a la libertad creativa. La ley establecerá los mecanismos para el acceso y participación a cualquier manifestación cultural (Cámara de Diputados, 2015: s.p.).

El Estado deberá generar los medios propicios para que los individuos puedan pensar, crear y proponer proyectos artísticos, sin embargo, dichos procesos resultan casi imposibles para la mayoría de los artistas pues al no ser el quehacer artístico una labor bien remunerada, se ven obligados a realizar otras actividades que les permitan hacerse de ingresos.

El arte siempre ha sido una necesidad del ser humano para expresar y crear su propio entendimiento de la vida, es el medio para generar preguntas y respuestas acerca del absurdo de la existencia. El arte, absorbe dicho absurdo para convertirlo en experiencia estética, vivencial y sensorial; es un placebo ante el vivir.

Los programas PECDA, que existen en casi todos los Estados de la República Mexicana, son la oportunidad para materializar nuestras propuestas artísticas.

Como coordinadora Operativa pude constatar que hay recursos económicos para la Cultura y el Arte, y que si ese capital se distribuye inteligentemente se pueden crear grandes oportunidades para la población artística; por ejemplo, como el aumentar anualmente el número de estímulos y montos, así como la creación de muestras colectivas o individuales a nivel nacional, estableciendo nexos con otros Fondos y Programas como el Fondo Regional de la Zona Centro y sus diversas líneas programáticas (circuito artístico, capacitación, festival artístico, etcétera), o con los Programa Alas y Raíces, Desarrollo Cultural Municipal, Desarrollo Cultural de Tierra Caliente, entre otros.

Al ver la gran variedad de Programas de apoyo, te das cuenta que no necesitas tener “el gran proyecto revolucionario de las artes”, sino una propuesta clara, y viable económicamente, para realizar durante un año.

Vivimos gracias a la acción, es decir gracias a la voluntad.

Fernando Pessoa

Mi proyecto artístico

Comenzaré con un poema:

El trabajo de la felicidad

May Sarton (2011)

Pensé en la felicidad, en cómo se teje a diario
con el silencio de la casa vacía
y en que no es súbita ni gratuita
sino una creación, como el crecimiento de un árbol.

Nadie lo ve, pero detrás de la corteza
crece otro círculo en anillos que se expanden.
Nadie oyó a la raíz cavar más hondo en lo oscuro,
pero por ese trabajo hacia adentro el árbol se eleva
y sus penachos brillan, y sus hojas destellan.

Así, la felicidad se teje con la paz de las horas
y hunde sus raíces en lo profundo de la casa sola:
en el rincón, el busto antiguo; los frescos pisos encerados,
blancas cortinas que ondulan suave y continuamente
cuando libre se mueve el viento silencioso por el cuarto;
una biblioteca, una mesa y la pared blanqueada—
esos son los dioses de la casa, queridos y familiares,
aquí el trabajo de la fe puede hacerse mejor
y el árbol que crece es musical y verde.

Porque ¿qué es la felicidad sino crecer en paz,
el sentido atemporal del tiempo cuando los muebles
pasaron toda una vida en el mismo lugar
y los viejos sueños, así como el viento al moverse, agitan
las hojas de la felicidad presente?
Nadie ha oído una mente ni escuchado un pensamiento

pero donde alguien vivió en introspección
el aire queda cargado de bendiciones, y bendice;
las ventanas miran a las montañas y las paredes son amables.

Realizo esta larga cita porque el trabajo creativo siempre es un espacio de introspección, y porque el proyecto del que hablaré es el resultado de horas de introspección en el acto de tejer.

En el 2015 me hice acreedora a un estímulo del PECDAEM en la disciplina de Artes Plásticas, categoría Jóvenes Creadores, cuyo proyecto titulé *Espacios para habitar la ausencia, Instalación de lo inhabitable*; consistió en realizar una "Instalación Total", que fue el resultado de la acción de tejer (con los dedos) durante un año, para crear una habitación que simulara ser mi casa.

Para Ilya Kabakov, la "Instalación Total" se define como un espacio totalmente transformado en el que el centro principal para quien todo es tratado, es el espectador. La instalación entera está orientada hacia su percepción.

Este proyecto surgió como una necesidad de habitar la casa en la que he vivido sola durante 14 años. La experiencia de habitar la casa a partir de mis pensamientos, es lo que provoca esta necesidad de diálogo interno al tejer diariamente, habitando mi espacio desde el silencio, y originando un eco en la introspección.

Bachelard dice de la casa que es alma. Nosotros podríamos agregar que ella es espejo de almas. Nuestra psique está objetivada en nuestras casas. La casa es depositaria de historias personales, ella muestra anhelos, penurias, carencias o desordenes. Ella muestra riquezas. En el espacio de la casa corre el amor o la indiferencia (Ossott, 2005: 63).

Me interesó generar un diálogo a partir de mi cuerpo y del espacio que habito, dicho diálogo se materializó en el tejido y en los textos resultantes de dicho proceso, los cuales forman parte del sonido que escuchas al transitar la instalación, mi voz es el eco en un espacio vacío. Eco que recorre cada hilo enlazado a otro hasta construir las paredes de un hogar utópico. Es la cartografía de mi casa para aprender a habitarla. Habitamos la ausencia a partir del silencio, a partir del eco de nuestra voz.

“Los ecos también revelan vacío. Como los objetos siempre amortiguan o impiden el reflejo acústico, solamente los lugares vacíos pueden crear ecos provistos de una claridad prolongada” (Danielewski, 2014: 46).

Vivimos a través de la oquedad del espacio que habitamos, la oquedad de nuestra casa, de nuestro cuerpo.

Irónicamente, la oquedad solamente intensifica la extrañeza de la alteridad inherente a todo eco. El retraso y la repetición fragmentada crean la sensación de que hay alguien más habitando un lugar necesariamente desierto. Resulta extraño, pues, que algo tan asombroso y foráneo al yo, incluso fantasmagórico en opinión de algunos, pueda al mismo tiempo proporcionar un poderoso consuelo: la garantía de que pese a que es imaginario y en el mejor de los casos un simple producto de la pared, ahí fuera sigue habiendo algo, algo que nos ayuda a posicionarnos frente a la nada (Danielewski, 2014: 46).

El latir del corazón es el eco de nuestra existencia.

Conclusiones

Los estímulos económicos otorgados por el PECDAEM son de vital importancia porque durante el proceso de creación habitamos una idea y generamos otras; como este proyecto que ha devenido en acto poético, y con el que he comenzado a escribir un libro acerca de mi casa y de la relación que hay entre el cuerpo como nuestro primer hogar y la casa como contenedora del cuerpo.

La palabra escrita es el resultado de la reflexión en torno a las emociones al habitar un espacio y cuerpos vacíos.

En esta instalación se puede transitar, pero no habitar, ni dejar huella; solamente podemos ser un transeúnte efímero de una casa vacía, blanca, y frágil, como lo es la vida.

A continuación comparto una pequeña muestra de los textos generados durante el desarrollo del proyecto *Espacios para habitar la ausencia*, los cuales se encuentran organizados a manera de diario durante el año en el que tejí la casa.

Febrero 2016

El polvo es la piel de los objetos.

Es momento de dejar de vivir a la intemperie, me dije; con aquel eco de voz que rebota en esta habitación que construyo.

Las drogas me habían cosido la lengua al paladar.

La casa contuvo en sus paredes palabras nunca antes dichas.

El tiempo dejaba de existir cuando despertaba y la cama me contenía.

Era la cama la piel quemada del día anterior.

La piel que queda en el colchón.

La piel que excreta el cuerpo mientras sueñas.

Es el sueño, el día que se acumula en la piel.

Uno se desdobra una y otra vez para no sentirse tan solo.

107

2 de mayo 2016

Me uno al silencio en la noche

En el acto de habitar la casa

Mi casa es silencio.

Como si el caos fuera ese movimiento que le da vitalidad al espacio.

El caos es habitarse.

Es momento de habitar la ausencia

Tejiendo sobre un cuerpo blanco, sin memoria.

28 de junio

A veces algo me sofoca por dentro

Como un grito que no sabe reventarse en mi garganta y se queda rebotando adentro de mi cuerpo.

800 gr de tiempo

Tejer un cuerpo blanco y blando

Tejer

Anudar sin hacerlo

Sólo sujetar

Enlazar un hilo con otro.

108

2 de julio

Como un torbellino de luz sin fondo

Me ciegas

Me delatas

Julio (sin fecha)

Hay un árbol adentro de mi casa

En el centro, puedes verlo?

Ha crecido hasta derribar el techo

Ahora puedo ver el cielo por las noches.

He de habitarme con la blancura que solamente tú puedes mostrarme.

Camina descalzo con mi corazón entre tus manos y el olvido destejiéndose de tu abrigo.

Tejo de frente a una pared blanca

Tejo de frente al olvido

Tejo buscando no tejer como el acto involuntario del deseo.

Tejo y cierro los ojos

No puedes habitar la ausencia

Inevitable caminar sobre las paredes

Inevitable sentarme en el techo y contemplar la casa

Las habitaciones

La sala

La cocina

El baño

Recorrer el tiempo como agua que se va por la coladera

No hay nadie

Solamente un río corriendo entre ella.

Burbujeando.

13 de junio de 2016

Quiero habitar mi casa con el corazón abierto

Y que en cada esquina palpita la vida

Que la muerte del pasado se esfume hacia el cielo azul.

...

Quiero habitar mi cuerpo y mi casa como en un principio

Cuando no me cuestionaba nada

Con la inocencia de una niña antes de que la casa se quebrara en un grito.

Quiero habitar mi silencio

Quiero habitar mi cuerpo con amor

Sin que quepa un gramo de odio

...

Es su grito el miedo que me paraliza

Es su grito, cuya vibración se expande en el tiempo

110

Anatomía de un grito

El grito revienta en el cuerpo de quien lo escucha

Se estrella en su piel y es irreversible

El grito nunca muere

Sabe habitar cuerpos y almas

(es el odio que vive en una voz)

El vacío tiene que ver con los huecos del cuerpo en los que se esconde el temor.

En esos huecos se genera el eco.

Los gritos de la niñez habitan silenciosamente en tus pesadillas.

El grito destruye niños

...

Quiero que tus gritos se conviertan en flores

En susurros nocturnos de la voz de Dios

Cómo el grito puede habitar un cuerpo, una casa?

Dejarlo vacío, roto.

Cómo un grito puede destrozar la vida?

Entrar en el cuerpo y morir en él.

Los gritos se revientan en estrías.

La casa es el lugar de consagración entre el pasado y el presente.

10 de julio de 2016

Ahora me doy cuenta que nunca he dormido sola

Dios me abraza cada noche y me despierta de las pesadillas.

La casa está rota
Habrá que remendar el tiempo
Tejer de nuevo con hebras de ilusiones muertas.

Silencio!
Me dije aquella noche y no pude volver a hablarme

La casa es un eco de lo que fui
Ya no soy, no seré.
Me corté la lengua para dormir con ella debajo de la almohada.

112

Los sueños desaparecieron en el sillón

No tengas miedo
La casa que me guarda hasta la fecha no tiene nombre (es muda).
Se incendia a mi paso

13 de febrero

Cómo habitar la ausencia?
Cómo habitar las paredes húmedas de la casa
El polvo

La basura

Los restos de comida

Los trastes sucios

El pelo del gato

Cómo caminar en el trayecto que la humedad realiza día a día sobre la pared ?

Cómo habitar el silencio que la habita?

La casa blanca era un pozo negro

En la sala siempre había cuerpos

Fiesta

Ruido

Y cuando no había nadie

Silencio

Drogas

Yo desparramada en un sillón

Ausente

Siempre

Hundida

Sin mirar nada

No temerás

No temas

No temo

He soñado a Dios despierta

Puedo dormir en la palma de su mano esta noche

Puedo caminar en sus ojos y no asustarme al ver sus pupilas abismales

La soledad es el abismo que se teje entre la vida y la muerte

Es mi corazón que late el sonido que me mece por las noches

Ya no vivo a la intemperie.

114

*Mirarse en la lucha desde la intemperie.
Verse allí en el empeño, en la angustia, en el pulsar.
Mirarse como cuerpo que anhela lugar,
establecimiento, contorno.*

Hanni Ossott

Fuentes consultadas

Cámara de Diputados (2015) Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. Disponible en <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/htm/1.htm>, consultado el 15/07/2016.

Danielewski, M. (2014) La casa de Hojas, España, Editorial Pálido Fuego.

Dirección General de Vinculación Cultural (DGVC) (2015) Lineamientos Generales del PECDA. Disponible en: http://vinculacion.cultura.gob.mx/docs_2015/Lineamientos_Generales_PECDA.pdf

Fondo Especial para la Cultura y las Artes del Estado de México (FOCAEM) (2015) Bases Generales de la 19 Convocatoria 2015 FOCAEM. Disponible en: <http://www.pecdaenlinea.cultura.gob.mx/>

Ossott, H. (2005) ¿Cómo leer la poesía? Ensayos sobre literatura y arte, Venezuela, Bid & Co.

Sarton, M. (2011) "El trabajo de la felicidad" en Sandra Toro May Sarton, Buenos Aires. Disponible en: <http://el-placard.blogspot.mx/2012/08/poemas-de-may-sarton.html>

EL LUGAR DE LA EXPOSICIÓN COMO CUALIDAD DISCURSIVA

Visitar una exposición significa interesarse, aunque sea mínimamente, en buscar una fuente de contenidos o de experiencias culturales.

117

Martí Manen

Ex (hacia fuera) y ponere (poner)

Una exposición artística, como dispositivo de presentación del arte, va más allá de los objetos que presenta, pues la totalidad que la conforma la producen tanto obras artísticas como datos, textos y archivos de los que se dispone en la muestra. Lo que logra producirse es el resultado de esta integración, por lo que la imagen resultante es el mero pretexto para encontrar el discurso que el curador premeditadamente ha dejado en ella.

En la obra artística los signos se entrelazan, produciendo una cadena de interpretantes que se vinculan con las obras vecinas, como si se tratara de frases: "El escritor trabaja

con palabras, el comisario trabaja con artistas, obra y material" (Manen, 2012: 26); a modo de escritura, se intenta hacer legible la articulación de los elementos, aludiendo con esto al argumento curatorial.

El arte no necesariamente responde a cosas concretas, muchas veces lo que podemos encontrar en una exposición es solamente el rastro o índice de aquello que el objeto sustituye; una intención del autor que al ser expuesta nos confiere los ojos de otro para mirar desde ahí.

Pero ¿a qué debiéramos referirnos cuando hablamos de exposiciones? En un marco ideológico actual, la idea de exposición como dispositivo histórico (preferido del sistema artístico), logra su posición relevante en la posmodernidad, al operar como un manifiesto vivo.

... las exposiciones y su dinámica se imponen como uno de los instrumentos de mayor alcance y precisión en manos de los gestores culturales a la hora de radiografiar el presente, realizar una prospección del futuro, conformar sensibilidades, encauzar los gustos, encumbrar artistas o relegarlos al silencio y también, por qué no, configurar nuevos modelos museográficos e incluso modificar el comportamiento de los artistas ante el hecho artístico y social (Guash, 1996: 143).

118

La exposición no puede responder únicamente por las obras artísticas que presenta -en cuyo montaje de antemano resulta complejo el esfuerzo por hacer visibles los procesos propios de cada obra- y puede ser incluso que los mismos elementos curatoriales, museográficos, publicitarios y educativos sean velados en ese mismo tratamiento.

De ser así la exposición es leída como un objeto acabado que deja relegado el desarrollo posterior al evento inaugural. La exposición expresa en ambas direcciones la posición singular del artista y del curador, articulando los discursos de ambos bajo la misma voluntad de saber.

"Las obras se exponen", pensar que la exposición consiste solamente en poner las obras a la vista de otros es un planteamiento dado de antemano por su propia categoría, sin embargo aquello que en apariencia ya ha sido revelado implica la

reflexión sobre aquello que no ha sido visto, trastocando así los conceptos de obra, autor y, por consiguiente, de exposición. Modificar los modelos estéticos y epistémicos sería de alguna manera el reto que conlleva curar un conjunto de obras de naturalezas y propiedades diversas.

El lugar de la memoria

El museo, como recinto para el arte, es entendido como espacio de recepción de objetos. Aunque evidentemente es indispensable un sitio donde organizar los contenidos de una muestra, el museo, como concepto moderno, es algo más complejo si lo consideramos tanto en su espacio físico como en su desenvolvimiento histórico, además de los esfuerzos de adaptabilidad que ha sufrido a lo largo del tiempo así como los campos de investigación que se desprenden de él.

La noción de lugar sitúa la conciencia de la ocupación: “El término <<espacio>> en sí mismo es más abstracto que el del lugar y al usarlo nos referimos al menos a un acontecimiento (que ha tenido lugar), a un mito (lugar dicho) o a una historia (elevado lugar) (Auge, 200: 85).

En todas las épocas del arte, la obra ha tenido un marco de presentación, proponiendo lugares específicos para el encuentro entre obra y espectador. Durante la edad media, los espacios físicos que concentraron las expresiones estéticas serían tanto la iglesia como el libro; en ambos casos la suma de aportaciones estéticas fragmentarias y anónimas permitían configurar obras totales en el sentido integral de técnicas y disciplinas, producto del talento del gremio artesanal que configuraron las grandes obras de su tiempo.

Aunque no podemos hablar en un sentido moderno del proceso autónomo estético entre espectador y obra, podemos acercarnos a la voluntad religiosa de conducir la mirada y considerar a un observador intimamente involucrado en la experiencia estética e ideológica de la religiosidad imperante. Pese a las especificidades de su época, existe desde entonces el deseo expositivo de poner frente a otro un despliegamiento formal y discursivo para producir un efecto.

La modernidad renacentista, como resultado de un capitalismo incipiente, engendraría una época determinante para el inicio de la autonomía del arte, así como la aparición de nuevos espacios para el encuentro con las obras, resultado de los procesos de cambio.

La circulación de capital en la Florencia del siglo XV va a favorecer la distribución del poder en tres lugares: La monarquía, la iglesia y la burguesía. Esta situación permitió la aparición de un particular tipo de coleccionismo como resultado de un sistema económico independiente al clero, la milicia y la monarquía. El concepto privativo de un conocimiento controlado durante el medievo se transfiere a la burguesía como clase social emergente que producía el concepto de mecenazgo; encargo de obra privada y desapego del modelo religioso anterior para producir nuevas lógicas en el consumo.

Estos cambios modificarán las temáticas, los estilos, así como la distribución y circulación de la creación artística, dando reconocimiento a sus autores y legitimando las prácticas de su tiempo. Entre los siglos XVI y XVIII, la dinastía de los Medicis llegaría a convertirse en la familia más influyente de Florencia tanto en la política como en las artes. El acervo que lograron reunir los Medicis en La Galería Uffizi (Galería de los Oficios), convertirá el acto expositivo en valor demostrativo de un nuevo poder en el orden social. Este espacio expositivo privado era abierto al público por petición, enfatizando la función y el deseo de hacer visibles los objetos de su tiempo. En el siglo XVIII el gobierno Italiano abre sus puertas oficialmente como museo, reconociendo por un lado el valor arquitectónico de Giorgio Vasari, así como una de las colecciones más importantes del mundo.

En el arte la ubicación del acontecimiento artístico, respecto a la obra o su conjunto, ha buscado siempre una mirada que lo reciba, una relación semántica que permite la trascendencia de ciertos acontecimientos de acuerdo a sus usos y prácticas.

El imaginario del siglo de las revoluciones hizo posible la formulación de la obra artística pública, así como la identificación, organización, catalogación, selección hasta el ordenamiento de una vasta colección que abriría las puertas de “la *Grande Galerie* donde el público podía descubrir alrededor de seiscientas pinturas, principalmente de colecciones reales, así como algunos objetos de arte y bustos antiguos” (Louvre, 2016).

Con el nacimiento del Museo del Louvre durante la Revolución Francesa, la idea de demostración se agudiza al tomar y decidir el destino de las colecciones artísticas confiscadas a la monarquía, al clero, a la nobleza y en las campañas de las guerras revolucionarias francesas en el siglo XVIII. El deseo de convertirlas en colecciones públicas sería el emblema de la posesión soberana del pueblo sobre los rastros que quedaban de la opresión monárquica. El museo como tal, se consolida en este acto simbólico, mediante la ocupación del sitio para hacer evidente la caída y fracaso de un sistema anterior al que había que sobreponerse.

Una vez colocados en el museo, los monumentos reales perderían su poder sacro. Dejarían de ser símbolos de algo que está más allá de su forma para convertirse en mero arte. Fuera del crisol de la Revolución había surgido una institución que “hacía arte”, que transformaba las obras de arte dedicadas a una finalidad concreta y a un lugar determinado, en obras de arte esencialmente carentes de finalidad e independientes del lugar (Shinner, 2004: 251).

“Acopiar” los objetos al amparo de las “salas” del museo significó la articulación de sus futuras funciones: el reconocimiento de obras de diferentes latitudes y civilizaciones del mundo; la consolidación oficial del museo como concepto replicante universal en aras de nuevos valores; el resguardo y protección de las obras de la destrucción social y política; así como de la disyuntiva entre destrucción y conservación, formuladas por la Revolución Francesa.

En medio de este dilema, el museo que hoy conocemos se forma como institución, imaginando y complejizando cada vez más su cometido social. Como recinto reservado para reconocer el pasado, el museo emprendió su quehacer dentro de una nueva sistematización artística.

El lugar como mito: lo moderno

El museo no deja de ser un lugar histórico aunque su fundamento se encuentre contextualizado en otro espacio. El principio ideológico de la exposición fue la descontextualización de los objetos que se presentaban dentro del recinto, al sacarlos

de contexto quedaban desnudos y dispuestos ante un espectador que incorporaba por primera vez una actitud contemplativa y de respeto que había tenido que aprender y adoptar en este ejercicio.

El público también tuvo que ser entrenado para comportarse de acuerdo a la conducta correcta cuando acudían a los nuevos museos de arte. Cuando parte del Palacio del Louvre se convirtió en Museo público durante la Revolución, hubo que colocar letreros pidiendo a los asistentes que no cantaran ni hicieran bromas o jugaran en la galerías (Shinner, 2004: 193).

Como producto de las funciones del museo se desarrolla la encomienda educativa mediante el reconocimiento y rebeldía ante el pasado. Esto propició de manera incipiente la investigación en paralelo sobre otros temas como la divulgación del conocimiento y sus públicos.

En la postura moderna del siglo XX, Duchamp va a reafirmar la desarticulación signica de los objetos, para ser presentados como arte; estas transgresiones van a producir, de la incipiente modernidad del renacimiento a la modernidad vanguardista, el preámbulo para expandir lo que hemos determinado como arte, mediante la adopción y aprendizaje continuo de nuevos modelos.

En ese sentido el lugar para recibir la idea de un arte fluctuante se hará visible con la aparición del *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nueva York, con el cual se concibe y legitima otra de las ideas predominantes respecto a las exposiciones, me refiero al *cubo blanco* como planteamiento y parámetro conceptual para este tipo específico de obra.

La aparición de un museo con estas características es planteado como contenedor vacío, anulando así las cargas simbólicas del pasado y presentándose como receptáculo de lo posible, convirtiéndose en la autoridad contemporánea que visualiza las aportaciones de las prácticas emergentes y marca las tendencias de su tiempo.

La Galería Florentina, El Museo en París y el Cubo Blanco en Nueva York, determinan los lugares donde se ha configurado el sistema artístico. Los museos se han diversificado, se han vuelto específicos (temáticos), se han desprendido espacios experimentales en dirección opuesta a la idea del museo como legalidad, así como

espacios marginales que proponen direcciones antes inimaginables separados de estos tres planteamientos anteriores.

El lugar de lo privado a lo global

El arte contemporáneo descansa inevitablemente sobre la cita del pasado, muchas veces en negación, muchas otras como relectura, o bien desapareciendo todo rastro que la vincule a un tiempo específico. En cualquiera de los casos la idea de lo público en lo contemporáneo responde a la experiencia estética en su dimensión real, colectiva y vivencial.

El arte es una actividad extraordinaria para mirar, analizar y alterar lo real. No debe ser un espectador pasivo del mundo en el que está sino un actor más en el amplio escenario político en el que vivimos. Hagamos un arte que trabaje en intensidad, que estudie lo real, que se pregunte el porqué de su razón de ser y que subraye sus contradicciones. (Cámara, 2003: 146).

123

No hay representación sino acontecimientos en tiempo real, se refiere también a un campo de acción que se interesa por los problemas sociales, culturales y políticos, donde el símbolo es anulado, no hay nada que dar a cambio al mirarlo, solo está la materialidad del signo con una ubicación en el contexto, que es la del acontecimiento de la vida misma.

Los fenómenos socio-culturales y económicos como la globalización, la esfera pública y la velocidad con que se mueven las sociedades actuales, hacen que se modifiquen nuestras prácticas estéticas, así como la desestabilización del sistema dentro de un contexto post-industrial.

Lo “público y privado” se encuentran como conceptos connaturales dentro del concepto de exposición. Sin embargo, el arte, como un concepto moldeable, es suficientemente abierto e infinito para contener sus transformaciones, su lógica de producción, así como sus contradicciones.

Estas peculiaridades permiten la diversificación de las artes, que han dejado de tener una resonancia adecuada dentro de la tradición museística. Durante el desarrollo del siglo XX al XXI han aparecido especies de lugares descolocados, sin sitio de circunscripción (o anti-lugares), por llamarlos de cierta manera.

Han aparecido nuevos espacios de recepción pública de la obra artística: el espacio natural, la ciudad, la virtualidad, las prácticas ordinarias, las experiencias situadas en espacios abiertos, como parte del pensamiento contemporáneo.

Jose Luis Barrios se refiere a lo público como “espacios públicos <que> aparecen como una oportunidad donde buscar estrategias de relato y juegos de lenguaje” (Cámara, 2003: 80); Itala Schmel, lo concibe como un espacio heterogéneo y sincrético en constante proceso, errático y caótico, probablemente incuantificable... un contexto en constante disolución que únicamente podemos abordar desde experiencias fragmentarias (Cámara, 2003: 116).

Lo público no existe como lugar fijo en la cultura, no puede serlo por su propia dinámica, así se convierte en un territorio paralelo de los marcos oficiales que permiten la pertinencias de plataformas públicas en un sentido literal para las investigaciones artísticas.

Los antilugares no son espacios anquilosados ni idealizaciones colectivas. La aparición de estos no-lugares se han producido situándose en dirección opuesta a modelos rígidos o reiterativos para las exposiciones. Esta referencia, respecto al pasado, aparece como vínculo semántico para su propia negación en el presente. “El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de identidad y de relación” (Auge, 2000: 84).

Estas variantes desplazan la importancia de la obra en sí misma hacia la eventualidad de comportamientos que se suscitan alrededor de la obra artística, al considerarla una parte sustancial dentro de las estrategias de acercamiento entre contenidos y público. ¿Cómo sería entonces la historia de la recepción? A un costado de la palabra “arte” encontraríamos una combinación sistémica entre campos de acción: economía, investigación y docencia.

Hablar del papel del arte, de los museos y de las instituciones en la actualidad requiere algunas puntualizaciones iniciales, que nos ayudarán a centrar el problema y dotarlo de perfiles adecuados. Referirse a estos temas supone un desplazamiento de lo que sería una “historia de la creación” –los artistas y sus obras- a una *historia de la recepción*, en la que el protagonista no es la *obra de arte*, sino el *sistema del arte* (Guash, 2008: 12).

El artista dentro de esta estructura, participa con el conocimiento previo de ser un sistema en relación con otros sistemas.

Ante estos cambios, el museo ha entrado en una socialización de su actividad artística, considerando también los espacios secundarios como: la biblioteca dentro del museo, la tienda de souvenirs, las áreas de educación y divulgación, las terrazas, las páginas web y la mercadotecnia, como elementos de interacción social, basada en un sistema económico que coloca al objeto artístico como producto.

Describir las cualidades de una exposición particular puede ser una tarea innecesaria, en tanto que hemos atravesado históricamente por una innumerable lista de exposiciones memorables a nivel nacional e internacional, que han legitimado la exposición ¿qué más podemos decir o agregar en ese sentido?, ¿desde dónde es posible conseguirlo?

Ya legitimadas las prácticas artísticas y sus instrumentos de legitimidad ¿qué podemos hacer en lo inmediato y cercano? Hablar de exposiciones implicaría también localizar el contexto, dialogar o discutir considerando cada uno de los elementos (investigación, educación, economía, arte), y modificando la realidad y sus ideologías dominantes mediante la aparición de planteamientos críticos que los movilicen.

En este punto habría que preguntarnos dónde se sitúan nuestras prácticas culturales actuales y, siendo más específicos: ¿cuál es el contexto real donde se desarrollan nuestras instituciones?, ¿cómo se constituyen nuestros programas culturales?, ¿respecto a qué modelo se investiga?

Un proyecto situado

Un elemento relevante en el análisis de cualquier exposición es en principio la localización física del acontecimiento, sin este elemento la exposición no puede operar su autoridad como instrumento de legitimidad. *Nodos: Exposición en el Museo Universitario Leopoldo Flores en Toluca Estado de México*, es en ese sentido, un proyecto dislocado entre la institución y las prácticas emergentes de desarrollo público y colectivo.

El museo que recibe la muestra se ha vuelto punto de reunión para que sea posible proponer una cacofonía de argumentos que se mueven en múltiples direcciones como respuesta académica. Para encarar este proyecto se han recogido los productos del arte desde la idea de una profesionalización y diversidad de “haceres desde lo fáctico, lo discursivo y su circulación”.

Los egresados de la Facultad de Artes que participan forman parte del sistema nodal de las artes en un plano nacional e internacional: artistas, ilustradores, gestores culturales, directores de espacios institucionales, docentes e investigadores, regresan al Museo Universitario para incidir en discusiones actuales y permear de a poco el contexto local.

Para este proyecto se han tenido que considerar, además de las obras otros elementos como: entrevistas, semblanzas de autores y ponencias académicas que sujeten varios puntos críticos sobre las competencias del arte; estos textos incluso intentan de alguna manera replantear lo que ya se ha hecho en el salón de clase, los talleres, las calles y los coloquios, pero en este caso particular desde un “ejercicio cognoscitivo” que considere todas las partes como elementos fundamentales en su planteamiento, desde la obra artística, la divulgación cultural, la investigación y la misma curaduría.

Los objetivos no tiene porque ser los mismos desde la institución, las propuestas curatoriales o los trabajos de los artistas, La confluencia de necesidades y cuestionamientos varios conlleva que aparezca el replanteamiento del formato expositivo como una posibilidad, como un intento de replantear el rol de cada uno de los participantes en el contexto artístico y la relación entre ellos (Manen, 2012: 105).

Una labor vital como institución académica sería comprender las necesidades de cada localización donde se desarrollan las iniciativas artísticas. ¿Cómo abrimos la institución a apuestas no-institucionales?, ¿cómo correr riesgos en el ejercicio curatorial?, ¿cómo gestionar recursos, patrocinios para abrir espacio a lo contemporáneo?, ¿cómo colaborar con agentes libres y mediar lo oficial?, ¿y como considerar un desarrollo lento dentro de nuestras comunidades como una cualidad específica para plantear proyectos?

Con estos cuestionamientos hemos diseñado varias directrices y reunido a varios actores que participan en esta conversión local hacia lo contemporáneo. Lo que se muestra es un seguimiento de estas propuestas para acercarnos un poco a lo que realmente está sucediendo fuera de nuestro ámbito inmediato.

En un marco institucional o marginal, la curaduría requiere de una posición crítica que defina la muestra sobre el propio lugar de la enunciación, para proponer discursos curatoriales que en este caso intentan abrazar un arte emergente, atravesando contingencias mayores al margen de estadísticas, resultados y comprobaciones.

En cualquier caso, hacer una muestra hoy en día implica cuestionar nuestros aciertos y el peligro de sufrir desaciertos. El objetivo consiste en ampliar las discusiones artísticas reflejando nuestra propia condición histórica.

127

Reconocer la aportación de las nuevas generaciones de artistas locales resulta más relevante que lo que muchas veces sucede en la reiteración institucional; por esa razón, el esfuerzo por devolver la mirada a los límites del museo es para repensarnos mientras dura la muestra. Reconocer la importancia de nuestra labor, no por lo bien o mal que ejercemos las funciones sino replanteándolas nuevamente, una y otra vez.

Fuentes consultadas

- Auge, M. (2000) Los no lugares. Espacios del anonimato, Barcelona, Editorial Gedisa.
- Cámara, E. (2003) SITAC Arte y ciudad, México, Patronato de Arte Contemporáneo.
- Fernández, A. (1988) Arte efímero y espacio estético, Barcelona, Anthropos.
- Guash, A. (1996) "El arte de los años ochentas y las exposiciones" en D' Art Revista

del Departamento d' Historia de l' Arte, núm. 22. (En línea). Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=69376> Consultado: 5 de diciembre de 2016.

Guash, A. (2008) "Los Museos y lo museal: el paso de la modernidad a la era global en Calle 14" en Revista de investigación en el campo del arte, vol. 2, núm. 2. (En línea). Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3232060> Consultado: 6 de diciembre de 2016.

Louvre. en The French Revolution and the birth of the Musée du Louvre (En línea). Disponible en: <http://www.louvre.fr/en/histoirelouvre/history-louvre/periode-4#tabs> Consultado: 6 de diciembre de 2016.

Manen, M. (2012) Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado), Bilbao, Consonni.

Shinner, L. (2004) La invención del arte, Barcelona, Paidós Estética.

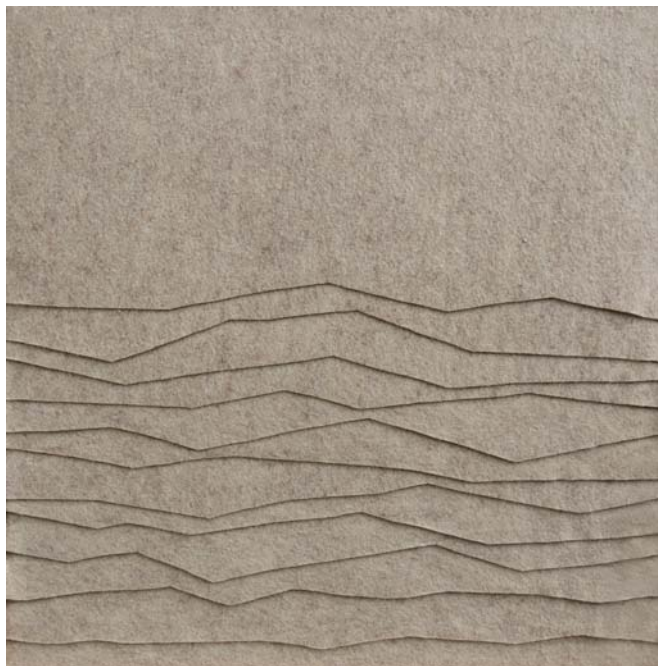
Zamora, P. (2008) "Poder y cultura en Florencia del siglo XV: de los poderes locales a los movimientos populares" en Revista de Humanidades. (En línea). Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321227236006> Consultado: 2 de diciembre de 2016.



EXPOSICIÓN



Flores
Alva Gutiérrez



En busca del silencio 004

Filtro sobre bastidor - Tríptico - 40 x 120 cm - 2016.

Víctor Benítez Sánchez

132



El imperio de los violentos
Acrílico y carboncillo / tela - 80 X 100 cm - 2015.

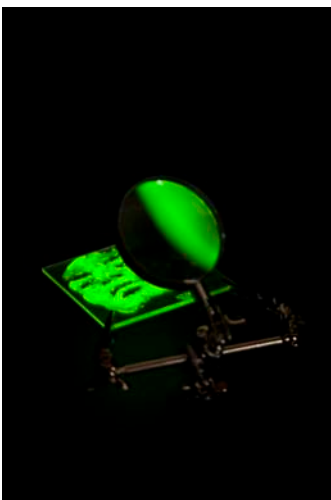


Granadero
Acrílico / tela - 37.5 X 44 cm - 2016.



La danza
Acrílico / tela - 37.5 X 44 cm - 2016.

Juliana Rojas Gutiérrez



De la serie: "En búsqueda" 1

Dibujo expandido y sombras, dibujo sobre placa acrílica transparente, sensor de presencia y luz - Instalación 300 X 300 cm - 2016.

Cynthia

Muciño Esquivel



134

Espacios para habitar la ausencia (instalación de lo inhabitable)

Instalación con estambre - 445 X 240 cm - 2016.

José Manuel

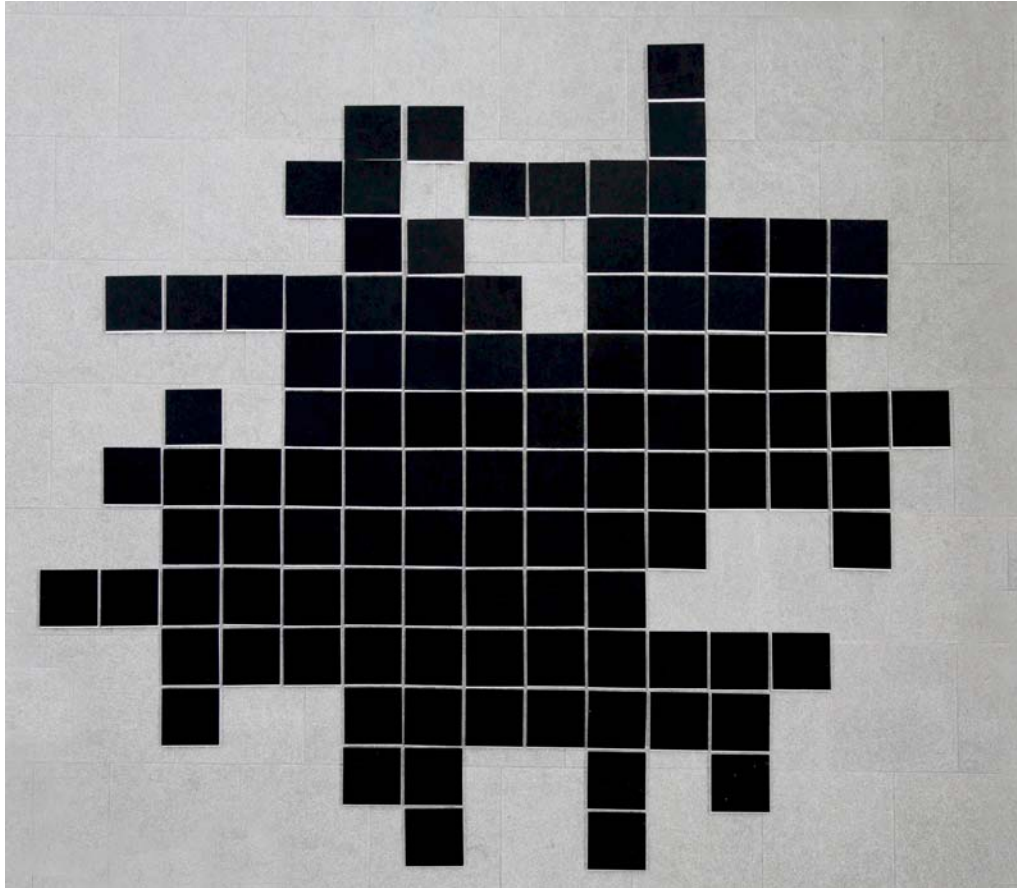
García Chino "Chema Chino"



135

Corredor
Block para construcción y madera - 500 X 300 X 30 cm - 2016.

Jesús Antonio Martínez Escobar



136

Variación de estructuras constantes, variación 1

(El dibujo como construcción de espacios ficticiales) Medidas variables - instalación - 2016.

Yessica
Díaz



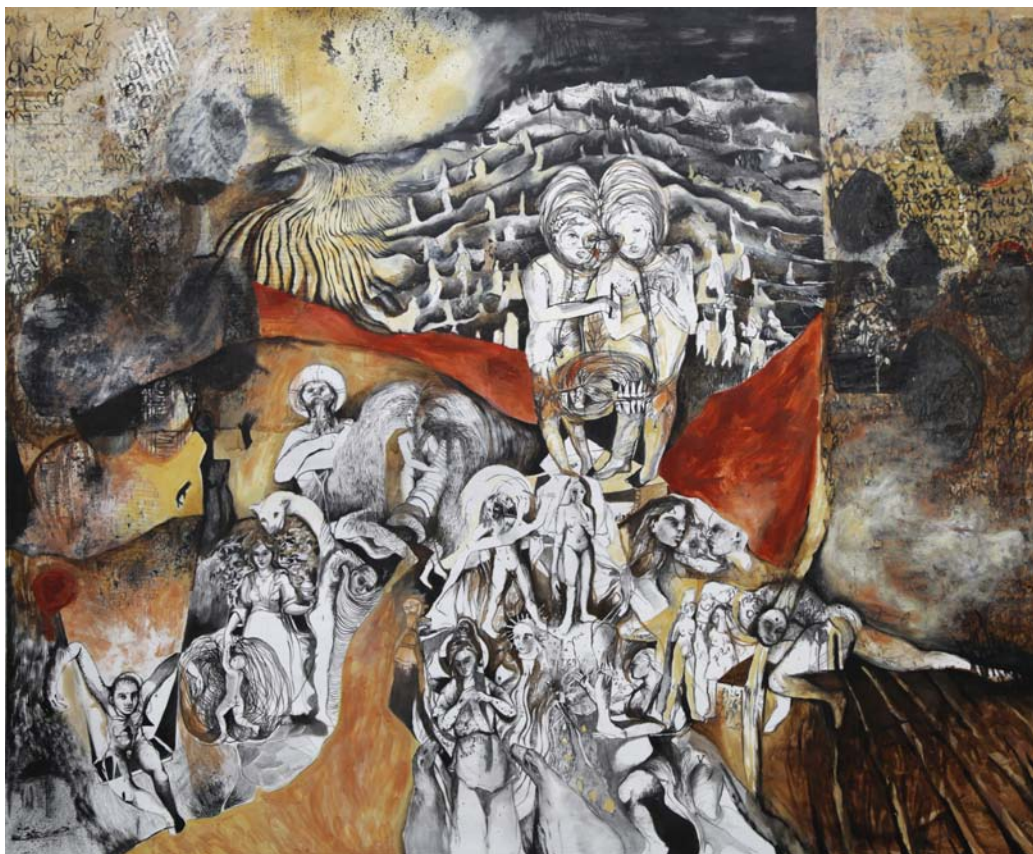
137

Estoy satisfecho

Cerámica de alta temperatura - 22 X 10 X 5 cm, 400 gr - 2015.

Citlalli

Orihuela Martínez



138

El mapa
Encausto y técnica mixta sobre madera - 240 X 240 cm - 2016.



Fosa común, de la serie: "Realidad mexicana"
Instalación (arena, muñecos, mixta) - 300 X 300 X 300 cm - 2016.

Silvia

Mayoral Molina

140



Nocturno

Acrílico sobre madera (políptico) - 40 módulos de 20 x 40 cm - 2016.



(Detalle)



La espera II

Acrílico sobre madera - 120 X 120 cm - 2016.

Estefanía González Espinoza



Objetos del “Acervo artístico de documentos filantrópicos”
Varios objetos, técnica mixta - medidas variables - 2004-2015.

Pamela

Martínez Aguilar



142



Piedras en el zapato
Mixta - Variables - 2015.

Piedras en el zapato es una pieza en proceso que partió de la recolección de lo imprevisto, surge a partir de lo inesperado del acto de que una piedra pueda entrar o no en el zapato de alguien al momento de caminar. La colección se ha convertido en un ritual que consiste en guardar y clasificar todas las piedras que se me meten en el zapato. Es un encuentro en el que no existen determinantes claras para que ocurra, su única posibilidad de acontecer está dada por el andar del sujeto. Un acontecimiento imprevisible pero sistematizado al momento de intentar clasificar con fechas y posible lugar de procedencia ese acto involuntario.

Las piedras son referentes que en su aparente naturaleza irrisoria hacen alusión a la expresión "una piedra en el zapato", diminuta pero molesta. Sólo se hacen evidentes al utilizar el dibujo para crear un contorno repetitivo alrededor de un espacio vacío. La silueta de la piedra como su límite, es su eco que en el acto reiterado de dibujarla crea la propia destrucción de su forma, cambiando completamente su apariencia. Se crean cenotafios a partir de fragmentos de un posible lugar y se reconstruye desde el dibujo como una especie de retratos en ausencia.

Danton
Del Águila



143

B.O.B en la fábrica
Óleo sobre lienzo - 20 X 20 cm - 2013.

Laura Contreras Martínez

144



Estudio de un gato y manta
óleo sobre lienzo - 84.5 X 104 cm - 2016.



Retrato de familia
óleo sobre lienzo - 25 X 35 cm - 2016.



Agosto de 2013
óleo sobre lienzo - 25 X 30 cm - 2015.

Oscar Bernal Castillo



Torre de babel
Óleo sobre tabla - 122 X 80 cm - 2016



De la serie "Trazos estructurados" n.6
Óleo y crayón sobre tela - 120 X 80 cm - 2014.

145



El veneno más peligroso es el sentimiento de logro, el antídoto es pensar que lo puedes hacer mejor cada mañana. (Pensamientos de un multimillonario)
Óleo sobre tabla - 90 X 144 cm - 2015.

David Octavio Morales Soto

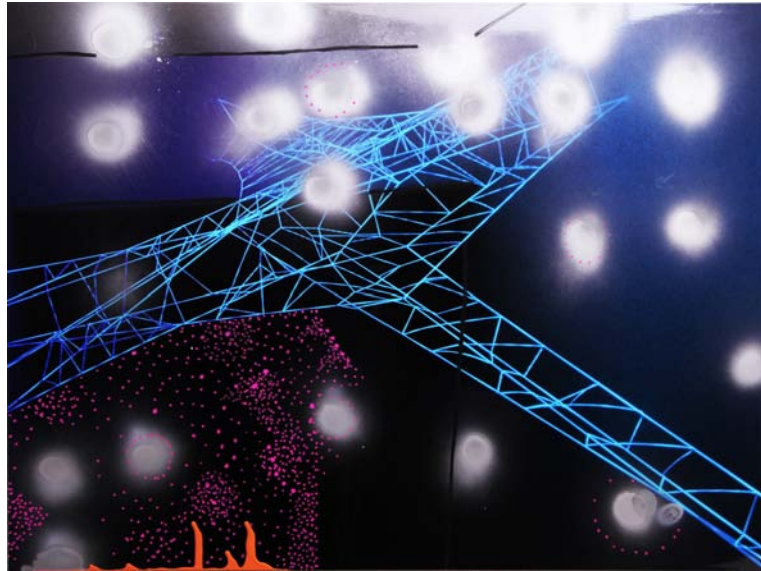
146



Nuevo orden

Óleo sobre papel - 136 X 83 cm - 2015.

**Violeta
Miranda**



Geometrías paralelas parte I

Mixta sobre aluminio - 40 X 60 cm - 2016.



Geometrías paralelas parte II

Mixta sobre aluminio - 40 X 60 cm - 2016.

Farid Romero

148



La jefa
125 X 80 cm - 2016.



Ese patrón
Mixta sobre tela - 125 X 80 cm - 2016.



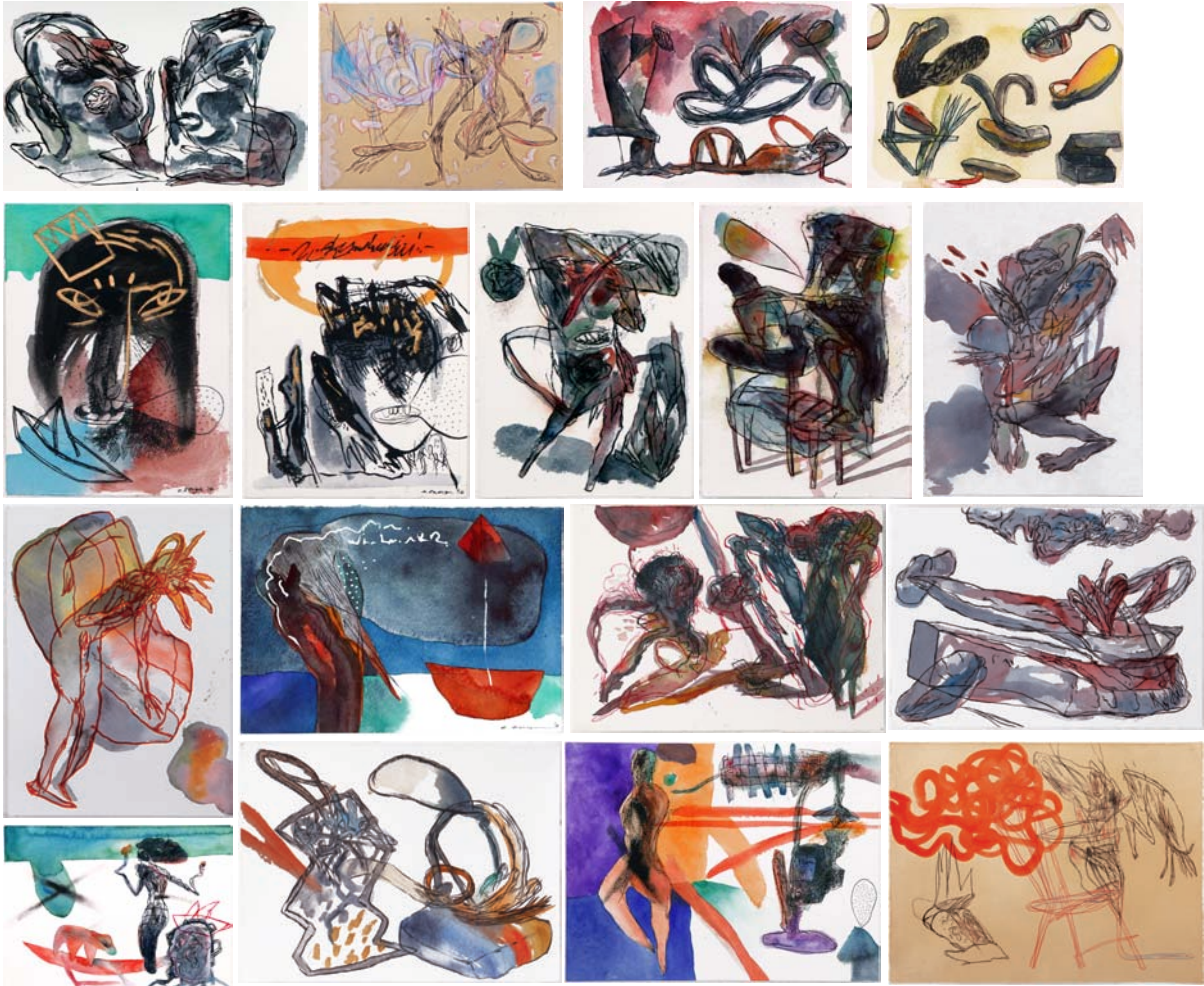
La maestra
125 X 80 cm - 2016.



En colaboración con Karina Ortega y alumnos de las clases de Dibujo Experimental I y II de la licenciatura en artes plásticas. Mapeo de conflictos territoriales en el Estado de México que se desarrollan en el presente sexenio, tomando como punto de partida la recategorización del Nevado de Toluca.

Bien común
Tinta sobre papel de algodón - 300 X 300 cm - 2016.

Ernesto Zúñiga Benítez



**Dibujos de las series: Miércoles, Presas,
Circo azar y Theratos urbe**

Mixtas sobre papel (acuarela, lapices y pastel) - Medidas variables - 2015-2016.

Loretta Hayari Pérez Ramírez



Serie fotográfica "Texto encarnado"

Mosaico fotográfico 17 X 12 c/u - Vertical y horizontal - 2016.

Ricardo
Rodríguez Medina

152



El sueño del mono

Intervención In-situ con recorte de vinil - Medidas variables - 2016.

Ricardo Esquivel Ballesteros “Chacal”



Lago Charal

Mixta (parafina y aceite de auto usado) - 300 x 300 x 10 cm 35kg - 2016.

La pieza Lago Charal usa como módulo el propio charal que reproducido múltiples veces, y bajo una agrupación específica, asemejan la forma del vaso acuífero más grande de los aun existentes en la cuenca del Lerma. Cuatro tamaños distintos de charales fueron modelados para reproducirlos en parafina teñida con aceite de auto usado. Lago charal forma parte de la serie de animales negros que explora las consecuencias de la intervención humana sobre los ecosistemas y sus especies, para evidenciar esto, los materiales empleados en la pieza son derivados del petróleo; cabe aclarar que el 80% de la parafina fue recolectada de restos de velas de uso doméstico.

David Alejandro Hernández

154



De la serie: "Ensayos deportivos sobre la materia"

Talla cuerpo a cuerpo. Bloque de madera carbonizada - 167 X 50 X 50 cm / 113 kg de peso / 15 bastidores de 122 X 122 cm / Piso: 360 X 360 cm / Muro: 240 X 330 cm - 2015.

Antonio Flores Alborez “Topoi”



Hablando de un contexto en el que las relaciones con el sistema religioso son parte del cotidiano dentro del cual el sujeto se desarrolla, podemos encontrar imágenes generadas a partir de la idea de la entrada al lugar sagrado. Retomar una imagen basada en las particularidades de las portadas que vemos en las iglesias católicas son una forma de apropiación de la acción de entrar al sitio en que lo sagrado se da lugar. Es ahí donde esta pieza cobra sentido. Trata sobre la presentación de una Institución que da lugar a una forma de clero artístico otorgado por sí misma en un ejercicio de reconocimiento y legalización del arte. Esta obra es una muestra en el que la forma está dada no sólo por una imagen visual, sino por la acción en la que el espectador entra en el sistema generado por la institución de la institución, la cual tienen 20 años de legalizarse a sí misma, como un primer ejercicio para legalizar una propuesta artística pulida durante todo su recorrido en los sistemas artísticos.

Esta obra recibió el apoyo de:

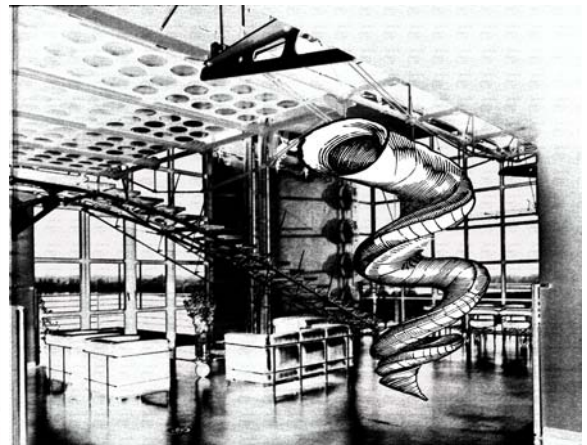
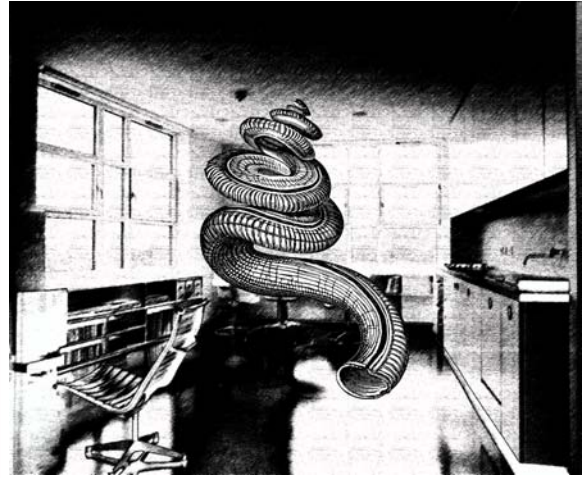
Clara Nataly Jaimes Montiel, Yunuén Rosas Ortiz, Gustavo Bringas, Cassandra Palmira Robles Ortiz, Jenifer Jocelyn Montaña Flores, Miriam Tamara Ramírez Plata, Anahí Juanita Navarrete Piña, María Luisa Minora Mendoza Cervantes, Cristian M. Salazar Rivas, Elsa Albarran Men



A toda capillita le llega su fiestecita

Portada floral (flores y figuras de plástico sobre mdf) - 480 x 500 cm - 2016.

Rafael Monroy Mondragón



156

De la serie: "Intrusión animal II"

Gráfica digital - 65 X 54 , 65 X 49 y 46 X 65 cm - 2016.

Arturo Solares “Isto”



No. 1 de la serie: “Icono/rancher”

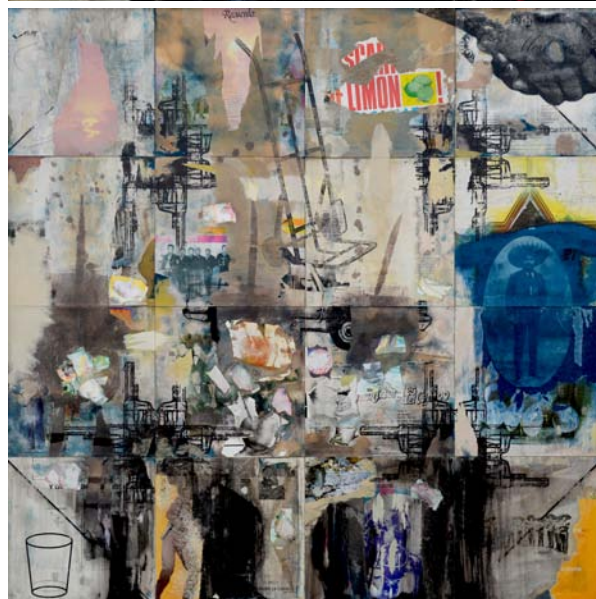
Transfer, cianotipia, grafito y lápiz de color sobre portadas de discos de vinilo - 120 X 120 cm - 2013.

No. 2 de la serie: “Icono/rancher”

Transfer, cianotipia, grafito y lápiz de color sobre portadas de discos de vinilo - 120 X 120 cm - 2013.

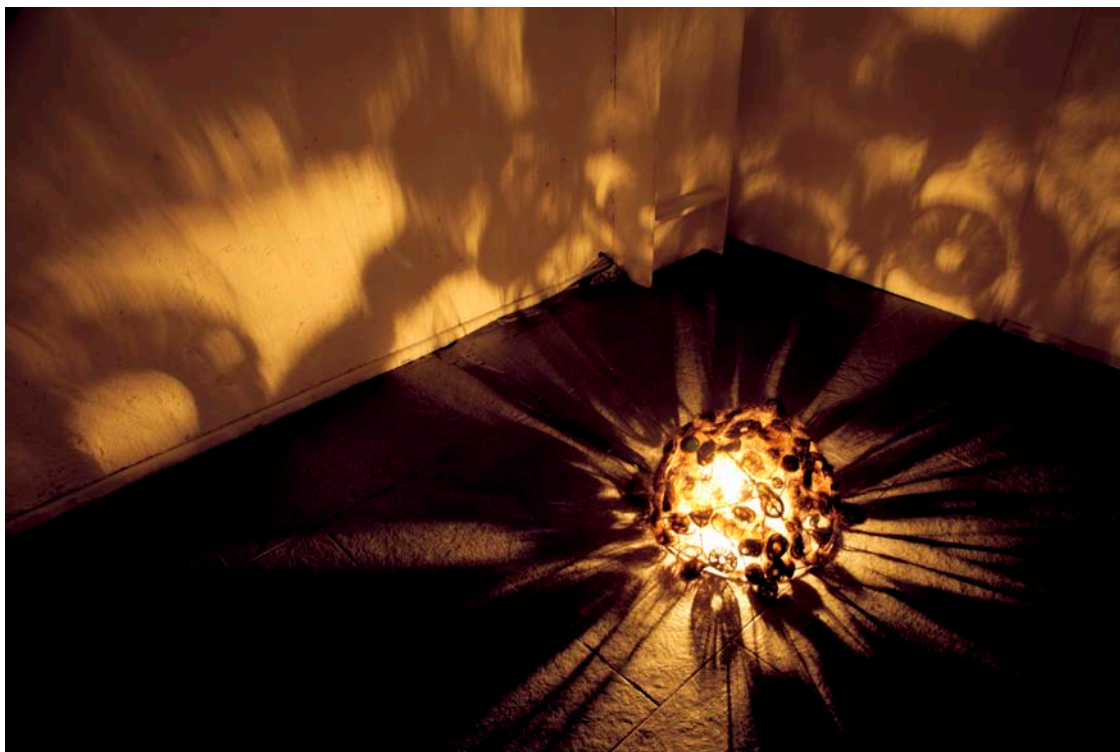
No. 5 de la serie: “Icono/rancher”

Transfer, cianotipia, grafito y lápiz de color sobre portadas de discos de vinilo - 120 X 120 cm - 2013 - 13 kg.



Cecilia Nereida

González Orozco



158

Miradas contenidas

Cabello, alambre, hilo y luz - Instalación lumínica, medidas variables - 2016.

Josefina Itandehuitl

Orta Rosales



Terrible silencio, de la serie "Autorretrato" (arriba)
Objeto (zapatos y bordado) - 20 x 25 x 15 cm - 2013.

Zapato, de la serie "Autorretrato"
Objeto (zapato ruina y zapato nuevo) - 21 x 27 x 15 cm - 2013.

Iván

Vázquez Carranza

160



Algarabía en la pecera

Aguafuerte, aguainta, barniz blando y punta seca - 50 X 60 cm (estampa) - 2015.

La bruja

Xilografía - 60 X 41 cm (estampa) - 2016.

Quién se robo la luna

Xilografía - 57 X 41 cm (estampa) - 2016.



Yuvia Antonieta Pérez González



161

Registro videográfico del proceso de la obra Corazón de fénix

Proyecto realizado en colaboración con : Roxana Arenas Ramírez, Josué Ramón Hernández Flores, César Edelmiro Gómez Quintero, Samuel Alejandro González Morín, Roberto Ramírez Jasso.



COLECTIVO 2.50 Registro videográfico del taller Salón Abierto

ItandehuirI Orta, Yuvia Antonieta Pérez Gonzalez, Felipe Ocaña, Marco Antonio Rodriguez, Argelia Leodegario, Esmeralda Pérez.



TRAYECTORIAS



Soy egresado de la Facultad de Artes de la UAEM, y me dedico a dibujar cómics. Las inquietudes que tengo las plasmo en diferentes plataformas para poder entender lo que hago. Empecé en la secundaria con los clásicos de Super Man, Spider Man y Hulk. Cuando fui avanzando y llegué a la preparatoria empecé a buscar novelas gráficas de las primeras editoriales de súper héroes, pero más serias. En la facultad conocí a profesores y compañeros que se interesaban por el comic, de modo que desarrollé un interés sobre nuevas historias, nuevos dibujos del comic europeo, comic francés y comic underground americano.

Mi "Santo Grial" es Dave McKean, dibujante británico, de él aprendí muchos niveles de información. Él combina dibujo con fotografía, dando como resultado una imagen plástica muy rica y casi onírica. Esto me encantaba: poder crear imágenes fantásticas sumamente extrañas. También me interesa mucho el trabajo de Frederick Peeters, dibujante europeo, sobre todo por un comic de ciencia ficción que se llama Lupus. Llamó mi atención lo narrativo, cómo iba componiendo la historia, qué cuadros escogía para contar la idea que tenía. Cuando terminé de leer la historia quedé asombrado y quería hacer mi propio Lupus.

Lo que yo he emprendido de manera personal es generar un espacio propio para el comic, una pequeña editorial que me permite invitar a otros compañeros a hacer cómics, pequeños libros con dibujos. En el suplemento gráfico "Ebola" de El Semanario de Nuestro Tiempo, creamos, yo y otros compañeros, un espacio para publicar cómics e ilustraciones.

En Las 24 Horas del Cómic, organizado por la IFAL en La Casa de Francia en la Ciudad de México, me invitaron a dibujar un cómic de 24 páginas, el cual fue fundamental para mi trabajo, ahí aprendí mucho. Después de estar dibujando 24 horas algo cambia en la percepción y te descubres pensando en formas narrativas. Una vez terminado ese proyecto quise imprimirlo y empezar a venderlo, y de ahí he producido más cómics, consolidando mi trabajo.

Lo que alcanzado a ver en las convenciones, las conferencias y los eventos a los que he asistido, es que hay un esfuerzo legítimo por hacer que crezca el comic, pero me parece que falta mucho apoyo. A pesar de que existen espacios para generar arte, cultura y pensamiento crítico, pareciera que todavía no se entiende por completo que efectivamente se puede generar un ingreso económico a partir de estas manifestaciones. Hay muchos dibujantes de comic que van creciendo, muchos eventos de comic, de gráfica, de dibujo, pero no hay suficiente interés por parte de las editoriales o no hay suficientes editoriales interesadas en generar estos contenidos, por lo que muchos autores optan por la autopublicación o bien por la publicación en el extranjero. Yo mismo empecé haciendo estas cosas. El dibujante de comic está condenado a buscar a golpes, torpemente, pero con mucha perseverancia, estos espacios donde pueda desarrollar su trabajo.

Edgar Valtiago



Soy fotógrafo, mi interés básico por la fotografía surgió en mi formación en la Facultad de Artes, porque llevé fotografía un año, todavía análoga; fue un proceso diferente al que ahora vivimos con la fotografía digital. Fue hasta que salí de la carrera que me di cuenta que podía seguir en ese camino trabajando.

Básicamente me dedico a cuatro cosas: (Uno), a dar clases de fotografía y aprender. (Dos), soy fotógrafo independiente. Haciendo todo lo que me solicitan, trato de resolver lo que me encargan; la fotografía es muy amplia a veces me encargan fotografía publicitaria, no pretendo ser especialista en algo y sin embargo trato de hacerlo lo mejor que puedo. (Tres), trabajo para una revista comercial, hago la fotografía de la portada y la fotografía de la sección de moda. Yo jamás me imaginé acabar haciendo fotografía de moda, y tampoco me considero un fotógrafo de moda, pero adquieres mucha experiencia. Este tipo de trabajo te obliga a responder a ciertos parámetros de calidad, te exigen ciertas cosas y te vuelves muy hábil; tienes que resolver las imágenes muy rápido. Aprendes a trabajar en equipo, porque éste construye un cierto concepto; al mismo tiempo que se analiza la luz y el espacio donde va ser tomada la fotografía. La cuarta cosa que hago es a la impresión fina de fotografía.

Yo creo que la escuela te forma, pero es la entrada. La formación es la puerta que se abre para que tú accedas a otras -cosas de acuerdo a tus posibilidades, inquietudes e intereses-

Trato de generar proyectos para exponerse. Me han dado la oportunidad de exponer en varios lugares de la Ciudad de Toluca; el Museo Universitario Leopoldo Flores ha sido de los que más me ha albergado mi trabajo, desde proyectos que yo hice hace muchos años en video instalación como parte de la Beca del Fondo para la Cultura y la Artes del Estado de México (FOCAEM), y en el concurso Arte Abierto y Arte para Todos. Pude colaborar también con proyectos culturales como por ejemplo la realización de la imagen que conformó la carpeta para proponer como patrimonio mundial el Acueducto de Padre Tembleque, que es un acueducto que se encuentra entre el Estado de Hidalgo y el Estado de México.

He tenido premios a nivel nacional y local con fotografías con temas de cultura, costumbrismo y tradiciones.

Trabajar como fotógrafo independiente te vuelve responsable de tu propio tiempo. Ahorita estamos viviendo un boom de la fotografía, esto me permite que yo pueda desenvolverme en un terreno bastante fértil, (lo que) hace que la gente se interese en la imagen fotográfica, todas las redes, todo internet es imagen, dejando al fotógrafo independiente perfectamente insertado en este contexto.

Sergio / Reina

de la Rosa Luz Jasso



Sergio de la Rosa y Reyna Jasso forman una pareja de artistas que en los últimos años se han dedicado a la producción de escultórica, a la que ellos denominan animalista.

Arte animalista, es para nosotros la representación de animales extintos mediante la ilustración o la escultura. Nos enfocamos en la representación de animales que ya no existen. Todo este trabajo requiere una investigación científica, muchos de estos seres no poseen referencias gráficas, hay solo algunos cuantos huesos y se requiere una investigación de campo. Todos los procesos biológicos tienen ciertas semejanzas y es necesario aplicar lo que en un animal surgió después de varios millones de años para adaptarse al medio y, en una especie actual, qué equivalencias biológicas comparten.

(Nuestro trabajo comenzó en el año 2005, cuando la Universidad Autónoma del Estado de México fue sede de la "Universiada Nacional". (En la cual), mis compañeros Abel Cisneros, Emiliana Díaz, Ángeles Z (y yo, Sergio), vimos la oportunidad de crear una pieza artística pública, en el estadio "Chivo Córdoba".

(Desde entonces), hemos colaborado en varias exposiciones en museos de España, Alemania y Estados Unidos; los conservan como pieza principal alguna de nuestras esculturas.

Además de trabajar para el INAH, también hemos colaborado con el Museo de la Evolución en Puebla, con una de las piezas más grandes que hemos hecho hasta el momento. Un "megalodonte" que mide 16 metros de largo, una escultura imponente que nos da mucha satisfacción.

Individualmente, Sergio ha colaborado con ilustraciones para la portada y el artículo principal de una de los números de la revista National Geographic, dedicado al tema de las especies extintas.

Como productores plásticos tenemos que movernos, producir avanzando en cuanto a nuestros deseos de creación, desarrollando un proyecto para continuar en otros sitios.



Lalo Labs



Lalo Labs (Laboratorios Lalo) es un proyecto individual de meditación (meditari: medir, tomar medidas necesarias), usando el dibujo y la escritura como base para cualquier actividad, tomando como máxima que: "la meditación es inherente del ser humano, presente incluso en los instantes más banales de uno". Por tal motivo, utiliza los recursos del dibujo y la escritura en cada momento y lugar al que pueda acceder, desde el transporte público hasta el sanitario, gracias a la tecnología de los teléfonos inteligentes.

En resumen, "Lalo Labs" es un ilustrador, especializado en pintura tradicional y digital, durante su formación, colabora en diversos medios impresos como: revista Valor Universitario, realizando ilustraciones y artículos, también en ediciones privadas como el *Semanario nuestro tiempo de la ciudad de Toluca*, donde se forma el colectivo "Ébola Comics" el cual tiene por objeto dar un espacio impreso, a dibujantes de la entidad.

Como artista independiente, su trabajo es ilustrar tanta cosa le caiga en las manos, vende la mayoría de sus piezas a particulares y en conjunto comisiones para empresas nacionales.

Semblanzas de autores

Ana Lilia Cruz Pais. Maestra en Estudios Visuales y Licenciada en Artes Plásticas por la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx.). Ha realizado estudios en historia del arte mexicano y de pintura, redacción y escritura académica. Ha ejercido la docencia en la Escuela de Bellas Artes de Toluca y, de 2005 a la fecha, en la Facultad de Artes de la misma Universidad. La literatura, la escritura de los artistas, el aprendizaje profesional de las artes visuales y la práctica docente como producción artística son los intereses de su investigación visual y académica.

Miguel Arturo Mejía. Maestro en Estudios de Arte con mención honorífica por la Universidad Iberoamericana y Licenciado en Artes Plásticas por la UAEMéx.. En 2013 colaboró como asistente de investigación en el Laboratorio NT2 de la Universidad de Québec en Montreal (Canadá), que se especializa en el estudio y práctica del arte multimedia. Entre 2009 y 2010 realizó una estancia académica en el Departamento de Estudios Cinematográficos y de Historia del Arte de la Universidad Lumière-Lyon 2 (Francia). Como artista, su trabajo ha sido expuesto en México, Cuba, Lituania y Francia. También ha publicado textos de análisis y crítica del arte contemporáneo en diversas publicaciones. Actualmente cursa el Doctorado en Historia en la Universidad Iberoamericana.

Rafael Monroy Mondragón. Licenciado en Artes Plásticas y Maestro en Estudios Visuales por la Facultad de Artes de la UAEMéx. Es Director y Curador de la Galería Brummell de México. Ha participado en diferentes foros de arte (UAEMéx, ENEPEG, CENART, TRANSITIO, etc.). Ha realizado estancias de investigación en la UPV (Valencia, España), así como en la UNLP (La Plata, Argentina). Su trabajo se ha mostrado a nivel nacional e internacional: "arteBa" Bs. As. (2011), Fractal (Medellín, Colombia) 2014. Ha publicado en la revista ALZAPRIMA (Chile) 2016. Forma parte del archivo de arte actual del Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil (2012). Ha sido becario por el FOCAEM (2013), y por el CONACYT (2013-2015). Actualmente es Profesor en la Facultad de Artes de la UAEMéx. Exhibiciones individuales: 2013, OB-SOLESCENS, MULF, C.U, Toluca, Méx; 2012, ZAPPING. Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda". México, DF; 2011, PALIMSESTOS, Galería NODO, Tijuana, 2006; LO PORNO-GORE, Cómo despellejar a un objeto, Edificio Central de Rectoría, UAEMéx. Exhibiciones colectivas: 2016, 1ª. Biental Universitaria de Arte y Diseño, UNAM, MUCA, Ciudad de México; 2014, Biental Internacional de Arte Universitario, UAEMéx; 2013, Bataclán, Festival de arte erótico, México DF.

Cynthia Muciño Esquivel. Realizó sus estudios de Licenciatura en la Facultad de Artes de la UAEMéx. Ha participado en distintas exposiciones individuales y colectivas en los Estados de Yucatán, México e Hidalgo. Ha recibido varios reconocimientos, entre los cuales destaca la presea “Ignacio Manuel Altamirano” por la UAEMéx. (2007). En 2015 fue beneficiaria del Fondo para la Cultura y las Artes del Estado de México (FOCAEM) en la disciplina de Artes Plásticas-Instalación. De 2009 a 2014 fue coordinadora operativa del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico del Estado de México (PECDAEM) del Fondo Especial para la Cultura y las Artes del Estado de México (FOCAEM).

Yuriko Rojas Moriyama. Licenciada en Artes Plásticas y Maestra en Estudios Visuales por la Facultad de Artes de Universidad Autónoma del Estado de México. Se ha desarrollado como académica, curadora, museógrafa y diseñadora. Como artista visual se ha interesado en los formatos contemporáneos. Ha realizado diversas curadurías en espacios institucionales de artistas locales e internacionales entre los cuales destacan Magali Lara, Betsabeé Romero, y manejando obra de Daniel Lezama, Benjamín Domínguez, y Sergio Garval, entre otros. Publicó en 2014 para la revista La Colmena, y en 2016 para El Ornitórrinco Tachado. Como artista ha expuesto en museos y galerías de los estados de México y Guanajuato. En el 2003 obtuvo el 2º lugar de la Bienal Nacional de Arte Visual Universitario. Desde el año 2005 pertenece al Comité de la Bienal Internacional de Arte Visual Universitario. Actualmente es responsable de exposiciones y docente en la Facultad de Artes de la UAEMéx.

Florencia Alva Gutiérrez. Estudió Artes Plásticas en la UAEMéx., especializándose en Gráfica. Ha expuesto individualmente en los Museos de la Estampa y de Arte Moderno (ambos del Estado de México). De manera colectiva ha participado en exposiciones en La Habana, Cuba y la Ciudad de México. Ha sido beneficiaria del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico del Estado de Morelos (2011) y del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico del Fondo Especial para la Cultura y las Artes del Estado de México (FOCAEM), en 2008 y 2009.

Víctor Benítez Sánchez. Licenciado en Artes Plásticas por Facultad de Artes de la UAEMéx. Ha participado en talleres de dibujo y pintura de diversos maestros como Ismael Ramos, Alberto Castro Leñero y Helio Montiel. Su obra ha sido seleccionada en la 1era Bienal Alberto Gironella; 2a. y 6a. Bienal Nacional de Arte visual Universitario; el 2do Concurso Anual Arte Abierto, Arte para Todos, entre otras exposiciones. Expone también en la galería X Espacio de Arte (Ciudad de México) y galería 303 (Valle de Bravo). Ha sido acreedor a la Beca “Jóvenes Creadores” FOCAEM en el 2009 y 2011. Su trabajo se ha desarrollado dentro de la ilustración, el muralismo y como maestro de artes plásticas y diseñador gráfico en el Centro Regional de Cultura de Valle de Bravo. Actualmente coordina con el Colectivo Muro Sur y Colectivo Paj Meje 19º el proyecto de murales en Valle de Bravo “Muros en Metamorfosis”.

Juliana Rojas Gutiérrez. Maestra en Estudios Visuales y Licenciada en Artes Plásticas por la Facultad de Artes de la UAEMéx. Se ha desempeñado en el área docente y participado en cursos en torno a las artes contemporáneas, gráfica, investigación, metodología y planeación de la educación de las artes, estética, semiótica, animación, impresión fina, fotografía digital y arte sonoro. Ha participado en 6 exposiciones individuales y 27 colectivas en México, Ecuador y Estados Unidos. Las líneas de trabajo en sus proyectos de producción e investigación giran en torno a la visualidad, la identidad, la ausencia y la desaparición.

José Manuel García Chino “Chema Chino”. Artista plástico, egresado de la Licenciatura en Artes Plásticas de la UAEMéx., con especialidad en instalación. Recientemente se ha desempeñado como docente. Ha participado en exposiciones colectivas e individuales en España y México. De 2014 a 2015, recibió la beca de Intercambio Internacional de la UAEMéx. para realizar estudios en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla La Mancha, en Cuenca España. Recibió la Beca del Programa de Estimulo a la Creación y Desarrollo Artístico para la Cultura y las Artes del Estado de México (FOCAEM) en su emisión de 2014.

Jesús Antonio Martínez Escobar. Estudio Artes Plásticas en la UAEMéx. Ha participado en exposiciones colectivas en la Ciudad de México y en los Estado de México y Morelos. Ha recibido la beca del FONCA como Joven Creador en 2010 y 2012. En 2014 fue beneficiario de la beca FOCAEM-PECDA como joven creador. Su trabajo se basa en una investigación acerca del concepto de Tiempo, recurre principalmente al dibujo y al grabado como soportes.

Yessica Díaz. Egresada de la Facultad de Artes de la UAEMéx. y Maestra en Artes por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Ha participado en diversas exposiciones internacionales en ciudades como Sao Paulo, Madrid, Medellín, Nueva York, Massachussets. En México ha expuesto en Tijuana, Guanajuato, Pachuca, Mexicali, Tapachula, Mérida, Aguascalientes y Toluca. Del 2010 al 2012 obtuvo una beca CONACYT para estudios de posgrado y para una estancia en el Master de investigación y creación en la Universidad Complutense de Madrid. En el 2009 obtuvo la beca Programa de Estimulo a la Creación y el Desarrollo de Baja California, en la categoría jóvenes creadores. Concibe la comida como detonante de reacciones y espacio de intercambios, a través de distintas estructuras como la instalación, el dibujo, la gráfica, los objetos y la acción.

Citlalli Orihuela Martínez. Licenciada en Artes Plásticas por la UAEMéx y docente en artes visuales. Ha realizado estudios de fotografía experimental, metodologías para creatividad, pintura, apreciación del arte, historia del arte y museografía. Ha expuesto colectiva e individualmente. En el 2008 fue becaria, en el área de pintura, del programa de estímulo a la creación artística del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes del Estado de México (FOCAEM).

Geovanni González. Artista visual egresado de la Licenciatura en Artes Plásticas de la UAEMéx. Ha participado en diversas exposiciones colectivas, entre ellas: Colectiva, Museo de Arte Moderno de Toluca (2012); Colectiva, Casa de las Diligencias, Toluca; Colectiva en la Casa del Poeta, en Toluca; Seleccionado en el Concurso Nacional de Arte Joven, CONACULTA, 2014.

Presentó en 2014 su primera exposición individual en la Galería Aleph, llamada Planographic “Acción collage del dibujo habitacional”.

Ha obtenido los siguientes reconocimientos: Primer lugar en el Concurso de Arte Visual conmemorativo del Natalicio de Adolfo López Mateos, UAEMéx. (2010); Mención Honorífica en el Décimo Salón Anual de la Facultad de Artes (2010) y Primer lugar del mismo en la emisión 11; Primer lugar en la categoría B de pintura en el Premio Municipal de la Juventud (2011); Tercer lugar en categoría A de pintura en el concurso “Dale una pincelada a a tu corazón”, de la Fundación Mexicana del Corazón y el Instituto Nacional de Cardiología.

Silvia Mayoral Molina. Licenciada en Artes Plásticas por la Facultad de Artes de la UAEMéx. Ha presentado las siguientes exposiciones individuales: “Transiciones”. PINTURA Y DIBUJO, Museo de Arte Moderno. Toluca, Estado de México (2007); “Espectro”, INSTALACIÓN, Museo de Arte Moderno. Toluca, (2012). Ha participado en diversas exposiciones colectivas, entre ellas: “Impronta”, Galería José María Velasco, México, D.F. (2008); V Bienal del Pacífico de Pintura y Grabado “Gauguin”, Seleccionada (2007). Seleccionada en la Segunda Bienal Nacional de Arte Visual Universitario; IV Bienal del Pacífico de Pintura y Grabado “Gauguin”, (2008); “Encuentros y Registros” Muestra Plástica de Académicos de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la UAEM, (2004); “Capítulos Humanos”, Galería principal de la Escuela de Artes, UAEM, (2002); “Segunda Generación de Egresados” Museo Universitario Leopoldo Flores Ciudad Universitaria; “Muestra Plástica de Dibujo, Escultura, Pintura y Grabado”, Galería Principal de la Escuela de Bellas Artes del Estado de México, Toluca(2001).

Entre los reconocimientos obtenidos destacan la selección en la III Bienal Nacional de Pintura “José Atanasio Monroy” (2016), Becaria del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo del Fondo Especial para la Cultura y las Artes del Estado de México (2011); Seleccionada en la IV Bienal del Pacífico de Pintura y Grabado “ Paul Gauguin”; Mención Honorífica en el Tercer Salón de la Escuela de Artes de la UAEM”. En 2002 obtiene el Premio Adquisición del Cuarto Salón Anual de la Escuela de Artes.

Estefanía González Espinoza. Artista visual, egresada de la Facultad de Artes de la UAEMéx. Docente de la Facultad de Diseño Gráfico en la Universidad del Valle de Toluca (2012-2016), y actual docente de la Licenciatura en Artes Plásticas de la Escuela de Bellas Artes de Jocotitlán, Estado de México. Ha participado como tallerista de artes plásticas, tradiciones populares y producción y diseño editorial. Cuenta con 5 exposiciones individuales y más de 50 colectivas

en Cuba, Perú, España y México. En su obra aborda temáticas en torno a la identidad femenina. Busca el acercamiento al mundo interior a razón de manifestaciones comunes o colectivas del contexto actual a través de la llamada “Ontología del Lenguaje”.

Pamela Martínez Aguilar. Artista visual que desde hace muchos años colecciona objetos a partir de una serie de rituales diarios, porque cree que en algún momento pueden servir para algo. Usa la fotografía como medio de producción y de encuentro discursivo. En sus más recientes piezas utiliza el bordado como una estrategia gráfica y recurre al dibujo poniendo especial énfasis en el proceso que lo genera. En su trabajo explora temas como el secreto y lo no dicho, el transcurso inconmensurable del tiempo y su producción más reciente está cargada de cierta nostalgia hacia la construcción del sujeto a partir de la idea de la casa.

Nació en la Ciudad de México en 1986. Estudió la Licenciatura en Artes Plásticas en la UAEMéx. y la Maestría en Artes Visuales en la UNAM. Ha participado en 23 exposiciones nacionales e internacionales. En 2008 recibió uno de los premios de adquisición de la Bienal Nacional de Arte Visual Contemporáneo y en 2013 fue seleccionada en la misma. En los últimos 4 años ha colaborado como gestora en espacios culturales independientes de la Ciudad de Toluca y actualmente se desempeña como docente de dibujo en la Facultad de Artes de la UAEMéx.

Danton Del Aguila. Artista plástico, con estudios en la Facultad de Artes de la UAEMéx. y la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”. Ha participado en exposiciones colectivas e individuales en la Ciudad de México, Baja California y Estado de México. Beneficiario de la beca Jóvenes Creadores 2015-2016 (FOCAEM-CONACULTA).

Laura Contreras Martínez. Egresada de la Facultad de Artes de la UAEMéx. Su obra destaca por el realismo de la técnica y el manejo del óleo. Ha participado en exposiciones individuales y colectivas en la Ciudad de México, Guanajuato y Estado de México. Ha realizado ilustraciones para libros y revistas digitales e impresas. Los tonos sepías, los personajes animales, los retratos familiares (de personas ausentes), y los ambientes sombríos y melancólicos destacan en sus imágenes.

Oscar Bernal Castillo. Estudió la Licenciatura en Artes Plásticas en la Facultad de Artes de la UAEMéx. Ha participado en cursos y seminarios relacionados con la edición y producción de cortometrajes y documentales. Ha participado en diversas exposiciones individuales y colectivas. Obtuvo el Primer Lugar en el Concurso Estatal Arte Joven, Categoría “C”, modalidad de pintura, del Museo Bicentenario, Texcoco, México, en 2014. Ha publicado en la Revista Diáspora (2015), revista de arte y lenguaje.

David Octavio Morales Soto. Artista plástico, egresado de la licenciatura en Artes plásticas de la UAEMéx. Ha sido seleccionado en exposiciones colectivas e individuales en la Ciudad de México y los Estados de Yucatán, Michoacán, Zacatecas, Quintana Roo, Jalisco

y Estado de México, así como en Barcelona, España. Es beneficiario de la beca Jóvenes Creadores del FONCA 2015-2016, especialidad en pintura. En 2015, fue reconocido con la adquisición de obra por el Museu Erupeu d'Art Modern, de Barcelona, España.

Violeta Miranda. Egresada de la Facultad de Artes de la UAEMéx. Realizó una estancia de educación artística en la Universidad de Castilla la Mancha, España. Se especializa en escultura e instalaciones de arte. Ha expuesto en diferentes países, tanto en locaciones entabladas (Museos y Galerías), como en locaciones alternativas (con Street Art y Land Art). En Copenhague continúa con su labor artística, exponiendo en diferentes instancias con distintas técnicas artísticas. Al mismo tiempo que se desempeña como docente, escribe críticas de arte para la revista web Magasinet KUNST.

Farid Romero. Artista visual y tatuador profesional. Licenciado en Artes Plásticas y Maestro en Estudios Visuales por la Facultad de Artes de la UAEMéx.

Antonio Monroy. Artista y docente. Estudió la Licenciatura en Artes Plásticas en la UAEMéx. y parte del Programa Educativo SOMA. Ha participado en exposiciones individuales y colectivas en galerías y museos nacionales y del extranjero. Ha obtenido distintos reconocimientos como: el Premio de Adquisición de la XI Bienal Monterrey FEMSA y la beca FONCA-CONACULTA Jóvenes Creadores 2012-2013. Actualmente es becario del Programa BBVA Bancomer-MACG. En su obra reflexiona sobre la relación hombre-poder-naturaleza, partiendo de conceptos como el juego, la catástrofe y la comunidad.

Ernesto Zúñiga Benítez. Licenciado en Artes Plásticas por la Facultad de Artes de la UAEMéx. Docente de arte en diversos niveles educativos desde el año 2003. Actualmente divide sus actividades entre la producción plástica y la docencia, impartiendo clases y talleres en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California. Desde el año 2002 ha participado en exposiciones colectivas e individuales de grabado, pintura y dibujo en México, Argentina, Colombia, Estados Unidos y Cuba. Su producción plástica contiene resonancias expresionistas. Le interesan las relaciones entre la ciudad y el hombre.

Loretta Hayari Pérez Ramírez. Productora plástica egresada de la UAEMéx. Obtuvo una estancia académica en la Universidad de Valencia, España. Actualmente estudia la Maestría en Estudios Visuales. Ha participado en diversas exposiciones tanto colectivas como individuales en México y España. Fue seleccionada en la décima novena convocatoria FOCAEM (2015-2016). Su desarrollo y trabajo artístico va de la mano con el activismo social de las mujeres que viven con VHI, lo que le permite generar actividades culturales y talleres, promoviendo la equidad de género, información del VHI-SIDA, tanatología y sexualidad.

Ricardo Rodríguez Medina. Egresado de la Facultad de Artes de la UAEMéx. Maestrante en Artes Visuales con orientación en dibujo por la UNAM. Se desempeña como docente de dibujo en la Facultad de Artes de la UAEMéx. Ha participado en diversas exposiciones colectivas nacionales e internacionales. Becario del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico del Estado de México (FOCAEM) 2015-2016. Su producción plástica hace referencia a disciplinas como la ilustración, la narrativa gráfica, la pintura y el dibujo, aludiendo a temáticas y conceptos que cuestionan la identidad (el simulacro), a través de la apropiación de diferentes elementos.

Ricardo Esquivel Ballesteros “Chacal”. Cursó la Licenciatura en Artes Plásticas, con especialidad en escultura, en la Facultad de Artes de la UAEMéx. Ha sido beneficiario de la beca FONCA Jóvenes Creadores en 2010 y 2016, y del programa de becas FOCAEM 2012 y 2013. Recibió el premio Adolfo Villa González en 2011 y 2015. Su trabajo ha sido seleccionado por la Bienal Alberto Gironella, el Encuentro Nacional de Arte Joven, la Bienal Nacional de Artes de Yucatán, la Bienal Internacional de Arte Visual Universitario y la Bienal Internacional de Arte de la UNAM.

David Alejandro Hernández. Realizó sus estudios profesionales en la Facultad de Artes de la UAEMéx. 2005-2010 y el programa educativo SOMA 2010-2013. Su trabajo explora diferentes medios y temáticas que regularmente desembocan o devienen en una relación con el cuerpo; realizó un proyecto de inmersión en el deporte del boxeo que culminó hasta convertirse en profesional. Ganó el premio de adquisición de la Bienal Femsa 2016 en la categoría tridimensional, obtuvo el estímulo Coinversiones de FONCA 2016-2017 junto al coreógrafo Gervasio Cetto por el proyecto “Winkilil – Colisión”, becario del programa FONCA Jóvenes Creadores 2015 en la categoría de Medios Alternativos donde desarrolló una serie de ensayos deportivos de la escultura, forma parte de la Colección Lucciano Bennetton en el proyecto México, the future is unwritten, obtuvo el premio Chilango Arte Público 2011 que otorgó Grupo Expansión en colaboración con Zona Maco.

Ha sido seleccionado en diversas convocatorias, bodega ACME 2017 y salón ACME 4 (Ciudad de México 2016), Arte Emergente, Centro de las Artes (Monterrey, Nuevo León 2015), Bienal Internacional de Diseño UNAM, Antigua Academia de San Carlos (Ciudad de México, 2014) donde obtuvo mención honorífica. Se ha mostrado su trabajo en lugares como Casa del Lago, UNAM, (Ciudad de México), Bikini Wax (Ciudad de México), Centro de las Artes San Agustín (Oaxaca, México) y el Centro Cultural España, entre otros.

Antonio Flores Alborez “Topoi”. Licenciado en Artes Plásticas por la UAEMéx. Ha participado en exposiciones como: “Sensaciones Libres” y “Toltequidad en Valle de Bravo; el 6° y 7° “Salón Anual” de la Facultad de Artes, así como en los Festivales de Arte de la Tierra del Parícutín y en

el Jardín Botánico de la UNAM. Se ha presentado en ciclos de performance en las exposiciones individuales “No te Fracasas si Existe un Comienzo” y “Sobreprotecciones”; y acciones en el Festival de Arte Entijuanarte (CECUT, Tijuana 2007) y el Festival Internacional de Performance “Extra”, en el Centro Cultural Xavier Villaurrutia, en la ciudad de México. Ha sido seleccionado en la 5ª y 6ª Bienal Internacional de Arte Visual Universitario. Fue galardonado con el 3er lugar en el concurso de Arte Urbano del Jardín Botánico de la UNAM. Su obra aparece en la revista Artes de México en la edición del 2010 “Arte y Cambio Climático”, y forma parte del libro “Bienales de Arte” de la UAEMéx. con una reseña de Nicole Everaert-Desmedt. Actualmente es docente de la Facultad de Artes de la UAEMéx., y cursa la Maestría en Estudios Visuales en la misma Institución.

Arturo Solares “Isto”. Estudió Artes Plásticas en la UAEMéx, con especialidad en el área de gráfica impresa. Ha participado en diferentes exposiciones colectivas dentro y fuera del país. De 2006 a 2007 fue becario de Santander-Serfin para realizar estudios de Arte Sonoro. En 2013 recibe el estímulo de producción en la categoría de Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, FONCA, en el área de Artes Plásticas (Gráfica). Actualmente desarrolla proyectos multimedia y de gráfica experimental.

Cecilia Nereida González Orozco. Licenciada en Artes Plásticas por la UAEMéx y Maestra en Artes Visuales por la UNAM. Ha asistido a cursos y talleres de arte dentro y fuera del país. Ha participado en más de 20 exposiciones individuales y colectivas en España y México. Ha sido becaria por la UAEMéx. y la Universidad Politécnica de Valencia, España, así como por la Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM. Parte de su obra integra la colección de la Universidad Politécnica de Valencia, España.

Josefina Itandehuitl Orta Rosales. Realizó estudios de Maestría en Artes Visuales con orientación en Arte Urbano en la UNAM y Licenciatura en Artes Plásticas en la UAEMéx. Labora como docente en la Escuela Nacional de Pintura Escultura y Grabado “La Esmeralda” y en La Facultad de Artes de la UAEMéx. Ha sido beneficiaria del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico del Fondo Especial para la Cultura y las Artes del Estado de México (FOCAEM), en 2011 y 2014. Centra su producción en el espacio público a través de apropiaciones, acciones e intervenciones en el entorno.

Iván Vázquez Carranza. Es licenciado en Artes Plásticas por la Facultad de Artes de la UAEMéx. Docente en la Escuela de Bellas Artes de Jocotitlán, Estado de México. Ha cursado diplomados en Gestión y Manejo Preventivo de Bienes Patrimoniales, Curaduría e Historia del Arte de México. Desde el año 2003, ha participado en 10 exposiciones individuales y en 25 colectivas, en México y en el extranjero. Su obra forma parte del acervo del Museo de la Estampa de Toluca; de la Universidad Autónoma del Estado de México; del Antiguo Colegio Jesuita de Pátzcuaro, Michoacán; del Museo Guadalupe Posada, Aguascalientes, y de la Fundación Lolita Rubial en Uruguay.

Yuvia Antonieta Pérez González. Maestra en Artes Visuales por la UNAM y licenciada en Artes Visuales por la UAEMéx. Es miembro del Colectivo 2.50 desde el 2009. Ha expuesto en diferentes ciudades de la República Mexicana, así como en Ecuador, Dinamarca, y Estados Unidos. Ha realizado talleres de arte urbano en Toluca (UAEM), Universidad de Cuenca (Ecuador), Centro Cultural Reynosa (Arte Abierto). Su obra se divide en producción de arte urbano colectivo-colaborativo y personal, en donde emplea técnicas como animación, dibujo, gráfica, fotografía, etcétera.

Breve cronología de la Facultad de Artes

1996

-Como un proyecto de la administración 1993-1997 de la Universidad Autónoma del Estado de México, a cargo del Rector Marco Antonio Morales Gómez, dio inicio la Licenciatura en Artes plásticas el 18 de septiembre, en una casa de la calle primero de mayo 512, en la Ciudad de Toluca.

La coordinación estuvo a cargo de Lilia Margarita Ponce Amezcua, quien es responsable de poner en operación el programa de estudios correspondiente aprobado por el Consejo Universitario el día 28 de junio de 1996 y elaborado, además de la propia coordinadora, por Guadalupe Parra Dávila, Melania Núñez Armas, Silvia Domínguez Núñez, Eduardo Bernal Gómez, Janitzio Alatraste Tobilla, y Ana Lilia Maciel Santoyo.

179

1998

-Se traslada la Licenciatura a una casa ubicada en la avenida Hidalgo 101 poniente, de la misma ciudad.

1999

-Se inaugura el edificio de la Escuela de Artes en el Campus de Ciudad Universitaria, en Toluca, en el mes de julio.

2000

-Se crea el Salón Anual de la Escuela de Artes

-Se realiza el Primer Foro de Artes Visuales

2001

-El Dr. Héctor Serrano Barquín se hace cargo de la coordinación y hace la gestión

para que el Consejo Universitario de la UAEMéx. creé la Escuela de Artes.

-Se publica el primer libro: Memorias del Foro de Artes Visuales.

-Egresa la primera generación de la Licenciatura en Artes plásticas.

-Se elige al primer director de la Escuela de Artes: Eduardo Bernal Gómez.

2002

-Se lleva a cabo el Segundo Foro de Artes Visuales “Profesionalización del arte y los sistemas artísticos”.

-Se titula la primera egresada de la Facultad: Angélica Lavalley Candia.

2003

-Convocada por la Escuela de Artes, se inaugura la Primera Bienal Nacional de Arte Visual Universitario, en el Centro Cultural de la UAEMéx. “Casa de las Diligencias”, en la ciudad de Toluca.

-Da inicio la primera promoción del plan reestructurado de la Licenciatura en Artes Plásticas (plan 02).

2005

-Se inaugura la Segunda Bienal Nacional de Arte Visual Universitario en el Museo Universitario “Leopoldo Flores”.

-Asume la dirección de la Escuela de Artes José Luis Vera Jiménez.

2007

-Se inaugura la Tercera Bienal Nacional de Arte Visual Universitario en el Museo Universitario, en el “Museo Universitario Leopoldo Flores”

2008

-El 29 de septiembre el Consejo Universitario aprueba la creación de la Maestría en Estudios Visuales y por consiguiente, se crea la Facultad de Artes.

-Egresa la primera generación del plan 02 de la Licenciatura en Artes Plásticas.

-Se obtiene la acreditación de la Licenciatura en Artes Plásticas por parte del Comité para la Acreditación de la Educación Superior en Artes (CAESA), siendo la primera acreditación de este tipo en México.

2009

-Inicia la primera promoción de la Maestría en Estudios Visuales.

-Se inaugura la Cuarta Bienal Nacional de Arte Visual Universitario en el Museo Modelo de Ciencias e Industria.

-Asume la dirección de la Facultad de Artes José Edgar Miranda Ortiz.

2010

-Obtiene reconocimiento del Padrón Nacional de Postgrado la Maestría en Estudios Visuales por parte del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

2011

-Egresa la primera generación de la Maestría en Estudios Visuales.

-Da inicio la primera promoción de la Licenciatura en Arte Digital.

-Se inaugura la Quinta Bienal Nacional de Arte Visual Universitario en el Museo Modelo de Ciencias e Industria.

2012

-Se publica la revista académica El ornitorrinco Tachado.

2013

-Se inaugura la Sexta Bienal Nacional de Arte Visual Universitario en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Toluca.

-Se reacredita el programa de Licenciatura en Artes Plásticas por parte CAESA.

-El Mtro. en Artes Visuales Janitzio Alatraste Tobilla es elegido director de la Facultad.

2014

-Se realiza el Primer Foro Internacional de Estudios Visuales "La imagen como pensamiento".

2016

-Egresa la primera generación de la Licenciatura en Arte Digital.

-Se inaugura la versión 16 del Salón Anual en el Museo Zambatha, en Lerma, Estado de México.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN _____	5
José Luis Vera Jiménez	
DESPLAZAMIENTOS METODOLÓGICOS EN UNA FACULTAD DE ARTES: _____	11
DEL SIGNO REAL AL SIGNO VELADO Janitzio Alatraste Tobilla.	
PRODUCCIÓN EN LA FACULTAD _____	25
Álvaro Villalobos Herrera	
IMPORTANCIA DE LA MAESTRÍA EN LOS ESTUDIOS VISUALES _____	31
José Ma. Aranda Sánchez	
DE LA CREACIÓN Y LA IMPOTENCIA _____	39
Cynthia Ortega Salgado	
NODOS _____	47
PONENCIAS _____	49
PRODUCCIÓN VISUAL Y ESCRITURA _____	51
LA METÁFORA CONCEPTUAL COMO ARGUMENTO Ana Lilia Cruz Pais	
DESNUDAR LA MIRADA Y CEGAR AL AMOR _____	69
UN DIALOGO AUTOBIOGRÁFICO DE VALÉRIE MRÉJEN Miguel Arturo Mejía Martínez	
LA MIRADA ANIMAL _____	87
NOTAS ALREDEDOR DE LA ANIMALIDAD EN EL ARTE Rafael Monroy Mondragón	
ESPACIOS PARA HABITAR LA AUSENCIA _____	99
LA IMPORTANCIA DEL PROGRAMA DE ESTÍMULO A LA CREACIÓN Y DESARROLLO ARTÍSTICO DEL ESTADO DE MÉXICO (PECDAEM) DEL FONDO ESPECIAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES DEL ESTADO DE MÉXICO (FOCAEM) Cynthia Socorro Muciño Esquivel	
EL LUGAR DE LA EXPOSICIÓN COMO CUALIDAD DISCURSIVA _____	117
Yuriko Rojas Moriyama	
EXPOSICIÓN _____	129
TRAYECTORIAS _____	163
SEMBLANZAS _____	169
BREVE CRONOLOGÍA _____	179

UAEMÉX

Dr. en D. Jorge Olvera García RECTOR - Dr. en Ed. Alfredo Barrera Baca SECRETARIO DE DOCENCIA - Dra. en Est. Lat. Ángeles Ma. Del Rosario Pérez Bernal SECRETARIA DE INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS - Dr. en D. Hiriám Raúl Piña Libien SECRETARIO DE RECTORIA - Dra. En D. María de Lourdes Morales Reynoso SECRETARIA DE DIFUSIÓN CULTURAL - M. en C Ed. Fam. María de los Ángeles Bernal García SECRETARIO DE EXTENSIÓN Y VINCULACIÓN - Mtra. En A. Ed. Yolanda Ballesteros Senties SECRETARIA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL - M. en E. Javier González Martínez SECRETARIO DE ADMINISTRACIÓN - Dr. en C. Pol. Manuel Hernández Luna SECRETARIO DE PLANEACIÓN Y DESARROLLO INSTITUCIONAL - Dr. en D. José Benjamín Bernal Suárez ABOGADO GENERAL - Lic. En Com. Juan Portilla Estada DIRECTOR GENERAL DE COMUNICACIÓN UNIVERSITARIA - M. en A. Emilio Tovar Pérez DIRECTOR GENERAL DE CENTROS UNIVERSITARIOS Y UNIDADES ACADÉMICAS PROFESIONALES - Lic. Jorge Bernaldez García SECRETARIO TÉCNICO DE LA RECTORIA - M. en A. Ignacio Gutiérrez Padilla CONTRALOR UNIVERSITARIO - L. en D. Yoab Osiris Ramírez Prado SECRETARIO PARTICULAR DE RECTORIA.

FACULTAD DE ARTES

M. en A.V. Janitzio Alatríste Tobilla DIRECTOR - M. en E. V. Ana Lilia Cruz País SUBDIRECTORA ACADÉMICA - L. en A.F. Alhelí Vásquez Enríquez SUBDIRECTORA ADMINISTRATIVA - M. en A. V. Betsabé Yolitzin Tirado Torres COORDINADORA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO - Dr. en A. José Luis Vera Jiménez COORDINADOR DE DIFUSIÓN CULTURAL - Dra. en E.L. Cynthia Ortega Salgado COORDINADORA DE EXTENSIÓN Y VINCULACIÓN - M. en E.V. Alejandro García Carranco COORDINADOR DE PLANEACIÓN - C.P. Leticia González Morales COORDINADORA DE CONTROL ESCOLAR - M. en E. V. Mario Alberto Bracamonte Ocaña COORDINADOR DE TITULACIÓN - Dra. en A. Celia Guadalupe Morales González COORDINADORA DE TUTORÍA ACADÉMICA.

MULF

M. en E. V. Gabriela Morales San Juan DIRECCIÓN - L. en D. Sonia Olivera Martínez, Efraín Adrián Rueda Corona y Nohemí Jessica Reyes Ríos ÁREA ADMINISTRATIVA - L. en D.G. Alina Dorsch ÁREA DE PROMOCIÓN Y DIFUSIÓN CULTURAL - Omar Jaimes Esquivel ÁREA DE CURADURÍA - Arturo San Juan Jiménez y Luis René Dávila López ÁREA DE MUSEOGRAFÍA - M. en A. E. Jesús Isaías Téllez Rojas CENTRO DE DOCUMENTACIÓN - L. en T. Elena Meza Vera y Sheila Arzate Santana ÁREA DE SERVICIOS EDUCATIVOS - José Francisco Izquierdo Pita, Isidro Reyes Castañeda, Gerardo César Quinto Albarrán, Alejandro Siles Estrada SEGURIDAD.

183

Creditos NODOS

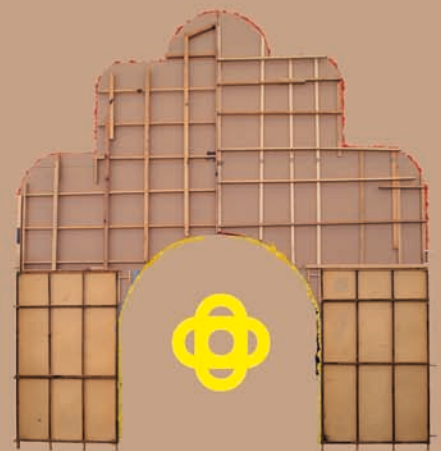
Coordinación general y curaduría: Gabriela Morales San Juan, José Luis Vera Jiménez, Yuriko Rojas Moriyama.
Museografía y Montaje: Omar Jaimes Jiménez, Arturo San Juan Jiménez, Luis René Dávila López, Alejandro Diosdado Jardón, Luis Gayet.
Imagen, diseño editorial y medios: F. Oliver Hernández G.
Realización y edición de cápsulas: José Jesús Martínez González y Fernando Tejeda Ramírez.
Animación: Hugo Ivan Gómez Tagle Ayala.
Apoyo técnico: Fortunato Morales González, Francisco Campos Ramírez, Lourdes González Hernández.

Agradecimientos

M. en E. V. Anel Mendoza Prieto, por la presentación de su ponencia *Un poema sobre la técnica*; y al M. en A. V. Tomás Rivera Soteno por su ponencia *Barro tradicional y contemporáneo; un cruce entre la artesanía y el arte*.
M. en A. V. José Luis Morales Jurado por su acervo fotográfico donado a la Facultad.
L. en A.F. Alhelí Vásquez Enríquez por su invaluable apoyo.

A todos los profesores, alumnos y trabajadores que han transitado por la Facultad de Artes durante estos XX años.

XX años de la Facultad de Artes.
Universidad Autónoma del Estado de México
Compiladores: José Luis Vera Jiménez, Yuriko Rojas Moriyama.
Se terminó de imprimir en el mes de febrero de 2017
en de Lithokolor S.A. de C.V. ubicado en vialidad las torres No. 605
Toluca, Estado de México.
Se imprimieron 300 ejemplares. Para su composición se utilizaron
las fuentes helvética light, helvética light oblique y helvética bold
La edición estuvo al cuidado de José Luis Vera Jiménez.





UAEM

Universidad Autónoma
del Estado de México



sDC
Secretaría de Cultura



M
MUSEO UNIVERSITARIO
Leopoldo Flores



ISBN: 978-607-422-809-0



9 786074 228090