



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

EL VIAJE COMO ESTRATEGIA DE PRODUCCIÓN EN LAS PRÁCTICAS
ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS LATINOAMERICANAS

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTORA EN HUMANIDADES: ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:

LORENA SALINAS ÁVILA

DR. MARCO ANTONIO URDAPILLETA MUÑOZ

DIRECTOR DE TESIS

DR. JAIME ALFREDO BAILLÈRES LANDEROS

CO-DIRECTOR DE TESIS

DR. MIGUEL ÁNGEL SOBRINO ORDOÑEZ

TUTOR INTERNO DE TESIS



JUNIO 2024

Índice

Introducción	6
Capítulo 1. El arte contemporáneo en América Latina	30
1.1 Arte contemporáneo	31
1. 1. 1 Características del arte contemporáneo	43
1.2 Arte contemporáneo en Latinoamérica	66
Capítulo 2. Fronteras: líneas de confluencia y división	81
2.1 Frontera México-Estados Unidos	82
2.2 Francis Alÿs	84
2.3 Marta Palau Bosch	98
2.4 Tania Candiani	103
2.5 Miguel Fernández de Castro	107
2.6 Gabriel Garcilazo	113
Capítulo 3. Mapas: geografías intervenidas	121
3.1 Desdoblamiento del mapa	121
3.2 Guillermo Kuitca	131
3.3 Jorge Macchi	144
3.4 Francis Alÿs	162

Capítulo 4. Paisajes: espacios de tránsito	171
4.1 Del paisaje al encuentro con el espacio del paisaje	172
4.2 Antonio Galindo	180
4.3 Luz María Bedoya	191
4.4 Andrea Alkalay	199
Conclusiones	208
Fuentes	214
Lista de imágenes	225
Anexos	236
I. Entrevista a Luz María Bedoya	236
II. Entrevista a Antonio Galindo	246
III. Entrevista a Jorge Macchi	257
IV. Entrevista a Andrea Alkalay	268

Introducción

El tema del viaje está presente en las artes plásticas y visuales latinoamericanas contemporáneas¹. Estas tratan los tránsitos cotidianos realizados en las ciudades o los espacios en los que habitan los artistas, o los viajes, vistos como traslados a puntos distantes, efectuados con motivaciones muy distintas y con implicaciones económicas, sociales y políticas también diversas. Y, aunque implican el traslado por el espacio, un itinerario y una temporalidad, son muy diferentes. Por ejemplo, hay viajes que tienen el sello del exilio, otros, el de la clandestinidad; algunos más apuntan al placer del turismo, a la peregrinación, al trabajo, e incluso, metafóricamente hablando, al viaje interior.

El tópico del viaje aparece con frecuencia en el arte contemporáneo, que comprende el segmento latinoamericano. Los artistas de estas latitudes entienden, reflexionan y abordan este tema en un mundo interconectado en exceso, y en el que el viaje se ha tornado una práctica habitual. Ya Nicolas Bourriaud relaciona intrínsecamente el viaje y la movilidad con estas nuevas formas de arte y de experiencias estéticas, en las cuales el traslado y el movimiento se vuelven fundamentales para la concepción de este nuevo tipo de trabajos.

Graciela Speranza (2012) destaca que la relevancia del tema del viaje en el arte latinoamericano se debe a que, en general, permite entender algunas de las formas en las que este se ha ido alejando de aquellas ideas y propuestas que tratan lo exótico o el nacionalismo, aspectos característicos y representativos de artistas que previamente eran referentes de esta región.

Es en la movilidad real o imaginaria, en el viaje o el paseo urbano, en las migraciones voluntarias e involuntarias y en las prácticas y lenguajes de fronteras lábiles, donde el arte y la literatura del continente parecen haber encontrado formas errantes (Speranza, 2012, p. 16).

¹ En la presente investigación, de ahora en adelante la palabra “arte” designa las artes plásticas y visuales de manera general.

Esta forma de asumir el tema del viaje responde a la inquietud de entender cómo el arte contemporáneo latinoamericano enfrenta la complejidad cultural y social de la región, pues las obras artísticas contemporáneas están permeadas por sus problemáticas sociales, políticas y culturales.

Al hablar de arte contemporáneo se hace referencia a un mundo —de imágenes y propuestas artísticas— que es inmenso y variado, plural e interdisciplinar como plantea en *Estética relacional* (2008), Nicolas Bourriaud, o en *Interdisciplinarity and visual culture* (1995), W.J.T. Mitchell. El espectador ya no solo se encuentra frente a imágenes que debe admirar, sino que se confronta a engranajes complejos que dejan entrever la profundidad de la obra, su detonante, su razón de ser, pero que al mismo tiempo buscan generar un análisis de esas mismas circunstancias y provocar la respuesta crítica de quien la mira; esta idea es desarrollada por Paul Ardenne en *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación* (2006), al igual que por Jacques Rancière en *El espectador emancipado* (2012). Más aún: las artes plásticas y visuales contemporáneas se apropian de casi cualquier cosa, y es a partir de diversos planteamientos teóricos, estéticos y conceptuales que estas apropiaciones se proponen como arte².

Por otra parte, si bien los artistas contemporáneos manejan un amplio abanico de temas y posturas críticas, es preciso pensar que cuando se habla del arte latinoamericano se hace referencia fundamentalmente a un arte público, como lo refieren Oliver Compagnon en *Violencia de la modernidad: las Américas Latinas desde finales de los años cincuenta* (2014); José Falconi en *A. Geopoéticas*,

² Carmen Bernárdez Sanchís plantea en *Historia del arte contemporáneo y materialidad* (2016) que “el objeto de arte se ha visto convertido en un sistema complejo en el cual confluyen diversos niveles de significado que interactúan entre sí, potenciando un resultado ampliado desde el arte a otras esferas de la vida, incluidos los desechos: basura, chatarra, despojos, pelo cortado, huesos y trapos. Muchos artistas consideraron utilizables esos materiales pertenecientes a órdenes tan ‘bajos’ y orgánicos, y se pusieron a construir una suerte de ruinas para rescatar la condición de posibilidad de la memoria, y a través de este gesto, revisar su propio lenguaje, su propio mundo. Iniciaron un proceso que podríamos llamar de rendimiento ideológico de la materialidad. Decidir trabajar con determinados materiales o concebir la obra más como proceso que como producto, efímera incluso, a menudo ha supuesto una toma de partido política, haciendo la obra no museable ni comercializable” (p.11).

geopolíticas (2021); Nelly Richard en *Lo político en el arte* (2010); Jacques Rancière en *Sobre políticas estéticas* (2005) y Hal Foster en *Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo* (2003). Todos ellos lo consideran un arte político que observa, atraviesa o trastoca los problemas sociales que viven los países de la región.

Ahora bien, como antecedentes de la investigación consideramos primero que durante la primera mitad del siglo XX hubo una reformulación del arte y de las formas que lo realizan³. Anteriormente, las instituciones eran las encargadas de validar tanto el arte, los cánones, las temáticas y las formas de expresión como el rumbo hacia el cual se dirigía el mundo del arte; sin embargo, a pesar de la aparición a finales del siglo XIX de las primeras corrientes artísticas que rechazaban e iban en contra de la autoridad de las academias, se continuó con una línea, un arte que guiaba al resto de las expresiones en ese sentido. Es importante asimilar este cambio porque pensar el arte latinoamericano desde una perspectiva contemporánea pone en juego entender y repensar el concepto de arte. Asimismo, es necesario reflexionar sobre el significado de lo contemporáneo en el arte, lo que conduce a visualizar distintas problemáticas que surgen en el entorno, y en las que están inscritas las producciones artísticas latinoamericanas contemporáneas. Por tal motivo, a lo largo de este trabajo se abordan las ideas vertebrales de lo que es considerado arte contemporáneo⁴, en un trayecto que va desde las vanguardias

³ En las obras de Arthur Danto, *Qué es el arte* (2013) y de Hal Foster, *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo* (2001), se puede hacer un seguimiento sobre la transición histórica que hubo desde las últimas décadas del siglo XIX hasta el siglo XX, explorando las vanguardias históricas y pasando a las neovanguardias y la manera en que estas retomaban formas expresivas de las anteriores, para entonces proponer nuevas expresiones. Foster, en su escrito, también dilucida sobre las intervenciones y apropiaciones que el arte hace del espacio, así como acerca de las distintas construcciones que se hicieron alrededor del término "arte". Resalta también la importancia de la posición del espectador frente a la obra artística, pero también ante las circunstancias en las que se encuentra, ya que desde ellas se mira, entiende, analiza e interviene la obra.

⁴ Sin embargo, también es importante señalar el sentido de lo contemporáneo. Para Giorgio Agamben, en *¿Qué es lo contemporáneo?* (2011), la idea de contemporaneidad es la relación con el propio tiempo de quien la mira, pero desde el arte, con la condición única –continúa el autor– de ser capaces de mirar la oscuridad dentro de ese sinuoso resplandor. Aprender a mirar más allá de lo obvio, y también cuestionar ese tiempo que se está viviendo.

hasta llegar a las expresiones más recientes, señalando las características que lo identifican y los principales exponentes.

Alain Badiou en *Las condiciones del arte contemporáneo* (2013) y Cuauhtémoc Medina en *Contemp(t)orary: Once Tesis* (2013), puntualizan la manera en que el arte moderno sufrió una ruptura y dio paso a lo contemporáneo⁵, más allá de la variable cronológica que implica esta transición de una etapa a otra. Señalan también la forma en que los implicados en este universo artístico se vieron obligados a reformular su actividad, desde los artistas y creadores, las instituciones artísticas, hasta el espectador. A lo largo de este torbellino de cambios se aprecia a simple vista la forma de aprehensión de las obras, desde su concepción, materialidad y presentación ante el público. Yves Michaud en *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética* (2007), así como Nicolas Bourriaud en *Estética relacional* (2008) y en *Radicante* (2009), proporcionan un excelente panorama en torno al cambio de los cánones estéticos que modificó la experiencia estética, y por tanto, los objetos con los cuales la humanidad se asocia:

Por un lado, un movimiento de desaparición de la obra como objeto y pivote de la experiencia estética llegó progresivamente a su fin. Ahí donde había obras solo quedan experiencias. Las obras han sido remplazadas en la producción artística por dispositivos y procedimientos que funcionan como obras y producen la experiencia pura del arte, la pureza del efecto estético casi sin ataduras ni soporte, salvo quizá una configuración, un dispositivo de medios técnicos generadores de aquellos efectos (Michaud, 2007, p. 11).

El arte se vuelve, entonces, un espacio de encuentros y de relaciones entre las áreas y disciplinas participantes, marcando así una multidisciplinariedad de la obra,

⁵ En efecto, afirma Medina, “en todo caso, la dislocación temporal característica tanto del modernismo como de la vanguardia –la manera en que el arte actual constantemente desafiaba la noción de un presente sincrónico (que no se limitaba al tropo cronológico del *avant*, pues abarcaba una gran cantidad de dobles históricos, desde el tema del primitivismo hasta la negociación con la obsolescencia y la ruina, y el rechazo a la estructura del tiempo del industrialismo, etc.)— parece haber topado finalmente con una clausura. De modo irresistible y aterrador, la sociedad capitalista contemporánea finalmente posee un arte que se alinea con la audiencia, las élites sociales que lo financian y con la industria académica que le sirve de compañero de ruta. En este sentido, el arte se ha vuelto literalmente contemporáneo gracias al modo en que exorciza la alienación estética y por la creciente integración del arte en la cultura” (Medina, 2013, pp. 5-6).

que se extiende a la relación entre esta misma y el espectador.

En cuanto al arte contemporáneo en América Latina, Andrea Giunta, en *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (2014), conduce sus reflexiones sobre la evolución del arte de vanguardias y neovanguardias para dar paso a lo contemporáneo en el arte latinoamericano. Hace un paralelismo a partir del cual se puede entender lo que sucedía en Europa a la par del desarrollo creativo y estético que se estaba dando en América Latina. La autora plantea que el arte latinoamericano se encontraba regido por unas formas de creación homogéneas, sin tomar en cuenta lógicas y condiciones propias de la región, propiciando así que las producciones artísticas de este espacio geográfico se involucraran en momentos de exclusión –pero al mismo tiempo de inclusión— respecto de lo que puede concebirse como arte hegemónico. En otras palabras, este arte, estos trabajos, tienen un derrotero diferente, y pueden ser vistos, no como parte de ese arte total, principal y categórico, sino como uno alterno.

En efecto, las producciones artísticas latinoamericanas dan preferencia a la presentación de las realidades sociales y políticas de la región. Y también se vuelve un arte que le concede preminencia a la crítica: es contestatario, demandante, muy de acuerdo con lo contemporáneo, pero juzga su propio espacio y las condiciones en que se produce.

Los momentos clave del arte latinoamericano y de su evolución hacia lo contemporáneo, considerando diversas corrientes y grupos artísticos que forjaron ese camino, permiten entenderlo desde diferentes ángulos. En este sentido, son emblemáticas las obras de Andrea Giunta ya citada, y la de Damián Bayón, *In Reply to a Question: When Will the Art of Latin America Become Latin American Art?* (1976); Daniela Lucena, *Abstracción moderna en Latinoamérica* (2013); Cecilia Fajardo-Hill, *Contaminación de formas: estética y política en la Asociación Arte Concreto-Invención* (2015); Gerardo Mosquera, *Arte desde América Latina (y otros pulsos globales)* (2020) y *Atlas portátil de América Latina* (2012) de Graciela Speranza. Estos textos, aparte de abordar el aspecto histórico, consolidan las

propuestas de los autores acerca del arte contemporáneo latinoamericano y su posición frente al mundo.

Este panorama sobre la transformación y el desarrollo en producciones artísticas latinoamericanas permite comprender las propuestas actuales realizadas en esta área geográfica en torno al tema del viaje y desde la estética contemporánea. Las obras utilizan las técnicas tradicionales, pero también disponen de circunstancias y momentos propios del lugar para ser ejecutadas, e invitan al público a convertirse en algo más que meros observadores, pues le brindan herramientas de análisis y de confrontación respecto de su entorno inmediato.

A lo largo de la historia del arte existen escritos que hacen referencia a su relación con el viaje⁶: desde el momento en que los artistas iniciaban sus estudios y tenían que trasladarse a ciudades más importantes para convertirse en discípulos de los grandes maestros; pasando por los viajes iniciáticos, o para nutrirse de las experiencias que deja el conocimiento de los espacios que no son los propios⁷, y también como fuente de inspiración. Al mismo tiempo, encontramos estudios de arte moderno⁸ y de técnicas específicas, como la pintura. Por ejemplo, hay estudios sobre los pintores viajeros argentinos, es el caso de *Artistas en tránsito: Viajes, tradición y renovación en las artes plásticas de Córdoba durante los años 20* (2017), de Romina Otero, pintores viajeros europeos, así como estudios que se centran en viajes de épocas de conquista de los países de América o de la época colonial en el continente. También encontramos otras obras que abordan el tema, es el caso de *El viaje en la formación del artista contemporáneo* (2021), de Javier Hernando Carrasco, donde el autor describe la influencia que los artistas han recibido de sus propios viajes desde el Renacimiento hasta llegar al arte contemporáneo. En *Walkscapes. El andar como práctica estética* (2012), Francesco Careri propone un

⁶ Véase: Bravo, M. C., López-Yarto Elizalde, A. y Rincón García, W. (Eds.). (2011). *El arte y el viaje*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

⁷ Véase: Costa, L. M. (2022). *Cuadros de viaje: Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*. Fondo de Cultura Económica Argentina.

⁸ Véase: Esquivias, B. B., Turina, M. M. y Roger, M. Á. T. (2007). *El viaje del artista en la Edad Moderna: Materiales para su estudio*. (J. L. G. García, Ed.). Universidad Complutense de Madrid.

recorrido por distintos planteamientos estéticos donde el viaje, la movilidad y los trayectos sirven a los artistas para concretar sus proyectos; al mismo tiempo hace un recorrido antropológico desde el nomadismo primitivo, pasando por las formulaciones artísticas de las vanguardias de inicios del siglo XX, hasta las manifestaciones contemporáneas del *Land art*, que permiten entender la evolución y la transformación simbólicas y físicas del espacio desde el arte.

Si bien es indispensable conocer el contexto en el cual están inscritas las producciones contemporáneas latinoamericanas, así como el trazado creativo y conceptual —la violencia, el narcotráfico, la migración, la ilegalidad, el desplazamiento, la confrontación con el espacio mismo, la relación entre artista e instituciones legitimadoras, el encierro, entre otros aspectos— que los artistas presentan, recrean o critican en sus trabajos, resulta de igual importancia no centrar el análisis únicamente en aspectos técnicos y estéticos; también es necesario esbozar la evolución de sus producciones, así como el desarrollo que han tenido los conceptos o las herramientas de producción, en particular aquellas que atañen al tema del viaje: sus estrategias de movilidad, traslado, recorrido y desplazamiento.

En *Radicante* (2009), Bourriaud reflexiona sobre el arte contemporáneo en distintas latitudes del mundo y menciona que la obra surge de una “vida nómada” que le permitió encontrarse con artistas de muchos lugares. Pone énfasis en la multiculturalidad, posmodernidad y la globalización cultural, con sus implicaciones sociológicas, políticas, incluso económicas. Esta reflexión la hace también desde una perspectiva estética, desde la manera en que las formas y el hacer creativo (*poiesis*) se ven afectados o transformados, proponiendo así una meditación sobre “la importancia del viaje y la iconografía de la movilidad en el arte contemporáneo” (2009, p. 6). Bourriaud, además, considera que el arte actual está alterado y atravesado por “las figuras del viaje, de la expedición, del desplazamiento planetario” (2009, p. 21). Centra su atención en estas caracterizaciones del traslado espacial, pero al mismo tiempo también en un desplazamiento mental y de saberes, al igual que en la concepción y la materialidad portátil de la obra. Del mismo modo que señala estas condiciones, también distingue la presencia del artista frente a

este recorrido conceptual y de posicionamiento de ser, diciendo que “el artista radicante inventa recorridos entre los signos: como *semionauta*, pone las formas en movimiento, inventa a través de ellas y con ellas trayectos por los que se elabora como sujeto al mismo tiempo que constituye su corpus de obras” (Bourriaud, 2009, p. 59).

Al igual que Bourriaud, solo unos años después, Graciela Speranza, en *Atlas portátil de América Latina* (2012), realiza un análisis del arte contemporáneo: sus implicaciones multiculturales y la manera en que la globalización influye directamente en este campo, pero la autora se centra en América Latina, llevando a cuestionamientos sobre qué es lo latinoamericano, o si realmente existe un arte de esta región. A la vez, realiza un recorrido por las propuestas latinoamericanas que provienen de prácticas artísticas contemporáneas y de prácticas de errancia y movilidad, como las cartografías imaginarias, los recorridos cotidianos en las ciudades, los paseos que enfrentan con la realidad o que permiten comprender otras culturas y otros tiempos.

Asimismo, Speranza realiza una clasificación de obras de viaje. Comienza por las propuestas artísticas que se encuentran contenidas por las nociones de mapas, ciudades, supervivencias y esferas o redes. Los conceptos surgen de la inquietud por encontrar denominadores comunes en el arte de América Latina, cuestionando a la vez la supervivencia de esta región, la identidad e interacción entre los espacios geográficos que comprenden su área geográfica. Entonces, las propuestas artísticas convergen no solo en un espacio general, sino que mediante estrategias conceptuales y estéticas se articulan e interactúan de distinta manera, entre ellas, pero también con los espectadores.

Anteriormente, en *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp* (2006), Speranza realizó una búsqueda y propuso una línea a seguir en cuanto al desarrollo del arte contemporáneo en Argentina: artistas, grupos y propuestas que se desarrollaron en ese país. Sin embargo, este recorrido permite comprender, en términos comparativos, parte de los procesos de otros países de América Latina. En este libro la autora habla sobre el viaje que hizo Marcel Duchamp

a América y su estancia en Buenos Aires. Durante este viaje el artista realizó varias obras que se vuelven elementos necesarios para comprender cómo se relacionó con la ciudad, con un nuevo espacio y con las situaciones que vivía. Speranza hace un paralelismo entre obras de Duchamp y de Guillermo Kuitca, y resalta que en ambos casos la condición de viajar, así como su posición de extranjeros y de exiliados, los llevó a reconfigurar sus producciones.

Estos trabajos suponen una guía sobre la manera de abordar el tema del viaje desde el arte; marcan una línea que lleva a poner al sujeto creador como aquel que señala la trayectoria del recorrido, definiendo los elementos móviles de las producciones y que permiten al espectador realizar un proceso de subjetivación al enfrentarse con las obras. A partir de esas consideraciones, en la presente investigación se sigue un itinerario de producciones artísticas latinoamericanas contemporáneas.

Para tratar el tema del viaje se buscó hacer un corpus de autores de diferentes generaciones y latitudes de América Latina. Estas expresiones se construyen en el marco del arte contemporáneo, a partir del uso tanto de técnicas más o menos convencionales del arte clásico como de las nuevas tecnologías y medios que el mundo actual provee. Así, la selección se encuentra integrada por obras de Marta Palau (1934, México); Antonio Galindo (1959, México); Francis Alÿs (1959, Bélgica-México); Guillermo Kuitca (1961, Argentina); Jorge Macchi (1963, Argentina); Andrea Alkalay (1965, Argentina); Luz María Bedoya (1969, Perú); Tania Candiani (1974, México); Gabriel Garcilazo (1980, México) y Miguel Fernández de Castro (1986, México).

En el proceso de selección de artistas y obras que conforman el presente estudio surgió la duda acerca de si las obras realizadas por personas extranjeras en esta región eran propiamente latinoamericanas. La controversia se dio al reconocer que algunos artistas nacidos fuera de América Latina vienen y centran sus proyectos aquí. Entonces, ¿es conveniente denominar a esas producciones parte del arte de América Latina? La respuesta es sí, pues respecto de la selección de los autores estudiados se hace la precisión de que el arte latinoamericano es el producido por quienes nacieron en la región, pero también por quienes sin haber nacido en ella

han venido a radicar y centrar su producción aquí, como el caso de Francis Alÿs. Este artista de origen europeo se arriesga a entender su nueva forma de vida y a controlar sus prejuicios, y de este modo sus obras llegan a ser una manera de reconocimiento de él mismo dentro de las situaciones a las que se enfrenta, y por tanto, de reconocerse perteneciente al espacio geográfico en el que se encuentra, en este caso México.

En las obras del corpus la idea del viaje aparece figurada en diferentes formas: recorridos, mapas, migraciones, tránsitos, e incluso exilio. Además, con frecuencia el motivo central de las obras no es el tema del viaje en sí, pues recurrentemente este tema, por decirlo de esta manera, es subsidiario, dado que las obras tocan de modo prevalente otros temas o aspectos que también se ven afectados por una situación en las que están implicadas formas de movilidad, en las cuales se advierte el tópico del viaje.

La elección de obras de estos autores se basó en la idea de que, si bien sus propuestas artísticas están ubicadas en contextos y situaciones sociopolíticas o lugares de América Latina, se puede encontrar el tema del viaje, el movimiento y los traslados como trasfondo, o bien como un elemento que va a la par y que acompaña a esas situaciones detonadoras de las obras. Es el caso de la migración de latinoamericanos a Estados Unidos de América, el tráfico o tránsito de personas, drogas y armas, la necesidad de querer reconocer los propios lugares en otros espacios, reconfigurar la mirada frente a los traslados diarios, así como también el contexto del circuito del arte que obliga a los artistas a tener que salir de sus países para mostrar sus obras en otros espacios, y así poder ser reconocidos. Incluso los materiales o los medios de realización de las piezas pueden derivarse de la necesidad artística de viajar y recorrer; por tanto, se manifiesta también una necesidad de registrar y crear pruebas de sus recorridos.

Evidentemente, la presente investigación tiene como concepto central el de *viaje*, el cual también está tematizado de varias formas en las obras que se estudian. Dado que ese concepto no es una categoría teórica monosémica, es necesario hacer un conjunto de delimitaciones en torno a la forma de comprender su sentido y su

conformación en el ámbito artístico. Un acercamiento inicial de carácter léxico es el que proporciona el *Diccionario de la lengua española*: el “traslado que se hace de una parte a otra por aire, mar o tierra” (Real Academia Española [en adelante RAE], 2014). Una segunda acepción es “ida a cualquier parte, aunque no sea jornada, especialmente cuando se lleva una carga” (RAE, 2014). Si bien estas significaciones remiten al movimiento en el espacio, la última resulta interesante, pues la puntualización de “llevar una carga” es pertinente para el tópico del viaje en nuestra propuesta de estudio, ya que en sus recorridos por distintos lugares los artistas se apropian de ellos, siempre van con una carga de interés y significación individual sobre esos temas y preocupaciones que se ven reflejados en sus propuestas.

Luego entonces, el viaje es cualquier circunstancia que implique moverse de un sitio a otro; este desplazamiento es el movimiento físico real, sean distancias muy largas —a la Luna, por ejemplo—, o el habitual, corto, como ir al lugar de trabajo; es, a fin de cuentas, el recorrido que se hace para el encuentro con alguien o algo, en el tiempo y en el espacio. Este tipo de desplazamiento es obvio: se cambia de lugar de estancia, se sale de un punto para llegar a un destino y después, tal vez, se regresa al punto de partida. Sin embargo, Gustavo Bueno (2000) deja fuera del espectro del viaje a este tipo de traslados:

Ni siquiera el viaje es mera locomoción del sujeto humano, tomado en abstracto. Ni siquiera la locomoción del hombre constituiría, por sí misma, un viaje. El viaje implica, sin duda, un desplazamiento; pero hay muchas formas de desplazamiento de los hombres que no constituyen un viaje, como por ejemplo, los desplazamientos por el interior de la casa, por la aldea, o incluso por la ciudad de residencia. No llamamos viaje al desplazamiento desde mi casa hasta mi oficina, situada unas calles más allá en la misma ciudad; como tampoco llamamos viaje a la “caída libre” de un paracaidista desde el avión hasta la superficie de la Tierra: son viajes “que no necesitan alforjas” (p. 27).

Estos trayectos cortos que se proponen pueden recorrerse caminando o simplemente paseando, por lo que el autor hace la aclaración pertinente de no malinterpretar ni considerar cualquier movimiento como viaje, aunque las acciones realizadas se encuentren dentro de los verbos o actos que le competen.

A pesar de lo expresado en esta puntualización, precisaremos que existe una figura perteneciente a las categorizaciones de los sujetos que viajan, la cual se caracteriza por ser un paseante en la ciudad, un viajero sin rumbo fijo que es guiado por la vida de esta y que no busca nada, ni necesita llegar a un lugar en específico; simplemente se deja envolver por el dinamismo del ambiente. El *flâneur*⁹ concibe una nueva forma de viaje, de recorrer los lugares, de transitarlos, deambula en ellos, aunque sean cotidianos y comunes para él, pues la experiencia y el contacto mismo con el lugar lo llevan a entrar en un estado de sublimación del espacio.

Se supone, por consiguiente, que la manera e intención con la que se transita un lugar es lo que podría convertir un simple paseo en un viaje, aun cuando la distancia recorrida sea mínima. “Hoy, como entonces, es preciso que cada viaje, por insignificante que parezca, se convierta en una aventura extraordinaria, en un hallazgo que nos permita transformar lo insignificante en una epopeya” (Quirarte, 2017, p. 14).

Empero, una travesía larga a otro país, ciudad o pueblo es considerada como viaje, puesto que implica “trasladarse de un lugar a otro, generalmente distante, por cualquier medio de locomoción” (RAE, 2014), y esto conlleva un itinerario y una cronología. Por ende, resulta pertinente mencionar el trayecto largo, que por antonomasia hace referencia al viaje, ya que implica un recorrido prolongado, esto “si nos limitamos al mero acto de desplazamiento, a la ecuación de velocidad expresada en tiempo y distancia” (Escobar, 2002, p. 12). No obstante, es en este tipo de viajes en los cuales se tiene un encuentro con la alteridad, existiendo aquí

⁹ Como lo expresa Walter Benjamin: “la calle se vuelve un apartamento para el *flâneur*, en casa entre las fachadas de los edificios como el burgués entre sus cuatro paredes. Para él, los brillantes carteles esmaltados de las empresas son tan buenos, o mejores, como decoración de pared como para el burgués, en su salón, un cuadro al óleo; los muros son el pupitre contra el que apoya su cuaderno de notas; los quioscos de diarios son su biblioteca y las terrazas del café miradores, desde los que, terminado el trabajo, contempla sus aposentos” (2012, p. 100). En *El París de Baudelaire*, Benjamin propone un apartado con una amplia descripción sobre el *flâneur*, indica su modo de ser en el espacio de la ciudad y la manera en que es visto o percibido por otros; asimismo, lo coloca como un sujeto político-social y menciona las implicaciones socioeconómicas que le devienen. También hace referencia a las caracterizaciones que dieron sobre este personaje Charles Baudelaire y Edgar Allan Poe, entre otros. Véase: Benjamin, W. (2012). “El *flâneur*”. En Benjamin, W., *El París de Baudelaire* (trad. de M. Dimópulos), Eterna Cadencia Editora, pp. 97-137.

tanto una apertura como una renuencia para el encuentro con ese otro¹⁰, con lo desconocido.

Este tipo de viaje trae consigo una carga experiencial¹¹, muy distinta de la vivencia apresurada y fugaz del turista. Sin duda, el alcance reflexivo del acto de viajar radica “en el espíritu poético y curioso del viajero, en el descubrimiento, en su natural disposición a confrontarse con todo lo que es nuevo, en su vivir las experiencias con todos los sentidos” (Piscitelli, 2012, p. 2). Es a través de estos trayectos largos, alejados de un interés económico y comercial¹², que el sujeto puede no solo conocer un espacio, sino también relacionarse con él, otorgarle significaciones; por consiguiente, eso lo vuelve un espacio reconocible, como expresa Onfray:

Para empezar, consideremos ese bloque de imágenes y de sensaciones al que siempre se reduce un viaje en su inmediatez. Emociones difusas, percepciones desordenadas, apreciaciones fraccionadas, fragmentos y pedazos de lo real sin relación a priori más allá de su recepción en un lugar y en un tiempo, a una hora y en un sitio precisos. En el centro mismo del acontecimiento, solamente existe la multiplicidad de informaciones vividas en el desorden: dardos en abundancia, incitaciones masivas, todo un racimo de pirotecnia, pero nada de sensato aquí y

¹⁰ Sobre lugares de encuentro con lo otro, Clifford señala que “al inclinar la balanza del lado del viaje —eso es lo que yo estoy haciendo aquí—, el ‘cronotopo’ de cultura (un escenario o una escena que organiza el tiempo y el espacio en una forma total representable) llega a configurar tanto un lugar de encuentros viajeros como de residencia, menos parecido a una tienda de campaña en un poblado, a un laboratorio donde todo está bajo control, a un ámbito de iniciación o al domicilio en que se vive que a un vestíbulo de hotel, a un barco o a un autobús. Si nos replanteamos la cultura y su ciencia, la antropología, en términos de viaje, queda puesta en tela de juicio la inclinación orgánica, naturalizadora de la cultura vista como un cuerpo dotado de raíces que se desarrolla, vive, muere, etc. Y al tiempo se hacen más claramente visibles construcciones históricas muy discutidas, lugares para el desplazamiento, la interferencia y la interacción” (1995, p. 52).

¹¹ Christina Ahlfert en *El viaje como experiencia* (2012) propone dos tipos de experiencia en el viajero, esta “se fundamenta en dos ideas básicas: la diferencia y la novedad. Por lo que se refiere a la diferencia, significa el hecho de experimentar algo que diverge de la cotidianidad. Dado que cada individuo vive una realidad propia, las experiencias serán distintas para cada persona según su bagaje y lo que haya vivido. Por lo que se refiere a la novedad, se usa en el sentido de lo ‘no conocido’ hasta el momento o de lo ‘no experimentado’ antes. Una experiencia se consigue cuando se conoce por primera vez lo que sea o se ve de una nueva manera algo que ya se conocía” (p. 94).

¹² Sobre el turismo señala Marc Augé que “ilustra de manera ejemplar ciertos aspectos de esta sobremodernidad: es evidente que le afecta la nueva facilidad de circulación planetaria. La apertura del planeta entero al turismo se ve reforzada por la circulación de la información y de las imágenes. Incluso los países ‘cerrados’ desde el punto de vista político se abren en general al turismo. Los viajes, en suma, aparecen presentados como un ‘producto’ más o menos elaborado que los individuos pueden adquirir” (2003, p.60).

ahora. El cuerpo se abre a la experiencia, registra y almacena lo difuso, lo diverso (Onfray, 2018, p. 57).

De la idea de viaje se desprenden “figuras tomadas del desplazamiento espacial (errancia, trayectos, expediciones)” (Bourriaud, 2009, p. 89), así como tránsito, vagabundeo, recorrido, traslado, migración; todos estos conceptos dan la posibilidad de vivir distintos tipos de viajes, al igual que distintas formas de mirar. Cada uno de ellos brinda la oportunidad de realizar diversas actividades, entender y habitar un espacio en múltiples formas, así como de modificarlo de acuerdo con las necesidades propias, según el motivo del viaje.

Sin embargo, la definición puede complicarse, pues no solo los desplazamientos o movimientos físicos pueden considerarse una forma de viajar. Zygmunt Bauman, a partir de lo observado en el mundo actual, real y virtual, propone que existen diferentes acciones que se realizan casi sin la necesidad de movimiento y son las que llevan a alguien a ser viajero, pero de manera distinta: es un viaje de la mente que recorre las distancias por otros medios.

Algunos no necesitamos viajar: podemos disparar, correr o revolotear por la Web, recibir y mezclar en la pantalla los mensajes que vienen de rincones opuestos del globo. Pero la mayoría estamos en movimiento aunque físicamente permanezcamos en reposo. Es el caso del que permanece sentado y recorre los canales de televisión [...], entra y sale de espacios extranjeros [...] pero jamás permanece en un lugar el tiempo suficiente para ser algo más que un transeúnte (Bauman, 1999, p. 103).

Así, de acuerdo con Bauman, viajar es el recorrido que se hace por las páginas de internet, o en las páginas de un libro y el viaje al que estas lecturas llevan a través de la imaginación, o aquel que se realiza a través de la mente y los pensamientos; es aquella fantasía que se vive mientras se realiza un trayecto en el autobús, mientras hay un desplazamiento físico. “Todos somos viajeros, al menos en un sentido espiritual [...] estamos en movimiento en un sentido distinto, más profundo, aunque no tomemos las rutas ni crucemos los canales” (Bauman, 1999, p. 104).

No es necesario moverse físicamente de lugar para vivir un viaje, basta con poner a andar la imaginación para crear viajes ficticios¹³, para cambiar el entorno en segundos y encontrar ciudades o habitaciones distintas de las habituales. “El viaje no necesariamente es el que se hace en lugares exóticos, sino que puede ser un viaje también el que se haga al interior de la propia habitación, ya que al fin y al cabo el placer del viaje está en nuestra manera de mirar” (Piscitelli, 2012, p. 5).

Gustavo Bueno contrapone las ideas de Bauman y Piscitelli al decir que en estas acciones, a pesar de haber una supuesta condición de tránsito, eso no las vuelve un viaje en sí, sino un falso viaje, ya que excluye “en este caso el desplazamiento real de un sujeto real corpóreo. Serán viajes irreales, a lo sumo viajes-límite, no viajes, pero concebidos como viajes, a la manera como la distancia cero sigue siendo distancia, pero anulada” (Bueno, 2000, p. 25).

El viaje también implica pensar, recordar, crear, contar, escribir¹⁴. La *literatura viática*, como menciona Luis Albuquerque-García (2011), ha estado presente y tomado fuerza a lo largo del tiempo. Grandes narraciones de la historia se han desarrollado desde el concepto y la acción de viajar, desde la idea de movilidad, pero también desde el deseo de que los demás conozcan las hazañas realizadas. De ahí el énfasis en la manera en que los viajes reconfiguran la mirada, los pensamientos, la forma de ser y de vivir: “la vida errante puede ser considerada una

¹³ En este sentido, apunta Bueno que “el desplazamiento, el movimiento, es una determinación que podemos dar como fundamental para nuestro modelo canónico de viaje, nos obligamos a considerar a los viajes sin desplazamiento real, como acepciones secundarias (incluso degeneradas) de los viajes, o acaso como acepciones imaginarias, ficciones. Distinguiremos, por tanto, viajes en sentido canónico, y desviaciones de la idea del viaje que pueden llegar a degenerar la idea” (2000, p. 25). De igual forma, Albuquerque-García propone esta condición de ficción como elemento que se opone al viaje en sí. Desde la literatura de viajes encuentra el binomio factual/ficcional y dice que “si la balanza textual se inclina del lado de lo ficcional (dependiendo del grado en que lo haga), nos alejamos del género propiamente dicho (es el caso de las novelas de viajes en forma de aventuras, ciencia ficción, utopías, etc.)” (2011, p. 32).

¹⁴ Como lo destaca Marc Augé, “los viajeros literarios del siglo XIX abrieron el camino en este terreno, en la medida en que, viajando para escribir, para contar su viaje relataban el sentido que hace de él algo dependiente del regreso y de la mirada retrospectiva en la que habrá de construirse. Desde la misma partida, se expresaban ya en antefuturo” (2003, p. 64).

constante antropológica que no deja, una y otra vez y por siempre, de permear a cada individuo, y al cuerpo social en su conjunto” (Maffesoli, 2004, p. 35).

En efecto, una experiencia de viaje, sea cual sea, provoca una transformación en la persona, una modificación en la manera de enfrentarse al mundo y a las diversas situaciones que pudieran presentarse. De igual manera, se puede considerar que estos trayectos y recorridos que se realizan durante un viaje no solo configuran al individuo o a la comunidad, sino que al mismo tiempo reconfiguran y resignifican o resimbolizan los espacios transitados: “Desplazarse en el espacio es moverse en el tiempo. Viajar no es perder el tiempo: es darle sentido, ganarlo cuando al transportarse se extrae una lección irrepetible y, por tanto, eterna. La herida del viaje cicatriza en metáfora” (Quirarte, 2017, p. 13).

Además, es preciso resaltar que el viaje ha sido y es una constante en la vida del ser humano, desde aquellos primeros hombres que se movían rastreando alimento y explorando por refugio; incluso ya sedentarios, les era preciso emprender viajes más cortos para buscar lugares fértiles donde sembrar:

La acción de atravesar el espacio nace de la necesidad natural de moverse con el fin de encontrar alimentos e informaciones indispensables para la propia supervivencia. Sin embargo, una vez satisfechas las exigencias primarias, el hecho de andar se convirtió en una acción simbólica que permitió que el hombre habitara el mundo (Careri, 2009, p. 20).

Esta condición de supervivencia y su relación con el viaje no se ha alejado de la realidad, pues actualmente, por ejemplo, viajar es una constante para millones de personas que se mudan a otras ciudades u otros países por cuestiones laborales, se trasladan para buscar mejores oportunidades de vida, también por desplazamientos territoriales debido a las guerras o a la delincuencia, incluso cabrían aquellos viajes que se realizan por condiciones climáticas.

Como ya se ha visto, de la materia viajera se desprenden diferentes términos que condicionan la propia idea de viajar o la manera de realizar y vivir un viaje. En esta separación de términos, se pueden encontrar distintas posibilidades que van más allá de simplemente realizarlo, sino además apropiárselo desde un ámbito artístico y cultural en el cual se reconfigura la significación de la acción de viajar.

Esta íntima relación que existe entre viajar y el arte trae a la mente el *homo ludens* al que hace referencia Francesco Careri: “el hombre que juega y que construye un sistema efímero de relaciones entre la naturaleza y la vida” (2002, p. 32). Justamente es un artista quien teje este tipo de correspondencias y mezcla diferentes elementos para crear un concepto acerca de un tema determinado o de una problemática existente en su tiempo; se trata siempre de entrecruces, de relaciones del ser humano con su entorno y, por tanto, con sus semejantes.

Careri (2002) menciona cómo Abel, el nómada por excelencia, ese *homo ludens* por consecuencia, disponía de tiempo para realizar reflexiones intelectuales, exploraciones territoriales, para dedicarse al juego, a la aventura, a lo desconocido. Entonces se podría decir que Abel, en cuanto dueño de su tiempo, fue el primer intelectual, estudioso y artista. Precisamente el recorrido no es un espacio determinado y mucho menos un itinerario, sino las propias relaciones entre un individuo –sea un viajero o un artista– y el espacio transitado, los elementos encontrados, las interacciones humanas, entre otras posibilidades. Es así como “el viaje pasa a ser la expresión de búsquedas, aprendizajes, sentires y exploraciones diversas que consideran la movilidad espaciotemporal como base” (Oyhantçabal, 2017, p. 3).

De este modo, “al acto de andar van asociados, ya desde su origen, tanto la creación artística como un cierto rechazo del trabajo, y por tanto de la obra” (Careri, 2009, p. 33). En este sentido, se entiende que más allá de que se trate de una obra física, para el artista el resultado de este andar es justamente el viaje, sus relaciones, recorridos, interacciones y descubrimientos, sin que deba haber necesariamente un producto final físico, convirtiéndose así el viaje en la obra misma.

Las formas errantes, la movilidad y de alguna forma la inestabilidad, podrían provocar que un desplazamiento, un trayecto o un viaje sirvan como herramienta para crear propuestas artísticas, donde el viaje no sea solo un pretexto para salir de nuestra cotidianidad, sino que se vuelva un elemento fundamental, una estrategia artística.

El viaje se convierte, entonces, en un método de creación, un método de investigación, una manera conveniente de experimentar diferentes asuntos y cuestiones, así como también en una de las actividades que deja en la mente algunos de los más preciados recuerdos. Los viajes permiten desarrollar de diferentes maneras la mirada, enseñan a observar, a poner atención.

Es un reto y a la vez una gran oportunidad hacer de los viajes una estrategia artística, pues así como podría serlo el encerrarse en un estudio durante horas o días, o salir a ciertos espacios previamente pensados y elegidos, viajar será un proceso de creación que no trae nada seguro consigo, sino que es una fila infinita de posibilidades que pueden cambiar una idea ya planeada. El viaje se vuelve una manera de vivencia y resignificación espacial, un provocador de situaciones que pueden generar estéticas visuales y conceptuales que permiten la realización de obras y propuestas artísticas.

En este contexto, se entiende que el viaje no es solo motivo de las piezas artísticas, sino también el propio movimiento de migraciones, traslados o recorridos en los contenidos, en las propuestas o en las ideas de las que se han nutrido los artistas: “en los aeropuertos se emplea una expresión que define perfectamente la experiencia migratoria: estar en tránsito. Así estamos, eso somos mientras viajamos. Seres en tránsito” (Neuman, 2010, p. 17). De igual forma, el arte siempre se encuentra en un constante tránsito, moviéndose de un material a otro, de una técnica a otra, de un planteamiento a otro, y es ese cambio constante tanto del arte como de las sociedades, donde surgen las propuestas artísticas contemporáneas que se mueven, se transforman y brindan experiencias estéticas diversas. Esto sin perder de vista que la experiencia estética “es un modo de conocimiento, que no se describe, porque no es discursivo, sino que se siente: es un conocimiento sensible, porque lo estético es afectivo” (Fernández Christlieb, 2023, p. 11).

De ahí que Yves Michaud (2007) proponga la idea de viajar como una necesidad para aquel que desee convertirse en artista, pues le permitiría conocer el mundo, del mismo modo ayudaría a despertar esos impulsos creativos con los cuales un

joven artista podría comenzar a concebir una obra completa. Es bien sabido que, desde el Renacimiento, los jóvenes artistas o artesanos viajaban a las ciudades importantes en las que se encontraban los grandes maestros, de los cuales aprenderían sus técnicas y podrían llegar así a conseguir la misma perfección. Esto lleva a considerar que el viaje era y sigue siendo una especie de constante, no solo creativa, en la vida de un artista, así como es también una constante antropológica en la vida de los seres humanos.

Pero también el arte desbordó sus límites, las propias prácticas ya no le fueron suficientes para lo que quería exteriorizar, su relación inminente con el viaje le obligó a encontrar otras formas de hacer. “El artista hace uso del variado espectro imaginario del viaje, tradicionalmente cargado de significaciones connotativas fuertes, e incluso le imprime distorsiones personales y subjetivas tales que es difícil determinar los distintos estratos semánticos” (Carignano, 2003, p. 3). Es aquí donde se ubica a un aspecto vinculante entre el arte y el viaje en cuanto al espacio, ya que desde ambas prácticas se interpretan y se significan los lugares y sus elementos constitutivos y, por consiguiente, se produce una apropiación de estos.

Nicolas Bourriaud acierta al decir que el viaje afecta las representaciones del mundo, ya que “el viaje no es pues solamente un tema que está de moda, sino el signo de una evolución más profunda, que afecta las representaciones del mundo en que vivimos y nuestra manera de vivir en él concreta o simbólicamente” (Bourriaud, 2009, p. 131). Tanto el viaje como el arte se tornan estrategias de relación con el mundo, con lo exterior, de ahí que los sujetos se valgan de ambas prácticas para buscar nuevas formas de entender y vivir, así como de relacionarse con el resto de los seres humanos.

En el mundo de los objetos, todo está en movimiento permanente: la tierra gira, la sangre circula en nuestras venas, atravesamos la calle, la ciudad y la geografía. En ese contexto, toda exposición trata de alguna forma la idea del viaje. Las obras migran del taller del artista o de una colección a una galería o un museo, son reagrupadas, recontextualizadas, yuxtapuestas a otras. Todo aquí sufre un desplazamiento. El resultado —la distribución de los objetos en el espacio— es también una invitación a un viaje, un encuentro o al descubrimiento de diferentes

itinerarios a través de la lectura de los objetos, de sus vivencias y experiencias (Pedrosa, 2010, p. 58).

En este sentido, es preciso tener presente que

En tanto que artefacto cultural, el viaje ha sido (al menos desde fines del siglo XVIII) un importante dinamizador de discursos y prácticas de carácter científico, político, económico y artístico. Considerado en la larga duración, desde los albores imperiales, ha sido generador de significados e interpretaciones sobre lo “nuevo” y “lo otro”, aportando también elementos para redefinir lo conocido y lo propio. Desde entonces, las múltiples y variables relaciones entre viajes y artistas han estado atravesadas por un sinnúmero de elementos que exceden el ámbito de lo artístico (Otero, 2017, p. 7).

Proveniente de la reflexión teórica, histórica, creativa y viajera es que surge el presente estudio de casos, que inició con cuestionamientos sobre cómo el viaje y sus derivados sígnicos influyen o se desempeñan como herramientas o procesos de producción en el arte contemporáneo latinoamericano; qué representaciones del viaje se pueden identificar en el corpus de obras seleccionadas; cómo las situaciones de movilidad en las fronteras, por ejemplo la migración, permean e identifican el arte de estas zonas; de qué manera el lenguaje cartográfico y los recorridos a través del espacio son utilizados por los artistas para la concepción de sus obras, y cómo los trayectos y las confrontaciones espaciales se convierten en elementos plásticos y estéticos capaces de reconfigurar propuestas artísticas.

El objetivo de la investigación es identificar y analizar la manera en que el viaje, y sus formas de representación o caracterizaciones, intervienen o actúan como estrategias o procesos de producción en el corpus de obras seleccionadas que pertenecen al arte contemporáneo latinoamericano, es decir, la manera en que estas propuestas o proyectos artísticos abordan, representan o reflexionan en torno a la idea del viaje.

De esta primera intención, se desprenden los siguientes objetivos específicos:

- Identificar las situaciones de movilidad en las fronteras, en particular en la frontera entre México y Estados Unidos, por ejemplo la migración, que

permean e identifican el arte de estas zonas. Así como la forma en que los artistas se apropian de estas situaciones y las abordan en sus trabajos.

- Esbozar la manera en que el lenguaje cartográfico y los recorridos a través del espacio son utilizados por los artistas para la concepción de sus obras, a fin de proponer nuevos encuentros con los espacios de la ciudad y mostrar formas de viajar diferentes.
- Reconocer la forma en que los trayectos, desplazamientos y las confrontaciones espaciales se convierten en elementos plásticos y estéticos capaces de reconfigurar propuestas artísticas que muestran tanto características como propiedades materiales del espacio.

La hipótesis que se desprende de este proceso de investigación, al proponer el estudio de la producción artística y al exponer los planteamientos que involucran la idea de viaje y su resignificación, interpretación y categorización a través de obras de arte de las últimas décadas, es que el viaje y sus derivados sígnicos intervienen o fungen como instrumentos, estrategias o procesos de producción en el arte contemporáneo latinoamericano, ya que en el corpus de obras seleccionadas se pueden identificar representaciones de desplazamientos, de trayectos, de movilidad, de necesidad de atravesar el territorio, de encuentro con la alteridad y con el espacio mismo.

Se infiere que el conjunto de obras estudiadas de Kuitca, Macchi, Alkalay, Bedoya, Palau, Candiani, Fernández de Castro, Garcilazo, Galindo y Alÿs, representan la idea de viaje a través de la movilidad en el espacio, de desplazamientos físicos y conceptuales, al mismo tiempo que hacen reinterpretaciones geográficas, proponen nuevas formas de encuentro con el espacio, de transitarlo y de apropiarse de este, y, finalmente, otorgan resignificaciones a estos lugares.

Los artistas, a través de estas propuestas estudiadas, impactan de manera significativa en los espectadores, pues además de hacer visibles las situaciones sociopolíticas en las que se inscriben sus obras, también posicionan al espectador

como un transeúnte que necesita atravesar espacios y conceptos para entonces ser más que un simple observador y convertirse en un agente activo del arte.

El corpus de estudio reúne un conjunto de obras que van de 1992 a 2023. En los últimos años del siglo XX el arte latinoamericano seguía en una campaña por posicionarse dentro del mundo del arte y quitarse el estereotipo de ser un arte exótico, un arte de lo otro; buscaba proponer sus propias condiciones y, por tanto, justificar su propia existencia. Mientras tanto, el arte de las últimas décadas ha ido evolucionando conforme las tecnologías lo han hecho, de este modo se han transformado tanto la materialidad de las obras como su exhibición y la manera en que son recibidas por el público.

La selección de estas propuestas artísticas sigue el criterio de mostrar diferentes percepciones, circunstancias, procesos y productos creativos que han sido relacionados con caracterizaciones “nómadas” (Bourriaud, 2009). De acuerdo con este desplazamiento observado en las obras, se pudieron crear constelaciones temáticas, es decir, las obras se unen mediante los conceptos propuestos como categorías, que fungen como conjuntos interconectados a través de las cuales se realiza un recorrido conceptual, conformando así un corpus de obras basado en estos.

El primero tiene que ver con las fronteras, con la experiencia misma de atravesar el espacio, en este caso un espacio políticamente delimitado, y las obras son *Ciudad Juárez postcards* (2013) de Francis Alÿs (Bélgica-México); *Front-era* (1999) de Marta Palau Bosch (México); *Reinterpretación de paisaje. Toque de valla* (2008) de Tania Candiani (México); *The brick* (2017) de Miguel Fernández de Castro (México); y la Serie *Distopías* (2017) de Gabriel Garcilazo (México).

El segundo conjunto de obras muestra una reapropiación de la cartografía, de su simbolismo, así como de su interpretación y práctica en el espacio público. Aquí se encuentran *Sin título* (1992) de Guillermo Kuitca (Argentina), *Buenos Aires Tour* (2004) de Jorge Macchi (Argentina) y *The Loop* (1997) de Francis Alÿs (Bélgica-México).

Por último, el tercer grupo contiene apropiaciones visuales espaciales, realizadas a través del traslado mismo en el espacio y la confrontación con los signos y las dimensiones espaciales. Las obras son *Viajes imaginarios* (2010) de Antonio Galindo (México), *Punto ciego* (1997) de Luz María Bedoya (Perú) y la Serie *Paisaje sobre paisaje* (2020-2023) de Andrea Alkalay (Argentina).

Asimismo, se realizó una exhaustiva búsqueda de información acerca de cada una de las obras, tanto en libros impresos como en publicaciones digitales. Se indagó sobre los procesos creativos de algunos de los artistas con entrevistas y conversaciones. Asimismo, se exploró la evolución que han tenido las propuestas de estos productores y la forma en que han vuelto ciertos elementos un referente propio y característico tanto en las páginas web de los artistas como en las bibliotecas y publicaciones de museos y de exposiciones específicas.

De este acercamiento histórico, conceptual y estético surgen suposiciones respecto de la manera en que actualmente se hace arte en esta región y la forma en que, a partir de este, se imagina, propone e interviene el presente latinoamericano. Así pues, de todos estos planteamientos e indagaciones es que surgen las propuestas de los siguientes capítulos, en los cuales se analizan las obras y las formas de hacer. En el transcurso de este trabajo se propone un acercamiento a las situaciones de movilidad o desplazamientos que están implícitas en cada una de estas propuestas artísticas. Se resaltan desde los movimientos de migración, los hechos violentos y de orden político que afectan a las sociedades (a partir de los cuales se han producido desplazamientos o encierros) hasta las búsquedas personales de espacios que tengan plasticidad visual. Es un estudio en el cual se hace un recorrido en torno a las distintas formas en que los artistas reflexionan sobre sí mismos, sobre su actividad y los cánones que siguen o rechazan, así como también acerca de sus propios proyectos.

A lo largo del capítulo uno, “El arte contemporáneo en América Latina”, se fija mi perspectiva panorámica del arte contemporáneo, sus antecedentes y la manera en que fue evolucionando hasta llegar a las expresiones que se consideran actualmente dentro de esta clasificación, en las cuales están situadas las obras

estudiadas. Asimismo, se presenta el desarrollo del arte contemporáneo en América Latina, la manera en que el gremio artístico fue recibiendo y adaptando las nuevas formas de expresión a las búsquedas personales y grupales guiadas por las situaciones políticas, sociales y económicas que se vivían al momento de la entrada del arte contemporáneo en esta región.

Los siguientes tres capítulos conforman un tríptico analítico en el cual se abordan los desplazamientos y giros que a partir de los conceptos derivados del viaje permiten la escritura, el movimiento y el recorrido por estos, desde el espacio que transitan y las apropiaciones personales que hacen los artistas, hasta las formas con las que dialogan.

En el capítulo dos, “Fronteras: ¿líneas de confluencia o división?” se consideró el tema de la frontera, en particular la frontera entre México y Estados Unidos de América (la más problemática e importante de la región). En torno a este confín de América Latina se manifiestan los temas de orden político y social que dejan ver las propuestas artísticas analizadas. Son obras y proyectos desarrollados en este espacio de tránsito y de diferencia.

El capítulo tres, “Mapas: geografías intervenidas” trata la manera en que el arte se ha apoyado en estas representaciones espaciales para el desarrollo de imágenes que se consideran plásticas o estéticas, hasta llegar a la apropiación del lenguaje cartográfico por parte de los artistas para el desarrollo de sus producciones.

Por último, el capítulo cuatro, “Paisajes: espacios de tránsito”, trata el tema del paisaje, el cual no aparece como un espacio postal, pues los autores lo ven más bien como un espacio de constructo social. Sus propuestas derivan no solo del efecto estético que desprenden las imágenes, sino desde la propia materialidad y plasticidad de los espacios con los cuales los artistas forjan relaciones sensoriales y emocionales para dar forma a sus proyectos.

Capítulo 1

El arte contemporáneo en América Latina

Para comprender el arte contemporáneo latinoamericano es indispensable entender primero el significado de la expresión “arte contemporáneo”. Por ello, en este primer capítulo se aborda a partir de una perspectiva histórica la evolución del arte desde las vanguardias artísticas más influyentes hasta llegar a lo que se considera o reconoce como arte contemporáneo, para conocer y entender sus antecedentes, y por tanto, su manera de ser en la actualidad.

Resulta importante este recuento histórico, pues permite observar la transformación que las producciones artísticas han tenido y la manera en que esos cambios han ayudado a que, en este caso, el arte de América Latina adquiera auge y relevancia en el circuito artístico del resto del mundo. De igual forma, esta revisión histórica brinda la oportunidad de conocer los contextos políticos y sociales por los que atravesaban en su momento los países de esta región, y cómo esas circunstancias contribuyeron a que ciertas formas del arte contemporáneo se desarrollaran más que otras, pues la fuerza que esas prácticas artísticas tienen es lo que se necesitaba para representar y criticar de manera contundente las situaciones que los latinoamericanos enfrentaban o siguen afrontando.

Así pues, esta revisión cronológica y de características es el acceso para tener un panorama amplio de la situación del arte contemporáneo. Aunado a esto, situar la escena del arte de América Latina permite no solo conocer la evolución que su vertiente contemporánea ha tenido en la región, sino que dejará entrever las necesidades o fortalezas que los hacedores de esta latitud tienen frente al resto del mundo, así como la manera en que sus obras son reconocidas, y en consecuencia aportan reconocimiento y legitimidad a los artistas y a los países que representan.

En concreto, el acercamiento histórico, la revisión de antecedentes y la contextualización regional son de vital importancia para poder entender las

aproximaciones conceptuales y las reflexiones que se presentan en los capítulos siguientes, a partir de la revisión realizada tanto de artistas como de sus producciones y los contextos de sus propios países.

1.1 Arte contemporáneo

Una primera caracterización del arte contemporáneo es la de arte producido después del “fin del Arte”¹⁵. Alain Badiou (2014) afirma que es una relación de presuposición secuencial propia de las historias de las artes: “en realidad, la expresión ‘arte contemporáneo’ se entiende a partir de la expresión ‘arte moderno’: el arte contemporáneo es lo que viene después del arte moderno” (p. 1). Entonces, ¿cuáles el significado, el contenido peculiar del marbete “arte moderno”? Una delimitación indispensable, la temporal, indica que comprende el periodo que va de la segunda mitad del siglo XIX a la primera mitad del siglo XX. Este periodo podemos entenderlo como el “arte de las vanguardias”¹⁶, que proponía la renovación profunda de la práctica artística, así como la exploración de los límites del arte.

Al igual que Badiou, Cuauhtémoc Medina considera que “en primer lugar, ‘contemporáneo’ es el término que se presenta para señalar la muerte de lo ‘moderno’” (2013, p. 3). Es importante destacar que, si bien uno precede al otro, no han sido periodos homogéneos, pues en la medida en que el arte es un fenómeno

¹⁵ Nicolas Bourriaud (2008) dice: “el ‘fin del arte’ existe solo en la perspectiva idealista de la historia. Podemos sin embargo retomar, con un dejo de ironía, la fórmula de Hegel según la cual ‘el arte es para nosotros una cosa del pasado’, para transformarla en figura estilística: estemos disponibles para lo que suceda en el presente, que supera *a priori* nuestra facultad de entendimiento” (p. 135). Desde esta definición que ofrece Bourriaud, puede apreciarse el cambio en la obra de arte llevándola a ser “figura estilística”, al igual que deja entrever la manera en que lo contemporáneo, lo presente, sobrepasa lo que hasta el momento se entendía por arte y sus formas de expresión.

¹⁶ Existe una distinción entre lo que se le conoce como “las vanguardias históricas y las neovanguardias”. Las primeras son las que comprenden el primer periodo del modernismo del siglo XX, de 1900 a 1939; y las segundas, las que se inician en la posguerra, van desde finales de los años cuarenta hasta finales de los sesenta. Grupos de artistas que revolucionaron las bases de la creación plástica durante las primeras décadas del siglo XX.

Sobre las neovanguardias: En el arte de posguerra plantear la cuestión de la repetición es plantear a la *neovanguardia*, un agrupamiento no muy compacto de artistas norteamericanos y europeos occidentales de los años cincuenta y sesenta que retomaron procedimientos vanguardistas de los años diez y veinte, como el *collage* y el ensamblaje, el *ready-made* y la retícula, la pintura monocroma y la escultura construida (Hal Foster, 2001, p. 3).

que corresponde de una manera u otra al desarrollo de las sociedades, revela entonces un modo de pensar, entender y relacionarse con el mundo. Así se explican las distintas formas de reflexionar, hacer y asimilar el arte, y, por tanto, la falta de unidad y continuidad en este desde el siglo XIX, dados los avances tan notables en las sociedades europeas y la norteamericana.

Nicolas Bourriaud establece que para entender el arte contemporáneo es necesario mirar las corrientes de vanguardia, que apostaban por un arte experimental y que dejaban de lado –o incluso eliminaban— las ideas del academicismo que les precedió. Las vanguardias, en efecto, también discutieron la idea misma del arte y su función.

Para comprender mejor lo que está en juego en este movimiento de desprendimiento de las identidades y de los signos, importa volver al modernismo, atormentado por la pasión de la radicalidad: talar, depurar, eliminar, sustraer, volver a un principio primigenio, tal fue el denominador común de todas las vanguardias del siglo XX (Bourriaud, 2009, p. 48).

La efervescencia innovadora de los movimientos de vanguardia, llevados por sus búsquedas y por su espíritu iconoclasta, les permitió cuestionar la materialidad de la obra, los temas seleccionados tradicionalmente, el público al cual iba dirigido el arte, la idea del artista y la funcionalidad de la obra. Además, cada una de estas corrientes de vanguardia son visiones críticas de lo que puede o no ser el arte.

En concreto, puede decirse que las vanguardias aparecieron como un periodo desafiante para el arte, como una manera de protestar o ir contra ciertas ideas que regían el mundo y la producción artística. Pero hay autores de las vanguardias cuyas propuestas prefiguran aún más la del arte contemporáneo, como Marcel Duchamp. Podría considerarse que Andy Warhol también, aunque este no forme parte del periodo de las vanguardias:

Se trata de Marcel Duchamp, en 1915, y de Andy Warhol en 1964. Ambos estaban vinculados a sendos movimientos: el dadaísmo, en el caso de Duchamp, y el Pop art en lo referente a Warhol. Cada movimiento era hasta cierto punto filosófico, pues eliminaba características que se habían considerado hasta ese momento intrínsecas al concepto del arte (Danto, 2013, p. 24).

Diversos historiadores, teóricos y críticos de arte consideran que el arte contemporáneo son todas las obras propuestas o hechas a partir o después de Marcel Duchamp, quien formó parte del dadaísmo, considerado el movimiento vanguardista más subversivo, pues pregonaba que “todas las creencias morales, políticas y estéticas consolidadas antes de la guerra [Primera Guerra Mundial] habían muerto con el conflicto. Defendían una aproximación al arte destructiva, irreverente y liberadora” (Little, 2004, p. 110).

El dadaísmo no solo cuestionó las premisas que sostenían al arte academicista fincado en las tradiciones sobrevivientes del arte clásico, sino que se arriesgó a poner su atención en objetos, hechos y elementos de la vida cotidiana, llevando al arte a una nueva concepción de la materialidad de la obra, muy distinta de la anterior:

El genio de Marcel Duchamp fue el que introdujo conjuntamente con los *ready-made* —estos objetos ya hechos, listos para ser usados— estrategias de producción que operan sobre todos los factores constitutivos del arte (el autor, el modo de exposición, el público, el objeto) hasta transformar por medio de una serie de acciones y de acontecimientos una cosa cualquiera, y sin embargo perfectamente seleccionada, en una obra que es al mismo tiempo una no-obra (Michaud, 2007, pp. 43-44).

Con Marcel Duchamp el arte comienza a avanzar, de medios y materiales específicos a buscar nuevas formas de construcción, de materialidad y de espacialidad, pues con este artista las obras empiezan a utilizar el espacio como parte de su concepción y expresión. Desde su perspectiva, la transformación tanto física como conceptual de la obra llevaron al postulado de que casi “cualquier cosa” puede llegar a convertirse en una obra artística. Sin duda, Duchamp miraba más allá de lo que las posibilidades artísticas institucionalizadas le permitían.

Si bien Duchamp era dadaísta, su búsqueda de posibilidades de expansión de la obra de arte lo llevaron a experimentar en otras disciplinas y con otras técnicas más propias de otras vanguardias. Su obra *Nu descendant un escalier* (imagen 1.1), con la cual participó en el Salón de Artistas Independientes de París en 1912, es el ejemplo primero de su actitud futurista, pues fue rechazada por los cubistas, con el argumento de que su propuesta no concordaba con los postulados de este

movimiento de vanguardia. Un año más tarde fue expuesta en el Armory Show de 1913 en la ciudad de Nueva York, donde con todo y la polémica que suscitó, catapultó a Duchamp a la fama y el reconocimiento.



Imagen 1.1 Duchamp, M. (1912). *Nu descendant l'escalier n° 2* [Óleo sobre tela]. Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.

Posterior a esta intervención, por sus ideas tan innovadoras, fue invitado a participar, junto con artistas norteamericanos, en el comité fundador de la Sociedad de Artistas Independientes (1916) en Nueva York, uno de cuyos postulados principales era que no hubiera una selección previa de las obras que se iban a presentar en sus exposiciones. Duchamp presentó algo más transgresor, la

*Fuente*¹⁷ (imágenes 1.2 y 1.3), obra que presenta un urinario colocado de manera invertida, firmado no con su nombre, sino con un seudónimo –R. Mutt—, abriendo así una nueva ventana para las producciones artísticas, el *ready-made*. Eso fue demasiado, tanto que el comité encargado tuvo que rechazar la obra, a pesar de que la aceptación a toda propuesta artística era una de sus premisas.



Imagen 1.2 Duchamp, M. (1917). *Fuente* [Porcelana]. Foto de Alfred Stieglitz.

¹⁷ Duchamp experimenta con nuevas formas de “hacer arte”, es por lo que esta se considera una de las primeras expresiones contemporáneas, ya que propuso una nueva materialidad para el objeto artístico y la conceptualización de la obra a través del nombre de esta. “El *ready-made* más famoso es un urinario, tumbado y crudamente firmado con la firma falsa ‘R. Mutt, 1917’ en el borde mismo del mingitorio [...] Duchamp había presentado el original en la exposición patrocinada por la Sociedad de Artistas Independientes, al parecer, sobre todo, para poner en un brete a la organización, cuya política era que toda obra presentada sería expuesta, siempre y cuando el artista pagara la matrícula, y que no se darían premios [...] Como es bien sabido, la Sociedad logró rechazar el Orinal, nombre que Duchamp le puso no sin cierta ironía. El presidente del comité justificó su decisión diciendo que cualquier obra de arte era aceptada, pero que un urinario es una pieza de fontanería, y no de arte” (Danto, 2013, p. 42).



Imagen 1.3 Duchamp, M. (1917. Réplica, 1964). *Fuente* [Porcelana]. Tate Gallery, Londres.

La *Fuente* es quizá una de las obras más conocidas de Duchamp, y al mismo tiempo de las menos vistas en su versión original, pues se conoce solamente en fotografías.

Fuente será efectivamente rechazada en una exposición en la que no se niega la participación a nadie, tal como lo había sido *Nu descendant un escalier* en París. Sin embargo, al mismo tiempo, Duchamp se las arregló para que *Fuente* fuera fotografiada en su galería 291 por el famoso Alfred Stieglitz, promotor de la vanguardia norteamericana y fotógrafo de renombre (Michaud, 2007, p. 46).¹⁸

Podría decirse que el hecho de fotografiar la *Fuente* también abrió una nueva posibilidad de materialidad de la obra, la del archivo, puesto que la fotografía se convierte entonces en un documento verídico, es la prueba fehaciente de que existió

¹⁸ Se precisa que en la cita hay un error de redacción o argumentación por parte de Michaud, pues la galería fue fundada por Stieglitz, y no era de Duchamp, como se entiende. Ya que es “en 1905, cuando Stieglitz abre su primera galería, The Little Galleries of the Photo-Secession, que pronto se conocería como ‘291’. La galería 291 se convertiría pronto en un lugar de encuentro para artistas e intelectuales, un núcleo de intercambio dedicado al arte y la elaboración teórica” (Museo Reina Sofía, s.f., párr. 3).

y se expuso. De alguna forma la fotografía toma el lugar de la obra, de aquellas obras efímeras cuya misma naturaleza las lleva a la destrucción.

El artista demuestra con estas dos obras que las sociedades y los artistas que en ese entonces estaban buscando una renovación del arte e intentaban ir más allá de lo establecido, no estaban lo suficientemente alejados de los academicismos y tradicionalismos; era necesaria una obra que rompiera los resabios de los paradigmas del arte y diera lugar a nuevas configuraciones y posibilidades. Esta revolución de Duchamp lo hizo un referente mundial del nuevo arte que se asomaba.

Duchamp provoca una reacción ante el objeto del arte que va a poner en discusión tres apartados en la producción artística: en el ontológico, *sujeto-obra-creación*; en el epistemológico, *concepto-obra-conocimiento*; y en el estético, *idea-objeto-estética*.

Los *ready-mades* fueron apreciados por Duchamp precisamente por ser imposibles de describir en términos estéticos, y él demostró que sí eran arte pero no bellos, la belleza realmente no podría formar parte de ningún atributo definitorio del arte. Se podría decir que este reconocimiento dibuja una línea muy nítida entre la estética tradicional y la filosofía del arte, que incluye la práctica actual del arte (Danto, 2003, p.106).

La otra propuesta artística extremadamente renovadora –señalan los críticos e historiadores— que constituye otro hito fundador del arte contemporáneo es la de Andy Warhol:

Marcel Duchamp encontró la forma de erradicar la belleza en 1915, y en 1964 Andy Warhol descubrió que una obra de arte podía ser clavada a una cosa real, aun a pesar de que los grandes movimientos de la década de 1960 —Fluxus, *Pop art*, minimalismo o arte conceptual— hicieran un arte que no era lo que se dice imitativo (Danto, 2013, p. 9).

Si con Duchamp el mundo del arte se enfrentó a obras que no remitían o no tenían la etiqueta evaluativa de “arte” –pues eran objetos cotidianos ya hechos—, con Andy Warhol se vuelve a reafirmar la idea de que el arte, como dice Danto, “ha sido hecho”. Es decir, las obras ya han sido hechas, y no precisamente por el artista; en el caso de Duchamp, fue un objeto elaborado de fábrica, y él solo retomó y

reconfiguró su significado; en el caso de Warhol, con la *Brillo Box* (imagen 1.4), se trata de un objeto y propuesta de diseño ya creada, que el artista estadounidense retomó, modificó y comercializó.



Imagen 1.4 Warhol, A. (1964). *Brillo Box* [Serigrafía acrílica sobre madera]. Museo Andy Warhol, Pittsburgh.

El *Pop art* de Warhol estaba marcado por el “interés por los medios de comunicación de masas, el *marketing* y la publicidad” (Little, 2004, p. 131). Visto en conjunto como movimiento, se encarga de plasmar la vida de la cultura de masas, el cambio desenfrenado de la tecnología, el consumo desmedido de productos. Sumido en este magma, es tal vez el movimiento con el cual se comenzó a considerar, en mayor medida, a la obra de arte como un producto comercial. En este sentido, resulta conveniente precisar que es con Duchamp con quien se empieza una relación íntima entre el mundo del arte y el mundo cotidiano, pero Warhol viene a reafirmar esta propuesta.

La contribución de Andy Warhol a la definición del arte no fue gracias a un texto, sino a través de un cuerpo notable de esculturas, lo que constituye su primer proyecto al tomar posesión de la Silver Factory en 1963. [...] La *Brillo Box* se

convirtió en una especie de piedra Rosetta filosfal, ya que nos ha permitido enfrentarnos a dos lenguajes: el del arte y el de la realidad (Danto, 2013, p. 26).

Podría decirse que existe una serie *Brillo Box* (imagen 1.5), pues no era una pieza única, sino cajas de madera que tenían plasmadas una marca comercial de jabón, ejecutada mediante la técnica de la serigrafía y pintura acrílica. “El objetivo del trabajo consistía en esquivar las diferencias de percepción entre el arte y la realidad” (Danto, 2013, p. 30). Estas cajas eran prácticamente iguales a las que contenían el producto que se iba a comercializar; la diferencia estriba en que fueron hechas de madera y las del producto comercial, “el modelo”, eran de cartón. Acaso la diferencia, a primera vista, radica en que algunas salpicaduras de la pintura indican que no eran el empaque real, y en el obvio vacío de contenido. Así como estas, Warhol reinterpretó y reconfiguró cajas de otros productos comerciales y cotidianos, como el cereal Kellog’s y el ketchup Heinz.



Imagen 1.5 Warhol, A. (1964). *Brillo Box*
[Serigrafía acrílica sobre madera]. Museo Norton
Simon, California.

Warhol, entonces, enfrentó al mundo del arte con una serie de obras de alguna forma vacías o carentes tanto de creatividad como de originalidad. Asimismo, puso la obra de arte al nivel de productos básicos y necesarios en la vida cotidiana de cientos de personas, convirtiéndola en un objeto accesible, pero al mismo tiempo carente de propuesta intelectual, aunque detrás de todo eso podemos encontrar, además de una crítica al sistema artístico, un cuestionamiento al sistema político y social capitalista que estaba en auge.

La Silver Factory es el lugar donde Andy Warhol concibió y creó la mayoría de sus obras, un espacio en el cual se dio cabida a grandes artistas, pero también a jóvenes creadores que buscaban su apoyo, para así entrar al círculo del reconocimiento artístico. Si bien era un estudio donde muchos artistas fueron acogidos para realizar sus producciones ahí, justo la idea de *factory* (fábrica) hacía alusión a que dentro de ella existía una gran producción, en este caso de arte, que posteriormente era comercializado, como las serigrafías de Warhol.

La actriz Marilyn Monroe fue elegida por Warhol, por su estatus de celebridad y por ser un símbolo sexual de la cultura estadounidense, para hacer la reproducción de una de sus fotografías mediante serigrafía (imagen 1.6), técnica que le brindó la oportunidad de realizar modificaciones rápidas, así como de tener una reproducción mayor de esta pieza y, por tanto, mayor venta. Así como lo hizo con esta celebridad, realizó serigrafías de muchos otros personajes, incluso por pedidos especiales.

La serigrafía del *Díptico de Marilyn* (1962) fue realizada a partir de una fotografía que le tomaron a la actriz para el filme *Niágara* (1953), en la obra se pueden observar cincuenta imágenes o reproducciones de dicha imagen.



Imagen 1.6 Warhol, A. (1962). *Díptico Marilyn* [Serigrafía]. Tate Modern, Londres.

Este tipo de serigrafías ponían al descubierto el valor como producto que se le daba a una persona, así como el interés en ella por parte de la sociedad, la farándula y los medios de comunicación. De igual modo, podría ser también una representación de la “inmortalidad” de las personas o de la imagen de alguien por medio de su reproducción infinita. Incluso “curiosamente, en los años setenta la escultura y la fotografía desplazaron el centro artístico hacia la autoconciencia. A partir de ahí, todo era posible. Todo valía, lo que nos lleva a preguntarnos si es posible alcanzar una definición de arte. Porque todo no puede ser arte” (Danto, 2013, p. 9).

Tanto el dadaísmo como el *Pop art*, tanto Duchamp como Warhol, dieron un giro radical a lo que hasta entonces se conocía y seguía dentro de la órbita del arte. Propusieron nuevas formas de producir, relacionaron la obra con el espectador de manera diferente y cuestionaron los paradigmas artísticos hasta llevarlos a un límite insospechado, incluso al punto en que, podría decirse, los pusieron ante la

desaparición de la propia noción de obra artística. Es por eso que el arte contemporáneo es considerado aquel que fue hecho después del “fin del arte”, el fin de todo lo que se conocía hasta ese momento.

En vista de lo anterior, resulta difícil proponer una fecha como el inicio de un periodo del arte tan evanescente y que todavía está en movimiento.

Quizá podría ser 1945. Pero también podría situarse en la explosión del informalismo en la segunda mitad de los años cincuenta o en el experimentalismo de los sesenta, momento en el que se opera un cambio radical en las formas de hacer arte (Giunta, 2014, p. 12).

Parecería más acertado hacer consideraciones de tipo ideológico, crítico y material para tener un acercamiento a esta posible fecha de inicio, pues esa temporalidad va cambiando de acuerdo con latitudes, formulaciones ideológicas, cambios políticos o económicos y momentos de experimentación para la concepción de la obra. Como lo señala Medina (2013):

el MOCA de Los Ángeles clasifica como propio todo lo hecho “después” de 1940; el acervo contemporáneo de la Tate Modern de Londres abarca lo producido en algún momento posterior a 1965; en su recopilación *Theories and Documents of Contemporary Art*, Kristine Stiles y Peter Selz asumen el filo de 1945 como su punto de partida. En otros contextos —especialmente en la periferia— el horizonte de la contemporaneidad tiende a aproximarse, definido con frecuencia como emergiendo en los comienzos de la década de 1990 y asociado con el ascenso del debate poscolonial, el colapso del monopolio euro-norteamericano sobre las narrativas del modernismo o la finalización de la Guerra Fría (p. 3).

Es pertinente, pues, pensar —de acuerdo en las diferentes visiones de historiadores, teóricos y críticos— que el arte contemporáneo lo integran aquellas expresiones que surgieron desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días. Pero, de igual forma, es crucial resaltar el lugar que —como referente para forjar la nueva época del arte en la cual vivimos— tuvo un artista como Duchamp, porque en él ya están la mirada y la actitud que formaron el arte contemporáneo.

1.1.1 Características del arte contemporáneo

Resulta realmente difícil llegar a una caracterización precisa del arte contemporáneo debido a la diversidad de sus propuestas y de las situaciones que convergen alrededor de este. Sin embargo, hay planteamientos que permiten aislar y establecer algunos rasgos que se consideran específicos. Desde el posicionamiento como contemporáneo, más allá del aspecto cronológico, hablando en términos de temporalidad; la materialidad de la obra, así como las nuevas formas de presentación de este tipo de propuestas; la relación con el público espectador, para convertirlo en observador activo, y las mismas instituciones acreditadoras del arte. En consecuencia, es importante puntualizar dichos aspectos, para entonces poder mirar y comprender las propuestas artísticas que se analizarán en los capítulos siguientes.

a) El momento

La ubicación en el tiempo es un indicativo básico inicial para determinar lo contemporáneo. A partir de los años sesenta del siglo XX¹⁹ hizo eclosión de manera evidente una inédita conciencia de los creadores y de la sociedad, propiciando el surgimiento de nuevos cánones artísticos. Es posible pensar que el arte se había renovado y que ya no era parecido a lo que se conocía como arte hasta entonces. Había una nueva manera de pensar y ver el mundo influenciada por factores económicos, políticos y sociales, que de una manera u otra contribuyó para propiciar el cambio en el paradigma de hacer y comprender el arte:

La contemporaneidad es, entonces, una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia; más precisamente, es aquella relación con el tiempo que adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo. Aquellos que coinciden demasiado plenamente con la época, que encajan en cada punto perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por ello, no logran verla, no pueden tener fija la mirada sobre ella (Agamben, 2012, p. 11).

¹⁹ Así lo afirma Danto, siguiendo a Morris Weitz: “volviendo, pues, a la teoría de Weitz, 1956 no fue un buen año para teorizar sobre el arte [...] Aunque todo cambió en la década siguiente, [...] aparecieron algunas obras de arte que no se parecían a nada visto antes” (Danto, 2013, p. 30).

En este sentido, para Giorgio Agamben la idea de contemporaneidad implica ante todo la relación con el propio tiempo, pero estableciendo cierta distancia, lo que significa tener la capacidad para mirar, entender y reaccionar con un toque subversivo ante los hechos que surgen en determinado momento. El contemporáneo también tiene la capacidad de percibir la oscuridad de su tiempo e interpelarla, mira más allá de las luces o de la obviedad de las situaciones para poder interrogar y actuar frente a lo que se le presenta. Es por lo que artistas como Duchamp o Warhol se consideran precursores de lo contemporáneo, pues tuvieron la capacidad de enfrentar de manera diferente las situaciones de su época, tanto referidas a aspectos sociales como específicas del mundo del arte.

Al contrario de esta mirada renovada, alejada y crítica que propone Agamben, Medina considera que el “‘arte contemporáneo’ es un concepto que se tornó central como consecuencia de la necesidad de encontrar un sustituto, más que como resultado de una reflexión teórica legítima” (2013, p. 3). Se podría intuir que esta idea contiene la primera intención del arte contemporáneo: encontrar al sucesor de los movimientos de las vanguardias, así como la necesidad de clasificar las nuevas producciones dentro de una nueva designación técnica. Aunque es muy arriesgado generalizar y no mirar las obras desde sus propios procesos y modos de creación.

En este vaivén entre lo que podrían ser los orígenes del arte contemporáneo, se intuye que, a pesar de considerar estos en orden cronológico –fijando la mirada en lo que Agamben propone—, el arte contemporáneo es aquel creado en el propio tiempo del autor, pero con la característica particular de que este se encuentra, de manera simultánea, alejado de este, de tal forma que puede tener un panorama amplio de lo que sucede durante esa temporalidad, esto es, ser capaz de tener una mirada reflexiva y crítica.

Resulta conveniente puntualizar que, así como los historiadores, críticos y teóricos del arte no se han puesto de acuerdo en proponer una fecha definitiva para marcar el comienzo del arte contemporáneo, las instituciones legitimadoras tampoco; cada una tiene su propia manera de mirar y abordar las obras.

En el arte contemporáneo, por otra parte, como en cualquier otro momento del arte, se pueden encontrar aspectos y características que permiten identificarlo y al mismo tiempo comprenderlos, los cuales son compartidos por la comunidad artística amplia que sanciona o valora la obra: “el Mundo del Arte es una especie de red social que consiste en curadores, coleccionistas, críticos de arte, artistas (por supuesto), y otros cuya vida está de alguna manera conectada con el arte. Por tanto, algo se convierte en una obra de arte solo si el mundo del arte así lo establece” (Danto, 2013, p. 29).

Para la caracterización del arte contemporáneo más allá de la determinación temporal y lo que significa esta, propongo cuatro rubros: la obra, el artista, el espectador y las instituciones legitimadoras, los cuales son aislables en términos teóricos, pero como se verá, por la misma naturaleza del arte contemporáneo están imbricados indisolublemente.

b) La obra

La obra es el arte mismo; es ese objeto que nace de la actividad del realizador: “En el trabajo creativo tiene lugar una poderosa identificación y proyección; toda la constitución corporal y mental del hacedor se convierte en el emplazamiento de la obra” (Pallasmaa, 2014, p. 14). El productor puede estar influenciado por aspectos íntimos y personales, pero al mismo tiempo por movimientos o causas sociales, temas políticos locales o globales, el entorno, la naturaleza, entre otros aspectos, sobre los que se va a buscar reflexionar y referir en las propuestas artísticas, de una u otra forma.²⁰

Las condiciones que el arte contemporáneo confiere a la obra son variadas, y algunas al mismo tiempo radicales, pues ponen en tela de juicio la propia condición

²⁰ Walter Benjamin, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2003) explica algunas tesis sobre la obra: su reproducción, su autenticidad, su aura de obra única y valiosa, pero al mismo tiempo abarca de manera indirecta la diferencia entre “el creador y su obra” y lo que podría ser también “el productor y su objeto”. Véase: Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (trad. de A. E. Weikert), Ítaca.

material de la obra y de su designación como tal. En ese sentido, estos son los aspectos más relevantes.

- Uso de cualquier objeto para/como obra

Las artes plásticas y visuales contemporáneas se apropian de casi “cualquier cosa” como medio o material para la producción: “los artistas del siglo XX utilizaron abundantemente residuos u objetos usuales, pero con fines estéticos muy variados” (Bourriaud, 2009, p. 98). Si bien cualquier cosa podría convertirse en una obra de arte, es a partir de ciertos planteamientos teóricos, estéticos y conceptuales que las propuestas arrojadas bajo este marco reflexivo adquieren la etiqueta de arte.

Desde las corrientes de vanguardia, los artistas comenzaron una exploración de nuevos materiales y soportes que les permitieran realizar sus obras, buscando que sus propuestas estuvieran fuera de los estándares clásicos y tradicionales. Es así como desde Marcel Duchamp con sus *ready-made* en los primeros años del siglo XX hasta nuestros días, los artistas contemporáneos han volteado sus miradas a los objetos y elementos cotidianos, a aquellos artículos que se pueden encontrar en el hogar, el trabajo o los espacios comunes de la vida diaria.

El único cambio importante que caracterizó a los años setenta y que ha perdurado hasta el presente es que muchos artistas empezaron a rechazar los tradicionales “materiales para artistas”, y empezaron a usar cualquier cosa en sus obras, sobre todo objetos y sustancias de lo que los fenomenólogos denominan *Lebenswelt*: materiales comunes de la vida cotidiana y del mundo en que vivimos (Danto, 2013, p. 21).

Recordemos que la producción de Duchamp rompió la idea de una obra representativa, y lo que adquirió relevancia fue la presentación misma del objeto, así como su descontextualización, pues en el caso de *Fuente* presentó un urinario, pero en su *ready-made Bicycle Wheel* (imagen 1.7) el artista saca de contexto una rueda de bicicleta, mas no se limita a eso: la monta sobre un banco de manera invertida, permitiendo que la obra tenga movimiento propio y otorgando al espectador la posibilidad de interactuar o relacionarse con ella de manera distinta. A este tipo de arte que tiene movimiento implícito o que parece tenerlo se le conoce

como arte cinético, y junto con el arte óptico juegan con la percepción del espectador y con el movimiento que una obra pueda tener, así como también se juega con el espacio, pues a veces, dependiendo del punto donde esté situado el espectador, se puede tener esa ilusión o percepción de movimiento.



Imagen 1.7 Duchamp, M. (Obra original de 1913 perdida. Versión de 1951). *Bicycle Wheel* [Escultura]. Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.

De esta manera, una obra de arte ha llegado a convertirse en una maquinaria compleja, que muchas veces se vale de elementos cotidianos y tecnológicos, además de espacios públicos, para poder existir. Como se ha dicho, los artistas también se han apoyado en los conflictos y sucesos diarios para encontrar su sustento teórico, su base o justificación para la realización de la obra y la búsqueda de materiales. Es por eso que se puede observar que la obra:

Está hecha de instalaciones, dispositivos, máquinas y demás recursos alterando el medio ambiente, destinados a producir efectos visuales, sonoros o ambientales. Estos complejos montajes pueden recurrir a elementos recogidos en el universo cotidiano: objetos en desuso, basura, envases, carteles, materiales industriales, elementos de decoración y mobiliario, productos de consumo común, signos de la cultura popular o de la cultura de lujo “de gran consumo”, sonidos, música, luces, cámaras cinematográficas y monitores de video. Además, se incluyen a menudo elementos de tecnología avanzada, como informaciones provenientes de internet consultadas en tiempo real o programas de informática para pilotear los dispositivos (Michaud, 2007, pp. 30-31).

Tras esta actitud se encuentra el hecho de que la tecnología avanza a pasos agigantados y el arte no se mantiene alejado de ella. El autor puede apropiarse de los avances para generar cambios en los procesos creativos. La idea es que esta apropiación podría significar que, en principio, tendría a su disposición una gama mayor de recursos y, por ende, la posibilidad de mayor libertad de producción.

En cuanto a la actitud hacia lo cotidiano, José Luis Brea (2006) afirma que “en ese ámbito, junto al abierto por toda la estetización y semiotización creciente de los espacios de vida cotidiana, aflora un territorio cada vez más vasto de prácticas de producción de significado cultural a través de la visualidad” (p. 10). Es justamente en estos espacios de la vida cotidiana donde muchas de las obras del arte contemporáneo se están realizando.

- Uso de diferentes disciplinas

Las obras contemporáneas, desde su condición material, hacen notar que justamente se ubican dentro de una dimensión conceptual del arte. La utilización de materiales poco convencionales y el uso del cuerpo mediante acciones permiten que se puedan analizar o tener una aproximación a ellas no solo desde los motivos que les dan vida, sino desde las formas en que el arte se apoya en otras áreas disciplinares, otros medios, inclusive otros lenguajes, para poder crearlas:

Esta es una idea muy importante. En el período anterior, había artes precisas y definidas: estaban la pintura, la escultura, la música, la poesía, etc. Lo contemporáneo va a combatir, también, esta separación de géneros. Va a decir que el gesto artístico no está determinado por sus medios: podemos pintar y cantar al mismo tiempo, sin que se pueda decidir qué es lo más importante. Asimismo, se

pueden mezclar varias técnicas conjuntamente y hacer desaparecer las fronteras artísticas (Badiou, 2014, p. 3).

Esto ha provocado que el arte se expanda y abarque otras disciplinas tanto de acción como de pensamiento, y por tanto se hace referencia a una hibridación de procesos, lo cual conlleva que casi cualquier cosa o propuesta se convierta en arte. “El arte radicante implica por lo tanto el fin del *medium specific*, el abandono de las exclusividades disciplinarias” (Bourriaud, 2009, p. 59). Asimismo, también se abre la posibilidad de que una pieza artística sea realizada no solo por más de una persona, e incluso por colectivos, los cuales convergen por lo común en una búsqueda o experimentación, por el tema o por un trabajo en específico —por ejemplo, para participar en alguna convocatoria de arte—, es decir, no son necesariamente grupos que estén unidos por una tendencia o corriente.

El arte contemporáneo, además de convertirse en una especie de metadisciplina, se vuelve una disciplina que puede atravesar otras y ayudarlas a replantear sus propias metodologías y búsquedas. Este tipo de arte se encuentra con la constante necesidad de desarrollar nuevos conceptos que señalen con mayor claridad las diversas formas en que las disciplinas se desarrollan y le ayudan para la elaboración de sus producciones, esto es, las producciones artísticas contemporáneas. “El arte actual muestra que solo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o no” (Bourriaud, 2008, p. 22).

Si bien el arte se ha asociado con otros campos disciplinarios y el ámbito tecnológico para adoptar métodos de estas áreas e insertarlos en sus fines e intenciones, se puede decir que el arte se convierte en una forma integral del conocimiento: “lo que queda es el hecho de que cualquier tipo de práctica, y hasta absolutamente todas, pueden, en un momento dado y en ciertas condiciones, incorporarse al arte contemporáneo” (Michaud, 2007, p. 46).

Pese al borramiento de las delimitaciones de medios, destrezas y disciplinas específicas, existe un valor de radicalidad en el hecho de que “las artes” aparezcan fusionadas en un único tipo de práctica múltiple y nomádica que rechaza cualquier

intento de especificación por encima de las micronarrativas que cada artista o movimiento cultural producen en su desarrollo (Medina, 2013, pp. 8-9).

Es decir, frente a la variedad de actores disciplinarios que puedan ser factores importantes en la creación de una obra artística, no es necesario especificar cuál de estas áreas es la que obtiene mayor relevancia, pues todas, en conjunto y al mismo nivel, son las creadoras de esa propuesta.

La mayoría de los autores coincide en esta característica como una de las principales del arte contemporáneo: “todas las tendencias coexisten sin animosidad ni antagonismo: las posibilidades culturales, optativas, son combinables y apilables. Nada resalta, porque no estamos comprometidos con nada realmente” (Bourriaud, 2009, p. 91). Esta posibilidad disciplinar es la que también enriquece los trabajos artísticos y su impacto en el espectador.

- Efímero

El arte contemporáneo tiene como rasgo particular la renuncia a la permanencia de la obra; en cambio, propone lo frágil, lo momentáneo, la instantaneidad de lo que desaparecerá en un plazo breve o muy breve. Esta temporalidad es contraria a la gran tradición regida por la idea de la permanencia, de la “eternidad del arte: el arte se elevaba por encima de la desaparición sensible” (Badiou, 2014, p. 3), aunque no siempre. Por su naturaleza muchas de las obras tienen un ciclo de permanencia o vida cortos, ya sea por su propia materialidad, por sus medios o por su misma concepción:

el arte contemporáneo va a combatir la noción misma de obra, va a ir más allá de lo moderno en su crítica del romanticismo y del clasicismo. En el fondo, el arte contemporáneo es una crítica del arte mismo, una crítica artística del arte. Y, esta crítica artística del arte, critica ante todo la noción finita de la obra. Entonces, la repetición, la reproducción y la serialización son procedimientos para destruir la idea misma de obra única (Badiou, 2014, p. 2).

Podemos citar como ejemplo una escultura aerostática hecha a partir de globos o juegos de sombrillas conjugadas y sujetas a los azares del viento y sol. Es el *art action* (llamado así por estar centrado en la valoración del proceso de creación de

la obra), como el *happening*, el *performance*, el *environment* y la instalación, el *body art*, el *Land art* y demás expresiones artísticas en las que el azar entra como elemento aceptable y configurador.

Por otra parte, la idea de la fugacidad no implica exactamente la desaparición completa de la obra. De alguna manera, la fotografía, el video y la documentación de una obra como medios de registro hacen posible que pueda seguir existiendo esa propuesta, constituyen el testimonio de su permanencia, aunque en un plano o soporte material muy diferente. Los archivos llegan a convertirse, si no en la obra misma, sí en una pieza fundamental para esta, ya que permiten conservar una minúscula parte de la obra y dar cuenta de su existencia.

Entonces, hablar de la muerte de la obra nos llevaría a pensar en su desaparición; sin embargo, esta finitud permite que surjan otras características que aniquilan la idea de una obra de arte como única y consagrada.

Así como estas prácticas que conllevan un ejercicio de repetición o reproducción de una pieza indican que la obra desaparece como obra única, de igual modo, los objetos cotidianos que el arte contemporáneo adopta llevan también a un desgaste, y en su debido momento, a la desaparición de una pieza artística. Principalmente en aquellas obras que tienen como materia prima elementos perecederos, obsoletos o simplemente naturales, que con el paso del tiempo y las condiciones climáticas van siendo afectados y por tanto se van desvaneciendo.

Queda entonces de lado la idea de perpetuidad de las obras, entendiendo así que esa poca durabilidad exige que tanto el autor como el espectador se relacionen de manera diferente con ella, lo cual vuelve al momento presente un punto importante, pues es en ese preciso momento cuando la obra *es y está presente*, dando entrada a dos aspectos fundamentales que forman parte de esta propuesta contemporánea, el espacio y el tiempo, que también pueden otorgar elementos a la obra que la conviertan en un arte efímero, un arte que desaparece.

- Espacio-tiempo

Espacio y tiempo son dos elementos que comenzaron a tomar mayor relevancia en las obras de arte contemporáneas; anteriormente se les consideraba como meros puntos de referencia de la ubicación geotemporal de la obra. Una pieza estaba en determinado espacio y durante cierto tiempo (hablando, por ejemplo, de exposiciones o muestras) o pertenecía a tal familia, persona o asociación, quedando resguardada en determinado lugar y circulando durante lapsos fijados en los museos. No es una condición que haya cambiado, pues aún el arte contemporáneo sigue utilizando estos aspectos de la misma forma; sin embargo, también los ha incluido como materia o medio para que un trabajo pueda llevarse a cabo. Es así que “mucho más a menudo la producción contemporánea ha abandonado los cimacios para invadir el espacio” (Michaud, 2007, p. 30).

Las obras se separan de los muros y empiezan a ocupar un lugar, ya no solo una pared; un espacio de distintas dimensiones según sus necesidades y en un momento temporal específico. En este sentido, Bourriaud afirma que “sin lugar a dudas, el mayor hecho estético de nuestro tiempo reside en el cruce de las propiedades respectivas del espacio y del tiempo, que transforma a este último en un territorio muy tangible” (2009, p. 89). Ambos componentes brindan a una obra de arte una nueva manera de relacionarse con su espectador, pues este precisa de un recorrido en el espacio y en el tiempo para entenderla o experimentarla, para participar de ella y con ella, convirtiéndolo así en un agente importante y necesario para su ejecución.

Estos trayectos deben realizarse para activar una obra y son obligatorios para mirar y abarcarla como totalidad, “el arte de hoy acepta este desafío, explorando ese nuevo espacio-tiempo de la ‘conductividad’, en el que los soportes y las superficies han cedido el lugar a trayectos” (Bourriaud, 2009, p. 219). Apartan al espectador del camino trillado de pararse frente a una pintura o escultura y quedarse mirando a lo lejos, pues ahora debe recorrer imágenes, elementos tridimensionales, espacios intervenidos con luz, entre otras posibilidades, donde el tiempo de estadía en el cual

debe atravesarse la obra también influye en la relación que se pueda generar: “no se puede considerar a la obra contemporánea como un espacio por recorrer (donde el ‘visitante’ es un coleccionista). La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado” (Bourriaud, 2008, p. 14). Puede verse esta relación como un intercambio en el que no solo el espectador funge como receptor: la obra también recibe del espectador lo que se siente impulsado a realizar frente a esta, interviniéndola de manera considerable, cambiando tal vez su significado u otorgando otros elementos que harán que la pieza se vuelva tanto compleja como simple.

- Procesos

El arte contemporáneo abarca un amplio espectro de posibilidades del objeto estético, así como también de su concepto. Es entonces que se permitirá mostrar y valorar como objeto de atención los procesos de realización de la obra. Visto como transformación, ese constante cambio que presenta el objeto al ser intervenido ya no proviene exclusivamente del creador, sino también del espectador. Se produce un cruce de miradas entre el artista y los potenciales receptores de su obra. Estos procedimientos, como los concibió Duchamp, son:

minuciosos, reflexionados, premeditados hasta poder integrar sus efectos posteriores [...] tienen como consecuencia maliciosa y provocativa el poder transformar “cualquier cosa” en una obra. Y esta obra, que ya no es cualquier cosa al final, demuestra *a posteriori* nunca haber sido cualquier cosa, ni desde un principio. Finalmente, no solo el procedimiento de constitución, sino también de producción (porque posteriormente deja transparentar únicamente aspectos intelectuales y conceptuales) transforma estas obras en obras. Es así como, desde 1910, Marcel Duchamp elaboró una concepción del arte basado exclusivamente en el procedimiento (Michaud, 2007, p. 44).

Si, como sostiene Michaud, el arte de nuestro tiempo está centrado casi enteramente en procesos (*art action*), ¿cómo podría el espectador conocer el proceso de realización de tal o cual obra? De eso se ha encargado el aparato de soporte institucional del arte: la vorágine de obras inentendibles o de significado inalcanzable ha requerido el apoyo de la descripción y la exégesis, así como de la necesidad de ser sustentadas de manera teórica para llevarlas por el camino de la

inteligibilidad. De otra manera, es muy difícil comprender la razón por la cual una caja de zapatos en un museo puede ser una pieza, o cómo el trayecto creativo de una obra se torna en sí una pieza artística.

En efecto, ya “con Marcel Duchamp el arte ya no se entiende en términos de sustancia, sino de los procedimientos que lo definen” (Michaud, 2007, p. 44). Justo esos procedimientos –tanto de índole física como conceptual— aportan al espectador elementos para comprender la obra como proceso. Una instalación, por ejemplo, lleva implícito el proceso de planeación de materiales y de su colocación en el espacio. Un *performance*, aparte del proceso creativo de la propuesta, también tiene inherente un proceso de realización, que son las acciones que el artista lleva a cabo.

- Orientación social

El objeto estético va desde el cuerpo del creador hasta la manera en que habita y dispone objetos en el espacio para así reconfigurarlo. Como afirma Bourriaud: “las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino construir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista” (Bourriaud, 2008, p. 12).

Es así que el arte comienza a tener una orientación social, a partir de la cual los creadores enfocan su obra a trabajar o actuar con comunidades, “el arte contemporáneo modeliza más de lo que representa, en lugar de inspirarse en la trama social se inserta en ella [...] El arte es un estado de encuentro” (Bourriaud, 2008, p. 17). Pero el énfasis está en las comunidades disidentes, desplazadas, marginadas, tornando así al arte en un discurso político, un arte social, un arte público que transgrede las miradas cotidianas para reconfigurar los pensamientos de los espectadores y los espacios que ocupan.

Esta “expansión horizontal ha recuperado para el arte y la teoría sitios y públicos largo tiempo apartados de ellos y ha abierto otros ejes verticales, otras dimensiones históricas, al trabajo creativo” (Foster, 2001, introducción, p. IX). Podría decirse que,

en principio, el arte ya sería accesible para todo el mundo. Está en las calles, frente al ciudadano común, sin educación artística y cuya reacción frente a una obra es impredecible. Es en esos primeros experimentos cuando empezó a forjarse un arte relacional, un arte cercano que enfrenta al espectador a nuevas realidades y posibilidades. Es así como

lo que importa no es la materialidad de este objeto complejo que es el dispositivo en sí, sino el hecho de que pueda generar una gama de efectos, una experiencia de cierto tipo: divertimento, perplejidad, desubicación, fascinación, rechazo, horror, sentimentalismo y, ¿por qué no?, aburrimiento, quizá indiferencia (Michaud, 2007, p. 31).

Este arte es generador de sensaciones, y no porque el arte anterior, clásico o moderno, no las haya provocado, sino porque considera que el encuentro con las personas es más cercano y les sugiere no la distancia contemplativa, sino la experimentación, una estimulación mayor de sensaciones y de relaciones: “va a ser un arte que estará presente en el presente, justamente porque no apunta a la contemplación, sino a la transformación” (Badiou, 2014, p. 4). Transformación no solo del espacio y de la realidad, sino un cambio de relación, de entendimiento, de aproximación y experimentación con el espectador y también con el productor, pues él coloca las piezas con la intención de generar vivencias y transformaciones. De ahí que Michaud afirme: “los objetos, para no hablar de objetos de arte, ya no existen, o en caso de existir, solamente están ahí para generar una experiencia que, en sí misma, en su indefinición, indeterminación y accesibilidad resulta fundamentalmente estética” (2007, p. 55). Los objetos dejan de ser únicamente agentes en el espacio y tiempo, se vuelven agentes de cambio, que son estratégicamente colocados para tener cierta presencia estética, y a la vez no dejan de provocar, de cuestionar al espectador.

El acto de experimentar se convierte entonces en la base principal de las producciones artísticas y muchas veces en la obra misma, pues aquellos que realizan acciones sufren las consecuencias del enfrentamiento físico con los temas que les atañen: “en la experiencia del arte tiene lugar un peculiar intercambio; yo le presto mis emociones y asociaciones al espacio y el espacio me presta su

atmósfera, que atrae y emancipa mis percepciones y pensamientos” (Pallasmaa, 2014, p.13). Justo en esta liberación se encuentra la toma de consciencia sobre cada uno y sobre el mundo al que se enfrenta; precisamente en ella comienzan las reflexiones en torno a lo que se hace, a lo que se mira y donde se encuentra.

c) Formas nuevas de hacer arte

Dentro del mundo del arte encontramos muchas y diversas formas de expresión, si bien la mayoría están regidas por postulados, hay otras, sobre todo las del arte contemporáneo, que más que obedecer estatutos se rigen por materialidades, por medios, o por las posibilidades y maneras de experimentar esas obras.

En el arte contemporáneo se inscriben diferentes corrientes, que van desde propuestas pictóricas y plásticas tradicionales –pero con una concepción teórica disruptiva— hasta el *Land art*, el arte urbano o público, así como el *performance* o acciones. Y más allá de las propuestas visuales, existe un soporte teórico-conceptual que puede transformar por completo el significado de la obra y del mensaje que se envía a los espectadores.

Estas formas nuevas se autorregulan de acuerdo con los elementos que se ponen en juego; pero, de igual manera, existen rasgos de similitud que las aproximan y que apenas si develan los límites entre cada una de ellas. Veamos ahora algunas formas o caminos en los cuales se encuentran adscritas las obras.

- *Performance*

El arte contemporáneo comenzó a utilizar el cuerpo mediante el *performance* o el arte acción, donde ya no sólo hay una implicación del cuerpo, sino también del espacio, del tiempo y en algunas ocasiones del espectador. A la par del *performance* vienen formas como el movimiento Fluxus y el *happening*.

El cuerpo en acción propone un par de procesos a realizarse, los cuales son el hecho artístico (el suceso de la pieza) y la experiencia estética (observación y vivencia por parte del espectador).

La *performance*, puesto que solo existe en el instante, es lo que se muestra en un momento dado. Finalmente, se relaciona con el teatro. Aunque se trata más bien de un teatro sin texto, un teatro que es, en sí mismo, su propia presentación y que puede incluir momentos visuales o plásticos, puede incluir la danza (la danza, para mí, es muy importante en lo contemporáneo, también la música, etc) (Badiou, 2014, p. 4).

El *performance* se convierte entonces en el punto de encuentro donde pueden coincidir diferentes artes, apoyándose una en la otra para llegar a una pieza final, una acción artística.

Robert Rauschenberg incursionó con *Erased de Kooning Drawing* (imagen 1.8) en lo que se podría considerar las primeras acciones o indicios de *performance*. Cuando decidió romper con el expresionismo abstracto pidió a Willem De Kooning, representante de ese movimiento, uno de sus dibujos para borrarlo y colocar una placa con el título *Erased De Kooning Drawing*, 1953. Lo que Rauschenberg muestra como obra final es el resultado de un proceso personal, pero a la vez subversivo y desafiante. Una hoja de papel adquiere significado a través de su concepción, su proceso de realización y los aspectos críticos que existen detrás de ella.



Imagen 1.8 Rauschenberg, R. (1953). *Erased de Kooning Drawing* [Dibujo]. San Francisco Museum of Modern Art, California.

- Instalación

Las instalaciones son aquellas propuestas artísticas que para presentarse deben articular varios mecanismos de creación que juntos transforman un espacio o proponen un ambiente poético o artístico. En las instalaciones se utiliza todo tipo de elementos para intervenir el espacio, reconfigurarlo y proponer nuevas posibilidades a los espectadores:

En cuanto a las instalaciones, cumplen en el espacio lo que la *performance* cumple en el tiempo y disponen en el espacio un conjunto de elementos, de colores, de objetos que es efímero, que está instalado y que va a estar también desinstalado, apoderándose del lugar del espacio por un momento (Badiou, 2014, p. 4).

Las instalaciones son un cuestionamiento a los límites de la obra artística. Aparecen como obras *site-specific*, es decir, se conforman en un espacio y le otorgan nuevos valores o significados. Esto es, cada obra es pensada de acuerdo con el espacio en el cual estará colocada, al igual que los materiales usados, elegidos al acordar el espacio. Pueden estar constituidas por cualquier clase de materiales, desde objetos comunes, elementos tecnológicos, como pantallas o proyecciones sobre objetos, materiales de desecho o perecederos, entre otras posibilidades.

Esta nueva posibilidad de obra artística puede ser permanente, aunque la mayoría de las veces es efímera, pues al cumplirse su tiempo de estadía en determinado espacio se desintegra o es desmontada. Las obras de Louise Bourgeois son un ejemplo de esto, ya que son de carácter personal y en cierto sentido hasta autobiográfico; su campo de acción es la escultura, sin embargo, los formatos de sus piezas la llevaron a incursionar también en la instalación. Sus famosas instalaciones *Cells* (imagen 1.9) son un conjunto de espacios, habitaciones en las cuales a través de distintos materiales la artista juega con las emociones y muestra historias que transmiten dolor y miedo, historias que seguramente formaron parte de su vida y que de alguna manera trabaja y reconfigura para mostrar estos espacios, estas instalaciones. Algunas de ellas invitan al espectador a recorrerlas, en cambio, otras son solo para mirar y no para transitar. Para Louise Bourgeois,

estos espacios fungían como la presentación de un espacio mental o psíquico, pero tangible.



Imagen 1.9 Bourgeois, L. (2008). *Cell (The Last Climb)*
[Instalación, escultura]. Collection San Francisco Museum of
Modern Art, California.

- *Land art*

El *Land art* o las *earth works* surgen como una creación emanada de la relación del habitar del artista en el espacio con los objetos que le rodean. Inició aproximadamente a finales de los años sesenta con la idea de desmaterializar la

obra de arte. Son obras efímeras; duran prácticamente lo que el elemento natural que las constituye lo permite. A diferencia de las instalaciones, que son concebidas tomando en consideración cierto espacio y sus dimensiones, el *Land art* adquiere la dimensión del sitio en el que se está realizando la obra, asimismo está condicionado también a la naturaleza del espacio en el que se realiza la propuesta.

Lo mismo que otras formas del arte contemporáneo, el *Land art* buscó la manera de escapar de los museos y galerías, esto permitió que los artistas adquirieran una mayor libertad creativa, sin límites ni restricciones, excepto tal vez las que el espacio natural imponía, pues fue a estos lugares a los que se acercaron los productores. A la par, este tipo de obras obligaba a los espectadores a trasladarse a esos nuevos recintos expositivos.

La obra más conocida y representativa de este arte es la *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson (imagen 1.10). Es una forma de espiral compuesta por rocas colocadas y adecuadas para lograr esta figura. Se localiza en Lago Salado, en el desierto de Utah. Enfrenta al deterioro natural, así como a las circunstancias climáticas, pues dependiendo de la lluvia es como se puede ver. Estas obras permanecen en el lugar donde se realizaron, y por lo general se transforman o desaparecen, motivo por el cual se resalta la importancia de la documentación. Smithson, por ejemplo, tomó una fotografía poco antes de terminarla y después la registró con video. La forma en que se documenta la realización y la posterior exposición de la obra frente a las circunstancias climatológicas y naturales permite apreciar sus cambios, la manera en que afectó el paisaje y sus dimensiones.



Imagen 1.10 Smithson, R. (1970). *Spiral Jetty* [*Land art*]. Situada en la orilla norte del Gran Lago Salado del desierto de Utah.

- Arte concepto

El arte concepto crea una articulación plástica o poética de signos. La gran carga de conceptos, significados y símbolos permite que cada espectador lea de manera diferente las obras. La intención de este tipo de arte es pasar de una contemplación tradicional al momento en que el espectador activa las obras para que existan.

Para Jaques Rancière (2016), fue W. J. T. Mitchell quien puso sobre la mesa la idea de “que la imagen no se identifica con lo visible y que los poderes de la palabra son los de esas condensaciones y los de esos desplazamientos que dejan ver una cosa en otra o en lugar de otra” (p. 79). Uno de los ejemplos más conocidos de esta forma de hacer arte es *One and Three Chairs* (1965) de Joseph Kosuth. Se hace “una misma reflexión desde tres perspectivas diversas: mediante el objeto (la silla), su representación o índice (la fotografía de la misma silla), y dos elementos lingüísticos (la palabra que designa al objeto y su definición)” (Museo Reina Sofía, s.f.).

Se muestran aquí diferentes visibilidades, haciendo uso de un objeto, una imagen y un texto (imagen 1.11). Este ejemplo muestra las distintas posibilidades de una idea: lo que no solamente se presenta como una imagen, sino que puede ser aquello que presenta, describe y narra algo.



Imagen 1.11 Kosuth, J. (1965). *One and Three Chairs* [Escultura]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Joseph Kosuth escribió: “El arte que yo denomino conceptual lo es porque se basa en una investigación en torno a la naturaleza del arte”. *One and Three Chairs* (*Una y tres sillas*) se considera una de las primeras obras conceptuales que el artista concibió, siguiendo un criterio que él mismo calificó como “antiformalista” y que, con un sentido tautológico, se aproxima a una misma reflexión desde tres perspectivas diversas: mediante el objeto (la silla), su representación o índice (la fotografía de la misma silla), y dos elementos lingüísticos (la palabra que designa al objeto y su definición). Kosuth llama de ese modo la atención sobre un triple código de aproximación a la realidad: un código objetual, un código visual y un código verbal (referente, representación y lenguaje) (Fernández Aparicio, s.f., párr.1).

d) El hacedor

Se han señalado ya algunas condiciones de las obras propias del arte contemporáneo que afectan a la obra como objeto. Ahora es preciso analizar lo que sucede con los agentes del resto del proceso de creación artística. En el caso de los productores, se hace énfasis en que gozan de una gran libertad:

El artista es libre al fin de mirar para afuera o para dentro su obra como él mismo decida hacerla. No importa que sea figurativa, neofigurativa, abstracta, cinética, surrealista, incluso conceptual o ecológica; que esa obra intente modificar la tierra o el cuerpo mediante ciertas técnicas, que consista en acciones delante de un público o registradas en *videotape* (Bayón, 1976, p. 7).

Damián Bayón destaca la libertad porque anteriormente los artistas regulaban su producción mediante conceptos y postulados; ahora se enfrentan a una libertad impensable, que incluso les permite usar tanto desechos como materiales muy caros u ostentosos; pero también encaran una relación con el público –con énfasis en el alto grado de acceso que este tiene a las obras—, así como con el entorno:

La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito (Bourriaud, 2008, p. 23).

Pero es esta misma condición de libertad creadora la que en cierta forma pone a los artistas en problemas, pues al llevar el arte a las calles o al volverlo más accesible, el artista debe proponer y enfrentar la posibilidad de relación entre su propuesta y el espectador, o incluso entre el mismo artista y el espectador. Entonces se convierte, aparte de productor de obras e ideas, en productor de emociones, sensaciones y experiencias que permitirán al espectador reaccionar y entender de manera distinta la obra.

en el arte contemporáneo se producen ataques contra esta figura del artista mediante la idea de que, de alguna manera, cualquiera puede ser artista, es decir, mediante la idea de que el gesto artístico no solo puede ser reproducido sino que, también, puede ser producido de manera anónima, la idea de que la obra de arte puede no tener firma y de que, quizás, no es otra cosa que la elección de un objeto (Badiou, 2014, p. 2).

La condición del artista como creador consagrado muere junto con la idea de la obra única, pues ya no existe ese artista que crea las obras únicas, sumergido en un aura de divinidad. Ahora es un productor de series, de reproducciones y de repeticiones, de obras que pronto desaparecen. Hay un cuestionamiento casi obsesivo de su papel como artista. Y así como se desdibujan los límites de la obra de arte, también se desdibujan los límites del artista, convirtiéndose más en un profesional de las disciplinas a las que recurre para realizar su propuesta.

Por último, es importante destacar que para los artistas contemporáneos no era necesaria la inscripción a un movimiento o corriente artística: podían crear desde cualquier disciplina o materialidad, o combinando técnicas, materiales y enfoques disciplinares variados y heterogéneos, de manera muy personal.

e) Receptores activos

En general el arte contemporáneo propone otra relación con el público. Pide una mayor participación, no a través de la mera contemplación y la distancia, sino del acercamiento y la experiencia directa, palpable, de la obra, o incluso su participación a través de la esfera de lo emocional y lo reflexivo. Según Bourriaud, “el objeto artístico se convierte en un objeto articulador de experiencias. La obra de un artista toma así el estatuto de un conjunto de unidades que pueden ser reactivadas por un espectador-manipulador” (2008, p. 20).

De ahí que al arte contemporáneo muy frecuentemente se le considere arte relacional o que sigue una “estética relacional”, como propone Bourriaud, refiriéndose a una dirección específica, caracterizada por poner en primer plano la importancia de las relaciones que se establecen entre el creador y los sujetos a los cuales dirige la dinámica artística, produciéndose estas en contextos cotidianos. Lo que importa es que las obras susciten en el público respuestas críticas, y lo impliquen para situarlo en un ámbito de reflexión.

Si al artista se le ha exigido que desde la concepción de las obras piense en la manera en que el público se relacionará con ellas, al espectador se le pide que,

frente a una obra, actúe, lleve el peso de una acción receptiva: “la expansión horizontal del arte ha depositado una enorme carga sobre los hombros tanto de los artistas como de los espectadores” (Foster, 2001, p. 9). Esa carga supone que el espectador permite o da las pautas para que las obras se activen y sean reconfiguradas o resignificadas desde las individualidades. Así, el arte se cuestiona a sí mismo, pero abriendo fronteras más allá de sus límites, enfocando los proyectos hacia acciones que lo vinculen activamente con la sociedad.

f) Instituciones de reconocimiento

Todas las instituciones que proyectan, difunden, reproducen o exhiben los proyectos son esenciales para determinar el arte. Incluso, advierte Cuauhtémoc Medina, “no es casual que las instituciones, medios y estructuras culturales del mundo del arte contemporáneo se hayan tornado en el último refugio del radicalismo político e intelectual” (2013, p. 9).

Está documentado que a lo largo de la historia han adquirido protagonismo distintas instituciones legitimadoras del arte, llegando a ser los principales referentes para entender el arte y su evolución, pues de alguna manera ellas son quienes resguardan las obras históricas o realizan estudios para comprenderlas; también, de acuerdo con cada momento histórico “estas instituciones, en nombre de la democratización de la cultura, otorgan respetabilidad a algunos representantes del arte contemporáneo” (Michaud, 2007, p. 51). Igual que ha sucedido anteriormente, estas instituciones han designado o apoyado a quienes consideran los representantes artísticos del momento.

A pesar de que el arte contemporáneo —y desde las vanguardias— lucha contra las reglas y maneras en que las instituciones se apropian del campo artístico y determinan qué es el arte y cuáles obras o artistas son los que están convirtiéndose en referentes, no logra escaparse de este predicamento: las instituciones siguen siendo parte fundamental de este engranaje, aun cuando son agentes externos a los procesos de planteamiento, realización y configuración de la obra.

1.2 Arte contemporáneo en América Latina

Como se resaltó en el apartado anterior, el arte contemporáneo tuvo un notable desarrollo en Europa, espacio donde surgieron nuevas corrientes y expresiones que cuestionaban el arte y su práctica. Este fenómeno también aconteció en Estados Unidos y en los países de América Latina. Es importante señalar que la diferencia temporal que hubo en el desarrollo de estos movimientos en cada una de las regiones se debió en gran medida a la distancia geográfica y a la dificultad para comunicar, llevar o asimilar las ideas de otras latitudes.

Lo mismo que el arte del resto del mundo, el latinoamericano ha ido transformándose, pasando por diversas corrientes y prácticas artísticas, como el muralismo, hasta llegar al *performance*. Aquí el arte plástico se ha imbuido de un espíritu crítico que entre otras cosas buscaba erigir un marco particular para codificar un carácter o identidad nacional; la revalorización de los grupos indígenas; hacer una crítica a los gobiernos por su descuido en el tratamiento de problemas tan acuciantes como los de la desigualdad y la pobreza; defender trabajadores, hasta llegar al arte que reclama o que visibiliza aquellos muertos y desaparecidos por las acciones de los gobiernos contra problemas como el narcotráfico, las drogas, la lucha por el poder y los feminicidios, entre otros.

Para comprender el arte latinoamericano es necesario entender primero su contexto sociocultural e histórico, y sus luchas, pero también considerarlo en calidad de una macroidentidad cultural o una civilización emergente, como sugiere Braudel. Y asimismo una identidad que “es proyecto de construcción histórica viable y no solo constatación de lo sido; tensión hacia el futuro y algo más que pasado congelado” (Cerutti Guldberg, 2013, p. 27).

Al pensar en América Latina se pueden traer a la mente todas esas regiones con población indígena donde las personas se funden con los paisajes, estos habitantes que forman parte no solo de los espacios, sino también de su imaginario; tal vez de modo simple o romántico se hace referencia a esas comunidades indígenas, a esos espacios en los cuales muchas personas llevan una vida "normal" con sus

actividades económicas de cultivo, de hogar, de tradiciones, alejados de las metrópolis. Sin embargo, también se encuentran atravesadas por el fenómeno de globalización y capitalismo, que los afecta igual que al resto de la población, y que repercute en sus prácticas, desde las económicas hasta las culturales.

Empero, así como se piensa en esas comunidades indígenas, también deben tenerse en cuenta los problemas que se viven en general como sociedad, por ejemplo, la falta de buenos gobernantes, la corrupción, el narcotráfico que trae de la mano muchas otras situaciones: violencia, disputas territoriales, desaparecidos, matanzas, por citar algunas. Situaciones que, si bien las vemos y vivimos en nuestro país, en nuestro estado, e incluso en nuestras propias comunidades o localidades, están presentes no solo en México, sino que forman parte del día a día de muchos de los países que conforman América Latina.

Al respecto, afirma Horacio Cerutti: “Afloran sensibilidades colectivas y/o comunitarias, que, en el límite, remiten al individuo, a sus escasas posibilidades de identificación, a su *subjetividad* o condición de sujeto” (Cerutti Guldberg, 2013, p. 24). Probablemente son estas prácticas y vivencias diarias, esos imaginarios comunes y esos elementos políticos y sociales, los que van creando una identidad colectiva para quienes vivimos en esta región, que se divide en nuestros espacios geográficos de vida diaria, en una identidad como país, para finalizar con esa identidad general y amplia en cuanto habitantes de América Latina, o viceversa.

Estos acercamientos a nuestras características particulares podrían darnos un supuesto de la identidad latinoamericana; no obstante, José Luis Falconi (2021) menciona al respecto:

Sin embargo, si bien nunca llegó a constituirse en una “identidad” cultural robusta, es claro que, a pesar de sus malas épocas, aún designa una serie de recurrencias básicas a lo largo de la región y que sus prácticas y productos artísticos gozan de un mínimo “aire de familia”: resultado, muy posiblemente, de responder a una misma distancia similar con la modernidad (esto es, reconocerse en una misma condición periférica) (p. 18).

Falconi deja entrever esa endeble idea de lo que ha terminado siendo la identidad latinoamericana, pues si bien se contaba en cierto momento con características

contendientes y con un ideal de lo que se quería llegar a ser como región, es un hecho que esa idea no se realizó del todo. Aun así, con esos débiles anzuelos que quedaron, es como la identidad latinoamericana y la historia de esta región se han ido formando.

Si en algún punto el hecho de pensar en los pueblos originarios de América Latina —en la diversidad cultural y visual que nos brindan, en las herencias culturales y de saberes que nos dejan— nos puede dar una vista general de este espacio geográfico, también la dan esas imágenes de violencia, de desaparecidos, de marchas y protestas, de momentos álgidos que hacen una y otra vez despertar a los pueblos, organizarse como uno solo y luchar, para dar continuidad a esas luchas que se vuelven repetidamente parte fundamental de la historia, de nuestra historia.

Aunque todos estos aspectos crean una imagen peculiar sobre la región y, de manera particular, de cada uno de los países que conforman América Latina, así también, todos estos elementos atraviesan no solo la percepción que el mundo tiene de ellos, sino que influyen en la educación, la sociedad, la cultura y, por ende, en las expresiones artísticas que se crean desde y en estos espacios. Podría entenderse, por consiguiente, que las diferencias y particularidades abonan a una construcción identitaria múltiple y, por qué no, en constante conflicto. En ese sentido, se puede pensar que es más interesante y productivo el enfoque de Oliver Compagnon (2014), quien historiza las formas en que las identidades latinoamericanas se han reformulado, en franca resistencia no solo a la noción eurocentrista de "lo latinoamericano", sino a las prácticas colonialistas, nacionalistas, extractivistas, que atraviesan nuestros países.

Todos estos aspectos constitutivos de lo que podría ser la identidad latinoamericana, o la identidad de cada uno de los países pertenecientes a esta región, nos hace entender un poco del desarrollo que el arte latinoamericano ha tenido, y saber a partir de qué elementos o bases se constituyen las prácticas artísticas provenientes de este espacio geográfico. Menciona Damián Bayón: "Pienso que el arte de América Latina se hace latinoamericano a partir del momento en que aparece un artista que es capaz —a través de sensibilidad, imaginación y

voluntad de síntesis— de una expresión que no podría haber brotado en ningún otro lugar del tiempo ni del espacio” (1976, p. 18). Si bien se puede concordar con lo que expresa Bayón, parecería que desde esa postura podemos colocar y entender el arte de cualquier parte del mundo y de cualquier época. Entonces, más bien se optaría por agregar a esta concepción la parte de la historicidad y la identidad latinoamericanas, pues es un hecho que en estos aspectos podemos encontrar mayor fuerza y contundencia para la categorización de lo latinoamericano, en este caso, de su arte.

Desde la historia del arte y desde la postura primera que nos plantea Andrea Giunta en su libro *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, podría considerarse que, durante el inicio o justo en el momento de ruptura entre arte moderno y arte contemporáneo, el arte que se hacía en América Latina era una mera derivación de las vanguardias artísticas europeas. Es bien sabido que los artistas viajaban a las capitales europeas del arte para estudiar y mejorar sus técnicas, muchas veces enviados o auspiciados por el propio Estado; como consecuencia, cuando regresaban a sus países mostraban lo aprendido y lo novedoso, que justo eran las búsquedas y experimentaciones que las vanguardias intentaban hacer en su momento. Estos artistas adoptaban esas novedades en sus obras, volviendo así este arte una copia de lo que se hacía en los países europeos, con la única diferencia de los motivos, aquellas temáticas que retrataban o representaban en las obras. Resulta incluso curiosa la manera en que paisajes, escenas y representaciones de espacios o elementos propios y característicos de la región latinoamericana eran metidos o encajonados en una u otra técnica o movimiento, haciendo ver a la obra forzada. Sin embargo, se puede determinar que sí hubo una ruptura entre esas representaciones de copias vanguardistas y las producciones de arte contemporáneo que comenzaron a producirse en el Sur.

Dice Giunta: “La nueva historia del arte desde América Latina se centra en las nociones y conceptos que elaboran los artistas y los críticos en sus situaciones creativas específicas” (2014, p. 22). Se puede considerar esta idea como muy importante, pues se plantea una nueva forma de hacer arte en América Latina, no

solo desde la mera copia de estilos europeos, sino desde situaciones creativas específicas que, podemos considerar, surgen a partir de los problemas –políticos, sociales, económicos, e incluso naturales— que atañen a nuestra región y que atraviesan a cada uno de los artistas, provocando así la búsqueda de nuevas formas de expresión, materialidad, representación y provocación.

Durante el periodo de las vanguardias, justo antes de la ruptura entre el arte moderno y el contemporáneo, se sabe que América Latina iba a destiempo con el desarrollo de esas expresiones artísticas en Europa, he ahí otra de las razones por las cuales el arte latinoamericano podría parecer copia del realizado en los países europeos. Así pues, el arte que se estaba desarrollando aquí dio un giro total al llegar la época de guerra y posguerra, pues como resultado de estas situaciones, muchas personas emigraron o se exiliaron en países de América Latina, lo cual provocó que los artistas trajeran consigo lo que se estaba haciendo en Europa y las nuevas formas o experimentaciones artísticas. En consecuencia, el arte latinoamericano se enfrentó tanto a las nuevas formas de hacer arte que trajeron consigo esos migrantes o exiliados, como a las nuevas visiones e ideas que estos artistas extranjeros comenzaron a formular a partir de su experimentación o su relación con esta zona geográfica y sus habitantes.

En este argumento se diferencian dos momentos: uno de continuidad, que corresponde a los años de la inmediata posguerra, representado por los movimientos concretos, fundamentalmente en la Argentina y el Brasil, o por el Universalismo Constructivo de Torres García y su taller, y un segundo momento, desde fines de los cincuenta y durante los sesenta, cuando el capital de las vanguardias se vuelve repertorio en las neovanguardias. La guerra establece condiciones que hacen posible el proceso de simultaneización de las vanguardias (primero como continuidad y luego como neovanguardias), para las que la noción de cita productiva resulta capital (Giunta, 2014, p. 20).

Giunta menciona algunos aspectos relevantes que este fenómeno de guerra y posguerra trajeron para el mundo del arte, no solo para América Latina, sino a nivel global, ya que a manera de quiebre, empezó a haber una sincronía en los procesos y las búsquedas de las vanguardias. Resulta interesante y conveniente esta simultaneidad, pues permitió que en América Latina se gestaran estos dos

momentos: el de continuidad de las vanguardias y el de nuevas experimentaciones, nombradas neovanguardias.

Desde la continuidad de las vanguardias se puede distinguir al arte abstracto, donde los artistas de los años cuarenta buscaban crear obras alejadas de lo conocido como representación figurativa. La búsqueda de una nueva imagen, distinta de la natural, provocó que se crearan nuevas realidades mediante estas obras, y así comenzó a haber una deconstrucción de las formas, poniendo en crisis la misma idea de imagen, crítica que pertenece ya al arte contemporáneo.

La abstracción en América Latina estuvo situada principalmente en Argentina²¹ (aunque se extendió a otros países,²² como Chile, Venezuela, e incluso México). Esta etapa estuvo marcada por la discrepancia y los enfrentamientos entre los artistas consagrados y los jóvenes. Al arte abstracto pertenecen aquellas obras en las cuales se encuentra la ausencia de figuración; como característica principal se puede acotar que estas obras se centraron en los elementos plásticos – el color, la línea, el plano y el espacio—, más que en la representación de la realidad. Si bien con el arte abstracto desapareció la representación figurativa de las cosas, se buscaba que las obras no fueran una “ventana al mundo”; sin embargo, estas obras seguían estando contenidas o delimitadas dentro del espacio del lienzo. Cecilia Fajardo-Hill (2003) menciona al respecto:

El arte abstracto en América Latina se desarrolló por medio de la pintura, la escultura, la instalación, la arquitectura, las técnicas de grabado y fotografía, y se caracteriza por su experimentación, por su pluralidad, por el desafío a las ideas canónicas relacionadas con el arte y por las particulares formas de diálogo,

²¹ Daniela Lucena hace un recorrido amplio sobre el desarrollo en Argentina de la Asociación Arte Concreto-Invención. Véase: Lucena, D. “Contaminación de formas: estética y política en la Asociación Arte Concreto invención”. En *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2015, pp. 285-295.

²² Cecilia Fajardo-Hill en su texto hace un compendio de los países en los que se desarrolló el arte abstracto en América Latina, así como también menciona los nombres de los artistas más representativos de cada país. Véase: Fajardo-Hill, C. (2013). *Abstracción moderna en Latinoamérica. En Abstraction in action.*

coexistiendo en tensión o participación dentro del complejo proceso de modernidad (y modernización) en el contexto de los regímenes políticos de la época (p. 1).

Este movimiento representa en América Latina un fenómeno de continuidad del abstraccionismo europeo y también es el parteaguas entre arte moderno y arte contemporáneo en la región²³, pues al mismo tiempo que permitió continuar con esta última práctica artística, dio pie a la creación de neovanguardias, las cuales experimentaron más con los cuestionamientos que el arte contemporáneo se hace, y que se han abordado previamente en el presente trabajo. Algunas neovanguardias que derivaron de esta ruptura son el arte concreto, el arte neoconcreto y el arte cinético, estos dos últimos muy trabajados, desarrollados y con mayor visibilidad en América Latina, en particular en Brasil.

Desde esta plataforma, asimilados estos principios, la siguiente etapa podía formularla cualquier artista que fuese capaz de resolver los problemas pendientes en el lenguaje de las formas. A esto se abocaron los jóvenes (algunos muy jóvenes) artistas que coincidirían en las agrupaciones de Arte Concreto, Madí y Perceptismo en Buenos Aires. Ellos discutían y se dividían, tomaban partido por unas propuestas y se oponían a otras, publicaban revistas desde las que polemizaban entre sí. Existía un capital simbólico en juego. Se disputaban la primacía, el lugar de la vanguardia, el reconocimiento de que su propuesta representaba la próxima vanguardia (Giunta, 2014, p. 15).

Como menciona Giunta, es a partir de la continuidad del desarrollo del arte abstracto que los artistas jóvenes (hablando por ahora y en particular de Argentina) crearon grupos como la Asociación Arte Concreto-Invención —conformada por Tomás Maldonado, Lidi Prati y Edgar Bayley— y el grupo Madí —integrado por Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss y Gyula Kosice—, los cuales tenían propuestas interesantes en relación con el espacio de la obra, la configuración de esta, la relación obra-espectador, así como la participación del espectador al mirar una obra.

²³ Cecilia Fajardo-Hill hace un recorrido por la historia del abstraccionismo en América Latina, en la cual menciona artistas y obras representativas, a la vez que puntualiza aspectos de orden político y social que repercutieron en este movimiento. Véase: Fajardo-Hill, C. "Abstracciones significativas", artículo publicado en *Art Nexus*, núm. 92, 2016, pp. 42-48.



Imagen 1.12 Kosice, G. (s.f.). *Muestra permanente de arte de Gyula Kosice del grupo Madí* [Piezas de pintura sobre madera]. Foto de Pablo Jantus. Museo Gyula Kosice, Buenos Aires.

Como se comentaba con anterioridad, la diferencia de latitudes provocó un desfase temporal en las prácticas latinoamericanas; sin embargo, a pesar de estas distancias geográficas y temporales existió una vanguardia europea que aportó a los ideales de los artistas y que suscitó el inicio de otra neovanguardia, el arte cinético. A pesar de las limitantes referidas, es interesante advertir cómo un movimiento de vanguardia, el constructivismo soviético, influyó en los jóvenes artistas en América Latina, especialmente en Argentina, y en la corriente de arte o neovanguardia que se estaba desarrollando en ese momento, el arte concreto. En su texto “Contaminación de formas: estética y política en la Asociación Arte Concreto-Invención”, Daniela Lucena puntualiza aquellos aspectos que jugaron un papel importante para estos jóvenes artistas que buscaban una nueva manera de hacer arte más allá de la representación figurativa de cosas, hechos o escenas de la vida real.

“En consonancia con los artistas de la vanguardia soviética, proclaman un arte de construcción, en el que los artistas produzcan nuevas formas capaces de transformar la relación del hombre con la realidad” (Lucena, 2015, p. 287). El arte concreto buscaba una reconciliación entre el humano y su entorno; encontramos aquí uno de sus principios, en el cual esa relación con el ambiente se transforma o se reconfigura en el momento en que la obra de arte no tiene límites, es decir, no tiene marco que la contenga, y por consecuencia esta obra invade el espacio.

Este tipo de arte se expandió, pues los artistas del grupo Arte Concreto-Invención buscaban transformar la vida del hombre moderno extendiendo las manifestaciones plásticas a la arquitectura y al diseño. En este punto se identifica otra característica que les atrajo del constructivismo ruso, pues esta corriente se apoyó en diversas tecnologías y áreas para la creación de las obras, tal fue el caso de la arquitectura, el diseño y la ingeniería. “El constructivismo ruso fue un movimiento utópico en el seno de la revolución social [...] Adoptaron el término <<construcción>> para romper las barreras entre lo artístico y lo industrial” (Little, 2004, p. 114).

En las obras del constructivismo soviético se pueden encontrar características del diseño que, si bien contribuían a la construcción estética de las obras, también tenían como principal función –junto con la propaganda– llegar al pueblo, esto es, que el arte no perteneciera solo a una élite, sino que cualquier persona tuviera la posibilidad de acceder a estas obras. Este arte, entonces, estaba al servicio de la Revolución, otra de sus cualidades que atrajo a los artistas concretos: “el arte concreto inventa objetos nuevos que potencian para la acción y para la revolución” (Lucena, 2015, p. 287).

El arte contemporáneo provocó, entonces, que se ampliaran los campos de acción del arte, y por tanto estas producciones artísticas comenzaron a insertarse en los terrenos de la vida cotidiana. En Raúl Lozza (Argentina, 1911-2008) se advierte este desborde de las obras en el espacio, y no solo la extensión o invasión de este, sino el espacio como clave importante para la construcción de esa obra, es decir, desde su planteamiento o concepción se toma en cuenta el contexto donde se instalará, para así decidir las dimensiones y los materiales con que será construida, así como

también se prevén los efectos o alcances que la obra podría tener sobre el espacio y el espectador. Asimismo, en varias de las pinturas de este artista se puede apreciar que los lienzos no tienen marco, por ejemplo, una de sus obras de 1948, *Pintura N° 153* (imagen 1.13), donde la pared funge como un nuevo lienzo, el cual tampoco tiene un marco, y así podría seguir este juego entre la obra y el espacio que la contiene.



Imagen 1.13 Lozza, R. (1948). *Pintura N° 153* [Pintura]. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

En palabras de Daniela Lucena, “las obras concretas, en cambio, son ‘hechos nuevos’ (Molenberg, 2003) que el artista agrega al mundo; el arte concreto es un arte presentativo, de invención, que implica la creación de objetos estéticos capaces de articularse fluidamente con el entorno” (2015, p. 286).

El arte abstracto pertenece aún al arte de las primeras vanguardias y estaba enfocado en cuestionar más la idea misma de arte, así como a las instituciones y los legitimadores de este. Las obras de arte concreto comenzaron a jugar o a desaparecer, según sus necesidades, esta idea de “marco”, esta línea divisoria entre un soporte y la obra de arte. Ahora, si bien este punto es clave para establecer la distinción entre el arte abstracto y el arte concreto, también puede servir como idea fundamental de los inicios del arte contemporáneo, ya que en el arte concreto la obra se desborda, afectando no solo el espacio que habita, sino que también provoca al espectador y lo lleva a interactuar con ella más allá de la mera contemplación. Propone no solo mirar una obra de arte, sino también momentos y hechos estéticos, que no únicamente ocupan un lugar en el espacio, lo hacen también en el tiempo, aún más, en el tiempo del espectador.

En una conferencia, Lucerna comenta que al entrevistar a varios artistas pertenecientes a esta corriente, estos le mencionaban que muchas veces las obras fueron rayadas o marcadas por los espectadores, ya que no las consideraban como arte. Justo esto podría darnos otro acercamiento a esos primeros indicios del arte contemporáneo: la función activa que adquiere el espectador y la manera en que este reconfigura la obra misma.

Si bien la abstracción fue importada de Europa, también puede considerársele tanto un ideal de modernización como un recurso que activó la contemporaneidad en América Latina. Es en ese contexto que este fenómeno también se vio envuelto en un juego entre la negación y el rechazo hacia la visión europea, pero al mismo tiempo con una fiel dependencia de la misma.²⁴

En el sentido de ser un ideal de modernización, se puede decir que el concretismo es un movimiento que se expandió y llegó a otras áreas, como la arquitectura y el diseño, brindando así una reconfiguración en los espacios públicos, en la

²⁴ Fajardo-Hill propone específicamente un panorama sobre la idea de modernización y la manera en que el abstraccionismo fungió durante este periodo. Véase: Fajardo-Hill, C. “Abstracciones significativas”, artículo publicado en *Art Nexus*, núm. 92, 2016, pp. 42-48.

decoración, e incluso en la publicidad, propiciando así un cambio estético tanto plástico como urbano.

Se considera, entonces, que el arte abstracto fue un recurso potenciador de la contemporaneidad en América Latina. La abstracción vino a dar ese giro en las producciones artísticas, surgió un cambio por parte de los artistas del concretismo, en sus obras y en los espacios que consideraron expositivos, puesto que la obra se expandió en el espacio, ya no estaba delimitada por un marco, ni mucho menos limitada a una pared de museo. Como segundo síntoma, también se vislumbró un cambio en la mirada del espectador hacia el arte, en la recepción que tuvo de este y en su reacción o interacción al estar frente a las obras, pues se convirtió en un actor que interactúa con la obra, la cual lo hace reaccionar, y a la vez, él mismo hace ser o construirse a la obra. Sin duda, todas estas características nos remiten a lo contemporáneo en el arte.

En este punto, resulta muy pertinente hablar sobre la obra de arte total, ya que, si bien se ha hablado en el presente capítulo de estas primeras obras que comenzaron a salir de los espacios expositivos o a presentarse de maneras no convencionales, la obra de arte total es una obra que en todos los sentidos explota y abarca cuanto esté a su alcance.

Desde el arte concreto, el neoconcreto y el cinético, la función principal que han tenido este tipo de obras artísticas es llevar o acercar el arte a toda la población, buscando así que no se quedara aislado en museos o galerías, siendo accesible solo para ciertas élites sociales. Asimismo, se buscaba que el público interactuara de manera activa con la obra, que la habitara, y en determinado caso, que la modificara. El arte expandió sus límites y empezó a abarcar áreas disciplinares, como la arquitectura y el diseño.

Este tipo de obras arquitectónicas y escultóricas, dependiendo de las intenciones con las que fueron creadas, cumplieron con el objetivo de ser portadoras de la modernización y el desarrollo, convertirse en representantes o iconos de ciertas áreas y desarrollos urbanos, entre otras posibilidades. Al mismo tiempo, en su

momento cumplieron con la finalidad de llevar el arte a las calles, de hacerlo más accesible al público; sin embargo, no hay evidencia de que hayan cumplido con esa interacción, ya que, si bien son elementos que fueron colocados en la ciudad, de alguna forma siguieron estando delimitados en un espacio, tal es el caso de las Torres de Satélite en la Ciudad de México, que quedaron limitadas o encerradas por las carreteras que pasan a sus lados.

A partir de lo anteriormente expuesto, se puede decir que el principal legado que dejó la modernidad artística fue la búsqueda de nuevos espacios expositivos que fueran públicos y que permitieran que el arte estuviera al alcance de todos. Asimismo, la exploración del arte en disciplinas diferentes para poder encontrar esos espacios y ese acercamiento, el uso de la arquitectura y el diseño, lograron una expansión y un desbordamiento total del arte.

Aunque el arte alcanzó ese gran desbordamiento, hizo falta la relación e interacción real del espectador, pues a pesar de la ubicación de las obras en espacios públicos no se logró la activación del público. Al igual que en los museos, este transita alrededor de la obra, y por la propia naturaleza del desplazamiento en la ciudad, se vuelve a convertir en un observador. De la misma forma, se puede considerar que en su momento no se tuvieron en cuenta la expansión y el desarrollo urbanos, por tal motivo, muchas de las obras quedaron en sitios olvidados, aislados o lejanos de lo que ahora se considera central en la ciudad. Su reubicación les hizo perder el sentido original o los dejó aún más en el olvido.

Es en toda esta ruptura del arte moderno y la llegada del arte contemporáneo al continente que se introdujo el hacer arte desde ideas y conceptos, ya que, aun cuando con el arte abstracto se buscaba la deconstrucción de formas, se vuelve a hacer uso de estas imágenes, formas completas y entendibles, enfrentando al artista y al espectador a una recuperación de la figuración, mientras que también se sigue haciendo uso de esa deconstrucción. Así fueron surgiendo diversas manifestaciones artísticas, entre ellas el arte conceptual.

Este tipo de expresiones se convierten en un arte político que entra en contacto con su entorno y lo accionan, desde las primeras expresiones conceptuales vanguardistas, europeas y norteamericanas que simplemente buscaban crear un caos y una respuesta contestataria frente al circuito del arte, hasta las expresiones conceptuales latinoamericanas que encontraron en esta vertiente una forma de hacer crítica, se rigen o están inscritas en un marco político, un marco de crítica hacia problemáticas sociales y que atañen a la mayoría de la población; además, estas propuestas conceptuales latinoamericanas adoptan una postura contestataria.

En suma, se puede considerar que el arte contemporáneo no podría existir como tal sin el conceptualismo, pues si bien las obras de arte pueden ser realizadas a partir de cualquier técnica o medio como soporte, su concepción y realización se producen a partir de una idea, de un concepto, y sobre todo en el arte contemporáneo latinoamericano, están hechas a partir de problemáticas de orden social y político, donde la obra, aparte de ser arte, se convierte en una herramienta crítica que busca despertar la conciencia del espectador. A pesar de que tal vez ahora cualquiera, sin ser artista profesional, podría “hacer arte”, se puede afirmar que el arte conceptual es una forma de arte donde las propuestas más creativas y efectivas son realizadas a partir de una profunda reflexión crítica.

Aun cuando el imaginario común es un punto clave y podría ser una característica de estas obras conceptuales —entendiendo que existen muchos imaginarios colectivos, que surgen dependiendo la zona o región, dependiendo de los propios problemas de ese espacio geográfico y de esa sociedad, pero al mismo tiempo existen estos imaginarios colectivos “generales”, que se vuelven parte ya de una región completa como lo es América Latina—, hace falta profundizar sobre la cuestión de en qué sentido puede afirmarse la existencia del arte latinoamericano.

El arte latinoamericano es un arte que ha sido planteado y elaborado por individuos latinoamericanos, esto quiere decir, personas que han nacido en alguno de los países de esta región. Sin embargo, entra en cuestionamiento si el arte hecho por artistas “extranjeros”, pero realizado en América Latina, es considerado entonces

arte latinoamericano. Expresa Graciela Speranza: “yo misma, creo que los artistas y escritores de América Latina no tienen que mostrar pasaportes ni agitar banderas, que el arte tiene que hablar a su manera, sin ninguna seña de origen que lo anteceda” (2012, p. 13).

Es imperativo tomar una postura frente a esta situación, pues si las obras de esos artistas “extranjeros” están interactuando con espacios, objetos, discursos y espectadores ubicados en la región de América Latina, por tanto se puede considerar pertinente incluir su trabajo en las expresiones artísticas contemporáneas latinoamericanas, pues se convierten en un dispositivo que crea vínculos, que articula reflexiones y preguntas sobre las situaciones que acontecen en nuestros países.

Se puede, entonces, encontrar esta distinción entre los artistas, los propios del lugar y aquellos que han llegado a hacer su arte en estos espacios, pero es de vital importancia tener una idea final de lo que es o se considerará arte contemporáneo latinoamericano, para así entender las obras y los artistas sobre los cuales se harán el resto de las reflexiones del presente trabajo. En este sentido, Gerardo Mosquera (2020) afirma:

Como resultado de las dinámicas artísticas y culturales de hoy y de un pensamiento crítico actuante, que ha influido sobre ellas, el arte latinoamericano ha ido dejando de serlo para devenir más bien *desde* América Latina. En vez de exigírsele declarar el contexto, se le reconoce cada vez más como participante en una práctica general contemporánea que no tiene por necesidad que exponer el contexto y que, en ocasiones, refiere al arte mismo (p. 16).

Resultan contundentes las palabras de Mosquera, al destacar que el arte contemporáneo latinoamericano no necesariamente necesita reflejar su contexto, sino como bien ha actuado el arte contemporáneo, también puede ser una crítica a la idea misma de arte. Esta afirmación es de gran ayuda para enriquecer las aproximaciones a las obras, así como a buscar nuevos caminos y modos de entenderlas.

Capítulo 2

Fronteras: líneas de confluencias y división

Según el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española, la palabra *frontera* significa “Confín de un Estado” (2014); como una segunda acepción encontramos que una frontera es un límite. A su vez, el *Diccionario panhispánico del español jurídico* dice que frontera es la “Línea que marca el límite exterior del territorio de un Estado, entendido como el espacio terrestre, marítimo y aéreo sobre el que ejerce su soberanía, lo que permite hablar de fronteras terrestres, marítimas y aéreas en función de la naturaleza física del espacio delimitado” (RAE, 2021).

Entonces, se puede entender a la frontera como esa línea o ese espacio divisorio que existe entre dos territorios. Las fronteras ponen al sujeto frente a una situación de separación, pero al mismo tiempo de unión. “Las fronteras separan, unen, delimitan, marcan la diferencia y la similitud, pero también producen espacios intersticiales, nuevos espacios que inauguran relaciones. Pueden ser burladas, acatadas, cruzadas, transgredidas, imaginadas, reales, reinventadas y destruidas. Confinan y liberan. Protegen y torturan” (Belausteguigoitia, 2009, p. 106).

Si bien por razones geográficas se pertenece a alguno de los dos lados que separa esa frontera, la sociedad crea y adopta identidades políticas y socioculturales que la hacen pertenecer también al otro lado fronterizo, o unirse para formar una nueva comunidad y espacios de relación. Estos espacios bien delimitados se vuelven lugares de reunión e intercambio, tanto de idiosincrasias como de materiales, especies, comidas, entre otros aspectos. Se convierten en espacios multiculturales, que propician la creatividad e imaginación; por tanto, son fructíferos en cuanto a propuestas artísticas y al desarrollo cultural.

2.1 Frontera México-Estados Unidos

Aun cuando en el mundo existen miles de líneas fronterizas que separan desde colonias hasta continentes, para fines de este análisis la frontera que se toma en cuenta es la que se encuentra entre México y Estados Unidos de América. Esta es una de las fronteras más importantes, considerándose una de las más transitadas a nivel mundial, pues la constante migración hacia los Estados Unidos vuelve a ese límite la entrada al país vecino, ya no solo para mexicanos, sino para miles de latinoamericanos que viajan en búsqueda de mejores oportunidades. En esta dinámica de intercambio poblacional y comercial de una frontera se encuentra un elemento importante por reflexionar: el tránsito, el recorrido, la acción de atravesar ese límite fronterizo para llegar a un destino, en búsqueda de un objetivo particular.

Entre México y los Estados Unidos de América “se extiende una línea fronteriza a lo largo de 3 152 km desde el Monumento 258 al noroeste de Tijuana hasta la desembocadura del Río Bravo en el Golfo de México. Son estados limítrofes al norte del país: Baja California, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas.” (Secretaría de Relaciones Exteriores, s.f.). Mientras que en Estados Unidos los estados fronterizos son California, Arizona, Nuevo México y Texas (imagen 2.1).



Imagen 2.1 Openstreetmap a través de BBC Mundo (10 de enero, 2019). Muro fronterizo entre Estados Unidos y México [Imagen digital, mapa].

De acuerdo con la oficina en México de la UNESCO y el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) México es considerado:

un país de origen, tránsito, destino y retorno de personas migrantes, al año ingresan a México más de dos millones y medio de personas a través de cruces terrestres formales en la frontera sur de México, mientras que más de trescientas mil personas lo hacen de manera irregular. Curiosamente, México es el segundo país de origen con más migrantes internacionales en el mundo, se calcula que alrededor de 38.5 millones de personas residentes en los Estados Unidos son de origen mexicano, en 2018 12.3 millones eran personas nacidas en México, y 26.2 millones eran personas mexicanas de segunda y tercera generación (Rommens, 2021-2022, 1' 24"-2'03").

Asimismo, de acuerdo con el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR), actualmente casi un millón de personas, incluidas las mexicanas, han dejado sus países de origen “a causa de la violencia, las amenazas, la extorsión, el reclutamiento de las pandillas o la prostitución, la falta de oportunidades, los estragos de la pandemia de COVID-19 y el cambio climático” (Organización de las Naciones Unidas, 2021, párr. 13).

Como puede advertirse, se presentan diversas situaciones que convergen en este espacio fronterizo, ya que la migración se vuelve un tema de gran relevancia en esa zona, con la entrada de *movimientos mixtos*²⁵ a las ciudades de Estados Unidos. La multiculturalidad que surge a consecuencia de esta situación –las distintas maneras de pensar, de vivir, de relacionarse y de tener sentido de pertenencia— es lo que ha permitido que exista un gran intercambio cultural, volviendo así este espacio un elemento en el cual diversos artistas centran sus obras. Actualmente se pueden encontrar obras artísticas que aluden a la frontera y a sus dinámicas de vida ya no solo desde las ciudades mexicanas o estadounidenses ubicadas en ese límite, sino que se apropian incluso del muro o valla que divide a los dos países. Es de gran importancia notar cómo los artistas se han dado a la tarea de tomar posiciones de reclamo social y de posturas políticas, pero también vuelven sus obras puntos de encuentro o reunión entre ambas poblaciones, generando de este modo un espacio

²⁵ El término *movimientos mixtos* se refiere a los flujos de personas que viajan juntas, generalmente de manera irregular, por las mismas rutas y utilizando el mismo medio de transporte, pero por diferentes motivos. Los hombres, mujeres y niños que viajan de esta manera a menudo han sido expulsados de sus hogares por conflictos armados o persecución, o se están desplazando en busca de una vida mejor (ACNUR, s.f., párr. 1).

de debate de ideas, así como un momento de reflexión sobre la vida fronteriza y la movilidad que existe en ese lugar.

Los artistas y las obras abordadas a continuación son una muestra de propuestas que se han realizado en torno a la frontera México-Estados Unidos, empezando por las que se hicieron en el lado mexicano, que si bien surgen como un señalamiento a situaciones que se vivieron en Ciudad Juárez, son una muestra de lo que ocurre al recorrer y conocer una ciudad, así como mantenerla viva. Más adelante, se habla de obras que abordan en específico el tema de las vallas o de esos elementos divisorios que vuelven real y visible el límite entre uno y otro territorio, además de la relación de los habitantes con esos elementos impuestos en su entorno. Para finalizar, se analizan un par de obras cuyo tema es el transitar de un espacio al otro, adoptando dinámicas de cruce ilegal que siguen vigentes en esta frontera.

2.2 Francis Alÿs

Francis Alÿs (Bélgica-México, 1959) estudió arquitectura en Bélgica y en Venecia. Ha expuesto su obra, tanto colectiva como individualmente, en distintos museos de México: Museo Jumex, Sala de Arte Público Siqueiros, Museo Amparo, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Museo Tamayo, entre otros, al igual que a nivel internacional en museos de Argentina, Estados Unidos, España, y en bienales como la de Venecia. En 1986 se traslada a México y empieza a desarrollar a inicios de los años noventa “su trabajo como artista caminando por las calles del centro de la Ciudad de México y documentando su cotidianidad a través de diapositivas, videos, postales e intervenciones performáticas” (MALBA, 2015, párr. 1). Este autor aborda temas relacionados con el viaje, los recorridos y la migración, encontrando esto último en su propia persona, pues él es un migrante, que por gusto personal e interés decidió quedarse y establecerse indefinidamente en México. Quizá es en este traslado donde surge su interés, tal vez inconsciente, de tratar tales temas en sus obras.

Alÿs realiza principalmente acciones y *performances*; en varias de sus piezas involucra a las personas que habitan los espacios que está interviniendo o que usa como motivo de sus acciones, dejando evidencia de sus trabajos en diferentes soportes, como el video, la fotografía, archivos, entre otros. Si bien ha centrado gran parte de su producción en México, ha realizado obras en otros países de América Latina, es el caso de Perú, Cuba y Argentina. “Conceptualmente su trabajo está íntimamente ligado a su forma de conocer y reconocer la ciudad: la exploración de la ciudad a través del paseo constituye el hilo conductor del planteamiento de su obra” (MACBA Barcelona, s.f., párr. 2).

En 2013, este artista desarrolló una serie de proyectos situados en Ciudad Juárez (imagen 2.2), población que se ubica en el estado de Chihuahua, al norte de México, justo en la frontera con Estados Unidos, colindando con El Paso, Texas. Ciudad que en años anteriores era considerada floreciente por su desarrollo económico que generaba empleos, se le conocía como un lugar que recibía migrantes, a la vez que era un destino de paso y de fiesta.



Imagen 2.2 Alÿs, F. (2016). *Mapa de ubicación de Ciudad Juárez* [Imagen digital, mapa]. En la publicación digital de la exhibición Francis Alÿs: Ciudad Juárez projects en David Zwirner Gallery, Londres.

Ciudad Juárez era un territorio donde algunos descansaban antes de continuar con su propósito de cruzar la frontera, mientras que para otros era un escape de sus vidas diarias, adonde asistían para divertirse. Ahora nada más le quedan los recuerdos de sus momentos más prósperos, de aquella época en la cual llegaban turistas nacionales y estadounidenses a pasar momentos de diversión que se basaban principalmente en vicios. Esta ciudad ha sido azotada en años recientes por el crimen y el narcotráfico, pues su conveniente cercanía a los Estados Unidos la volvieron un territorio en disputa por diversos grupos de narcotraficantes; asimismo, sus terribles episodios de las llamadas *muertas de Juárez* le han otorgado a este lugar una apariencia de olvido, desolación y rechazo frente a las miradas del resto del país y del mundo. Pasó de ser una ciudad próspera y con grandes atracciones a convertirse en una donde imperan las drogas, la violencia y el narcotráfico.

Ciudad Juárez ha sido un espacio de capas superpuestas e interconectadas de abusos humanos, sociales, económicos y políticos. Si en un inicio los cuerpos de mujeres desaparecidas se encontraron en el desierto, hoy son arrojados en las calles de la ciudad. Paralelamente, la guerra entre los cárteles de drogas y las políticas bélicas gubernamentales convirtieron a la antes conocida ciudad de la vida nocturna en una urbe fantasma. El más reciente ataque a Juárez ha sido la destrucción de su urbanismo y arquitectura bajo el errático lema de “la festividad es la protagonista y contenedora del crimen organizado y la masacre”. El Estado mexicano aniquiló el centro histórico de la ciudad: sus bares, prostíbulos, teatros, cantinas, pequeños comercios y hoteles (Artishock, 2015, párr. 15).

Ciudad Juárez ha sido el centro de atención por diversos hechos violentos, fue invadida no solo por el narcotráfico, sino también por el ejército y la policía federal de México, que sumidos en una “guerra contra el narcotráfico” volvieron aún más hostil la vida que se desarrollaba en la ciudad, haciendo visible una población con muchos huérfanos y viudas. Esto, aunado a los violentos feminicidios, llevó a que la ciudad se hiciera inhabitable, dando pie a que parte de la población emigrara a El Paso, Texas, la ciudad estadounidense vecina; otros tantos, desplazados internos, se desperdigaron por la República Mexicana.

Es un hecho que múltiples miradas se fijaban en esta ciudad, señalando y recriminando todo lo sucedido, pero su naturaleza periférica la mantenía

desatendida por el gobierno y sitiada por grupos delictivos. Francis Alÿs, no solo en *Ciudad Juárez postcards* (imagen 2.3), sino en otras obras que ha realizado –por ejemplo, *The loop* (1997)—, sigue una línea de indagación sobre lo periférico, proponiendo entender la periferia como una realidad y presencia. En este sentido, Bruce W. Ferguson (1998) menciona lo siguiente en el catálogo *Walks/Paseos* de Francis Aÿs: “La idea de la ‘visión periférica’ –una estrategia para aceptar la marginalidad como condición abstracta pero real de la existencia— es un elemento esencial en los movimientos de Alÿs” (p. 55). Siendo Ciudad Juárez justo una periferia, también se puede considerar este tipo de zonas como prósperas para el desarrollo cultural, ya que ahí convergen un sinnúmero de situaciones y encuentros que pueden ser puntos de partida para producciones artísticas, a las cuales se les da visibilidad y reconocimiento. Esta vez la ciudad fronteriza captó la atención del artista, quien tiempo después de estos hechos tan violentos regresó de nuevo las miradas hacia ese lugar, ahora al presentar su propuesta sobre lo acontecido.

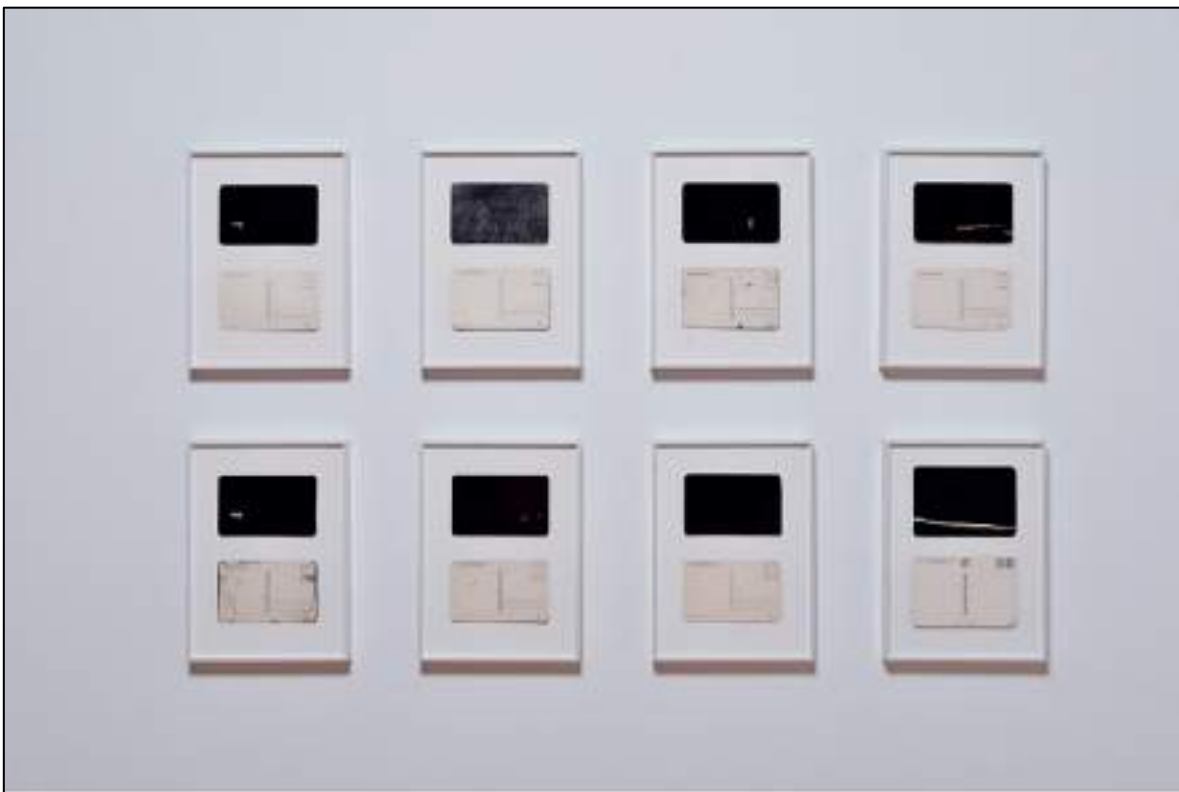


Imagen 2.3 Alÿs, F. (2013). *Ciudad Juárez postcards* [Postales intervenidas con tinta negra]. Exhibición en Museo Amparo, Puebla.

Ciudad Juárez Postcards es una serie de postales turísticas cuyas imágenes —sitios emblemáticos de la urbe fronteriza— fueron canceladas con marcador negro hasta desaparecer casi por completo. Mientras que en la cara posterior solo se observan algunos rastros de luz, la contracara de las postales muestra la información original de la atracción aludida. En medio de la obliteración, los pequeños destellos de luz pueden entenderse como un gesto pictórico que hace presentes los signos de una identidad que busca sobrevivir dentro de una ciudad azotada por el conflicto (Cuevas, 2020, párr. 1).

Si bien se ha mencionado la percepción que se tiene de esta ciudad como violenta, al artista no le interesaba visibilizar aún más esa imagen; por el contrario, derivado de esta y otras propuestas que componen su serie de obras sobre Ciudad Juárez, se puede notar el interés de Alÿs por temas como la salida ininterrumpida de sus pobladores, el exilio al que se han visto obligados por las constantes disputas territoriales de los grupos criminales y la violencia existente, así como también se observa la atención que presta a la ciudad, a los espacios que han quedado vacíos y a los destellos de vida.

A pesar del abandono y la soledad, de la violencia y la hostilidad, probablemente en esta obra Alÿs buscaba visibilizar aquellos resquicios de vida que quedaban en la ciudad, mostrar esas luces fugaces que intentan no apagarse, mientras el resto de la ciudad está envuelta por la oscuridad. Vuelve la mirada hacia aquellas personas que todavía habitaban en la ciudad y hacia la manera tan fugaz, y a la vez temerosa, en que sus vidas se desenvolvían, al tiempo que muestra lugares turísticos velados que aún prevalecen, en abandono, pero todavía presentes (imagen 2.4).

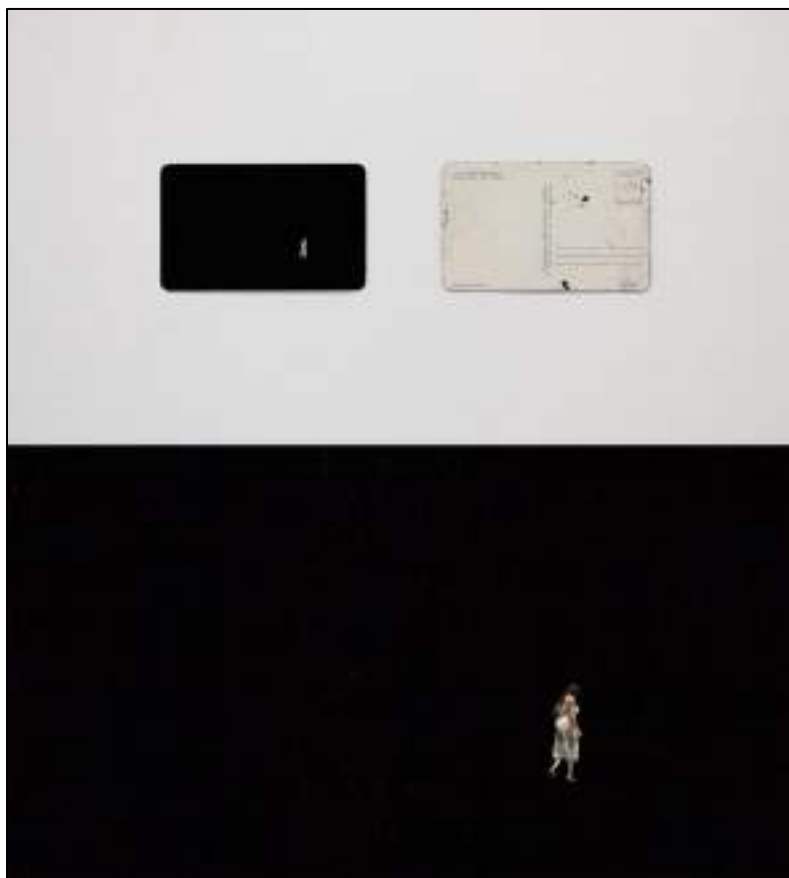


Imagen 2.4 Alÿs, F. (2013). Detalles de *Ciudad Juárez postcards* [Postales intervenidas con tinta negra].
Exhibición en Museo Amparo, Puebla.

Puede considerarse muy acertado el uso de las postales bajo la premisa de visibilizar o reafirmar aquellos elementos sobrevivientes de la ciudad, ya que las tarjetas postales son muchas veces miradas, encuadres o señalizaciones que los habitantes realizan sobre su propio territorio. Aún es común encontrar postales en las tiendas de *souvenirs* en las ciudades y aeropuertos, postales que permiten llevar un recuerdo de aquel lugar al cual se viajó o ser enviadas a otras personas para así darles a conocer los lugares recorridos, las vistas y los panoramas que se conocieron. Es de esta manera como Alÿs muestra en sus postales aquellos elementos sobrevivientes, aquellas luces de la ciudad que todavía podrían parecer atractivas o que dan indicios de una vida en esos espacios. Su obra le permite al espectador, a través de las imágenes veladas y de la información contenida al reverso, recorrer ciertas zonas, principalmente las turísticas, las cuales, a pesar de estar suprimidas, se pueden transitar.

Como puede advertirse, estas imágenes turísticas fueron ocultadas bajo manchas de plumón negro que el artista fue haciendo. En este sentido, de alguna manera podría hacerse referencia a que él dibujó sobre esas tarjetas postales —estrategia que ha usado en otras obras—, y en la propia acción de eliminar gran parte de las imágenes mediante el dibujo, lo que hacía era recorrer los lugares, así como analizar lo visible o aquello que ya no está en esas imágenes, para así cuestionar no solo la situación política social y de seguridad que vivían los pobladores, sino la propia mirada que estos tienen de su ciudad, a través de las postales.

La manera tan particular que tiene Alÿs de ocultar o borrar partes de la ciudad y dejar esas pequeñas señales o indicios de existencia en las postales, permiten reconocer en otro de sus trabajos la misma estética y tal vez la misma estrategia: *Paradox of Praxis 5* (imágenes 2.5 y 2.6), que realizó en colaboración con Alejandro Morales, Félix Blume, Julien Devaux y Rafael Ortega. Esta obra, que forma parte de la serie *Paradox of Praxis*, “es un registro en video de *la acción visibilizadora* que el artista nos propone en esta serie de acciones de Ciudad Juárez, donde Alÿs convierte el momento de creación en un esfuerzo corpóreo en relación con la idea occidental de productivismo; se trata de activar objetos o labores aparentemente fútiles” (Sala de Arte Público Siqueiros, 2015, párr. 4).



Imagen 2.5 Alÿs, F. (2013). Detalle de *Paradox of Praxis 5: Sometimes we dream as we live & sometimes we live as we dream* [Acción registrada en video]. Ciudad Juárez, México.



Imagen 2.6 Alÿs, F. (2013). Detalle de *Paradox of Praxis 5: Sometimes we dream as we live & sometimes we live as we dream* [Acción registrada en video]. Ciudad Juárez, México.

Si bien esta serie de acciones de *Paradox of Praxis* hacen alusión a aquellos movimientos que se realizan y que no llevan a nada, en esta acción número 5, el artista —a pesar de lo que representa caminar a la vez que patear un balón en llamas— realiza un recorrido por la ciudad, y mientras avanza, el fuego permite entrever ciertas zonas de edificios, de casas, de la calle, de autos, e incluso de personas; así pone de manifiesto la idea de hacer visibles ciertos elementos que aún persisten en el espacio, de la vida que se desarrolla en estos y de lo olvidados que están, pese a que es una zona visible por las situaciones negativas que se presentan ahí.

De igual forma, puede considerarse esta acción como una forma sutil de mostrar el espacio fantasmal en que se ha convertido la ciudad, y al mismo tiempo el fuego pudiera aludir a los violentos conflictos políticos, sociales y urbanos de los que ha sido víctima esta ciudad. Las prácticas artísticas que Alÿs propone en estas obras podrían considerarse estrategias de sobrevivencia, no solo de él como persona y artista, ni de su trabajo artístico, sino también de la propia ciudad, de los pobladores que todavía residen ahí y de la vida que todavía lucha por desarrollarse.

Es interesante también que en sus otras acciones de *Paradox of Praxis*, como en *Paradox of Praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)* (1997), Aljys arrastra un bloque de hielo mientras realiza un recorrido por distintas calles de la Ciudad de México. El hielo que arrastra se va derritiendo y disminuyendo su tamaño hasta quedar convertido en un cubo que continúa pateando y que por último desaparece por completo (imagen 2.7). Si bien el artista lleva a cabo una caminata, la cual conlleva realizar un esfuerzo físico, justo como la frase que el nombre de esta obra incluye: “algunas veces el hacer algo no lleva a nada”, al mismo tiempo arrastró un bloque de hielo que al final se derritió y terminó su recorrido sin concretar algo. En contraposición, en la acción número 5 se puede observar al balón como un elemento que permanece (imagen 2.8), pues a pesar de la distancia a la que es aventado o de los golpes que recibe, sigue envuelto en ese fuego, imitando así esos restos de vida y de ciudad que se encuentran en este espacio.



Imagen 2.7 Aljys, F. (1997). Detalles de *Paradox of Praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)* [Acción registrada en video]. Ciudad de México, México.



Imagen 2.8 Alÿs, F. (2013). Detalle de *Paradox of Praxis 5* [Acciones registradas en video, realizadas en Ciudad Juárez, México].

En el video de la acción se alcanzan a ver el paisaje devastado, las ruinas y los elementos que aún conforman la ciudad. La representación de este territorio presupone una señalización de los signos que lo componen y que dan evidencia de las transformaciones tanto sociales como culturales de ese espacio. Al respecto, es importante precisar que Alÿs realizó un esquema con las palabras claves que atravesaron sus acciones en Ciudad Juárez (imagen 2.9). En este mapa se pueden observar en un mismo nivel los conceptos de muerte, noche, vida, fuego y resiliencia. Sin embargo, a pesar de estar en el mismo plano, se advierte que las palabras *fuego* y *vida* están cercanas o juntas, apartadas de *noche* y *muerte*, mientras que *resiliencia* se encuentra aislada del resto de las palabras. Puede entonces interpretarse el fuego como la vida —lo que ya se ha mencionado—, esa vida que lucha por sobrevivir frente a la oscuridad y adversidad. Por consiguiente, el fuego, esa llama vivaz, puede simbolizar el camino hacia la resiliencia, hacia la aceptación: un camino que se tiene que recorrer, que dejará entrever el daño que se ha causado, pero al mismo tiempo brindará la ilusión de una renovación.



Imagen 2.9 Alÿs, F. (2016). *Mapa semántico* [Imagen digital]. En la publicación digital de la exhibición Francis Alÿs: Ciudad Juárez projects en David Zwirner Gallery, Londres.

Estas acciones de *Paradox of Praxis*, así como otras tantas que ha realizado el artista, nos llevan a observar gestos y movimientos absurdos, que nos parecerían ilógicos y sin sentido, pero que en la lógica del artista funcionan como estrategias de reconocimiento, de reflexión y de acción para entender su entorno.

Desconcertado con las idiosincrasias inexplicables que observaba en el Centro Histórico, comenzó a realizar acciones absurdas como mirar al cielo hasta que otros lo imitaban o empujar un gran bloque de hielo por las calles hasta que se derritió por completo. Estas acciones fueron un medio para que Alÿs explorara las calles y los barrios y reflexionara sobre ciertos marcadores socioculturales prevalecientes en la metrópoli (Museo Jumex, 2022, párr. 1).

Ya se han mencionado con anterioridad las apropiaciones y resignificaciones que Alÿs realiza sobre la ciudad, sobre esas señales o síntomas que permiten acercarse al desarrollo e interacción sociocultural de determinado espacio. Es en esta secuencia de acciones absurda —que encontramos dentro sus obras— donde

localizamos indicios de repetición, acciones repetitivas, como el hecho de eliminar elementos de una imagen o aventar un balón en llamas mientras se camina. Son estas reiteraciones las que nos llevan a enlazar las caóticas imágenes que nos propone Alÿs con el mito de Sísifo, recordando que este personaje mitológico es condenado a subir cuesta arriba una montaña mientras empuja una gran roca, pero al momento de alcanzar la cima, la roca se vuelve pesada y resbala hasta llegar de nuevo abajo. En su suplicio, Sísifo vuelve a iniciar su ascenso repitiendo una y otra vez ese pesado recorrido, que le ha permitido conocer el espacio transitado, así como los obstáculos que se encuentran en su camino, sin dejar de lado la pesada carga que debe subir.

De manera análoga, este artista repite su recorrido, ya sea de manera física (aventando el balón envuelto en fuego) o visual (al mirar las imágenes de las postales y cubrir con una mancha negra ciertos elementos), sin dejar de lado las cargas sónicas que se presentan en Ciudad Juárez, aquellas que remiten a los problemas político-sociales y culturales que ya se han abordado en el presente texto; tal es el caso del fuego en el que está envuelto el balón, esa llama constante que si bien se ha analizado como una forma de resiliencia y renovación, podría entenderse también como los restos de la ciudad, aquellos restos que sobreviven al incendio y al destrozo al que fueron sometidos. La reiteración de sus acciones permite al artista no solo llevar a cabo la obra, sino que además lo faculta para hacer reinterpretaciones, remarcar ciertas características del espacio que al final serán elementos que se convierten en estéticos, para entonces posibilitar al espectador conocer y recorrer de manera distinta esos espacios, en este caso Ciudad Juárez.

Las obras y acciones que realiza Francis Alÿs permiten descubrir nuevas formas de ver y transitar un espacio físico, así como notar características particulares de estos, como en *Border barrier typologies* (2019-2020), una serie de 23 pinturas que Alÿs realizó en México durante el confinamiento derivado de la pandemia de COVID-19, que en México comenzó en el año 2020. Estas pinturas son un reflejo de las diversas formas físicas, y por tanto visuales, que tienen las delimitaciones territoriales de distintos puntos fronterizos en los cuales ha estado el artista (imágenes 2.10 y 2.11).



Imagen 2.10 Alÿs, F. (2021). *Border Barriers Typology: Case #10 (USA-Mexico)* [Imagen digital de pintura]. En la publicación digital de la exhibición *Border Barriers Typology* by Francis Alÿs en Galerie Peter Kilchman, Zürich.



Imagen 2.11 Alÿs, F. (2021). *Border Barriers Typology: Case #11 (USA-Mexico)* [Imagen digital de pintura]. En la publicación digital de la exhibición *Border Barriers Typology* by Francis Alÿs en Galerie Peter Kilchman, Zürich.

Así pues, resulta imprescindible mencionar y retratar la frontera entre México y Estados Unidos, ya que es un espacio en el cual el artista ha centrado varias de sus producciones, como lo hizo con *Ciudad Juárez postcards* (2013) para visibilizar un espacio que estaba siendo suprimido por la desterritorialización que provino de distintos problemas de violencia y narcotráfico, pero que al mismo tiempo fue invadido por la soledad debido al desplazamiento poblacional, dado seguramente por la cercanía con Estados Unidos, y por la búsqueda de tener una vida mejor. O como en *The loop* (1997), donde Alÿs emprendió un periplo de Tijuana a San Diego viajando a distintos países con tal de no cruzar la frontera entre México y Estados Unidos, evitando así integrarse a la dinámica y el movimiento poblacional que se lleva a cabo en ese espacio territorial.

Al hablar de delimitaciones, de territorios y de fronteras, Alÿs –tal vez sin haberlo planeado— realizó una producción de dibujos que pueden hacer alusión a lo vivido durante el confinamiento por la pandemia, cuando los habitantes del país nos encerramos en nuestros propios espacios, en casas, departamentos, remolques..., aquello que nos mantuviera separados del resto de las personas (familiares, amigos, vecinos o conocidos). Permanecimos encerrados en espacios de diversos tamaños, algunos con la posibilidad de salir aunque fuese al jardín, otros por completo apretados en pequeños espacios que anteriormente solo se usaban como dormitorio.

También se tuvo que delimitar el espacio familiar si es que había algún enfermo de COVID-19, colocando una especie de vallas o de elementos que separaran a las personas sanas de las afectadas: plásticos, acrílicos, puertas o cualquier otro que permitiera demarcar espacios y al mismo tiempo fungir como elementos protectores. Si se llegaba a estar en un espacio público, era indispensable cuidar la distancia social, regresando a la idea de espacio vital que prácticamente se había borrado en el ámbito cotidiano: de nuevo nos encontrábamos circunscritos a un espacio personal, esta vez marcado por líneas en el piso que indicaban dónde pararse o cuáles asientos podían ocuparse. Incluso el uso de guantes y cubrebocas podrían considerarse también como estas barreras que impedían el paso del virus al cuerpo.

Encerrado en estas vallas pandémicas, Alÿs consideró pertinente o atractivo hacer, mediante esta serie de pinturas, una tipología de las vallas divisorias que existen en las fronteras, mostrando estos esqueletos matéricos que dividen, que separan, que delimitan, pero que también resguardan, defienden y dan un sentido de pertenencia. Las pinturas son como esquemas, representaciones que aparte de regalar una descripción visual de aquello real material —como aquellas vallas duras y firmes, las transparentes y livianas, las que cubren todo, las que apenas si existen, las que son dobles (buscando tal vez mayor protección pero que dejan en medio de ellas un espacio inhabitable y tierra de nadie que por un descuido, intrusión o apropiación podrían causar hasta un enfrentamiento entre países); otras que son vallas de alambre mientras que algunas consisten en postes de metal, la mayoría de ellas con elementos que parecen punzocortantes para inhibir los deseos de cruzar estas líneas—, también podrían aludir a una suposición sobre el carácter de las naciones: las fuertes y de primer mundo, las pobres, aquellas que sí delimitan pero están abiertas a recibir a cualquier persona del mundo, aquellas que son tradicionales, las que son extremistas, entre otras posibilidades.

Tal vez esta serie de pinturas fueron realizadas ilustrativamente, pero también consideramos que de manera provocativa, pues al igual que en otras de sus obras. en estas pinturas el artista hace referencia a fronteras con disputas, en constante conflicto, muy vigiladas. Estas provocaciones políticas que acostumbra hacer Alÿs permiten recordar el deseo presente y constante que existe de cruzar estos espacios.

2.3 Marta Palau Bosch

Marta Palau Bosch (España-México, 1934-2022) es una artista de orígenes españoles que, debido al exilio al que su familia y ella se vieron sometidas durante la Guerra Civil Española, llegó a México en 1940, donde desarrolló su vida e identidad, así como su trabajo artístico; obtuvo la nacionalidad mexicana y fue una importante representante del arte de nuestro país. Estudió en la Escuela Nacional

de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" y complementó sus estudios en Estados Unidos y en España.

Destacan su labor de promoción cultural, las cinco ediciones del Salón Michoacano Internacional del Textil en Miniatura (1982-1986) y su labor en el Centro Cultural Tijuana, donde organiza el Salón Internacional de Estandartes (1999-2010). Ha sido coordinadora de arte del Centro de Arte Moderno de Guadalajara, asesora en el Instituto Allende, jurado en diversos concursos de pintura, además de impartir talleres de instalación y de escultura textil (Secretaría de Educación Pública, 2015, párr. 3).

Palau ha presentado su obra en numerosas bienales, festivales y salones de pintura, en galerías y museos tanto nacionales como extranjeros, entre ellos el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, el Museo de Arte Contemporáneo de Roma y el Fórum Eugénio de Almeida en Portugal.

Marta Palau residió durante un tiempo en Tijuana; por tanto, tuvo un contacto directo y cotidiano con la frontera, lo cual se vio reflejado en su trabajo, ya no solo en lo representativo, sino convirtiéndolo en un campo de apropiaciones y resignificaciones de espacios y visibilidades, así como de materialidades. Si bien sus trabajos se caracterizaron por el uso de diferentes materiales, como el papel amate que se produce a partir de la corteza de árboles, las hojas de maíz seco, ramas de árboles, entre otros, también utilizó en sus producciones técnicas tradicionales como el dibujo y la pintura. Esto se ejemplifica en su obra *Front-era* (1999), donde Palau realizó una representación de las fronteras, proponiendo estas como:

finas barreras impuestas por los seres humanos que impiden la realización de una nueva vida. Las pinturas muestran con intensidad esta perspectiva, en la que el norte de Tijuana, México, es la "tierra prometida"... Palau simbolizó la frontera como una pared negra que atraviesa el gran lienzo, como si surgiera del paisaje para imponerse de forma inexorable sobre el fondo inmaculado (Museo de arte USC Fisher, s. f., párr. 5).

Esta pintura (imagen 2.12) permite observar de alguna manera la vista o el anhelo de los migrantes, representando la frontera México-Estados Unidos. En su obra, Palau deja ver esta barrera como una mancha negra, muy distinta de las representaciones que hace Alÿs de las vallas, que por su materialidad dejan

entrever el otro lado. Sin embargo, en esta obra de Palau se puede observar una línea gruesa que se aleja pero que al mismo tiempo parece estar muy alta; aparentemente esta gran pared divisoria no permite ver nada a través de ella, obligando a este actor de la pintura (figura humana negra) a utilizar artefactos que le permitan alcanzar la parte más alta de la barrera para poder mirar hacia el otro lado, un espacio que se aprecia claro, abierto e infinito, listo para recorrerse y explorarse, un lugar de esperanza para una nueva vida.



Imagen 2.12 Palau, M. (1999). *Front-era* [Acrílico, pastel al óleo, cañas de bambú, cuerda, pegamento sobre lienzo]. USC Fisher Museum of Art, Los Angeles.

Es interesante cómo la artista propone las barreras como estos espacios o elementos que impiden la realización de una nueva vida, remitiéndolos imprescindiblemente a estos movimientos mixtos, a estos viajeros migrantes que

emprenden el camino en busca de llegar al lugar que les permita mejorar sus condiciones de vida, arriesgando todo durante su trayecto, y que al arribar al Norte se topan con estas monstruosas vallas, al tiempo que se cruzan con personas y situaciones que también se convierten en obstáculos, en barreras que de vez en vez les van haciendo más difícil concluir su viaje.

Doble muro (2006, imagen 2.13) es una obra en la que Marta Palau representa un hecho que sucedió en la frontera en Tijuana en el año 2005, en el cual un joven mexicano fue asesinado por un agente de la policía fronteriza de Estados Unidos, lo cual en su momento dio mucho de qué hablar, poniendo sobre la mesa los actos de racismo, discriminación y agresión que sufren los migrantes durante esa dura travesía que realizan en aras de lograr el sueño americano.



Imagen 2.13 Palau, M. (2006). *Doble muro* [Instalación]. Sala de Arte Público Siqueiros, Ciudad de México.

En *Doble muro* tenemos una silueta humana tejida en fibras y tramas naturales ubicada en el suelo, rodeada de los dos muros simbólicos. Esta figura nos evoca las siluetas que demarcan con gis en el suelo los policías o agentes de medicina legal para establecer una huella del cadáver y su posición corporal. Tiene en su cabeza una pequeña abertura en forma de umbral. La silueta hecha en petate está inspirada en una figura del arte rupestre. Marta la retoma de las pinturas en las cuevas de Baja California y bautiza a este personaje como el hombre de Baja (establece un juego doble e irónico con el lenguaje, refiriéndose a un hombre dado de baja, es decir, asesinado, y vincula esta idea con la del hombre rupestre de Baja California). De esta manera logra aludir a un joven real muerto a manos de un policía norteamericano, en el momento de saltar el muro. Este hecho acaeció a finales del año 2005 y fue difundido ampliamente por la prensa, que hizo hincapié en que el sujeto había sido asesinado con un balazo en la espalda, lo que enfatiza la cobardía del perpetrador del acto y la alevosía con la que actúan las autoridades fronterizas norteamericanas en los casos que involucran a inmigrantes ilegales (Rojo Betancur, 2006, p. 158).

En esta imagen, en la que se puede apreciar la obra montada en exposición, resulta interesante notar la materialidad, la cual representa una figura humana tirada en el piso, y parecería que de manera intencional queda encerrada entre los dos muros, conformados por ramas de árbol entrelazadas. Esa zona, donde probablemente se encuentra en un limbo, es un espacio en el cual la persona o el cuerpo no pertenece a ninguno de los dos lugares, y por consiguiente queda suspendido en un espacio y tiempo diferentes de los que tienen los dos países. Es preciso mencionar esta situación, pues es donde se ubican la mayoría de estos viajeros obligados a desprenderse de sus propios lugares, pues ya no pertenecen a su tierra, a su país: a cada paso que dan se alejan de esa pertenencia a un lugar, buscando uno nuevo al cual integrarse, pero muchas veces no llegan a hacerlo.

La obra de Marta Palau también está compuesta por lo que podría considerarse este doble muro, esta doble valla, representado por las ramas entrelazadas que evocan escaleras, un elemento recurrente en las obras de Palau a la hora de hacer sus representaciones sobre las fronteras. Puede interpretarse esta escalera como una búsqueda por alcanzar algo, y asimismo como el medio a través del cual se llega al objetivo pretendido, en este caso, llegar a Estados Unidos. Entonces, para los migrantes esas escaleras son el camino más rápido para cruzar al otro lado de ese gran muro y culminar así su travesía.

2.4 Tania Candiani

Tania Candiani (México, 1974), es una artista mexicana que ha desarrollado sus obras principalmente a través de instalaciones, video, audio, y objetos, utilizando diferentes medios, tanto tradicionales –pintura, escultura, técnicas mixtas— como tecnología visual y sonora; plantea sus obras a través de investigaciones profundas.

Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte de México; ex beneficiario de la Beca Guggenheim en las Artes, la Beca de Investigación para Artistas del Instituto Smithsonian; Artista residente en el programa Arts at CERN, en Ginebra, Suiza. En 2015 representó a México en la 56 Bienal de Venecia. Su obra ha sido expuesta internacionalmente en museos, instituciones y espacios independientes, y forma parte de importantes colecciones públicas y privadas. Sus libros monográficos son *Tania Candiani. Los ojos bajo la sombra* (2023); *Tania Candiani. Como el trazo, su sonido* (2022); *Habita Intervenido* (2015); *Possessing Nature* (2015); *Cinco variaciones de circunstancias fónicas y una pausa* (2014) (Candiani, s.f., párr. 2).

Candiani desarrolla sus proyectos mayormente en sitios específicos, aprovechando la relación entre la carga histórica y los procesos sociales que se desarrollan en el lugar. Derivado de las investigaciones que realiza, sus obras podrían parecer documentales, pues dentro de estos trabajos se pueden observar archivos y elementos de registro. De este modo realiza una especie de reorganización de la información y de los materiales hasta llegar a su pieza final, en la cual se concretan las investigaciones que lleva a cabo.

Reinterpretación de paisaje. Toque de valla (2008) es una obra que la artista realizó justo en la frontera entre México y Estados Unidos, en la ciudad de Tijuana (imagen 2.14). Una acción en la que la participación ciudadana resultó importante y necesaria, pues buscaba enfrentar a los habitantes del lugar con su realidad física espacial.



Imagen 2.14 Candiani, T. (2008). Detalle de *Reinterpretación de paisaje. Toque de valla* [Acción]. Tijuana, México.

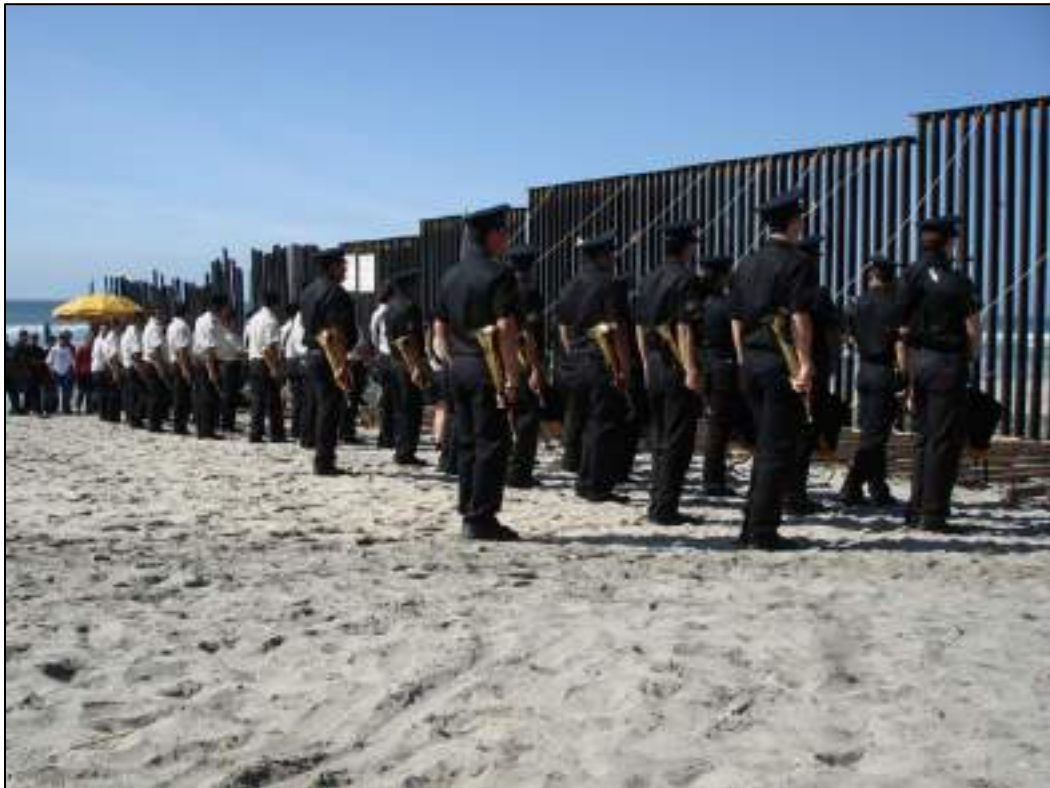


Imagen 2.15 Candiani, T. (2008). Detalle de *Reinterpretación de paisaje. Toque de valla* [Acción]. Tijuana, México.



Imagen 2.16 Candiani, T. (2008). Detalle de *Reinterpretación de paisaje*. *Toque de valla* [Acción]. Tijuana, México.



Imagen 2.17 Candiani, T. (2008). Detalle de *Reinterpretación de paisaje*. *Toque de valla* [Acción]. Tijuana, México.

Como puede advertirse en las imágenes, para esta acción se instaló una valla metálica que se adentra en el mar, al tiempo que una banda de regimiento musicalizaba la escena tocando sus tambores y trompetas (imagen 2.15). La acción se realizó utilizando estructuras de madera y cuerda (imágenes 2.16 y 2.17). Estas estructuras, en forma de escalera, fueron colocadas erguidas contra la valla, y la comunidad participante las usó para escalar a la parte superior de la instalación y ver por encima de la estructura metálica. Así, *Toque de valla* representa otra perspectiva de la vista de un paisaje inexistente en la valla fronteriza entre México y Estados Unidos, pero esta vez involucrando al público, para inducir en las personas participantes una comprensión física de su propia realidad.

Al igual que en la instalación de Palau, aquí la presencia de las escaleras podría referir a esa búsqueda y alcance, pero al mismo tiempo, con Candiani, la escalera permite visibilizar una realidad, voltear miradas hacia un paisaje, una ilusión, hacia un espacio que no pertenece a nadie y que parecería casi invisible ante la mirada cotidiana de los lugareños. Al momento de hacer visible ese espacio intangible, esto provoca que la comunidad tenga un acercamiento vivencial a lo que miles de viajeros migrantes ven al lograr cruzar la frontera. El elemento sonoro es muy importante en la obra de Candiani, en esta ocasión fue una banda de regimiento la que llenó de sonido este acto, pretendiendo tal vez reafirmar la identidad de la comunidad participante, otorgándole la solemnidad necesaria a la acción, o rindiendo un homenaje a los migrantes, en especial a aquellos que han perdido la vida en su trayecto hacia una nueva y mejor vida. Sería interesante saber lo que pensaban los habitantes del lado estadounidense al ver a las personas escalando, asomándose y solamente observando. Tal vez la artista, sin quererlo, los llevó al límite, al desconocer si las personas saltarían hacia su lado, dejándolos en incertidumbre por la manera fugaz, pero penetrante, con que observaban lo que había al otro lado de la valla.

Las escaleras utilizadas por Palau y por Candiani, así como el papel central que toman como medio de obtención de un objetivo, pueden remitir al famoso juego Serpientes y escaleras, un juego popular mundialmente conocido, del que cada país

o cultura ha ido apropiándose y cambiando algunos aspectos visuales y de fines lúdicos. Este juego por lo regular consiste en un tablero que consta de 100 casillas, los jugadores eligen una ficha o algún artefacto que los represente en su avance en el tablero y tiran un dado para avanzar en casillas el número que obtienen. A lo largo del recorrido que los jugadores realizan y conforme avanzan se encuentran con la imagen de una escalera, que puede hacerlos avanzar el doble del recorrido que llevaban, o bien una serpiente, con la cual descienden o retroceden en su juego, incluso llegando de nuevo al inicio de este. Puesto que este juego fungía como un método o una estrategia de enseñanza sobre valores, moral, acciones buenas o malas y toma de decisiones, se podría muy bien relacionar con el trayecto que siguen miles de personas migrantes. Bien pueden encontrar elementos y situaciones que serán escaleras en su camino, que les ayudarán a alcanzar más rápido su destino, pero también pueden encontrar serpientes, o esas vallas, esas barreras y obstáculos que les impiden el paso, que los hacen retroceder.

En esta obra se puede apreciar cómo el arte toma casi cualquier cosa para lograr sus propósitos. Candiani se apropia de la idea misma de valla, de frontera y de la migración para llevar a cabo su obra; asimismo, se puede observar cómo involucra a los espectadores de manera activa, pues son estos los que en realidad realizan la acción. Ya no se hace una representación o reinterpretación ni de materiales ni de situaciones: estas materialidades y circunstancias físicas y reales se convierten en la maquinaria mediante la cual se muestra, analiza y critica a las mismas.

2.5 Miguel Fernández de Castro

Miguel Fernández de Castro (México, 1986) es un artista mexicano que ha desarrollado sus obras principalmente en la zona del desierto de Sonora; entre su producción se puede encontrar escultura, fotografía, video y archivos. Ha expuesto en importantes museos de nuestro país: Museo Jumex, Museo de San Ildelfonso, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Museo de Arte de Sonora, Casa del Lago y Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. A nivel internacional, su

obra se ha expuesto en los espacios siguientes: Museum of Anthropology, en Vancouver; Museum of Latin American Art, en Los Ángeles y Museum of Contemporary Art, en Tucson.

Fernández de Castro vive y trabaja en la región fronteriza entre Altar (México) y Tucson (Estados Unidos). Es un artista visual “cuyo trabajo examina cómo las economías extractivas y criminales transforman materialmente un territorio” (Fernández de Castro, s.f., párr. 1). El cuerpo de su obra se basa en proyectos que realiza a largo plazo en la región del desierto de Sonora y sus alrededores, donde el interés prevaleciente es la modificación territorial que se sufre en esta zona de la frontera, derivada de la extracción de diversos materiales y minerales.

Sonora es un estado de la República Mexicana que colinda con Arizona. Al ser un estado fronterizo, allí convergen múltiples prácticas de desplazamiento de mercancías y materiales, de drogas y de personas. Lo mismo que en Ciudad Juárez y en Tijuana, encontramos una migración importante que transita por esta frontera.

Altar (población 8,000) es la penúltima ciudad antes de la frontera con Arizona. Debido a su proximidad a los Estados Unidos, se ha convertido en una estación de paso para que los migrantes de México y América Central se preparen para el tramo final de su viaje. Pagan precios exorbitantes a las operaciones de contrabando de propiedad de la mafia para un paso seguro. Algunos inmigrantes ganan dinero extra transportando cargamentos de drogas en su caminata de 170 millas a Tucson. Esta economía de mercado negro en auge ha traído una violencia extraordinaria a Altar. La mayoría de los residentes tienen un amigo o familiar que ha sido asesinado o desaparecido (Pearl, 2021, párr. 4).

Los movimientos mixtos causan que las ciudades fronterizas se vuelvan lugares de paso, donde la vida se desenvuelve de manera diferente en comparación con el resto del país, quizá es una vida mucho más rápida e instantánea, durante la cual se conocen personas que seguramente no se volverán a ver. Estos flujos movidosos y ágiles aparecen y desaparecen de manera constante, volviéndose una acción que se repite de manera circular, aunque siempre los actores son distintos.

En su pieza *The Brick* (imagen 2.18), Miguel Fernández propone un acercamiento al transitar de los migrantes, mostrando un poco de las adversidades y los caminos

a los cuales se enfrentan durante su recorrido ilegal para cruzar al otro lado de la frontera norte de la República Mexicana, ahora desde el estado de Sonora hacia Arizona.



Imagen 2.18 Fernández de Castro, M. (2017). *The Brick* [Instalación]. Pieza expuesta en Museum of Contemporary Art, Tucson, Arizona.

Esta obra consiste en una propuesta del trayecto ilícito que miles de personas realizan a diario, el artista pagó a un contrabandista para cruzar hacia Tucson una pieza de ladrillo rojo (imagen 2.19), esta pieza fue encontrada en una fábrica abandonada en Sásabe (imagen 2.20), su destino era el Museum of Contemporary Art en Tucson, que invitó al propio artista a exhibir su trabajo. Durante esta travesía, se pidió a la persona que cruzaría el ladrillo –por el camino por el cual son

contrabandeadas drogas y personas—, a que lo llevara como transporta a cualquier persona o cualquier mercancía ilegal, solicitando que le tomara fotografías para mostrar un poco de las peripecias por las que se atraviesa al cruzar ilegalmente al país vecino (imagen 2.21).

This project addresses the border as a productive space where new forms of criticism, action and value come into being. Prompted by an invitation to exhibit my work at MOCA Tucson, I decided to send a brick from an abandoned brick factory in Sásabe, Sonora. The brick was smuggled across the valley that separates Sásabe from Tucson —following the same route that drugs and undocumented immigrants use— and delivered at the doors of the museum. The production budget granted was given to a smuggler as pay for his work (Fernández de Castro, s.f., párr. 1).



Imagen 2.19 Fernández de Castro, M. (2017). *Ladrillo encontrado y elegido para la exhibición* [Fotografía de registro]. Ruinas de una fábrica de ladrillos, Sásabe, México.



Imagen 2.20 Fernández de Castro, M. (2017). *Ruinas de una fábrica de ladrillos* [Fotografía de registro]. Sásabe, México.

¿Qué mejor propuesta para una invitación a participar en el Museum of Contemporary Art de Tucson que una obra que evidencia el tráfico de personas y mercancías en esta región? Asimismo, el artista realizó un acto de rebeldía y de poco respeto a la institución al haber pagado con el apoyo otorgado para su obra al contrabandista que llevó el tabique desde el desierto de Sonora a las puertas del museo, un pago como el que las personas dan a los conocidos *polleros* o *coyotes* para que los crucen a Estados Unidos. Esta obra propone no solo un recorrido visual a través de las fotografías que se tomaron como prueba de ese viaje, sino un recorrido imaginario de lo que los migrantes deben atravesar, o de lo sencillo que puede ser llevar a cabo el contrabando.

De igual manera, se pone en entredicho la participación que el artista tiene en la realización de la obra, así como la originalidad y propiedad de ese archivo visual, puesto que en este sentido podría considerarse la gran participación del traficante, ya que fue él quien transportó o movilizó el ladrillo, así como también capturó las imágenes que se pueden ver como el archivo del proceso de realización de la obra.



Imagen 2.21 Fernández de Castro, M. (2017). *Trayecto del contrabando de un ladrillo* [Fotografías de registro]. Sásabe, México.

Es así como un trayecto que atraviesan diariamente miles de personas y de mercancías puede volverse la estrategia de una acción para una obra de arte contemporáneo, estrategia que al mismo tiempo funge como una crítica y señalización de las problemáticas que se viven a diario en esta zona fronteriza. El cinismo con el que el artista se deshace del dinero de la financiación de su proyecto pone también en discusión el estado del arte, la manera a veces tan indiscriminada en que un artefacto podría llegar hasta la sala de un museo. Sin embargo, la acción, su planeación, su temporalidad y el hecho de haber pagado por un servicio vuelven la obra tan válida como cualquier otra, aunándole la crítica sociopolítica que se plantea.

2.6 Gabriel Garcilazo

Gabriel Garcilazo (México, 1980) es un artista visual cuyas obras han sido exhibidas en museos y galerías del país, tal es el caso del Museo Universitario del Chopo, la Galería Jardines de México y el Centro Cultural Jardín Borda. También ha expuesto en galerías como la del Instituto Cultural de México en Miami y ha participado en ferias de arte, entre ellas Scope Art Fair en New York y Basel en Suiza. Sus obras se encuentran en colecciones como la del Museo Carrillo Gil, en la Sala de Arte Público Siqueiros, y en colecciones de distintas universidades, como la UNAM y la Iberoamericana.

El trabajo de este artista “gira en torno a procesos de investigación y apropiación de imágenes e información de archivos históricos y la cultura visual, para abordar desde ahí problemáticas o fenómenos sociales de la actualidad” (Garcilazo, s.f., párr. 1). Se ocupa principalmente de problemáticas como el paisaje urbano, la sobrepoblación y explotación de los espacios habitacionales, las ciudades, los recorridos que se pueden realizar en estas, así como el conjunto de características que identifican un paseo en la ciudad.

Garcilazo presentó su serie *Distopías* (2017) en el Museo Universitario del Chopo. En este conjunto de obras el artista brinda una visión actual sobre las caminatas, peregrinaciones o travesías que miles de personas migrantes viven en su búsqueda por llegar a los Estados Unidos. Eso representa llevar a cabo largas caminatas, enfrentarse a nuevos lugares y a un idioma diferente, arriesgar la vida con duras pruebas físicas, como atravesar ríos o desiertos para llegar al otro lado de la frontera. La obra pretende “narrar situaciones relacionadas a la migración en el México actual: desde el tráfico de drogas y sus efectos colaterales, hasta la migración campo-ciudad y hacia Norteamérica como efectos de la pobreza en Latinoamérica” (Garcilazo, s.f., párr. 1).

El artista aborda estas situaciones desde una narrativa visual basada en los códices prehispánicos, específicamente en aquellos que narran la histórica y mítica migración del pueblo mexicana al lugar donde fundarían Tenochtitlán, tal es el caso

del *Códice mágico distópico* (imagen 2.22). Creando así una secuencia de pinturas y dibujos que presentan el recorrido que realizan los migrantes.



Imagen 2.22 Garcilazo, G. (2017). De la serie *Distopías: Códice mágico distópico*. Lámina 1 de 36 [Registro digital]. Exhibición en Museo Universitario del Chopo, México.

El código en el que se basó el artista fue el *Códice de Azcatitlán* (imagen 2.23), el cual es considerado como un libro de historia, pues narra la vida y el desarrollo del pueblo mexicana, desde el momento en que los gobernantes toman la decisión de salir de su lugar de origen en búsqueda de nuevas oportunidades –incluyéndose en esta narración desde la peregrinación y las vicisitudes que atravesaron hasta encontrar el lugar en donde se fundaría Tenochtitlán— hasta algunos episodios posteriores a la conquista que sufrieron por parte de los españoles.

La primera parte (láminas 2 a 25) narra la historia de la marcha de los mexicas desde su salida de Aztlán hasta la llegada a Tenochtitlán, considerada la tierra prometida según el mito; se reseñan los pormenores de la peregrinación, al ir pasando por diferentes sitios en los que sufren diversas experiencias, algunas de gran dramatismo, lo que redundará eventualmente en la plena maduración del grupo. Siguen una serie de 12 escenas más, en las que se narra detalladamente cada una de las etapas de la peregrinación, las fechas de estancia en los diferentes puntos

que van tocando los peregrinos, las rutas, la topografía y la orografía, así como la flora y la fauna; también se narra la vida cotidiana, los festejos del “fuego nuevo”, y sobre todo los sucesos de carácter bélico (Valero de García Lascuráin, 2014, párr. 1).



Imagen 2.23 *Códice de Azcatitlán. Láminas 6 y 7, la peregrinación* (fines del siglo XVI) [Imagen digital]. Actualmente resguardado en la Biblioteca Nacional de Francia.

En la misma tónica, Garcilazo realiza esta serie de pinturas que muestran el peregrinar migratorio de diferentes grupos poblacionales, en este caso unificándolos mediante la idea de que son mexicanos o de que están saliendo de México para llegar a Estados Unidos. En estas representaciones se pueden apreciar esas figuras, camiones o camionetas, en los cuales son transportadas las personas (imagen 2.24), de igual manera se ve el uso de armas de fuego (imagen 2.25). En las pinturas-códices también se observa cada lado de la frontera, a los migrantes y *coyotes*, los contrabandistas que utilizando diferentes estrategias cruzan gente y lo que podrían ser paquetes de drogas, mientras que del otro lado se ven los oficiales de migración de los Estados Unidos, los paquetes de mercancía cayendo en zonas estratégicas, gente atravesando una especie de túnel y lo que podría ser una escena de corrupción. Incluso, como lo vimos con Alÿs, Palau y Candiani, se manifiesta la representación visual de la frontera, esa valla que demarca los límites de cada uno de los territorios, ese punto muerto que cobra vida con el pasar de los vehículos, al sentir los pasos apresurados de las personas que intentan atravesar ese no lugar, o al ser superada por paquetes que lo sobrevuelan para llegar al otro lado.



Imagen 2.24 Garcilazo, G. (2017). De la serie Distopías: *Códice mágico distópico*. Lámina 2 de 36 [Registro digital]. Exhibición en Museo Universitario del Chopo, México.



Imagen 2.25 Garcilazo, G. (2017). De la serie Distopías: *Códice mágico distópico*. Lámina 3 de 36 [Registro digital]. Exhibición en Museo Universitario del Chopo, México.

Es así como Garcilazo, mediante esta narrativa y estética de los códigos, no solo muestra a los migrantes, sus estrategias de andar y de buscar los medios necesarios para realizar ese viaje que los llevará a una nueva y mejor forma de vida,

sino que propone también el mapa *América* (2017, imagen 2.26), en el cual recrea las rutas tanto terrestres como marítimas que, dentro de la historia que plantea, son utilizadas para el contrabando de drogas y mercancías, para el paso ilegal de personas. Un mapa que, si bien sirve de registro de todos estos movimientos y estrategias, devuelve al observador a un papel de viajero, de explorador, que lo mira para planear su recorrido, para buscar las mejores rutas o los mejores destinos, el cual le permitirá saber y prever el tiempo y los víveres necesarios para realizar su gran travesía, para así considerar qué zonas evitar, o simplemente saber qué podría encontrar en su trayecto.



Imagen 2.26 Garcilazo, G. (2017). De la serie *Distopías: América* [Registro digital de vista de la exposición]. Exhibición en Museo Universitario del Chopo, México.

A lo largo de este capítulo se han abordado obras y propuestas artísticas que, si bien están insertas en un contexto de frontera y límites, en específico la frontera entre México y Estados Unidos, permiten a su vez ser analizadas desde aspectos simbólicos, en los cuales se han encontrado las estrategias tanto de producción como discursivas que los artistas han utilizado para la realización de estos trabajos.

Así, se puede determinar que están presentes las estrategias de recorrido que son utilizadas en estas obras, recorridos hechos por el mismo artista, como es el caso de Alÿs y la confrontación de su cuerpo con el lugar y las inclemencias que pueden surgir al momento de transitar sobre cierto espacio; la resignificación de hechos y de elementos a través de la representación, como lo hace Palau; la colectividad y materialidad activas y presentes, como ocurre en la propuesta de Candiani; el recorrido realizado por alguien más, pero que es guiado por las instrucciones o las sugerencias que el artista hace, tal es el caso de la obra de Fernández de Castro, donde esa persona a la cual pagó por un servicio debía cumplir con una serie de demandas, hasta un recorrido en parte imaginario que se puede observar en la obra de Garcilazo, tanto en sus códigos como en su mapa. El estado actual del arte, su apertura y aceptación a nuevas propuestas, hacen que temas cotidianos, con gran peso político, social y económico, sean utilizados en las producciones artísticas contemporáneas.

Es importante mencionar una obra cuya producción se encuentra en un ámbito distinto del que se ha estado analizando, pero que comprende las mismas problemáticas, así como también compila no solo esas situaciones, sino las experiencias y sensaciones que los artistas ya analizados pretendían tal vez transmitir al espectador, para ayudarlo a reflexionar.

Se trata de la propuesta de Realidad Virtual *Carne y Arena (Virtualmente presente, Físicamente invisible)*, de Alejandro González Iñárritu (México, 1963) en colaboración con Emmanuel Lubezki (México, 1964), que se exhibió en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco (2017). Se trata de una puesta-instalación (imagen 2.27), o simplemente una realidad virtual que llevó a los espectadores a estar por unos minutos en los zapatos de un migrante que está atravesando el desierto con un grupo de personas (imagen 2.28).



Imagen 2.27 González Iñárritu, A. (2017). Entrada a la experiencia virtual *Carne y Arena (Virtualmente presente, Físicamente invisible)* [Registro digital]. Exhibición en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco, México.



Imagen 2.28 González Iñárritu, A. (2017). Un participante dentro de la experiencia virtual: *Carne y Arena (Virtualmente presente, Físicamente invisible)* [Registro digital]. Foto: Emmanuel Lubezki.

Gracias al uso de nuevas tecnologías, los espectadores se convirtieron en agentes activos de esta obra. En esa realidad virtual atravesaron el desierto, tuvieron que escapar de la patrulla fronteriza corriendo, e incluso a manera de reminiscencia vieron una escena de un barco hundiéndose, haciendo referencia a migrantes de

otras latitudes que mueren en el mar, contrariamente a los que aquí mueren tragados por el desierto. Una experiencia sensorial durante la cual los asistentes caminaban sobre la arena fría del desierto, veían la magnificencia de un amanecer en el desierto, protegían al resto del grupo con el que viajaban, entre otras posibilidades. Con esta obra maestra, Lñárritu puso sobre la mesa la empatía hacia cientos de migrantes, permitiendo que los espectadores vivieran, experimentaran y sintieran unos minutos lo que estos viajeros viven, a veces durante varios días.

En suma, las obras analizadas y los artistas citados plantean nuevos puntos de vista y nuevas estéticas desde las cuales se pueden abordar aspectos de la realidad social, mostrando así las formas en que eventos tan violentos y desoladores pueden convertirse en elementos estéticos con narrativas completamente diferentes, sin alejarse del motivo principal, pero utilizando estrategias cotidianas como el andar, el explorar, el conocer un lugar, logrando con eso resignificar tanto elementos del lugar como aspectos de orden histórico, para transformar situaciones tan difíciles como la migración, el contrabando y la violencia en actos estéticos del caminar, del viaje, del recorrido. De esta manera se les otorga a los observadores la oportunidad de convertirse en viajeros que se enfrentan a situaciones diferentes, y que por medio de las estrategias poéticas y artísticas pueden experimentar recorridos visuales que les permiten entender, criticar, o al menos tener un acercamiento al acontecer diario y complejo que se vive en espacios de periferia y frontera, como se ha visto en estas obras analizadas. Los artistas, en papel de viajeros, permiten al público conocer mediante sus obras lo que ellos describen, interpretan, analizan, resignifican y expresan sobre el lugar atravesado.

Capítulo 3

Mapas: geografías intervenidas

Los mapas son la primera imagen mental de un viaje, son artefactos potenciadores de la imaginación, así como del deseo y anhelo de estar en otro lugar; al mismo tiempo, son el primer elemento tangible de la aventura que se va a emprender. De acuerdo con Michel Onfray, “sobre un mapa se efectúa nuestro primer viaje, el más mágico, ciertamente el más misterioso, seguramente” (2016, p. 30).

Los mapas se vuelven guía y referencia, brújulas que nos ayudan a encontrar los caminos, espacios compactados que se pueden llevar en el bolsillo. En ellos se encuentran puntos o señalizaciones que hacen aún más clara la manera de leerlos, y por tanto, de ubicarnos. En las geografías intervenidas se realiza un recorrido por las oportunidades que la cartografía y el mapa brindan al arte y a los artistas para realizar exploraciones espaciales, poéticas geográficas y creaciones territoriales imaginarias. Las características visuales que los diferentes tipos de mapas tienen se convierten en indicadores estéticos dentro de las obras. En el dédalo de rutas, de líneas fronterizas, de señalizaciones de carreteras, ríos o cadenas montañosas, el creador encuentra una oportunidad para proponer nuevas formas de entender esos trazos, otorgándoles significaciones distintas, transgrediéndolos o eliminándolos, proponiendo así nuevas visualidades y rutas interpretativas.

3.1 Desdoblamiento del mapa

Así como los humanos buscaron desde sus inicios la forma de dejar un registro de sus actividades o de su vida cotidiana, de igual manera necesitaron representar o guardar la interpretación que tenían del espacio, las distancias que recorrían, las distintas zonas que encontraban a su paso o la manera en que su propia actividad iba transformando dichos lugares. A partir de estas premisas, se han encontrado

registros o representaciones de territorios realizados por los humanos antiguos, mapas que sin duda les ayudaron en su momento, y que ahora nos permiten comprender cómo entendían el espacio, cómo lo interpretaban, cómo lo habitaban o lo recorrían, y cómo lo transformaban.

De acuerdo con el *Diccionario de la lengua española*, un mapa es una “Representación geográfica de la Tierra o parte de ella en una superficie plana” (RAE, 2014). Mientras que, según asienta Gerald Roe Crone, en la introducción de su libro *Historia de los mapas*: “Un mapa tiene por objeto representar las relaciones recíprocas de los puntos y rasgos de la superficie de la tierra. Estas se determinan por la distancia y la dirección” (Crone, 1956, p. 9).

Entonces, se puede entender que un mapa es una representación de un espacio terrestre, en el cual muchas veces se incluyen los aspectos geográficos de esos territorios o algunos otros indicadores que proporcionan más información sobre el espacio visualizado, tal como lo indica una segunda acepción de este término que aparece en el *Diccionario de la lengua española*: “Representación geográfica de una parte de la superficie terrestre, en la que se da información relativa a una ciencia determinada” (RAE, 2014). Estas imágenes del territorio son muestra de una forma de entender el mundo y de habitarlo, las cuales a lo largo de la historia se han ido unificando y normalizando para el entendimiento de toda la población, pero hay que recordar que surgieron a partir de la necesidad de individuos específicos, en este caso los primeros pobladores nómadas, los viajeros y comerciantes o los peregrinos, quienes necesitaban resguardar sus rutas y caminos en los viajes errantes o los de comercio que realizaban.

En el reportaje “Los 25 viajeros más grandes de la historia”, escrito por José Alejandro Adamuz y publicado en la revista *National Geographic*, se menciona lo siguiente:

Hubo una época en la que había espacios vacíos en los mapas. Eran extensiones geográficas por conocer y conquistar: el espacio ignoto. El camino para alcanzarlo estaba lleno de riesgos y aventuras. El éxito no estaba asegurado, pero la recompensa era el descubrimiento (Adamuz, 2019, párr. 1).

Desde hace mucho tiempo, justamente fueron los deseos y cuestionamientos que se hacían las personas de saber qué había más allá de los límites que conformaban sus poblados y comunidades, los que impulsaron a los primeros aventureros a indagarlo; deseaban conocer, traer nuevas cosas y productos a sus vidas cotidianas, o bien extender el territorio conocido para tener mayor libertad y moverse como lo hacían los antiguos nómadas. A partir de esos intrépidos exploradores, surgen otras figuras, los diferentes tipos de viajeros, quienes comenzaron a crear imágenes y representaciones de aquellas áreas que recorrían, como aquellos viajeros de la Edad Media, conquistadores de territorio y de fe, artistas, escritores, hasta científicos y estudiosos que necesitaban plasmar características especiales del territorio, o incluso los militares, quienes buscaban tener bien marcado y delimitado el espacio para llevar a cabo sus operaciones.

Es a partir de todos estos personajes y sus necesidades que se llegó a lo que actualmente se conoce como cartografía. Según Crone, “la historia de la cartografía es en gran parte la del aumento progresivo de la precisión con que se determinan estos elementos de distancia y dirección y de la comprensión del contenido del mapa” (Crone, 1956, p. 9). Es decir, la cartografía surge por la necesidad de realizar representaciones geográficas más específicas y apegadas a la realidad territorial, y al mismo tiempo, por la necesidad del hombre de conocer todo el espacio que habita, de registrarlo, y de que el resto de sus congéneres pueda comprender ese registro.

Un ejemplo de una representación territorial antigua es el conocido como *Mapa de Bedolina* (imagen 3.1), registro tallado en Val Camonica, Lombardía, al norte de Italia; en ese mapa se “alberga uno de los conjuntos más densos de petroglifos prehistóricos descubiertos hasta la fecha. Más de 140 000 figuras y símbolos esculpidos en la roca a lo largo de 8 000 años muestran escenas de faenas agrícolas, navegación, guerra y magia” (UNESCO, s.f., párr.1). Este sitio fue reconocido por la UNESCO como patrimonio cultural mundial en el año 1979.



Imagen 3.1 Trazos en plástico transparente sobre los grabados reales en la piedra del Mapa de Bedolina [Registro digital]. Foto de Marchi Orme dell'Uomo (1996). Val Camonica, Lombardía, Italia.



Imagen 3.2 Petroglifos en la zona de Val Camonica [Registro digital]. Val Camonica, Lombardía, Italia.

La zona de Val Camonica alberga una gran cantidad de arte rupestre, del cual lo principal son los petroglifos (imagen 3.2), dibujos o figuras grabadas sobre roca en las que se pueden apreciar escenas de la vida cotidiana de los pobladores prehistóricos.

En las imágenes del *Mapa de Bedolina* puede observarse un trazado muy diferente al conocido dentro de las diversas manifestaciones rupestres. Se pueden advertir no solo las representaciones de las figuras humanas, de animales y de las actividades de caza o recolección, o los rituales que realizaban los pobladores de ese entonces, sino que se puede apreciar ya una organización territorial y una simbolización de ciertos elementos, tal es el caso del espacio de los animales, los sembradíos, las casas, y espacios de convivencia o interacción social. Se observa un entramado de líneas, que a simple vista conectan las zonas y podrían dar cuenta de los recorridos que realizaban sus pobladores en ese espacio territorial (imagen 3.3).

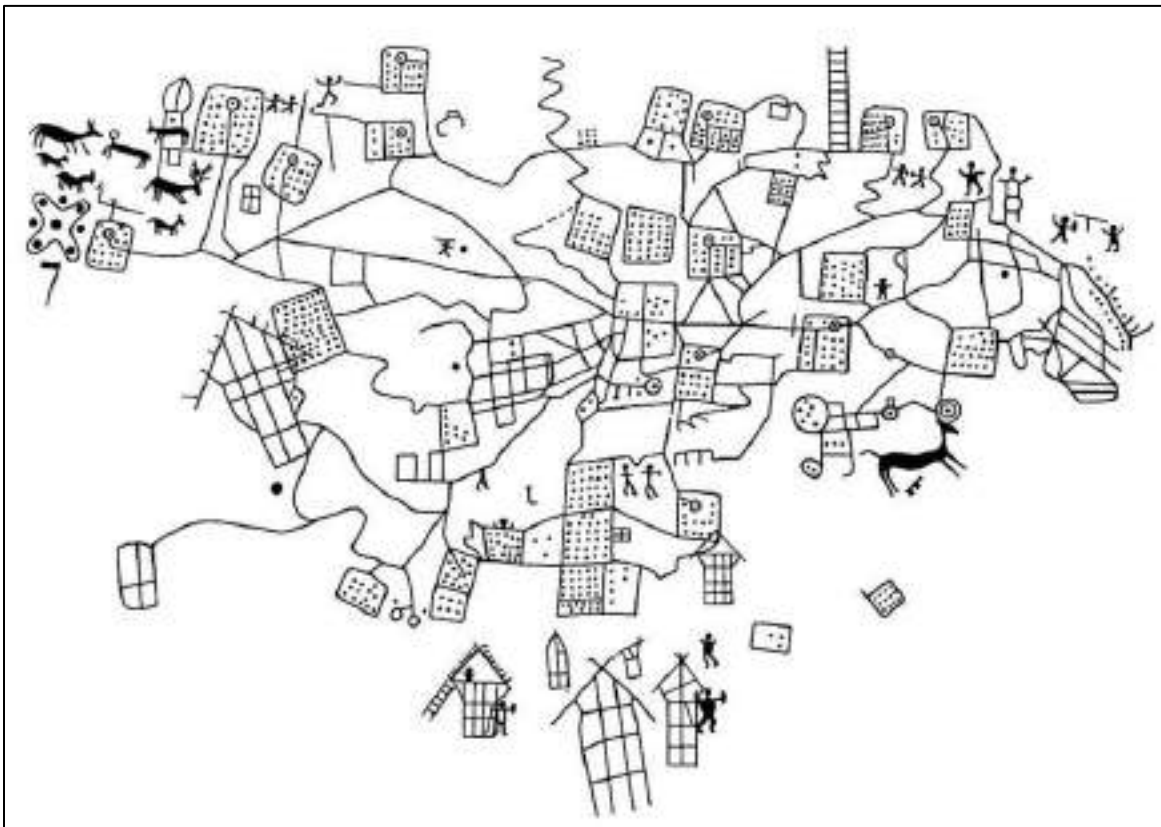


Imagen 3.3 Marretta, A. (1997). *Diagrama del arqueólogo Alberto Marretta del Mapa de Bedolina* [Imagen digital].

A partir de la imagen de este mapa se puede pensar que el hombre primitivo no solo tuvo una reconfiguración espacial, sino que experimentó un cambio mental al percibir de manera distinta estas espacialidades, y por consiguiente las

significaciones que otorgaba a los distintos elementos contenidos en ellas. Sobre esta cuestión, Francisco Careri reflexiona:

El espacio, que para el hombre primitivo era un espacio empático, vivido y animado por presencias mágicas, empezó a revelar durante el paleolítico los primeros elementos de orden. Aquello debía haber sido un espacio irracional y casual, basado en el carácter concreto de la experiencia material, que empezó a transformarse lentamente en un espacio racional y geométrico, generado por la abstracción del pensamiento. Se pasó de un uso meramente utilitario, ligado tan solo a la supervivencia alimentaria, a la atribución al espacio físico de unos significados místicos y sagrados. Se pasó de un espacio *cuantitativo* a un espacio *cualitativo*, mediante el relleno del vacío circundante por medio de cierta cantidad de *llenos* que servían para orientarse (Careri, 2002, p. 50).

En esta búsqueda por llenar esos vacíos de los cuales habla Careri, los hombres antiguos comenzaron a diagramar el espacio, y además a realizar representaciones de sus territorios más complejas, y sobre lo que se conocía hasta entonces de la Tierra, conocimiento que provenía principalmente de las travesías y exploraciones de los comerciantes, exploradores, viajeros, peregrinos, o incluso de campañas militares.

Sin dejar de lado la geografía actual y su representación, se puede pensar que los mapas como los de la época medieval (imágenes 3.4 y 3.5) son un gran ejemplo de representaciones que estaban realizadas de acuerdo con las posibilidades de entendimiento de ese momento, pues como la mayoría de la población no sabía leer, los mapas presentan representaciones de ciertos elementos. Tal como se advierte en el *Mapa de Bedolina*, en estos mapas medievales se representaban casas o iglesias (imagen 3.4), cierto tipo de vegetación, montañas o elevaciones de la tierra (imagen 3.5), ríos, islas, y hasta el océano. Estas imágenes describen o narran visualmente aquello que podría verse en un camino, en un recorrido, en un viaje.



Imagen 3.4 *Mapamundi del Beato de Girona (975).* [Imagen digital, mapa]. Museo Catedral de Girona.



Imagen 3.5 *Detalle del mapamundi del Beato de Saint-Sever (1070).* [Imagen digital, mapa]. Museo Biblioteca Nacional de Francia.

Dice Michel Maffesoli que “cada uno de nosotros se convierte en el viajero siempre en busca de otro lugar, o en aquel explorador encantado de aquellos mundos antiguos, que es conveniente, siempre y de nuevo, inventar” (2004, p. 17). Justo eso sucede con los mapas: las personas inventamos nuevas formas de viajar, de recorrer los espacios, de entenderlos, y por supuesto, de significarlos. En las imágenes anteriores se ha observado cómo desde los pobladores prehistóricos, aquellos que estaban luchando entre su nomadismo natural y el sedentarismo obligado, la concepción espacial ha sido importante, no solo para trazar el espacio conocido o para identificar rutas y caminos, sino que también es una forma de comunicación con las otras personas, como en los mapas medievales que a través de representaciones figurativas indicaban lo que había (real o imaginariamente) en esos lugares. Asimismo, esa concepción fungió como una contradicción a la idea actual que se tiene de un mapa, pues este podía servir como una manera personal de perderse en el mismo espacio, identificando lo ya conocido y recorrido, para así ir más allá y crear nuevos vínculos con los lugares.

Pero también, afirma Crone (1956, p. 7): “un mapa puede considerarse desde varios puntos de vista como información científica, como documento histórico, como instrumento de investigación y como objeto de arte”. Es interesante que el autor proponga a los mapas no solo como un simple elemento de información, sino además, los sitúe en cuanto obra de arte. En la actualidad, a esas manifestaciones expresivas de los humanos de la prehistoria les llamamos *arte*. Al “arte rupestre” y a las ilustraciones que se hacían en esos mapas medievales también se les considera arte por la técnica y dedicación para pintar a mano los distintos tipos de mapas de esa época que se conocen, ya que en estos se vuelven importantes, además del registro del espacio, la técnica y los materiales con que se realizaban.

Crone enumera los oficiales que intervenían en la elaboración de estos mapas: primero, los dibujantes, que eran quienes elaboraban los mapas de acuerdo con los datos y demás información que les era proporcionada; luego, el trabajo era continuado por los grabadores o impresores, quienes se encargaban de dar aspectos estéticos, de color y de material al mapa, y que eran los finalizadores de

la imagen. Desde esta perspectiva, encontramos un peculiar arte en los mapas a través de las técnicas de dibujo, de grabado y de impresión que fueron necesarias para su realización. Por supuesto, habría que agregar aquí el papel de los exploradores, viajeros, recorredores del mundo, investigadores, comerciantes o peregrinos, quienes abrían rutas y caminos para avanzar en ese inmenso espacio que tenían aún por descubrir, convirtiéndose así en esos primeros dibujantes o creadores de nuevas zonas por recorrer.

Como última etapa de este recorrido por el desarrollo de los mapas, es pertinente mencionar un grupo de artistas que llevó a los mapas, a la cartografía y a la acción de recorrer el espacio a un nivel que trasciende las simples imágenes y acciones, con la intención de reaccionar conforme el camino lo pedía: se trata del movimiento de vanguardia Internacional Situacionista, quienes proponían una nueva relación con el espacio que habitaban (imagen 3.6), sus ciudades y el resto de las personas que les rodeaban, realizando esto a través de *la deriva*²⁶:

La Internacional Situacionista (1957-1972) buscaba nuevas formas de acción colectiva y métodos de agitación para fomentar la transformación del medio urbano. Durante años, sus revolucionarias reflexiones han desempeñado un papel fundamental en la política y el arte. [...] La teoría de la deriva plantea una reflexión sobre las formas de ver y experimentar la vida urbana dentro de la propuesta más amplia de la “psicogeografía”, utilizando la cartografía urbana como herramienta para articular *unités d’ambience* (unidades de ambiente) con el fin de crear un nuevo tejido social, basado en los mapas emocionales de subversión denominados “planos psicogeográficos” (MACBA Barcelona, s.f., párr. 1).

De esta manera, poniéndose de alguna forma en crisis o en situaciones fuera de lo cotidiano, este grupo de artistas se enfrentaba a nuevas experiencias al recorrer sus ciudades, abarcando ya no únicamente temas políticos, sino también creando

²⁶ Sobre la deriva, apunta Guy Debord: “Entre los diversos procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo.

Una o varias personas que se abandonan a la deriva renuncian durante un tiempo más o menos largo a los motivos para desplazarse o actuar normales en las relaciones, trabajos y entretenimientos que les son propios, para dejarse llevar por las sollicitaciones del terreno y los encuentros que a él corresponden. La parte aleatoria es menos determinante de lo que se cree: desde el punto de vista de la deriva, existe un relieve psicogeográfico de las ciudades, con corrientes constantes, puntos fijos y remolinos que hacen difícil el acceso o la salida a ciertas zonas” (Debord, 1999, p. 50).

nuevas rutas y estrategias de reconocimiento del espacio. De alguna forma, utilizaban la cartografía como una estrategia de producción artística teniendo como resultado, en muchos de los casos, imágenes reconstruidas, modificadas o adaptadas de mapas de las distintas ciudades en las que llevaban a cabo sus acciones.



Imagen 3.6 Constant (1963). *New Babylon-Paris* [Mapa geográfico y tinta].
Collection Kunstmuseum Den Haag, Países Bajos.

“El mundo no es lo que parece, ya que el centro de gravedad de las proyecciones nos engaña con ficciones. Un mapa enuncia la idea que tenemos del mundo, no su realidad” (Onfray, 2016, p. 34). Si bien los mapas han servido en la actualidad para conocer las formas de entender el mundo, la organización geográfica o la manera de vivir un recorrido o viaje, también siguen siendo documentos —en especial aquellos dibujados a mano, sin intervención de la tecnología— que reflejan a la persona que los realizó y al mismo tiempo son un referente de una época.

Los artistas y las obras a continuación abordados son una muestra de propuestas que se han realizado en torno al uso de mapas, ya sea como producto final de la

producción artística o como métodos y estrategias de producción, que permiten al artista basarse en ellos para reapropiarse, reconfigurar, reimaginar o intervenir el espacio en cuestión. Asimismo, les permiten trazar y registrar nuevas formas de habitar el espacio, de entenderlo y confrontarlo. Las obras también remiten a distintos tipos de mapas, como los mapas de carreteras, de recorridos turísticos y mapas geográficos reales, pero con rutas marcadas que no corresponden a la normalidad. Se observarán geografías intervenidas que, al ser recorridas con la mirada de cada espectador, vuelven a transformarse.

3.2 Guillermo Kuitca

Guillermo Kuitca (Argentina, 1961) es uno de los artistas contemporáneos argentinos más reconocidos a nivel internacional. Empezó a aparecer en la escena artística de su país desde muy temprana edad: a los 13 años tuvo una exposición individual en la Galería Lirolay en Buenos Aires. A partir de entonces, ha participado en exposiciones individuales y colectivas en museos como The Museum of Modern Art (MoMA), Miami Art Museum, Centro Pompidou- Metz, Musée d'Art Contemporain de Montréal, Museo Reina Sofía, Museo Tamayo, Museo de Monterrey, Fondation Cartier pour l'art contemporain. También ha participado en bienales y certámenes internacionales como Bienal de San Pablo, Bienal de Singapur, documenta IX y Bienal de Venecia, entre otras.

Sonia Becce menciona en el catálogo de la muestra que Kuitca tuvo en el Museo Reina Sofía: “cómo en la obra de este artista se da la curiosa circunstancia del ‘exilio invertido’, aludiendo a que el artista vive y produce íntegramente en Buenos Aires, pero expone su obra fuera de su país” (Museo Reina Sofía, 2003, párr. 2). Curiosa situación, ya que si bien en sus obras Kuitca nos expone una mirada a espacios, mapas, lugares que no significan nada emocionalmente para él, sí tienen significado tanto para su obra como para el reconocimiento internacional que ha llegado a tener.

En la obra de Kuitca se encuentran referencias que llevan a pensar en un viaje, en un recorrido, como los mapas y cartografías; además, como espectadores nos encontramos frente a una situación común dentro del circuito del arte que es, como menciona Becce, el hecho de que este artista expone o muestra su obra en el extranjero. Se puede intuir que esta decisión podría corresponder a asuntos políticos o económicos de Argentina, o a una mera circunstancia de ser absorbido por la gran maquinaria occidental del arte. Situación que en buena medida se observa en los artistas de América Latina, puesto que existe la necesidad o el requisito obligatorio de tener que exponer en un país extranjero para merecer la atención de la institución artística internacional, y muchas veces de los recintos artísticos de su propio país.

Dentro de su obra pictórica –pintura principalmente—, en sus primeros años se pueden encontrar escenas íntimas, situaciones cotidianas de un hogar, pero que al mismo tiempo cuentan una historia mayor; este tipo de pinturas parecieran una puesta en escena bien ejecutada. Sin embargo, a partir de 1986 cambia la perspectiva de su carrera, da un giro repentino en sus obras²⁷, dejando fuera por completo las representaciones de figuras humanas, sustituyéndolas por lo que a lo largo de varios años se han convertido en iconos representativos de su obra: elementos arquitectónicos, planos de casas, de teatros, de recintos para ópera. Así, el artista muestra distintas cartografías, mapas de ciudades y carreteras, recorridos, con la consiguiente transformación o reapropiación de espacios y de sus significados, teniendo siempre presentes elementos íntimos –como colchones y camas— que pueden, de manera velada, representar presencias humanas.

Sus pinturas de mapas fragmentados e intervenidos, teatros y plantas de edificios, y camas con mapas pintados, sugieren mundos olvidados y silencios históricos. Kuitca trabaja con yuxtaposiciones, convirtiendo elementos territoriales en abstracciones, geometrías y superficies arbitrarias con evocaciones geográficas a veces ilegibles (MACBA Barcelona, s.f., párr. 1).

²⁷ En su serie *Siete últimas canciones* (1986), Kuitca hace sus últimas representaciones de figuras humanas dentro de sus obras, a partir de aquí no vuelven a aparecer más en sus trabajos. Asimismo, estas pinturas forman parte de la última muestra que tuvo en Buenos Aires en 1986, pues no volvió a tener una en su país hasta el año 2003, diecisiete años después.

En su pintura *El mar dulce* (1986), perteneciente a la serie homónima, Kuitca propone una mezcla entre elementos que parecieran de una habitación: camas, sillas, sillones; incluso aparece una figura humana tirada sobre una cama alcanzando algo del piso, también se alcanzan a ver unos lienzos recargados en la pared, en lo que podría ser de manera casi intencional la habitación-estudio del artista (imagen 3.7). Al fondo de la pintura, en la parte superior, que semeja una pantalla, una gran pintura o una enorme ventana, vemos la representación de una escalinata, con una carriola que va descendiendo por ella. Aquí el artista recrea una escena de la película *El acorazado Potemkin* (1925) de Serguéi Eisenstein, en la cual se observa a civiles que están siendo asesinados en unas escalinatas en Odessa (Ucrania). La escena muestra cuando le disparan a una mujer, quien llevaba un carrito de bebé que suelta al recibir los disparos, y se observa cómo el carrito posteriormente cae por las escaleras.



Imagen 3.7 Kuitca, G. (1986). *El mar dulce* [Acrílico sobre lienzo]. Colección privada.

Es en esta pintura donde probablemente Kuitca hizo su primer acercamiento a la idea de viajar, de migración, de pensar en un trayecto que posteriormente materializa en su obra *Odessa* (1988), puesto que la familia de Kuitca migró de la vieja Rusia hacia Argentina, zarpando del puerto de la misma ciudad en la que están

las escalinatas (imagen 3.8). El artista relaciona esta escena, en especial el carrito de bebé, con un barco, aquel en el cual su familia viajó hacia América, mientras que relaciona la idea del mar con el río de La Plata.

El resto de las pinturas que conforman esta serie contienen de maneras distintas la representación de la misma escalinata y del carrito de bebé descendiendo. Es una serie de búsqueda, no solo en la pintura como medio y sus límites, sino que se convierte también en una especie de rastreo, en un intento por comprender o aprender de su propia historia familiar. Este cuerpo de obras se convierte entonces en la antesala de los posteriores trabajos de Kuitca, es un aviso del cambio, del comienzo de una exploración tanto temática como matérica. Es esta nueva aventura la que abre las puertas a una nueva forma de aproximación al espacio, ya no solo el espacio pictórico e íntimo con el cual trabajaba, sino el espacio público, un espacio de cruces, de enfrentamiento con otras personas y con su relación espacial.



Imagen 3.8 Kuitca, G. (1988). *Odessa* [Pintura]. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

En *Odessa* (imagen 3.8) se observa de nuevo la imagen de la película *El acorazado Potemkin*, es decir, Kuitca nos remite nuevamente a su historia familiar, vuelve a mostrar una nueva representación de lo que imagina que fue el viaje que sus antepasados realizaron; en este caso, podría ser el registro de la salida de la ciudad de Odessa con rumbo a América. Aquí converge una curiosa situación: la reproducción –tal vez indiscriminada o quizá bien planeada– de las escalinatas y la carriola cayendo. Al respecto, Graciela Speranza menciona:

El salto desde la obra anterior es elocuente. La proyección y la copia –discretas en los primeros cuadros de la serie– se extienden hasta ocupar toda la tela. En ese cambio de escala y de marco, la pintura parece asumir formalmente la centralidad de la reproducción en el arte contemporáneo, sin por eso resignar el aura de la obra única (Speranza, 2006, p. 379).

Kuitca vuelve a demostrar una y otra vez con sus obras por qué es considerado un artista contemporáneo, pues vuelve a poner en crisis, ya no la idea de la pintura y sus límites, sino la condición de reproducción de la imagen y la cualidad de obra única. Es pertinente considerar que, a pesar de la reutilización de una imagen, la intervención que realiza sobre o alrededor de esta, llena de nuevos significados e interpretaciones a la misma imagen, y se vuelven para el artista formas de comprender su pasado. Misma condición que se presenta posteriormente en sus colchones, donde la utilización, reutilización y reacomodo de estos los convierten en obras distintas en cada una de las exhibiciones donde se presentan.

Con las pinturas anteriormente abordadas, Kuitca presenta un panorama amplio sobre las distintas aproximaciones y búsquedas que realiza, exponiendo un nuevo punto en el recorrido que ejecuta dentro de su exploración en los mapas, una especie de parada obligatoria para reflexionar sobre la importancia que el mapa cobra para él. Es una nueva forma de comunicación innata con el espectador, pues el artista bien sabe que, aunque no tenga una relación con el espacio mostrado, el público entenderá que se está hablando de ciudades o espacios específicos reales,

pero al mismo tiempo lo guía por trayectos y recorridos que pueden o no existir y que, por tanto, otorgan a la obra un carácter de ilusión²⁸.

Posterior a *El mar dulce*, *Odessa* y *Siete últimas canciones*, Kuitca cambia el soporte de sus pinturas, siendo ahora los colchones los protagonistas. En *Praha–Den Haag* (imagen 3.9), utiliza los colchones como su lienzo o soporte, pero al mismo tiempo estos se vuelven parte fundamental para su trabajo, pues es la materialidad del colchón la que conforma gran parte del cuerpo de la obra, mientras que utilizó acrílicos para pintarlos, marcando ciertas ciudades y rutas.



Imagen 3.9 Kuitca, G. (1989). *Praha–Den Haag* [Tríptico, acrílico sobre colchones] Museo Voorlinden, Wassenaar, Países Bajos.

Praha–Den Haag (1989) de Guillermo Kuitca, consta de 3 colchones pintados. Tres mapas diferentes están pintados en ellos en diferentes tonos, que se extienden por un área de Europa occidental desde La Haya hasta Praga. Los botones colocados de forma extraña son ciudades importantes. Las formas, manchas y golpes en los colchones se vuelven parte del paisaje en los mapas. La noción de una cama, un colchón, algo tan personal, combinado con algo tan público y abiertamente compartido como un mapa de carreteras es una hermosa contradicción, que ilustra al ser humano (Museumview, 2020, párr. 1)²⁹.

²⁸ A partir de la primera acepción que el *Diccionario de la lengua española* registra para esta palabra: “Concepto, imagen o representación sin verdadera realidad, sugeridos por la imaginación o causados por engaño de los sentidos” (RAE, 2014).

²⁹ La traducción es nuestra.

Los colchones se vuelven rutas, se vuelven mapas, se convierten en formas y elementos que ayudan a organizar y describir la manera en que se habitan los espacios, desde los íntimos –como la cama y el colchón, la habitación o la casa propia— hasta lugares públicos, en este caso las distintas ciudades del mundo. En estas obras, el artista eligió mapas de ciudades en las cuales nunca había estado, por lo que no le significaban nada y no tenía una relación con estos lugares. Kuitca propone entonces un juego, en el cual él pone los mapas y es el espectador quien los recorre y significa, quien crea lazos y relaciones con los espacios, ya no solo en las salas de exposición, sino en las imágenes mismas. Seguramente habrá espectadores para los cuales esas ciudades sí tengan un significado particular.

Praha–Den Haag podría remitir también a imágenes del Metro, o a las distintas redes de transporte que existen en las ciudades (imágenes 3.10 y 3.11). Los colchones son como esas representaciones de las líneas, de las rutas y de los lugares que se interconectan en esas grandes ciudades, redes que las personas aprendemos, nos apropiamos y nos movemos entre ellas como mejor nos convenga, tejiendo así lazos, experiencias y vivencias que aportan significado a estas marañas.



Imagen 3.10 Plano del RER de París [Imagen digital].



Imagen 3.11 Red del Metro de la Ciudad de México [Imagen digital].

Después de realizar un recorrido por lo que podrían ser rutas de interconexiones de transporte, Kuitca se centró propiamente en la materialidad y las características del mapa, buscando aquellas señalizaciones convenientes para su obra. En *San Juan* (imagen 3.12), pintura de 1991, se tornaron importantes los nombres de las ciudades, pues el artista se percató de que existen varias con el mismo nombre, aunque no pertenezcan a los mismos países, estados o regiones, así que se dio a la tarea de buscar distintas ciudades con el mismo nombre para unir pedazos de mapas que se interconectaban perfectamente entre ellos. La propuesta de Kuitca era presentar, como lo mencionó:

mapas en donde uno de los nombres de las ciudades se repitiera, era un “viaje alucinante” que era la idea de salir de una ciudad, ir por unas rutas, atravesar lugares, caminos, ríos y llegar a una ciudad que es exactamente la misma que se acababa de dejar, y después de ahí no importa hacia donde ibas, todos los lugares se llamaban igual. Obviamente era una especie de pesadilla (Kuitca, 2003, 3’ 13”-3’ 36”).

Entonces, se podría estar hablando de un periplo, de un viaje infinito, pero a la vez tortuoso, como aquel realizado por Ulises. Siguiendo este mapa, se pueden atravesar grandes distancias, encontrarse obstáculos que impidan seguir con el trayecto o tener la tentación de tomar una ruta distinta y cambiar de destino; empero, uno llega siempre al mismo lugar.



Imagen 3.12 Kuitca, G. (1991). *San Juan* [Acrílico sobre tela]. Colección MACBA. Fundación MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Posteriormente, en su obra *Sin título* de 1992 (imagen 3.13), Kuitca muestra de nuevo pintura sobre colchones, esta vez a manera de instalación. En algún momento el artista manifestó que entiende o concibe a la pintura como una forma de expansión de los límites de la obra de arte. Así, en este caso se puede observar que traslada esos pensamientos a la realidad, alejándose de las paredes y del colchón como lienzo colgado, para llevar estos elementos personales a un espacio tridimensional, que de manera fáctica se convierte en un gran mapa, compuesto por veinte colchones que contienen fragmentos de ciudades, de rutas, de caminos.



Imagen 3.13 Kuitca, G. (1992). *Sin título* [Instalación, acrílico sobre colchones con madera y patas de bronce]. Tate Gallery Collection, Londres.

Esta obra la realizó en 1992 para su presentación en documenta IX (Kassel, Alemania). Un año en el cual aún se consideraba, tanto al artista como al arte latinoamericano, como exótico, extraño y extravagante, distinto de lo considerado “normal”. Con la instalación que presentó, Kuitca no pretendía mostrarse a sí mismo ni a América Latina en los mapas que intervienen los colchones; por el contrario, aparecen mapas de ciudades alemanas, incluida Kassel. La obra podría considerarse paradójica, pues un artista latinoamericano fue invitado a participar en

esta exposición con obras que en su momento eran consideradas como lo otro, lo desconocido, lo extranjero; sin embargo, lo que el artista presenta son estos mapas en los que se observa el lugar en el que se llevó a cabo la muestra. De esta forma, representó una gran contradicción que el público fuera a admirar o criticar ese arte exótico, donde lo que se presentó como tal fue el propio lugar de la exposición; por consiguiente, se podría considerar “extranjera” la misma institución que legitimó tanto al artista como a sus obras.

Las obras que están compuestas por los colchones se centran en la idea de la cama o el colchón como ese espacio de signo de la presencia humana. Es interesante admirar espacios personales, elementos que podrían representar experiencias de un individuo, pero que son atravesadas por un elemento tan global como un mapa. Se volvió perfectamente pertinente y legal hacer un reacomodo de los colchones en las muestras (imágenes 3.14 y 3.15), reubicación que permitió entonces que los espectadores no fueran solo observadores, sino que tuvieran la oportunidad de recorrer y transitar esas rutas, mirar, apropiarse o reconocer lugares que cada quién sabía si le significaban algo o no.



Imagen 3.14 Kuitca, G. (1992). *Sin título* [Instalación, acrílico sobre colchones con madera y patas de bronce]. Foto de Gerhard Haupt. Obra expuesta en documenta IX, Kassel.



Imagen 3.15 Kuitca, G. (1992). *Le Sacre* [Instalación, acrílico sobre colchones]. Obra expuesta en Sperone Westwater, New York.

La mayoría de estos mapas no significan nada para Kuitca: la distribución o acomodo se dieron de manera fortuita, los cruces y conexiones a veces no correspondían a la geografía real, provocando así que se crearan nuevos espacios, nuevos lugares, lugares fantásticos o imaginarios, no lugares, lugares disruptivos, tierras lejanas que tal vez nos sea imposible conocer algún día. Al estar frente a estos colchones, el espectador se encuentra frente a un gran tablero de lugares en los que podría estar, los cuales cruza y modifica sin percibirlo, pues no son mapas que nos ubiquen en una realidad geográfica, ni caminos o rutas que podamos seguir. Sin embargo, sí son mapas que permiten al espectador perderse, buscarse en el espacio, cuestionarse su presencia en este. Expresa el propio artista:

Siempre estuvo muy marcada la idea de que los mapas no eran para encontrar sino para perder. Actualmente, al hacer pinturas con mapas sin evocación de un territorio geopolítico, me parece que es aún más evidente. Pienso que si bien mi obra no siempre se siente amenazada por la tecnología del momento, en los 90 no vivíamos

con dispositivos que nos dijeran todo el tiempo dónde estábamos, de haber sido así no creo que hubiera hecho las series cartográficas. A lo mejor interrumpí esos mapas por el agobio de mapas a mi alrededor y que cuando volvieron a aparecer, justamente regresó un mapa que no contiene información (Kuitca, 2019, párr. 3).

Para el artista, el mapa es una oportunidad para perderse: más allá de ser un elemento que lo ayude a ubicarse en el espacio, que le permita reconocer y planear trayectos o recorridos, se ha inclinado por utilizarlo como una herramienta de encuentro entre espacios públicos y privados, que al mismo tiempo fungen como espacios de reconocimiento y encuentro, así como espacios de nadie, territorios vacíos, lugares que no dicen nada ni llevan a ninguna otra parte. Tal es el caso de sus más recientes geografías, que parecieran extractos de mapas.

Estas obras recientes, como *Sin título* (2013, imagen 3.16) se convierten en una nueva búsqueda espacial, puesto que el uso de *collage*, de papel pintado, de fragmentos que ha utilizado en otros mapas, convierten a estas obras en nuevas exploraciones con un enfoque topográfico; al artista le interesan esas características visibles territoriales que pueden crearse por medio del uso de colores, de sombras, de vacíos. Se centra en la topografía del terreno, convirtiendo estos trabajos en abstracciones territoriales. Mientras que los mapas eran legibles y contaban con referencias geopolíticas reales, en estas nuevas representaciones vemos manchas abstractas que remiten a países o continentes, pero que no tienen relación con la realidad geográfica. De este modo, Kuitca propone espacios fantasmales, lugares fantásticos que podemos recorrer y conocer solo con la mirada.



Imagen 3.16 Kuitca, G. (2013). *Sin título* [Collage sobre papel].
Colección Sperone Westwater.

Kuitca estuvo realizando constantemente una búsqueda de espacialidades; le interesaban las texturas, las señalizaciones, el texto de los nombres de las ciudades. Después de ser un elemento público, los mapas se convirtieron para él en momentos de búsqueda personal dentro de su obra. Sus pinturas, intervenciones e instalaciones se volvieron la estrategia cartográfica perfecta para registrar el trayecto que su obra ha tenido. Así como la repetición de las escalinatas de Odessa, de igual forma buscó la repetición en los nombres de San Juan. Reconfiguró la mirada y el uso que se le puede dar a un mapa, lo llevó desde lo más íntimo, como ubicar a su familia en un espacio y tiempo determinados, hasta seguir la ruta que

les hizo llegar a Argentina. Pero lo más relevante es que los mapas son de alguna forma el registro de los viajes y recorridos que sus obras han realizado a pesar de la estabilidad geográfica de su creador. Salir de Argentina y recorrer el mundo es la constante que mantienen las obras de Kuitca, y que tal vez sin intención el artista ha registrado en sus mapas; mapas que podrían ser una bitácora de los trayectos de sus obras y de la forma en que estos viajes y estadías transforman y transgreden lo que va produciendo después de que estas regresan a él.

3.3 Jorge Macchi

Jorge Macchi (Argentina, 1963) es artista plástico, sin embargo, se denomina a sí mismo como artista visual. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. A la par asistía al taller de Marino Santa María, probablemente de ahí su interés por habitar y transformar la ciudad; también realizó estudios de piano con Elsa Galante, de donde surge el interés por utilizar música, sonidos, audios y hasta partituras en sus obras. Entre los años de 1986 y 1987 formó parte del Grupo de la X, fundado por el escultor Enio Iommi, quien “en 1999 impulsa la creación del grupo de la ‘X’, la x como símbolo de cruce de caminos y encuentro de jóvenes artistas nacidos en la década del 60, provenientes de horizontes diferentes” (s.f., párr. 13).

En el transcurso de su carrera, ha obtenido becas para realizar residencias artísticas, que le han permitido viajar y vivir en distintos países: “Macchi viajó por el mundo en breves residencias de artistas que lo llevaron a París, Róterdam, Londres, San Antonio (Texas) y a pequeñas ciudades de Italia y Alemania” (Speranza, 2012, p. 56). Dichas estancias le han hecho convertirse en un artista reconocido a nivel internacional y a posicionarse como representante del arte argentino en distintas bienales: Sidney, Lyon, Estambul, Venecia, Mercosur y La Habana, por mencionar algunas. También ha expuesto en museos de Argentina, México, Estados Unidos, Chile, Perú, Brasil, Austria e Italia, entre otros países.

Sus obras forman parte de colecciones privadas internacionales, así como también de colecciones públicas, como las del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), el MoMA de Nueva York, la Fondation Daros de Zúrich, la Tate Modern de Londres, y el Musée National d'art Moderne–Centre Georges Pompidou de París.

A lo largo de su producción se puede encontrar una constante estratégica: el azar, esos percances o imprevistos que se convierten de alguna forma en la estructura de sus propuestas, las cuales, basadas en esos accidentes, comienzan su desarrollo. La obra que se analizará es *Buenos Aires Tour*, realizada en el año 2004. Está compuesta por diversos elementos que nos llevan a tener una relación más allá de lo visual con la obra, que implica una relación de todos los sentidos, e incluso de la memoria.

Si bien el artista experimenta con lo que se conoce como arte conceptual, con la obra *Buenos Aires Tour* expande las posibilidades matéricas y visuales hasta llevar a la acción de recorrer espacios, recolectar objetos y capturar sonidos, incluyéndose todos estos elementos como parte del libro-objeto que fue el resultado final de la propuesta.

Su obra está constituida de objetos que podemos calificar como transitivos, no aquellos que son, sino los que “sirven para”. Mapas, guías, recortes de diarios, un *container*, ventiladores de techo, resortes, ladrillos, esas cintas y postes que vemos en las filas de los aeropuertos. Objetos que circulan en nuestro presente y rara vez captan nuestra atención (Goldberg, 2019, párr.4).

En su texto *Macchi, el orden del espacio*, Andrés Golberg hace referencia a la diversidad matérica y conceptual de las obras del artista argentino. Asimismo, muestra un panorama amplio del tipo de objetos y materiales cotidianos que son retomados –algunos reconfigurados y muchos otros resignificados— por el artista para crear sus trabajos e interactuar con el espectador, ya que en las muestras o exposiciones se hace una propuesta de instalación que implica la interacción del espectador con la obra y un recorrido a través de las propuestas artísticas y conceptuales. Del mismo modo, muchas de sus obras confrontan al espectador y de alguna manera lo retan a modificar la manera de ver y de entender cada una de

estas. A Macchi le interesa que su público deje de ser un observador inmutable para convertirse en un espectador activo, que no solo reciba información de la obra, sino que la confronte, la cuestione, la transgreda.

Jorge Macchi se considera un creador de imágenes. Sus obras no tienen una temática fija; sin embargo, son las experiencias urbanas su principal fuente de inspiración o de surgimiento de las ideas. De igual manera, él considera que decidir el medio a través del cual va a crear sus puestas finales, depende mucho de la forma de las imágenes, o de las ideas que tiene sobre una imagen.

Macchi se sirve de mapas para varias de sus obras: los recorta, elimina espacios, los reordena, o hasta propone nuevas rutas y estrategias para entrar en contacto con un lugar, y así crear un nuevo tipo de experiencias vivenciales y visuales. Por tanto, propone también la creación de nuevos recuerdos y vínculos con los espacios.

Una de las primeras obras que realizó bajo esta idea reconfigurativa del espacio fue en 1994 mientras estaba en París: *32 morceaux d'eau* (imágenes 3.17 y 3.18). Obra-instalación en la que un *collage* de pedazos azules provenientes de la configuración del Sena se encuentra desordenado y forma un bloque. Lo que el artista argentino nos propone con esto es una nueva lectura o vista del río Sena en París.

Descomposición del curso del Sena en Paris en trozos determinados por los puentes. Cada una de las formas resultantes, sin ninguna indicación cartográfica, aparece pintada con *gouache* azul sobre una hoja blanca de 24 x 32 cm. Cada hoja se presenta pegada al muro cubierta por un vidrio. Se respeta el orden de los pedazos, pero no su orientación. En el lugar en que el río se bifurca para envolver las dos islas, la línea de pedazos también se bifurca para volver a formar una sola línea después de las islas (Macchi, s.f., párr. 2).



Imagen 3.17 Macchi, J. (1994). *32 morceaux d'eau* [Collage, gouache sobre papel].



Imagen 3.18 Macchi, J. (1994). Vista de exhibición en museo de *32 morceaux d'eau* [Collage, gouache sobre papel].

Como se lee en la descripción de la obra, esta se compone de 32 pedazos, que salen de los cortes e intersecciones que producen los puentes sobre el río Sena, estos pedazos se desdobl原因 y estiran, mostrando así una nueva vista del Sena: es el mismo río, con la misma longitud, pero presentado de manera diferente.

Morceau es una palabra francesa que significa “cada una de las partes separadas de un objeto que ha sido roto, cortado, etc.” (*Diccionario Larousse*, s.f.)³⁰. Es muy oportuna la intervención que hace Macchi de este mapa del río, contrario a lo que se hacía antiguamente con los mapas, que era el descubrir nuevos lugares, anexarlos a los mapas ya existentes y de alguna forma otorgarles un lugar y posición en ese papel llamado mapa. Podría decirse que el artista argentino hace todo lo contrario, pues quita pedazos de esa representación –los puentes, las islas, el territorio que envuelve ese río—, reacomoda este y le da una nueva posición en el espacio, cambiando por completo nuestra percepción sobre el Sena y llevando al espectador a hacer ese ejercicio mental de desdoblar las partes del río, para así verlo de modo distinto.

En seguimiento a las exploraciones cartográficas que ha realizado Macchi, es importante mencionar la obra *Guía de la inmovilidad* (imagen 3.19), la cual se realizó en 2003, tan solo un año antes de *Buenos Aires Tour*. Podría considerarse que surge como parte de las exploraciones materiales y artísticas que el artista hizo para llegar al libro-objeto en el que se convirtió dicha obra.

Guía de la inmovilidad es una guía de las calles de Buenos Aires, en la cual Macchi, a manera de jugador de ajedrez, quita piezas del plano. En este caso, quita los espacios de la ciudad, elimina por completo los edificios, construcciones, casas, áreas verdes, todo aquel espacio habitable, dejando así solamente la estructura de calles, de cruces, de rutas, que no llevan a ningún lugar, y de este modo se convierten en un espacio habitable, pero insólito e inhóspito.

³⁰ La traducción es nuestra.

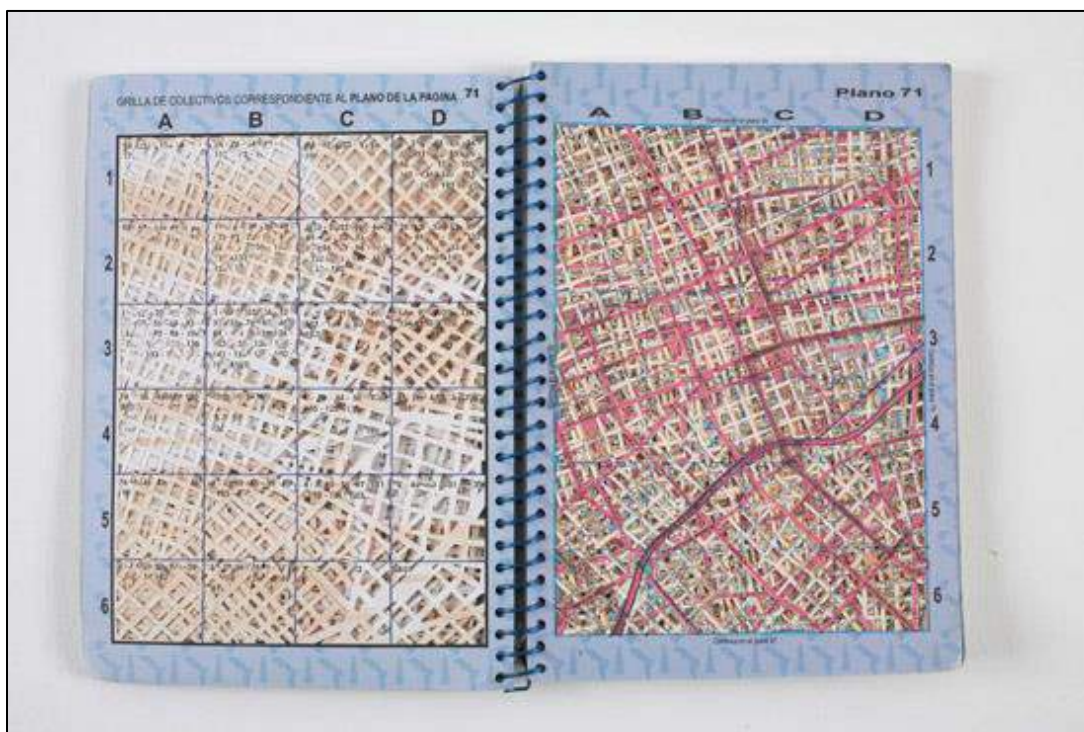


Imagen 3.19 Macchi, J. (2003). *Guía de la inmovilidad* [Intervención de guía de calles de Buenos Aires].

De esta manera, esas calles no llevan a ningún lugar, pues no existen sitios de referencia, no se va ni se vuelve a un espacio determinado. Si bien esta eliminación de espacios lleva a una inmovilidad —ya que no hay hacia dónde ir—, el entramado y los cruces que se forman al estar una hoja superpuesta en otra, no permiten que el espectador vislumbre una ruta clara y certera: lo único que se logra mirar es un enredo de líneas, cruzadas una sobre otra, luchando entre ellas por sobresalir o ser más visibles a los ojos del espectador que el resto, dejando a este de nuevo en una situación de inmovilidad.

Este tipo de superposición recuerda la planta de un rascacielos con sus capas de pisos, o un libro con sus capas de páginas impresas, acumulación que lleva a la parálisis. Aquí, la superposición tiene un efecto que conduce a la impotencia. Si la retícula geométrica abstracta es silenciosa y muda, la superposición de retículas vacías y ahuecadas provoca inmovilidad (Pedrosa, 2011, párr. 12)³¹.

Como menciona Adriano Pedrosa, esta superposición de páginas llevan al espectador a entrar en un estado de impotencia, pues justo está frente a la

³¹ La traducción es nuestra.

imposibilidad de moverse, de transitar, de recorrer, al no existir lugares a los cuales llegar, y también porque es imposible transitar entre esa maraña de calles.

La presentación de estas hojas llenas de calles no es azarosa ni fortuita, puede pensarse que Macchi planeó perfectamente que las hojas estuvieran contenidas en esta especie de libreta, unidas todas por una espiral que no las deja separarse, provocando así el apilamiento de estas, y por tanto la maraña de líneas que nos indican calles –pero que cruzan con otras líneas—, y así, a simple vista no se sabe cuáles pertenecen a la hoja que está encima y cuáles a las hojas que le preceden (imagen 3.20). Podría inferirse también que esta forma de mostrar las calles y vías principales, el mirar todo este hacinamiento de líneas, hace referencia a la manera en que se vive en las grandes ciudades día a día, con una enorme cantidad de personas que las habitan, quienes durante todo el día se trasladan y se mueven de un lugar a otro, al igual que los automóviles y medios de transporte que justo crean estos enredos en las horas donde hay más tránsito.



Imagen 3.20 Macchi, J. (2003). Detalle de *Guía de la inmovilidad* [Intervención de guía de calles de Buenos Aires].

Bajo la misma lógica de eliminación de espacios habitables, Macchi presenta *Ciudad cansada* (imagen 3.21) en 2004, el mismo año que *Buenos Aires Tour*. Esta vez nos deja ver un plano de la ahora Ciudad de México, que tal vez sea la parte más céntrica o la que tiene las avenidas principales; sin embargo, en esta ocasión el mapa no está bien colocado sobre la pared, parece que apenas lo está sosteniendo un pequeño pedazo, mientras que el resto del plano, las partes que quedan de él, esas principales venas de tránsito e intersecciones de calles, caen, se enrollan un poco, dejando una nula visibilidad sobre lo que representan. Imaginar una ciudad cansada es difícil, pues no podríamos pensar siquiera en esas vías principales descansando, ya que siempre están tensas por los espacios y edificios que estiran las calles, que estiran las líneas del mapa y que no dejan que se caigan, avenidas y vialidades transitadas sin cesar durante todo el día por automóviles, autobuses, peatones, bicicletas... No obstante, la acción de eliminar esos espacios contenidos permite que esas líneas, esas venas, se destensen, se aflojen, y puedan tal vez descansar, para después retomar su lugar. Así, Macchi nos comparte una metáfora de cómo las ciudades tal vez se detienen en las noches mientras las personas duermen, mientras los automóviles y autobuses descansan estacionados, para empezar de nuevo la mañana siguiente.



Imagen 3.21 Macchi, J. (2004). *Ciudad cansada* [Papel intervenido].

Jorge Macchi, al igual que Guillermo Kuitca, es un artista que durante varios años estuvo viviendo fuera de su país, realizando estancias y residencias artísticas que le permitieron viajar a distintos países europeos. En el año de 1998, después de estar cinco años fuera de Argentina, decidió de manera contundente que Buenos Aires sería su lugar de base; si bien iba a salir de ahí para realizar algunos viajes, también sería el lugar al cual regresaría. Es a partir de ese momento que el artista empezó a vislumbrar distintos proyectos relacionados con su ciudad elegida, siendo una de sus principales propuestas *Buenos Aires Tour* (imagen 3.22), donde realiza un acercamiento a la capital argentina de manera distinta de como podría hacerlo un habitante de esa ciudad, ya que tiene un formato tipo guía de turismo o de recorrido turístico, con la gran paradoja de que los lugares marcados ahí no son turísticos en realidad, tampoco son lugares elegidos por el artista, sino que fueron producto del azar.



Imagen 3.22 Macchi, J. (2004). *Buenos Aires Tour* [Registro digital]. Exhibición de Buenos Aires Tour, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2016.

Buenos Aires Tour (2004) es una acción e instalación realizada con técnicas mixtas, como sonido, escritura, fotografía, entre otras; la obra finalizó siendo un libro-objeto. Esta propuesta inicia con un vidrio roto, debajo del cual Macchi colocó un mapa de la ciudad de Buenos Aires (imagen 3.23). Las grietas que se produjeron sobre el vidrio al romperse fueron tomadas como referencia para crear una guía de recorridos a través de la ciudad; algunas coincidían con lugares emblemáticos y turísticos, mientras que la gran mayoría dirigían a lugares insospechados, comunes, los cuales dan la posibilidad de que el espectador realice una relación de memoria.

Buenos Aires Tour es un acto complejo de investigar y documentar la ciudad; solo se realiza de forma incompleta o parcial, a través de fragmentos y recuerdos producidos por el gesto inicial del azar que fundamenta el principio metodológico del cartógrafo convertido en *flâneur*. El azar es también el método del estadístico, que selecciona al azar muestras o micropartes de un macrouniverso más grande para componer una representación aproximada y confiable de su estado de cosas. La trama metodológica de *Buenos Aires Tour* no es ortogonal ni geométrica, sino errática, definida por el azar y el accidente: es el cristal roto (Pedrosa, 2011, párr. 10)³².

La obra está compuesta por ocho itinerarios que atraviesan la ciudad de Buenos Aires, estos ocho recorridos fueron determinados por las fisuras que se crearon en el vidrio al romperlo, y como parte de esos itinerarios se encuentran 46 “puntos de interés” (imagen 3.23). Algunos de ellos no son realmente puntos de interés turístico, simplemente son lugares a los cuales cada uno le otorgará su valor relacional, de memoria y de correspondencia. Lugares comunes, lugares diarios, donde la vida misma que ahí se desarrolla los va cambiando constantemente, modificando las vistas, los espacios, la rapidez o lentitud con que se desarrolla la cotidianidad; espacios nimios, pero que están llenos de historias y de elementos.

³² La traducción es nuestra.



Imagen 3.23 Macchi, J. (2004). Detalles de *Buenos Aires Tour* [Vidrio roto sobre mapa de la ciudad de Buenos Aires y registro de obra expuesta].

Esta obra fue realizada por el artista en colaboración con dos personajes de la escena artística argentina: la escritora y poeta María Negroni, y el compositor y artista sonoro Edgardo Rudnitzky. Con base en la elección aleatoria de los puntos de interés propuestos en este mapa, Macchi se reunió con Negroni y con Rudnitzky, quienes asistieron conjuntamente a los puntos marcados en estos recorridos en busca de elementos, experiencias, sonidos, imágenes y cualquier tipo de visibilidades que se pudieran recolectar. Como menciona Francesco Careri: “el andar es un instrumento estético capaz de describir y de modificar aquellos espacios metropolitanos que a menudo presentan una naturaleza que debería comprenderse y *llenarse de significados*, más que proyectarse y *llenarse de cosas*” (Careri, 2002, p. 27). Justamente Macchi, Negroni y Rudnitzky, en la acción misma de andar, de recorrer estos espacios, significan el espacio. Es cierto que los tres lo describen, pero lo hacen desde una perspectiva propia basada en los intereses de cada uno, mostrando cómo, aunque varias personas realicen el mismo recorrido, cada una habrá realizado un viaje distinto.

Macchi fue al acecho de escenas dignas de ser fotografiadas, así como de objetos y cosas que se posaran frente a él y así le permitieran crear conexiones tanto con el lugar como con el origen e historia de dichos elementos. A su vez, Rudnitzky se encargó de grabar aquellos sonidos que pertenecen al lugar, recolectó sonidos y ruidos particulares de los sitios, que, si bien pueden ser constantes y comunes, también pudieron haber sido elementos sonoros que se produjeron solo por única vez en el momento preciso en que el artista registraba la sonoridad dichos espacios. Mientras tanto, Negroni tomó notas de lo que observaba, entrevistó a la gente que habita esos espacios diariamente, apuntó su mirada a escenas y motivos que le permitieran de manera tanto poética como narrativa capturar la esencia de esas zonas, y con todo aquello recolectado elaboró varios textos que forman parte de la presentación final de *Buenos Aires Tour* (imagen 3.24).



Imagen 3.24 Macchi, J. (2004). Detalle de *Buenos Aires Tour* [Registro digital]. Exhibición de Buenos Aires Tour, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2016.

Los tres artistas tenían como objetivo realizar una colección de objetos, textos, sonidos e imágenes que, más allá de ilustrar los lugares seleccionados, buscaban hacer énfasis en aquello que es efímero, convirtiendo entonces este mapa en todo lo contrario a una guía de turismo, ya que si una guía turística da cuenta de los lugares importantes de la ciudad y de aquellas cosas que se tienen que ver y admirar, esta era una guía inútil de lugares anodinos, donde las imágenes, los textos y sonidos no informaban nada sobre los espacios. Entonces, esta propuesta de recorridos se convertía en un cruce de líneas que no conducen a ningún lugar importante o referente de la ciudad, regresando a ser una *guía de la inmovilidad*, como la realizada por Macchi en 2003, pues estos recorridos propuestos vuelven a esa idea de inutilidad e incapacidad de transitar los espacios sugeridos.

Empero, la guía no es del todo inútil, puesto que una propuesta importante e interesante que hace Macchi es la idea de recorrer la ciudad de manera diferente, dejando de lado la idea de viaje turístico, abandonando las propuestas impuestas de recorridos que vienen desde los aspectos políticos y económicos de las ciudades. De modo sugerente, el artista pone sobre la mesa una forma nueva de recorrer un espacio, donde el influyente aspecto azaroso de esta acción vuelve incierto cada uno de estos recorridos, pero al mismo tiempo esto es lo atrayente. Ir a un lugar sin saber lo que se podría encontrar provoca incertidumbre, pero asimismo conmina a la persona a enfrentarse a lo desconocido, devolviéndole tal vez la esencia del viajero explorador, en lugar de ser el turista adoctrinado.

Por tanto, el espectador se ve obligado a cambiar su forma de mirar, necesita voltear a ver aquellas escenas cotidianas que merecen atención por su estética, acciones que podrían ser efímeras, pero que al momento de mirarlas se les otorga un valor no solamente estético, sino que se vuelven parte de la experiencia y memoria de una persona, forjando así relaciones de correspondencia y memoria con el lugar.

Si bien esta guía termina convirtiéndose en una documentación de recorridos por distintos puntos de la ciudad, también se vuelve un archivo de elementos fortuitos que acompañan este recorrido documentado, el cual llena de significaciones tanto

esta propuesta como los espacios y los elementos encontrados. Justamente estos elementos, más allá de sus propias materialidades, traen consigo un sinfín de posibles historias, que pueden ser reales o no, pero que aun así son imaginadas a partir de los elementos, del lugar en el que fueron encontrados, así como de los signos que traen consigo y que indican más sobre su porvenir.

De igual forma, este grupo de imágenes, sonidos, grabaciones y textos (imagen 3.25) muestran al espectador lo que se podría esperar de los sitios en los cuales fueron recolectados, tal como lo hace una guía turística; sin embargo, aquí surge de nuevo el factor azaroso, ya que si alguno de los espectadores se dedicara a recorrer cada uno de estos puntos siguiendo la guía que propone Macchi, muy posiblemente no verá, ni escuchará, ni se encontrará nada de lo que da cuenta esta propuesta. Es muy probable que los lugares estén cambiados, que la vida cotidiana que se desarrolla haya sufrido modificaciones, e incluso podría ser que lo único que queda tal vez como seña de realidad y correspondencia sea el nombre de las calles.



Imagen 3.25 Macchi, J. (2004). Detalle de *Buenos Aires Tour* [Registro digital]. Exhibición de Buenos Aires Tour, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2016.

Aparte de ser todas estas posibilidades de recorridos, *Buenos Aires Tour* es también un registro multidisciplinar en el que cada uno de los artistas involucrados plasmó su experiencia, apoyándose en sus propios lenguajes creativos y artísticos. Por consiguiente, convirtieron a cada una de estas imágenes, textos, sonidos, e incluso a los recorridos mismos que realizaron, en actos estéticos, en elementos artísticos llenos de significaciones, pero que a la vez representan a cada uno de ellos y a sus intereses personales. De modo que la propuesta en general deviene una provocación al espectador a mirar distinto, a relacionarse de forma diferente con el espacio que habita, así como a cuestionar lo que ve y encuentra en una exposición.

Buenos Aires Tour es la narración de un viaje que comenzó con una propuesta azarosa, una narrativa urbana, el andar nómada del viajero que ve, del intelectual, que sigue su mirada, atento a los objetos y al encuentro que le provocan ciertas reverberaciones. La ciudad se presenta como un texto para recorrer (Giunta, 2008, párr.7)³³.

En su parte final, el libro-objeto (imagen 3.26) recolecta todo el trabajo colaborativo que hicieron Macchi, Negroni y Rudnitzky: un compendio de fotografías y postales, así como un registro sonoro y textos. Reduciendo toda esa ciudad, todos esos recorridos y esa instalación expositiva a una caja que resguarda la totalidad de estos elementos, que permiten al espectador tenerlo en su poder, tal como una guía de turistas, la cual puede leerse y observarse, para así conocer a través de ella una parte de la ciudad, pero al mismo tiempo provocando en el espectador las ganas de recorrer también esos lugares.

El libro *Buenos Aires Tour*, Editorial Turner, 2004, contiene la guía, donde se desarrollan de manera ordenada cada uno de los 46 puntos del Tour a través de los textos de María Negroni y las imágenes de Jorge Macchi. El mapa, con los itinerarios. CD-ROM, con todos los materiales encontrados y elaborados para la guía, pudiendo establecer *links* entre diferentes puntos a través de imágenes que se repiten en diferentes lugares de la ciudad. Una serie de postales de fotografías tomadas en el punto recoleta. Una serie de cuatro postales con reproducciones de objetos encontrados en diferentes puntos del itinerario. Una plancha de estampillas con la reproducción de la tapa de un libro encontrado en uno de los puntos. Reproducción facsimilar de un cuaderno encontrado en uno de los puntos.

³³ La traducción es nuestra.

Reproducción facsimilar de un misal con anotaciones, encontrado en uno de los puntos (Macchi, s.f., párr. 2).



Imagen 3.26 Macchi, J. (2004). *Buenos Aires Tour* [Libro-objeto].

De forma casi inimaginable, Macchi retoma la idea de su *guía de la inmovilidad* al retirar o eliminar por completo la representación del espacio físico en un mapa (haciendo referencia a *Buenos Aires Tour*) y al hacer una crítica sobre esos mapas, esas guías que dan por sentados los sitios a los cuales se debe ir cuando se visita un lugar, al proponer de manera provocativa su obra titulada *Tour* (imágenes 3.27 y 3.28) del año 2010, en la cual despoja a un mapa de todo elemento representativo del espacio, dejando solamente la estructura lineal que queda de esa hoja o de ese pedazo de papel al cual llamamos mapa.

En la obra *Tour* tres estructuras metálicas sobre una mesa reproducen las líneas de doblado de sendos mapas desplegados sobre una mesa. Los países, las calles y

las palabras que los designaban han desaparecido. Sólo quedan las marcas solidificadas de su plegado (Macchi, s.f., párr. 1).

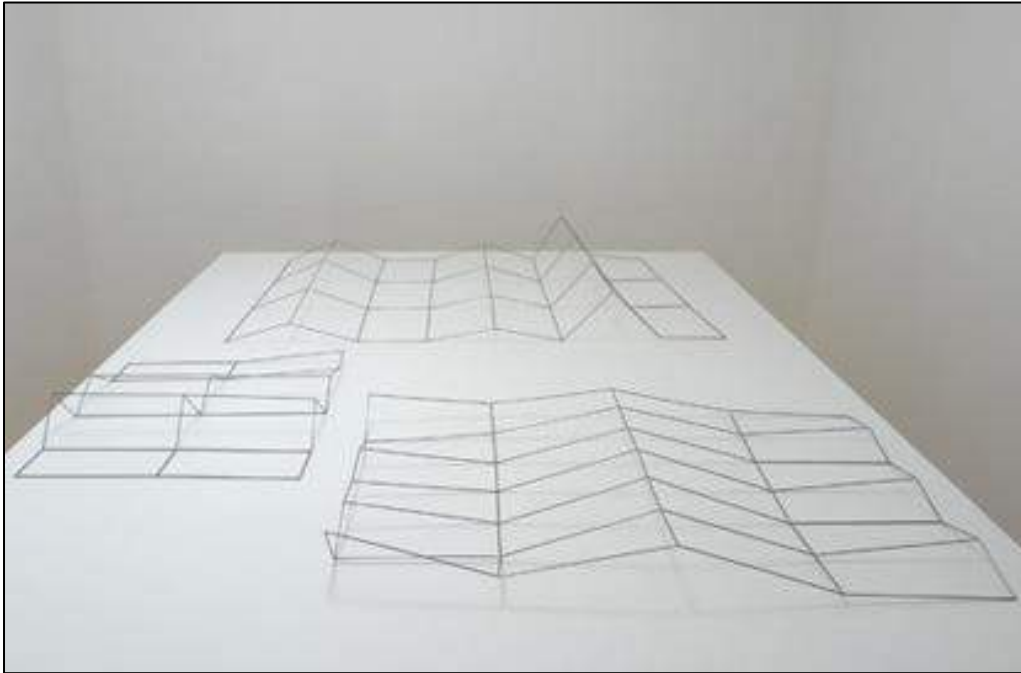


Imagen 3.27 Macchi, J. (2010). *Tour* [Acero y madera].

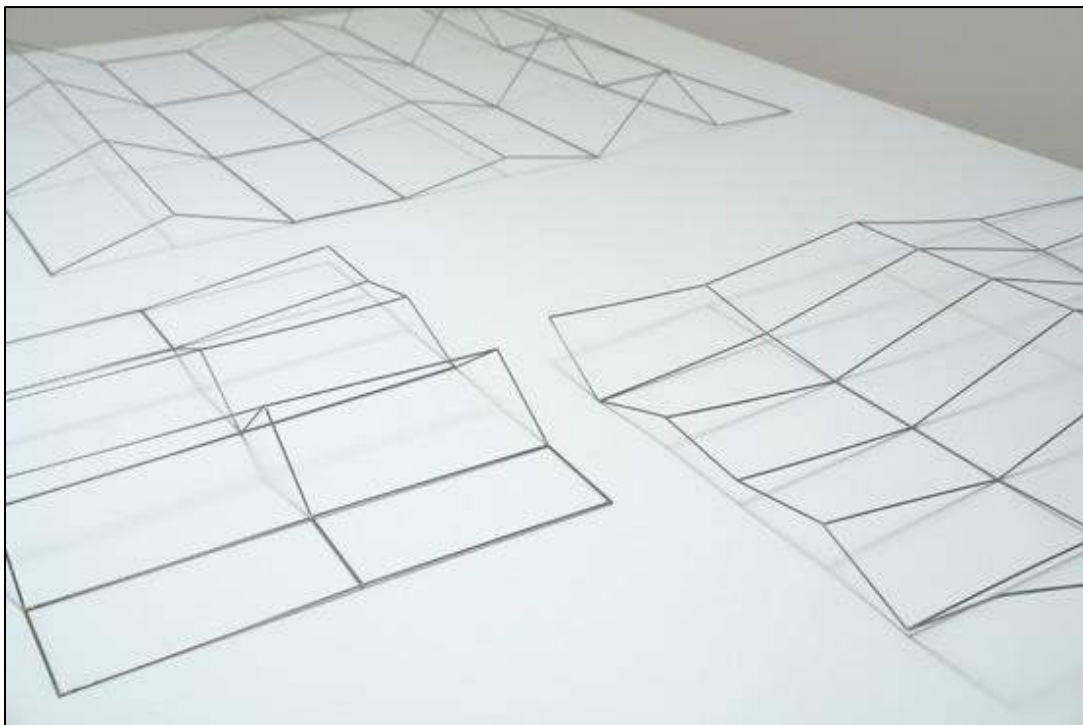


Imagen 3.28 Macchi, J. (2010). Detalle de *Tour* [Acero y madera].

De modo sugerente, esta obra podría proponer al espectador una nueva forma de viajar, viajar sin ver, pero sin ver aquellos espacios o aquellos puntos de interés que son impuestos, y más bien reencontrarse con el espacio en el momento mismo de estar en él, lo cual no es común en la actualidad, pues con el uso de la tecnología y los dispositivos electrónicos conocemos los lugares sin siquiera estar ahí, y eso nos permite que planeemos con antelación las actividades que se realizarán en ese lugar. O también, por el contrario, podría ser una representación de la manera en que se viaja en la actualidad desde un enfoque turístico, donde todo nos está dado, y por lo regular vemos apresuradamente los lugares visitados, quedando así espacios vacíos en nuestra mente, sin la información que no se pudo recabar durante el viaje realizado.

A través de sus mapas, Macchi propone un reordenamiento mental espacial, propone voltear a ver esas cuestiones cotidianas que pueden ser relevantes para ayudar al espectador a tomar una nueva posición frente al espacio, no solo aquel al que se viaja por vacaciones o trabajo, sino posicionarse en el propio espacio de cotidianidad en el que cada uno desarrolla su vida. De igual forma, el artista propone un cambio en la manera de ver, en posicionar los ojos frente a situaciones que podrían parecer sin importancia, pero que pueden otorgar al momento una experiencia visual estética. En suma, Macchi permite descubrir lo complejo en cosas simples.

Para finalizar, resulta importante la manera en que Macchi permite al espectador entender la realidad incompleta y fragmentada en la que se vive, pues mediante sus imprecisos mapas brinda una mirada a representaciones visuales que abarcan todo el espacio posible, pero al mismo tiempo se vuelven mapas particulares, con características urbanas y cotidianas específicas del momento.

3.4 Francis Alÿs

En el capítulo anterior se analizaron las obras de Francis Alÿs referentes a Ciudad Juárez, obras *in situ* o *site-specific*, pensadas de manera específica por y para el lugar. Esta podría ser una seña particular del trabajo que realiza el artista, puesto que en los museos, ferias, exposiciones y festivales donde lo invitan a participar desarrolla sus propuestas con base en las circunstancias geográficas propias de los lugares, así como también toma en cuenta las situaciones políticas o sociales a las que se enfrenta en estos espacios.

En este apartado se hace referencia a otra obra de Alÿs, que si bien tiene un gran trasfondo de lo visto anteriormente en el capítulo dos, también nos muestra que vuelve una y otra vez a reinventar la idea de viajar. Para esta acción, titulada *The loop* (1997, imágenes 3.29 y 3.30), el artista fue invitado a participar en una muestra llamada *INSITE*³⁴, organizada por las ciudades de Tijuana y San Diego. La idea era hacer un viaje para llegar de Tijuana a San Diego; sin embargo, este viaje no fue realizado de manera tradicional, pues el artista decidió llegar de una ciudad a otra sin atravesar la línea fronteriza entre México y Estados Unidos, por lo que planeó un itinerario en el cual viajó a dieciséis ciudades diferentes, en un lapso de veintinueve días, para poder llegar a su destino.

³⁴ Sobre *INSITE*: “Fundada en 1992, *INSITE* es una iniciativa comprometida con la producción de obras de arte en la esfera pública a través de colaboraciones entre artistas, agentes culturales, instituciones y comunidades. *INSITE* ha producido seis ediciones en los últimos veintiocho años, cada una con una perspectiva curatorial y artística diferente, pero siempre privilegiando el compromiso a largo plazo de artistas que desarrollan proyectos concebidos para contextos específicos. El marco conceptual de *INSITE* tiene sus raíces en la noción de público, tanto en el contexto de experiencias, intervenciones e instalaciones en el dominio público como en los espacios geográficos que han inspirado a los artistas a imaginar la arena cívica y social.

Concebida como una iniciativa binacional, *INSITE* se basó, en sus primeras cinco ediciones (1992, 1994, 1997, 2000, 2005), en la región fronteriza de Tijuana/San Diego en un momento de vigorosas discusiones dentro del campo artístico sobre la especificidad del sitio, Globalización, multiculturalismo y geopolítica”. Consultado en <https://insiteart.org/about> [22/11/2022].

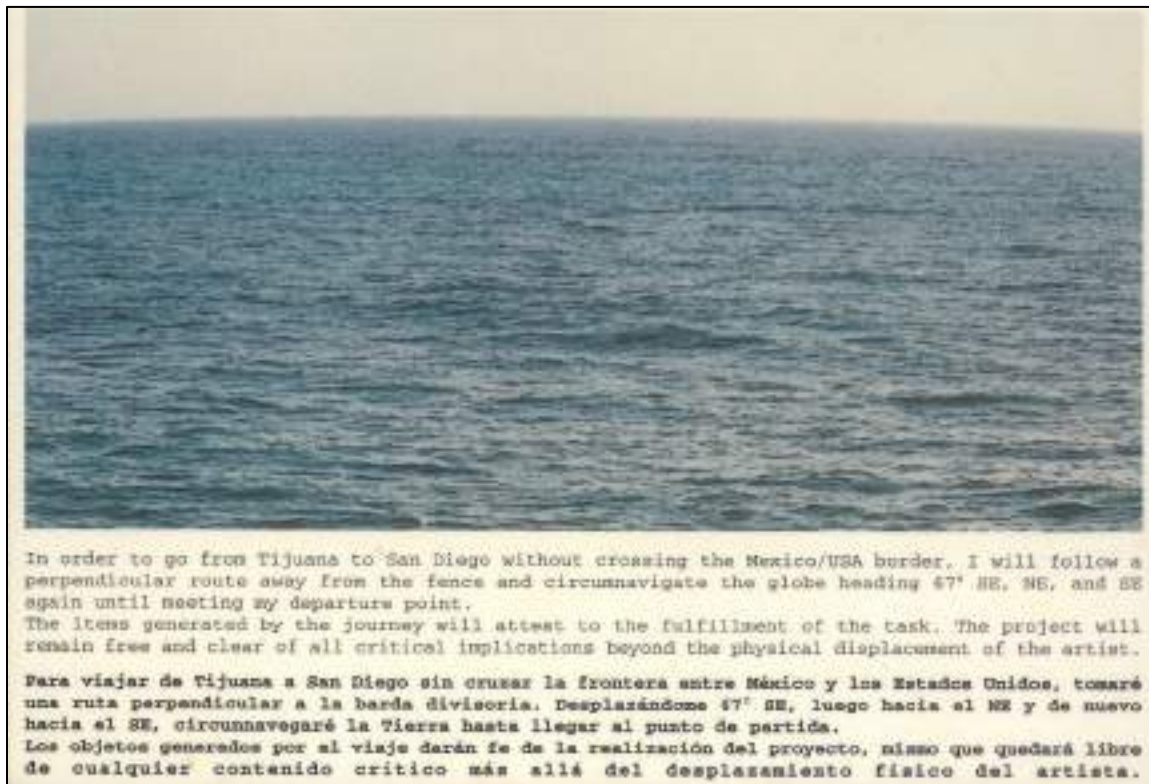


Imagen 3.29 Alÿs, F. (1997). *The loop* [Postal frente]. Muestra INSITE 1997, colaboración entre las ciudades de Tijuana y San Diego.



Imagen 3.30 Alÿs, F. (1997). *The loop* [Postal revés]. Muestra INSITE 1997, colaboración entre las ciudades de Tijuana y San Diego.

Del primero de junio al 5 de julio de 1997, Francis Alÿs viajó de Tijuana a San Diego sin cruzar la frontera México-EUA. Lo hizo circunnavegando el globo terráqueo. Su proyecto, *The Loop (El circuito)*, lo llevó desde un punto de partida en el muro fronterizo de Tijuana al mismo punto del muro, pero del lado de San Diego. Deteniéndose en lugares como Australia, China y Canadá, Alÿs documentó su viaje mediante correos electrónicos, anotaciones en su diario, fotografías y *souvenirs* que fue encontrando en su camino. Alÿs declaró que su obra fue una investigación relacionada con lo verbal, lo visual y lo bicultural, totalmente despojada de implicaciones y conclusiones críticas externas a la materialidad del desplazamiento físico. Esta documentación, así como una amplia serie de tarjetas postales que describían el proyecto y la ruta del artista, fueron exhibidas en la sala de lectura del CECUT durante la fase pública de INSITE97 (INSITE, s.f., párr. 1).

Al ser invitado Alÿs a participar en esta muestra, organizada por dos ciudades de México y Estados Unidos —donde se encuentra una de las fronteras más transitadas a nivel mundial, pero que al mismo tiempo está vigilada fuertemente para evitar cruces ilegales hacia Estados Unidos—, de manera casi sarcástica el artista propone un viaje para esta muestra, pero no cualquier viaje, sino uno en el cual iría de Tijuana a San Diego sin cruzar dicha frontera, realizando un periplo cuya finalidad tan solo era llegar de una ciudad a otra. Un viaje que podía llevarle máximo una hora viajando por carretera se convirtió en una incesante rutina de subir y bajar de aviones, comprar postales, recolectar diálogos e imágenes, guardar y clasificar boletos, recibos y comprobantes de viajes, escribir un diario y enviar estas impresiones a unos de los organizadores y curadores de la muestra.

En esta irónica propuesta, se puede observar no solo una crítica a la situación política y económica que las ciudades involucradas en la organización de la muestra vivían en ese momento, sino que Alÿs propone también una reflexión sobre la idea de los viajes turísticos, aquellos que son efímeros, pues el artista recorrió una larga lista de ciudades para llegar a su destino, entre ellas Ciudad de México, Panamá, Tahití, Hong Kong, Shanghái, Seúl, Vancouver y Los Ángeles, hasta finalmente arribar a San Diego.

Así pues, en su periplo Alÿs estuvo en muchas ciudades, atravesó distintos países, y todo lo que queda de ese viaje es un archivo de imágenes, de textos, de fotografías, de boletos y de mapas que fue recolectando y que le acompañaron

durante su travesía. En las postales (imágenes 3.31 y 3.32) había algunas palabras descriptivas, pero principalmente dibujos de cosas que veía en sus estancias: bebidas, comidas, elementos que se pueden ver en una sala de espera de un aeropuerto, todas estas imágenes seguramente fueron captadas durante su espera de conexión entre vuelo y vuelo. En ellas el artista no se limita a hacer garabatos, pues los dibujos parecen bien estructurados y pensados, representaciones de elementos que seguramente tienen un significado para él, y que van conformando parte de la narrativa de su viaje.



Imagen 3.31 Aljys, F. (1997). Detalles de postales del archivo de la acción *The loop* [Postales, dibujos]. Muestra INSITE 1997, colaboración entre las ciudades de Tijuana y San Diego.



Imagen 3.32 Allys, F. (1997). Detalles de postales del archivo de la acción *The loop* [Postales, dibujos]. Muestra INSITE 1997, colaboración entre las ciudades de Tijuana y San Diego.

Allys extrema su propia forma de intervención —la acción/ficción, el paseo— en un torbellino de movilidad que es una ironía sobre el turismo del viajar sin ver y la superficialidad mundana del artista globalizado, pero también una inmersión total en la experiencia del viaje como vaciamiento del yo y apertura a lo intraducible del Otro (Speranza, 2012, p. 31).

Como menciona Graciela Speranza, Allys brinda un acercamiento a la manera en que se puede romper con los paradigmas del turismo o de lo que se ha propuesto como una forma de viajar, pues somos nosotros quienes tenemos la oportunidad de cambiar el modo en que vivimos un viaje. Con esta propuesta, Allys hizo algo que Macchi retomaría años después con *Buenos Aires Tour*: ambos artistas proponen una manera diferente de viajar, de enfrentarse a los espacios visitados, ya sea por gusto o por obligación, mediante un cambio en la actitud que se tiene frente a estos, es decir, observar, aprender a mirar, recolectar situaciones, elementos y sonidos que puedan convertir un recorrido en algo más que caminar o subir y bajar de

aviones, sino más bien conectar de manera distinta con los espacios, creando relaciones y significaciones con ellos.

La palabra *loop* significa círculo en español, de ahí que consideremos que Alÿs en este trabajo hace referencia a los mapas desde el nombre de la obra, puesto que un círculo nos remite a la circunferencia del globo terráqueo, a la forma en que conocemos, entendemos y vemos la representación del mundo. Como bien se puede apreciar en las imágenes que registran el archivo visual creado a partir de este viaje, Alÿs resguarda un globo terráqueo (imagen 3.33), aquel que seguramente le ayudó a planear su recorrido, mirando tal vez las distancias y las ciudades más idóneas para conectar entre sí, y que su viaje fuera el más adecuado.



Imagen 3.33 Alÿs, F. (1997). Detalles de elementos del archivo de la acción *The loop* [Planisferio, mapas]. Muestra INSITE 1997, colaboración entre las ciudades de Tijuana y San Diego.

Puede encontrarse de nuevo la idea de circular (aunque no es una figura circular perfecta) en la ruta que el artista siguió para llegar de Tijuana a San Diego, ese registro de puntos que hace en su postal (imagen 3.30), como si hiciera un dibujo de esos que se realizan uniendo los puntos en el orden enumerado, así vemos una especie de trazado circular que se deforma por las distancias enormes que hay entre ciudades, pero que, a pesar de eso, incluso sigue el sentido de las manecillas de un reloj.

Aún más, se puede encontrar una última circularidad del viaje o una última representación circular al hacer referencia a las repeticiones que realiza el artista, quien en su afán por no cruzar una frontera, emprende el periplo de abordar aviones, viajar cierta distancia, aterrizar para cambiar de avión, pasando si acaso unas horas en la ciudad en la que aterrizó mientras espera volver a abordar un nuevo avión que lo llevará a la siguiente ciudad, y así sucesivamente, volviendo una vez más a realizar la misma acción hasta lograr su objetivo final, que es llegar a la ciudad de San Diego.

Este último punto hace pensar en los viajes turísticos, donde ya se tiene un itinerario dado, donde el tiempo apremia para alcanzar a visitar el siguiente destino: todo está cronometrado, todo se encuentra medido, sin espacio para alguna sorpresa. Un viaje en el cual ni siquiera hay una estancia que pueda considerarse real en los lugares que se están atravesando, donde lo normal sería no ver nada de las ciudades en estos recorridos. Como menciona Andrés Neuman en su libro *Cómo viajar sin ver*.

Hoy viajamos sin ver nada. Eso pensé al conocer el veloz plan de viaje. La gira sería un experimento potenciado, una exasperación de nuestro nomadismo transparente, casi vacío. Y al otro lado del casi, ¿qué habría? ¿Qué se ve cuando apenas vemos? Lo que sigue es una crónica de lo que casi no vi a lo largo de todo el continente. Una suma de vértigos, países, lecturas y miradas al vuelo (2010, p. 3).

Neuman, al igual que Alÿs, emprendió un viaje desenfrenado por distintos países de América Latina, en el cual eran mínimas las horas de estancia en una ciudad, y donde el poco tiempo que se tenía ahí estaba lleno de actividades que le

imposibilitaban conectar con un espacio. Al igual que Alÿs, en ese marco logra abrir su mirada, estar expectante ante aquello que pudiera nutrir sus ideas, que pudiera mirar, o incluso resignificar, para transformar su viaje a cada avance.

Afirma Speranza: “Alÿs abandona la mímica farsesca del turista alienado y recupera la experiencia más genuina del viaje, cuando por detrás del esperanto del mundo globalizado empieza a percibir los signos intraducibles de las culturas locales” (Speranza, 2012, p. 31). En este sentido, tanto Neuman como Alÿs perciben elementos sígnicos de las múltiples culturas que atraviesan, así como también de las vidas que se desenvuelven en cada ciudad y en cada espacio de estancia.

En particular, pensamos que lo que propone Alÿs es una manera de entender un trayecto como la unión de puntos sucesivos que nos llevan del origen al destino, pero lo interesante es reflexionar en la idea del recorrido que se realizó, esto es, las relaciones que el artista creó con ciertas cosas, las cuales en el propósito de visibilizar su viaje se convirtieron en “una serie de dibujos, tarjetas de embarque, recibos, fotos, postales y restos diversos del vertiginoso recorrido” (Speranza, 2012, p. 26). Es por esto que retomamos de nuevo a Francis Alÿs: primeramente, por sus obras —la mayoría basadas en la idea de viajar, migración y movilidad, que nos propone desde distintos enfoques—, y asimismo, por toda la información que recolecta de cada una de sus acciones, la cual dispone de cierta forma en la exposición final para contar su historia, su viaje, su recorrido. Tal vez sus obras no lograrían ser entendidas sin esta información, que no consiste únicamente en imágenes. sino también en textos donde nos narra la situación que existe de fondo en cada una de sus propuestas.

Las prácticas artísticas, en especial las centradas en el uso del espacio, la esquematización de este y su transformación, le permiten al artista entrar en nuevas formas de experiencia espacial, pero además le ofrecen al espectador la oportunidad de apropiarse de las acciones estéticas que realizan los artistas, para así aprender a entender, a transitar y a vivir los espacios ya existentes, los cuales toman relevancia cuando los artistas apuntan su mirada hacia ellos.

Lo que más me interesa es qué posibilidades en una cultura abre un determinado recorrido. En otras palabras, cómo es que unas obras, ideas y gestos transforman la percepción de un entorno y nuestra capacidad de actuar, pues a través de la operación poética replantean lo que entendemos por situación (Medina, 2006, p. 5).

Tal como menciona Cuauhtémoc Medina, las acciones estéticas y artísticas se pueden apropiarse de un espacio en el instante de llevarse a cabo. Sin embargo, más allá de solo formar parte de un momento artístico, los lugares son transformados y reconfigurados tanto por los artistas como por los espectadores. Entonces, estos espacios resignificados se vuelven espacios de sucesos y situaciones estéticas factibles de ser capturadas no solo por los artistas, sino por viajeros, exploradores, habitantes comunes y diarios del lugar, transeúntes o simples vagabundos que recorren la ciudad y sus rincones como parte de su andar.

En nuestra calidad de viajeros, consideramos que cualquiera tiene el potencial como creador, ya que la mayoría de las veces, sin ser conscientes de ello, creamos imágenes y visibilidades. En este sentido, George Didi-Huberman afirma: “la imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira” (Didi-Huberman, 2011, p. 32). Algunas veces, aquellas imágenes que creamos podrían sobrevivir incluso a nosotros, aunque hayan sido creadas para uno mismo o para la familia. Pensamos que un acertado ejemplo de esto podría ser los mapas, que desde la búsqueda de nuevos territorios en el mundo hasta nuestros días, se han ido conformando a partir de las experiencias viajeras y se han conservado, sobrepasando las épocas y permaneciendo vigentes en las mentalidades colectivas. Los viajes han permitido que las personas descubran, conozcan y llenen esos huecos en sus propios mapas. A partir de esto, podríamos decir que los mapas nos dan la oportunidad de *hacer* y de *ver*.

Capítulo 4

Paisajes: espacios de tránsito

En cuanto la humanidad empezó a recorrer el espacio dio inicio una resignificación espacial, una identificación territorial y, principalmente, la observación y el encuentro con la naturaleza que tenía frente a sí.

El espacio, al ser recorrido, empezó también a ser habitado, siendo sus habitantes quienes delimitaban su territorio en cuanto propiedad, poniendo fronteras como una manera de resguardarse ante todo aquello lo que pudiera estar acechando, pero también en calidad de una forma de pertenencia a ese lugar, ya que lo exterior y lo lejano era desconocido: espacio existente, pero de alguna forma una especie de agujero negro, pues no se sabía qué podía haber ahí.

Con el inicio del comercio y de los viajes, las personas empezaron a descubrir ese territorio desconocido, a encontrarse con vegetaciones y faunas nunca vistas, abriendo caminos, colocando señalizaciones y marcas que les indicaran dónde estaban, hacia dónde tenían que ir, o simplemente saber la distancia que habían recorrido.

A lo largo de la historia del arte, el paisaje ha tenido diferentes conceptualizaciones, apropiaciones y representaciones. Desde que aparece como género artístico en el siglo XVI, hasta las creaciones monumentales que se hicieron en el *Land art*, a finales de los años sesenta. El paisaje pasa de la dimensión alegórica y representativa a la exploración misma del espacio, la interacción con la naturaleza y el encuentro con los lugares.

4.1 Del paisaje al encuentro con el espacio del paisaje

El término *paisaje* remite inmediatamente a imágenes en las cuales se pueden apreciar espacios naturales, grandes valles, montañas, ríos, incluso desiertos, pero al mismo tiempo puede traer a la mente parques, ciudades, industrias, que remiten entonces a otras categorizaciones del paisaje. Si bien se piensa en esta primera instancia de área natural, también es la que nos invade, pues miles de imágenes de este tipo –desde pinturas o dibujos hasta fotografías— circulan a diario y se han convertido en cotidianas.

El término *paisaje* surgió en Europa en el siglo XVI en el ámbito de la pintura para nombrar un tipo de cuadros en los que no se narraba ninguna historia, sino que se mostraba un territorio tal como se ve a lo lejos (Maderuelo, 2012, p. 245)³⁵.

Justo como menciona Javier Maderuelo, la imagen colectiva que se tiene sobre la palabra *paisaje* es de un elemento visual, en este caso fotografía, que nos muestra un territorio en el cual no acontece nada, simplemente es la captura de un momento de esa vastedad infinita de tiempo que atraviesa los espacios. Claro que dentro de estos instantes contenidos se pueden observar ciertas características que cambian un mismo espacio, dependiendo de las afecciones y cambios que el clima o los fenómenos naturales puedan producir sobre estos.

De acuerdo con el *Diccionario de la lengua española*, un paisaje es “Parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar” (RAE, 2014), y en relación con el arte, la segunda acepción que propone el diccionario es: “Pintura o dibujo que representa ese espacio natural”. Como hemos apuntado, si bien al

³⁵ En la Europa del siglo XVI aún no existía como tal una concepción de obra de paisaje, sin embargo, sucedieron algunos eventos que darían pie al surgimiento de nuevos géneros artísticos dentro de la pintura: “Va a acontecer, sin embargo, un hecho de carácter político-religioso que precipitará el interés por la pintura de paisaje. Al final del siglo XVI, la Reforma protestante condujo a posturas iconoclastas que arrasaron muchas iglesias destruyendo sus imágenes e impidieron a los pintores representar las historias de la Sagradas Escrituras y las escenas mitológicas. Esta circunstancia obligó a los artistas holandeses y flamencos a pintar otro tipo de temas, carentes de descripción narrativa, entre los que destacan los retratos burgueses, los bodegones y las vistas de *países*, es decir, los paisajes” (Maderuelo, 2007, p. 20).

Asimismo, Javier Maderuelo hace un recorrido sobre el desarrollo del término *paisaje* dentro del ámbito artístico. Véase Maderuelo, J. (dir.), “Paisaje: un término artístico” en *Paisaje y arte*, Abada Editores, Madrid, 2007.

escuchar la palabra *paisaje* se piensa en una imagen de una zona natural alejada de los entornos urbanos, esta palabra también denota los espacios de la ciudad, que son transformados mediante la arquitectura y la escultura, creándose así nuevas vistas y modificando los entornos. Asimismo, estos espacios naturales continúan en constante cambio, ya que el ser humano amplía sus zonas urbanas o construye nuevas carreteras, apoderándose así de esa naturaleza para fundirla y crear un nuevo lugar.

Se puede decir que la idea de paisaje inicia desde que los humanos comienzan a transitar y habitar los espacios. Francesco Careri considera que “A través del andar el hombre empezó a construir el paisaje natural que lo rodeaba” (Careri, 2002, p. 19). Fue a través del andar y recorrer el espacio natural como los primeros hombres primitivos pudieron crear tanto espacios para habitar como espacios visuales pertenecientes a la naturaleza. Los grupos nómadas que existían hacían caminos derivados de su búsqueda de alimento o de espacios de refugio, pero mientras más crecían estos grupos o se agotaban los recursos donde se habían establecido, se incrementaba su necesidad de encontrar ambientes fértiles y fructíferos, lo que los llevaba a moverse de lugar.

Si bien en un primer periodo los hombres podían aprovechar los caminos abiertos entre la vegetación por las migraciones estacionales de los animales, es muy probable que a partir de un momento dado empezasen a abrir nuevas pistas por su cuenta, aprendiesen a orientarse a partir de referencias geográficas y, finalmente, dejaran en el paisaje unos signos de reconocimiento cada vez más estables (Careri, 2002, p. 44).

Como lo menciona Careri, el inicio de los recorridos a través de caminos establecidos hizo que los humanos buscaran también otras alternativas de acuerdo con sus necesidades; salirse del camino conocido originó que se vieran en la obligación de reconocer el lugar, de identificar o colocar elementos que les permitieran saber dónde estaban y distinguir lo que ya habían recorrido.

Cuando el hombre empezó a tener conciencia de sí mismo buscó cómo representar lo que le rodeaba, surgiendo así la pintura rupestre, en la cual, a pesar de su necesidad por mostrar o preservar esa reflexión sobre su propia existencia, solo se

pueden observar figuras humanas, de animales y de algunas actividades que realizaban como la caza, pero no se advierte que sus autores tuvieran una conciencia del espacio que habitaban.

Dentro de estas representaciones no se alcanza a apreciar una señalización o un intento por simbolizar el espacio; en este tipo de pinturas se pueden ver las siluetas de los animales (imágenes 4.1 y 4.2) o de las figuras humanas “volando”, por así decirlo, en las paredes de las cuevas donde han sido encontradas y conservadas. Sin embargo, el espacio no está representado como tal, pues no hay vegetación, ni montañas, ni tierra, solo se advierten esas figurillas.



Imagen 4.1 *Pintura rupestre de bisontes* [Registro imagen digital]. Cueva de Lascaux, Francia.



Imagen 4.2 *Pintura rupestre de bisonte recostado* [Registro imagen digital]. Cueva de Altamira, España.

La experiencia de la existencia y cualidades de lo que llamamos espacio se aplica a la idea de espacio físico, es decir, al medio en el cual se ubica y se mueve el cuerpo, al volumen desocupado que surge sobre el plano del suelo que se pisa y que se extiende hasta donde abarca la mirada, a los límites visuales que acotan el horizonte (Maderuelo, 2012, p. 12).

La humanidad comenzó a experimentar el espacio, a reconocerlo y al mismo tiempo a reconocerse en él; de acuerdo con Maderuelo, la conciencia sobre el cuerpo y sobre su movimiento en el medio permite que la mirada se extienda más allá de la propia existencia del ser y recorra visualmente todo lo que le rodea hasta llegar al horizonte, hasta donde la vista alcanza. Es decir, si bien los movimientos de los hombres primitivos eran planeados de acuerdo con la caza y recolección, sus estrategias para transitar en ese espacio surgieron seguramente de las cualidades físicas de los lugares, empezando a distinguir de este modo la dimensión espacial

en la cual se movían y a la cual pertenecían, así como también las características del terreno andado.

Es desde esos momentos, cuando si bien no existía un lenguaje como tal y mucho menos una palabra que designara al espacio o al paisaje, que el hombre, sin siquiera imaginarlo, comenzó a vivir los espacios, a crear lugares y a mirar paisajes.

El acto de andar, si bien no constituye una construcción física de un espacio, implica una transformación del lugar y de sus significados. Solo la presencia física del hombre en un espacio no cartografiado, así como la variación de las percepciones que recibe del mismo cuando lo atraviesa, constituyen ya formas de transformación del paisaje que, aunque no dejen señales tangibles, modifican culturalmente el significado del espacio y, en consecuencia, el espacio en sí mismo (Careri, 2002, p. 51).

A partir de esto empezó a producirse una significación espacial, donde el hombre, al tener conciencia de ese espacio y al (re)conocerlo, empieza a construirlo social y culturalmente, así como también lo hace con la idea de paisaje. Estas modificaciones que menciona Careri son de índole mental y cultural, aun cuando no existiera una transformación física ni visual del entorno.

Recorrer el espacio, más allá de la acción, permite visualizar que se está realizando un acto perceptivo, de identificación, de indagación y de creación del paisaje, “entendiendo por ‘paisaje’ el acto de transformación simbólica, y no solo física, del espacio antrópico” (Careri, 2002, p. 21). Esta transformación simbólica permite que exista una escritura, una lectura y una interpretación del territorio, creándose así nuevas visibilidades del espacio, desde esquematizaciones espaciales –como los mapas, dibujos y pinturas que de manera visual describen recorridos y características del espacio, o las que capturan la esencia natural del entorno— hasta la intervención del propio espacio natural.

Cuando en la actualidad el término y el concepto *paisaje* vuelven a cobrar un enorme interés, nos encontramos con que, al menos en el campo de las artes, los estudios sobre él, realizados durante el siglo XX, se encuentran lastrados por los prejuicios fraguados durante la “modernidad vanguardista” y no han sabido profundizar en muchos de los aspectos que hacen que el paisaje en la posmodernidad sea un tema rabiosamente actual. Piénsese en el interés que desde finales de los años 60 han tenido algunas manifestaciones artísticas relacionadas con el paisaje, como el *Land*

art o los *Earthworks*, y la dificultad de encontrar un acomodo en las antiguas categorías con que se dividían las artes o los géneros (Maderuelo, 2005, p. 11).

Es entonces que las apropiaciones signílicas del espacio, la simbolización de este, así como el hecho de experimentarlo, permiten que las personas creen relaciones ya no solo físicas, sino también afectivas, con estas áreas territoriales.

Esta relación afectiva que se les otorga a ciertas zonas, así como las vivencias que puedan experimentarse en estas, permiten que se continúe con esa conceptualización del paisaje de manera cultural y social, pero también individual, pues es cada uno quien le otorga esos valores y referencias a uno u otro espacio: "A través de esta emotividad, de la significación cultural, de la historia colectiva y de la memoria personal, el espacio geográfico se hace paisaje, pueblo o paraje, se convierte en *lugar*" (Maderuelo, 2012, p. 17). De esta manera, se pueden identificar, limitar y nombrar los lugares a los cuales hacen referencia los individuos.

Luca Galofaro apunta sobre la relación que existe entre el paisaje y el arte, siendo estos dos elementos, convertidos en herramientas, los que permiten hacer una propuesta sobre la idea de espacio:

El paisaje y el arte se han convertido en instrumentos con los cuales es posible representar una idea de espacio que involucre a la mente y el cuerpo. [...] El paisaje no debe concebirse como un objeto o como un escenario, sino como un sistema activo directamente relacionado con la acción (Galofaro, 2003, p. 149).

Es justo aquí donde Galofaro propone al paisaje como el resultado de esa relación utilitaria, alejándose de pensarlo como una mera alegoría o representación de lo visible para entenderlo como un elemento que acciona, no solo al artista en su relación individual con el paisaje, sino también al espectador, pues es esta imagen de paisaje la que tendrá una repercusión afectiva en el observador, el cual volverá a otorgar nuevos significados a la imagen.

El lugar es, por tanto, un tipo concreto de espacio, aquel que posee unas condiciones físicas determinadas y una forma emotiva y simbólica que se hacen reconocibles, lo que le permite poseer un nombre propio. Podríamos, pues, decir que el lugar es un espacio culturalmente afectivo (Maderuelo, 2012, p. 17).

Maderuelo dice que estas cualidades afectivas que les damos a los espacios nos permiten nombrarlos; por ejemplo, hablar de un atardecer en el campo no será para todos la misma experiencia ni el mismo punto geográfico al que se hace referencia, sino que cada uno, desde su propia vivencia, podrá aludir a un punto diferente y a un atardecer distinto.

El espectador comienza a tener un papel relevante en estas nuevas visibilidades del paisaje; como ya se mencionaba, desde los años sesenta, con el *Land art*³⁶ se buscó que el espectador fuera partícipe de la experimentación del espacio, pues se quería crear una nueva relación física y afectiva tanto con los lugares como con las obras de arte: “El paisaje se ha convertido en el nuevo campo de acción, donde los destinatarios dejan de ser simples observadores y se convierten en elementos indispensables para la definición del espacio que los alberga” (Galofaro, 2003, pp. 27-28).

Es entonces, en un ambiente artístico contestatario, donde el paisaje, el espacio y el territorio retoman una fuerza más allá de la temática: lo hacen como materia prima para las obras, permiten al artista meditar sobre las múltiples posibilidades que ofrecen, y al mismo tiempo sirven de herramienta para poner al espectador en un nuevo contexto:

El arte se funde con el paisaje como método de implicación para inducir a la reflexión y para generar un contacto con un lugar, un contacto físico o mental, pero, en cualquier caso, un modo de entrar a formar parte de un ecosistema en constante transformación (Galofaro, 2003, p. 101).

Como bien apunta Galofaro, con el *Land art* tanto el artista como el espectador entran en un ambiente que permite tener contacto con un lugar, un espacio que está en constante transformación, como el arte mismo. Así, tanto hacedor como público

³⁶ Derivadas de la crisis de la modernidad, en los años sesenta surgieron una serie de propuestas artísticas que proponían una desmaterialización de la obra artística, incluidas todas estas acciones y propuestas bajo el nombre de arte conceptual, Entre estas manifestaciones se encuentra el *Land art*. “Para desarrollar este tipo de obras los artistas abandonaron el marco urbano y sus instituciones trasladándose a trabajar a lugares tan recónditos e intocados como los desiertos del sur de los Estados Unidos, pero allí no van a pretender representar el paisaje, sino que van a trabajar en y sobre el paisaje” (Maderuelo, 2007, p. 31).

deben adaptarse a los constantes cambios, y al mismo tiempo fungir como agentes detonadores de nuevas modificaciones, expresiones y relaciones con el lugar, las imágenes y el propio arte.

El arte, entonces, podría considerarse un instrumento que enseña a mirar, a observar, y que también se vuelve un dispositivo que permite nombrar o reconocer un elemento, por ejemplo el paisaje, del cual se habla como un sustantivo, al tiempo que es un término utilizado indiscriminadamente; no obstante, es el contexto artístico el que puede otorgarle nuevas posibilidades.

Anteriormente no existía esta palabra porque el paisaje no es ni un fragmento de naturaleza ni un objeto físico, sino una construcción mental, algo que se elabora a partir de “lo que se ve” al contemplar un territorio, un país: palabra de la que deriva paisaje. Cuando se viaja de un país a otro se perciben las diferencias entre los distintos entornos. De la constatación de que existen estas diferencias procede el concepto paisaje, que se perfila como el conjunto de aspectos característicos de un país que se detectan al ser comparados con los de otros lugares o países (Maderuelo, 2012, p. 245).

Es esto lo que nos permite entonces entender cómo una palabra, en este caso *paisaje*, que designa muchas cosas y a la vez algo muy particular, se convierte en un constructo social, aprendido y aprehendido, que sufre constantes modificaciones, que se comprende de manera diferente dependiendo desde dónde se mire, y que de algún modo permea en las sociedades. No solo es la conformación de un término o de cierto tipo de imágenes, sino que se puede señalar aquí la construcción de la mirada y del observador, que atraviesan una y otra vez lo que tienen delante de los ojos.

Todo paisaje, a pesar de que lo suspenda y lo desplace más allá de su horizonte, también gesticula hacia un momento en que la mirada volverá a coincidir con una aprehensión sensorial y afectiva de la tierra, un estado de presencia de y en ella. (Andermann, 2018, p. 10).

Se ha mencionado ya que la acción de andar podría ser el primer momento a partir del cual se crearon los paisajes. Tal como se mencionaba en el capítulo anterior, la creación de mapas de todas aquellas nuevas rutas que se abrían por medio del comercio permitió que comenzaran a difundirse imágenes sobre ciertos espacios,

en las cuales se señalaban elementos característicos de determinadas regiones, pues en las ilustraciones se advertían rasgos sobre los climas o las actividades que se desarrollaban en estos espacios. Los comerciantes y aventureros contaban sus historias al respecto —algunas también escritas— de lugar en lugar, lo que pudo haber sido también una de las primeras expresiones del paisaje, la descripción de los entornos:

El espacio como práctica de los lugares y no del lugar procede en efecto de un doble desplazamiento: del viajero, seguramente, pero también, paralelamente, de paisajes de los cuales él no aprecia nunca sino vistas parciales, “instantáneas”, sumadas y mezcladas en su memoria y, literalmente, recompuestas en el relato que hace de ellas o en el encadenamiento de las diapositivas que, a la vuelta, comenta obligatoriamente en su entorno (Augé, 2008, pp. 90-91).

Así pues, Marc Augé propone fotografías y relatos como elementos que ayudan a reconstruir paisajes, y, por tanto, un viaje. Cada individuo tiene sus propias percepciones y experiencias, aún más, nunca nadie hace el mismo viaje ni ve las mismas cosas, siempre y cuando se viaje de manera consciente, a diferencia de hacerlo con un enfoque turístico. Es así como en este capítulo se analiza la obra de tres artistas: Antonio Galindo (México), Luz María Bedoya (Perú) y Andrea Alkalay (Argentina). Si bien podemos apreciar en sus obras la idea estricta de imagen de paisaje, llevan esta más allá, al punto donde convergen tanto experiencias como afecciones personales para el planteamiento de estas, pero que al mismo tiempo proponen una activación sensorial y emocional. “En este sentido, el paisaje ya no es una entidad pasiva, sino activa y en transformación constante, que remite a nuevas ampliaciones y reinenciones del territorio” (Galofaro, 2003, p. 157).

4.2 Antonio Galindo

Antonio Galindo Martínez (México, 1959) es un fotógrafo mexicano cuya obra está centrada en capturar objetos diarios, buscando con sus imágenes incitar al espectador a tener nuevas lecturas e interpretaciones de lo cotidiano. Asimismo,

parte de su cuerpo fotográfico está conformado por paisajes, en buena medida pertenecientes al estado de Guanajuato.

Los procesos de producción alternativos han formado parte de su trabajo, esto le ha permitido acercarse al terreno de lo digital de una manera amplia, integrando procesos mixtos en la mayoría de sus procesos de expresión. Sus temas conllevan la necesidad de recuperar tiempos, objetos, espacios; en un proceso de revalorización de lo cotidiano (Sistema de Información Cultural [en adelante SIC], 2018, párr. 3).

Desde el inicio de su carrera artística, Galindo se ha involucrado en la búsqueda de nuevas tecnologías o de técnicas alternativas que le permitan imprimir ciertos rasgos característicos a su obra, bajo la premisa de recuperar o de rescatar aquellos momentos y circunstancias que han quedado relegados en la vida.

Estudió un año en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guanajuato, durante ese periodo tuvo un primer acercamiento a las áreas de grabado y dibujo. Posteriormente, en el año de 1981 se mudó al estado de Veracruz, donde conoció a Carlos Jurado³⁷, quien lo acercó al área de la fotografía desde el ámbito de las artes plásticas.

Durante su estancia en dicho estado se involucró en proyectos de investigación sobre tecnologías alternativas de fotografía, desarrollando un proyecto que consistía en negativos realizados mediante una cámara estenopeica³⁸, los cuales

³⁷ Carlos Jurado es un "Fotógrafo nacido en 1927 en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México. En 1944 inició estudios de pintura en La Esmeralda con maestros destacados como Antonio Ruiz el Corso, y María Izquierdo. En 1951 trabajó en zonas indígenas del país produciendo materiales para la enseñanza y, tres años más tarde, se convirtió en miembro del Taller de Gráfica Popular (1954-1959). Con el transcurso de los años ha desempeñado diversas actividades, tanto en la producción artística como en la academia.

Su obra se caracteriza por la experimentación de procesos fotográficos antiguos. En 1973 inició su trabajo fotográfico, casi siempre con cámaras estenopeicas construidas por él mismo. Ocupó diversos cargos de dirección en la Universidad Veracruzana, donde estableció, por primera vez en México, la carrera de Fotografía como licenciatura. En 1968, la UNAM organizó una exposición retrospectiva de su obra en el Museo Universitario del Chopo." (Fotograficamx, s. f., párrs. 1-2).

³⁸ Sobre cámara estenopeica: "La palabra 'estenopeica' viene de la raíz griega 'stenós', que quiere decir 'estrecho'; y 'poipeoo', que significa 'hacer estrecho'. El 'estenopo' designa el pequeño agujero por el cual entra la luz a la cámara/caja oscura. En inglés se le conoce como *pinhole*, haciendo referencia al origen de la perforación, hecha con la punta de un alfiler. El diámetro del estenopo equivale a la apertura del obturador de una lente" (Quiroz, 2007, p. 21).

posteriormente intervenía con color manualmente (imágenes 4.3 y 4.4). Extendió ese proyecto a su regreso a Guanajuato donde, respaldado por la Universidad de Guanajuato, fundó el Taller de Fotografía Artesanal.



Imagen 4.3 Galindo, A. (s.f.). *San Fernando* [Fotografía con cámara estenopeica en placas blanco y negro y coloreada a mano].



Imagen 4.4 Galindo, A. (s.f.). *Teatro Juárez* [Fotografía con cámara estenopeica en placas blanco y negro y coloreada a mano].

La fotografía en color directo me parecía demasiado burda, no respondía a lo que en ese momento podía ver a mi alrededor. Comencé a pensar cómo retener eso que yo podía ver. Una alternativa era pintar las copias en papel, tal vez imprimir formatos grandes y agregar pintura, como veía que algunos compañeros en el Instituto lo estaban haciendo; sin embargo, me preocupaba la posibilidad de reproducirlo varias veces de seguir manteniendo en mis manos un negativo con la posibilidad de la reproductividad. Así, decidí utilizar la cámara estenopeica en 4 x 5 y pintar los negativos en blanco y negro (Negrete Álvarez, 2011, párr. 12).

Estos negativos intervenidos con color fueron exhibidos en el año de 1984 en el Consejo Mexicano de Fotografía. Las imágenes son un recorrido por los espacios habitados y recorridos por Galindo, quien de manera particular irrumpe en los ambientes solitarios que capturó, llenándolos de vigor a través de los colores estridentes, y quitándoles así el aura de morriña.

A lo largo de su carrera, el artista ha participado en exposiciones individuales y colectivas en distintas partes del país, y también internacionalmente. Asimismo, su obra se ha publicado en distintos medios, destacando *Luz a paso lento, visiones del paisaje de Guanajuato* (2006) y *Postales, muestra incidental* (2012).

Sus imágenes están formadas por objetos sencillos entre los cuales habitamos, a los que la costumbre nos va haciendo perder de vista poco a poco. Paisajes, bodegones, retratos, proponen un amable cuestionamiento entre una, todavía reconocible realidad y, espacios cercanos a la fantasía. Buscando con sus imágenes provocar una nueva lectura de lo cotidiano que nos ayude a enriquecer de nuevo nuestra percepción del mundo (SIC, 2018, párr.4).

La obra que se analiza para efectos de la presente investigación es *Viajes imaginarios* (2010), una serie de fotografías y textos. Si bien la obra estaba destinada a ser expuesta como parte de una instalación de mayores dimensiones, la complejidad de esta llevó a que ese registro quedara resguardado en las páginas de un libro³⁹ con el mismo título; en este, el autor establece una relación simbólica entre las imágenes y los escritos que presenta. En el libro se pueden apreciar diferentes aproximaciones visuales de lo que el artista está proponiendo como viajes

³⁹ Véase: Galindo, A. *Viajes imaginarios*, Guanajuato, Conaculta-IEC, 2010.

o recorridos guiados por los textos contenidos, y que llevan al espectador-lector a tener un acercamiento a la concepción que el artista tiene sobre el viaje como una idea de remembranza (imágenes 4.5 y 4.6). Aunque la obra representa una reminiscencia sobre diferentes etapas de su vida, también es una incesante necesidad de recuperar un tiempo.



Imagen 4.5 Galindo, A. (2010). *Viaje por los sueños olvidados* de la Serie Viajes Imaginarios [Fotografía en blanco y negro].



Imagen 4.6 Galindo, A. (2010). *Viaje por los sueños olvidados* de la Serie Viajes Imaginarios [Fotografía en blanco y negro].

Antonio Galindo empezó esta serie fotográfica de manera fortuita. Debido a una cadena de eventos aislados, tuvo un encuentro textual que lo marcó significativamente en el ámbito personal y lo llevó a reflexionar en el pasar de su vida, así como en aquellos sueños y deseos que fueron desplazados. El libro *Viajes imaginarios* (1961) de Javier Heraud fue el texto detonador de esta secuencia de imágenes, en las cuales Galindo intenta reconstruir momentos de su vida.

En *Viajes imaginarios*, Javier Heraud buscó contar viajes que no habían sucedido, puesto que el tiempo se perdió en la esperanza de que llegara una época en su vida, y al vivirla simplemente se encontraba en otros lugares, en otros momentos que no le permitieron vivir esa estación que tanto anhelaba. Así pues, el autor presenta esta serie de textos en los que propone algunos recorridos por ciertas situaciones que de alguna forma lo hacen volver una y otra vez a su lugar de origen, del que salió un día y al cual deseaba regresar.

Se puede observar aquí cómo, desde diferentes áreas artísticas, lo que lleva a la creación es la acción personal e íntima que el hacedor experimenta día a día, pues aquello que le afecta también puede ser una provocación para que comience a brotar la propuesta de la obra. “En su trabajo creativo, tanto el artista como el artesano se involucran directamente con sus cuerpos y sus experiencias existenciales, más que centrarse en un problema externo y objetivado” (Pallasmaa, 2014, p. 14). Juhani Pallasmaa propone que los artistas se involucran, y por tanto basan sus obras, en sus *cuerpos* y sus *experiencias existenciales*; justo esto es lo que podemos observar en la obra de Galindo, donde si bien las imágenes estrictamente son un paisaje, entendiendo este como la descripción y captura de los elementos y características territoriales visibles, para el autor son búsquedas de intereses personales que surgen del transitar de su vivir.

El acto de experimentar se convierte, entonces, en la base principal de las producciones artísticas y, muchas veces, en la obra misma. El artista, por consiguiente, es aquel que sufre las consecuencias del enfrentamiento físico con el entorno bajo la condición de los temas que le atañen. “En la experiencia del arte

tiene lugar un peculiar intercambio; yo le presto mis emociones y asociaciones al espacio y el espacio me presta su atmósfera, que atrae y emancipa mis percepciones y pensamientos” (Pallasmaa, 2014, p. 13). Precisamente en esta liberación se encuentra la toma de consciencia personal y sobre el mundo al que se enfrenta, comienzan las reflexiones en torno a lo que se hace y lo que se mira. Es en esa liberación y reflexión sobre las propias percepciones donde surge la inminente necesidad de contar las afecciones, aquello que se vivió, lo que se sintió, lo que se experimentó; es cuando los relatos y las narraciones entran en juego para convertirse también en parte de la obra artística, tal como lo hizo Galindo en esta propuesta.

En las imágenes que nos presenta el fotógrafo se puede advertir un ambiente de anhelo o de nostalgia, una preocupación por capturar momentos en los cuales, si bien no hay una presencia humana transitando, sí se pueden observar las huellas o rastros que deja su paso por el espacio. Relacionamos esta preocupación con la forma en que Roland Barthes se inquietaba por la fotografía en su libro *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Como menciona Joaquim Sala-Sanahuja en el prólogo de dicho libro, lo que nos brinda Barthes es:

más que una teoría de la fotografía, un modo, un cariz especial en el modo de enfrentarse a la imagen fotográfica; pues de lo que se trata al mismo tiempo es de extraer de la memoria, a través de la fotografía [...] la presencia, el retorno del ser en un tiempo pasado, a fin de someterse –pero en una sumisión enfermiza, de corte proustiano— al placer de la nostalgia (Barthes, 1989, p. 52).

La manera como Barthes entiende a la fotografía denota el interés que Galindo imprime tanto a sus imágenes como a sus textos, pero relacionándolos con su propia vida desde el espectro del viaje, también entendido este como ese lapso temporal que los individuos atraviesan. Cada persona tiene una manera diferente de enfrentar su realidad, sus problemas, y por tanto, sus aventuras y deseos. La fotografía puede llevarnos a estar dentro de una espesa nube de nostalgia, añorando aquel tiempo pasado, aquellas buenas cosas vividas, teniendo cerca a seres que ya no están en este plano. De igual manera, los viajes nos invaden y nos envuelven en distintas etapas de anhelo, de añoranza y de remembranza, desde el

momento en que te alejas de tu hogar, de tus familiares y amigos cuando emprendes dicho viaje, hasta tu retorno a casa, intentando no dejar atrás aquellas aventuras que te regaló el lugar adonde fuiste.

“Como *spectator*, sólo me interesaba por la fotografía por ‘sentimiento’; y yo quería profundizarlo no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso” (Barthes, 1989, p. 52). Esta serie de pasos que menciona Barthes pudieran considerarse el mismo proceso que Galindo llevó a cabo para realizar su serie fotográfica. Si bien se ha comentado que estas obras están divididas de acuerdo con diferentes etapas de su vida, la obra se inaugura con la lectura del texto de Heraud, lo cual provoca en el artista un profundo sentimiento de anhelo y la necesidad por encontrar lo que no pudo vivir; esto hizo que de manera inconsciente Galindo empezara a tomar fotografías de espacios y elementos que le significaban o le interesaban.

El resultado de esta búsqueda constante lo llevó a tener 500 fotografías aproximadamente. Fue entonces que Galindo comenzó un trabajo de relación y de simbolización afectiva con las imágenes, y pasando por un proceso de selección pudo hacerse consciente de los viajes que realizó, de aquellos momentos determinantes en su vida o que la afectaron, para reflexionar sobre ellos y acotarlos a partir de sus textos, que seguramente surgieron también de una ardua meditación. Al igual que el *spectator* de Barthes, podría decirse que Galindo imprimió en sus imágenes un aire de herida, de huella, si bien determinado por un sentimiento inicial, pero también por esa marca afectiva en la cual se identificaba.

“Viajes por realizar, viajes nunca hechos. Viajes por concluir, viajes imaginarios” (Galindo, 2012, p. 7). Con esta frase el fotógrafo inicia su libro y prepara al espectador para el encuentro con las imágenes que están por aparecer frente a sus ojos, distribuidas en siete apartados, que corresponden a siete momentos o ciclos de su vida. Si bien estas imágenes no son un recorrido estricto por su vida, sí marcan distintas etapas, épocas diferentes que el artista tuvo que atravesar y de las cuales se desprenden momentos que necesitó recobrar.

“Viajes por los sueños olvidados” (imagen 4.7) es el primer apartado de esta serie de vivencias rescatadas. “Soñar un lugar, en ese estado de ánimo, permite menos encontrarlo que reencontrarlo. Todo viaje vela y desvela una reminiscencia” (Onfray, 2016, p. 38). Galindo encuentra estos lugares a través de la mirilla de su cámara: conforme mueve su mirada a través del espacio llega al instante preciso en el cual aparecen esos paisajes reminiscentes, con los cuales establece una relación afectiva, encerrando así esos momentos en una imagen.

En este sombrío desierto, tal foto, de golpe, me llega a las manos; me anima y yo la animo. Es así, pues, como debo nombrar la atracción que la hace existir: una *animación*. La foto, de por sí, no es animada (yo no creo en las fotos “vivientes”), pero me anima: es lo que hace toda aventura (Barthes, 1989, p. 50).

Al igual que ocurre con Barthes, las imágenes llegaban súbitamente a Galindo, estas coyunturas originaban o animaban aquellos huecos mentales, esa discontinuidad en las cosas que debió vivir y que no logró concretar, así como las que se van quedando en la mente y se van perdiendo.



Imagen 4.7 Galindo, A. (2010). *Viaje por los sueños olvidados* de la Serie Viajes Imaginarios [Fotografía en blanco y negro].



Imagen 4.8 Galindo, A. (2010). *Viaje por las ruinas* de la Serie Viajes Imaginarios [Fotografía en blanco y negro].

Para Galindo, las imágenes de ruinas (imagen 4.8) no son solamente el reducto del edificio encontrado ni la simple apropiación de la naturaleza por la obra humana, sino que le daban motivo para fantasear con las imágenes, para dar continuidad a una serie de historias inconclusas, de frustraciones. A partir de la imaginación y la invención de escenas o de momentos, es como el artista ha podido alcanzar aquello que se va quedando y que vive de forma independiente a uno mismo. “El paisaje se convierte en la memoria de quien lo vive y en un instrumento para ser utilizado en la valoración y en la búsqueda de un espacio físico arquitectónico” (Galofaro, 2003, p. 101). Es así como esta instancia creativa y la imagen en cuanto paisaje le permiten recorrer esos espacios.



Imagen 4.9 Galindo, A. (2010). *Viaje por las ciudades* de la Serie Viajes Imaginarios [Fotografía en blanco y negro].

Más allá de recordar a quien la mira dónde se ubica el paisaje, lo atrayente de la imagen es lo que el entorno puede ser en un momento determinado, lo cual se aprecia y enfatiza a través de la luz, la atmósfera, las sombras, la presencia de la vegetación y el estado de esta. Ya sea que veamos naturaleza, ruinas o la huella imborrable del paso de las personas por el espacio, estas representaciones conducen a la evocación. “El paisaje no es el entorno. El entorno es el aspecto fáctico de un medio, es decir, de la relación que existe entre una sociedad, el espacio y la naturaleza. El paisaje es el aspecto sensible de dicha relación” (Galofaro, 2003, p. 157). Esta relación emocional que pudiera crearse con lo que se ve, es precisamente lo que permite a un individuo tener una remembranza (imagen 4.9).

De alguna forma, la obra de Galindo se convierte en un recuento de su vida, una reflexión sobre lo que hizo y lo que ha vivido. Tomando el río como la condición misma de la vida del ser humano, esta puede transcurrir tranquila y de repente

acelerarse, pero al final todos llegamos al mar, que es lo que permanece. De cierta forma, con todas estas imágenes el artista logró la permanencia de sus deseos y anhelos, de sus frustraciones y de sus necesidades, permitiéndole asimismo al espectador hacer un recorrido por sus viajes internos.

Las imágenes que presenta Galindo evocan ciertas cuestiones, elementos del ambiente, luz, relación de volúmenes y masas que pueden hacer que alguien, a su vez, recuerde o rememore; de esta forma, el fotógrafo penetra con sus trabajos las barreras que el público pudiera llegar a tener previamente a ver su obra. Esta serie podría ser una propuesta por los viajes íntimos que alguien estaría realizando; además de un desplazamiento físico en el lugar, se hablaría también del desplazamiento temporal que una persona puede realizar, a partir del cual va transformando su propia vida.

“En el trabajo creativo tiene lugar una poderosa identificación y proyección; toda la constitución corporal y mental del hacedor se convierte en el emplazamiento de la obra” (Pallasmaa, 2014, p. 14). Los artistas se convierten en el lugar de origen de las obras, en su razón de ser, lo cual vuelve a estas, al igual que los relatos y las narraciones sobre viajes, en formas muy personales de expresión, muy subjetivas.

Más allá de la intención de capturar escenarios, Galindo tuvo en mente siempre capturar instantes, momentos que pudo haber vivido, pero que, por circunstancias varias, tuvo que dejar pasar. Tal vez incluso no pudo ser partícipe, de ahí su incesante búsqueda por atrapar esos momentos, por recorrer ese viaje llamado vida.

4.3 Luz María Bedoya

Luz María Bedoya (Perú, 1969) estudió Lingüística y Literatura en la Pontificia Universidad Católica, en Lima. Tomó cursos de fotografía en el Centro de Estudios e Investigación de la Fotografía de Lima, así como también en la New England School of Photography y en la School of the Museum of Fine Arts en Boston. Su

obra se encuentra en diferentes colecciones en Perú, Brasil, Argentina, Bélgica, Francia, entre otros países. Ha participado en exposiciones internacionales y en bienales representando a Perú, como en la 51 Bienal de Venecia y en la 11 Bienal de Sharjah en los Emiratos Árabes Unidos.

Desde los años 1990 ha desarrollado un trabajo vinculado inicialmente al registro fotográfico y la experimentación con distintos materiales. A partir de la década del 2000 extiende su área de trabajo a otros medios como el video, la instalación, el texto, el arte sonoro y la acción. Con un interés particular en el lenguaje y el desplazamiento su trabajo intenta examinar datos usualmente desatendidos para señalar una experiencia ligada a la disolución, al desgaste y a los gestos incompletos, siempre cediendo la primacía a la experiencia del arte como proceso temporalmente extendido (17 Instituto de Estudios Críticos, s.f., párr. 1).

Gran parte de su producción está basada en fotografías y videos, que complementa con textos. Las letras y palabras son parte fundamental de la obra, pues imprimen cierto carácter y otorgan significaciones conceptuales. Así, realiza un juego entre imágenes y palabras, entre historias y visibilidades, entre obra y espectador, al cual también convierte en lector.

Bedoya comenzó a interesarse en la fotografía entre 1987 y 1988, cuando terminó sus estudios de preparatoria, momento en el cual no había una licenciatura en fotografía en Lima, solo cursos que sin dudar tomó. En el momento en que Bedoya se sumerge dentro del mundo fotográfico, Perú atravesaba una situación política y social difícil, pues el Estado se enfrentaba con la guerrilla de filiación maoísta denominada Sendero Luminoso, que se había decantado por acciones terroristas⁴⁰.

⁴⁰ En Perú “tras la dictadura militar del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas del Perú (1968-1980), trajo la esperanza de recuperar la normalidad en todo el Perú. Pero, por desgracia la década de 1980 no fue fácil para todo el continente latinoamericano, [...] Fernando Belaúnde Terry volvía a ser presidente tras vencer en las elecciones de 1980, representando nuevamente al partido político Acción Popular (AP), los cinco años de Belaúnde Terry en el poder son recordados como el de la vuelta a la privatización en la economía peruana y el del inicio de las actividades terroristas por parte de Sendero Luminoso (1980) y del MRTA (1982), y por ende también el inicio de la lucha antiterrorista. [...] Durante la década de 1980 y hasta finales de la década de 1990, el Perú se enfrentó ante una situación de extrema gravedad. Sendero Luminoso desde el primer momento llamó a su enfrentamiento contra el Estado peruano como ‘la guerra popular’, mientras, todos los gobiernos peruanos confiaron en las Fuerzas Armadas del Perú para llevar a cabo el enfrentamiento y la política

Llena de influencias fotográficas documentales, de fotoperiodismo, que justo retrataban y denunciaban la situación que se vivía en el país, es como la artista empieza a experimentar, y posteriormente a plantear sus trabajos.

Bedoya pertenece a un grupo de artistas surgidos entre los años 80 y 90 que buscaron romper con los paradigmas que existían en el arte, en su caso minar aquellas ideas que trataban de representar su propio espacio como un espacio exótico, que mostraba lo diferente, lo otro, es decir, la mirada eurocentrista sobre los espacios latinoamericanos; asimismo, buscaba alejarse de la fotografía modernista de paisaje, la que había estudiado, pretendiendo así mostrar una nueva cara de Perú, así como espacios en los que no se hacían distinciones específicas, sino realizar fotografías y obras en las cuales se mostrara un lapso, un recorrido, un viaje, pensándolo desde su definición más básica de traslado y movimiento.

Todos estos aspectos sociales y políticos que atravesaba Perú mientras ella intentaba definir su trabajo hicieron que Bedoya fijara su mirada en un hecho particular: después de 1992, cuando se capturó a Abimael Guzmán, el líder de Sendero Luminoso, que sometía de manera significativa al país, empezó a haber mayor soltura para desplazarse de un punto a otro dentro de Perú, pues ya no había toques de queda, carreteras ni caminos bloqueados o cerrados, no se corría el riesgo de ser detenido, interrogado, y tal vez asesinado. Es entonces que la artista comienza a transitar más su país, recorriendo la carretera Panamericana constantemente, deteniéndose a tomar fotografías desde la ventana de su auto, iniciando así una serie de imágenes que, podría intuirse, quizá le significaban libertad.

Es así como surge *Punto ciego* (1997), tal vez su primer proyecto artístico, pues si bien ella ya tenía un recorrido en la producción de fotografías, estas eran por encargo o específicas para artículos periodísticos, mientras que *Punto ciego*

antiterrorista. Mientras duró el enfrentamiento entre las Fuerzas Armadas y los terroristas, ambos bandos olvidaron los derechos humanos y la población civil fue la que sufrió las consecuencias". Véase Cayuela Berruezo, M. (2020). "Una historia de violencia: el Perú entre los años 1980 a 1997". *Scientia*, 21(21), 235–246. <https://doi.org/10.31381/scientia.v21i21.2790>.

muestra los primeros planteamientos conceptuales que Bedoya hacía sobre una parte de su creación fotográfica.

Estas imágenes se convirtieron en una serie (imagen 4.10) realizada en la costa peruana, a partir de un recorrido que realizó en automóvil por la carretera Panamericana hacia la costa norte del país. En este apunte se pueden observar distintos puntos del espacio que atraviesa esta carretera: a veces la imagen se concentra en elementos que están en el lugar, como piedras o señalizaciones, arbustos, pequeñas construcciones o incluso personas, mientras que en otras se pueden apreciar simplemente la grandeza y difuminación del espacio.

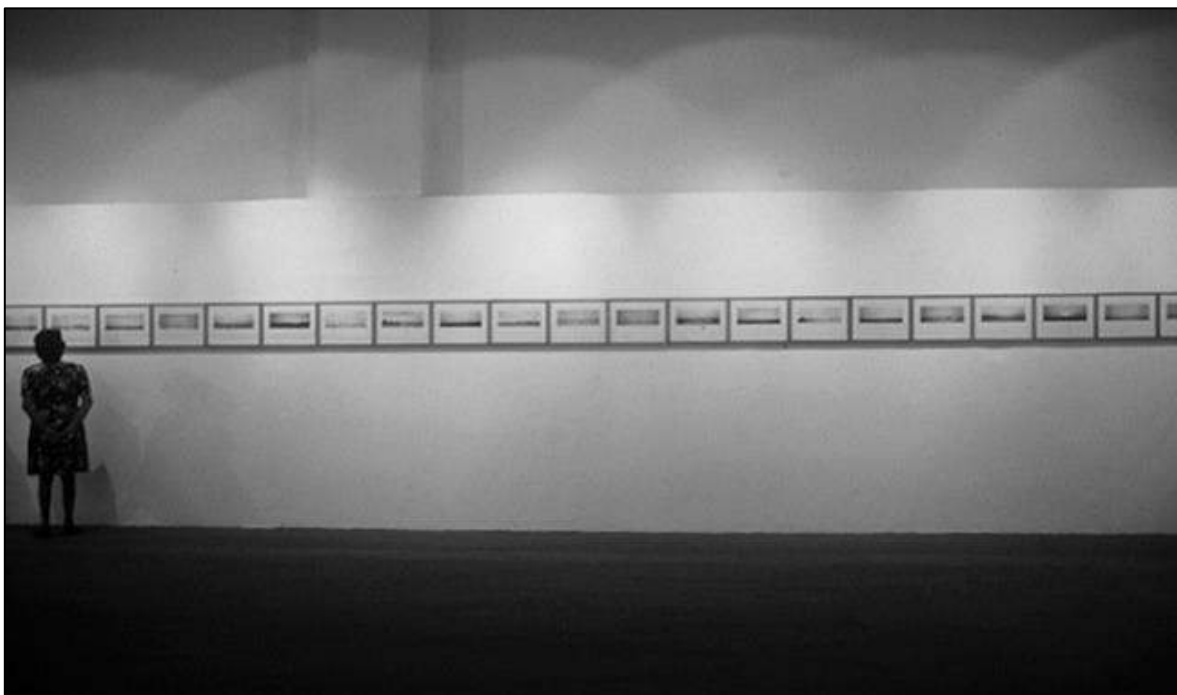


Imagen 4.10 Bedoya, L.M. (1997). *Punto ciego* [Impresiones en gelatina de plata]. Instalación en la Bienal de Lima de 1997.

Esta serie terminó convirtiéndose en una instalación (imagen 4.10), que a manera de línea continua horizontal atravesó el espacio de exposición, podría considerarse que es una suerte de recreación de la carretera Panamericana dentro de la misma sala. Las fotografías tienen por nombre el kilómetro en el cual fueron tomadas aproximadamente, así como la “N” o “S”, que hacen referencia al norte o sur de la carretera, donde se inicia la nomenclatura con el kilómetro 0.



Imagen 4.11 Bedoya, L.M. (1997) *KM 887N*.
Serie Punto ciego [Impresiones en gelatina de plata].



Imagen 4.12 Bedoya, L.M. (1997) *KM 964S*.
Serie Punto ciego [Impresiones en gelatina de plata].

Para Luz María las fotografías no se centraban en la mirada del paisaje, no le interesaba capturar escenarios bellos e inmortalizarlos. De este modo inició una búsqueda de pistas que dieran lógica a su trabajo, la primera parada en esta indagación fue que las imágenes eran de áreas desérticas (imágenes 4.11 y 4.12), una mirada muy diferente de Perú respecto de las representaciones que circulaban en ese momento. Es decir, ella buscaba la forma de deshacerse de los aspectos folclóricos que lo identificaban y que estaban tan arraigados, intentaba encontrar imágenes distintas a través de las cuales también pudiera dar a conocer su país frente a las miradas extranjeras.

“Aquello que nos gusta del nombre de un país o de un continente es ante todo una imagen o un espejismo, y que el viajero, en este sentido, pasa de un vacío a otro, de una decepción a otra” (Augé, 2001, p. 57). Es así como Bedoya recibía las imágenes generalizadas que circulaban de Perú, considerándolas como miradas ajenas y vacías, resulta irrisorio cómo esas imágenes de las que pretendía desprenderse la artista son las representaciones que siguen en el inconsciente colectivo. Sin embargo, las imágenes de la serie fotográfica de Bedoya plantean una nueva propuesta visual, pues como dice Marc Augé, estas se convierten

entonces en nuevos espejismos, son ilusiones que los sentidos pusieron frente a la mirada de Bedoya, provocando que capturara esas visiones de sus recorridos.

Esta exploración dio paso a que la artista apuntase su atención hacia los elementos invisibles del paisaje, aquellos aspectos que el espacio mismo permite al espectador experimentar, como las distancias, la llaneza o las texturas. El hecho de percatarse de todos estos elementos es una manera especial de relacionarse con el lugar, pues no solo conlleva observarlo, sino también percibirlo y sentirlo. A pesar de que estemos parados en un punto específico, se comienza a experimentar el lugar completo a través de la observación y de la conciencia sobre las dimensiones dentro de las cuales uno habita, y es entonces que la escala y la profundidad se vuelven actores principales para encontrar nuestro lugar dentro del espacio (imagen 4.13).



Imagen 4.13 Bedoya, L.M. (1997) *KM 816S*. Serie Punto ciego [Impresiones en gelatina de plata].

Luca Galofaro propone la experimentación espacial como un momento de desorientación: “El paisaje no desorienta de inmediato, a partir del momento en que empezamos a observarlo. La desorientación se estructura a través de la experiencia directa” (2003, p.156). Si bien al observar un lugar parecería que uno se encuentra situado, al empezar a recorrerlo uno puede llegar a perderse, pues no se cuenta con los elementos necesarios para identificar ni reconocer, y menos aún para orientarse, dentro de ese espacio. Esto podría, muy a propósito, ser una estrategia utilizada por Bedoya al recorrer esta carretera, de ahí que los nombres de las imágenes tengan el kilómetro de ubicación-fotografía. Las áreas desérticas podrían

ser unas de las más desorientadoras, pues a lo largo del desierto se aprecian elementos muy parecidos; tal vez es el mismo vacío lo que hace que sea tan idéntico todo lo que se mira, a pesar de atravesar grandes distancias sobre este.



Imagen 4.14 Bedoya, L.M. (1997) *KM 300N*. Serie Punto ciego
[Impresiones en gelatina de plata].

“Línea, superficies, volúmenes, formas geométricas, dirigidas por un sentimiento profundo de equilibrio y de orden, son generadoras de obras llenas de expresión, hasta en el caso de su máxima simplicidad y posiblemente por su misma simplicidad” (Catalá Pic, 2003, p. 179). Precisamente en esta instalación se puede observar la sencillez en las imágenes, pensando en que a simple vista no vemos sino tomas de paisajes desérticos, que quizá para la mayoría no signifiquen nada, no perciban nada en ellas o no se percaten de las inigualables cualidades que este espacio permite en la fotografía. Un juego de luces y sombras recorren los kilómetros de esta exposición, donde las alturas, las profundidades e inigualables

montículos se superponen uno a otro, donde los zigzagueantes caminos se pierden a la distancia y las líneas de horizonte casi imperceptibles hacen que no se distinga el cielo de la tierra, mientras aparecen nubes que se unen con el desierto, elementos encontrados, extraños transeúntes que se enfrentan al espacio.

El espacio como práctica de los lugares y no del lugar procede en efecto de un doble desplazamiento: del viajero, seguramente, pero también, paralelamente, de paisajes de los cuales él no aprecia nunca sino vistas parciales, “instantáneas”, sumadas y mezcladas en su memoria y, literalmente, recompuestas en el relato que hace de ellas o en el encadenamiento de las diapositivas que, a la vuelta, comenta obligatoriamente en su entorno (Augé, 2008, p. 90).

En las imágenes de la serie, y en general en la fotografía, lo que se puede observar son casi siempre vistas parciales, como lo señala Augé: espacios cortados, líneas detenidas por un límite, cielos incompletos, montañas que parecen compactadas para caber dentro de las medidas del cuadro. Lo único que se mira son presencias fragmentadas, panoramas incompletos, y a pesar de la individualidad de cada una de las capturas, al apreciarse como obra completa se pueden rellenar los espacios vacíos, formar una línea continua, recomponer el paisaje que se ve interrumpido por la marialuisa y el marco que contienen a cada una de las fotografías.

Con *Punto ciego*, Bedoya plantea una relación con la mirada y con lo que el ojo capta cuando se ve algo, pero en este caso también una conexión con lo que no se ve, como el resto de esos espacios cortados, esos lugares inconclusos ante nuestra vista, esos huecos en las imágenes. De manera metafórica, el punto ciego de la visión humana es como el punto ciego del espacio, todo aquello que no se alcanza a ver.

Desde la función fisiomecánica del ojo es posible entender lo que provoca el punto ciego⁴¹, que es el área de la retina donde se encuentra localizado el nervio óptico,

⁴¹ Sobre la función del ojo y la percepción es un acuerdo que “los objetos emiten o reflejan radiaciones luminosas de distinta frecuencia e intensidad que penetran en el interior del globo ocular a través de la pupila. La pupila se dilata o contrae en función de las condiciones lumínicas por la acción del iris. Después, la señal luminosa pasa por la córnea, el cristalino y la cámara interior acuosa hasta llegar a la retina, la parte fotosensible del ojo, donde se encuentran las células ganglionares, bipolares y fotorreceptoras (los conos y los bastoncillos, las únicas células sensibles a la luz). [...] La

el cual se encarga de enviar los impulsos nerviosos al cerebro. Justamente este punto no tiene fotorreceptores, es decir, no hay células sensibles a la luz, lo que provoca que no se vea nada; de ahí su denominación como punto ciego, pues no existe sensibilidad óptica.

Cuando se proyecta una imagen justo en ese punto, simplemente no se ve. Por lo general, las personas no somos capaces de percatarnos de esta ausencia de visión, pues se suelen utilizar los dos ojos, lo que produce una serie de compensaciones entre uno y otro, es decir, lo que no capta un ojo lo suple el otro.

Existe entonces una relación entre la obra *Punto ciego* y aquello que no se ha visto. Al pensar en esto desde las imágenes de Bedoya, se puede suponer que lo que la artista retrata son espacios, lugares, vistas de Perú que no existían en la conciencia colectiva, puntos ciegos respecto de ese país, hacia los cuales la artista pretendía apuntar su atención, provocando así que los espectadores también lo hicieran. Reconstruyendo así no solo una nueva perspectiva y forma de mirar el país, sino al mismo tiempo rellenando espacios en la memoria a través de la vivencia y experimentación del espacio y de sus posibilidades.

4.4 Andrea Alkalay

Andrea Alkalay (Argentina, 1965) es una artista visual, diseñadora industrial de profesión, egresada de la Universidad de Buenos Aires. Su trabajo ha sido expuesto internacionalmente en museos, galerías y ferias de arte en Chile, México, Francia y Canadá, entre otros países. Participó en la 8ª Bienal de fotografía de Tucumán,

energía electromagnética que incide sobre los conos y los bastoncillos se transforma en impulsos nerviosos que llegan hasta las células ganglionares, cuyos axones se unen para formar el nervio óptico en el disco óptico, llamado punto ciego porque carece de células fotorreceptoras y no es sensible a la luz” (Torrades y Pérez-Sust, 2008). Véase Torrades, S y Pérez-Sust, P. (2008). “Sistema visual. La percepción del mundo que nos rodea”. *Offarm*, 27(6), pp.98–105. <https://www.elsevier.es/es-revista-offarm-4-articulo-sistema-visual-la-percepcion-del-13123522>.

asimismo obtuvo el primer Premio Latin American Professional (World Photography Organisation) en 2021, por su serie Paisaje sobre Paisaje (imagen 4.15).

Ella piensa a través de la imagen buscando el potencial poético y político que surge de la observación, explorando la capacidad del medio para manipular la percepción de la realidad. Le interesa la discrepancia entre lo que vemos y lo que sabemos, donde estas cualidades se contradicen y coexisten simultáneamente. Su obra expande los límites de la fotografía hacia otras disciplinas como el collage, bordado, pinturas para imprimir una multiplicidad de visiones o narrativas. Para ella, el aspecto gestual tiene una afinidad con la escritura personal, creando así piezas únicas (OdA Oficinas de Arte, s.f., párr. 2).

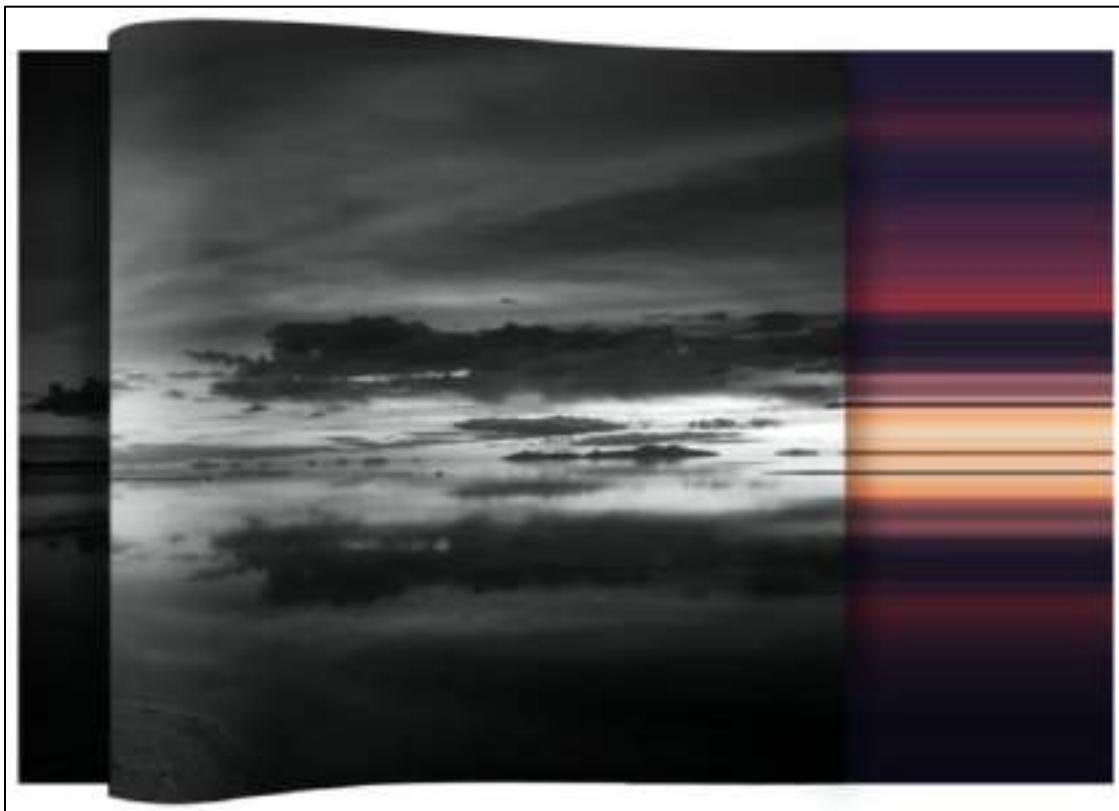


Imagen 4.15 Alkalay, A. (2023) Cod # B00c48. Serie Paisaje sobre paisaje [Collage de fotos manual: 2 fotografías digitales superpuestas. Anverso: Fotografía en blanco y negro cortada y doblada manualmente. Atrás: Digitalización cromática].

El arte le ha permitido a Alkalay salir de los esquemas de construcción de proyectos de diseño que aprendió en la universidad, no piensa más en la funcionalidad que el diseño demanda, por el contrario, dado que el arte no pide esos requisitos, esto le permite tener un acercamiento con los materiales y experimentarlos. Esto no se

produce únicamente desde el uso y la función, sino desde la percepción de las cualidades, la posibilidad de ser y la expansión que podrían tener los materiales, tomando en cuenta dichas características para la construcción de sus obras.

La mayor parte de su producción son fotografías, algunas veces intervenidas con otras técnicas y materiales, pero lo que se puede observar principalmente son imágenes de paisajes, diferentes vistas y tomas de naturaleza, de materia natural, como son las rocas (imagen 4.16), el agua, cortezas de árboles, entre varias posibilidades. En otras obras de la artista se pueden observar espacios urbanos, retratos o materiales manipulados que hacen pensar en áreas naturales, por ejemplo, montañas. No obstante, estas imágenes, este apuntalamiento de elementos y momentos se convierten en su gran mayoría en paisajes.



Imagen 4.16 Alkalay, A. (2023) *Cod # DAD0B0*. Serie Paisaje sobre paisaje
[*Collage* de fotos manual: 2 fotografías digitales superpuestas. Anverso:
Fotografía en blanco y negro cortada y doblada manualmente. Atrás:
Digitalización cromática].

“Otra línea de investigación es el viaje. La condición de extranjería y el desplazamiento son fuente de inspiración. [...] La creación y los viajes son una experiencia entrelazada” (Alkalay-OdA Oficinas de Arte, s.f., párr. 8). De acuerdo con

la artista, una de sus fuentes de inspiración es el viaje, el movimiento, el desplazamiento, su necesidad de conocer distintos territorios, porque es en esos encuentros donde ella toma lo que el espacio ofrece, y con ello comienza su propia construcción o reconstrucción del paisaje. Al ser viajera y estar en los lugares un tiempo determinado, probablemente no cuenta con el tiempo suficiente para realizar una observación plena, limitando así también su experimentación del espacio. “Cuando nos resulta imposible una mirada exhaustiva y documentada sobre un lugar, solo nos queda el recurso poético de la inmediatez: mirarlo con el asombro radical de la primera vez. Con cierto grado de ignorancia y, por lo tanto, de avidez inaugural” (Neuman, 2010, p. 14). Probablemente la condición de extranjería a la que hace referencia Alkalay es lo que le permite tomar elementos desapercibidos, pues pone esa primera mirada donde nadie más lo hace y otorga significados que tal vez solo a ella le producen sentido.

Según Marc Augé (2003) “todo paisaje existe únicamente para la mirada que lo descubre. Presupone al menos la existencia de un testigo, de un observador. Además, esta presencia de la mirada, que produce el paisaje, presupone otras presencias, otros testigos u otros actores” (p. 85). Entonces, basada en lo que propone, la artista se convierte en testigo, en una descubridora de paisajes, en una observadora minuciosa de espacios; y así como ella asume estos papeles, pone al espectador en el lugar de observador de los nuevos paisajes que presenta, convirtiéndolo en testigo fiel de los lugares que reconfigura y que muestra al público como si fueran registros de espacios reales.

Es a partir de la mirada que comienza la existencia del paisaje, pero no solo se necesita que el observador realice un escaneo de lo que compone el espacio que observa, sino que tome conciencia de aquello que se encuentra frente a su mirada, realice un criterio de valor y posteriormente haga una pormenorización, presentando esta frente a otros actores, tal como lo realiza la artista en esta serie, confirmando así lo que menciona Augé: “El paisaje es el espacio que un hombre describe a otros hombres. Esta descripción puede aspirar a la objetividad o a la evocación poética, indirecta, metafórica” (2003, pp. 85-86).

De esta manera, Alkalay presenta esta serie de paisajes como un recuerdo de aquellos lugares que la han atravesado, que han dispuesto en ella querer mostrarlos a los espectadores, compartir su apreciación y su interés.

Tal es el caso de las imágenes que componen la serie *Paisaje sobre paisaje*, que remiten a aquellas fotografías o capturas que uno hace cuando va en un viaje en carretera, aludiendo asimismo a lo que la propia persona ve: esas imágenes barridas, el paso de colores y de formas que se van fundiendo entre sí y que al mirarlas de reojo, solo se ven manchas que pasan rápidamente conforme uno va avanzando y atravesando los espacios (imagen 4.17).

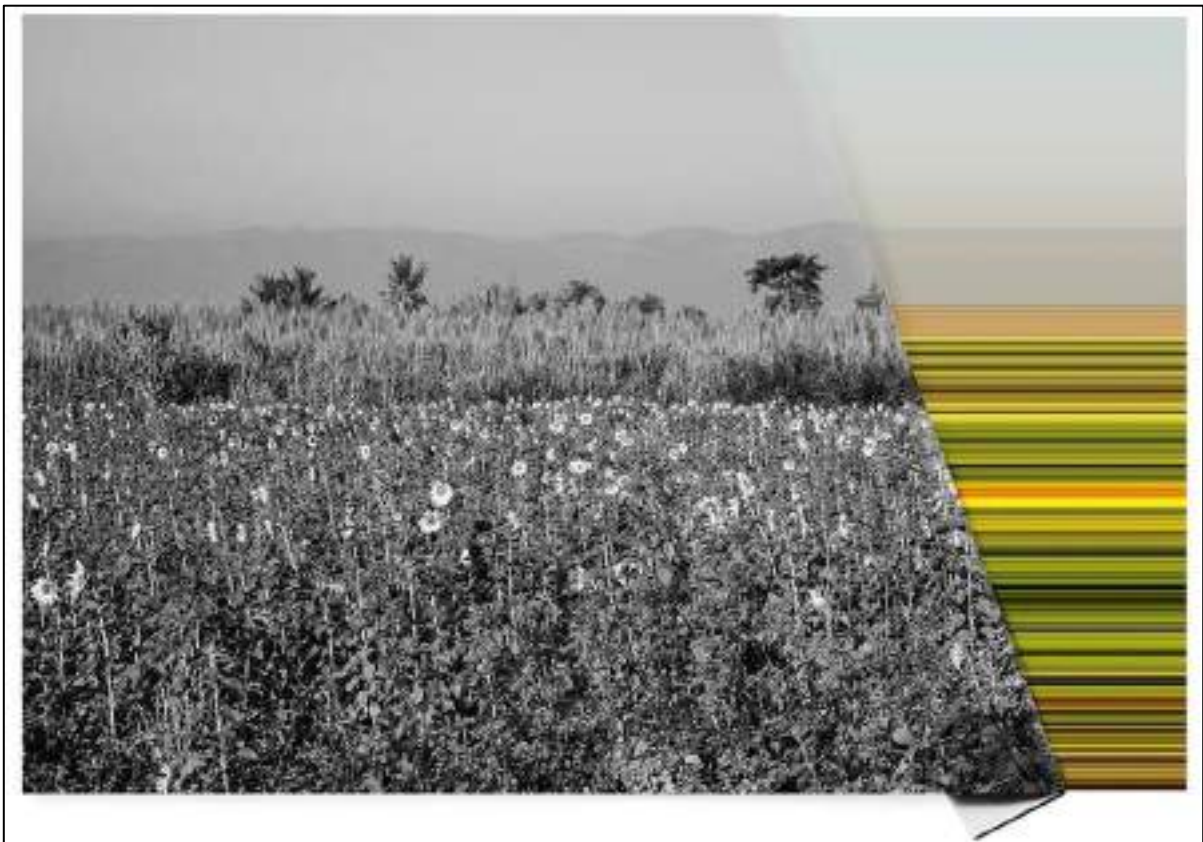


Imagen 4.17 Alkalay, A. (2020). Cod # f8df0e. Serie Paisaje sobre paisaje [Collage de fotos manual: dos fotografías digitales superpuestas. Anverso: Fotografía en blanco y negro cortada y doblada manualmente. Atrás: Digitalización cromática].

Alkalay logra este efecto de borrosidad y del paso de imágenes por medio de la sobreposición de estas, la primera en blanco y negro, y la segunda en color. La primera es una imagen estática, completa, reconfigurada, pero con un significado

total por sí misma, mientras que la segunda, en la que se hace el efecto de barrido cromático, necesita de la primera para tener sentido, pues se mira detrás de la primera fotografía a través de pequeños espacios cortados o doblados, así como al momento de salir de la primera imagen y extenderse sobre el resto del cuadro.

Las paletas cromáticas se revelan a través del plisado de los bordes o doblando para dar volumen al estampado con otra topografía, irrumpiendo paralelamente en la geografía natural. La gama de colores que emergen parece artificial, aunque pertenecen al mundo natural. Funcionan como un código de barras rompiendo la ilusión superficial para llamar la atención sobre el artificio y la materialidad de la representación fotográfica.

Exploro lo ilusorio de una imagen de paisaje natural y su descomposición cromática, trasladando lo captado a la vista a los códigos de otro sistema (RGB) (Alkalay, 2023, párr. 3).

La búsqueda de signos que le permitieran relacionarse con el espacio, la libertad en la experimentación y manipulación de materiales, la sobreposición de imágenes, los pliegues y dobleces en las fotografías y la multiplicidad dentro de la misma obra, permitieron a la artista generar geometrías y volúmenes, al igual que expandir los espacios y crear lugares nuevos.

Alkalay capturó los instantes que le interesaban, y posteriormente abstraigo el color de las fotografías vaciándolas de ciertos significados y elementos que les otorgaban cualidades particulares, lo mismo que correspondencias geográficas y temporales. Después, con la propia información cromática que había aislado, trabajó en un barrido de píxeles hasta formar estas líneas de color que de alguna forma prolongan y expulsan a las fotos de sus límites, expandiendo sus espacios. El manejo por medio de dobleces permitió que las imágenes fueran reconfiguradas, mostrando así un nuevo espacio, nuevos paisajes que ya no corresponden con los reales.

La imagen fotográfica participa más de la naturaleza de un mosaico que de la de una pintura o un dibujo. No contiene trazos, en el sentido pictórico, sino que está compuesta de pequeñísimas partículas. La extrema sensibilidad de estas partículas confiere una tensión especial a la imagen, y cuando esta tensión es destruida —por la intrusión de trabajo manual, por una ampliación exagerada, por la utilización de

un soporte rugoso, etc.—, se destruye la integridad de la fotografía (Weston, 2003, p. 202).

Edward Weston menciona que la intervención manual de las imágenes fotográficas destruyen su integridad; por tanto, sería interesante pensar que lo que realiza Alkalay es una desmembración de la propia fotografía, puesto que la modifica y reordena a su manera, alejándose por completo de lo retratado primero, mostrando al espectador nuevas vistas y panoramas, en este caso ya no desde lo fotográfico, sino que sus trabajos pueden ser una especie de pinturas o dibujos digitales, a través de los cuales la artista muestra cómo el espacio rebasa sus límites —así como ella lo hizo con la fotografía— y lo potencializa hasta tener una nueva propuesta visual. Derivado de estos ensayos, continuó produciendo nuevas imágenes bajo este mismo esquema. De esta doble indagación, tanto de material como de color, surgió la idea de expandir las obras, ya no solo contenidas en los marcos, sino que estas lograron salir y abarcar incluso el espacio expositivo. Esto llevó a que realizara la propuesta de instalación que fue exhibida en el Centro Cultural Recoleta en Buenos Aires, como parte de la muestra colectiva *Breve historia de la eternidad*.

La serie es una observación sobre la noción de "paisaje", que se define de diversas formas, dentro de una gama de ideas cambiantes sobre el lugar. Uno de sus significados es el espacio natural admirable por su aspecto artístico-escenográfico. Lo experimentamos de acuerdo con nuestra capacidad perceptiva. Vemos lo que sabemos. Me interesa la idea de la naturaleza como construcción cultural y la composición de un nuevo paisaje con otras lecturas.

El proyecto introduce un diálogo entre figuración/abstracción donde lo real y lo manipulado se superponen. En primer plano está el escenario monocromático y detrás, el *backstage* digital. Estas fotografías dobles combinan códigos opuestos que se atraen, como la percepción del color a través de su ausencia o la planitud del papel a través de su pliegue (Alkalay, s.f., párr. 15-16).



Imagen 4.18 Alkalay, A. (2023) Exhibición de Serie Paisaje sobre paisaje en Centro Cultural Recoleta [Instalación, *collage* de fotos manual: fotografías digitales superpuestas]. Buenos Aires.



Imagen 4.19 Alkalay, A. (2023) Exhibición de Serie Paisaje sobre paisaje en Centro Cultural Recoleta [Instalación, *collage* de fotos manual: fotografías digitales superpuestas]. Buenos Aires.

Viaje y fotografía son uno, ya que no existe el viaje sin la prueba de que estuviste en ese lugar, no existe esa foto sin la arriesgada aventura de salir de tu hogar. Ambos nos mantienen en un constante deseo por el pasado: las fotos de nuestros viajes nos hacen recordar y extrañar, pero al mismo tiempo nos hacen desear más intensamente salir de nuevo, conocer, moverse.

En este sentido, el paisaje ya no es una entidad pasiva, sino activa y en transformación constante, que remite a nuevas ampliaciones y reinenciones del territorio. En esta nueva concepción, el paisaje deja de estar referido a una imagen naturalista, pues evoca una estructura continua sobre la cual es posible operar por medio de la gestión de actividades diversas, de acontecimientos y movimientos. La superficie se convierte en un sistema que pone en relación las actividades que soporta.

En los tres artistas analizados en el presente capítulo podemos encontrar la búsqueda de experimentación espacial, puesto que, más allá de admirar paisajes y de capturarlos, centraron sus obras en pesquisas dimensionales, en la admiración de profundidades y de claroscuros, en la necesidad de ubicarse y encontrar su propio lugar en el espacio. De igual manera, sus obras no quedaron contenidas dentro de los límites de los marcos, sino que buscaron expandirse, salir y abarcar todo el espacio expositivo, no únicamente mostrando imágenes de lugares, sino creando un nuevo espacio por atravesar, recorrer y experimentar.

Pero las cosas han cambiado, según hemos dicho, y el fotógrafo cuenta con elementos para poder poner en juego y lograr esa fuerza emotiva, esa expresión que da valor a las obras. A la sensibilidad el fotógrafo debe unir un profundo dominio de su técnica moderna, si quiere aprovechase de las ventajas que le ofrece el nuevo sistema, del que vamos a citar algunos aspectos [...] el estudio de sombras varias, reflejos, espejismos, etc.; el dinamismo, sin el cual las figuras aparecen inánimes, frías, y no nos referimos al dinamismo en su acepción de movimiento solamente, pues el problema mayor lo hallamos en la abstención de este dinamismo estático que es expresión de vida (Catalá Pic, 2003, p. 181).

Conclusiones

El propósito de la presente investigación fue explorar y examinar cómo el concepto de viaje, así como sus diversas manifestaciones o descripciones, desempeñan un papel, o bien funcionan como tácticas o métodos de creación dentro del conjunto de obras seleccionadas para su análisis. En otras palabras, se trata de cómo estas iniciativas o proyectos artísticos se acercan, visualizan o reflexionan sobre este concepto, central para el trabajo realizado.

El viaje, en cuanto desplazamiento, es una manera de vivencia y reapropiación espacial, crea situaciones que pueden generar estéticas visuales y conceptuales, las cuales son adoptadas por los artistas como inspiración o como elementos matéricos para sus creaciones. Cabe destacar que la percepción y el modo en que se observan el entorno y las experiencias vividas son esenciales para los procesos de redefinición espacial y para la concepción de las obras de arte.

Viajar, recorrer, transitar, son acciones que pueden originar experiencias enriquecedoras con un valor estético significativo. Además, representan momentos potencialmente creativos que los artistas utilizan como medio para desarrollar expresiones estéticas y visuales innovadoras. En este proceso, el movimiento a través del espacio y la conexión íntima del artista con los lugares correspondientes se convierten en aspectos cruciales para la creación artística.

En el presente trabajo se identificaron, categorizaron y analizaron algunas formas en las que el viaje y sus derivados sígnicos intervinieron o se desempeñaron como instrumentos, estrategias o procesos de producción en el corpus de obras seleccionadas para el estudio —las cuales pertenecen al arte contemporáneo latinoamericano—, es decir, la manera en que estas propuestas o proyectos artísticos abordaron, representaron y reflexionaron en torno a la idea del viaje o a las acciones y categorizaciones pertenecientes a este término desde sus propias temáticas o asuntos originales, haciendo uso de diversas técnicas artísticas, tanto de las más convencionales —como el dibujo y la pintura— hasta nuevas formas

basadas en el uso de las tecnologías y de las nuevas expresiones artísticas contemporáneas, como video, fotografía, acciones y *performance*, entre otras posibilidades.

El concepto de viaje se utiliza, entonces, como un medio para el descubrimiento y la empatía hacia "lo otro" por parte del creador, especialmente en el caso de artistas que no son nativos del lugar. Los artistas originarios de América Latina buscan, a través de su arte, identificarse con un abanico de circunstancias que, aunque no siempre les afectan de manera directa, sí tienen un impacto a nivel social, político y económico. En contraste, el artista foráneo se esfuerza por encontrar su sitio y sentido de pertenencia en este entorno ajeno, meditando sobre estas circunstancias y participando activamente en su obra, lo que le permite vivir, sentir y comprender a profundidad el contexto del lugar donde se encuentra trabajando.

En el estudio realizado se situó a los autores elegidos y a sus producciones dentro del espectro del arte contemporáneo y de las principales corrientes vigentes en el ámbito latinoamericano, como los *performances*, las instalaciones, acciones, el libro-objeto, la fotografía, por citar algunas. También se abordó, en calidad de marco contextual, el entorno social que rodea, interpela y refiere la obra artística. Asimismo, se evidenció la manera en que los proyectos de los artistas estudiados se mezclan o fusionan con otras artes y disciplinas, a fin de plantear métodos y medios expresivos para la producción de sus obras.

Las obras artísticas estudiadas, tomándolas como regla más que como excepción, permitieron ver que el arte latinoamericano contemporáneo basado en conceptos de viaje va más allá de representar lo exótico, lo otro y lo extraño que pudieran encontrar los artistas durante los viajes, recorridos o situaciones que les sirvieron como estrategias de producción. Se identificó que ahora la pretensión primera, teniendo siempre presente lo contemporáneo, es, sin duda, mostrar realidades sociales, pero desde la relación misma con estas, desde el propio desplazamiento del artista, y por tanto, de sus pensamientos y experiencias.

Dentro del trabajo se distinguieron tres elementos estéticos, con base en los cuales fueron organizadas las obras y los análisis de estas: fronteras, mapas y paisajes, ya que se encontraron como constantes en las obras seleccionadas. No obstante, a la vez son también referentes visuales a partir de los cuales se han realizado diversas propuestas artísticas contemporáneas.

Se identificó que las fronteras son espacios que tienen la capacidad de dividir y conectar, establecer límites y resaltar tanto diferencias como similitudes de distintas sociedades. Además, generan zonas de transición que dan origen a nuevas interacciones, por tal motivo se vuelven espacios fructíferos para el surgimiento de situaciones que promueven la creación de propuestas artísticas. Las fronteras pueden ser desafiadas, respetadas, atravesadas o violadas, como por ejemplo, el fenómeno de migración que es una constante en la frontera entre México y Estados Unidos; al mismo tiempo, pueden ser concebidas en la mente y en la realidad, para entonces ser reimaginadas –o incluso eliminadas— a través de nuevas estéticas que parten de las realidades sociales de este espacio de tránsito.

Dichas situaciones permean e identifican el arte de estas zonas, volviéndolas un espacio social de resistencia; por consiguiente, podría considerarse que el arte que se hace en estos espacios se convierte también en un arte de resistencia. Estas expresiones artísticas brindan una comprensión profunda de la influencia de las fronteras en nuestra existencia y la manera en que podemos entenderlas y desafiarlas a través del arte. Así, el arte contemporáneo no solo es un espejo de la realidad fronteriza, sino que también interpela y reconfigura estas divisiones como espacios para el intercambio y la introspección.

De igual manera, se reconoció que un mapa es una representación gráfica de una región terrestre, que frecuentemente incluye detalles geográficos de la zona o distintos indicadores que aportan información adicional sobre el área representada. Estas representaciones territoriales son evidencia de una manera particular de comprender y habitar el mundo, que se ha estandarizado a lo largo del tiempo para ser comprendida por la población en general. Sin embargo, es importante recordar que su origen se encuentra en las necesidades de ciertos individuos, como los

primeros nómadas, viajeros, comerciantes y peregrinos, que requerían documentar sus itinerarios y senderos para sus comercios o errancias.

De ahí que los mapas se puedan considerar la primera imagen mental y física de un viaje, como lo propone Onfray (2016), entendiendo que a partir de la representación del espacio se pueden marcar rutas, buscar lugares, e incluso vislumbrar las propiedades geográficas frente a las cuales estará el viajero. A partir de estos, los artistas seleccionados realizaron reapropiaciones territoriales mediante el uso del lenguaje cartográfico y los recorridos físicos reales que hicieron a través del espacio, proponiendo así nuevos encuentros con los espacios de la ciudad, mostrando diferentes formas de viajar y modalidades nuevas de encuentro con los lugares habitados o visitados.

Se indagó cómo la cartografía y los mapas ofrecen a los artistas herramientas para llevar a cabo exploraciones espaciales, poesías geográficas y construcciones imaginativas de territorios. Los atributos visuales propios de los distintos estilos cartográficos se transformaron en elementos estéticos clave en sus trabajos artísticos. Dentro del laberinto de caminos, fronteras, señales viales, ríos y cordilleras, el artista descubre la posibilidad de presentar nuevas formas de interpretar esos elementos, dándoles nuevos significados, alterándolos, o incluso suprimiéndolos, introduciendo así visualidades e interpretaciones novedosas.

Se reconoció que los paisajes surgen como un constructo social y que dentro del arte se retoman como una práctica del espacio, es decir, van más allá de la captura y representación de los lugares para convertirse en una manera de experimentación espacial. Fue posible identificar cómo los recorridos, movimientos y encuentros con diferentes espacios se transforman en componentes visuales y estéticos que tienen el poder de transformar las propuestas artísticas, revelando así tanto las cualidades como las propiedades físicas del espacio.

Se vuelve distintiva la manera en que los elementos plásticos y estéticos que se desprenden de los paisajes —a partir de los cuales se pueden hacer resignificaciones— son capaces de configurar propuestas artísticas que muestran

a la vez características y propiedades materiales del espacio que se recorre, así como la forma en que el artista se relaciona con estos, convirtiéndolos en otras visibilidades del territorio.

La conexión entre el espacio y el arte provoca que estos elementos se conviertan en medios para formular nuevas concepciones sobre el paisaje, alejándose de la idea de que es simplemente una alegoría o una representación de lo observable, para considerarlo entonces como un agente de acción, que influye no solo en el artista y su vínculo personal con el entorno, sino también en el espectador. Es la representación del paisaje la que evoca una respuesta emocional en el observador, quien a su vez le confiere nuevos significados a la imagen.

El conjunto de obras analizadas de Alkalay, Alÿs, Bedoya, Candiani, Fernández de Castro, Galindo, Garcilazo, Kuitca, Macchi y Palau evidencian la representación del viaje en sus propuestas visuales a través de la movilidad en el espacio, de desplazamientos físicos y conceptuales, de las interpretaciones y resignificaciones territoriales; también proponen a los espectadores nuevas formas de encuentro con el espacio, de transitarlo y de apropiarse de este, así como una nueva manera de mirar las obras.

Los análisis presentados se realizaron tomando en consideración perspectivas históricas del arte y de América Latina, así como también la relación entre la creación artística y los desplazamientos espaciales de los artistas. Arte y viaje convergen, se interpelan, se completan. Ambas prácticas permiten mirar el mundo, relacionarse con este y potencializar así la creatividad y la producción artística.

Surgió una limitante al realizar este trabajo, pues se encontró una escasa cantidad de textos publicados referentes a la relación entre el viaje y el arte; si bien dicha limitante pudo ceñir el estudio, se volvió también un aliciente para continuar las indagaciones sobre este tema. De ahí que se buscó realizar entrevistas a algunos de los artistas, para comprender sus relaciones con el viaje y sus derivados léxicos, como desplazamientos, trayectos, recorridos, entre otros. Asimismo, estas

entrevistas también permitieron comprender parte de los procesos de planteamiento y producción de las propuestas artísticas.

Es así como los análisis realizados sobre las obras de los artistas, las transformaciones que han tenido sus producciones –aunado a las temáticas viajeras que abordan como trasfondo sus propuestas— abren también las puertas a la investigación y el estudio de la relación entre el viaje y el arte, mostrando nuevos rumbos que la investigación podría tomar sobre estos temas, pero también sobre las propias producciones artísticas contemporáneas latinoamericanas.

En resumen, el arte contemporáneo se convierte en un medio para dialogar sobre los desplazamientos humanos, ofreciendo una perspectiva única que va más allá de realizar un recorrido. Estos artistas utilizan el viaje como un medio para expresar y explorar diversas dimensiones de la experiencia humana, creando obras que invitan a la reflexión y al diálogo sobre el movimiento, el cambio y la conexión con el mundo que nos rodea. Lo mismo que otros, han abordado los trayectos y desplazamientos no solo como fenómenos físicos, sino también como experiencias humanas profundas, usándolos como elementos fundamentales en sus obras, explorando temas de migración, viaje y transición.

Dicho esto, es importante señalar que el arte contemporáneo provee de una enorme cantidad de proyectos nómadas que tienen que ver con expediciones, con desplazamientos, con traslados, conceptuales y reales. Es el viaje y sus formas portátiles lo que ha permeado gran parte del arte en América Latina; probablemente esto proviene de las distintas situaciones de movilidad y migración que derivan de las circunstancias sociales, políticas y económicas presentes en la región. Eso demuestra que desde hace ya algunas décadas se sigue esta relación en las líneas de producción artística y que continuará por el mismo camino con transformaciones propias de las circunstancias espacio-temporales, dando oportunidad a que se pueda seguir analizando el arte contemporáneo latinoamericano desde esta sinergia.

Fuentes

- Adamuz, J. A. (2017). *Los 25 viajeros más grandes de la historia*. (Actualizado a 23 de septiembre 2022). [12/09/2022]. http://www.nationalgeographic.com.es/viajes/grandes-reportajes/los-viajeros-mas-grandes-historia_11473/19
- Agamben, G. (2011). ¿Qué es lo contemporáneo? (C. Sardoy, Trad.). En F. Lebenglik, (Ed.), *Desnudez* (pp. 17-29). Adriana Hidalgo Editora. (Trabajo original publicado en 2009).
- Ahlfert, C. (2012). El viaje como experiencia. En *Papers TSI*, 2, pp. 91-109. Universitat Ramon Llull. Facultat de Turisme i Direcció Hotelera Sant Ignasi. <http://hdl.handle.net/2072/375992>
- Alburquerque-García, L. (2011). El relato de viajes: hitos y formas en la evolución del género. *Revista de Literatura*. LXXIII (145), pp. 15-34.
- Alkalay, A. (s.f.) *Andrea Alkalay*. <https://es.andrealkalay.com/>
- Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados [ACNUR]. (s.f.) *Asilo y migración*. [17/03/2022]. <https://www.acnur.org/es-mx/asilo-y-migracion.html>
- Alÿs, F. (1998). *Walks/Paseos* (Trad. R. Gallo). Textos de Elvo Mezquita y Bruce W. Ferguson. Travesías.
- Alÿs, F. (2006). *Diez cuadras alrededor del estudio*. Textos de Cuauhtémoc Medina. Antiguo Colegio de San Ildefonso.
- Alÿs, F. (2016). *Ciudad Juárez projects*. David Zwirner.
- Alÿs, F. (2021). *Border barriers typology*. Textos de Catherine Lampert. Peter Kilchman.
- Andermann, J. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Ediciones Metales Pesados.

- Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación* (Trad. F. Mailler). Murcia Cultural. (Trabajo original publicado en 2002).
- Artishock. (8 de abril de 2015). Francis Alÿs: relato de una negociación y hotel Juárez. En *Artishock. Revista de arte contemporáneo*. [10/02/2022]. <https://artishockrevista.com/2015/04/08/francis-aly-s-relato-una-negociacion-hotel-juarez/>
- Augé, M. (2003). *El tiempo en ruinas* (Trad. T. Fernández Aúz y B. Eguibar). Gedisa. (Trabajo original publicado en 2003).
- Augé, M. (2008). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.
- Badiou, A. (2013). *Las condiciones del arte contemporáneo. Hacia una crítica del arte actual*. Brumaria.
- Barthes, R. (1989). *La cámara Lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós.
- Baumann, Z. (1999). *La globalización: consecuencias humanas*. Fondo de Cultura Económica.
- Bayón, D. (1976). In reply to a question: when will the art of Latin America become Latin American art? *Artes visuales*, Mexico City (Museo de Arte Moderno, Chapultepec), 10 (April-June 1976), pp. 18-22.
- Belausteguigoitia, M. (2009). Frontera. En Szurmuk, M. y Mckee Irwin, R. (directores). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Siglo XXI Editores/Instituto Mora.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Trad. A. E. Weikert). Editorial Ítaca.
- Benjamin, W. (2012). El flâneur (Trad. M. Dimópulos). En Benjamín, W. *El París de Baudelaire* (pp. 97-137). Eterna Cadencia Editora.

- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional* (Trad. C. Beceyro y S. Delgado). Adriana Hidalgo Editora. (Trabajo original publicado en 1998).
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante* (Trad. M. Guillemont). Adriana Hidalgo Editora. (Trabajo original publicado en 2009).
- Bravo, M. C., López-Yarto Elizalde, A., & Rincón García, W. (Eds.). (2011). El arte y el viaje. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Brea, J. L. (2006). Estética, historia del arte, estudios visuales. *En Revista estudios visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 3, pp. 8-25. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3015767>
- Bueno, G. (2000). Homo viator. El viaje y el camino (Prólogo). En P. Pisa, *Caminos reales de Asturias* (pp. 15-47). Pentalfa.
- Candiani, T. (s. f.). *Biografía Tania Candiani*. <https://taniacandiani.com/bio-about/>
- Careri, F. (2002). Walkscapes. *El andar como práctica estética* (Trad. castellano M. Pla / Trad. inglés S. Piccolo y P. Hammond). Gustavo Gili.
- Carignano, D. (2003). Migraciones: el viaje como modelo figurativo en el arte contemporáneo de América Latina. En *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea] 6. <http://journals.openedition.org/alhim/770> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/alhim.770>
- Catalá Pic, P. (2003). La evolución fotográfica en J. Fontcuberta (Ed.), *Estética fotográfica* (pp. 179-181). Gustavo Gili.
- Cayuela Berruezo, M. (2020). Una historia de violencia: el Perú entre los años 1980 a 1997. *Scientia*, 21(21), 235–246. <https://doi.org/10.31381/scientia.v21i21.2790>
- Cerutti Guldberg, H. (2013). Identidad Nuestroamericana. En F. Gargallo y R. Galo Moya (coords.), *Las políticas del sujeto en Nuestra América* (pp. 23-45). Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Clifford, J. (1995). Las culturas del viaje. *Revista de occidente*, 170, pp. 45-74.

- Compagnon, O. (2014). *Violencia de la modernidad: las Américas Latinas desde finales de los años cincuenta*. En *América Latina, 1960-2013*. Fundación Cartier/Museo Amparo.
- Costa, L. M. (2022). *Cuadros de viaje: Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*. Fondo de Cultura Económica Argentina.
- Crone, G. R. (1956). *Historia de los mapas* (Trad. L. Alaminos y J. Hernández Campos). Fondo de Cultura Económica.
- Cuevas, A. (2020). *Francis Aljys, Ciudad Juárez postcards*. Museo Amparo. [23/11/2021]. <https://museoamparo.com/colecciones/pieza/2528/ciudad-juarez-postcards>
- Danto, A. C. (2013). *Qué es el arte* (Trad. I. García Ureta). Paidós. (Trabajo original publicado en 2013).
- Debord, G.E. (1999). *Teoría de la deriva, Internacional Situacionista*. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1968). Vol. 1: La realización del arte. Internationale Situationniste # 1-6 más "Informe sobre la construcción de situaciones" (Trad. L. Navarro). Editorial Literatura Gris.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo* (Trad. A. Oviedo). Adriana Hidalgo.
- 17, Instituto de Estudios Críticos. (s. f.). *Luz María Bedoya*. <https://17instituto.org/artistas/luz-maria-bedoya/>
- Enio Iommi. (s. f.). *Biografía Enio Iommi*. [21/11/2022]. <https://www.enioiommi.com/biografia>
- Escobar, T. (2002). *Sin domicilio fijo: sobre viajes, viajeros y sus libros*. Paidós.
- Esquivias, B. B., Turina, M. M., & Roger, M. Á. T. (2007). *El viaje del artista en la edad moderna: materiales para su estudio* (J. L. G. García, Ed.). Universidad Complutense de Madrid.
- Fajardo-Hill, C. (2013). *Abstracción moderna en Latinoamérica*. En *Abstraction in action*. <https://abstractioninaction.com/contexts/modern-abstraction-latin-america/>

- Fajardo-Hill, C. (2016). Abstracciones significativas. En *Art Nexus*, No. 92, pp. 42-48.
Abstraction in Action: <https://abstractioninaction.com/wp-content/themes/aia/assets/pdf/modern-spanish.pdf>
- Falconi, J. L. (2021). A. Geopoéticas, geopolíticas. En *Utopía. Revista de Crítica Cultural*, No. 7(Tenemos que hablar de Latinoamérica).
- Ferguson, B.W. (1998). Creaciones inquietas (Trad. R. Gallo). En Aljys, F. Walks/Paseos. Travesías.
- Fernández Aparicio, C. (s.f.). *One and Three Chairs (Una y tres sillas)*. En Joseph Kosuth. Obras de la Colección. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [16/12/2021].
<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/one-and-three-chairs-tres-sillas>
- Fernández-Christlieb, P. (2023). *Psicología estética de la situación social*. Ediciones Comunicación Científica.
- Fernández de Castro, M. (s. f.). *Miguel Fernández de Castro*. [13/02/2022].
<https://www.miguelfernandezdecastro.com/info>
- Fernández de Castro, M. (s. f.). *The brick*. [13/02/2022].
<https://www.miguelfernandezdecastro.com/thebrick>
- Fontcuberta, J. (2007). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Gustavo Gili.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo* (Trad. A. Brotons Muñoz). Akal. (Trabajo original publicado en 1996).
- Foster, H. (2001). Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo. En P. Blanco (Ed.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 95-126). Universidad de Salamanca
- Fotograficamx. (s. f.). *Carlos Jurado*. [10/05/2023]. <https://fotografica.mx/fotografos/carlos-jurado/5098>
- Galindo, A. (2010). *Viajes imaginarios*. Conaculta-iec.

- Galofaro, L. (2003). *Artsapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Gustavo Gili.
- Garcilazo, G. (s. f.). *Gabriel Garcilazo*. [17/11/2021]. <http://www.gabrielgarcilazo.com/about-us.html>
- Garcilazo, G. (s. f.). *Distopías. Museo Universitario del Chopo-2017*. [17/11/2021]. <http://www.gabrielgarcilazo.com/distopias.html>
- Giunta, A. (2008). *Jorge Macchi: the anatomy of melancholy*. The Jack S. Blanton Museum of Art, Texas. <https://www.jorgemacchi.com/es/textos/286/jorge-macchi-anatomy-melancholy>
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When does contemporary art begin?* Fundación arteBA.
- Goldberg, A. (2019). *Macchi, el orden del espacio*. Sobre la exhibición Cámara traslúcida, Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires. <https://www.jorgemacchi.com/es/textos/666/macchi-el-orden-del-espacio>
- Gombrich, E. H. (1999). *La historia del arte* (Trad. R. Santos Torroella). Editorial Diana/CONACULTA. (Trabajo original publicado en 1950).
- Google Arts & Culture, USC Fisher Museum of Art. (s. f.). *Front-era. Marta Palau*. [05/04/2022]. <https://artsandculture.google.com/asset/front-era-marta-palau-mexico-b-1934-spain/2QEhYVy18-LMag>
- Hernando, J. (2021). El viaje en la formación del artista contemporáneo. *Estudios Humanísticos Geografía Historia y Arte*, 9, 143-154. <https://doi.org/10.18002/ehgha.v0i9.6683>
- INSITE. (s. f.). *Francis Alÿs*. <https://insiteart.org/es/people/francis-all%C3%BFs>
- Larousse. (s. f.). *Morceau*. [10/11/2022]. La traducción es nuestra. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/morceau/52590>
- Little, S. (2004). *Ismos para entender el arte*. (Trad. A. Diéguez) Turner.

- Llinás, M. (2003). Entrevista a Guillermo Kuitca como parte de su exposición en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. En *Kuitca en Malba parte 2*. [03/10/2022]. <https://www.malba.org.ar/evento/guillermo-kuitca-obras-1982-2002/>
- Lucena, D. (2015). Contaminación de formas: estética y política en la Asociación Arte Concreto invención. En *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)*, pp. 285–295. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/modernidad_y_vanguardia_0.pdf
- Macchi, J. (2004). *Buenos Aires Tour*. [30/11/2022]. <https://www.jorgemacchi.com/es/obras/30/buenos-aires-tour>
- Macchi, J. (2010). *Tour*. [15/3/2023]. <https://www.jorgemacchi.com/es/obras/39/tour>
- Maderuelo, J. (2005). *El paisaje: génesis de un concepto*. Abada Editores.
- Maderuelo, J. (2010). *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Akal.
- Maderuelo, J. (dir.) (2007). *Paisaje y arte*. Abada Editores.
- Maffesoli, M. (2004). *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos* (Trad., D. Gutiérrez). Fondo de Cultura Económica.
- Medina, C. (2013). Contemp(t)orary: once tesis. *Revistarquis*, 2(1). <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/revistarquis/article/view/8619>
- Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética* (Trad. L. le Bouhellec Guyomar). Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 2003).
- Mitchell, W J T. (Diciembre 1995). Interdisciplinarity and visual culture. *The Art Bulletin*; 77(4), pp. 540- 544.

- Mosquera, G. (2020). *Arte desde América Latina (y otros pulsos globales)*. Ediciones Cátedra.
- Moura, R. (2010). El arte del traveling. En A. Pedrosa, J. González, J. S. Morales, & R. Moura, *The Traveling Book* (pp. 98-102). Fundación/Colección Jumex.
- Museu d'Art Contemporani de Barcelona. (s. f.). *Guillermo Kuitca*. [18/02/2022]. <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/a-z/kuitca-guillermo>
- Museu d'Art Contemporani de Barcelona. (s. f.). *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. [18/11/2021]. <https://www.macba.cat/es/aprender-investigar/publicaciones/teoria-deriva-otros-textos-situacionistas-sobre-ciudad>
- Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. (s. f.). *Francis Alÿs. Relato de una negociación*. [17/11/2021]. <https://www.malba.org.ar/evento/francis-aly/>
- Museo de Arte USC Fisher, (s. f.). Marta Palau. En *Solos y juntos*. [05/04/2022]. <https://artsandculture.google.com/story/UgUhfbfqdUpAJA?hl=es-419>
- Museo Jumex. (s.f.). *Colección Francis Alÿs*. [26/05/2022]. <https://www.fundacionjumex.org/es/fundacion/coleccion/463-untitled-study-for-paradox-of-praxis-sin-titulo-estudio-para-paradoja-de-la-praxis>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2003). Exposiciones. *Guillermo Kuitca. Obras 1982-2002*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [16/2/2022]. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/guillermo-kuitca-obras-1982-2002>
- Museumview. (13 de junio 2020). *Guillermo Kuitca in Museum Voorlinden*. [28/09/2022]. <https://museumview.eu/guillermo-kuitca-in-museum-voorlinden-2/>
- Negrete Álvarez, C. (6 de junio de 2011). Desde Xalapa: Cuando la posmodernidad fotográfica llegó a Xalapa. En *Revista Cuartoscuro*. Editorial Cuarto Oscuro. [1/05/2023]. <https://revistacuartoscuro.com/desde-xalapa-cuando-la-posmodernidad-fotografica-llego-a-xalapa/>
- Neuman, A. (2010). *Cómo viajar sin ver (Latinoamérica en tránsito)*. Alfaguara.

- OdA Oficinas de Arte. (s.f.) *Andrea Alkalay*. <https://odaarte.com/andrea-alkalay/>
- Onfray, M. (2016) *Teoría del viaje. Poética de la geografía* (Trad., J. Azaola). Taurus.
- Organización de las Naciones Unidas [ONU], (28 de diciembre 2021). *Migrantes y refugiados*. [16/03/2022]. <https://news.un.org/es/story/2021/12/1501972>
- Oyhantçabal, L. M. (2017) Del sujeto viajero y sus vínculos. El viaje como modo de vida en la sociedad actual. *Revista Encuentros Uruguayos*. X (1), pp. 1-19.
- Otero, R. (2017). *Artistas en tránsito: viajes, tradición y renovación en las artes plásticas de Córdoba durante los años 20*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Pallasmaa, J. (2014). *Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos* (Trad., M. Puente y C. Muro). Gustavo Gili.
- Pearl, M. (19 de octubre de 2021). *Art at the border of power and ecology*. En The Nation. <https://www.thenation.com/article/society/miguel-fernandez-de-castro-art/tnamp/>
- Pedrosa, A. (2010). The traveling show. En A. Pedrosa, J. González, J. S. Morales, & R. Moura, *The Traveling Book* (pp. 58-60). Fundación/Colección Jumex.
- Pedrosa, A. (2011). *Jorge Macchi and the argentine school of cartography*. En catálogo de la muestra Music Stand Still individual en SMAK, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Gante, editado por S.M.A.K, por KBB (Kültur Büro Buenos Aires / Barcelona) y por Toit du monde Bélgica. <https://www.jorgemacchi.com/es/textos/298/jorge-macchi-and-argentine-school-cartography>
- Periódico *El Clarín* & Guillermo Kuitca. (26 de febrero de 2019). *Fragmento de la entrevista realizada a Guillermo Kuitca por Mariano Mayer en febrero del 2019*. [30/09/2022]. https://www.clarin.com/cultura/guillermo-kuitca-artista-argentino-traza-mapas-utiles-perderse_0_ZzozDOFI.html
- Piscitelli, M. (2012). Del viaje al arte. *Paperback nº 8*, pp. 1-12. (Actualmente la revista se llama Infolio: <http://www.infolio.es/paperback/articulos/piscitelli/viajar.pdf>

- Quirarte, V. (2017). Poética del viaje. En M.A. Castro (Ed.) *El viajero y la ciudad* (pp. 13-14). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Quiroz, M. (2007). *La ilusión de ser fotógrafo: hacia una fenomenología de la fotografía estenopeica a través de la obra de Carlos Jurado*. Universidad Iberoamericana.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rancière, J. (2016). ¿Quieren realmente vivir las imágenes? (Trad. de Vera N. y Cáceres J.) *Cuadernos de Teoría y Crítica. 2. El giro visual de la teoría*, n° 2, pp. 75-88.
- Rancière, J. (2022). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.5 en línea]. <https://dle.rae.es>, 2014. [07/09/2022].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario panhispánico del español jurídico (DPEJ)* [en línea]. < <https://dpej.rae.es/> >, 2021. [23/02/2022].
- Richard, N. (2010, 25 febrero). *Lo político en el arte: arte, política e instituciones*. Hemispheric Institute. [5 de marzo de 2024]. <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-62/6-2-essays/e62-ensayo-lo-politico-en-el-arte-arte-politica-e-instituciones.html>
- Rojo Betancur, F. A. (2006). Marta Palau: la inmigración, la trasgresión, la frontera, *Fractal* n° 40, enero-marzo, año X, volumen XI, pp. 155-165.
- Rommens, D. (director). (2 de diciembre de 2021). La migración en México y su relación con la cultura (N°1) [Episodio de Podcast]. En Voces de la Movilidad. UNESCO. [16/03/2022]. <https://es.unesco.org/news/voces-movilidad-podcast>
- Sala de Arte Público Siqueiros. (2015). *Exposición HOTEL JUÁREZ Francis Alÿs*. [24/11/2021]. <https://saps-latallera.org/saps/exposicion/hotel-juarez>

- Sanchís, C. B. (2016). Historia del arte contemporáneo y materialidad. En A. Molina Marín (Ed.). *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas* (pp. 219-271). Ediciones Polifemo.
- Secretaría de Educación Pública. (1 de enero 2015). *Martha Palau Bosch*. [05/04/2022]. <https://www.gob.mx/sep/acciones-y-programas/martha-palau-bosch>
- Secretaría de Relaciones Exteriores (s.f.) *Información sobre México*. [14/03/2022]. <https://embamex.sre.gob.mx/cuba/index.php/turista-mexicano/88-info-mexico>
- Sistema de Información Cultural-Secretaría de Cultura [SIC]. (10 de mayo del 2018). *Antonio Galindo Martínez*. [4/03/2021]. http://sic.gob.mx/ficha.php?table=artista&table_id=5098
- Speranza, G. (2006). *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Anagrama.
- Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina*. Anagrama.
- Suárez, M. F. V., & Depetris, C. (2021). *Arte, ciencia y palabra: escritos sobre viajes y viajeros*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Torrades, S y Pérez-Sust, P. (2008). Sistema visual. La percepción del mundo que nos rodea. *Offarm*, 27(6), 98–105. <https://www.elsevier.es/es-revista-offarm-4-articulo-sistema-visual-la-percepcion-del-13123522>
- UNESCO World Heritage Convention [UNESCO]. (s. f.). *Arte rupestre de Val Camónica*. [13/09/2022]. <https://whc.unesco.org/es/list/94>
- Valero de García Lascuráin, A. R. (2014). Códice Azcatitlan, *Arqueología Mexicana*, edición especial núm. 54, pp. 28-31.
- Weston, E. (2003) Viendo fotográficamente en J. Fontcuberta (Ed.), *Estética fotográfica* (pp. 199-207). Gustavo Gili.

Lista de imágenes

Capítulo 1

Imagen 1.1 Duchamp, M. (1912). *Nu descendant l'escalier n° 2* [Óleo sobre tela]. Philadelphia Museum of Art, Filadelfia, Estados Unidos. https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-futurisme2008/images/xl/fut_070.jpg

Imagen 1.2 Duchamp, M. (1917). *Fuente* [Porcelana]. Foto de Alfred Stieglitz. <https://cxtx.es/es/20170531/Culturas/13049/Marcel-Duchamp-fuente-Monique-Fong-nueva-york-exposicion.htm> <https://cxtx.es/images/cms-image-000011932.jpg>

Imagen 1.3 Duchamp, M. (1917, Réplica 1964). *Fuente* [Porcelana]. Tate Gallery, Londres, Inglaterra. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>

Imagen 1.4 Warhol, A. (1964). *Brillo Box* [Serigrafía acrílica sobre madera]. Museo Andy Warhol, Pittsburgh, Estados Unidos. <https://www.warhol.org/lessons/brillo-is-it-art/>

Imagen 1.5 Warhol, A. (1964). *Brillo Box* [Serigrafía acrílica sobre madera]. Museo Norton Simon, California, Estados Unidos. <https://www.nortonsimon.org/art/viewer/P.1969.144.001-100>

Imagen 1.6 Warhol, A. (1962). *Díptico Marilyn* [Serigrafía]. Tate Modern, Londres, Inglaterra. https://arthive.com/es/andywarhol/works/391118~Marilyn_dptico

Imagen 1.7 Duchamp, M. (Obra original de 1913 perdida. Versión de 1951). *Bicycle wheel* [Escultura]. Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York, Estados Unidos. <https://historia-arte.com/obras/rueda-de-bicicleta>

Imagen 1.8 Rauschenberg, R. (1953). *Erased de Kooning Drawing* [Dibujo]. Collection San Francisco Museum of Modern Art, California, Estados Unidos. <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298>

Imagen 1.9 Bourgeois, L. (2008). *Cell (The Last Climb)* [Instalación, escultura]. Collection San Francisco Museum of Modern Art, California, Estados Unidos.

Imagen 1.10 Smithson, R. (1970). *Spiral Jetty* [Land art]. Situada en la orilla norte del Gran Lago Salado del desierto de Utah, Estados Unidos. <https://masdearte.com/especiales/la-espinal-jetty-smithson-en-su-laberinto/>

Imagen 1.11 Kosuth, J. (1965). *One and Three Chairs (Una y tres sillas)* [Escultura]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/one-and-three-chairs-tres-sillas>

Imagen 1.12 Kosice, G. (s.f.). *Muestra permanente de arte de Gyula Kosice del grupo Madí* [Piezas de pintura sobre madera]. Foto de Pablo Jantus. Museo Gyula Kosice, Buenos Aires, Argentina. <https://kosice.com.ar/el-museo/>

Imagen 1.13 Lozza, R. (1948). *Pintura N° 153* [Pintura]. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/9202/>

Capítulo 2

Imagen 2.1 Openstreetmap a través de BBC Mundo. (10 enero 2019). *Muro fronterizo entre Estados Unidos y México* [Imagen digital, mapa]. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-46828540>

Imagen 2.2 Alÿs, F. (2016). *Mapa de ubicación de Ciudad Juárez* [Imagen digital, mapa]. En la publicación digital de la exhibición Francis Alÿs: Ciudad Juárez projects en David Zwirner Gallery, Londres, Inglaterra. https://www.francisalys.com/ebooks/FrancisAlys_CiudadJuarezProjects_Zwirner-2016/#page=2

Imagen 2.3 Alÿs, F. (2013). *Ciudad Juárez postcards* [Postales intervenidas con tinta negra]. Exhibición en Museo Amparo, Puebla, México. <https://artsandculture.google.com/asset/ciudad-ju%C3%A1rez-postcards-francis-alys/pwGGOZFgCEaFqw?hl=es-419>

Imagen 2.4 Alÿs, F. (2013). Detalles de *Ciudad Juárez postcards* [Postales intervenidas con tinta negra]. Exhibición en Museo Amparo, Puebla, México. Capturas de imágenes recuperadas de video (00m18s y 00m23s) en: <https://www.youtube.com/watch?v=hIX0q7o3LFI>

Imagen 2.5 Alÿs, F. (2013). Detalle de *Paradox of praxis 5: Sometimes we dream as we live & sometimes we live as we dream* [Acción registrada en video]. Ciudad Juárez,

México. <https://afasiaarchzine.com/2016/07/francis-alys-4/francis-alys-paradox-of-praxis-5-sometimes-we-dream-as-we-live-sometimes-we-1-0-1/>

Imagen 2.6 Alÿs, F. (2013). Detalle de *Paradox of praxis 5: Sometimes we dream as we live & sometimes we live as we dream* [Acción registrada en video]. Ciudad Juárez, México. <https://felixblume.com/paradox-of-praxis-5/>

Imagen 2.7 Alÿs, F. (1997). Detalles de *Paradox of praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)* [Acciones registradas en video] Ciudad de México, México. Capturas de imágenes recuperadas de video (00m41s, 02m36s, 03m45s y 04m36s) en: <https://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>

Imagen 2.8 Alÿs, F. (2013). Detalle de *Paradox of praxis 5: Sometimes we dream as we live & sometimes we live as we dream* [Acción registrada en video]. Ciudad Juárez, México. <https://masdearte.com/la-ciudad-juarez-de-francis-alys/>

Imagen 2.9 Alÿs, F. (2016). *Mapa semántico*. [Imagen digital]. En la publicación digital de la exhibición *Francis Alÿs: Ciudad Juárez projects* en David Zwirner Gallery, Londres, Inglaterra. https://www.francisalys.com/ebooks/FrancisAlys_CiudadJuarezProjects_Zwirner-2016/#page=13

Imagen 2.10 Alÿs, F. (2021). *Border Barriers Typology: Case #10 (USA-Mexico)* [Imagen digital de pintura]. En la publicación digital de la exhibición *Border Barriers Typology by Francis Alÿs* en Galerie Peter Kilchman, Zürich, Suiza. https://francisalys.com/ebooks/FrancisAlys_BorderBarriersTypology_PeterKilchman_2021/#page=34

Imagen 2.11 Alÿs, F. (2021). *Border Barriers Typology: Case #11 (USA-Mexico)* [Imagen digital de pintura]. En la publicación digital de la exhibición *Border Barriers Typology by Francis Alÿs* en Galerie Peter Kilchman, Zürich, Suiza. https://francisalys.com/ebooks/FrancisAlys_BorderBarriersTypology_PeterKilchman_2021/#page=36

Imagen 2.12 Palau, M. (1999). *Front-era* [Acrílico, pastel al óleo, cañas de bambú, cuerda, pegamento sobre lienzo]. USC Fisher Museum of Art, Los Angeles, Estados Unidos.

<https://artsandculture.google.com/asset/front-era-marta-palau-mexico-b-1934-spain/2QEhYVy18-LMag>

Imagen 2.13 Palau, M. (2006). *Doble Muro* [Instalación en madera y lodo, amarres de diferentes fibras y petate para la figura del hombre]. Sala de Arte Público Siqueiros, Ciudad de México, México. <https://culturacolectiva.com/arte/marta-palau-transitos-de-naualli/>

Imagen 2.14 Candiani, T. (2008). Detalle de *Reinterpretación de Paisaje. Toque de Valla* [Acción]. Tijuana, México. <https://taniacandiani.com/wp-content/uploads/2020/08/reinterpretacio%CC%81n-de-paisaje-playas-bordo.jpg>

Imagen 2.15 Candiani, T. (2008). Detalle de *Reinterpretación de Paisaje. Toque de Valla* [Acción]. Tijuana, México. <https://taniacandiani.com/wp-content/uploads/2020/08/arriba-foto-3-en-baja.jpg>

Imagen 2.16 Candiani, T. (2008). Detalle de *Reinterpretación de Paisaje. Toque de Valla* [Acción]. Tijuana, México. <https://taniacandiani.com/wp-content/uploads/2020/08/abajo-foto-2.jpg>

Imagen 2.17 Candiani, T. (2008). Detalle de *Reinterpretación de Paisaje. Toque de Valla* [Acción]. Tijuana, México. <https://taniacandiani.com/wp-content/uploads/2020/08/abajo-foto-3.jpg>

Imagen 2.18 Fernández de Castro, M. (2017). *The Brick* [Instalación, ladrillo]. Pieza expuesta en Museum of Contemporary Art in Tucson, Arizona, Estados Unidos. <https://www.miguelfernandezdecastro.com/thebrick>

Imagen 2.19 – Fernández de Castro, M. (2017). *Ladrillo encontrado y elegido para la exhibición* [Fotografía de registro]. Ruinas de una fábrica de ladrillos, Sásabe, Sonora, México. <https://www.miguelfernandezdecastro.com/thebrick>

Imagen 2.20 Fernández de Castro, M. (2017). *Ruinas de una fábrica de ladrillos* [Fotografía de registro]. Sásabe, Sonora, México. <https://www.miguelfernandezdecastro.com/thebrick>

Imagen 2.21 Fernández de Castro, M. (2017). *Trayecto del contrabando de un ladrillo* [Fotografías de registro]. Sásabe, Sonora, México. <https://www.miguelfernandezdecastro.com/thebrick>

Imagen 2.22 Garcilazo, G. (2017). De la serie *Distopías: Códice mágico distópico*. Lámina 1 de 36 [Registro digital]. Exhibición en Museo Universitario del Chopo, México. <https://gabrielgarcilazo.com/distopias.html>

Imagen 2.23 *Códice de Azcatitlán. Láminas 6 y 7, la peregrinación* (fines del siglo XVI) [Imagen digital]. Actualmente resguardado en Biblioteca Nacional de Francia. <https://pueblosoriginarios.com/meso/valle/azteca/codices/azcatitlan/azcatitlan.html>

Imagen 2.24 Garcilazo, G. (2017). De la serie *Distopías: Códice mágico distópico*. Lámina 2 de 36 [Registro digital]. Exhibición en Museo Universitario del Chopo, México. <https://gabrielgarcilazo.com/distopias.html>

Imagen 2.25 Garcilazo, G. (2017). De la serie *Distopías: Códice mágico distópico*. Lámina 3 de 36 [Registro digital]. Exhibición en Museo Universitario del Chopo, México. <https://gabrielgarcilazo.com/distopias.html>

Imagen 2.26 Garcilazo, G. (2017). De la serie *Distopías: América* [Registro digital de vista de la exposición]. Exhibición en Museo Universitario del Chopo, México. <https://gabrielgarcilazo.com/distopias.html>

Imagen 2.27 González Iñarritu, A. (2017). Entrada a la experiencia virtual: *Carne y Arena. (Virtualmente presente, Físicamente invisible)* [Registro digital]. Exhibición en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco, México. <https://www.fundacionunam.org.mx/donde-paso/carne-y-arena-realidad-virtual-de-la-travesia-de-los-migrantes/>

Imagen 2.28 González Iñarritu, A. (2017). Un participante dentro de la experiencia virtual: *Carne y Arena. (Virtualmente presente, Físicamente invisible)* [Registro digital]. Foto Emmanuel Lubezki. <https://phi.ca/fr/carne-y-arena-es/>

Capítulo 3

Imagen 3.1 *Trazos en plástico transparente sobre los grabados reales en la piedra del Mapa de Bedolina* [Registro digital]. Foto de Marchi Orme dell'Uomo (1996). Val Camonica, Lombardía, Italia. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-49774999>

Imagen 3.2 *Petroglifos en la zona de Valcamonica* [Registro digital]. Val Camonica, Lombardía, Italia. https://www.italia.it/content/dam/tdh/es/interests/lombardia/la-ferrovia-retica/media/20210309152248-valcamonica-unesco-shutterstock-778346092.jpg.transform/w_800/h_500/image.jpeg

Imagen 3.3 Marretta, A. (1997). *Diagrama del arqueólogo Alberto Marretta del Mapa de Bedolina* [Imagen digital]. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-49774999>

Imagen 3.4 *Mapamundi del Beato de Girona (975)*. [Imagen digital, mapa]. Museo Catedral de Girona, España. <https://garystockbridge617.getarchive.net/amp/media/mapamundi-del-beato-de-gerona-tesoro-de-la-catedral-de-gerona-4d861d>

Imagen 3.5 *Detalle del mapamundi del Beato de Saint-Sever (1070)*. [Imagen digital, mapa]. Museo Biblioteca Nacional de Francia, París, Francia. <https://www.deia.eus/historias-vascas/2020/06/06/vasconia-cartografia-medieval-4700479.html>

Imagen 3.6 Constant. (1963). *New Babylon-Paris* [Mapa geográfico y tinta]. Collection Kunstmuseum Den Haag, Países Bajos. <https://pensamientoarte.files.wordpress.com/2010/11/new-babylon-paris-1000.jpg>

Imagen 3.7 Kuitca, G. (1986). *El mar dulce* [Acrílico sobre lienzo] Colección Privada. <https://www.speronewestwater.com/artists/quillermo-kuitca#tab:slideshow;slide:38>

Imagen 3.8 Kuitca, G. (1988). *Odessa* [Pintura] Museu d'Art Contemporani de Barcelona. https://img.macba.cat/public/styles/large/public/imagenes/obras/2628_001_1.jpg?itok=QN5WWzzE×tamp=1663196991

Imagen 3.9 Kuitca, G. (1989). *Praha – Den Haag* [Tríptico, acrílico sobre colchones] Museo Voorlinden, Wassenaar, Países Bajos. <https://museumview.eu/quillermo-kuitca-in-museum-voorlinden-2/>

Imagen 3.10 *Plano del RER de París* [Imagen digital]. <https://cdn.civitatis.com/francia/paris/galeria/plano-rer-paris.png>

Imagen 3.11 *Red del metro de la Ciudad de México*. [Imagen digital].
<https://pbs.twimg.com/media/CW7mQU6UoAAUROh.jpg:large>

Imagen 3.12 Kuitca, G. (1991). *San Juan* [Acrílico sobre tela] Colección MACBA. Fundación MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
https://img.macba.cat/public/styles/16x9_large/public/imagenes/obras/2624_001_1.jpg?h=cee6f511&itok=1Qxe18x5

Imagen 3.13 Kuitca, G. (1992). *Sin título* [Instalación, acrílico sobre colchones con madera y patas de bronce]. Tate Gallery Collection, Londres.
<https://www.speronewestwater.com/artists/guillermo-kuitca#tab:slideshow;slide:31>

Imagen 3.14 Kuitca, G. (1992). *Sin título* [Instalación, acrílico sobre colchones con madera y patas de bronce]. Foto de Gerhard Haupt. Obra expuesta en Documenta IX, Kassel, Alemania. <https://universes.art/es/magazine/articles/2017/guillermo-kuitca>

Imagen 3.15 Kuitca, G. (1992). *Le Sacre* [Instalación, acrílico sobre colchones]. Obra expuesta en Sperone Westwater, New York. <https://blogs.infobae.com/bellas-artes/2014/04/29/guillermo-kuitca-retrospectiva-en-la-pinacoteca-del-estado-de-san-pablo/index.html>

Imagen 3.16 Kuitca, G. (2013). *Sin título* [Collage sobre papel]. Colección Sperone Westwater. <https://www.speronewestwater.com/artists/guillermo-kuitca#tab:slideshow;slide:5>

Imagen 3.17 Macchi, J. (1994). *32 morceaux d'eau* [Collage, gouache sobre papel].
https://www.jorgemacchi.com/sites/default/files/32morceaux_It_01.jpg

Imagen 3.18 Macchi, J. (1994). Vista de exhibición en museo de *32 morceaux d'eau* [Collage, gouache sobre papel].
https://www.jorgemacchi.com/sites/default/files/32morceaux_It_01.jpg

Imagen 3.19 Macchi, J. (2003). *Guía de la inmovilidad* [Intervención de guía de calles de Buenos Aires].
https://www.jorgemacchi.com/sites/default/files/guia_inmovilidad_It_01.jpg

Imagen 3.20 Macchi, J. (2003). Detalle de *Guía de la inmovilidad* [Intervención de guía de calles de Buenos Aires]. https://www.jorgemacchi.com/sites/default/files/guia_inmovilidad_lt_02.jpg

Imagen 3.21 Macchi, J. (2004). *Ciudad cansada* [Papel intervenido]. https://www.jorgemacchi.com/sites/default/files/ciudad_cansada_lt_01.jpg

Imagen 3.22 Macchi, J. (2004). *Buenos Aires Tour* [Registro digital]. Exhibición en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires Tour en 2016. <https://malba.s3.sa-east-1.amazonaws.com/wp-content/uploads/2016/03/18114341/Registro-de-sala-Jorge-Macchi-06-1200x800.jpg>

Imagen 3.23 Macchi, J. (2004). Detalles de *Buenos Aires Tour* [Vidrio roto sobre mapa de la ciudad de Buenos Aires y registro de obra expuesta]. https://universes.art/fileadmin/processed/3/e/csm_19_b0556205c9.jpg

Imagen 3.24 Macchi, J. (2004). Detalle de *Buenos Aires Tour* [Registro digital]. Exhibición en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires Tour en 2016. <https://pbs.twimg.com/media/CdXxU2QWwAAzInO.jpg>

Imagen 3.25 Macchi, J. (2004). Detalle de *Buenos Aires Tour* [Registro digital]. Exhibición en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires Tour en 2016. https://elanartista.com.ar/wordpress/wp-content/uploads/2015/04/04-Buenos-Aires-Tour-Instalacion-2003-Negroni-Syllable.pg_.jpg

Imagen 3.26 Macchi, J. (2004). *Buenos Aires Tour* [Libro-Objeto]. <https://artnexus.com:3000/uploads/2022-05-02T15:28:59.511Zu0005301kin.jpg>

Imagen 3.27 Macchi, J. (2010). *Tour* [Acero y madera]. https://www.jorgemacchi.com/sites/default/files/tour_lt_01.jpg

Imagen 3.28 Macchi, J. (2010). Detalle de *Tour* [Acero y madera]. https://www.jorgemacchi.com/sites/default/files/tour_lt_02.jpg

Imagen 3.29 Alj's, F. (1997). *The loop* [Postal frente]. Muestra INSITE 1997, colaboración entre las ciudades de Tijuana y San Diego. <https://insiteart.org/es/people/francis-all%C3%BFs>

Imagen 3.30 Alÿs, F. (1997). *The loop* [Postal revés]. Muestra INSITE 1997, colaboración entre las ciudades de Tijuana y San Diego. <https://insiteart.org/es/people/francis-all%C3%BFs>

Imagen 3.31 Alÿs, F. (1997). Detalles de postales del archivo de la acción *The loop* [Postales, dibujos]. Muestra INSITE 1997, colaboración entre las ciudades de Tijuana y San Diego. <https://insiteart.org/es/people/francis-all%C3%BFs>

Imagen 3.32 Alÿs, F. (1997). Detalles de postales del archivo de la acción *The loop* [Postales, dibujos]. Muestra INSITE 1997, colaboración entre las ciudades de Tijuana y San Diego. <https://insiteart.org/es/people/francis-all%C3%BFs>

Imagen 3.33 Alÿs, F. (1997). Detalles de elementos del archivo de la acción *The loop* [Planisferio, mapas]. Muestra INSITE 1997, colaboración entre las ciudades de Tijuana y San Diego. <https://insiteart.org/es/people/francis-all%C3%BFs>

Capítulo 4

Imagen 4.1 *Pintura rupestre de bisontes* [Registro imagen digital]. Cueva de Lascaux, Francia. <https://archeologie.culture.gouv.fr/lascaux/es/la-perspectiva>

Imagen 4.2 – *Pintura rupestre de bisonte recostado* [Registro imagen digital]. Cueva de Altamira, España. <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:accdf702-e36c-4cc0-9a1c-fa362dd56a43/bisonte-recostado-cueva.jpg>

Imagen 4.3 Galindo, A. (s.f.). *San Fernando* [Fotografía con cámara estenopeica en placas blanco y negro y coloreada a mano]. <https://www.flickr.com/photos/antoniogalindo/52675479775/in/album-72177720305849044/>

Imagen 4.4 Galindo, A. (s.f.). *Teatro Juárez* [Fotografía con cámara estenopeica en placas blanco y negro y coloreada a mano]. <https://www.flickr.com/photos/antoniogalindo/52675313259/in/album-72177720305849044/>

Imagen 4.5 Galindo, A. (2010). *Viaje por los sueños olvidados* de la Serie Viajes Imaginarios [Fotografía en blanco y negro]. En Galindo, A. (2010) *Viajes imaginarios*, Conaculta-iec, p.p. 14.

Imagen 4.6 Galindo, A. (2010). *Viaje por los sueños olvidados* de la Serie Viajes Imaginarios [Fotografía en blanco y negro]. En Galindo, A. (2010) *Viajes imaginarios*, Conaculta-iec, p.p. 12.

Imagen 4.7 Galindo, A. (2010). *Viaje por los sueños olvidados* de la Serie Viajes Imaginarios [Fotografía en blanco y negro]. En Galindo, A. (2010) *Viajes imaginarios*, Conaculta-iec, p.p. 11.

Imagen 4.8 Galindo, A. (2010). *Viaje por las ruinas* de la Serie Viajes Imaginarios [Fotografía en blanco y negro]. En Galindo, A. (2010) *Viajes imaginarios*, Conaculta-iec, p.p. 52.

Imagen 4.9 Galindo, A. (2010). *Viaje por las ciudades* de la Serie Viajes Imaginarios [Fotografía en blanco y negro]. En Galindo, A. (2010) *Viajes imaginarios*, Conaculta-iec, p.p. 41.

Imagen 4.10 Bedoya, L.M. (1997) *Punto ciego* [Impresiones en gelatina de plata] Instalación en la Bienal de Lima de 1997. <http://luzmariabedoya.com/proyectos-projects/punto-ciego-blind-spot/>

Imagen 4.11 Bedoya, L.M. (1997) *KM 887N*. Serie *Punto ciego* [Impresiones en gelatina de plata]. <http://luzmariabedoya.com/proyectos-projects/punto-ciego-blind-spot/>

Imagen 4.12 Bedoya, L.M. (1997) *KM 964S*. Serie *Punto ciego* [Impresiones en gelatina de plata]. <http://luzmariabedoya.com/proyectos-projects/punto-ciego-blind-spot/>

Imagen 4.13 Bedoya, L.M. (1997) *KM 816S*. Serie *Punto ciego* [Impresiones en gelatina de plata]. <https://vistprojects.com/quienes-son-los-indisciplinados-del-arte-fotografico-en-el-peru/>

Imagen 4.14 Bedoya, L.M. (1997) *KM 300N*. Serie *Punto ciego* [Impresiones en gelatina de plata]. <https://tolucafineart.com/wp-content/uploads/2017/10/toluca-fine-art-luz-maria-bedoya.jpg>

Imagen 4.15 Alkalay, A. (2023) *Cod # B00c48. Serie Paisaje sobre paisaje* [Collage de fotos manual: 2 fotografías digitales superpuestas. Anverso: Fotografía en blanco y negro cortada y doblada manualmente. Atrás: Digitalización cromática]. <https://es.andrealkalay.com/?pgid=kfeo5nji-a941d0da-d85d-4b7b-bdcb-ad219a57396b>

Imagen 4.16 Alkalay, A. (2023) *Cod # DAD0B0. Serie Paisaje sobre paisaje* [Collage de fotos manual: 2 fotografías digitales superpuestas. Anverso: Fotografía en blanco y negro cortada y doblada manualmente. Atrás: Digitalización cromática]. <https://es.andrealkalay.com/?pgid=kfeo5nji-05a30c8a-938f-4b52-b193-7d4e106ca364>

Imagen 4.17 Alkalay, A. (2020) *Cod # f8df0e. Serie Paisaje sobre paisaje* [Collage de fotos manual: 2 fotografías digitales superpuestas. Anverso: Fotografía en blanco y negro cortada y doblada manualmente. Atrás: Digitalización cromática]. <https://odaarte.com/codf8df0e-alkalay/>

Imagen 4.18 Alkalay, A. (2023) Exhibición de Serie Paisaje sobre paisaje en Centro Cultural Recoleta [Instalación, collage de fotos manual: fotografías digitales superpuestas. Anverso: Fotografías en blanco y negro cortada y doblada manualmente. Atrás: Digitalización cromática]. Buenos Aires, Argentina. <https://es.andrealkalay.com/?pgid=kfeo5nji-b486dfb3-03b6-488e-97dd-7350d987e9f4>

Imagen 4.19 Alkalay, A. (2023) Exhibición de Serie Paisaje sobre paisaje en Centro Cultural Recoleta [Instalación, collage de fotos manual: fotografías digitales superpuestas. Anverso: Fotografías en blanco y negro cortada y doblada manualmente. Atrás: Digitalización cromática]. Buenos Aires Argentina. <https://es.andrealkalay.com/?pgid=kfeo5nji-b486dfb3-03b6-488e-97dd-7350d987e9f4>

Anexos

I. Entrevista a Luz María Bedoya

Fecha: 27 de febrero de 2023

Lugar: Virtual (Toluca, México / Lima, Perú)

Lorena:

Hola Luz María, muchas gracias por tu tiempo y por acceder a charlar conmigo sobre tus obras. Leyendo sobre el paisaje encontré algo que me llamaba la atención, que es que nosotros siempre pensamos en el paisaje como algo que está fuera de nosotros, como algo que está lejano a nosotros, y entonces leía que nosotros estamos dentro del paisaje, estamos teniendo una pequeña vista, pero estamos dentro, no es que seamos o que estemos completamente separados, nosotros habitamos este mismo espacio. Pero el paisaje siempre se ha visto como eso lejano, eso que está por allá, que ves a la distancia y no alcanzas a percibir estos elementos que pueden ser de interés, es decir, se ve un todo y todo a la distancia. Y también veía algo sobre la vista cenital y esto lo relacioné luego con *Línea de Nazca* que vi que en la exposición pusiste sobre la pared una escalera dibujada.

Luz María:

No me identifico mayormente con la idea de paisaje, creo que *Punto Ciego* podría ser, entre comillas, el más paisajístico, pero ahora te voy a pedir que abramos mi página web y te voy a señalar varias obras que son potencialmente desplazamientos, si es que no lo son abiertamente y que forman el grueso del trabajo, en realidad, más allá de *Punto Ciego* y que yo los podría insertar posiblemente en mapas más, inclusive algunos en frontera.

La idea del punto de vista cenital yo lo que propongo es precisamente minar la fuerza o la autoridad de ese punto de vista cenital, precisamente no someterme a él ni confiar en él, sino justamente como obliterarlo y cuando pongo la escalera en *Línea de Nazca*, bueno, las líneas de nazca son unos restos arqueológicos peruanos que son unos inmensísimos dibujos sobre el desierto hechos por hombres prehispánicos que tienen en algunos casos dibujos representativos, representacionales, el mono, el colibrí, qué sé yo, pero a gran escala, pero la mayor cantidad son líneas simplemente que cruzan el territorio pensadas hasta donde se entiende en las investigaciones esas líneas fueron pensadas para ser vistas desde el aire, porque desde el nivel del territorio no las puedes visualizar.

Pero todo mi trabajo consiste y bueno, existió una investigadora alemana, María Reich, que yo la menciono también en materiales de trabajo que fue la primera que se dedicó a investigar las líneas de nazca y ella usaba esta escalerita, que era una escalera de pintor, una escalera absolutamente limitada para la altura que en realidad se necesita para mirar esas líneas que hay que verlas real desde el cielo, desde el aire volando y ella para estudiarlas, caminaba con la escalera por el desierto, ponía y las miraba y hacía fotos parciales de los de los dibujos. Justamente la escalera era una escalera que era siempre

insuficiente, y mi video de *Línea de Nazca* es un vídeo justamente no cenital, no es una mirada del aire, sino es una mirada del transeúnte, de alguien que pasa al nivel del del suelo.

Yo estaba en un auto a velocidad y como digo, no sé si estaba escrito en alguna parte, como digo sobre este trabajo es que, y de ahí sale el título, es que estando en el área geográfica donde están las líneas de nazca, de hecho, la carretera Panamericana que fue construida hace muchísimas décadas en un gesto completamente sin proponérselo, devastador con los restos arqueológicos, atraviesa las líneas de nazca, o sea, las corta quedan de los dos lados de la carretera las líneas. Entonces yo desde el auto, estando en el terreno que corresponde a las líneas de nazca yendo desde la carretera lo que uno ve como a escala humana es en realidad la línea del horizonte y sabes que delante de ti y antes de ese horizonte están las líneas de nazca existentes, digamos como fenómeno, están allí, pero son inaccesibles a la mirada, a nuestra escala humana.

Entonces lo que yo hago es grabar ese terreno que es indistinguible, que no se puede ver, no se pueden descifrar las líneas y solo persiste la sola línea del horizonte, como la línea. Entonces, juego con la idea de que conceptualmente las líneas estarían como prensadas en una única línea, que es la línea del horizonte. Por eso es por lo que llamo el trabajo *Línea de Nazca*, en singular y no líneas de nazca, que es la visión convencional de las líneas desde el aire.

En Punto Ciego uso la carretera como punto de vista, todas las fotos son tomadas desde la carretera haciendo siempre un énfasis en que la carretera en sí misma nunca se vea, nunca jamás, aunque tomé muchas fotos de ellas, no he incluido ninguna foto donde aparece la carretera como punto de fuga, siempre se ve el oeste o el este de la de la Panamericana, buscando más bien la planura.

Para mí el tema del paisaje no era de relevancia, ni siquiera en *Punto Ciego*, para mí tenía que ver más con primero, usar la carretera como un dispositivo de traslado, ese era para mí como una especie de consigna, era la carretera como un lugar para usarlo como punto de vista, que a su vez nunca se ve. Es como el ojo, que es el órgano que ve, pero que nunca es integrado en la imagen, la carretera tampoco nunca aparece en la imagen, pero es desde donde uno puede ver.

Es un dispositivo de traslado y me interesaba muchísimo la nomenclatura por eso es por lo que tienen un número de kilómetros, que es el kilómetro donde yo estaba parada cuando hacía cada foto, lo cual también tiene su juego medio de cierta indeterminación, porque a lo largo de 1 km cómo determinas en qué punto estás para decir que se llama ese kilómetro. Inclusive, como lo he dicho en algunas entrevistas, ese trabajo en algunos casos no tenía la nota exactamente de dónde tomé, porque yo iba anotando en qué kilómetros estaba cuando sacaba cada foto y pues más o menos distancia he inventado un número cercano en algunas de las fotos, pero era un nombre que era un número, que era solamente una señal de existencia, esto está allí, precisamente para evitar cualquier riesgo romantizante del paisaje como espejo de un mundo interior, que más bien era la lectura de la fotografía de desierto y de paisaje modernista, en términos de fotografía, era la corriente modernista previa en la cual yo comienzo a trabajar, que por supuesto me gusta muchísimo.

Nosotros acá en Perú tenemos una influencia muy grande de la fotografía norteamericana, lo que consumíamos cuando yo me formé eran los Ansel Adams, que eran estos grandes fotógrafos de enormes extensiones de paisaje tomados con cámaras de placa y donde se proponía que lo que se miraba era una suerte de proyección de un mundo interior. Esa era la visión modernista de la fotografía, sobre todo asociada al paisaje, y es algo que a mí nunca me ha interesado. Yo he buscado algo justamente mucho más seco, entonces, mi estrategia de usar el número era decir, yo no le voy a poner a esta foto un árbol en medio del camino o la mujer abandonada, nada de eso, yo le voy a poner kilómetro 827N, con esa especie de neutralidad. Eso no hace que las fotos no tengan una cierta sensualidad, sin duda, y una cierta poética, que lo sé, pues está ahí, es parte también digamos, de una impronta estética que tengo en el trabajo, pero no es que yo trate de quedarme o de explotar ese lado del trabajo. Ni tampoco crear ningún tipo de metáfora con el desierto, ni metáfora con la interioridad humana, ni psicologizar nada, las personas que aparecen en las imágenes están con cierta distancia precisamente para que no sean retratos psicológicos, donde ves el rostro, el gesto, la mueca, y otra vez entras a un universo interior. Para mí, era más trabajar con superficies, la idea de la negatividad es para mí muy importante, en general la negatividad como estrategia de pensamiento, de qué punto ciego es este lugar del ojo que no tiene capacidad de ver, que es literalmente ciego, porque es un espacio de terminales nerviosos, anudados que no tienen capacidad de ver y queda como una especie de blanco, de vacío en la visión, y el cerebro recompone ese vacío por contexto, lo rellena.

Y si vamos a mi web, hay algunos trabajos que de una primera mirada no parecerían ligados al trayecto, al recorrido, el desplazamiento, pero que lo están. Si empezamos de abajo hacia arriba, *Punto Ciego*, la tengo como la pieza más antigua. *Pirca*, que fue hecha un año después de *Punto Ciego*, está más o menos dentro de algo parecido, son restos también en la carretera, pero es una serie muy chiquita solamente de piedras. *Área* no es desplazamiento, *Pardo* tampoco, *Plano* sí, *Plano*, *Afuera*, *Muro*, *Volantes*, *Bus* y *Houston Station*, son todas vinculadas al trayecto.

En *Plano* son recorridos que hago en la ciudad de París, siempre entre dos impasses, yo agarraba un mapa, precisamente un mapa de París cuando vivía allá en una residencia, en una beca y elegía dos impasses, que son estas calles sin salida que hay en muchos países, en muchas ciudades en el mundo y en París particularmente hay muchísimos. Son como pequeños callejones, pero que no tienen salida, se llaman impasses en francés, y de ahí el término que se usa en castellano del impasse, este problema que no tiene solución. Entonces, yo elegía dos impasses, hacía como pares de impasses sobre un mapa de la ciudad, que luego además fotografíe la ciudad desde la torre más alta de París y me armé una suerte de mapa fotográfico incompleto, porque desde esta torre no podías fotografiar con la cenitalidad suficiente para que se reconstruya todo. Entonces era un mapa como inexacto y sobre ese mapa fotográfico encontraban los puntos aproximados de los impasses y hacía las caminatas recorriendo de un impasse a otro impasse, era hacer recorridos de un lugar sin salida a otro lugar sin salida. Casi como una especie de crítica a la a la visión turística de París, París era esa ciudad postal, donde tú miraras era como una imagen ya icónica de la ciudad. Decidí mirar abajo, mirar las veredas y caminar de un lugar sin salida a otro lugar sin salida, durante meses dediqué a hacer esto, eran puros recorridos fotografiando vereda tras vereda y solamente ponía ya cuando copié las veredas les ponía

con lápiz en el margen de abajo el nombre de la calle donde había fotografiado la vereda, de modo que cuando se veía la pieza tenías un recorrido visual de texturas, de cemento, pero también tenías un recorrido verbal de nombres, y eso es algo que a mí me interesa mucho en mi trabajo, o sea el desplazamiento para mí no solamente es físico en el territorio o en los espacios donde el cuerpo se mueve, sino también son recorridos mentales vinculados al lenguaje, el lenguaje y lo que se llama en lenguaje la cadena metonímica, no la cadena metafórica que te reemplaza algo por otra cosa, sino la cadena del enlace, de cómo una cosa se enlaza con la otra y se enlaza con la otra y te lleva una idea a la otra y a la otra, se forman encadenamientos verbal que son recorridos, entonces en *Plano* había eso.

En *Afuera* el recorrido está de otro modo, porque ahí es donde le doy cámaras descartables, se los doy a personas que van a hacer un viaje y les pido otra vez así, de alguna manera, en relación a *Plano*, les pido que fotografíen únicamente el espacio intermedio, y ahí te das cuenta cuánto para mí la idea del viaje no está anclada o el interés principal del viaje para mí en absoluto está en la parte experiencial del viaje, o sea, viajar, ir lo que haces, lo que encuentras, lo que descubres, o sea, toda esa cuestión que es más lo heroico del viaje, no es lo que yo busco. Sino justamente la experiencia más pura de la movilidad, del trayecto, entonces, cuando alguien iba a salir de viaje yo les pedía, no me fotografíes tu viaje cuando llegas a Río de Janeiro, yo estaba viviendo en ese punto en París y una de las personas que le di la cámara se iba a Río, no es que me interesa que cuando llegues a Río fotografíes Río y los lugares icónicos de Río y lo que haces en Río. No, quiero que fotografíes desde que sales de la puerta de tu casa acá en París hasta que arribas a Río, ese espacio que es el espacio justamente más en blanco es como el espacio que uno simplemente usa para trasladarse, que es como un tiempo perdido, uy mi vuelo va a tomar 25 horas, he perdido 25 horas de mi vida, esas 25 horas son las que yo quería que registren. Algo cercano a la idea de los impasses, que era ir de un lugar sin salida a otro lugar sin salida, algo de esa especie de negatividad que te decía, algo de esa inutilidad. Entonces, bueno, *Afuera* es una colección de recorridos tomados por otros, pero que solamente son los momentos intermedios entre dos puntos de interés, el lugar de partida y el lugar de llegada, pero de partida y de llegada solamente hay pequeños rastros, porque ellos me mandaban las camaritas una vez que fotografiaban por correo a mi casa y yo revelaba las fotos y yo los convertía en pequeños libros caseros. Eso que me llegaba eran estas especies de paréntesis, de trayectos paréntesis entre un punto y otro, y eso lo llevaba yo más lejos porque los libritos que yo producía que los imprimía en mi impresora casera, los mandaba a encuadernar a un encuadernador casero acá en Lima. Las veces que los he exhibido en alguna muestra, la consigna era y estaba escrita en la pared que el último día de la exhibición cuando la muestra acababa quien quisiera, podía llevarse los libros y mi pedido, es algo en lo cual yo me entrego digamos a confiar, pero nunca se puede saber, la regla era que este librito de *Afuera*, eran *Afuera* con un número, había *Afuera 1*, *Afuera 2*, *Afuera 3*, *Afuera 4*, estaban numerados, que este librito si alguien se lo llevaba, tendría que comprometerse a no quedárselo, sino a pasárselo a alguien, que ese alguien lo vea y que al poco tiempo se lo pase a alguien y que ese alguien lo vea y se lo pase a alguien, y que así *Afuera* cada libro siga su recorrido indefinido, que no se detenga, que no se fije, eso es algo que es como que una especie de deseo conceptual de la obra, nunca podré saber si

eso ha ocurrido o en dónde están ahorita descansando esos libritos, pero conceptualmente para mí la obra tenía que ver con esa especie de latencia de las piezas que estaban siempre circulando, siempre circulando, siempre circulando, siempre afuera, de ahí el título, siempre estar afuera de, no estoy en mi casa, no estoy en mi hotel de llegada, estoy afuera, siempre en una afuera.

En *Muro* hay un desplazamiento marcado por orificios en muros de diferentes ciudades donde yo insertaba mensajes escritos, en realidad no mensajes, sino pequeñas frases escritas inventadas por mí, escritas en falsos idiomas locales, en Lima lo hice en unas frases que sonaban a castellano, pero que no significaban nada en castellano, por ejemplo, “Incia de los geosardos” era una frase, frases que tuviesen la pronunciación, la forma de articulación, la forma de estructuración y sonora del idioma local, pero que no fuesen decodificables y metía estos papeles con estas frases en grietas que encontraba en muros, pero cómo operaba yo, saliendo a la calle con mi cámara y con mis folder con papeles impresos con diferentes frases y caminando a ver en dónde me encontraba con un muro con orificio y apenas encontraba un muro con orificio, me detenía y sacaba la cámara y hacía el gesto de grabar primero el papel con el texto que sea legible en el video y arrugaba el papel y esto lo iba grabando con la mano derecha, mientras que con la mano izquierda arrugaba el papel y lo introducía en el orificio del muro y luego grababa la pared con el papel ahí adentro, luego le hacía una foto de registro y me iba y nunca más volvía. He vuelto de casualidad algunas veces, pero mi idea tampoco era saber cuál era el destino de ese papel, sino dejarlo que se desintegre en el propio flujo de la ciudad, pero era un trabajo totalmente vinculado al desplazamiento, era como una especie de acción, una suma de acciones de desplazamiento.

En *Volantes* también es purito desplazamiento, ese lo hice en Dublín en otra beca en la que estaba yo haciendo en el Museo de Arte Moderno de Dublín y yo me movilizaba siempre en bus y en los buses los tickets del Bus tenían una pequeña frasecita escrita en inglés que era una frase como ultra burocrática, que era algo así como “*This ticket is issued and accepted subject to the regulations of the board*” que es una especie de frase vacía, es como que este tipo de ticket está expedido y aceptado siguiendo las regulaciones de la directiva, es como una frase que lo legitima pero no dice nada, y sin embargo, todos los cientos de miles de ciudadanos, de personas que usan el transporte público en esa ciudad, tienen ese papel en sus manos todos los días, más de una vez al día y pueden leer este texto que se puede volver un texto fundamental en sus vidas y al mismo tiempo es un texto que es invisible y que no es nada. A mí me parecía fascinante eso otra vez del texto, como un resto que al mismo tiempo nos constituye y al mismo tiempo que nos constituye es una especie de pérdida, no tiene un contenido determinante. Entonces, lo que hice con ese textito fue fragmentarlo en palabras solas, hice volantes, imprimí en mi impresora muchas copias de papeles que decían *This*, muchas que decían *ticket*, otras decían *is*, tenía un papel que solamente decía *is* y otro papel que solo decía *issued*, o sea, era una palabra por papel, entonces hice mi pack de volantes, cada papelito con una palabra que era un fragmento de este texto que provenía de este billete de bus y salí un día al centro de la ciudad a volantear y a entregar en la calle, era como reinsertar un texto que ya está absolutamente insertado en la ciudad, pero de una manera en que no produce nada, ese texto en los tickets no produce nada en los transeúntes, es un texto como muerto, a la hora

de fragmentarlo ponerlo en estos volantes y volanteo era muy interesante el resultado para mí, porque la gente me recibía un papel que decía *is* en inglés, entonces decían qué es esto y se iban con su papel que decía *is*. Normalmente el volanteo tiene una voluntad de convencimiento, normalmente se volantean cosas para convencer a alguien para que compre algo, y acá era justamente no convencer a nadie de nada, era que te den un papel que dice *this*, que te den un papel que dice *accepted*, producía una detención y una puesta de atención muy intensa con algo muy mínimo, como una palabra sola, y cuando las personas me preguntaban qué es esto, para qué es, para qué me das esto, yo les decía nada, simplemente me han contratado para que volanteo. No explicaba todo esto porque yo lo que quería era producir esa especie de desconcierto, de extrañeza.

Bus, también desplazamiento, estos mismos tickets de los que saqué los textos y los coleccioné durante mis meses en residencia allí y a partir de un momento los comencé a doblar en un montón de líneas y comencé a llenarlos de grafito y hacer como *frottage*, los trasladaba y los frotaba contra otro papel de dibujo entonces quedaba la huella, una cosa como muy fotográfica, pero acá no era con luz, sino era un traslado de la huella. Tenía muy la impronta de la huella del lado de la fotografía, pero como huella, no como lo inicial, entonces se convirtieron estos dibujos que eran como mapas arbitrarios creados por los dobleces de los papelitos doblados, que a su vez eran tickets de bus, que también hacían recorridos. Entonces, era una especie como de segunda derivada de la idea del recorrido, porque eran ticket de bus que estaban, que pertenecen a un sistema de transporte, convertidos a su vez en mapas que proponían una serie de recorridos múltiples.

Houston Station, son unos videitos de 20 segundos sin audio que grabé con mi primera cámara de fotos digital que me compré estando en Dublín, que podía hacer videos de 20 segundos sin sonido de pésima calidad. Entonces, son unos videos enanísimos donde solamente grababa pequeñas basuras que había en el suelo en la misma estación de buses, que era la estación que me quedaba cerca de donde yo vivía y siempre algo pasa en la actividad del suelo, los papeles vuelan, porque siendo isla Irlanda es muy ventosa entonces siempre había algo que se movía en el suelo, son estas especies de de coreografías espontáneas que se producían en el piso.

Dirección también es puro desplazamiento, pero es un desplazamiento potencial, es un video de una colección de personas a las que yo me acerco en la ciudad de Lima, es mudo, no tiene audio y les pido que me digan alguna dirección que yo sé que está por allí, yo no quiero que me orienten, es para mí la estrategia para propiciar que ellos se muevan con el cuerpo y me señalen algo, todo eso surgió de una primera vez que estaba yo parada en la calle y veo y me di cuenta que la gente se movía de una manera muy fascinante cuando estaban tratando de explicar alguna dirección con el cuerpo y cómo el cuerpo era un desplazamiento en potencia, era un viaje en potencia, todas las vueltas que daba con el cuerpo eran potencialmente el recorrido. Entonces esto es una suma de esos recorridos potenciales.

Después, *Viaje a las Islas Hormigas*, es un viaje que nunca llega a destino. Un trayecto en el mar hacia el horizonte inacabable, donde queda todo en duda, las Islas Hormigas sí existen, pero queda en duda si es que son o no, aquí mismo en Perú casi nadie las conoce y está complementado por un cuadernillo que se llama *Viaje a las Islas Hormiga* y que son

un conjunto de extractos que saco de conversaciones que tuve con un montón de personas que sí son personas informadas sobre las Islas Hormiga y que me describían algo de ellas, como para tratar de hacer una especie de imagen mental de las islas a partir de esos retazos de descripciones que me dan, entonces el viaje al final es esta especie de trayecto verbal. Y este vídeo que es un video que provoca una desilusión, hay algo para mí que, otra vez volviendo a la idea original de la negatividad, para mí la idea de la desilusión en el trabajo me interesa mucho, es algo que creo que Francis Alÿs tiene también mucho, quizás en eso me identifico bastante con él. Uno puede estar mirando horas este vídeo y nunca llega a ningún lado y está siempre a punto de, pensando que ya, que ya estás en el camino, entonces también es desplazamiento. Como ves, todo lo que te he descrito hasta el momento, no es paisaje, quizás en *Punto Ciego* podrías pensar que lo hay, digo lo hay, pero como te decía el énfasis es más bien el traslado, la distancia, el vacío, la experiencia de la escala, la nomenclatura numérica, más que la experiencia sublime de un paisaje sobrecogedor.

Muelle también es desplazamiento, es un texto enorme donde me apropio de un texto del guión de *Sans Soleil* de Chris Marker, que es un cineasta maravilloso francés que ya falleció y lo reinvento y lo relaciono con lugares en el Perú y hay como una especie de recorrido y a su vez para ver la pieza hay que verla caminando porque es chiquitita, son letras de medio centímetro de alto, de madera cada una pegadas en la pared en una línea de 8 metros, entonces la escala es microscópica. Cuando uno la ve de 2 metros piensas que es una línea, una línea delgada, y solo cuando te acercas descubres que hay un texto legible y el espectador tiene que hacer el camino, la caminata, digo mirando para reconstruir, para poder leer el texto que es la pieza.

Transporte plástico también es puro desplazamiento, es una pieza mucho más reciente, ahí traslado un texto que se llama "Transporte plástico sobre la construcción de una ciudad" que es un texto de Jorge Eduardo Eielson un grandísimo artista y poeta peruano que ya no vive, lo traslado a lápiz en un cuaderno de hojas blancas y luego salgo a la calle a un parque en el centro de Lima que estaba en las inmediaciones del Museo donde se estaba haciendo un festival sobre la obra de Eielson y le digo a la gente en la calle que no conozco, no hay anuncios públicos, no hay nada, nadie sabe que estoy haciendo entre comillas, una obra, una performance, simplemente yo estoy caminando, tengo a una amiga y a un amigo que están por ahí cerca registrando fotos, simplemente para que haya algún tipo de registro, pero como que en muy segundo plano. Y me acerco a la gente y les digo una palabra en el orden que las palabras están en el texto, así como cuando repartía los volantes con una sola palabrita, entonces les digo una palabra al oído y la verdad que fue fascinante hacer este trabajo, era como mágico, esa especie de intimidad que se producía en un segundo con una extraña o un extraño en la calle, que de pronto escuchaba que le dijeras la palabra "tres", se volteaba y te miraba y decía esta qué cosa me está dando a la oreja, y me iba, tampoco les decía nada, esto es de Eielson, esto es una obra de arte, soy artista, absolutamente nada, simplemente les dejaba esa palabra en su oído y luego la borraba en mi cuadernito. Entonces, cada vez que le daba una palabra a alguien al oído, yo la iba borrando de mi cuaderno hasta que agoté todas las palabras. Mi cuaderno quedó en blanco, todo borrado y todas las palabras se fueron en los oídos de las personas, también en sus trayectos, entonces son trayectos que se multiplican, para mí era también diseminar el texto

en estos recorridos. Recorridos que yo misma ni siquiera voy a conocer, como lo que pasa con los cuadernitos de *Afuera*, donde yo nunca jamás sabré dónde fueron terminando.

Hay algo más reciente que no tengo colgado en la web, pero mi trabajo más reciente es *Todos los faros de la costa peruana*, es una partitura musical que hago a partir de los datos lumínicos de todos los faros de la costa del Perú, de los 3000 km de la costa. Es absolutamente un recorrido, pero un recorrido sonoro que parte de un recorrido como lumínico pauteado por los códigos de los faros. Hay muchísimo de interés en el recorrido, pero desde esa perspectiva que he tratado de explicarte.

Lorena:

El recorrido es entonces como la herramienta, pero al mismo tiempo la obra. Es la estrategia de producción, pero al mismo tiempo y sobre todo como con lo que nos has mencionado, creo que la obra en sí misma. Pensando por ejemplo en los libritos que no sabes ni que quedó de ellos, o de estos recorridos que cada quien tomó después de que tú le dijiste una palabra o los volantes que se los llevan. Ahora estoy buscando esa nueva conceptualización o categoría sobre la cual meter los trabajos, que pueda entablar relación con las otras categorías, no quedarse en esto, no aislarlo.

Luz María:

Claro, piénsalo a modo de constelaciones, donde hay algunas relaciones más móviles, o también si por ejemplo piensas en mapas, podrías pensar en mapas y antimapas, porque o sea el mapa si uno lo piensa el mapa como tal, también son estructuras ordenadoras, rígidas, coloniales, que marcan fronteras, políticas, y sin embargo hay una cierta fascinación en la idea del mapa, pero muchos de los trabajos que yo tengo acá, sin duda alguna todo lo que hace Francis Alÿs, que puede estar vinculado con mapas, pero que son como antimapas, es una aproximación al mapeo para minar el poder hegemónico del mapa.

Lorena:

Ahora que lo mencionabas, justo creo que es lo que hace Jorge Machi en *Buenos Aires Tour*, está planteando como ahí lo dice él una guía turística de estos recorridos a seguir, pero que no te llevan a ningún lado, te llevan a ningún lado este y que cada quien, dependiendo desde su punto de vista puede vivirlo de manera diferente, puede encontrar cosas diferentes en esos recorridos también. Es la primera vez que hablo así con un artista sobre su obra y creo que está bien interesante porque muchas veces las descripciones en las propias páginas, en los textos son limitadas y a lo mejor uno comprende una cosa completamente diferente.

Luz María:

Sí, ciertamente, las descripciones son limitadas, a veces son muy ambiguas, a veces son muy confusas también o son textos muy largos y enredados, o descripciones como en la web, muy chiquitas y sus cintas que en verdad no dan una lectura completa del trabajo.

Igual lo que hemos hablado ahora ha sido como muy rapidito y por encima, pero creo que más o menos te he podido dar una idea general de varios trabajos que creo que están asociados a tu investigación y que he tratado de describirlos desde mi perspectiva, de cómo yo he querido trabajar en ellos.

Lorena:

Gracias, gracias en verdad por el espacio, por el tiempo, por la descripción también, porque creo que a veces también uno mismo se revuelve con las cosas que quiere plantear y lo que quiere hacer.

Para finalizar solo tengo dos preguntas porque estuve viendo un vídeo que hiciste en *Art this week* en Blanton Museum of Art y me causó mucha curiosidad, hasta el momento eres como la primera artista en la que veo cómo esa ruptura, hablabas de *Punto Ciego* y decías que estabas intentando hacer imágenes también de tu país, pero sin ser estas imágenes folklóricas, estas imágenes que yo lo menciono, que lo han mencionado ya muchos, como fuera de estas imágenes exóticas con las que se conocía el arte latinoamericano, creo que en este caso no sólo de Perú, no solo de México, sino de América Latina en general, esta mirada exótica, esta mirada de lo extraño, de lo otro y cómo de alguna forma planteas ese punto de que estás interesada en hacer esa distinción de salirte de ese tipo de imágenes representativas y dar otra mirada de lo que puede ser tu país, a lo mejor si yo pienso en Perú y pienso en Machu Picchu, pienso en verde más que algo desértico. Entonces, eso me causó mucha curiosidad y creo que es bien importante en esta ruptura que se hizo del arte, de querer hacer un arte latinoamericano fuera de estos estándares que se estaban manejando. Y que, al mismo tiempo con las imágenes que me decías que hiciste en París, en Dublín, pienso ¿En qué sentido el arte latinoamericano es latinoamericano?, es algo que he estado intentando indagar también con los artistas, en este caso Francis Alÿs no es mexicano, sí vive en México, la mayoría o gran parte de su producción se ha centrado en México, pero no es mexicano, entonces, en ese caso, cómo decir que es arte mexicano o arte de la América Latina o si Francis pertenece.

Luz María:

Mira, creo que es una preocupación, una pregunta bien importante, bien compleja la que planteas y no creo que tengamos respuesta así definitiva. Yo tengo algunas intuiciones por lo que veo en mi entorno y por lo que yo misma he hecho a lo largo de mi vida sin proponérmelo, de manera natural en mí. Yo creo que todos tenemos unas marcas, unas marcas en el cuerpo, unas marcas en la psiquis, unas marcas en la mente, que están sin duda alguna ancladas en nuestro lugar procedencia. Quizás ello deje una suerte de estela, en nuestro caso de lo latinoamericano, en la medida en que podemos haber crecido acá,

bebido, alimentado de lo que tenemos, y que seguramente le da una fuerza al trabajo en Latinoamérica y una capacidad de algo que a mí me resulta interesante y atractivo, que es como una especie de densidad, si lo pienso por ejemplo comparándolo a cierto conceptualismo estadounidense que es más duro, más frío, más como laminar, que ese es el conceptualismo y de esto habla mucho Luis Camnitzer, el conceptualismo de América Latina está asociado a espacios de lucha política, a espacios de camuflaje para infiltrarse contra dictaduras, o sea, hay una mezcla muy distinta en la experiencia de América Latina. Pero una vez que tenemos esa marca, que llevamos esa marca en el cuerpo, también estamos fuera de acá, es decir, hoy día más que nunca muchos hemos vivido en otros lugares, tenemos influencias de todos los lugares, estamos ahorita mismo con esta maquina que puedo cargar acá y te veo a ti allá y tú me ves acá y mi vida entera me la paso vinculándome con gente por la pantalla que no está en el territorio peruano ni latinoamericano, hablando en diferentes idiomas. Entonces, ahí está tu pregunta tan pertinente, ¿hasta qué punto es arte latinoamericano? yo diría que hay una fuente latinoamericana, pero luego de ello qué etiqueta tiene, no lo sé, y a mí personalmente, a la hora de producir no me preocupa en lo absoluto. Inclusive me parece una gran trampa y es lo que quizás yo trataba de decir en esa entrevista del Blanton, porque es lo más fácil del mundo ponerte la etiqueta de arte latinoamericano, entonces vas y fotografías con toda la imagen que va a satisfacer la expectativa de lo que es Latinoamérica, entonces, rápidamente puedes calzar ubicarte en espacios ya previstos para un trabajo así en espacios seguros de identificación. Ah, es una artista que la puedo poner aquí en esta casilla, porque es latinoamericana, porque hace fotografía o hace imágenes de su comunidad nativa y no sé qué, o sea, sin lugar a duda hay trabajo de ese tipo que es muy importante, muy pertinente y que existe, pero para que se haga tiene que ser una hechura necesaria, urgente, de quien lo hace. Tengo colegas nativos que trabajan desde su experiencia de la pintura Awajún, de manifestaciones amazónicas absolutamente maravillosas, yo no lo puedo hacer, yo no nací allí, yo soy un híbrido quizás, hay de todo, es muy mezclado. Yo creo que sí hay una suerte de densidad, un peso, yo me siento más cerca sin lugar a duda a un entorno creativo de Latinoamérica que, a un entorno creativo puramente estadounidense o europeo, pero al mismo tiempo encuentro afinidad con lugares de lo más diversos y, además las afinidades no son solamente dentro de las artes plásticas o visuales, mis afinidades son con la literatura, mis afinidades son con la música, mis afinidades son con la geografía. Esta idea de que tus afinidades están disciplinadas es un error, así como no somos puramente artistas con una obra entre comillas, latinoamericana, no somos puramente artistas que solamente bebemos del arte visual, bebemos de la vida entera, de ideologías, de cosas políticas, de lo que has escuchado, lo que has leído, de lo que comes, o sea, son tantas cosas, somos una gran mezcla.

Lorena:

Sí, muchas gracias, me parecen muy interesante todas las ideas, justo pues es indagar en estas cuestiones y aquí bien interesante en todo caso, cómo el artista se percibe. Porque yo lo estoy viendo desde la mirada de análisis, pero cómo los artistas se perciben dentro

de este espacio, tal vez categórico o de decir sí soy de Latinoamérica o mi arte es latinoamericano.

Luz María:

Claro y también tiene que ver con ciertas luchas personales, de pronto alguien tiene la necesidad de hacer un arte que tenga una etiqueta porque está haciendo reivindicación de ciertas cosas particulares y lo debe hacer así, pero no todos lo tienen que hacer así, entendiendo cuál es tu posición en este momento de tu vida, también en la propia vida uno va cambiando de pronto tienes un momento de más contacto con ciertas luchas feministas por decir algo, y de pronto antes no lo fue así o quizás en el futuro no lo sea así tampoco, o sea, somos mutables.

II. Entrevista a Antonio Galindo

Fecha: 10 de marzo de 2023

Lugar: Virtual (Toluca/Guanajuato)

Lorena:

Pues muchas gracias antes que nada por el tiempo, para comenzar me gustaría que me pudieras contar un poquito más de tu obra, en especial de la de *Viajes imaginarios*, no sé si la obra en sí es un libro junto con los textos, o primero fueron las fotografías y ya con el paso se fue convirtiendo en el libro. Estoy haciendo una investigación sobre arte contemporáneo en Latinoamérica, sobre todo de obras que toquen o que tengan la temática del viaje, ya sea como tema principal o como trasfondo, o que sea la herramienta o ese medio por el cual se está haciendo la obra. Entonces, mi interés está en obras que tienen el viaje o esa movilidad, este recorrer un espacio, recorrer o hacer trayectos en su ser. Dicho esto, quisiera conocer más sobre la obra o igual si tienes alguna otra obra que a lo mejor vaya más enfocada o que a lo mejor pudiera servirme más, o incluso que puedan complementarse porque lo que he estado haciendo con algunos de los artistas es un recorrido por sus obras y cómo han llegado, cómo tocan esta idea del viaje o de traslado o de recorrido y cómo lo han ido modificando o han ido transformándolo a lo largo de sus obras. Entonces, igual por si hay más obras que pudieran a lo mejor complementar como este análisis que voy a realizar, pues igual estaría muy agradecida si pudieras compartírmelos.

Antonio:

Esta específicamente, sí aborda la situación como un viaje porque hay el concepto de un lapso de tiempo y una secuencia desde un periodo de juventud hasta la época actual en

ese momento, entonces es como la que más concreta y más cierra ese concepto del viaje, porque las otras sí tienen que ver con o estar en algún lugar o hacer un recorrido, pero no necesariamente de esta manera tan clara, tan estructurada como lo abordé con este portafolio.

Yo trabajo de manera un tanto tradicional, yo trabajo todavía con mi sistemas y conceptos, me niego a veces mucho a no dejar concretas algunas cosas, me interesa mucho producir obra concreta, producir obra objeto, algún objeto que junto con textos, acciones, diferentes cuestiones, pero sí me interesa dejar como parte eje, objetos que puedan en un momento dado permanecer, que puedan ser guardados, que puedan analizarse en el futuro, y que se pueda acudir a ellos directamente, no a través de fotografías, no a través de imágenes en video; sino que quien se interese en ello pueda ir nuevamente al origen de todo este asunto, a la esencia de ella, que en este caso para mí, pues es la impresión fotográfica. Impresión fotográfica que puede ser de muchas maneras, en papel, ahora hay plásticos que resisten mucho, por lo general, cualquier material que permita concretar la imagen de manera física.

Viajes imaginarios efectivamente es la obra, la propuesta que más he estructurado en cuanto a viaje. Nació de una situación muy curiosa, yo trabajaba en la Universidad de Guanajuato en la editorial, en ese entonces y empezaron a tirar cajas con lo que ellos consideraban basura que encontraron en una bodega. Yo estaba en el primer piso del edificio y vi en la parte de abajo una caja, una gran caja que llevaban, tipo caja de televisión, de esas grandes, y vi dentro una serie de publicaciones de Casa de las Américas de Cuba y me llamó la atención, pasé corriendo a decir qué iban a hacer con eso y me dijeron que lo iban a tirar, entonces dije, oye permíteme, aquí hay material que puede servir para la editorial, déjame reunir varias cosas de esto. Y entre esto encontré una edición que hicieron de viajes precisamente *Viajes imaginarios* de Javier Heraud y ahí pude tener noción de la existencia de Javier, pero en cuanto a su obra, me llamó mucho la atención su obra. El primer contacto que tuve con ella fue una lectura simple, no más. Empecé a leer, en ese entonces yo tenía 51 años creo, acababa de cumplirlos, te estoy hablando de hace 12 años, tal vez un poco más, y me dio la sensación que este tipo era una persona de mi edad por el nivel de lenguaje, por los referentes, por los conceptos que manejaba, por las vivencias que declaraba, pensé que era una persona de mi edad y luego me enteré que había muerto, quedó ahí el asunto. Empiezo a fotografiar paisajes de aquí de Guanajuato y me empiezan a interesar ordenarlos en base a una secuencia, a una secuencia de viajes, empecé a encontrar imágenes de ruinas, sobre todo que me motivaban mucho a no simplemente el reducto del edificio, no simplemente a la apropiación de la naturaleza, a la obra humana, en fin, me daba motivo para fantasear un poco más. Por ahí hay algunas si recuerdas, que parecen una especie de barco encallado en el cerro, un barco de roca que tiene proa y está en la parte alta, es un edificio muy raro. Hay otra construcción de rocas que es un lugar donde guardaban chivas, pero lo ves por fuera y es un edificio precioso de rocas amontonadas. Esto me fue abriendo la posibilidad de generar un viaje.

Esto me pegó con una necesidad de empezar a ver qué rollo conmigo y con las crisis de edad y descubrí que yo no tengo crisis de edad, que cuando alguien tiene crisis toda su

vida y entonces me valió gorro, pero sí decidí abordar ese tiempo como un recuento de mi vida.

Y luego, cuando descubro que Javier Heraud murió a los 19 años de edad, que lo mataron en una playa en esta época en la que había una condición enorme en América Latina de tendencias socialistas y Estados Unidos metiendo las manos en esto y Rusia y entonces a él lo acribillaron a balazos cuando regresa de Cuba a ingresar a Perú en una playa, sí llevaba desde luego intenciones de politizar a la gente interior, pero bueno lo cazan a los 19 años de edad. Cuando yo lo descubro a los 21 años le ofrecen en post mortem, ya en póstumo, un homenaje, el pueblo peruano le otorga un título a su obra. Entonces de ahí se empiezan a hilar varias cosas, me interesa el poema, empiezo a abrir más a enfocar mi trabajo de paisajes en los poemas de él y creo que el poema se llama Estación, porque el poema de viajes es muy pequeño, pero el poema de la Estación, algo así creo que se llama, es el que habla de un trayecto que se viaja a regiones y que viaja a las ruinas y viaja a la playa, nada más que aquí curiosamente, dicen que él de alguna manera presentía esa muerte en la playa y en desembarco porque a él no le gustan las playas. Yo tuve un tiempo en que no podía vivir lejos de una playa más de dos semanas, no porque fuera el gran nadador, sino que me relajaba mucho el mar y como viví en Xalapa mucho tiempo me iba los fines de semana a alguna playa cercana, a caminar, a caminar en la playa a estar ahí, no importaba el tiempo que hiciera, no era tanto irme a asolear, me relajaba ir a caminar.

Entonces, empezó a estar en contraposición lo que él sentía en torno al mar y lo que a mí me interesaba del mar. Cuando empiezo a concretar más el trabajo, algunas personas que les pedí apoyo para revisar textos, que me apoyan a escribirlo, me empezaron a dar la idea y dijeron, ¿por qué en lugar de utilizar el texto de Heraud no empiezas a escribir tú algunas cosas?

Sí tengo, cierta intención, cierto gusto por la lectura, por la escritura, aunque jamás creo que podría dedicarme a ser un escritor. Sin embargo, como había tal discrepancia ya entre los textos de Heraud y los míos, ya no estaban tocándose en ese sentido, decidí escribirlo y me empezaron a apoyar varias gentes, varias gentes revisaban los textos y así fue creciendo la exposición. La exposición llegaron a ser alrededor de 480, 500 y tantas fotografías levantadas de manera muy general y luego al ir cerrando ya en base a cada una de las visitas que mencionaba Heraud y que yo decidí mantener, porque en el fondo había un concepto que era el que me interesaba, Heraud manejaba el río como la existencia propia del ser humano, él decía que éramos como ríos que nos adaptamos a la corriente, que a veces nuestra vida es tranquila, a veces es muy acelerada, pero que al final desembocamos todos en el mar, el mar es finalmente esta paz que permanece, que es la muerte.

Entonces, en esta forma estructuré yo el trabajo, son 7 regiones que se recorren desde mi adolescencia, que es la primera, que es el salir a los caminos hasta una etapa muy fuerte que tuve de un problema de hospital que me llevó a estar en cama un tiempo en riesgo de muerte y menciono ahí también que es cuando subo a la zona de montañas y recuerdo la presencia de gente vestida de blanco que sólo podía oler su presencia, eran enfermeras que acostumbraban a asearse en extremo para que al contacto conmigo y la cercanía no fuera desagradable para uno. Entonces, recuerdo que había una de ellas que utilizaba

algún desodorante floral, que nunca han sido de mis favoritos, es muy fuerte para mí, sin embargo, en la enfermedad medio dormido, medio despierto, lo recuerdo como algo agradable.

Este fue el recorrido de la vida, traté de ir hilando cada época con diferentes etapas de mi vida, mi salida de la casa, mi definición como artista, luego mi vida en pareja, mis hijos, la muerte de mi primer familiar, que era mi abuela con quien yo viví y luego una etapa también previa a todo esto de definición de situaciones conceptuales religiosas, que viene también la visita a las ciudades vacías, donde también viene esta situación y esta necesidad de integración social y de esta sensación de soledad que a veces da y al final, bueno, pues viene este paso por el hospital que me lleva a poder afirmar que al final de cuentas debo seguir el camino.

Entonces, en resumen, esa es la estructura de la muestra, quedaron alrededor 60 obras de diferente formato, por lo general trabajo en varias líneas, yo no trabajo solamente en la línea conceptual, sino trabajo también en cuestiones técnicas. Me interesaba mucho que esta muestra tuviera una muy alta calidad y no trabajarla en análogo, no en fotografía química, sino ya en digital. Me puse a investigar técnicas desde la captura y con una cámara profesional en RAW y de ahí el proceso en RAW, cómo mejorar las imágenes, cómo mantener tonalidades, una línea de producción que generé para poder tener mis monitores calibrados, llegar a la imprenta, que también estuviera calibrado todo esto, el papel, utilizamos la ganancia de punto para que el papel nos diera y poder controlar sombras y luces. En fin, procure que fuera todo un trabajo muy cuidado, muy circular, muy redondo, todo un proyecto, me interesa mucho hacer esto, cada muestra que he preparado tiene estas dos líneas, por un lado, lo que es la cuestión técnica y, por otro lado, lo que es la cuestión conceptual, entonces ambas se han ido desarrollando a lo largo del tiempo.

Lorena:

En el apartado de mi tesis en el que te tengo está también una artista peruana que es Luz María Bedoya, y este apartado por el momento lo llamé Paisajes, los otros apartados de mi tesis, uno es de Fronteras y otro es de Mapas, pero este básicamente lo nombre Paisajes porque lo que se veía en las imágenes, lo que estaba presente en las imágenes, eran justamente paisajes. Platicando con Luz María Bedoya, me decía que en sus obras, a pesar de ser paisaje, no es lo que precisamente la ha interesado, me decía que ella sabe que las imágenes son de paisaje, pero no es lo que precisamente le interesa de ellas, lo que le interesa o como se planearon sus proyectos fue bajo una idea de recorrido, como de saber qué pasa en ese tránsito, no es ni el punto de llegada ni el punto de salida lo que importa, sino qué es lo que va sucediendo en ese trayecto, en ese tránsito, en la velocidad, ya sea como en algunas de sus obras que va en carro u otras que va caminando. Entonces, he estado investigando un poco sobre la obra de Viajes imaginarios y vi una nota de un periódico de Guanajuato, en donde citaban tus palabras y decía algo así también, que sí, la obra es paisaje, pero que también te interesaban los recuerdos, yo lo entendí como qué podrían despertar esas imágenes de recuerdos en el espectador.

Antonio:

No es un registro de un viaje, no es un registro por diferentes etapas de mi vida, no es que es una imagen que digas este llegó a Toluca en la mañana y fue al mercado y esta es la foto del mercado, no, me interesaba efectivamente moverme más en el terreno de los sentimientos. Cuando presenté por primera vez el avance de obra, porque fue a través de una beca de Gobierno de FONCA que se completó este proyecto, lo empecé a trabajar mucho tiempo antes y cuando emiten la beca, la posibilidad del apoyo, lo solicito y me lo otorgan para trabajar durante 1 año. Entonces, antes de terminar este periodo del cierre del de la beca, presentamos avances y nos presentamos en Salamanca, cuando llegaron las gentes, éramos 6 gentes, yo tenía un apartado en una parte de la galería, llegaron 2 viejitos y recorrieron la obra y se pararon en la esquina de la entrada, en lugar de salir, estuvieron ahí esperando, y en la exposición damos el brindis, el gusto de ver gente, de estar, en fin, pero ellos no se iban, entonces me empezó a llamar la atención, me fui relajando para poderme acercar con ellos y me puse a platicar con ellos y me empezaron a platicar del hijo muerto, que tenía unos meses que había fallecido por una enfermedad, una serie de cosas que dices hijole y hablaban de cómo es que los paisajes les habían recordado o lograban encontrar algún nexo, ya no sé si ese nexo era o un recuerdo inmediato de algo que sucedió o vieron, o más bien evocaba ciertas cuestiones que algunos elementos del ambiente, la humedad que se pueda ver, la luz, la relación de volúmenes de masas, no sé, a lo mejor todo este conjunto en el subconsciente a ello les daba eso y fue lo que les dio. Se pudieron a llorar ahí conmigo, pero me sentí contentísimo y orgulloso porque son de las expresiones que finalmente estás buscando, no que la gente llore, sino que la gente sienta, estas buscando penetrar de alguna manera con tu trabajo estas barreras que la gente va poniendo, a veces por necesidad, a veces por costumbre. Me resulta muy curioso, que bueno que mencionas esto porque mucha gente se para frente al paisaje y dice Ah sí, ¿en dónde es? Ah, ya sé dónde es. No me interesa dónde es, no menciono dónde es, muchas cosas son evidentes, porque aquí en Guanajuato hay unos cerros que es muy difícil ignorar, estas partes en donde no me interesa lo que son o el nombre que le dan, me interesa lo que son en ese momento a través de la luz, a través de la atmósfera, a través de las sombras que se logran, a través de la misma presencia de la vegetación y el estado de esta misma.

Entonces toda la estructura de la exposición va jugando con esto, ves paisaje urbano con manchas que se desplazan al frente de estas casas, de estas calles, pero estas manchas ya le dan la connotación diferente al uso del espacio, no es efectivamente una narración de mi estancia en Querétaro, en el cerro tal o el río tal, no me interesa eso, sí son paisajes, pero creo que el paisaje tiene un poder más profundo que el solo recordarnos la presencia de esto.

Hay un texto que lo conseguí ya muy tarde, que hablaba mucho de ciudades internas y yo hice también referencia en varios momentos a cuando definí la expresión a viajes interiores, que más que un viaje por fuera era un viaje por el interior, por lo que va sucediendo, y ese sí puede ser un registro detallado de estos viajes internos de alguien durante todos estos años.

Lorena:

¿Cómo fue el proceso de creación?

Antonio:

El proceso de creación fue complejo, algunas cuestiones fueron quedando, otras creo que eran buenas, pero no permanecieron por ciertas cuestiones o de tiempo o de costos o no sé. Pero sí tiene una implicación mucho mayor que lo que logró quedar en las imágenes y en las paredes, esto nada más te lo menciono porque si no logro estar presente de alguna manera, pues no existió.

Lorena:

Yo entiendo que para todas estas fotografías y más pensando en que me decías que fueron de 480 a 500 fotografías y de esas seleccionaste, de alguna forma sí hiciste un recorrido, ¿no?, sí te tomabas tu tiempo para recorrer el espacio, para observarlo, para seleccionar lo que llamaba tu atención, pero dentro de este recorrido, tal vez físico o de movimiento, al mismo tiempo estabas llevando como un proceso de reflexión personal, de reflexión sobre tu propia vida, ¿cierto?

Antonio:

Hay algo ahí que yo no menciono y lo voy a comentar aquí porque ya está salvado el riesgo de que cayera en ello, yo utilicé el Google Maps mucho porque me permitía ubicarme sobre la ciudad de Guanajuato y empezar a sondear en las orillas para localizar alguna construcción, sobre todo en la parte de las ruinas, alguna construcción que no estuviera registrada, que yo viera rara a la distancia, me trepaba a mi cochecito y vámonos a investigar qué es lo que era eso, muchas de las ruinas las que encontré así, pero no lo quise mencionar. No lo quise hacer parte del proyecto porque consideré que desvirtuaba la esencia del proyecto, no era esa intención de hacer el recorrido a través de un control tan estricto como el Google Maps o como una secuencia de viaje o una bitácora, esa no era la intención. La intención era dejar libre, abrir, romper con esa posibilidad, inclusive así lo dice el texto, es la búsqueda por los sueños olvidados, son esas cosas que se te van quedando en la noche y que vas perdiendo, esto tiene que ver un poco también con frustraciones, que finalmente con el tiempo y el avance vamos dejando muchas cosas, vamos teniendo que sacrificar muchas cosas, olvidándolas adrede, porque hay otras cuestiones que nos obligan a ello, por eso es que son los sueños olvidados. Porque son cosas que se van quedando, pero también estos se desplazan y viven de forma independiente a uno, imagínate, por ejemplo, aquel que quería estudiar medicina y terminó metido en una oficina de burócrata, entonces a lo mejor ese sueño sigue viviendo en alguna parte, no pudo finalmente él y yo tuve la capacidad de poder entrar a ese mundo de sueños a buscar mis sueños olvidados.

Entonces esta exposición me vino a ayudar en una parte del viaje a recorrer estos espacios en donde pude ver porqué nos abandonan los sueños.

Lorena:

Cuando se ha expuesto la obra, las imágenes, ¿dentro de la exposición están los textos o estos quedan solo en el apartado del libro?

Antonio:

No, la exposición completa, el planteamiento completo de la exposición, desgraciadamente estas becas son una de las cosas que yo he criticado mucho, digo, qué fortuna que las den, pero yo he criticado en que no hay un resultado más allá de la conclusión de la beca. La exposición completa porque fue parte del planteamiento de la solicitud de la beca, fue no solamente el desarrollo de las imágenes y los textos, sino fue el resolver toda la presentación, hacer todo el proceso de desarrollo museográfico y de curaduría, y todo este concepto llevaba a imágenes puestas junto con los textos y un piso lleno de arena, arena de diferentes colores según la zona de los sueños de cada uno y en el centro una caja, una caja de madera muy deteriorada en donde había papeles que la gente podía rescatar. Estos papeles eran textos que se escribieron o que otra gente me platicaba después de algunos de sus sueños olvidados.

Entonces la idea era generar esta dificultad al caminar, esta arena un poco para emular la presencia en un espacio y lo otro era que la gente se pudiera llevar un poema si quería o relacionado con esto. Desgraciadamente no se pudo presentar nunca así, no hubo eco para ello, la exposición que se presentó en el festival Cervantino en el siguiente año que terminó la beca, no me acuerdo si fue el siguiente año o 2 años después se presentó la exposición, pero no la presentaron en alguna de las salas grandes de Guanajuato la llevaron a un museo de Silao, lo cual me satisfizo bastante porque yo soy oriundo de Silao, nací ahí y aunque no he mantenido muchas líneas de relación con Silao la gente agradeció mucho y yo me sentí identificado con mucha gente ahí. Pero la estructura de la sala de Silao es demasiado rígida, son corredores pequeños en la zona central, es una casa vieja que adaptaron, entonces no permitía este juego y dar en torno a la obra y de acudir al centro a recoger estos papeles o del intercambio, entonces la muestra quedó con los textos puestos en muro a la apertura de cada sección y fue todo lo que se hizo. En algún momento, en alguna mesa y una silla existió la posibilidad de que hojearan el libro, que se sentaran a verlo, a hojearlo, porque el libro llevaba creo que más imágenes de las que se expusieron. Ninguna de las muestras que se han presentado se incluyeron todas las imágenes, han ido de 24 a 36 imágenes, no más que eso, ahí depende de la capacidad de la sala. Ese es un lío grande y es un lío que solamente a la gente con ya mucho reconocimiento o que diga no me interesa el costo, yo pago todo, es cuando dices yo controlo todo y cómo quiero que vaya a la sala.

Lorena:

Estoy recordando con respecto a lo de paisaje, se me hacía curioso que la obra que elegí de Luz María Bedoya se llama *Punto ciego* y fue realizada en la zona de desierto de Perú y veía las imágenes de *Viajes imaginarios* y algunas de ellas a la vista me recordaban un

clima también medio desértico, medio árido, medio. Y Luz María Bedoya, me comentaba que uno de sus principales motivos de fotografiar esta parte de Perú, fue por un tanto ir en contra de las imágenes de paisaje ya establecidas de estas imágenes todavía como de arte moderno, en donde el arte latinoamericano se veía como eso exótico, como eso extraño y que estas imágenes de paisaje eran ilustraciones o representaciones de los lugares, de los climas, de los espacios más representativos de cada país. Entonces, ¿en algún punto también pensabas yo quiero estas imágenes por ir en contra de lo establecido?

Antonio:

Si hay cierta intención de no volver a pegar el paisaje a la lectura evidente, inmediata, obvia. No quise romper tanto esta esta posibilidad de representación inmediata del paisaje, pero tampoco me interesaba, por eso omití nombres de los lugares e invariablemente la gente acude a ellos, lo que pasa es que la gente en este asunto de identificarse, a veces amablemente, a veces verdaderamente de fondo con el arte, acuden a cosas muy inmediatas, entonces preguntan ¿ese dónde es? ¿y este? Ese yo lo conozco, etc. Entonces, bueno, lo que me interesaba realmente era que recuperaran lo que podía evocarles este espacio, no que lo identificaran y cerraran la cortina. Desde ese punto de vista, sí busqué también que los paisajes, algunos era muy difícil buscar otro ángulo, otra forma de registro, porque perdían totalmente la gracia. Hay una serie de rocas que tengo por ahí, que tenían que ser fotografiadas de esa manera y algunas otras incluso eran tan evidentes, las había fotografiado tanta gente y las habían hecho incluso pintores, que las omití. La intención efectivamente no era hacer del paisaje algo cotidiano y reconocible, no me interesaba hacer el registro del paisaje, me interesa mucho a mí que la fotografía tenga esta posibilidad de permitirnos romper lo cotidiano.

Yo he trabajado desde hace mucho tiempo con textos y algunos de ellos son textos breves, y ahorita no recuerdo porque ya cada vez mi memoria es mi editor, pero además es parte de los juegos que hago yo para producir, no recuerdo las cosas adrede, las rompo para poder después recuperarlas y poder modificarlas y apropiárselas. Entonces, no soy un erudito en cuanto a recordar poesía, a recordar textos y que también he descubierto que es un mecanismo de producción mío, lo hago de esta manera para no tener que estar atado a ellos, entonces algunas veces apropio los textos, otras los modifico y pues no tengo problema, pero hay muchos textos que son los que me han interesado y que los he empleado como refuerzo o como base para las imágenes en busca de otra forma de apreciación de las mismas. Una cucharilla no es nada más un instrumento para mover un café, una cucharilla puede ser miles de cosas, puede ser hasta nuestro recuerdo propio de alguna tarde.

Me gusta mucho este potencial de evocación que tiene la fotografía, yo empecé estudiando grabado, y dibujo en la universidad, no seguí porque tanto el grabado como el dibujo abrían posibilidades infinitas a poder hacer imágenes, a tal grado te podías perder el nexo con la realidad y eso a mí no me interesaba. A mí siempre me ha interesado jugar con la línea del si es posible o no, les hacía yo a mis alumnos luego el cuento de que recordaba a la maestra de preescolar que regañó al niño porque el niño pintó el árbol de morado, pues es que no

existe ningún árbol morado, cuando escuchas esto inmediatamente salta a mi mente las jacarandas, las jacarandas son unos árboles morados preciosos, entonces es cierto, algo en alguna parte del mundo existe.

La fotografía nos permite este juego, de entrada, cualquier cosa que yo presento frente al espectador es fotografía, por lo tanto, existe, hay unas series que tengo con colores, que son colores estruendosos, verde, limón, naranjas, entonces en algún momento de la vida existió y yo creo que, con esa línea sutil, no con la ruptura total, sino con la ambivalencia de esta situación, es lo que me gusta.

De las ruinas, muchas de las ruinas que ves a lo mejor eran piedras construidas, hay un poste ahí que ahora fui y ya lo tiraron desgraciadamente, pero era un poste rarísimo porque era un poste que tenía 4 o 5 uniones con posibilidad de 2 arcos y 2 salientes en otro lugar y otra saliente más. Entonces, era una torre rarísima que si la imaginas cómo es que funcionaba en una estructura es muy difícil que lo veas. Pero este juego, lo quise llevar también al paisaje y ahora estoy haciendo retrato y también estoy tratando de tocar este punto, ya no el de la ambigüedad, pero sí de la amplitud de sus posibilidades. El paisaje sí, eso me ha dado la posibilidad y yo creo que voy a seguir trabajando, es una de mis líneas, mientras siga fotografiando voy a seguir en ello, no me interesan registros de los lugares, a menos que, esté jugando con la posibilidad de decir otra cosa más a través del registro de ese lugar, son interpretaciones.

Cuando tú viste las imágenes y el texto ¿sí pudiste asociar de alguna forma estas imágenes a algo que te evocó, que te recordó alguna situación tuya? Porque aquí la diferencia de edad, yo te estoy hablando que estoy con gente de una edad un poco mayor que yo o semejante a mí, pero no sé en los jóvenes qué pase con ello.

Lorena:

A mí sí, las de Ciudad, más allá de recordarme me hicieron pensar en que sí es la esencia de la ciudad, con estas manchas que van trasladándose, se ve esa fugacidad o esa rapidez que se vive en las ciudades. Aquí lo más cercano es la Ciudad de México, me gusta mucho la Ciudad de México, pero no me encanta ir justo por todas estas masas de personas, esta rapidez con la que van, como sea sí llevamos nuestra rapidez aquí en Toluca, pero un poco más más despacio en comparación con la Ciudad de México.

Otras de las imágenes sí me recordaban mucho, las de la playa sí me remitían a estos recuerdos de playa con mis abuelitos, que a veces a mí me mandaban con ellos en sus viajes, tengo estos recuerdos de cuando mi abuelito me enseñó a nadar, estar dentro del mar o al menos estar ahí en la orillita de la playa.

Las imágenes de ruinas me remitieron al primer viaje de prácticas al que fui estando ya en la en la universidad que fue a San Luis Potosí, en específico a Real de Catorce y a cuando uno camina hacia esta parte desértica, más allá del pueblito y que se pueden encontrar este tipo de ruinas.

Antonio:

Pero fuera de tu recuerdo del lugar en sí, ¿te llevaron a momentos o situaciones o con otros recuerdos, ya no directamente con tu estancia en el paisaje?

Lorena:

Las de ciudades sí. Las de playas y en estas de ruinas creo que lo principal es la estancia en el lugar, pero con las de playas yo sí lo pensaba porque me hace remitirme a la relación con mi abuelo, a como siempre él ha buscado enseñarnos a que nos enfrentemos a las cosas o incluso ha sido mi ejemplo de cómo viajar, él me enseñó a conocer los lugares y a recorrer las calles. Entonces, son varias situaciones que me van recordando más eso, la relación con personas.

Antonio:

Es que ese eso es lo que buscaba con las imágenes, no sé si conozcas e identifiques en los cerros cuando cortan el maíz en los cultivos, los amontonan y hacen unos triángulos pequeños, hay una de las imágenes que tiene 5 de estos montículos a lo lejos, es una toma amplia con neblina en el fondo. Esa imagen yo la recordaba con mi familia, me daba ese nexo así de la cercanía, de la tranquilidad, de la amplitud de las posibilidades, entonces esa la anclé en esa parte de mi familia, en mi relación. Y lo que veo es que en mucha gente como aquí ahora me lo acaba de expresar, sí se cumple esa situación, el paisaje no solamente es la representación inmediata de su aspecto, el paisaje busca, el paisaje penetra, el paisaje penetra dentro de la posibilidades del espectador y se conecta con el paisaje interno que también tenemos nosotros, porque los paisajes finalmente en nuestra cabeza no entran como el registro de las imágenes, porque eso es una visión muy práctica, ese era el juego que estaba yo buscando, que finalmente creo que es el juego de las artes plásticas o visuales también. Y la fotografía tiene estas dos posibilidades maravillosas, la puedes usar para registrar un aparato, un hecho en un proceso legal, pero también la puedes utilizar para abrir posibilidades como esto, en el terreno de los afectos, de la añoranza. Esa es mi visión y necesidad del paisaje, no soy el que me interesa hacer las fotos del cerro tal, me interesa sí en muchos casos el aspecto visual, sí es muy atractivo para mí, pero también me interesa mucho después irlo anclando a otras cosas.

Pocas veces me he dedicado a la foto comercial, he tenido posibilidad de sobrevivir haciendo mi trabajo, no vendiendo, porque cuesta mucho trabajo lo de la venta, pero sí he podido regodearme y centrarme y crecer en esa parte, en donde no tengo que hacer fotos de Guanajuato porque las tengo que vender en un catálogo, te puedo hacer las fotos de Guanajuato sin fotografiar jamás la ciudad.

El registro en el paisaje para identificación del lugar y de condiciones de estado del paisaje no me interesa mucho, me interesa más la capacidad de evocación que tienen, a través de este proceso de apropiar, de interiorizar y conectarnos con nuestros paisajes internos.

Lorena:

Es bien interesante escuchar cómo fue que se plantearon los proyectos y cómo fueron a lo mejor transformándose. Creo que los procesos mentales y conceptuales que realizan los artistas, es todo un trabajo también y a veces no alcanza justo la obra o la imagen a representar todo ese proceso que hay detrás, que es algo que veo en todo este trabajo de reflexión personal que realizaste, desde que vi el libro me recordó mucho un libro de Italo Calvino que se llama *Ciudades invisibles*.

Antonio:

Desgraciadamente con él no pude llegar a abordar bien el texto, metido en la dinámica de trabajo con la asesora, que le agradezco mucho porque nunca fue de las que llegó y dijo, tú tienes que hacer esto, tú tienes que mover, más bien era un reto y obligarme a mí a estar también buscando cosas. Y cuando detecto yo el libro de Italo Calvino lo empiezo a hojear y revisé algunas cuestiones y dije este también va a entrar, pero ya estaba demasiado avanzado todo el proceso, me hubiera metido en más broncas el estar atendiendo a otras líneas porque sé que sí me hubiera obligado a modificar.

Una de las cosas que ya he entendido ahora en esto del arte contemporáneo, es eso precisamente, yo trabajé muy de cerca y de los 19 años con un pintor de nombre Jesús Gallardo, él aprendió a pintar en la Academia de San Carlos, una de sus maestras con María Izquierdo y él mucha de la guía que hacía en nosotros era, no importa, siéntate, a ver ponte a dibujar, ponte a dibujar lo que veas, tus zapatos. Y para mí siempre fue la necesidad de que sí es necesario reevaluar contextos, entorno, pero tiene que haber un sustento dentro de ellos, ¿por qué voy a fotografiar mis zapatos? ¿por qué voy a hacer paisajes?, ¿por qué quiero fotografiar una piedra?

Este juego de poder ir anclando el trabajo de generación de imágenes con conceptos, con ideas, con textos, de ir incluso rompiendo, en este caso la conclusión de esta expresión es la obra impresa bidimensional con materiales tradicionales, enmarcada, con vidrio, enmarcada de manera muy rigurosa, fue parte del juego de volver a acudir a todo este asunto para mantenerme en una línea. Pude haberlo hecho con otros materiales, pegadas en diferentes lugares, pero el arte contemporáneo ha dado esas posibilidades, pero también ha dado la posibilidad de un descuido enorme, porque ahora yo lo veo en la escuela, con muchos chavos, ¿Por qué haces esto? Ah, pues porque así está bien chido. Ahora a través de Internet tenemos acceso a diferentes culturas, diferentes visiones del mundo, formas, tiempos, podemos aprovecharlo, es delicioso todo esto tanto del lado que lo estás viendo tú, como del lado que a mí me tocó hacer mis fotos. Si soy artista o no, no me preocupa, me preocupa más hacerlo mejor cada vez, y tener satisfacción mayor en cada uno de los proyectos que he estado manejando.

Lorena:

Es muy interesante esta oportunidad que da el arte contemporáneo de decir por qué se están haciendo las cosas, por qué tomas esto para tu obra, por qué este material, por qué con esta presentación, etc.

Antonio:

Tú tienes que tener claro todo ese discurso previo a la creación y a veces lo debes desechar, porque hay gente, hay especialistas, porque el mismo espectador en cuanto el artista tiene claro si uso plástico, si lo colgó, si lo embarró de pintura, si lo rompió, todo eso es parte de las posibilidades de expresión de la obra misma. Pero tiene que estar montado, no justificarse al modo de presentar un texto para casi explicarlo, no, debe justificarse previo o durante el proceso de creación de la obra, después de eso ya no tiene posibilidades de explicación, lo demás son parches que se inventan y es muy necesario ahora porque mucha gente no produce de esta manera tan rigurosa, de ir sacando cada uno de los elementos usados como una consecuencia, de un concepto, de un lenguaje, de una búsqueda. No me quise yo meter en más materiales, más formas de ubicación de la obra, porque en ese momento y para ese discurso no existía, no las necesitaba y no las quise buscar. A lo mejor si hubiera roto a la mitad cada obra, hubiera logrado algo interesante, un extra ahí, se me ocurre ahorita que sí a lo mejor pudo haber sido más clara la cuestión de que no estaba buscando la representación del paisaje, sino esta capacidad expresiva de la misma imagen que es un paisaje completo o un paisaje roto.

Para mí el paisaje ha sido eso, no me ha interesado nunca y sin temor a equivocarme desde el principio, desde que he empezado a fotografiar, sea paisaje urbano, sea rural, nunca me ha interesado como un registro del lugar. Siempre ha sido por lo que me evoca, por lo que me da el principio visual, pero después sí lo puedo llevar a connotaciones distintas.

III. Entrevista a Jorge Macchi

Fecha: 7 de junio de 2023

Lugar: Taller del artista Jorge Macchi en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina

Lorena:

Jorge, muchas gracias por recibirme en tu estudio y por el tiempo que me das para que hablemos sobre tus obras, en específico sobre *Buenos Aires Tour*, pero veamos que otras van saliendo. Sobre la obra, la verdad no me imaginaba cómo era, solo lo había visto en fotos, en imágenes y sabía que existía el CD.

Jorge:

Sí, es un formato muy antiguo, ya no hay, ya no existe más ese formato, existía en una época y ya fue.

Lorena:

Esta presentación me parece muy interesante, el poder ir recorriendo los puntos, escuchar, ver las imágenes, los textos como tal no los he leído, vi que María Negroni tenía un libro, no sé si es el compendio de estos textos.

Jorge:

No, ella se quedó con los derechos de los textos, entonces editó un libro que se llama *Buenos Aires Tour* solamente con los textos. Son textos muy poéticos, muy independientes en sí mismos, es decir, uno lo puede leer realmente sin tener en cuenta ni las imágenes ni los sonidos, son textos hermosos, están muy bien escritos, ella es una escritora increíble. Pero justamente por ese punto, por el hecho de que es el único material que es independiente en *Buenos Aires Tour*, así que uno lo podría sacar y sigue funcionando. De hecho, debido a ese libro es que estuve pensando en una segunda parte u otro trabajo relacionado con ese tour en donde el texto también fuera un texto encontrado, es decir, que no fuera un texto escrito a propósito para el para el libro, sino que fuera un texto encontrado.

Entonces, de ahí empecé a pensar, bueno, qué texto me podría encontrar que fuera suficientemente interesante. Pensaba en los textos de publicidades, pensaba en textos de grafitis, gente que escribe en la calle y de repente me encontré con un papel de una persona que había escrito un papel, seguramente como una ayuda de memoria y que en el momento en que ya no le servía más, lo tiró a la calle, lo arrugó y lo tiró a la calle. Había algo en ese papel que me interesaba, porque era un texto que esa persona había escrito para sí misma. Es decir, no tenía una intención de escribir algo a otra persona, sino que lo había escrito para sí misma y que en la medida en que ya no servía más, lo había arrojado a la calle, sin pensar obviamente que iba a venir alguien a encontrarlo. Me parecieron unos textos muy interesantes porque no tenían un interés de comunicación, sino que era más que nada una ayuda de memoria, nada más.

Entonces, ahí empecé a encontrar papeles escritos y esos son los que están pegados en las paredes o en las mesas, y entonces, con base en algunos de ellos, los fui tomando como si fueran Instrucciones. Entonces, por ejemplo, una lista de ingredientes de cocina se transformó en un almuerzo. Después, unas instrucciones para hacer un mueble determinaron que ese mueble estuviera ahí, que siempre pienso que hay otro mueble que está en una cocina, pero ese está ahí en una especie de limbo que no sirve para nada.

O también, un papel en donde se especificaba muy rápido el itinerario de un ómnibus desde Buenos Aires hasta Salta, es decir, encontré papeles que me sirvieron como instrucciones para hacer cosas, hacer objetos o hacer acciones. Yo lo que le digo siempre a la gente de San Isidro es, esto es un trabajo en proceso, todavía no sé qué formato va a tener, no es

como *Buenos Aires Tour* que el *Buenos Aires Tour* yo desde el principio sabía que eso iba ser un libro, después fue un libro complejo, pero no sabía qué tipo de libro iba a ser, pero iba a ser un libro. En cambio, en este caso todavía no lo tengo claro.

Lorena:

En San Isidro me comentaban que *Retour* fue un trabajo que hiciste durante la pandemia y a mí sí me daba ese enlace a regresar a vivir la ciudad de alguna forma.

Jorge:

Bueno, es una interpretación, yo no la pensé de esa manera, pero es una interpretación.

Lorena:

Sí, de encontrarse con los espacios, porque al menos, así como yo he visto el *Buenos Aires Tour* es como nuevas estrategias para encontrarse con la ciudad, para encontrarse en los espacios y para conocer la ciudad.

Jorge:

Estoy notando algo que no lo había notado antes, que es que el *Buenos Aires Tour* esta armado en el contexto del año 2001, es decir, la crisis del 2001 en Buenos Aires y el *Retour* está de alguna manera relacionado con la pandemia, es decir, empecé a la búsqueda de estos papeles en la época de la pandemia.

Lorena:

Siempre me ha interesado la idea de viaje de traslado y ahora estoy analizando obras en las que el viaje está implícito, como de trasfondo. A lo mejor no es la primera intención de la obra o su eje temático, pero se ve ahí, de alguna forma está esa idea de viajar, de trasladarse, de moverse en el espacio en estas obras y creo que en la de *Buenos Aires Tour* es más que evidente que ese es su trasfondo, pero ¿realmente tú pensabas en esta situación como yo lo estoy entendiendo para encontrarte de nuevo con la ciudad o para guiarte en la ciudad?

Jorge:

No, no era algo tan específico como eso. Lo que me estás preguntando es un tema que está todo el tiempo en mi cabeza, si es que los artistas tienen una idea muy concreta de lo que hacen o es que hay una especie de intuición y el artista sigue esa intuición. A mí me parece que es más lo segundo, considero que cuando el artista entiende absolutamente qué es lo que está haciendo, hay algo que se pierde, es decir, hay algo que se torna

demasiado literal en la imagen. Mientras que uno cuando puede resolver cosas a través de las imágenes, es muy distinto que resolver cosas a través de los textos o del pensamiento, entonces yo reivindicó todo el tiempo lo que es el lenguaje visual y trato de resolver entre comillas esos cuestionamientos a través de lo visual. Entonces, muy difícilmente yo te voy a responder concretamente una pregunta como esa. Pero bueno, te puedo dar un contexto, el *Buenos Aires Tour* es del año 2003 y toda la búsqueda de material se hizo en el año 2000, 2001, es decir, plena crisis en Argentina. Pero durante el año 96, 97, 98 yo estuve viviendo en Europa, entonces, me quedé en largos periodos allá en residencias de artistas y siempre con la idea de quizás me quedo acá, me quedo en Europa y después de ese periodo me puse a pensar, ¿tengo ganas de quedarme acá?, entonces dije no, realmente no, yo me siento más cómodo en Buenos Aires por más que Buenos Aires sea un caos y entonces volví a Buenos Aires en el año 98, convencido de que Buenos Aires, desde ese momento en adelante, iba a ser mi base, es decir, iba a seguir viajando, pero siempre iba a considerar que volvía a Buenos Aires. Y todo se hizo más claro, me sentí mucho más relajado, me saqué un problema de encima que era todo el tiempo pensar que tenía que estar en otro lado y me enfoqué en el trabajo y realmente fue una de las mejores decisiones que tomé en mi vida.

A mí me parece que *Buenos Aires Tour* está relacionado con esa idea de tomar a Buenos Aires como base, ahora, si es un intento de comprender la ciudad desde otro lado, si es una manera nueva de encontrarme con la ciudad, no sé, realmente eso no lo sé. Eso es interpretación tuya y por lo tanto es válida, pero para mí está íntimamente relacionado con esa idea de tomar a Buenos Aires como base.

Lorena:

He leído el proceso de tener el mapa de la ciudad, de romper la placa de vidrio y azarosamente seguir estas líneas que se crearon.

Jorge:

Sí, ahí hay un punto que es yo no diría seguir azarosamente las líneas, las líneas se producen azarosamente, pero después lo que hay es una persecución obsesiva de lo que estuvo determinado por el azar. Es más Duchampeano el tema, es decir, porque si uno piensa si Duchamp trabajaba con el azar, yo no sé si él trabajaba con el azar, yo creo que él trabajaba sobre el azar, es decir, tomando el azar como tema, pero él era un artista muy obsesivo. Y en este caso pasa algo similar, el azar está en el primer momento en la rotura del vidrio, donde sí, obviamente yo no puedo determinar hacia dónde van a ir esas líneas, pero lo que viene después es todo un plan sistemático para ir a cada uno de esos puntos. Y sí, el azar interviene nuevamente en con qué me voy a encontrar, pero digamos, hay un marco de referencia muy fuerte, es decir, el azar para mí en este caso también es un tema, no es el procedimiento para llevar adelante el libro.

Lorena:

Tenemos estos restos, digamos los audios, las imágenes, pero al encontrarte con esos lugares ¿había sorpresa, había decepción o simplemente era una búsqueda?

Jorge:

Había lugares que yo conocía y otros lugares que no tenían la menor idea, o sea, nunca había ido en mi vida y cada uno, cada lugar, tenía su interés, si era un lugar que yo conocía lo veía desde otro lado, y si era un lugar que no conocía para mí era como guau, descubro un lugar en Buenos Aires, yo vivía acá todo el tiempo y cómo es que no lo conocía. Y bueno, justamente el azar me mandó a esos lugares que yo no había pasado nunca en mi vida, entonces siempre fue descubrimiento y por más que fuera un lugar conocido en los descubrimientos, y si era un lugar no desconocido, también era.

Lorena:

Pensando en la idea de los viajeros, de los turistas, pensando justo en Buenos Aires, porque creo que en general eres un viajero ya sea por el trabajo, por deseo propio, pero estás en un constante movimiento ¿tú qué personaje serías? ¿crees que hayas sido en ese momento un viajero o un turista?

Y lo pienso porque al final fue como una guía, en varios de los textos que he leído, hacen esta referencia a que la obra o la estructura de mapa que quedó es de alguna forma una guía turística.

Jorge:

Es una consideración irónica esa, porque obviamente hacer ese tour del *Buenos Aires Tour*, hacerlo realmente ir a cada uno de esos lugares, puede ser interesante, puede ser una locura. Es más, hay gente que lo hizo, pero me parece que no está en función de eso, es decir, me parece que el *Tour* es un tour que, a pesar de haber sido real, es ficticio, es decir, no tiene sentido hacerlo de vuelta para una persona que lo toma como una guía de turismo, o sí, ¿qué sé yo? es algo imprevisible, es decir, yo no voy a tener control sobre eso. Me parece que es un trabajo que toma el formato de las guías de turismo en algunos casos para poner en escena otra cosa, finalmente es un campo en donde se juntan textos, imágenes, objetos, sonidos relacionados con la ciudad y relacionada con puntos específicos de la ciudad, pero no para informar, no para ilustrar, sino para poner el énfasis en las cuestiones que son absolutamente provisionales, es decir, sobre todo las que están ahí en un momento y después ya no están más. Entonces, si ese era un poco el objetivo del *Tour*, es decir, poner el acento en lo provisional, es la peor guía turística que existe porque una guía turística lo que hace es poner el énfasis en la historia del lugar en los edificios importantes y que permanecen, en las instituciones, en los teatros, en los cines, en los bares, todas las cosas que están ahí y que uno puede ir a visitar permanentemente. En este caso es todo lo contrario, es decir, son todos los elementos o todos los materiales que muy

difícilmente aparezcan nuevamente si uno los va a visitar. Me parece que ese es el punto fundamental, es decir, lo efímero de esto, es decir, corresponde a un tour de un minuto, es decir, donde el minuto o los minutos que yo estuve ahí tiene un sentido, pero después de eso desaparece. En ese sentido, el material que más se adapta a esa consigna es el sonido porque muy difícilmente ese sonido se vuelve a repetir en otra ocasión.

Y recuerdo muy bien que cuando fui al cementerio de Recoleta, que era uno de los puntos, dije ¿qué puedo fotografiar aquí que es un lugar tan turístico? ¿Qué puedo fotografiar? Entonces fotografíe algo que es absolutamente pasajero, la sombra de las cruces en las paredes. Entonces pensé, claro esto es algo que difícilmente, es posible, pero difícilmente se vuelva a repetir.

Lorena:

Como lo estás mencionando, yo pensaría que se puede hacer ese recorrido, pero digital o virtualmente y en ese sentido sí cumpliría con esa función. Pensando ahora en estas nuevas formas de conocer los espacios que ya con el internet, con todos estos mapas satelitales y demás, pues podemos encontrarnos con los lugares, ver, visitarlos, por así decirlo, conocer o ver qué es lo que hay sin necesidad de estar físicamente en los lugares.

Jorge:

Claro, lo que ocurre es que quizás cuando uno va a través de Internet a visitar un lugar, quizás se encuentra con imágenes actuales, entonces uno incluso puede ver cámaras que están enfocando playas o plazas, pero en este caso, obviamente, es algo que ocurrió en el pasado y que difícilmente se vuelve a repetir. Entonces, es una mirada hacia un punto determinado del pasado en que ocurrió eso.

Lorena:

¿Tú crees que es necesario vivir acá o ser argentino para entenderlo?, porque cuando estaba escuchando algunos de los sonidos se escuchan cacerolazos y la chica que está en Central de Procesos, dijo que fue por toda esta crisis que hubo y que eran como protestas. Entonces pensé en eso, que obviamente personas locales entienden más qué es lo que está sucediendo en el lugar.

Jorge:

Es probable, es probable, pero creo que por eso llamé a dos colaboradores que son porteños, son de Buenos Aires, en ese momento María Negrón estaba viviendo en Nueva York y Rudnitzky en Berlín, pero claro, para ellos la ciudad era muy cotidiana. Entonces, me gustaba esa cuestión de que el acercamiento a la ciudad no era un acercamiento turístico, sino que era un acercamiento de una persona que conoce la ciudad. Entonces, en ningún momento pensaron, ah no, esto no lo conoce nadie, tengo que explicar qué es, no

nos pareció para nada importante. Cada uno, incluso cuando está viajando, interpreta las cosas de la manera que puede o que quiere, uno puede pensar que un cacerolazo es una expresión musical de un momento determinado, una festividad y no nada que ver, pero pasa con el arte también, es decir, uno hace algo o presenta una imagen con una intención y viene otra persona y dice, ah no yo lo estoy viendo de otra manera, nada que ver. Me parece que eso ocurre, ocurrió y me parece muy rico que pase eso, no es necesario entender todo.

Lorena:

La verdad, yo quedé fascinada, estaba muy emocionada porque para mí era algo increíble, es decir, nunca me imaginé poder ver la obra, encontrarme con ella y presenciarla de otra forma que no fuera a través de imágenes.

Jorge:

Lo que es difícil en un registro de esta obra, reproducir los links entre las imágenes, los sonidos. Si uno no tiene el CD-ROM es muy difícil, es más, nosotros en una época pensábamos quizás lo tenemos que subir a Internet, pero la escritora no quería entonces.

Lorena:

En la tesis que estoy realizando, hice apartados y te mencionaba que ahora estás en un apartado de mapas. La principal o con la que me interesé fue la de *Buenos Aires Tour*, pero también me han interesado estas otras, digamos cartografías que has realizado en donde se quedan estos esqueletos de la ciudad, que las ciudades están vacías y se queda solamente su estructura.

Jorge:

Sí, su estructura vial, a mí me hace pensar en esas hojas secas que solamente quedan los vasos que llevaban la clorofila, no sé todas esas cosas que realmente no tengo mucha idea, pero que uno las ve a trasluz y ve toda esa esa red, pero finalmente la hoja murió, lo único que queda son esos vasos que comunican fluidos. Entonces pensaba que esas ciudades eran eso, ciudades que habían estado vivas, pero que de repente lo único que nos quedaba era esa red, esa red vial. Si ya no había ningún lugar donde vivir, no había ningún lugar a donde ir, si hubiera humanos en esa ciudad estarían en la calle paralizados y de alguna manera por eso llamé a esa guía que tú viste que era transparente, la guía de la inmovilidad porque era una guía, no para ir a ningún lado porque no tenía ningún sentido ir a ningún lado, sino una guía para estar quieto y mirar.

Lorena:

¿Y qué hay sobre lo más reciente?, estas estructuras que no sé si eran precisamente mapas.

Jorge:

Hay algunos que son mapas, otros no, otros son simplemente papeles que envolví en una caja y estaba apenas abierto y están reproducidas las líneas de pliegue, pero si hay unos que son sobre todo esos que son así como de zigzag que reproducen mapas y de hecho hay una obra del año 2010 que se llama *Tour* que son 3 planos en una mesa. Claro, no hay ninguna guía, es peor incluso que aquel en donde quedan las calles, es decir, queda algo que pertenecía al papel, incluso ni siquiera pertenecía a la representación que había en el papel.

Lorena:

Con esta idea de los mapas, a mí se me hace muy interesante pensando desde las primeras cartografías que se hacían y que ha estado siempre relacionado con la idea de arte también, desde el hacerlos, cómo de alguna forma permiten también tener un acercamiento desde la propia experiencia, porque yo veo estas estructuras y para mí son de algunos mapas y tú me estás diciendo que algunos no, nada que ver, ni siquiera son mapas. Y también de cómo el hecho de encontrarse con las ciudades, de encontrarse con los espacios, depende de las propias experiencias y los propios gustos, porque no todos harán el mismo viaje, el mismo recorrido, puede que estemos en el mismo lugar y no estemos viendo las mismas cosas.

Jorge:

A mí me parece que hay algo en el mapa, hay algo en el tour y hay algo en los diccionarios también, que tienen como una pretensión de entender una ciudad, de guiarse en una ciudad por unos elementos puntuales y que es una pretensión enciclopédica, es decir, no por conocer todas las palabras y todas las declinaciones uno sabe un lenguaje, como tampoco por conocer las calles o por conocer las instituciones, los edificios de una ciudad uno conoce la ciudad. Eso es lo que a mí se me aparecía cuando hacía el *Buenos Aires Tour*, yo pensaba que ese acercamiento que estábamos haciendo nosotros a detalles mínimos quizás era mucho más ilustrativa de una ciudad como Buenos Aires que recurrir al Teatro Colón, a los bares notables y no sé, no es algo seguro, pero lo que digo es que muchas veces la única aproximación posible es la aproximación que uno hace a través de sus propios gustos o sus propias percepciones. Y me pareció muy increíble que uno de los primeros objetos que encontramos fue un diccionario, es un diccionario escrito a mano de inglés a español y yo pensé qué increíble porque tanto el diccionario como el tour comparten esa pretensión de comprender la ciudad o comprender un lenguaje a través de sus elementos puntuales.

Lorena:

También vi otra obra en la que son unas maletas que están solitas y en tu obra encuentro varios trabajos que personalmente me remiten a esa idea de viajar, ¿tú sí crees tener esta línea?

Jorge:

La veo la línea, pero no abarca todo mi trabajo, es una parte que siempre está presente porque siempre hay algo relacionado con el viaje, por ejemplo, ahora estoy trabajando sobre el *Retour*, o las valijas o cuando hice esa performance de Bariloche, de repente aparecen proyectos que tienen que ver con eso, pero no es algo planeado, si aparece lo hago, pero no todo está relacionado con eso.

Hay un trabajo que sí, pero todavía no lo subía a internet porque todavía no está terminado, parte todo de un trabajo más antiguo que es como una veleta, como una cruz de esas que se ponen arriba de los techos de las casas para ver de dónde viene el viento y entonces tiene una cruz que es rígida, que marca los puntos cardinales y después tiene otra parte que rota según la dirección del viento. Es un móvil en donde los brazos están unidos en ángulo recto son independientes entre sí, entonces por viento o por situaciones de cambio de temperatura se mueve en uno con respecto al otro. Entonces en base a esto hice una obra que tiene unos 18 m de altura y las letras que tienen aproximadamente 2m son como cajas, entonces embolsan el aire y hace que eso se mueva. Tengo la sensación de que tiene que ver con esos planos en donde no hay indicaciones, en donde uno finalmente está absolutamente perdido, es decir, el mapa no sirve para nada, no hay ninguna guía hacia dónde uno tiene que ir y algo de eso está en esta escultura. Esto está aquí en las afueras de Buenos Aires en lugar que se llama Escobar.

Hay una obra similar que estoy haciendo que se va a inaugurar ahora en un edificio público de Zúrich, pero en este caso pende desde el techo y la relación con el viento es un poco más mediada, porque lo que hay es un sensor de viento en la terraza del edificio que le pasa la información a la computadora y la computadora mueve los brazos de la escultura.

Lorena:

Retomando un poco, no sé si puedas platicarme la idea de la obra de las maletas.

Jorge:

Todo empezó por una cosa que leí o por un texto que leí o por ver a las aspiradoras robots que van circulando por la casa mientras uno no está haciendo otra cosa. La obra se llama *La estrategia de la ameba*, y al parecer las amebas que son organismos muy simples, muy primitivos, no tienen patas para moverse, sino que se mueven simplemente por rechazo o acercamiento, se acercan a la comida o se alejan del dolor. Entonces, lo que les pasaba a estas valijas es, obviamente no tienen su dueño que las lleva de un lado para el otro, sino

que se van moviendo al azar por la sala y cuando se encuentran un obstáculo, simplemente dan media vuelta y van así el otro lado. Es un trabajo que a mí me parece por un lado un poco cómico, gracioso, pero por otro lado me parece de una gran tristeza, pero no sé bien porque, me parece muy melancólica la imagen de esa maleta vagando al azar por la sala. En la galería Strina había dos situaciones con maletas, había una maleta suelta en la muestra que se iba golpeando contra las bases, contra las paredes y después había otra sala en donde había varias que interaccionaban. Me parece más interesante lo que ocurre con una sola en una sala. A mí me lleva a varios lados, a lo que uno vivió o al hecho de no tener ningún lugar a donde ir, sino que a uno simplemente cuando aparece un obstáculo, simplemente da media vuelta y se va, pero no hay ningún lugar a donde ir, sino que simplemente pareciera que el objetivo es estar yendo de un lado para el otro.

Lorena:

Ahora que te estoy hablando de mis percepciones, de lo que he leído, ¿tú qué piensas de lo que hablan de tus obras?

Jorge:

A mí me parece que yo no puedo limitar las interpretaciones, entonces todo lo que la gente opine me parece perfecto. Lo que sí puedo hacer es limitar mis interpretaciones, entonces, si alguien me pregunta en una muestra ¿Qué hiciste? ¿Qué quieres representar? yo nunca respondo porque yo puedo hablar del contexto, puedo hablar de los materiales, puedo hablar de los procedimientos que usé para desarrollar una imagen, pero mi interpretación trato de guardármela sobre todo porque en general se considera que la palabra del artista es la palabra, es decir, es la que da la interpretación justa y entonces, si la gente piensa que esa es la interpretación justa, se cancelan un montón de interpretaciones. Entonces prefiero no hablar de eso, cualquier interpretación que surja de algo que se ve, de una imagen, es imposible limitarla.

Lorena:

Ahora que hablabas sobre este performance, ¿el *Buenos Aires Tour* tú pensarías que también funcionó de alguna forma como performance?

Jorge:

No sé, creo que no. Yo podría decir que el libro de *La Virgen Extraviada* sí funciona como una performance porque hubo un viaje lineal, yo salí de Bariloche, hice todo ese recorrido cambiando de ómnibus a barco, caminar y qué sé yo y llegué hasta el otro lado y después volví. Entonces ahí hay una continuidad en ese viaje un ida y vuelta y además hay un pasaje a través de la cordillera que me parece interesante también, que es la cordillera funciona como un espejo casi.

Pero en el caso de *Buenos Aires Tour* no fue una performance en el sentido de que, por ejemplo, hicimos los 3 juntos todos los recorridos caminando parábamos en cada una de las esquinas, después al otro día hicimos otro y después al otro día, no, cada uno fue por su lado a cada una de las estaciones como si fueran objetos aislados. De hecho, el diseño de las líneas tiene mucho que ver con el diseño del subterráneo, porque hay algo que pasa en el subterráneo, que es que uno aparece en una estación y después aparece en la otra, lo que pasa en el medio no se sabe, uno no sabe qué edificios hay afuera. Entonces, acá pasó algo similar, es decir, nosotros íbamos a un lugar o quizás separados también, después yo caminaba cuatro o 5 cuadras, iba a otro punto y después me cansaba y decía terminé por hoy, iba a mi casa a ver lo que había juntado. Entonces no, no lo puedo considerar una performance, no es una caminata tipo Richard Long.

Lorena:

Me decías que fueron como casi 2, 3 años que estuvieron trabajando en el de *Buenos Aires Tour*, recolectando todos estos objetos.

Jorge:

Empezamos en el año 2000, no sé cuándo hicimos la rotura del vidrio, pero creo debe haber sido en el año 2000, después todo el año 2001 fue búsqueda de cosas y después vino todo el periodo de edición de ese material que lo hice yo con un diseñador de Mar del Plata y el CD-ROM que lo hizo un amigo mío aquí en Buenos Aires, pero todo el trabajo de edición de eso fue complicado.

Lorena

Ya como final, ¿Quedó el libro que querías, que habías pensado?

Jorge:

Sí, absolutamente, sí. Me encantó, el único problema que yo le veo, pero es un problema menor es el problema de la independencia del texto, es decir, que el texto puede ser sacado de ahí y sigue funcionando, ninguno de los otros elementos uno los puede sacar de ahí y funcionan. Los sonidos no funcionan por sí mismos, las imágenes tampoco, es decir, si no tienen ese contexto no funcionan, en cambio, el texto si uno lo saca puede funcionar y de hecho se editó ese libro. Creo que en parte por eso esa pequeña molestia que yo siento con el *Buenos Aires Tour* es que estamos viendo hacer el *Retour*.

Lorena:

Sobre el *Retour*, me quedó claro que tomaste todos estos elementos que encontrabas como instrucciones a seguir, porque yo lo estaba viendo, así como en *Buenos Aires Tour*, como

que estabas de alguna forma rescatando elementos que te parecieron interesantes en su momento en los lugares en los que estuviste, pero en este caso si bien han sido encontrados al azar, creo que le da como un extra el hecho de que los estás tomando como instrucciones.

Jorge:

Eso no pasó en el *Buenos Aires Tour*, porque en el *Buenos Aires Tour* yo tenía la intención de que fuera una guía de turismo rara, alternativa y en este caso la guía de turismo es una base, pero hay mucho más de elaboración posterior con respecto al material encontrado.

Lorena:

Pensando en ello, ahora cambian los puntos porque no estás siguiendo unos puntos, sino han sido los puntos en donde encontraste objetos y que están marcados en el mapa.

Jorge:

Claro, ahí está la diferencia fundamental en los dos mapas, un mapa está determinado desde el principio por el azar que es el *Buenos Aires Tour* y en este caso yo todavía no sé qué forma va a tener ese plano, porque a medida que avanzo en mis búsquedas voy encontrando más estaciones. Entonces, es un plano que va creciendo orgánicamente con un centro que es este taller y va creciendo orgánicamente hacia afuera, a mí me parece que eso es interesante, es decir, que el mapa se va armando justamente por la búsqueda y no es que la búsqueda se hace en función de algo que ya está determinado.

IV. Entrevista a Andrea Alkalay

Fecha: 12 de junio de 2023

Lugar: Departamento de la artista Andrea Alkalay en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina

Lorena:

Hola Andrea, muchas gracias por recibirme en tu casa y por permitirme platicar contigo sobre tus obras, en específico de la que tienes expuesta ahora en Recoleta, *Paisaje sobre paisaje*. Para empezar, quisiera hacerte un par de preguntas: ¿Cómo entiendes la idea de paisaje? ¿Cómo fue que lo abordaste?

Andrea:

El viaje está siempre metido, es algo que me inspira. Creo en el movimiento y en el viajar como fuente de inspiración y me interesa conocer distintos territorios, y lo que después el territorio a mí me da es como yo voy a construir ese paisaje, y el paisaje lo tomé como una noción, como una idea que excede en un lugar, que va más allá del lugar donde estoy. En este trabajo que te gustó, que se llama *Paisaje sobre Paisaje* hay paisajes latinoamericanos y de todo el mundo, es decir, no es un trabajo que habla de paisajes latinoamericanos y no sé si mi arte en algún punto es latinoamericano únicamente porque yo soy latinoamericana, pero no sé si estoy trabajando con la identidad, pero sí con algunas problemáticas propias de mi ciudad eventualmente. Cuando uno va a velocidad en un auto y ve el paisaje movido, es algo que yo creo que le pasa a esta serie de paisaje sobre paisaje, donde hay unas líneas que justamente es el movimiento arrastrado de píxeles y el barrido de los colores, que vienen de la propia fotografía, ese barrido es lo mismo que le pasa a la cámara si está dentro del auto y la pones en velocidad lenta y se mueve y va a generar un barrido cromático de eso que estás mirando, hay un paralelismo en eso, en un lenguaje digital, que es donde yo estoy trabajando, pero analógicamente se puede replicar la misma idea. Yo soy diseñadora industrial y durante mucho tiempo estuve tratando de sacarme de los esquemas que uno tiene, que te enseñan de cómo construir un proyecto de diseño y como el arte no tiene esos requisitos, como de funcionalidad se puede tener diseño, pero ahora ya me estoy amigando un poco porque me permite trabajar y acercarme a los materiales como tales y poder experimentarlo desde un lugar más hacia lo que expresan estas piezas.

Ahí tengo uno, uno de los paisajes que son fotografías que yo voy doblando, entonces generan geometrías en ese paisaje, generan volumen y lo que viste en Recoleta es una instalación, es decir, que cuando te vas de la pared poder abarcarlo en la espacialidad me pareció reinteresante. Entonces el marco abandona los colores, los colores abandonan el marco, doblan por lateral, qué sé yo, se salen de ahí. Ese trabajo de lo volumétrico me parece que también le da a esta obra ese sentido de construcción de paisaje.

Lorena:

De espacialidad, ¿no?, o sea, porque justo como dices no se queda contenido dentro del marco, no estamos viendo este recorte exactamente, sino cómo se expande, como expande sus propios límites.

Andrea:

Que se expanda me parecía bueno, cuando te dan un lugar y poder abarcarlo siguiendo la misma idea, pero salir de la pared, desde donde en general las fotografías clásicas vienen a estar. Después todo es ficción, ya sabemos que la fotografía de toma directa también lo es, y también me interesa ponerle, meter la mano, darle como un toque artesanal a la cosa porque vengo de un medio industrial o de repetición, y hay algo que me gusta, el trabajo podría ser la foto de ese paisaje que construyo, que es un collage y yo podría mostrarlo de esa manera. Que es más fácil, inclusive porque para llevarlo a otros lugares mandas un

archivo, se imprime y ahí lo tienes, sin embargo, me gusta poder tener como un acercamiento y que cuando vas al lugar y te encuentras con la obra veas otra cosa que no es la misma que ves en la pantalla.

Lorena:

En ese sentido, ¿justo por esa misma situación fue que elegiste utilizar la fotografía digital más que la análoga?

Andrea:

En realidad, son fotos de viajes, este trabajo lo empecé en pandemia y de las fotos que tengo de naturalezas vírgenes en general nunca las uso, son fotos que hago por el encantamiento que tienen, que después las ves y no dicen nada y son significativas para mí, las cosas pueden ser significadas por la experiencia que tienes, pero a nadie en el mundo más le interesa. Así que trabajé con esas imágenes que tenía en pandemia para hablar del color y es un trabajo que tiene un movimiento únicamente sobre el color, sobre lo artificial que es el color y lo subjetivo por cómo se forma el color, físicamente y lo que vemos y apreciamos lo muestra de una manera donde se exalta un poco esa artificialidad. Son colores naturales que en un código digital que se disocia de lo de lo de lo que ves a primera vista.

Lorena:

¿Cómo fue que se trabajó la fotografía? ¿Tú hiciste esta construcción de colores? ¿Tú la fuiste armando?

Andrea:

Yo siempre digo que yo no la hago, yo agarro la foto a color, después le saco el color y la convierto en blanco y negro, o sea, le saco un nivel de información. Son dos fotos, una a color y una en blanco y negro, la misma foto, atrás está la que es a color, eso es cuando pliego el papel o lo corto y le hago una ventana porque cada paisaje me da una intervención distinta. La que estaba en OdA era como un barrido, hice un trabajo más bien de agua, y en otra que era una textura, hice como un acordeón y entonces el acordeón me generó rayitas verticales y el arrastre eran rayitas horizontales, juego un poco con esas geometrías, pero donde yo corto hay una línea de puntos que son píxeles atrás, y esos píxeles yo los barro y al barrerlo aparecen.

Lorena:

¿Todo el proceso de alguna forma sí es de manera digital?

Andrea:

Es de manera digital y manual. O sea, la parte de atrás es un trabajo digital porque son píxeles estrechados, pero la parte de adelante es un trabajo manual en el plegado y en que le hago al papel, al soporte. Después las dos van pegadas entre sí y hacen ese juego de dos niveles de información.

Lorena:

No había pensado en esta falta de información, se me hizo algo muy interesante el quitar la información a la imagen.

Andrea:

La información de color cuando tienes el blanco y negro le quitas información, se hace más conceptual la imagen, finalmente, yo termino siempre sacándole los colores. Ahí atrás, justo hay un paisaje de otra serie que está intervenida también con oro, de las cuales también hay paisajes y hay otros retratos y un poco de todo, pero termino sacando el color generalmente o trabajando el color desde algún otro lugar para que veas otra cosa. Siempre depende lo que quieras hacer, no puedo decir que siempre voy a trabajar en blanco y negro, pero hasta ahora sí, trabajo bastante. Hay otro trabajo donde son fotografías digitales que se llama *Forma breve*, es un papel arrugado y hago esas esculturas, con la luz del sol juego con las sombras y ese archivo digital yo lo convierto después en análogo, es decir, hago el proceso inverso y por un tema también ahí conceptual, pues estoy trabajando un papel que no es nada, con bollos de papel y el complejizar el proceso y terminar siendo una gelatina de plata habla un poco también de la fotografía como recurso.

Lorena:

Entonces la foto es más como el recurso, más allá del producto final, es cómo juegas con pasar de un proceso a otro, de este proceso digital al proceso análogo.

Andrea:

Así es, siempre por algún motivo conceptual que hace a la obra, cuando yo quiero decir acerca de lo que es la fotografía y cómo se puede jugar con la percepción y con lo que estamos acostumbrados a ver y cómo lo vamos a construir, desde qué lugar lo podemos trabajar para lo que esté queriendo decir en algún punto.

Lorena:

Me queda claro que son imágenes personales, que tomaste por gusto, para ti, pero ¿cómo llegas a hacer esta selección después de imágenes sobre las cuales trabajar?

Andrea:

Sí, en esta serie de paisaje sobre paisaje, es un trabajo sobre paisajes, sobre naturalezas y las busqué o las fui eligiendo. Ahora hice unas nuevas, son paisajes nuevos y los separé en dípticos, retiré otro cuadro, solamente los colores, pudiendo ser otro paisaje solamente los colores. Tenemos la misma lectura, otro tipo de paisaje, este paisaje es un mundo entero de mil acepciones, el paisaje es muy amplio. Acá está referido al paisaje natural, que es bastante directa la lectura, no tiene ninguna complejidad en eso, pero ¿cómo las elijo? por la forma que tiene el lugar, si es una montaña con un lago, que parece una postal clásica que no tiene ninguna característica en particular en cuanto a lo escenográfico, la palmera, el árbol, la duna, el agua de mar. Muchas veces me preguntan, ¿qué lugar es?, trato de no decirlo, es decir, el cómo se llama cada pieza es un código de color y es el color más pregnante de esa paleta. Entonces están elegidas por la manera en que veo, si hay alguno nuevo que me proponga una nueva variación y que no sea tan repetitivo y que la intervención que le voy a hacer también juegue con lo que propone la foto que estoy eligiendo. Y bueno, en algún momento se concluye la serie. Estas últimas que hice las hice porque fui a un lugar nuevo que me deslumbró y me invitaron a hacer esta instalación en el Recoleta y entonces dije voy a hacer una cosa nueva y voy a usar imágenes nuevas.

Lorena:

Sobre otras series, hay una que se llama *Fronteras* y otra que se llama *Territorios Urbanos*, ¿Cómo fue el proceso creativo en ellas?

Andrea:

En *Territorios Urbanos* uso un espejo, la serie tiene 15 piezas, son los muros de barrios cerrados. Primero empecé esa serie con fotos chiquitas de los frentes de los muros de barrios cerrados a color, entonces veía los muros todos camuflados con verdes, con plantas, otros de máxima seguridad, con doble alambrado, otros de ladrillos, otros porosos, etc. De eso hice mucha cantidad, durante un año tome esas fotos en las afueras de Buenos Aires, y terminé la obra armando un muro de muros, o sea, una cantidad enorme de distintas configuraciones, de esos mismos que se repiten y se repiten, un poco una reflexión hacia el adentro y el afuera y quién es preso, de qué lado te paras. Después al otro año seguí, pero solamente caminando desde afuera con el espejo, entonces el espejo lo apoyaba sobre estos barrios que después reflejan del otro lado otra jerarquía de vecinos o la misma, o nada. Esas son fotografías digitales, toma directa, no tienen ningún misterio. También les saqué el color porque el espejo me generaba un atractivo, un paredón de hormigón gris y el espejo reflejando lo bonito del cielo, quería algo más duro. El espejo ahí hace de ventana, es como que darle una porosidad de esa frontera.

Lorena:

La verdad es que ha sido bien interesante poder hablar de los procesos, porque ha sido muy diferente ver esta serie en la pantalla de una computadora y verlas ahora en físico y entenderlas, y sobre todo conocer los procesos que se llevaron a cabo. Para ti, ¿esto sería una reconfiguración del paisaje?

Andrea:

Son paisajes también. Son paisajes urbanos. Así que, yo también lo considero paisaje y también hago una instalación ahí, o sea, que también hay un paisaje construido cuando yo pongo un espejo en un árbol, en algún lugar donde yo quiera ver qué es lo que estoy mostrando y después ahí saco la foto, y es la foto de ese paisaje que también lo estoy construyendo yo.

Lorena:

Como esa reconstrucción de paisajes, de imágenes y de espacios. Lo pienso y lo relaciono con la vida diaria, que de repente no prestamos atención.

Andrea:

Eso a mí me interesa un montón, todas las cosas que no vemos y las damos por sentado y que te parecen naturales, como usar estos muros de estos barrios. Es como un ovni que viene en medio de la ciudad, puede circular más y ya no lo ves, pero son como muy violentos donde están instalados, cómo crecen y toda la idea de cómo vivimos. Y ni siquiera cuestiono si está bien o mal, porque por algo también están. Esto sí que es bien latinoamericano. Pero son cosas que son tan comunes que nos dejan de llamar la atención y dejamos de ver, lo asimilamos. Por eso me gusta viajar, porque cuando eres un extraño en un lugar tienes todo lo que esa cultura le parece o es, o son costumbres que están absolutamente asimiladas y cuando uno viene de afuera es como esos ojos, para mí son interesantes porque a veces uno no se da cuenta de lo de lo que tienes al lado. A mí el viaje me abre estos canales y siempre voy con mucha cautela, porque tampoco uno puede opinar sobre algo que no entiende, te metes en medio del Amazonas con una población nativa y te puede fascinar, pero digamos tienes que estar mucho ahí y saber bastante como para poder después opinar, así que, en general a mí siempre son preguntas lo que me hago y lo que me traigo para después todo eso cómo lo reconviertes en un pensamiento, las obras son pensamientos de cosas que te pasan y te afectan y que de alguna manera con eso construyes algo.

Lorena:

En relación con lo que mencionabas antes sobre qué arte es latinoamericano, en mi investigación tengo a otro artista que se llama Francis Alÿs, él es belga, pero lleva

muchísimos años viviendo en México. Entonces ahí, en ese sentido comienzan las preguntas, ¿su arte de dónde es? o sea, ¿debe catalogarse por su nacionalidad o es arte latinoamericano porque está hecho en América Latina y aborda situaciones propias de la región?

Andrea:

No sé bien qué es, no lo sé, no sé si es arte latinoamericano. Si tiene que ver con la identidad y con el territorio, ¿entonces esas obras que abordan esas temáticas son arte latinoamericano?, no lo sé. Y si es hecho por Francis Alÿs, que también hizo un trabajo en Patagonia, o si tiene que ver con la nacionalidad, porque el arte conceptual cada vez es menos local, a no ser que estés tocando un tema específicamente territorial o de identidad, el resto es como abstracto. ¿Qué sé yo si es latinoamericano o con qué tiene que ver, con la nacionalidad? No lo sé, no sé esa pregunta.

Lorena:

Sobre lo que comentabas de cómo uno al ser extranjero llega con esa “vista turística”, de que todo nos llama la atención, de que estamos descubriendo un espacio nuevo, estamos descubriendo costumbres e identidades nuevas, es interesante cómo apropiarnos para llegar hasta un trabajo artístico, ¿no?

Andrea:

Sí, a mí la condición de extranjería es lo que me gusta y me dispara. Estuve el año pasado en una residencia en Arabia Saudita, fui cuatro viajes y yo era extranjera allí, pero siento que me empapé un montón de la cultura y aprendí un montón porque estuve muy interesada en todo ese lugar que está transformándose a ese nivel. No creo que en el mundo haya algo que esté ocurriendo tan velozmente, entonces, la condición de extranjería a mí me despierta la curiosidad, las ganas después de enfocarme en algún aspecto y ese aspecto en el cual me enfoco, sí tiene que ver ya conmigo. Tiene que ver con lo que a mí me interesa, mis intereses me los apropio y qué me pasa a mí con esto que estoy viviendo con la experiencia que estoy teniendo, no soy periodista.

Y, por otro lado, mis trabajos todavía no sé si uno encadena con el otro y encadena con el otro. Sí, sé que el paisaje está presente en casi todos mis trabajos, pero por ahí mencionaste otros que sí tienen un azar muy coherente en cuanto a una temática que es la que siempre siguen, yo creo que en mi caso no es así porque tengo varios intereses en paralelo, varios proyectos que están latentes y termino uno y por ahí empiezo algo y después no sé, hay un gran caos en lo que hace al mundo, al mío, al menos.

Lorena:

Me comentabas que la obra la comenzaste durante pandemia, y pensando en toda esta condición de encierro que tuvimos de no movilidad, ¿considerarías que de alguna forma estas obras pudieron ser como una manera de volver a recorrer el espacio?

Andrea:

No sé si lo llamaría de esa manera, en realidad tenía un archivo grande de fotos y ante no poder salir por ahí a trabajar afuera o moverme para viajar o ir a algún lado, o lo que fuera, que sí tiene que ver el movimiento en mí, decidí hacer un trabajo que lo pueda manejar en mi casa usando un material de archivo propio. Luego empecé a trabajar en la idea que me surgió que tenía que ver con la paleta cromática, porque al ver esas fotos por ahí no, no me decían nada, son fotos bonitas, nada más. Así que le quise dar algo, como cuando tienes una idea, empecé a probar mil alternativas, lo fui copando y lo fui haciendo y me tomó ese tiempo que lleva bastante porque una cosa es la idea y después elegir las y después probar todas las posibles maneras que esa imagen puede estar intervenida.

Lorena:

Reiterando, de verdad estoy muy agradecida, porque el conocer los procesos también ayuda a entender de diferente forma las imágenes y las propuestas que están haciendo. Como espectador tenemos un primer impacto, una primera vista o nos refleja algo la imagen en un primer momento.

Andrea:

Por supuesto, y también está condicionada con un montón de cosas, cómo lo estás viendo, si estás sola, si estás qué tiempo, si ya conoces o si no tienes idea y ves algo que te gustó. Hay mil circunstancias, es como cuando escuchas una música que te gustó, después la volviste a escuchar y escuchar, escuchar y siempre vas encontrándole otro oído.