

universidad nacional autónoma de méxico
escuela nacional de artes plásticas
división de estudios de posgrado



la interacción de la obra artística, el diseño museográfico y los espacios arquitectónicos

una propuesta de integración con el espectador

Tesis que para obtener el grado de
MAESTRIA EN ARTES VISUALES
(orientación pintura)
presenta

JULIO CHAVEZ GUERRERO

MEXICO
1994

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

3
2eje.

IMPRESA EN EL INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y CENSOS
MEXICO, D.F. 1994



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO**

**La interacción de la obra artística,
el diseño museográfico
y los espacios arquitectónicos.**

una propuesta de integración con el espectador

JULIO CHÁVEZ GUERRERO

Agradezco a los Maestros:

Gerardo Portillo Ortiz
y
Antonio Salazar Bañuelos

su dirección y asesoría siempre atenta
para este trabajo.

y muy especialmente a los Maestros:

Francisco de Santiago Silva
María Eugenia Quintanilla
Arturo de la Serna

A mi familia:

Por su inquebrantable y cálida tolerancia.

INDICE

INTRODUCCION 6

CAPITULO I

LAS ARTES VISUALES Y SU DESEMPEÑO EN EL ESPACIO-TIEMPO.

- I-A LENGUAJES Y CODIGOS EN LAS ARTES VISUALES 8
- I-B LOS MENSAJES PARALELOS A LA OBRA EXPUESTA 14
- I-C ANTECEDENTES DE LA EXPERIENCIA ARTISTICA
EXPANSIVA 22

CAPITULO II

LOS VINCULOS ENTRE PUBLICO, OBRA Y ELEMENTOS ESPACIALES.

- II-A ALTERADORES DE LA PERCEPCION EN EL FENOMENO
ARTISTICO 34
- II-B EL PUBLICO DE ARTE Y LOS ESPACIOS DE EXHIBICION 49

CAPITULO III

LA PROPUESTA.

- III-A EL PUBLICO IMPLICITO; HABITOS PERCEPTUALES Y
PREFERENCIAS ESTETICAS 65
- III-B LA OBRA EXPUESTA 68
- III-C EL ESPACIO, LOS RECURSOS TECNICOS Y LA PROPUESTA DE
INTEGRACION 82

CONCLUSIONES. 92

BIBLIOGRAFIA. 101

INTRODUCCION

Al tratar de elegir un tema de tesis de posgrado enfocado a las artes visuales, uno piensa en los alcances que se pueden lograr con la investigación teórica, en el interés que puede despertar o en las aportaciones reales que pueden plantearse. Siendo este quehacer humano preponderantemente práctico, resulta difícil marcarse objetivos puramente especulativos, que no puedan probarse en conclusiones concretas. De esta suerte el trabajo que aquí se expone pretende dar un marco teórico que reúna el mínimo aceptable de información y referentes documentales, para dar justificación a una alternativa práctica dentro del campo de la artes plásticas.

La orientación que aquí se toma está enfocada a la conformación de una instalación museográfica, que aunque se propone como uno de los objetivos prioritarios del trabajo, no se limita sólo al montaje, sino que pretende abordar el análisis de la producción de un determinado tipo de obra, creada específicamente con el fin de conformar una experiencia integral de contexto en donde se parte de la exhibición de una disciplina tradicional para encontrar determinados tipos de vínculos con los elementos arquitectónicos y recursos museográficos.

La tesis parte de ese vacío que difícilmente se cubre en la producción plástica; el funcionamiento de la obra al ser colocada junto a estímulos perceptuales paralelos.

La carencia de una teoría museográfica y la falta de información documentada en el montaje y funcionamiento de la obra en un contexto de exhibición, hace que el productor descuide parte de los metalenguajes que afectan el funcionamiento de su trabajo, dejando prácticamente a la deriva muchos de los estímulos emitidos a partir de su propuesta visual. Con esto, el papel del museógrafo se torna en una coautoría de dudosa concertación, dando a la experiencia un cause semántico incontrolable, que es aprovechado muchas veces, a favor de los intereses ideológicos identificables con la institución o el organismo que auspicia el evento.

La museografía como disciplina, tiene hasta la fecha en el medio artístico mexicano, un estancamiento que parte de las propuestas hechas en los sesentas por Fernando Gamboa y Miguel Covarrubias, en donde se maneja un tipo de montaje identificado con el efecto "aparador", mismo que en su momento fue la vanguardia a nivel mundial, pero con el avance tecnológico va quedando rezagado, volviéndose casi obsoleto ante las nuevas propuestas artísticas en las que los recursos multimediales tienen un papel importantísimo.

Ante la falta de museógrafos profesionales, resulta necesaria la incorporación de conocimientos básicos de lenguajes de entorno en la formación de los nuevos artistas plásticos, propiciando con esto, el respaldo teórico que toda disciplina debe tener, y que en el caso de las llamadas "artes expansivas" resulta prioritario, ya que es importante fomentar un marco teórico para poder gestar una metodología de análisis, dado que los

críticos que normalmente analizan las disciplinas tradicionales, difícilmente pueden conformar una decodificación seria de experiencias contextuales al desconocer el lenguaje espacial y sus interrelaciones con los elementos técnicos manejados más comúnmente por la arquitectura.

En este sentido, resulta una paradoja ver como tratan de surgir y consolidarse propuestas de contexto cuando no se manejan los códigos elementales de emisión de mensajes y la vinculación innegable con ramas del conocimiento como la psicología, la proxémica, las técnicas de iluminación y todo cuanto rodea a una obra en su exhibición.

La sistemática negación de los elementos arquitectónicos: muros, techo, plafón o columnas, y de las unidades que constituyen las instalaciones: lámparas, cables, dispositivos de seguridad, etcétera. hace que el productor visual dé "bastonazos de ciego" o que "descubra el hilo negro" en el arte alternativo que necesita de un entorno para conformar la experiencia.

De esta manera, lo que se pretende con este trabajo, es dar un vistazo a los recursos que son necesarios manejar por parte del productor plástico a falta de un museógrafo profesional. Así como llevar a cabo un montaje en el que se "reactive" una de las disciplinas tradicionales a través de un discurso museográfico coherente con las posibilidades y recursos técnicos con que se cuenta; llegando a la tesis de lograr una propuesta integral en la que todas las unidades percibibles del entorno sean junto con el espectador, parte de la experiencia artística, que pretende superar las barreras impuestas por los espacios de exhibición hostiles y el tan trillado culto al objeto artístico.

Estos objetivos no desechan la función de los espacios de exhibición, ni niega la existencia de un objeto por percibir, sino más bien, pretende fomentar una cultura museística basada en la apropiación de un bien cultural que pertenece al visitante de toda sala de exhibición, por encima de los condicionamientos conductuales y los adoctrinamientos ideológicos.

El solo hecho de haber arriesgado determinada cantidad de tiempo y atención en una apuesta cultural llevada a cabo en un espacio en donde se apela a los sentidos, la reflexión, la intuición y los sentimientos, plantea la necesidad de brindar los rudimentos básicos al visitante para llegar a concretar, de ser posible, un fenómeno de comunicación en donde se manejen códigos y mensajes concretos.

CAPITULO I

LAS ARTES VISUALES Y SU DESEMPEÑO EN EL ESPACIO-TIEMPO

I-A LENGUAJES Y CODIGOS EN LAS ARTES VISUALES

El intentar un acercamiento objetivo a las artes visuales, implica hacer un recuento de la literatura que se ha generado a partir de esta actividad humana, tratando de encontrar elementos sólidos que sustenten un punto de vista alejado de la disertación vacía o el monólogo denso e impenetrable que casi siempre soporta un discurso en imágenes literarias para ilustrar, paradójicamente, lo que por antonomasia es visual. Lamentablemente, es mucha la retórica que se ha prestado para juegos de palabras, sobre todo cuando se pretende hablar de lo que ocurre entre el artista y su obra; el lado oscuro de la creación que difícilmente puede describirse objetivamente. Es esta retórica subjetiva e inagotable una de las causas que han fomentado el mito de la obra artística; con toda la carga de estímulos paralelos que afectan el aspecto semántico de las artes visuales.

En este inciso se pretende desechar en la medida de lo posible los aspectos subjetivos que rodean a la obra, es decir, los metalenguajes o lenguajes análogos que se dan a partir de la literatura apologista o filosófica, que si bien son parte importante en el discurso artístico, también en ocasiones son obstáculos que impiden analizar esta actividad como parte del fenómeno de comunicación humana; entendida ésta como un conjunto de información transferida por medio de mensajes o signos inmersos en sistemas caracterizados por manejar estímulos sensoriales, primordialmente visuales.

Al hablar de sistemas o lenguajes, nos estamos refiriendo a un conjunto de procesos semióticos analizables de acuerdo a modelos o códigos relacionados entre sí y determinados por un grado suficiente de especificación, ya que la palabra "lenguaje" por sí misma es ambigua; a la vez sugiere y oculta la posibilidad de someter los procesos lingüísticos a una especie de modelización, por ejemplo; en el caso del mismo lenguaje verbal, la posibilidad de referirlo a aquel modelo que constituye la "langue" de los lingüistas o como contraste, la "lingüística general" idealista de Croce, que asumía la noción de lenguaje como propia de todo acto o fenómeno expresivo, rechazando su modelización, incluso en el caso del lenguaje en sentido estricto, o sea verbal.¹ En este último caso, la extensión metafórica y genérica crea consecuencias para el análisis medianamente objetivo de las llamadas artes no verbales, ya que la metáfora es insuperable y obliga a usar el término "lenguaje" de manera superficial sin llegar al "langue" de modelo, código, sistema, etc. Quizás una de las acepciones más coherentes con el enfoque que se le está dando al término sea la que Carnap dio para lenguaje a través del "principio de tolerancia": " en lógica -dice Carnap- no hay moral.

8

1.-E. Garroni, "Proyecto de semiótica", p.58

Cada uno puede construir como quiera su lógica, esto es, su forma de lenguaje; si quiere discutirse con nosotros, se debe indicar sólo como quiere hacerlo y dar reglas sintácticas a cambio de argumentos filosóficos" (logical syntax of language, p. 17), por lo tanto las formas de lenguaje que se utilizan en las artes visuales no pueden ser reconocidas como convencionales ya que se estructuran aisladamente, tomando elementos de otros sistemas aceptados en determinada cultura.

Otro punto de vista es el de Max Müller, quién explica que el lenguaje puede darse como imágenes creadas por metáforas, que siempre son individuales o particulares y no conceptos o términos generales; lo que la creación de imágenes expresa no es un hecho objetivo o racional, sino un hecho subjetivo o sentimental. Este carácter metafórico del lenguaje al recurrir a términos ambiguos o equívocos, favorece (según esta teoría) el origen y la formación del mito². En base a esta reflexión hay que considerar a las artes visuales como lenguajes constituidos -como todos- por signos inmersos en códigos ligados a cargas culturales fácilmente alterables al ser mezclados con criterios de análisis distintos, a veces contradictorios y difíciles de integrar en un modelo complejo, y aunque la modelización estricta del lenguaje no es posible, tratemos de restringir lo ambiguo que resalta todo mensaje emitido en cualquier sistema, centrandolo en la atención en los recursos visuales o elementos de representación que utilizan las artes plásticas, sin pretender vincularlos con cargas simbólicas derivadas de un contexto cultural determinado.

Es común escuchar en opiniones o discursos teóricos la alusión a lenguaje pictórico, escultórico, cinematográfico, etc. pero pocas veces queda claro cuales son los signos formales que componen dichos lenguajes; o expresado de otro modo, cuales son las características de los elementos que lo conforman. Para poder identificarlos es necesario ubicar el contexto en que se plasman.

Se dice existen artes del tiempo y del espacio: la música, la literatura; entrarían en la primera clasificación. Sin embargo esta etiqueta es discutible; toda manifestación artística requiere de un espacio y un tiempo para llevarse a cabo. En el caso de las artes plásticas, es preciso el contexto bi y tridimensional para plasmar lo propiamente formal, la imagen, la unidad representacional del discurso artístico.

El tiempo que se emplea para la ejecución, la emisión y recepción de mensajes, así como el invertido por el espectador para la apreciación de la obra; va implícito, aunque difícilmente es considerado como parte de los recursos expresivos de la obra visual, salvo en algunas tendencias contemporáneas como el arte conceptual, donde se reemplaza el objeto por la idea; artistas como Andy Warhol, Joseph Beuys, Gilbert y George, Nam June Paik, etc. han empleado el tiempo a través del cine, el "happening", el video arte como medio expresivo de configuración artística; recordemos las ocho horas de filmación con cámara fija del "Empire State" hecha por Warhol, o las veinticuatro horas que Beuys utilizó para permanecer de pie sobre una caja sometándose a extraordinarias pruebas de resistencia. En estos ejemplos la secuencia temporal es una herramienta más dentro de la

estructuración del lenguaje artístico empleado.

En la pintura, aunque el tiempo va de igual manera implícito en la ejecución como en la apreciación, hay que reconocer que no hay parámetros o mediciones que indiquen cuantos minutos o segundos hay que invertir en la obra; salvo el que se intuye al analizar los mecanismos fisiológicos o culturales de la percepción.

En la escultura y la arquitectura la utilización del tiempo va ligada al espacio y al factor escala. Una obra escultórica pequeña puede ser concebida para su exhibición en un espacio cerrado, en donde el espectador tendrá un recorrido breve al rededor de la pieza, difícilmente durará más de unos minutos. Pero ¿qué pasa con la escultura monumental que es colocada en un remate visual urbano?, para el artista es común visualizarla como un elemento que tendrá que "funcionar" armoniosamente con el contexto, pero los mensajes que emita se verán afectados por una serie de metalenguajes paralelos, muchos de los cuales son incontrolables. El tiempo puede ser insinuado, ¿cuanto tiempo se tarda un transeunte en avanzar a lo largo de una avenida visualizando determinada escultura?, o ¿cuanto tiempo requiere para detectar la textura del material con que está hecha?. En arquitectura la medición de los recorridos y permanencias en los locales es mucho más controlable y puede sugerirse a partir de un programa de necesidades y del empleo inteligente de la proxémica.

El tiempo y el espacio son en suma, constantes ineludibles dentro de los lenguajes de las artes visuales, que dada su naturaleza subjetiva, se ven afectados por distintos parámetros (cronológicos, biológicos, perceptuales, etc.) y pueden variar de cultura a cultura, de un núcleo social a otro y en cada individuo.³ Sin desviar la atención del objetivo de este inciso, tomemos el factor tiempo-espacio como el medio por el cual los mensajes emitidos por las artes plásticas se movilizan y que en algunas ocasiones, fungen como el mismo elemento expresivo.

Ahora bien, para poder entender un lenguaje, hay que conocer la naturaleza de los signos que lo conforman, en el caso de la expresión espacial, los signos están identificados como fuerzas de atracción visual: punto, línea, superficie; que a su vez conforman el espacio gráfico por medio de posiciones, contornos, direcciones, tonos, tamaños, forma, brillo, color, textura, escala y movimiento.⁴

La función referencial de estos signos es la que consideramos como la base de toda comunicación, es la relación entre el mensaje y el objeto al que hace referencia la que puede ser considerada como la información verdadera, es decir la objetiva, observable y verificable.⁵

Pensemos que un signo es un estímulo -es decir una sustancia sensible- que evoca o activa imágenes referenciales con el objeto de llegar a establecer una comunicación.⁶

3.-E. T. Hall, "El lenguaje silencioso", pp.15-32

4.-G. Kepes, "El lenguaje de la visión", pp.29-35

5.-P. Guiraud, "La semiología", pp.12-16

6.-Ibid., pp.33-34

En las artes visuales la integración de signos o elementos de expresión espacial, estructuran lenguajes (pictórico, escultórico, cinematográfico, etc.) que para lograr una comunicación se valen de códigos prosódicos, kinésicos, proxémicos, técnicos, estéticos, etc. Cada técnica y estilo opera con códigos múltiples y distintos, identificando la relación significante-significado por medio de convenciones que poseen un carácter estadístico, dependiendo del número de individuos que las reconocen y la aceptan, cuanto más amplia y precisa es la convención, el signo es más codificado, y en este punto las artes se distinguen por trascender el simple fin lingüístico, por usar primordialmente códigos estéticos, creando representaciones imaginarias que adquieren valor de signo en la medida en que se dan como un doble del mundo creado. Son modos de figuración de la realidad, y los significantes estéticos son objetos sensibles. Aquí la pintura abstracta no tiene sentido como tal, ya que toda pintura es concreta; en todo caso, quizás pudiera hablarse de pintura no referencial o simbólica a nivel de significado iconográfico, pero el significante pictórico es una figura y como tal un ícono de una realidad sin figura. Es por esto que el mensaje estético no sólo conduce hasta el sentido sino que tiene un valor en sí mismo, es un mensaje objeto.⁷

Por su parte, los códigos técnicos son sistemas de relaciones sgnicas objetivas, reales, observables y verificables en un gran porcentaje.

Ahora bien, la información que lleva un mensaje, se ve afectada y mermada cuando mayor redundancia (o pérdida de información) lleva, en este caso la comunicación es más cerrada, socializada y codificada; cuanto más débil es, la comunicación es más informante, abierta, individualizada y descodificada. Recordemos que aquellas artes en que una retórica estereotipada convierte su interpretación demasiado evidente, los mensajes que emite se codifican en exceso, reduciendo su capacidad polisémica, cambiando la capacidad de evocación y de activación de los referentes culturales almacenados en el espectador, para sólo limitarse en satisfacer un gusto tipificado. Aquí no se pretende exaltar a determinada manifestación artística, cualquier tipo de representación (abstracta, surrealista, hiperrealista, etc.) es propensa a caer en este tipo de "bache" al plantear un esquema de comunicación con mensajes que pretendan ser unívocos. De esta suerte, podemos poner como ejemplo la inagotable cantidad de opciones comunicativas que una obra del renacimiento puede tener, contemplada a la distancia con distintos referentes culturales, abriendo la posibilidad de manejar los códigos ya establecidos a lo largo de su existencia y de crear otros nuevos.

Se podría pensar que en obras figurativas, o mejor dicho, referenciales o simbólicas, la carga iconográfica es el único medio de emitir mensajes, sin embargo aceptarlo sería demasiado ingenuo ya que estaríamos anulando los códigos contenidos en las unidades expresivas (punto, línea, color, textura, etc.). Llegamos entonces a una posible contradicción; por un lado afirmamos que en toda representación visual la información que lleva un mensaje puede ser redundante, es decir, reiterada, y por otra parte se dice que las unidades expresivas crean relaciones de significados inagotables. El garlito deja de

serlo cuando ubicamos el plano en que se va a analizar el tipo de lenguaje. Una obra abstracta jamás podrá ser abordada con esquemas empleados para observar una representación hiperrealista, o un cuadro expresionista no podrá funcionar como tal, cuando se le vea buscando cualidades plásticas propias del geometrismo abstracto. Lo propiamente sintáctico, con sus múltiples variantes plásticas y pictóricas, lo semántico y lo pragmático, son en resumen los grandes planos donde se pueden ubicar los distintos tipos de lenguajes y códigos contenidos en las artes visuales.

Resulta saludable hacer notar que los valores estéticos son atributos aparte, características incuestionables de cualquier representación plástica.

Volviendo a los ejemplos; en el pasado, la codificación era más intensa, o mejor dicho, más buscada, se recurría a metodologías para estructurar los lenguajes. En el renacimiento, las leyes de la perspectiva se desarrollaron y fueron un lugar común para muchos artistas. Sin embargo, al producir un conocimiento nuevo sobre la apreciación del mundo, los códigos no podían ser redundantes, existía una información que el espectador asimilaba con asombro y alto grado de reflexión. Con el transcurso del tiempo cada escuela adoptó códigos pasados y los adaptó técnica y semánticamente a su momento histórico, generando a su vez nuevos códigos inmersos en contextos culturales específicos.

La historia del arte y los críticos se han enfrascado en la tarea de codificar los mensajes, estereotipando y "etiquetando" escuelas y tendencias. De esta forma podemos hablar de arte renacentista, barroco, romántico, etc. identificando estilos y escuelas: arte flamenco, florentino, impresionista, expresionista, futurista, etc. logrando ver en cada manifestación "sellos" o códigos comunes, y que sin embargo en muchos casos no acaban de revelarse por completo; nunca se tienen los referentes culturales necesarios o suficientes como para agotar los mensajes que el arte de otros tiempos puede aportar como conocimientos inéditos. Y aquí surge la justificación del porqué muchos espectadores de nuestro tiempo, encuentran en el arte del pasado factores estéticos y de conocimiento que en las manifestaciones plásticas actuales aún no pueden hallar. Los críticos y teóricos tienen aquí, un filón inagotable de especulación.

En lo que respecta a las manifestaciones artísticas contemporáneas; los lenguajes se han hecho híbridos, y por consiguiente, los códigos se han abierto para dar paso a mensajes de amplio espectro semántico.

Tendencias como el arte conceptual con todas sus manifestaciones, han caído en discursos propios de otras artes para llegar a orquestar códigos de baja redundancia y alto rango de activación mnémica, que en algunos casos escapan de la ordenación que da un contexto determinado, convirtiéndose en arte "elitista", para grupos de "iniciados", que a su vez fungen como difusores de mensajes enriquecidos, alterados o malversados.

Las últimas tendencias del arte, necesitarán de tiempo para su codificación, ya que los signos de sus lenguajes están afectados por complejas interconexiones que rebasan los referentes anteriores de las artes visuales.

La fotografía, el cine, el video, la computación; aunados a las disciplinas tradicionales como el dibujo, la pintura, escultura, grabado, arquitectura, etc. unificados en las llamadas "artes expansivas", están generando lenguajes que aunque sofisticados, poco a poco van logrando una

empatía con el espectador, ya que es este un arte ubicado en su tiempo.

La era de la información, con todo su potencial de incidencia en el ser humano, da la alternativa al artista de utilizar toda la parafernalia técnica y logística que ha estado en gran medida al servicio de la manipulación enajenante, para virar su uso, enalteciendo al hombre por medio de la producción de conocimiento nuevo, que le permita reencontrarse con el mundo que le rodea y con su propia naturaleza como ente pensante.

I-B LOS MENSAJES PARALELOS A LA OBRA EXPUESTA

Seguir un orden de ideas en torno al análisis de los lenguajes y códigos que suelen emplearse en las artes visuales, sin duda nos llevaría a un estudio sintáctico de las imágenes que conforman la obra plástica. No obstante, esta no es la intención del presente trabajo, ya que varios autores han hecho aportaciones al respecto adoptando distintos enfoques de considerable seriedad; aunque casi siempre, limitando la acción del discurso perceptual al espacio que ocupa la obra.

A partir de esta primera observación, y sin pretender refutar propuestas ya planteadas, surge la pregunta: ¿qué sucede más allá de los planos de representación?. En este sentido, nuestro interés rebasa la obra plástica para ubicarse en los mensajes emitidos por el contexto que la rodea, partiendo del marco de la obra colgada o del pedestal de la escultura, hasta el volumen arquitectónico y en algunos casos, las dimensiones y características lumínicas o climáticas del exterior inmediato al edificio donde se muestra la obra.

La utilidad o interés que puede tener la respuesta de este cuestionamiento, va enfocada a nutrir ese "literacy" o cultura visual al que hacen alusión autores como Arnheim, Köhler, Koffka o Dondis. Dar más recursos al productor plástico para que su trabajo pueda desempeñarse en el espacio-tiempo de manera más controlada. Liberándose en la medida de lo posible, del fenómeno de percepción estetizante que se ha fomentando a partir del surgimiento del coleccionismo, y consolidado por medio del museo y el sistema de exhibición en galerías.

Pensar que la obra no termina con el bastidor, el papel o la piedra, no es idea nueva, no obstante, son pocos los productores plásticos que conciben su trabajo considerando las alteraciones o deformaciones que experimenta al ser expuesto. Ya André Malraux ha hablado en "Las voces del silencio" sobre la "metamorfosis" que sufren las obras al entrar en el espacio museístico. Estas afecciones son un fenómeno que el autor, más que nadie, percibe. Cuantos que se dediquen a la producción plástica no han dicho alguna vez: ¿cómo cambia con el marco!, ¿qué distinto luce colgado!.

Es obvio que la obra sufre mutaciones, no es lo mismo verla en el taller sin marco, a un lado de los tubos de pintura y de los pinceles que verla expuesta en un recinto especialmente utilizado para enaltecer y propagar estímulos visuales emitidos, aparentemente, sólo de la obra visual.

¿Qué sucede con el objeto expuesto?, ¿cuáles son las causas que lo hacen cambiar?. Las respuestas no son simples, hay todo un mecanismo complicado de interacciones que parten de los recursos materiales objetivos, hasta los metalenguajes subjetivos, controlados casi siempre por intereses ajenos a lo propiamente artístico. En este punto es ineludible hacer notar esa relación coleccionismo-clase dominante, que se ha valido de arte y cultura para implantar ideologías feroces, por medio de juicios estéticos que manipulan la creación artística a través de la exaltación de un producto inmerso en el ámbito museístico. Es este factor una de las causas de peso que

modifican el valor plástico de manera subjetiva, activando recursos de dominio e inhibición ante el espectador no enterado.

El fenómeno artístico se malversa ante el gran público, fomentando el mito de la obra inalcanzable, custodiada como objeto de culto incuestionable. No obstante, son muchos los intentos que se han venido desarrollando en aras por derribar este antiguo concepto. La museografía¹ es uno de esos tantos esfuerzos que vienen luchando contra vicios acumulados a través de siglos, empleando cuanto recurso tiene a su alcance para hacer más accesible el encuentro del espectador con la obra.

El trabajo de diseño y montaje recae en el museógrafo², quien no siempre logra acercar al público con la obra, ya que el fenómeno va más allá de lo puramente visual.

Considerando las fallas, y la no siempre acertada ayuda de la museografía; es saludable pensar en la posibilidad de que el productor plástico disponga del conocimiento básico para poder dar la orientación en el montaje de cada exposición, concibiendo su trabajo como objeto susceptible de cambios semánticos a través de mensajes emitidos por los elementos que emplea el discurso museográfico y los espacios arquitectónicos. Estos lenguajes paralelos comienzan desde el funcionamiento de los marcos y soportes de las obras que se sigue utilizando en mucha de la producción plástica actual, a pesar de que en las postrimerías del siglo pasado se comenzaron a sintetizar y, en algunos casos, a desechar. Este cambio sin duda va aunado a la representación contenida en la obra. Hasta antes del inicio del siglo veinte, los cuadros de caballete debían estar separados unos de otros y de cuanto los rodeara, por pesadas molduras, aislándolos del contexto. Spengler llegó a hacer la observación de que el dorado de los marcos, representaba la ausencia que sólo puede hallarse fuera del espectro, debido a que el oro metálico no deriva de la luz -luz diurna de la realidad-, se le asociaba con la eternidad y la idea de que la imagen metafísica interior no debe ser confundida con una realidad física exterior.³ Con estos criterios la obra, y el productor sobre todo, se desvinculaban de los posibles estímulos perceptuales ajenos al objeto expuesto. El montaje era un problema que se reducía a las complicaciones que exigía la "apilación" en los muros. El sistema antiguo de exhibición admitía cuadros colgados de manera indiscriminada, a la derecha, izquierda, arriba o abajo de otros.

El coleccionismo desde su nacimiento, mantuvo la propensión por hacinar los objetos, presentándolos sin rigor científico ni ordenación racional, basta ver los testimonios artísticos de diversas épocas para constatarlo: "El museo jardín de J. Gallí en Roma" (grabado de Heemskerck), "El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de Bruselas" (Teniers el joven), "La galería en el 100 del Pall Mall" (Mackenzie), etc. El único principio que se seguía, era la tradicional simetría en la distribución vertical y horizontal, los espacios

15

1.-Se ha tomado la acepción de museografía, partiendo de algunos conceptos de Fernando Gamboa. -G. Schmilchuk. "Museos: comunicación y educación, antología comentada." (I.N.B.A., México, 1987) p.351

2.-ibid. p.352

3.-G. Kepes. "El movimiento: su esencia y su estética." (Novaro, México, 1970) p.168

arquitectónicos de gran altura se prestaban para estos fines.

La obra funcionaba aisladamente como una ventana abierta a tiempo y espacios disímiles, lo que se veía en ella eran imágenes figurativas realistas que se sucedían en contextos y momentos determinados, inmersos en atmósferas específicas. Sin embargo con el inicio del siglo y con el surgimiento de nuevas tendencias en la pintura; los cánones de exhibición antiguos se modifican; los marcos prácticamente se anulan para liberar la imagen y vincularla con la escala del observador. Con el abstraccionismo, la obra en vez de ganar en profundidad, gana en extensión; sin marco, la pintura actúa como parte del verdadero espacio dentro del cual se encuentra el espectador mismo.⁴ Cuando se siguen empleando, mantienen inevitablemente aislada la imagen pictórica, como una forma de arte "intocable", en vez de permitir que se iguale con otros productos de la vida. No obstante, son muchos los productores que siguen empleando el marco con criterios decimonónicos, pensando que el objeto artístico funciona únicamente en el área que ocupa la base pictórica.

El marco es a fin de cuentas, un emisor de mensajes paralelo a la obra, que modifica sintáctica y semánticamente su contenido.

Hay muchos otros factores que pueden intervenir en la emisión de información análoga a la del objeto expuesto.

Cuando ingresamos a una sala, hay elementos que condicionan inconscientemente al espectador: el color de los muros, el material del piso, la altura del local, el tipo de iluminación, etc., emitiendo un flujo de información que rara vez se logra decodificar.

El público en su mayoría, tiene una cultura visual sin depurar, que le impide considerar detalles por falta de interés; pero el productor plástico tiene la supuesta capacidad de orquestrar estímulos sensoriales para propiciar una observación activa. Hasta ahora el museógrafo ha intentado entablar esta comunicación, sin embargo, son pocos los logros que ha obtenido, quizás por el hecho de que no siempre los autores de las obras a exhibir viven, o porque se presta poco interés al montaje, además de que las muestras cambian de campo de exhibición frecuentemente. Este problema que se antepone a un diseño museográfico racional, a sido resuelto, en muchos casos, por las exigencias de las mismas obras. Para el museógrafo capaz, éste sería un obstáculo superable si se dispone de una cultura visual amplia.

Cada manifestación artística tiene estructuras visuales objetivas, detectables por un "ojo educado", además de códigos de comunicación que para el experto no deben escapar.

Al diseñar un guión museográfico, se tiene que cuidar los elementos visuales en los que la obra artística sustenta sus códigos; en el caso de la pintura; el color es sin duda uno de los factores que generan más estímulos visuales análogos a la superficie pictórica, sus tres dimensiones (matiz o croma, saturación y brillo) brindan la posibilidad de expandir la experiencia visual por medio del color y la iluminación del local en que se expone un cuadro.

Partiendo de la teoría de Munsell, que estructura el círculo cromático con base en la postimagen retiniana, se puede activar aún más el discurso de

4. - ibid. p.170

color en la pintura. Recurriendo a cualquiera de las siete opciones de contraste que maneja Itten (extensión, claroscuro, tinte, temperatura, complementario, simultáneo y saturación) se puede, en conjunción con muros y mamparas aumentar la croma de la paleta usada por el pintor, además de darnos la oportunidad de producir movimiento por pulzación en la zona foveal y macular de la retina, con lo que estaremos dando información sensorial al campo visual y activando referentes almacenados en el espectador.

James Gibson distingue que en todo estudio de la visión, es necesario distinguir entre la imagen de la retina y lo que el hombre percibe, llamando técnicamente a la primera, "campo visual" y lo segundo "mundo visual". El campo visual está compuesto por formas luminosas que cambian constantemente (y que la retina registra), y el hombre las utiliza para construir su mundo visual.⁵

La textura es otro recurso que pocas veces se emplea o se considera como lenguaje análogo a la obra plástica. Las restricciones socio-culturales de conducta, aunadas a la consigna de: "NO TOCAR", impuesta en las salas de exposición por motivos de seguridad o conservación; han provocado prácticamente, la inutilización de este recurso museográfico. Por más intentos que se hagan, difícilmente el espectador se atreverá a utilizar, sin inhibición, el sentido del tacto.

Esta es una muestra de la flagrante represión que se experimenta en las exhibiciones artísticas. No obstante, existen sucedáneos sinestésicos que pueden, y deben emplearse para disponer un suceso comunicativo íntegro entre obra y receptor.

La textura como elemento visual, sirve frecuentemente de "doble" al sentido del tacto, ya que podemos, por medio de la vista, enviar información para activar los referentes hápticos almacenados en la memoria.

En el mejor de los casos, la textura real, matérica; integrada al discurso museográfico, bien podría fungir como información paralela a la contenida en el objeto que se muestra, con el fin de recrear lo que sólo se puede ver y no tocar, o bien, como elemento de contraste o armonía que incremente las cualidades texturales de la obra, dispersando la emisión de estímulos sensoriales en el espacio.

Todos los elementos visuales tienen capacidad para modificarse y definirse unos a otros, este proceso es en sí mismo, el elemento llamado escala.⁶ Como metalenguaje, el potencial expresivo de la escala es quizás, el más conflictivo de manejar, debido a la carencia de espacio adecuado que frecuentemente se presenta en la planificación de exposiciones. La escala puede ser manejada en interrelación con los tamaños de las obras que se van a mostrar, mediante combinación con el campo visual o el entorno.

Cuando enfrentamos objetos de distintos tamaños, es necesario exaltar sus valores expresivos por medio de un contexto que permita manipular la escala, propiciando que el espectador se ubique en un punto justo, sin menoscabo del tamaño de la pieza.

5.-E. T. Hall. "La dimensión oculta" p.85

6.-D. A. Donis. "La sintaxis de la imagen." p.71

Aprender a relacionar el tamaño con el propósito y el contenido de la obra, es esencial para la estructuración de los mensajes análogos en una exposición.

La conjunción de todos estos elementos visuales, se viene a concretar en la dimensión de la obra y su vínculo con el espacio, que podemos percibir con ayuda de nuestra visión estereoscópica biocular. En la distribución museográfica se tiene que considerar el funcionamiento del ojo humano; sus tres tipos de visión propician distintos rangos de escrutinio en el campo visual. La zona foveal, puede ubicar el detalle con precisión y el color con gran nitidez, pero su extensión gradual es limitada. La macular, abarca menos detalle y color, pero con mayor ángulo de campo, y la visión periférica, es de amplio ángulo de registro, pero sólo es sensible al movimiento.

Para lograr que el espectador utilice todo el potencial de la visión, es posible intensificar los efectos volumétricos mediante la manipulación tonal del "claroscuro", a través de luces y sombras.

Todos estos recursos sin duda, llevan el movimiento latente contenido en los elementos estáticos. La persistencia de la visión genera pulsaciones que al mezclarse con el escudriñamiento visual de cada individuo, crea interpretaciones múltiples, únicas en cada receptor.

Se puede resumir que a través de los recursos de color, textura, escala, dimensión y movimiento, contenidos en la obra plástica, es posible articular metalenguajes que estimularán perceptualmente los referentes mnémicos y culturales contenidos en cada individuo; expandiendo el fenómeno artístico a todo el espacio de exhibición.

No obstante, muchos museos y galerías que sólo cuentan con museógrafos improvisados, siguen funcionando como templos en los que se "venera" al objeto artístico.

En aras por derribar este funcionamiento esclerótico de las salas, han surgido intentos valiosos por parte de artistas para involucrar más al público con el fenómeno del arte (*dadaísmo*, tendencias desmaterializantes iniciadas por el *minimal art* y desarrolladas en lógica consecuencia por el *arte conceptual* en todas sus manifestaciones: *happening*, *performance*, *land art*, *arte procesual*, etc.) estas aportaciones se han valido de cuanto recurso técnico y visual ha estado a su alcance; pero, ¿qué pasa con las expresiones tradicionales?, la pintura liberada del marco, sigue colgada, agotando (según algunos teóricos) sus posibilidades comunicativas, y el productor plástico no ha virado la atención a las posibilidades museográficas para reactivar mensajes visuales. Quizás la postura individualista, propia de la imagen capitalista que el artista tiene en las sociedades de consumo, ha obstaculizado la interrelación disciplinaria en el diseño museográfico. Pocos artistas, como ya se expuso, que han producido pintura o escultura con características técnicas tradicionales, han transgredido el espacio de exhibición para explorar discursos perceptuales envolventes. Al fin de cuentas, sólo algunos pueden dar opinión en los criterios de montaje con conocimiento de causa. De tal suerte que a falta de un diseño museográfico inteligente, la obra queda prácticamente a la deriva, en un "océano" de estímulos sensoriales. Recordemos que cuando mayor es la información, tanto más difícil es comunicarla de algún modo; cuanto más claramente

comunica un mensaje, tanto menos informa.⁷ Encontrar el código de entrada a la experiencia, es el objetivo a lograr. Cuando no se obtiene el propósito, muchas obras quedan minimizadas, en espacios hostiles, "apagados" por una mala ubicación, con fondos pasivos, iluminación equívoca y la influencia de estímulos agresivos provenientes de otras obras cercanas.

Dentro de la museografía contemporánea, y en especial la que se practica en los museos y galerías de la ciudad de México, es muy común encontrar el efecto "aparador", que pretenciosamente presenta la pieza en las "mejores" condiciones, sin pensar en la influencia de emisores de mensajes como el color de muros, que tratando de librar obstáculos, son pintados de colores "neutros"⁸ (grises, blancos o negros) generando en muchos casos, contrastes simultáneos que hacen "pulsar" de manera no planeada, el campo visual. En otras ocasiones, el blanco minimiza la intensidad cromática de la obra o el negro la "enmarca" reduciendo la capacidad expansiva del color; el tipo y dirección de luz apaga determinados matices, produce deslumbramientos o elimina texturas. El material del piso puede generar cansancio o distracción en el espectador, haciéndolo perder interés en los objetos.

Son muchos los factores que alteran los mensajes de un producto artístico mediante imágenes, y si a esto agregamos los textos y cédulas, que en su mayoría hablan de aspectos biográficos del autor o de interpretaciones literarias sin aportar un análisis formal o conceptual del objeto; la función fundamental del arte de crear alternativas de interpretación semántica se estropea, produciendo exceso de información o comunicación fallida. A esto hay que sumar los espacios arquitectónicos que también funcionan como elementos expresivos, que ante la percepción del visitante, modifican los mensajes emanados de las obras expuestas. Ancho, largo, altura y materiales de acabados, interactúan en lenguajes complejos que se asocian e infiltran en los códigos artísticos.

El diseño arquitectónico de nuevos museos se enfrenta aquí, con un grave problema: mantener disponibles grandes áreas para exposiciones con distintas exigencias de montaje, sin afectar de manera violenta la percepción y participación del público.

Los espacios adaptados representan para la expansión del suceso artístico, un obstáculo difícil de superar, ya que a nivel galerías comerciales, casi en su totalidad son locales construidos para otros fines, que se acondicionan con unas cuantas mamparas y alfombra, para "mostrar" las obras. En este caso, tal vez el fin comercial sea el problema.

A nivel educativo y difusión de la cultura, son muchos los edificios antiguos que se habilitan como museos y galerías (Museo de la estampa, San Carlos, Nacional de Arte, ex-templo de Sta. Teresa, etc.) estos espacios ricos en posibilidades expresivas, tanto exteriores como interiores, representan un reto para su manejo museográfico, ya que por sí solos contienen lenguajes visuales con códigos abundantes, compuestos por elementos de carga signífica propia. Lamentablemente el manejo burocratizado y la falta de apertura a

7.-U. Eco. "Obra abierta." P.152

8.-Se toma el término "neutros" como referencia ambigua empleada por Fernando Gamboa. (G. Schmilchuk. op. cit. p.351

propuestas innovadoras, los condena a recibir sólo la obra plástica de unos cuantos que siguen cultivando la imagen estetizante tan trillada, que frena la difusión del fenómeno artístico con todo su potencial de conocimientos inéditos.

Sin duda, los estímulos visuales no se agotan con el espacio de exhibición. El contexto urbano en que se ubica el edificio que aloja muestras de arte, emite mensajes que van integrando un discurso que culmina con la obra expuesta.

Es preciso apuntar que los elementos visuales que estructuran un lenguaje, no deben confundirse con los materiales de un medio; con la madera, el yeso, la pintura o la película plástica. Los elementos visuales constituyen la sustancia básica de lo que vemos, y su número es reducido: punto, línea, contorno, dirección, tono, color, textura, dimensión, escala y movimiento.⁹ Aunque pocos, son la materia prima de toda la información visual que está formada por elecciones y combinaciones selectivas conformando lenguajes con códigos múltiples.

Refiriéndonos a la arquitectura, es un problema de composición con sustancia visual pura de tono, contorno, textura, escala y dimensión,¹⁰ que aportan en conjunto la forma y el estilo del edificio, expresando el gusto y las aspiraciones de los grupos e instituciones sociales que lo diseñaron y construyeron, así como la personalidad y el "sello" del arquitecto que lo proyectó.

Considerando que un inmueble puede ser por sí solo una obra artística; hay que pensar que el lenguaje visual que utiliza se encuentra activo permanentemente, mientras en su interior otra obra plástica emite mensajes. Ante esta mezcla de información, el museógrafo es el intermediario, quien tiene que orquestar y diseñar los vínculos unificadores de la experiencia perceptiva. Conociendo a fondo el comportamiento de la obra expuesta y de los espacios arquitectónicos, con el fin de que el discurso visual sea integral, sin debilitar su capacidad comunicativa. Lamentablemente, son pocos los museógrafos que llegan a conocer las características formales y virtudes conceptuales de cada manifestación plástica, esto indefectiblemente produce fracasos cuando se anexan limitantes económicas, políticas culturales turbias o negligencia.

El productor plástico es una de las posibles alternativas, con una cultura visual educada, bien podría transgredir los lenguajes de su obra para movilizar todos los recursos visuales a su alcance. Esto, sin ser pretencioso, lo único que busca es crear obras inmersas en atmósferas propicias para la exaltación sensorial, tratando de aportar nuevos esquemas para producir conocimiento a través de la expansión de las cualidades expresivas del lenguaje visual.

Esta reflexión no pretende formar profesionales del montaje, "de la noche a la mañana", ni desplazar la labor del museógrafo. El fin es reunir los elementos suficientes para la concepción de obras visuales en las que los medios museográficos sean parte de su estructura, para lo que se requiere

9.-D. A. Donis. op.cit. p.53

10.-D. A. Donis. op.cit. p.176

orientar el diseño de montaje a partir de las exigencias de las imágenes expuestas.

Ya Fernando Gamboa decía: "la museografía no es simplemente el arte de exhibir. Tampoco un arte en sí mismo, independiente del arte que trata de revelar. Y menos aún es un arte que se divierte haciendo alardes virtuosos que opacan y relegan a un segundo plano la obra de arte. Es algo más que todo eso, es un arte que se desarrolla con el fin de exaltar los valores artísticos y educar la sensibilidad y la imaginación del espectador."¹¹

Pensemos que mientras exista en el productor plástico y en el museógrafo, ignorancia y una pobre cultura visual; el espectador seguirá cosificado, manipulado por los metalenguajes que soportan aparatos ideológicos. El público jamás se sentirá integrado ni partícipe de la experiencia museográfica.

Si se deja a un lado el producto aislado de un "genio," y se contempla la obra como parte integrante de una atmósfera en la que el visitante "viva" y entable un diálogo con fuerzas perceptuales, el monólogo de la obra alejada del público en tiempo y espacio se convertirá en un diálogo abierto entre el objeto artístico y el espectador, mediatizados por el papel intermediario del museógrafo. Surgirá una nivelación más equilibrada entre el arte y el hombre, al estar éste último, integrado en el proceso artístico.

Si los espacios de exhibición existen a pesar de todas sus taras y vicios ocultos; aprovechemos nuestros recursos, por pobres que sean, para intentar derribar, o al menos aliviar en la medida de las posibilidades, esta represión perceptual que los lenguajes análogos a la obra visual mal aprovechados, generan en el espectador al intentar comunicarse de manera esencial, por medio del lenguaje de la visión.

I-C ANTECEDENTES DE LA EXPERIENCIA ARTISTICA EXPANSIVA

Tratando de encontrar una renovación de contenidos semánticos en el fenómeno artístico, algunos artistas han abandonado la materia, el oficio, la buena factura del objeto creado, dejando a un lado siglos de tradición. Técnicas de pintura, grabado y escultura han sido desplazadas. Los productores plásticos se han alejado de ellas muchas veces de manera honesta, en aras de propagar la experiencia que brinda la percepción de lo artístico; y otras veces como única opción para cubrir limitaciones en el manejo de disciplinas que exigen el dominio de materiales y el conocimiento profundo de los lenguajes, códigos y elementos esenciales que conforman lo visible en las obras de hechura tradicional.

No es difícil saber cuales artistas han virado su quehacer después de una práctica formal académica, en busca de alternativas que desacralicen la obra plástica. Sin embargo esto no importa, lo que interesa es saber bajo qué parámetros técnicos, formales y comunicativos han basado la intención de su trabajo.

Para encontrar respuestas objetivas, es necesario revisar los antecedentes que se han dado en eventos artísticos en los que la concepción de la obra va más allá de lo contenido en el objeto, expandiendo su alcance a los metalenguajes que la rodean.

Uno de los primeros antecedentes se registra con el movimiento italiano *futurista*, que planteó una mentalidad artística "multimedial", orientada al futuro, introduciendo los modernos medios de la técnica en el arte.

A su vez, el *futurismo* influyó en el *dadaísmo*, del que se desprenden nuevos métodos de representación artística, al poner al servicio del arte, las conquistas de la técnica moderna; como por ejemplo, la fotografía y el cine. De la propuesta de desconstrucción y regeneración, fueron surgiendo las nuevas posibles formas expresivas del montaje de materiales, tales como el *assemblage*, el *arte objetual*, el *fotomontaje*, la *poesía visual*, la *tipografía libre*, la *película de arte*, *música ruidosa*. Viniendo todo esto a significar fundamentalmente la mixtura de los medios de expresión artística hasta entonces estrictamente separados.¹

La forma libre, la posibilidad de que todas las cosas de la realidad fuesen objeto de la praxis artística, constituían los principios básicos de esta rebelión artística a través del "anti-arte". desatando al mismo tiempo nuevas posibilidades constructivas de expresión.

El "collage" que utilizara el *cubismo*, se aplicó como "démontage" en el *dadaísmo*, descomponiendo el lenguaje en sus elementos de determinación fonética, y se reconstituyó en la asociación simultánea de sonidos o en imágenes textuales. Con esto se emplearon dos lenguajes distintos que emitían información con códigos compuestos, los mensajes no se limitaban

al discurso visual bidimensional, sino que trascendían los cánones compositivos clásicos, y el comportamiento del color que los *impresionistas*, *puntillistas* y *futuristas* manejaran como lenguaje expresivo.

Marcel Duchamp fue más allá de la imagen y los lenguajes visuales empleados hasta entonces por los artistas, dejando a un lado el objeto creado para ensayar con sus *ready-mades* nuevos módulos de producción artística, proclamando como obra de arte, productos manufacturados en serie. El arte contemporáneo asume así, una nueva definición, y apoyando su valor en la referencia a la realidad, determina su función. Esta conexión vivencial con el objeto, llega a ser más importante que el producto material acabado de la producción artística tradicional. Los mensajes emitidos por la obra, se estructuran a partir de metalenguajes que se nutren de contenidos múltiples, ajenos -casi siempre- de la estimulación perceptual pura, que utilizaran las manifestaciones plásticas anteriores. La obra expuesta no es un fin, sino un medio que soporta un discurso semántico como esencia del fenómeno artístico que representa. Las cualidades sintácticas visuales se reducen a lenguajes codificados por el diseño industrial, que se someten a confrontaciones, muchas veces irreconciliables con el contexto visual que le rodea, de tal suerte que el objeto mostrado, se comporta como un elemento visual aislado, que paradójicamente, acaba por ser "sacralizado" como objeto artístico, ya que para cuestionarlo es preciso trascender lo puramente visual, llegando a una lectura, o mejor dicho, interpretación iconológica, que se encuentra con mucho, ajena al espectador común. El potencial expresivo visual de la pieza es nulo, si como objeto se le observa.

Los *dadaístas*, aunque distantes ya de los códigos visuales practicados durante siglos, soportaron sus objetos y acciones "anti-artísticas" con lenguajes provenientes de otras disciplinas; la danza, música, literatura y escenificación teatral, se unieron en una combinación interdisciplinaria, que tendía a activar la sensibilidad acústica simultáneamente con la impresión visual.

El llamado *bruitismus*, antecedente *futurista-dadaísta*, amalgamó este tipo de representaciones ofrecidas en el "cabaret voltaire". Del comportamiento de los mensajes audiovisuales con relación al espacio circundante; no existe, de manera específica, documentación que describa lo sucedido, por lo que se deduce de estas experiencias su carácter aislado, ajeno a un discurso visual afianzado en el manejo racional de la percepción humana. Lo artístico sigue inmerso en el ámbito semántico-conceptual.

Con el surgimiento del *Bauhaus*, el concepto interdisciplinario del arte vuelve a presentarse. En el manifiesto fundacional de abril de 1919, proclama Gropius a sus colaboradores: "emprendamos todos unidos la construcción del futuro, en el que todo tendrá un solo semblante -arquitectura, escultura y pintura."²

Durante sus primeros años el *Bauhaus* tuvo el sello preponderante de aquellos pintores procedentes del *expresionismo* del *Sturm* y del *Blaue Reiter* para los componentes de este último era de gran importancia la idea romántica de la correspondencia de las artes, discutida en su revista y tomando como ejemplo el "Prometeo" de Skriabin; ensayo sobre la

interacción de la música y la iluminación cromática.

Kandinsky, miembro fundador del *Blaue Reiter*, creía en la obra de arte total, en el sentido que ya Richard Wagner Había planteado en su obra de teatro. "Der Gelbe Klang" (El tono amarillo) donde sintetizaba en una sola composición; pantomima, juego de luces y música.

Una vez disuelta la *Blaue Reiter* por la primera guerra mundial, las ideas desarrolladas por el grupo, proporcionaron una sólida base para el *Bauhaus* al pasar a su cuerpo docente, Kandinsky, Klee y Feininger.

Con esta tendencia pedagógica de integrar las artes en un solo discurso, Moholy-Nagy en 1923, anuncia la segunda fase "funcionalista" en la evolución del *Bauhaus*, en la que el arte fue sometido a prueba en cuanto a su "aplicabilidad", mezclándose con el diseño industrial. La tendencia estética del *De Stijl*, contribuyó esencialmente a ello, por la influencia directa de Theo Van Doesburg al externar en conferencias, los principios de un movimiento artístico estrictamente abstracto y funcional. El fundamento teórico de este movimiento fue concebido en primera instancia por Piet Mondrian, quien elaboró un sistema para la pintura a partir de formas geométricas puras, que posteriormente, con el *Neoplasticismo*, fue expandiendo a la arquitectura y el diseño.

Los elementos geométricos verticales y horizontales así como los colores primarios y los no colores (blanco, negro y gris), aspiraban a funcionar en una ordenación que llevase a la percepción inequívoca de lo regular, lo constructivo y lo funcional, excluyendo la interpretación individual. Estos preceptos que la teoría de la abstracción funcional pura planteaba para ser aplicados estructuralmente en todos los ámbitos vitales a través del *neoplasticismo*; se vieron modificados ya en la praxis, virando hacia lo que Van Doesburg llamó "elementarismo orgánico", según el cual, la construcción arquitectónica debía desarrollarse innovadoramente, con base en los elementos esenciales de configuración propios de la arquitectura: volumen, superficie, tiempo, espacio, luz y color, así como en los materiales empleados y la función que tenía por cumplir la obra. La adecuación orgánica a los datos de un procedimiento constructivo racional debían estar ajustados a los condicionantes de un entorno para cumplir su finalidad funcional, desligada del severo dogmatismo formal de Mondrian.

Con la visión creadora desarrollada en el *Bauhaus*, sus egresados cambiaron el concepto de lo artístico, partiendo del ordenamiento sintáctico visual, hasta la resemantización de su contenido. La percepción del contexto circundante del ser humano, se convertía en el "motor" de una nueva génesis artística; la integración y expansión de disciplinas, hacían de la vida cotidiana una experiencia rica en estímulos perceptivos que manejados de manera técnica, científica y humanística, aportaban una nueva visión del mundo. Este intento más sólido, madurado en el *Bauhaus*, por hacer del arte una experiencia totalizadora, se vió truncado por los nacional-socialistas alemanes y por la segunda guerra mundial. Sin embargo, grupos de artistas, algunos exiliados del *Bauhaus*, siguieron experimentando con la pintura, intentando manipular códigos de manera racional, con la intención de que el espectador participara más activamente durante la percepción de un objeto artístico.

La *abstraction-creation*, reúne a principios de 1931 un grupo de artistas con la finalidad de fomentar el arte no objetivo, mediante exposiciones en común. En torno a Theo Van Doesburg, Naum Gabo,

Antoine Pevsner, Auguste Herbin y George Vantongerloo, pintores y escultores de todos los países, practican desde el *constructivismo* al *neoplasticismo*, desde la *abstracción lírica* a la *expresionista*, realizando reflexiones teórico-metodológicas enfocadas al estudio de la forma y de los elementos cromáticos en la pintura, en especial a efectos de visión físico-ópticos como la disposición cromática espacio-plástica y el efecto vibratorio.

Sin embargo, la *abstraction-creation* tiene un enfoque hasta cierto punto limitado en el manejo racional de los elementos básicos del lenguaje pictórico.

Es con la aparición de la llamada *action painting* (pintura de acción) con su equivalente europeo en la *abstracción informal*; en que el color puro se desborda en grandes superficies, con marcada fuerza expresiva, redescubriendo la variada escala de las propiedades cromáticas. Barnett Newman, Ad Reinhardt, Ellsworth Kelly y Mark Rothko, entre otros, explotan el potencial expansivo del color por medio de la combinación de todos los tipos de contraste, produciendo desde efectos de profundidad, hasta transparencias atmosféricas y movimiento vibratorio.

Junto a esta tendencia abstracta, nace el *hard-edge* que se vale de campos cromáticos delimitados para producir movimiento contenido. El surgimiento de nuevos materiales a base de resinas sintéticas (ciclohexanoicas, algodón pólvora, acetato de polivinilo, metil-metacrilatos, etc.) permite y motiva a los practicantes de esta representación pictórica, realizar sus obras con colores de alta intensidad cromática, ideal para su aplicación en planos tómbricos.

Otra rama de la abstracción fue "descubierta" en 1964 por la revista "Time"; el arte *op* surge como moda internacional, aunque hacía años que existía junto con el arte *cinético*.³

Estas propuestas específicas explotan los hallazgos ópticos aparecidos en casi todas las manifestaciones abstractas, en especial en el *hard-edge*.

Su temática y medio expresivo es conformada por ciertos fenómenos del sistema visual, que aunque inherentes a la percepción humana, pocas veces habían sido activados de manera tan dirigida, con un propósito artístico. Partiendo de la experiencia cromática en tendencias pictóricas anteriores, y sobre todo de modelos simples empleados por psicólogos. Artistas como Yaacov Agam, Josef Albers, Max Bill, Julio Le Parc, Yvaral, Larry Poons, Vasarely y muchos más, generan con sus obras, efectos ópticos sumamente inestables, a fin de crear experiencias estéticas unificadas y regidas por vibraciones cromáticas y movimiento oscilante. El parpadeo, la pulsación y el deslumbramiento visual, por lo general son logrados con diseños delineados con precisión, explotando fenómenos ópticos de grupos de figuras, movimiento aparente, imágenes persistentes y diseños de "muaré". Otras obras menos agresivas a la vista, presentan "acertijos" espaciales con inversiones de figura fondo y de figuras ambiguas. El *op art* apela a la participación (muchas veces involuntaria) del espectador, obligándolo a moverse en el espacio de exhibición para apreciar toda la gama de efectos.

El *Groupe de Recherche de L'art Visuel* (GRAV) llegó a diseñar entornos museográficos para que el público pudiera obtener una experiencia

expansiva a partir de las obras.

La pintura a través de estas manifestaciones abstractas, descubre nuevos códigos de comunicación visual que trascienden el plano de representación matérico, para extender sus mensajes al contexto espacial arquitectónico. La iluminación, el color y las distancias disponibles en los contextos de exhibición se unen al discurso visual que percibe el espectador.

No obstante, el concepto de cuadro y objeto artístico, sigue presente, cultivando el mito de la obra única, pieza de museo, reduciendo por conductismo la participación activa del público. Lo formal, objetivo, sintáctico del producto visual, se encuentra supeditado a metalenguajes que soportan valores semánticos ajenos a lo propiamente artístico.

El *expresionismo abstracto*, derivado de una postura moral desgastada por la guerra, en el que el individuo logra liberar su desesperanza a través de todo el espectro expresivo de los elementos que conforman el alfabeto de la visión; tiene en el *neodadaísmo* de los cincuentas, la contrapartida a este arte concebido en "torres de marfil".

El *neodadaísmo* surge como una visión provocativa que cuestiona críticamente la problemática social referida a su época. Las artes plásticas, en conexión con la psicología y la sociología, apoyan su concepción en la participación interdisciplinaria, tratando de acrecentar los recursos expresivos con el aprovechamiento de la técnica moderna. El fin es lograr la concientización humana. La comunicación de códigos ubicados en ámbitos semánticos paralelos a la obra visual, permite disponer de todos los medios, componentes triviales del entorno habitual del ser humano, para retomar y justificar la máxima *dadaísta*: "todo lo real, todo lo que ilumine la conciencia, tiene valor. Por lo tanto lo que se usa cotidianamente, se convierte en algo tan relevante como los diversos procesos de la vida diaria."

Con el *neodada* se rompe tajantemente con los lenguajes artísticos compuestos por elementos físico-ópticos. La estructura compositiva, el color y la materia pictórica, quedan a un lado para dar paso al arte de acción. El *happening*, como manifestación artística tipificada, más no definida, hace su aparición después de aproximaciones llevadas a cabo por el *futurista* Filippo Marinetti, bajo la teoría de "el público debe participar y no sólo observar." También el *dadaísta* Kurt Schwitters y el taller dramático del *Bauhaus*, dirigido por Oskar Schlemmer, quien rompe las barreras del teatro, danza, pintura y tecnología. En busca de la afirmación de lo vivencial como elemento expresivo dentro de la configuración artística, el *happening* nace como tal en los años cincuentas intentando plantear acciones artísticas que conecten directamente con la vida diaria.

En 1952, John Cage, Robert Rauschenberg y Jasper Johns, montaron lo que se puede considerar el primer *happening*; uniendo música, poesía, sonidos, películas y danza.⁴ Sin embargo fue Allan Kaprow, en 1958 quién utilizó el concepto *happening* para un suceso artístico desarrollado en la "Reuben Gallery" de Nueva York, en la que se invitó a los espectadores a tomar parte en las actividades de los actores, tales como rodar barriles,

4.-R. L. Goldberg. "Performance live art 1909 to the present." N. Y. 1979

arrastrar placas de aluminio, etc.⁵ Este evento propició una definición aproximada del *happening*, en la que se afirma que la composición de todos los materiales, acciones, imágenes y sus relaciones espacio-tiempo, debe efectuarse de una forma sencilla y práctica. El *happening* no debe ensayarse, y tratándose de no profesionales, sólo debe ejercitarse una sola vez.

El *happening* como suceso artístico elimina las diferencias entre artista y público, intentando sacudir el letargo producido por comportamientos rutinarios y mecanismos mentales por medio de la extensión de una sensibilidad "artística" utilizando el entorno con todos los estímulos que pueda contener: imágenes, sonidos, tiempo, gestos, incluso olores.

Con abundantes contenidos semánticos, el *happening* exige del público (bajo su propia responsabilidad) la ordenación de los conceptos que se puedan derivar de él.

En Europa, a diferencia de los Estados Unidos, poco a poco este tipo de representaciones se fueron haciendo más intelectuales. Con la marcada disposición de considerar esta forma de actividad, algo mucho más serio. El sentido lúdico fue eliminado para imponer situaciones provocativas de rechazo o náusea. El espectador se sometía a fuertes estados de tensión al verse frente a situaciones repulsivas. Stuar Brisley, por ejemplo, pasó muchas horas casi sin moverse en una bañera llena de agua y vísceras de animales. Obras aún más extremas, llenas de violencia, fueron llevadas a cabo por los miembros del *accionismo vienés*, en especial el *Orgien-Mysterien-Theater* compuesto por Hermann Nitsch, Otto Muehl, Günther Brus y Rudolf Schwarzkogler. Muchos de sus eventos y acciones se caracterizaban por expresiones sadomasoquistas, intentando generar atmósferas ceremoniales prolongadas, brutales y obscenas; en las que los participantes desnudos, eran bañados con sangre y entrañas de animales sacrificados. Nitsch decía: "he tomado sobre mí, lo aparentemente negativo, desabrido, perverso y obsceno, la pasión y la histeria del acto de sacrificio de manera que USTED se evite el desdoloroso, vergonzoso descenso hacia el extremo."⁶

27

Los austriacos desecharon la representación de la realidad a través de un medio, para usar la realidad como medio de creación formal, sus eventos fueron acontecimientos directos y literales, no actuaciones teatrales. Llegando a representar una estética terrible y mortal en aras del arte. Vito Acconci, Chris Burden, Terry Fox, Barry Le Va, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Arnulf Rainer, Klaus Rinke, Keith Sonnier, William Wegman y otros, se sometieron a múltiples autovejaciones: marcas e incisiones sobre el cuerpo, quemaduras por largas exposiciones a la luz solar, se dejaron caer bloques de cemento sobre los dedos de los pies, se quemaron el cabello, etc. El extremo máximo llegó con la muerte de Schwarzkogler, quien se matara en nombre del arte por medio de actos sucesivos de automutilación.⁷

Ya estos sucesos bien pueden ser catalogados dentro del llamado *arte corporal* (body art) en donde el artista emplea su cuerpo como elemento

5.-K. Thomas. op.cit. p.112

6.-A. Henry. "Environments and happenings." p.168

7.-J. A. Walker. op.cit. pp.56-58

temático y medio de expresión. Es importante resaltar que desde hace siglos, bailarines, mimos, acróbatas y "strippers", utilizan el lenguaje del cuerpo como fin expresivo, sin embargo la carga conceptual de los códigos de comunicación es distinta a la del *arte corporal*.

En contraste con el *happening* y el *body-art*, el *performance* surge como una propuesta planificada y perfectamente estudiada. Aunque cabe aclarar que difícilmente podemos llegar a la definición de manifestaciones artísticas que justamente están desdefiniéndose, como la del *performance*. Sin embargo las denominamos, pero no las significamos; y nos referimos a ellas como tendencias no objetuales que, de alguna manera, señalan lo puramente visual de una acción humana cualquiera, con ocasional intervención del público o bien recurren a lo sensitivo táctil y tipográfico o televisivo como posibilidades de los artistas visuales de correlacionarse con las otras artes para reactualizar sus obras; propiamente para tratar en algo de equilibrar nuestro espacio sensitivo.⁸

Sospechando -algunas veces- la posible respuesta del público; Gilber y George desarrollan esta manifestación para generar una crítica de la vida artística y del mundo del arte.

Paralelo a estos sucesos, aparece el grupo *fluxus* integrando el *happening* y el *performance* a la música, el teatro y las artes plásticas, a través de códigos nuevos, apoyados en recursos tecnológicos. John Cage y Nam June Paik, inician las acciones *fluxus* para prolongar en París (Yves Klein); Nueva York (Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Jim Dine, Dick Higgins y Robert Rauschenberg), en Alemania (Wolf Vostell, Bazon Brock y Josef Beuys), Japón (Murakami, Tanaka y Kanayama).

El movimiento *fluxus* tuvo gran trascendencia en el desarrollo de tendencias nuevas en teatro, ballet y sobre todo en las artes plásticas; generando entre otras derivaciones, el llamado *arte procesual* en donde lo artístico se reduce a la concepción del suceso, el quehacer cotidiano de la vida, es el medio donde cambia la habitualidad irreflexiva, por una asimilación consciente de la realidad, intentando destruir lo convencional.

A pesar de que estas manifestaciones se encuentran prácticamente inmersas en el *arte conceptual* desmaterializante, el practicante debe considerar el cómo, dónde y bajo qué condiciones la acción se enfrenta al público, vinculando el potencial expansivo de los mensajes emitidos por cualquier material artístico, con cualquier cosa dentro de una situación determinada; acciones y materiales ubicados en el evento, pueden convertirse en medios para lograr un lenguaje artístico, y aunque los elementos de comunicación están apoyados, básicamente en la carga semántica contenida en formas, sonidos y gestualismo; la percepción es el canal para activar referentes culturales. No obstante, no se recurre al manejo racional de las posibilidades psico-fisiológicas para enriquecer el conocimiento de una realidad material.

Quizás lo que hay que rescatar de estas manifestaciones, es el esfuerzo por expandir la experiencia artística en ámbitos cotidianos, recuperando todas las categorías estéticas de la experiencia diaria, para hacer del arte un sistema de vida.

Si de todos estos ejemplos que comienzan a darse con el *futurismo*, sacáramos al menos un factor en común, sin duda surgiría la intención por transgredir el espacio tradicional de representación; derribar las barreras del marco, los esquemas compositivos clásicos y dispersar el efecto artístico en elementos contextuales, aunque la respuesta emocional no siempre surja directamente de la percepción. Hay un paso intermedio que funciona al ser activado el factor mnémico cultural.

Después de estos procesos en que el arte se torna en concepto dejando atrás la materia, hay un vacío que obliga a los artistas a retomar la estimulación sensorial. Nutridas por los esquemas que el fenómeno artístico fue adquiriendo en el proceso histórico; aparecen así, manifestaciones que se aferran a los factores perceptivos. La técnica, la buena factura de la obra terminada vuelve a surgir como posibilidad expresiva planteada en contextos espaciales envolventes.

Duchamp vuelve a influir en nuevos tipos de obras. Los artistas retoman el cuestionamiento de los *ready-mades*, al recapacitar en el papel de los contextos de exhibición y los metalenguajes sobre el objeto expuesto, dotándolo de un poder subjetivo que le asigna el título de elemento artístico. El artista asimila la lección al comprender que un objeto plástico basa sus características fundamentales en su desenvolvimiento en el espacio. De esta suerte brota la inquietud de "materializar" la esencia funcional de las corrientes desmaterializantes.

Con base en esta consideración teórica, brotan expresiones artísticas en las que el *entorno* es el soporte de configuración artística. Con antecedentes en las *Merzbauten* (construcciones Merz) del *dadaísta* alemán Kurt Schwitters hechas al rededor de 1920; artistas como Richard Serra, en la década de los setentas, se valen del espacio y los elementos que lo contienen y delimitan para estructurar el esquema de una experiencia en la que el contexto que circunda al espectador es la obra misma. Ya no exista la pregunta, ¿qué es? sino ¿cómo debo reaccionar ante esto?. Los esfuerzos que se vertieron en la creación de los *entornos* para expandir la gama de percepciones en el espacio, quedaron sujetos a lo visual, difícilmente se puede afirmar que hubo un manejo consciente de la proxémica y su influencia sobre el espectador. Quizás este desaprovechado recurso sea la clave para que estas configuraciones espaciales tengan la suficiente incidencia sobre las sensaciones y respuestas emocionales en el espectador. Las unidades sintácticas de la visión no llegaron a ser explotadas en su totalidad. Tal vez los artistas seguían tratando de elaborar formas con lenguajes de la escultura y la pintura sin pensar que el *entorno* como generador de una vivencia artística, tiene códigos híbridos, compuestos por esquemas que la arquitectura a llegado a rozar, pero nunca a dominar en su totalidad, tal vez por el devastador anatema que Morris Sullivan lanzara al asegurar que en arquitectura: "la forma sigue a la función."

En aras por descubrir la conexión entre la arquitectura, escultura y pintura con la vivencia global del suceso artístico configurado a partir de las percepciones cotidianas, propias de la vida diaria de cualquier persona, los productores plásticos realizan obras en las que no sólo el *entorno* concebido con unidades abstractas, es el medio y el fin del suceso, sino que se valen de referentes perceptuales con toda su carga semántica, para conformar las llamadas *ambientaciones* (Environment) en donde todos los esfuerzos

anteriores, conceptuales y objetuales, se funden en discursos que explotan el potencial expresivo de la imagen, la masa, el interespacio y todos los elementos propios del espectro de las percepciones.

La estructura espacial configurada artísticamente, envuelve por completo al espectador y lo inserta sin violentar su participación, en el funcionamiento de la obra. Su respuesta no sólo es el resultado de la puesta en crisis de conductas e ideas culturales, sino la activación multisensorial. Lo psíquico y fisiológico se combinan para recrear y crear conocimientos del entorno humano.

En obras como las de Edward Kienholz, ubicadas en el llamado *funk art*, se pueden detectar recursos técnicos de otras tendencias plásticas; el *ensamblaje*, por ejemplo, se hace presente al unir objetos cotidianos, cuidadosamente deteriorados, dispuestos en esquemas compositivos que se asocian fácilmente con su función en ámbitos humanos, utilizándolos como medio para producir reflexiones grotescas sobre el comportamiento social ante la coacción del consumismo; pero al verse recontextualizados en espacios de exhibición, se libera toda la fuerza expresiva y simbólica contenida en sus imágenes.

Contrastando con la propuesta de Kienholz; George Segal conforma sus *ambientes* con imágenes sintetizadas, en las que el color es reducido a una gama mínima. Vaciados de yeso de seres humanos en acciones congeladas son integrados en atmósferas inquietantes, que ubican la atención en las formas bi y tridimensionales para que la reacción mental surja después de la dosificación de percepciones.

Junto a las *ambientaciones*, tendríamos que nombrar a las llamadas *instalaciones*. Sin haber una diferenciación específica, encontramos vasos comunicantes entre estos dos tipos de configuración plástica: el espacio y el entorno son soportes en que la formatividad se lleva a cabo. Sin embargo, el género de la *instalación* se desprende de una tipificación debido a sus múltiples alcances, aunque bien podríamos (por consenso) encontrar que la intención es la principal diferencia. Mientras que la *ambientación* apela a las atmósferas creadas por medio de imágenes conectadas a referentes formales y semánticos propios de conductas colectivas impuestas por costumbres y sistemas de vida; la *instalación* constriñe su funcionamiento al efecto "aparador", el público puede internarse en la estructura de la obra y ser afectado por estimulación sensorial múltiple, pero casi siempre resulta limitada su participación, quizás por el hecho de que el lenguaje que se maneja se apoya en elementos formales no familiares al público, o porque todo está dispuesto "museísticamente", de tal manera que el espacio se hace represor o inhibidor. En la *ambientación* el espectador participa como recurso de configuración artística (medio y fin). En la *instalación*, todo está dispuesto para ver cómo funciona.

Seguramente en estos puntos surgirán objeciones ya que estas obras intentan evadir, -al igual que el *performance*- el estereotipo.

Pero pensemos que no es el objetivo de este trabajo el intentar dar un esquema preciso de las corrientes artísticas surgidas en el último cuarto de siglo.

Lo que sí es necesario dejar claro, es el hecho de que con las *ambientaciones* e *instalaciones*, los objetos e imágenes propios de la vida diaria, recuperan mucho de su potencial expresivo, tanto visual como

semántico, sin duda aquí llegamos a un punto importante en la búsqueda de resoluciones al problema del aislamiento del espectador cuando se interna en contextos museográficos, ya que "gracias" a las reglas de conducta que imponen los espacios de exhibición, el público puede recapacitar y percibir cualidades expresivas de objetos que de tan cotidianos se hacen imperceptibles.

Dada la complejidad y lo efímero de estas obras, es difícil verlas de la misma manera en que se observa un cuadro o una escultura; por lo que es preciso confrontar su valor plástico con su permanencia en el espacio que ocupa, mismo que la dota de una categoría privilegiada, sacralizándola como objeto artístico. Ya Duchamp utilizó sus *ready-mades* para activar estas "cualidades" que el contexto museístico aporta a un objeto cualquiera, apoyándose en el contenido semántico. Más tarde los *neodadaístas* lo refrendaron desarrollando y exagerando la forma. Marcel Duchamp en una carta dirigida a Hans Richter en 1962 se expresa de esta forma del resurgimiento *dadá*: "este *neodadaísmo*, que llaman *nuevo realismo*, *pop art*, *assemblage*, etc., es un camino fácil basado sobre lo que hacía *dadá*. Cuando descubrí los *ready-mades* pensé en desalentar a la estética. En el *neodadaísmo* han tomado mis *ready-mades* y les han encontrado belleza estética. Les tiré a la cara el portabotellas y el mingitorio como un desafío y ahora los admiran por su belleza estética."⁹ si bien son ciertas estas consideraciones, también tenemos que aceptar que las corrientes de posguerra retoman este desafío del orden estético y social para estructurar un nuevo esquema de consumo artístico, que se deriva a partir del condicionamiento que imponen los espacios de exhibición.

Los objetos triviales recontextualizados, emiten información que difícilmente puede recibirse en un entorno habitual, esta apreciación que para Duchamp significaba el "camino fácil", llevó a retomar el potencial estético de una imagen, manipulando el mito que impone todo el aparato de difusión artística.

Las *ambientaciones* de Kienholz, Bruce Conner o Paul Thek, se valen de estos recursos, que bien pueden fundamentar su valor artístico en lo puramente plástico, retomando los inevitables contextos de exhibición para exigir del espectador una percepción atenta y predispuesta.

Es obvio que con estas manifestaciones, se adopta una postura diferente, intermedia entre la exhibición estetizante y la ruptura radical con el sistema galerístico que intentaran burlar los *dadaístas*.

Después de siglos de surgimiento del coleccionismo, de los museos y galerías, estos espacios siguen existiendo, prestigiando la producción plástica y a sus autores. Por más que se modifiquen los sistemas museológicos, que los recursos técnicos audiovisuales evolucionen y de que se optimicen los diseños museográficos; los espacios de exhibición artística seguirán mostrando la producción visual que se genere.

Todos los intentos que se han realizado y que seguirán dándose en aras por encontrar otros medios de distribución artística, no serán lo suficientemente firmes como para anular el poder de incidencia que tienen los aparatos de difusión institucionalizados. Pensemos que ni el llamado arte

sociológico, con todos sus experimentos a nivel masas, ha podido superar la "tentación" de incursionar en ámbitos de exhibición tradicional. Las experiencias enfocadas a desarrollar el fenómeno artístico a nivel social, casi siempre han quedado en proyecto o en anecdota. Recordemos el "bombardeo en Venecia", anunciado por el "colectivo de arte sociológico" durante la bienal de 1976 en Italia, que intentaba "bombardear" con imágenes proyectadas sobre fachadas de edificios a la ciudad. O el recuadro en blanco publicado en Le Monde, el 12 de enero de 1972 por Fred Forest, con el que invitaba al lector a expresarse mediante la escritura o el dibujo, pretendiendo romper la trama densa de las columnas tipográficas ofreciendo un vehículo para sus propias informaciones, el pasaje del consumo pasivo a la participación activa.¹⁰

Estas dos experiencias extramuros sucumbieron; la primera antes de desarrollarse por falta de apoyo institucional, y la segunda, Forest tuvo que resignarse a difundir las contestaciones en galerías de arte.

En México, Hervé Fischer se valió del Museo de Arte Moderno para relizar el evento: "La calle ¿adónde llega?", intentando "meter" la calle al museo.¹¹

Aunque es obvio que los lenguajes artísticos que maneja el arte sociológico se apoyan en el contenido pragmático y no precisamente en la forma; que no busca representar lo social, sino cuestionar los procedimientos con que habitualmente se lo representa; sería absurdo ocultar que los espacios de difusión tradicional han recibido estas experiencias, y aunque Forest decía que: "para el artista sociológico, el problema no es saber que representar, cómo representarlo, sino cómo provocar la reflexión sobre las condiciones mismas de nuestro ambiente social y sus mecanismos."¹² Las formas o el discurso sensorial percible, han sido mostradas con recursos museográficos.

Aún el *land art*, el que se da después de la tonelada y media de tierra vertida en una galería por Walter de María; aquel en que los artistas ya no utilizan el paisaje como fondo decorativo de una producción escultórica, sino que hacen de la vastedad de los espacios naturales el verdadero objeto artístico; ha recurrido a la tecnología, relacionándose estrechamente con el medio televisivo y fotográfico, para ilustrar el suceso en ámbitos cerrados.

Todas estas manifestaciones y muchas más que se han dado a partir de las inquietudes que los artistas han tenido por expandir los mensajes que emite la experiencia artística, se han desarrollado o recreado en contextos específicos, espacios especialmente asignados para soportar el consumo. Museos, galerías, espacios culturales, etc. se han convertido en los foros ineludibles que difunden, complementan y sobre todo, otorgan el título de

32

10.-N. García C. "La producción simbólica." p.22

11.-Evento artístico sociológico, llevado a cabo en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México en 1983, en donde se intentó recurrir a la integración artística multidisciplinaria. Lamentablemente, el discurso museográfico dejó mucho que desear, y los resultados de participación por parte del espectador sólo quedaron en anécdotas lúdicas, que de ninguna manera se apoyaron en estimulación sensorial planeada o en guiones museográficos de mediana calidad formal.

12.-F. Forest. "Art sociologique." p.196

"obras de arte" a cuanto objeto se exhiba en su interior.

Del "truco barato" que utilizara Duchamp al "tirarnos a la cara" su mingitorio, y de la contemplación estética que los *neodadaístas* desarrollaran sobre él; los productores plásticos tenemos aún mucho que aprender; por un lado a explotar el mito de la obra de arte, impuesto por los aparatos ideológicos, y no precisamente con el fin de preservarlo, sino con la intención de utilizar los canales de difusión que emplea, y por otro lado a depurar nuestros recursos expresivos, empleando todo cuanto esté a nuestro alcance para estructurar lenguajes de amplia gama referencial a través de una gramática sensorial que se apoye en códigos culturales, en factores psico-fisiológicos, tecnología, y sobre todo, en el manejo del espacio como soporte, medio y elemento de configuración artística.

El uso racional de todos estos puntos pueden ser la diferencia entre manifestaciones pasadas y un discurso plástico apegado a las nuevas necesidades creadas por la sociedad de consumo en esta era de la información.

En una sociedad como la nuestra, que poco a poco va adoptando nuevos sistemas de consumo artístico, el de hoy, tiene que ser un productor plástico firmemente consciente de su labor como generador de conocimiento inédito, que disponga de una educación y cultura sensorial objetiva, afianzada en elementos sintácticos, pragmáticos y no sólo en planos semánticos.

El reto sin duda es doble: contrarrestar la inercia que hasta ahora los egresados de las escuelas de arte han seguido al enrollarse en el sistema que soporta la imagen del artista "paria privilegiado", y por otro lado, conformar obras que pretendan hacer del fenómeno artístico una experiencia envolvente con los medios, pero sobre todo, con las carencias técnicas y económicas que el subdesarrollo nos impone.

CAPITULO II LOS VINCULOS ENTRE PUBLICO, OBRA Y ELEMENTOS ESPACIALES

II-A ALTERADORES DE LA PERCEPCION EN EL FENOMENO ARTISTICO

Dentro de los múltiples enfoques que confluyen al fenómeno artístico, el perceptual es sin duda uno de los más importantes. Su estudio ha partido de disciplinas diversas como la fisiología, psicología o filosofía, entre otras, abriendo un panorama extenso en su análisis.

En el caso de las artes visuales, se puede disponer de estudios serios que abordan cualquier punto de vista de la percepción. Ocioso sería hacer una pobre paráfrasis de lo ya dicho al respecto, sin embargo al ir desarrollando este aproximamiento a una manifestación artística de características específicas, resulta atrayente plantear un esquema propio, vinculado estrechamente con las experiencias pasadas y futuras dentro de los sucesos artísticos que conllevan intenciones claras en cuanto a la necesidad de expandir el fenómeno perceptual más allá del objeto artístico.

Partiendo de las definiciones, encontramos que del término percepción podríamos distinguir tres significados esenciales: el primero sería muy general, por el cual se designa cualquier actividad cognoscitiva. En el segundo se relaciona el acto o la función cognoscitiva a un objeto real. Y un tercero se puede plantear a partir de la vinculación de una operación determinada del hombre en sus relaciones con el ambiente.

En el primer significado, la percepción no se distingue del pensamiento. En el segundo significado, es el conocimiento empírico o sea inmediato, cierto, exhaustivo del objeto real. En el tercer significado, es la interpretación de los estímulos. Sólo en el ámbito de este último significado se puede entender lo que la psicología discute como problema de la percepción.¹ Este último enfoque es el que nos interesa en primer orden.

Particularizando en el caso, remitámonos a los planteamientos sostenidos por los *sofistas*, pensadores griegos del siglo V y IV, que practicaban lo que Aristóteles denominó "la sabiduría aparente, pero no real". Superando la visión fragmentada que los *pitagóricos* imponían entre el reino de los cielos y la existencia sobre la tierra, atribuyendo un orden total al curso de las estrellas y un desorden al mundo "sublunar" habitado por los mortales; los *sofistas* encuentran de manera similar a los *taoístas* chinos, la concepción de un mundo físico sin división, unido por la ley y orden naturales, en el que puede vislumbrarse un aparente caos en el mundo terrestre, sólo atribuible a una lectura subjetivamente errada. Es decir, el caos se da por la distinción entre el mundo objetivamente existente y la percepción que de él se tiene, diferenciando lo físico de lo mental. Es esta

1.-N. Abbagnano; "Diccionario de filosofía." (F.C.E., México, 1989) pp.902ss.

visión que sostenían los *sofistas*, la base indudable de la psicología, que separa la identificación "inocente" del mundo que percibimos, con el mundo tal como "realmente" es. De esta forma, la experiencia sensorial se estrecha con la razón para tener el criterio de evaluación perceptual.

Heráclito advierte que: "las almas barbaras" no pueden interpretar correctamente los sentidos: "malos testigos son los ojos y los oídos para los hombres, si no tienen éstos, almas que comprendan su lenguaje". Es así como el antagonismo entre percepción sensorial y razonamiento queda establecido, pero paradójicamente, también queda marcada la necesidad de relación mutua.

Muchos pensadores antiguos sostuvieron la supremacía de la razón sobre la percepción, pero otros más como Demócrito, defendieron la importancia y necesidad de las sensaciones para nutrir la razón; postura que los *sensualistas* afirmaron al expresar que nada hay en el intelecto que no haya estado antes en los sentidos, y aunque la recolección de datos perceptuales era considerada como un trabajo no especializado; Demócrito se encargó de enaltecer las sensaciones por encima del razonamiento.

Entre los fundadores de la llamada cultura occidental, los puntos de vista respecto a la percepción eran diversos. Sócrates, en el *Menón*, sostiene que "toda busca y todo aprendizaje no son sino recuerdos".² Es decir, consideraba que el hombre disponía de un acervo perceptual, almacenado en una suerte de memoria filogenética, que se asociaba al alma como un vehículo inmortal que iba concentrando las experiencias pasadas para utilizarlas al momento en que el individuo percibía del medio alguna evocación, activando el referente a través de los sentidos.

Este tipo de conocimiento no debe considerarse como una derivación de la experiencia. Platón en sus *Diálogos*, interpreta lo que su maestro trató de decir, como la "contemplación de la verdad", esto es, "el ser mismo que le concierne al verdadero conocimiento: la esencia incolora, informe, intangible, sólo visible a la mente, el piloto del alma"; este verdadero conocimiento se remite a un tipo de percepción esencial que se desvincula de la influencia cultural, para establecerse en terrenos preternaturales, es decir ontológicos. Hay aquí un frágil "hilo" que une la metafísica con la psicología. Sin embargo éste no es un lugar de fácil acceso para el hombre de nuestros tiempos, la información perceptual que se da en sociedades como la nuestra, ha ido desplazando poco a poco la capacidad de utilizar el código de acceso a este tipo de conocimiento. Ese "ojo de la mente" al que hace referencia Sócrates en el *Fedón*³ como vehículo para entrar en contacto con el conocimiento verdadero, se ha visto obstruido, atrofiado por la influencia del exceso de información que es absorbida por los sentidos.

A partir de las enseñanzas de Sócrates, podríamos resumir que el hombre moderno, ha desvirtuado su capacidad de conocer o establecer un pensamiento productivo esencial, por un consumo superficial de percepciones efímeras, que si bien pasan a formar parte de un "banco de datos" mnémico, no logran en su momento, activar los referentes ya

2. -Platón, "*Diálogos*." (Porrua, México, 1973) p. 217

3. -ibidem, p. 404

acumulados.

Sin duda, este planteamiento poca importancia puede tener para el pensamiento "productivo" de nuestros tiempos. Aristóteles se aproxima un poco más en este sentido, al pensamiento moderno, para aclarar que la percepción en su paso por la mente, es convertida en abstracción, eliminando los atributos más particulares de los casos más específicos, para llegar a los conceptos superiores, que son de contenido pobre, pero de extensión vasta.⁴ El recurso del término "abstracción" nos hace más familiar el pensamiento aristotélico, para identificar esa esencia lógica del mundo perceptual desprovista de cargas simbólicas, asociadas al conocimiento puro que Sócrates vinculaba con el recuerdo, más que con la experiencia sensorial inmediata.

Estamos ya identificando el conocimiento "real", asociado con la percepción directa de las esencias, con la captación de lo universal a partir de lo percibido y tamizado por el razonamiento. Aristóteles dice al respecto: "Cuando un particular de una serie lógicamente indiscriminable se detecta, en el alma se hace presente el universal más básico: porque aunque el acto de la percepción de los sentidos se centra en lo particular, su contenido es universal, es el hombre, por ejemplo, y no un hombre llamado Callias."⁵

Aristóteles llega así, a lo que llamo "entelequia", a ese estado de perfección contenida en las sustancias de las cosas y que al fin de cuentas es el fin de todo conocimiento.

Estemos o no de acuerdo con las distintas posturas de los filósofos griegos, tenemos que aceptar que todos convergen a la conclusión de que la percepción directa es el elemento base del auténtico conocimiento. Y justo aquí debemos recapacitar en la vinculación que existe con el arte. Alejándonos de posturas alienadas, propias del pensamiento "productivo" contemporáneo, podemos volver a plantear por enésima vez la pregunta: ¿para qué sirve el arte?, sin ir lejos y adoptando una postura "humilde", encontraremos que lejos del complicado esquema que plantea la respuesta, hay un filón condensado en la aportación que hace el arte a los sentidos, al apelar a ese "ojo de la mente", empleando material perceptible que intenta desatar la entelequia de las cosas, ese aspecto universal contenido en todos y cada uno de los elementos del universo. En este sentido, nos ubicamos en terrenos que superan con mucho la anécdota histórica de las corrientes artísticas, para tocar esa sustancia que ha sido disfrazada con tanta retórica. El arte nos da la posibilidad de utilizar ese "ojo de la mente" del que Sócrates hablara, abriéndonos la posibilidad de un conocimiento más trascendental. Y aunque esto no resulte objetivo para un planteamiento práctico, es saludable exponer esta observación para enlazar la raíz del pensamiento occidental, con algunas consideraciones análogas encontradas por el hombre lógico de nuestros tiempos.

Al dar un "salto" de siglos en la historia, y como una necesidad absoluta por dar una función redituable al análisis de la percepción que nos ocupa; nos enfrentamos con un mundo en el que las identidades y los

4. -R. Arnheim; "El pensamiento visual." (Paidós, Barcelona, 1986)

5. -ibidem.p. 23

pensamientos filosóficos tipificados van desapareciendo. En el caso del siglo veinte, resulta irremediable aceptar que esa "entelequia" de Aristóteles, difícilmente puede ser percibida como parte de un conocimiento trascendental, el pensamiento moderno, o mejor aún, postmoderno, se ha nutrido del eclecticismo universal, para formar hibridaciones culturales, es decir, cada región, país o sociedad, ha deformado o sufrido mutaciones en su pensamiento, para adoptar nuevos esquemas en la producción de conocimiento; los "ojos de la mente" han sufrido una acumulativa "ceguera" como resultado de la estimulación sensorial desenfrenada y punzante, propia de los sistemas productivos actuales, que se valen del cada vez más controlado y sistematizado recurso de la tecnología multimedial y de la metodología teórica de la comunicación de masas, para producir riqueza al precio que cueste. Los resultados son por demás obvios; la sociología y la psicología florecen con la crisis de las colectividades y del individuo.

De ese mundo sublunar, con su caos, que tanto preocupara a los *pitagóricos* por ordenar a través de la deducción y aplicación del orden celeste y natural, no queda nada; nuestras herramientas para ordenarlo se van atrofiando. Aquí no hacemos alusión al producto de la tecnología, ni de la ciencia, sino a la capacidad humana de asimilar su condición por medio del disfrute perceptual del universo que le rodea. Nuestras sociedades se convulsionan tratando de resolver su permanencia atacando las generalidades, mientras el hombre como individuo, se pierde poco a poco en estructuras de pensamiento anárquico en las que imperan los cánones impuestos por los estímulos sensoriales multimediales, y llegando aún más lejos, por los emanados del desorden ambiental.

La posibilidad de aproximarnos a esas sustancias, esencias, principios que unen a las ciencias en un objetivo común, identificado en la metafísica de Aristóteles como la base irreductible de ordenación de las culturas, se va desvaneciendo y nublando, aunque permanece latente, indeleble, como una esperanzadora realidad en los pensadores "emergentes", que han podido canalizar su insatisfacción existencial en búsquedas que les aporten alternativas de encuentro con esa frontera que une la percepción con el pensamiento a partir de las sensaciones, de la activación de los "contactos" sensoriales con el contexto circundante.

Estos entes inquietos, se han dado a todo lo largo de la historia, muchos de ellos con reconocimiento documental, otros muchos, se han escapado del registro ante el mito. Sea cual fuese su condición, todos ellos se han afianzado en múltiples recursos para mantener activa su capacidad de encuentro con las percepciones, que para su identificación nombraremos; trascendentales.

Estos individuos que se han esmerado en "ver" lo que para la mayoría se encuentra invisible, se han catalogado como; místicos, visionarios, mediums, genios, etc.colocándose ante la sociedad como seres aparte, que en su afán por derribar barreras en la percepción del mundo, han llegado a activar la llamada "inteligencia libre", término con el cual, Henri Bergson nombra a la actividad total que puede ejercer el cerebro, pero que es regulada por el sistema nervioso con el fin de sobrevivir biológicamente.

En otras palabras; el ser humano al verse afectado por la información sensorial tan abrumadora que el medio ambiente despidе, se ve precisado a protegerse, y en este sentido, la función del cerebro, el sistema nervioso y los

órganos sensoriales; es principalmente eliminativa, no productiva. Protege e impide el paso de información "inútil" que puede dislocar el estado "normal" del individuo.⁶

La información sensorial captada y convertida en conocimiento, es vinculada con los sistemas de símbolos y códigos implícitos en los denominados lenguajes. De esta suerte, el individuo se "conecta" con la sociedad pero a la vez, ve mermada su capacidad perceptual, al encontrarse sujeto a la tradición lingüística que le impone la pretenciosa convicción de que ese reducido conocimiento adquirido a través de los sentidos y procesado por la razón, es el único conocimiento, que lo estrecha con la realidad absoluta, tan absoluta como que es aceptada por una colectividad.

El universo es conceptualizado a partir de ese conocimiento reducido que el cerebro filtró hasta dejar sólo aquello que puede ser vinculado con un medio ambiente medianamente controlable, perceptualmente hablando.

Pero ¿qué pasa con el resto del conocimiento latente en la percepción?. Dejando a un lado ese "mundo" reducido al que está acostumbrada a pertenecer la gente "normal", nos enfrentamos con aquellos "otros mundos" a los que algunas mentes penetran erráticamente, transgrediendo el filtro del sistema nervioso. El conocimiento que se deriva de la información de estos otros planos perceptuales, forma parte del resto del conocimiento perteneciente a esa "inteligencia libre".

Existen algunas personas que parecen nacidas con la capacidad de aumentar el flujo de información que regula el cerebro para convertirla en conocimiento, otras la padecen involuntariamente a través de estados psicopatológicos, y por último se encuentran las que la adquieren transitoriamente, ya sea espontánea o intencionalmente como resultado de "ejercicios espirituales", la hipnosis o la droga.

El misticismo resulta ser uno de tantos ejemplos de incursión a esos "otros mundos" perceptuales. Como creencia y práctica de quienes buscan la unión íntima con Dios, muestra en todas las grandes religiones manifestaciones de sorprendente similitud. La pasividad completa del alma en presencia de lo divino, la meditación concentrada, la absorción en las cosas del espíritu y la receptividad tranquila. Todo ello se encuentra en las experiencias de los *neoplatónicos* de la antigua Alejandría, en los santos del hinduismo, en los *sufes* del Islam.⁷

Particularizando, quizás uno de los casos más contundentes se encuentra acentado en los éxtasis místicos de las sacerdotizas del oráculo de Delfos, quienes tomaban asiento en un trípode colocado junto a la grieta de una roca, de la cual salía un vapor frío y al parecer intoxicante. Los visitantes -siempre hombres- planteaban sus preguntas y la sacerdotisa respondía habitualmente en forma incoherente y aún antigramatical, pero sus palabras eran "traducidas" en versos por el sacerdote que la asistía.⁸

De igual manera, el misticismo cristiano ha tenido sus representantes:

6.-A.Huxley; "Las puertas de la percepción-Cielo e infierno." (Hermes, México, 1986) p. 22

7.-A.Bancroft; "Religiones de Oriente." (Diana, México, 1979) p. 207

8.-S.Valenti; "Las sectas y las sociedades secretas a través de la historia." (Ed. del Valle de México, México, 1980) pp. 328ss. tomo I

Escoto Erígena, San Bernardo de Claraval, los Victorinos, San Buenaventura, Joaquín de Floris, Tomás de Kempis; y después de la reforma, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, San Francisco de Sales, etc. En cuanto a sectas, podemos nombrar a los *Fratricelli*, los *Begardos* y *Beguinas*, los *Hermanos de la vida común* y *Anabaptistas*, entre otros.

Los monjes budistas también han experimentado estos estados. Esa serie de historias noveladas por el lama tibetano Lobsang Rampa, aparte de ser éxitos editoriales en occidente, son sin duda, descripciones de experiencias perceptuales extraordinarias, que ante el criterio del hombre contemporáneo y sobre todo de occidente, son miradas con recelo, como ocurrencias de insanos o farsantes, hoy ante nuestros ojos, los místicos o visionarios, han perdido cierta credibilidad en algunos sectores sociales, ¿cuál es la razón de esto?, Aldous Huxley afirma que es nuestro clima mental y nuestro ambiente químico lo que ha relegado a estas gentes.

El cerebro al estar químicamente regulado, puede, en términos biológicos, controlar la "inteligencia libre", extrayendo las sustancias que necesita para su equilibrio de los alimentos que consume el cuerpo. En este orden de cosas, se pueden deducir algunas de las causas que llevaban a los antiguos místicos a sus éxtasis espirituales. En el caso de los pobladores de regiones geográficas extremosas, en donde los inviernos son largos, durante casi la mitad de cada año, nuestros antepasados no comían fruta ni verduras, su dieta se restringía a carne de res, cerdo y gallinas, tomaban poca manteca, poca carne fresca y muy pocos huevos. Al llegar la primavera, la mayoría padecían, en formas moderadas o agudas, escorbuto, por carencia de vitamina C, o pelagra, por insuficiencia de complejo B. El doctor George Watson afirma que las deficiencias vitamínicas se encuentran fielmente vinculadas con enfermedades mentales, y que los deprimentes síntomas físicos producidos por estas carencias están asociados con no menos deprimentes síntomas psicológicos.

El sistema nervioso, a decir de los médicos, es más vulnerable que los otros tejidos del organismo, de tal suerte que en cuanto se presentan deficiencias vitamínicas, esta carencia repercute antes en el estado mental, por lo menos de una manera clara antes que en la piel, los huesos, las membranas mucosas, los músculos y las vísceras. La eficiencia del cerebro se ve mermada como instrumento de sobrevivencia y protección biológica.

Las angustias, depresiones, hipocondría y ansiedad, son síntomas de desnutrición, y en casos extremos, las visiones se presentan como consecuencia del mal funcionamiento cerebral, que en su desempeño como válvula reductora de información perceptual, deja pasar a la conciencia mucho material "inútil" (en términos biológicos) del "más allá", de la llamada "inteligencia libre".⁹

Con esta teoría bien se justifica esas visiones aterradoras, asociadas a fanatismos religiosos, en las que el infierno se podía vislumbrar en vida. De esta reflexión, bien puede pensarse que la depresión mental asociada a estos casos generalizados de avitaminosis, pudo ser manipulada por la iglesia como recurso para la conservación de su poder.

Por otra parte, y volviendo al éxtasis místico de los ascetas de

espiritualidad vigorosa, se deduce el porqué de su "contacto" con Dios y esos estados de beatitud alcanzados por los santos que aún hoy se veneran por su capacidad de "interceder" entre las divinidades y los mortales.

Otra posible causa de alteración funcional del cerebro se conecta con los suplicios corporales a los que se sometían mártires y penitentes. Hoy ya no es un misterio el papel que juega el dolor en la alteración de la actividad química orgánica. Muchos de los contemplativos enclaustrados, recurrían a la flagelación con látigo de cuero anudado o hasta de alambres de hierro en su obsesivo afán por "limpiarse" de pecado y poder encontrarse con Dios. Estos suplicios equivalían muchas veces a intervenciones quirúrgicas sin anestesia, que liberaban grandes cantidades de histamina y adrenalina durante la flagelación, y cuando las heridas llegaban a enconarse (cosa común en tiempos pasados) se introducían en el torrente sanguíneo diversas sustancias tóxicas derivadas de la descomposición de la proteína.

La histamina cuando se libera en grandes cantidades puede producir un "shock", afectando al cuerpo como a la mente.

Por lo que respecta a la adrenalina, en grandes cantidades puede causar alucinaciones, y se sabe que algunos productos de su descomposición original, por ejemplo el adrenocromo, tienen estrecha relación en estructura bioquímica con la mescalina, cuyos efectos en la conciencia pueden ser análogos a los de la esquizofrenia.¹⁰

En cuanto a las toxinas de las heridas, estas perturban el sistema de enzimas regulador del cerebro, disminuyendo su eficiencia, abriendo la válvula reguladora de información perceptual del cerebro, permitiendo la entrada a la conciencia de elementos de la "inteligencia libre". Se producen así, psicofenómenos, visiones o experiencias místicas.¹¹

Mortificación corporal y carencia vitamínica, se unían después de los inviernos medievales para recibir la cuaresma con sus cuarenta días de ayuno; con esto el creyente se encontraba en "óptimas" condiciones en lo que se refiere a la química del organismo, para refrendar sus creencias, sometiéndose a auténticos "lavados" de cerebro. Esta forma de fomentar la fe, aparte de llevar al encuentro místico con Dios, confirmaba la fuerza de uno de los campos culturales más poderosos, que la iglesia como institución política convirtió en aparato ideológico al tener bajo su control, todos los medios para anular la resistencia y las reacciones de los dominados, que en este caso, fungían eufemísticamente como creyentes.¹²

Para acceder al encuentro con "otros mundos" perceptuales, no sólo existen los "ejercicios espirituales", hay también otros recursos como la hipnosis, el anhídrido carbónico y la luz estroboscópica. En el caso de la hipnosis, resulta azaroso hablar de este medio con suficiente autoridad cuando no se es especialista, sin embargo es claro que se caracteriza por ser un estado provocado artificialmente, que por lo general (no siempre), se parece al sueño, pero que fisiológicamente se distingue de éste, y se

10.- cfr. W. Reich, "Análisis del carácter." (Paidós, México, 1991) pp. 399ss.

11.- ibidem. p. 145

12.- N. García Canclini, "La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu." Introducción a "Sociología y cultura." P. Bourdieu; (Grijalbo-C.N.C.A., México, 1990) p. 45

caracteriza por el aumento de sugestibilidad, como resultado de la cual se pueden provocar ciertas anomalías sensoriales, motoras y de memoria.¹³

El anhídrido carbónico es otro vehículo. Una mezcla de siete partes de oxígeno por tres de anhídrido carbónico, producen al ser inhaladas ciertos cambios físicos y psicológicos. Aumenta la capacidad de "ver cosas" con los ojos cerrados, que van desde remolinos de dibujos en colores, hasta remembranzas de experiencias pasadas.

Con los ejercicios de yoga se puede lograr una prolongada suspensión de la respiración que lleva a una alta concentración de anhídrido carbónico en los pulmones y la sangre, reduciendo la eficiencia del cerebro como filtro, dejando entrar a la conciencia experiencias visionarias o místicas. Sólo con esta explicación se pueden llegar a comprender de manera sensata, la literatura mística y esos "viajes fáciles" a otros planetas, descritos por Bhaktivedanta Swami Prabhupada.¹⁴

Es esta, una de las justificaciones de los cantos de salmos entonados por los monjes cristianos, o los sutras de los budistas. En los gritos y alaridos hora tras hora de los protestantes revalistas; al gritar o cantar prolongadamente, tienden a expeler más aire del que inhalan, aumentando la concentración de anhídrido carbónico en el aire alveolar y en la sangre, permitiendo alterar el funcionamiento de la válvula reductora del cerebro.¹⁵

El uso controlado del CO₂ en el cuerpo ante supervisión de un especialista, puede aportar resultados positivos en el manejo de cuadros psicopatológicos; recordemos que ante el fin del milenio, los individuos que se desenvuelven en ambientes urbanos complejos, se encuentran propensos a caer en estados "fronterizos"; las neurosis comunes a finales del siglo pasado y permanentes en la primera mitad del presente, han dejado el paso a estados de crisis extremas, que pueden llevar a la ruptura con la percepción "normal" y desatar todos los referentes almacenados en la memoria. La posibilidad de encuentro con "otros mundos" es latente, pero lamentablemente sin control. En este sentido los psicoterapeutas que siguen la escuela de Wilhem Reich, van conformando las bases de la psicoterapia corporal, adaptando el manejo de la hiperventilación como herramienta en técnicas de recuperación.

La lámpara estroboscópica se aparta del aspecto químico para ingresar en el físico. A través de la acción rítmica centelleante, la luz actúa por medio de los nervios ópticos en las manifestaciones eléctricas cerebrales.

Al ubicarse delante de una lámpara estroboscópica con los ojos cerrados, en cuanto la lámpara entra en acción, uno comienza a visualizar dibujos con los más brillantes colores, estas imágenes se van alterando en función directa con el ritmo de descarga del estroboscópio, los colores varían de matices anaranjados y rojos al verde y azul, hasta llegar a los blancos y grises. Cabe señalar que la utilización de la lámpara ha provocado alteraciones motrices en algunas personas, al violentar los estímulos del

13.- H.C. Warren; "Diccionario de psicología." (F.C.E., México, 1989) p.163

14.- cfr. B.S. Prabhupada; "Sri Isopanisad." y "Viaje fácil a otros planetas." (Bhaktivedanta book trust, México, 1977 y 1979)

15.- A. Huxley; op. cit. p.136

sistema nervioso.¹⁶

Quizás de todos los métodos empleados para ingresar a "otros mundos" perceptuales, el de la droga sea el que más se ha utilizado a lo largo de la historia. En muchos pueblos y culturas, el empleo de sustancias psicoactivas ha representado la opción para abrir esas "puertas de la percepción" a las que alude William Blake. A diferencia de los otros métodos expuestos, este ha permanecido vigente desde su aparición hace miles de años, aunque los fines de su uso se han diversificado; desde el objetivo religioso hasta el "viaje" mental propio de nuestros tiempos.

¿Qué ha sido lo que las drogas han aportado al hombre?, la pregunta es simple, pero la respuesta demasiado compleja ya que la historia al no comprender el origen de sus efectos en la conciencia del ser humano, se ha encargado de revestir su presencia con múltiples facetas, predominando el lado turbio y contranatural, el mito o el estigma.

Es justo decir que entre estos enfoques hay un paraje oscuro, ya que cada cultura ha manejado distintos puntos de vista con respecto a los estupefacientes.

El término "droga", como referencia a las sustancias que alteran la conciencia, puede ser detectado a partir del siglo XV, en que comienza a propagarse por todo el mundo, castellanizándose probablemente a raíz de su procedencia de Francia. Aunque su origen es incierto, tal vez su etimología se derive de "cosa de mala calidad", y proceda de la palabra céltica que significa "malo".¹⁷ Con el tiempo, las acepciones se han diversificando y adoptado el término para distintos fines, que van desde el médico para nombrar genéricamente a las sustancias en estado de división minúscula que se introducen en el cuerpo con el objeto de contrarrestar el efecto de una enfermedad o restaurar las funciones normales en el tejido patológicamente alterado,¹⁸ hasta el significado popular como alusión a una deuda. Sin embargo la acepción más generalizada es la utilizada para ubicar las sustancias que afectan el sistema nervioso, alterando los procesos mentales, formando hábito psicológico o físico en su consumo. Aunque en lenguaje especializado, suele ser suplida por distintos términos, dependiendo del grupo social que la consume, de los efectos que causan o de su composición química.

Apegarnos a los nombres que se le dan coloquialmente nos llevaría a un extravío, por lo que es más accesible referirnos a términos genéricos empleados en medicina o química.

Para nuestro enfoque, es necesario ubicarnos en los efectos que causan las sustancias psicoactivas en el hombre. Partiendo de su clasificación general, encontramos dos grandes grupos, uno de ellos se compone normalmente por especies vegetales que son capaces de provocar percepciones subjetivas de lo inexistente, conocidas por alucinógenas, psicomiméticas o psicodélicas. El segundo grupo lo componen las drogas

16. -ibidem. pp.137-138

17. -J. Corominas; "Breve diccionario etimológico de la lengua castellana." (Gredos, Madrid, 1987) p. 221

18. -H. C. Warren, op. cit. p. 100

psicotrópicas que deprimen o estimulan el sistema nervioso central.

Entre las sustancias alucinógenas se incluyen: el LSD (dietilamida del ácido D-lisérgico), el "peyote", la mescalina, la cannabis y la psilocibina entre las más conocidas. Hay sin embargo otras nuevas drogas sintéticas que han sido elaboradas recientemente por lo que se conoce poco de ellas, la mayoría de gran potencia alucinógena. Cabe citar la STP (2,5-dimetoxi-4-metilamfetamina) sintetizada por *Dow Chemical Company*, que apareció en el verano de 1967 para conquistar la reputación de causar "malos viajes". Se distribuye ilícitamente en tabletas casi siempre de 9 miligramos, aunque la cantidad para un "viaje" es de 3 mg. La DMT (N,N-dimetiltriptamina) y otro compuesto que le es muy afín, la DET (N,N-dietiltriptamina) que se manufactura en laboratorios clandestinos. PCP (hidrocloruro de feniciclidina) de la *Parke-Davis and Co.*, con nombre comercial de "Sernyl", aunque utilizable como anestésico inyectable para primates, se elabora en laboratorios clandestinos para ser usada como alucinógeno, se le conoce también con el nombre de la "píldora de la paz" y en ocasiones se vende como "marihuana" sintética.

La lista puede resultar larga, por lo que cerraremos la ejemplificación citando la semilla de la planta llamada "maravilla" o "dondiego", que contiene alcaloides de naturaleza química similar a la amida del ácido lisérgico aunque diez veces menos potente que el LSD.

Hay todavía otras sustancias alucinógenas como la "hawaiian woodrose", la nuez moscada y el procesamiento químico de hipocampos y pequeñas estrellas de mar desecados.¹⁹

Intentar determinar cuando, con que fin y cual droga fue la primera que se consumió, es prácticamente imposible, la literatura científica que aborda el tema presenta contradicciones, sin embargo existen puntos de vista generalizados que llevan a hipótesis bastante sólidas.

Dejando a un lado las referencias literarias que hacen suponer el uso de alguna droga en determinados sucesos como por ejemplo el caso ya señalado de las pitonisas de los oráculos de Delfos y Cumas; podemos encontrar planteamientos más firmes basados en investigaciones serias, en donde especialistas en el tema afirman que a excepción del alcohol; el cáñamo fue el primero de los enervantes usados por el hombre. No obstante R. Wasson, autoridad en alucinógenos, asegura que el consumo de hongos alucinantes existe miles de años antes.²⁰

Es un hecho que el hombre primitivo tenía conocimiento y usaba varias plantas con propiedades psicoactivas, asociando casi siempre, sus efectos con fines religiosos.

Un caso concreto es el de los Aztecas que recurrían a los hongos psicotrópicos llamados "carne de dioses" para llevar a cabo eventos sacramentales. También con fines adivinatorios se ingería la semilla de la

19. -E.G. Warner; "Sources of Hallucinogenic Drugs, including Marihuana." en "Drugs and Youth: Proceedings of the Rutgers Symposium on Drugs Abuse." edit: J.R. Wittenborn et. al. (Springfiel Ill., 1969) pp.163-167 citado en: L.Grinspoon; "Reconsideración de la Marihuana, un análisis psiquiátrico." (Extemporáneos, México, 1973) pp. 259-260

20. -R.G. Wasson; "Soma: the divine Mushroom of immortality." (Nueva York, 1968) p.32 en L.Grinspoon; op.cit.p.58

planta "dondiego de día" que contiene abundante ácido lisérgico. En la actualidad se sabe de nueve tribus que siguen empleando diversos hongos psicomiméticos, muchos de los cuales contienen psilocibina. En norteamérica y en algunas partes del norte del país, muchos indios practican religiones en las que la ingestión de los botones florales del "peyote", es parte necesaria e inevitable de ceremonias.²¹

¿Cuales son las alteraciones que causan las drogas en la percepción?. En este aspecto es difícil tipificar las respuestas, ya que actúan de muy distintas formas en cada individuo, aún cuando se trate del mismo tipo de sustancia y de la misma dosis. La experiencia obtenida a partir de sondeo experimental o recopilación estadística, siempre muestra características dispares. No obstante resulta ilustrativo exponer algunos ejemplos.

Aldous Huxley describe que al someterse al efecto de la mescalina, se topa con un tipo de percepción "purificada" que se diferencia de la normal por el hecho de encontrar impresiones visuales intensificadas, "el ojo recobra parte de esa inocencia perceptiva de la infancia"; siempre y cuando el sentido no esté subordinado al concepto, se puede acceder a visiones "extrasensoriales".

Otras personas descubren un mundo de belleza visionaria. A otras más se les revelan la "gloria", el infinito valor y plenitud de la existencia desnuda, ajena de los conceptos que las culturas asignan a las cosas. Se dice que hay un "oscuro conocimiento" de que todo está en todo. La percepción del color se agudiza, alcanzando a captar muchísimos más matices, ya sean en los objetos exteriores o en las alucinaciones.

Resulta de interés hacer notar que las drogas aparte de estar presentes en la historia de la humanidad desde milenios atrás usándose como vehículo para llegar a estados místicos, también se han infiltrado en el mundo del arte, casi siempre, como elemento exaltador de la percepción. Aunque muchos artistas las han utilizado en un afán por estimular su capacidad creativa; entre los más conocidos podemos nombrar a Thomas de Quincey, Rabelais, Bayard Taylor, Henry Micheaux, Jean Cocteau, Gerard de Nerval, Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, William Burroughs, Allen Ginsberg, etc.²² Registrar las obras que giran al rededor de las drogas sería complicado, sólo como referencia podemos nombrar algunas: "Los paraísos artificiales" (Baudelaire), "Confesiones de un inglés consumidor de opio" (De Quincey), "Escribiendo sueños" (Jack Kerouac), "Opio" (Jean Cocteau), "Almuerzo desnudo" (Burroughs), "Mi rey" (Henry Michaux), "El tiempo de los asesinos" (Rimbaud), etc. Estos testimonios literarios narran con lujo de detalle y, en algunos casos, con exceso de imaginación, las incursiones a estados desatados de "inteligencia libre", en donde a decir de algunos autores, la droga ha servido para activar genuinas expansiones de la conciencia.

Es prudente aclarar que según el tipo, el ambiente, la predisposición y la dosis de droga, las alteraciones varían, por lo que generalizar los estados en que penetra una persona al administrarse estupefacientes resulta absurdo,

21.-cfr.F.Benitez; "Historia de un Chamán Cora." , "Los hongos alucinantes." , "En la tierra mágica del peyote." y "Tierra incógnita." (Era,México, serie popular Nos. 24,2,11,19)

22.-cfr.Baudelaire, et al. "La droga; vida o muerte?" (Extemporáneos, México, 1985) y P.Haining; "El club del Haschisch." (Taurus, Madrid, 1977)

ya que, como se nombró anteriormente, existen dos grandes grupos de drogas, de los cuales se derivan un sinnúmero de clases, que pueden diferenciarse diametralmente en potencia y efectos, de tal suerte que podemos encontrar un "abismo" de distancia entre la cannabis y la mescalina, de igual manera que se encuentra diferencia entre un rompoppe y un whisky.

Por otra parte, existen otros elementos que condicionan el desempeño de la droga en cada individuo, entre estos se presentan los referentes ambientales, morales, culturales y de personalidad. Para ejemplificar, citemos el caso de Charles Baudelaire, quien en su obra "Los paraísos artificiales" (1860), señala que el "hachís" no altera ni añade nada a la personalidad básica de quien lo consume, sino que solamente hace resaltar lo que está latente. En su caso, los referentes "latentes" de una infancia complicada y confusa, aunados a la indeleble marca que dejó su madre sobre la noción del pecado, la existencia del demonio como entidad personal y lo inevitable del castigo para los malvados; influyeron en su obra y sus experiencias con sustancias psicoactivas. Con esta afirmación se viene abajo el tan "sobado" mito de la droga como dadora de inusitados dotes creativos.

Estos comentarios se asemejan notablemente con lo que Timothy Leary y otros autores modernos asientan respecto a la importancia del "escenario" y el "ambiente" durante el acto de consumir la droga. Hay que estar predispuesto a sentirse bien o de lo contrario se puede tener un "mal viaje". Es obvio que en este renglón, la experiencia hablará más que la teoría, por lo que dejamos las afirmaciones a los especialistas.²³ No obstante, siempre es necesario resaltar algunas implicaciones psiquiátricas, psicológicas, fisiológicas o sociales, que se deriven de la utilización de estupefacientes con el fin de acceder a experiencias trascendentales, ya que es poca la información que se maneja a nivel masas. Y en el caso que nos ocupa, difícilmente se puede arriesgar criterios sin caer en la subjetividad.

Tratando de librar la postura mojigata y moralista, es sensato resaltar el fracaso que ha tenido la droga como vehículo liberador de conciencias en colectividades humanas, ya Timothy Leary se "hundió" en el intento por establecer una "isla utópica" en el hotel "Catalina" de Zihuatanejo, donde sus "tránsfugas" de la percepción se apartaron de los mecanismos de la sociedad para experimentar con LSD.²⁴

Huxley después de sus incursiones con la mescalina se pregunta: "¿cómo esta percepción purificada podía conciliarse con el debido interés por las relaciones humanas, con los necesarios quehaceres y deberes?(...) la mescalina procura acceso a la contemplación, pero a una contemplación que es incompatible con la acción y hasta con la voluntad de actuar, con la misma idea de actuar."²⁵

Baudelaire con su preocupación ética y metafísica se refirió al carácter "inmoral" del "hachís" como un "suicidio lento e incruento, peor que si fuera

23.- crf. L. Grinspoon; op.cit. y A. Hofmann; "LSD, Testimonio por su descubridor." (Gedisa, Barcelona, 1980)

24.- J. Villoro; programa radiofónico transmitido el lunes 4 de mayo de 1992 a las 0.15hrs. por ABC. Radio, México, D.F.

25.- A. Huxley; op.cit.p.40

rápido y sangriento porque, igual que todos los placeres solitarios, despoja al individuo de toda utilidad para el resto de los hombres y hace que la sociedad resulte superflua para el individuo al inducirlo a un tipo muy singular de autoadmiración(...) empujándolo hacia un abismo luminoso."²⁶

La "glorificación" o "satanización" es un asunto que no interesa determinar. La conclusión que nos incumbe, es la de estar conscientes que las drogas forman parte de los métodos posibles para "abrir" esa válvula reguladora de información que el cerebro contiene; que puede ser una alternativa para llegar a esa percepción "infinita" del mundo circundante o lograr liberar las imágenes contenidas en el acervo de la mente que ya Sócrates y Aristóteles sospechaban y que la historia ha nombrado de diversas formas: Satory, la suprema experiencia religiosa, el pensamiento de plena identificación con todo lo existente; conversiones, la totalidad dentro de la cual cabe todo, la visión beatífica, sat chit ananda, al-kief, etc.

De todos los métodos empleados para alterar, liberar o acceder a una percepción más rica, podemos extraer un factor común compuesto por la activación de recursos que se encuentran fuera de las normas y las conductas perceptuales de las sociedades modernas. El misticismo es un ejercicio de "alienados", la hipnosis y la hiperventilación; sólo como terapia, y las drogas se asocian al vicio como causa de delitos. Aquel que se atreve a transgredir los cánones, se puede liberar de cargas represivas impuestas por la cultura, pero también, puede marginarse y en el peor de los casos, convertirse en "títere" de otro sistema de poder igualmente represor.

¿Qué alternativas tiene el hombre de lograr esos estados perceptuales sin caer en la "anormalidad"? En este sentido quizás la única alternativa sea el arte; aunque realmente es poco lo que se ha obtenido por medio de él. Si confrontamos la manifestaciones emergentes con respecto a toda la producción visual que la historia del arte ha registrado, tendremos un porcentaje muy bajo. Han sido muy pocas las propuestas que se han dado en busca de una participación sensorial amplia del espectador. Y de los antecedentes sólo podemos extraer unos cuantos ejemplos que se han valido de métodos casi desesperados para intentar abrir esas "puertas de la percepción".

Concretando; tal vez el llamado *accionismo vienés*, sea el suceso artístico que más poder "libertador" pudo haber tenido sobre el público al desatar cargas tabués histórico-sociales propias de la cultura por medio de la agresión y el "shock" emocional, que aparte de apelar a cargas conceptuales específicas, alteraban el orden químico del organismo en el espectador. La adrenalina liberada condicionaba el funcionamiento del sistema nervioso, y los recursos perceptuales "normales", se modificaban para provocar una suerte de estado místico momentáneo para luego regresar al orden de la percepción común, con un nuevo enfoque de determinados conceptos de la "realidad". Un conocimiento nuevo se generaba y una visión reflexiva se implantaba en el espectador. No obstante, siempre se ha cuestionado la "validez" del *accionismo vienés* como suceso artístico, sin duda mucho a tenido que ver la mojigatería moralista de los "exquisitos" del arte al tachar

de poco "éticos" los recursos expresivos de este tipo de eventos.²⁷

El concepto trasnochado de arte que venimos arrastrando desde el renacimiento, a censurado ferozmente los atrevimientos orgiásticos de artistas como Hermann Nitsch y su "Orgien-Mysterien-Theater." Quien al intentar "liberar" conciencias, llegó a utilizar expresiones sadomasoquistas, donde la sangre y entrañas de animales, fueron los elementos violentadores de la percepción en el público. De esta suerte, y con procedimientos un tanto inconscientes y "ciegos", los mismos artistas y críticos anularon una alternativa importante dentro de la evolución del arte como recurso para alterar la percepción y propiciar un acercamiento esencial con los referentes mnémicos del espectador.

Sin duda en el *body art* la agresión desatada pudo haberse depurado sin llegar a extremos de violencia tan cruentos. La expresión brutal y catártica superó al concepto, quedando a la deriva el suceso.

En este sentido, el productor plástico en su calidad de profesional del quehacer artístico, tiene el reto de ser, de alguna manera, útil a la sociedad, tratando de vincular el producto de su actividad con la activación de nuevas formas de recepción perceptual. Y aquí no estamos hablando del discurso demagógico utilizado por ese tipo de representación visual que trata como idiota al espectador, ni a las manifestaciones "ciegas", vicerales y vacías de algunos "artistas vedettes".

El profesional de las artes plásticas en su desempeño como "termómetro" de las condiciones de vida en todos los ordenes de la cultura, debe estar fielmente informado de los cambios y las necesidades de la actividad humana en todas sus facetas, para aspirar a conformar obras realmente necesarias, que funcionen como ordenadores del caos propio del mundo "sublunar", el del hombre. Ya Mc Luhan afirmaba que "el arte es el ajuste. El arte de la vida consiste en un reajuste constante a nuestro ambiente."²⁸

Hoy, mucho de lo que se conoce como objeto artístico es sólo parte de mecanismos de poder muy bien armados, la pintura de caballete, la escultura, la obra gráfica y casi todas las manifestaciones plásticas, lejos de activar recursos perceptuales con el fin de propiciar nuevos esquemas de conocimientos inéditos, en el sentido aristotélico de encuentro con la entelequia de nuestro entorno; se han anquilozado, enrolando en un "círculo vicioso" del que difícilmente las obras de auténtico valor pueden librarse de las reglas impuestas por los sistemas de distribución y consumo artístico.

Hoy, sólo a los "iniciados" o manipulados "snobistas" les interesa visitar museos, al fenómeno artístico lo han resemantizado, o mejor dicho, adaptado como necesidad creada y no como satisfactor de carencias naturales o derivadas de la convivencia social. Los aparatos ideológicos lo han vinculado con objetivos inútiles, causas perdidas para el hombre común.

No obstante, esas "conciencias emergentes" que llevan una inercia en la evolución del arte, se van infiltrando en la historia del hombre, generando alternativas artísticas que inciden en las sociedades actuales.

27. -cfr. A. Henry; "Environments & Happenings." (Thames & Hudson, Londres, 1974) p.168

28. -M. Ragón; "El arte ¿para Qué?." (Extemporáneos, México, 1977) p.139

Ahora la inconformidad de los artistas, a diferencia de las vanguardias de la primera mitad del siglo, se va canalizando en una suerte de "revisión de los restos", para darles una utilidad actual. De esta forma, surgen de manera más reposada, menos discursiva, más esencial, manifestaciones plásticas en las que todas las categorías estéticas tachadas de negativas, brotan como una alternativa de violentar o expulsar las taras que la cultura incrusta en los individuos. La agitación, incitación y subversión violenta, obvia, tajante, ha quedado atrás, ya asimilada. De esta suerte, el "feísmo", el horror, lo repugnante, está latente en muchas de las creaciones plásticas actuales, fungiendo como "purgantes suaves", pero definitivos, tal vez más contundentes que los "desplantes" de las vanguardias. La belleza como categoría estética, asociada al arte, comienza a ser obsoleta e inútil, Michel Ragon afirma que: "el objeto de arte no tiene que ser de obligación útil."²⁹, entendiéndose su utilidad en la medida en que es bello.

No obstante este "feísmo" está rebasando una intención controlada, para convertirse en moda; comienza a ser codificado el lenguaje. El sistema de distribución y consumo artístico, todo lo puede, todo lo absorbe, y los productores plásticos se unen ciegamente a los cánones aceptados y codificados por los aparatos ideológicos. Los "arribistas" hacen "horribles preciosuras" y el círculo se quiere cerrar otra vez.

En este sentido, es preciso recapacitar en la coherencia que la obra visual tiene con su creador y su entorno. Si una función social tiene el arte, esa se encuentra vinculada con las fuerzas que pugnan en la mente del hombre derivadas de su contexto, o mejor dicho, de su campo cultural.

El fenómeno artístico es extravío y encuentro, la opción para satisfacer esa necesidad incontenible del hombre actual por "fugarse" de los procedimientos perceptuales tipificados y condicionados, la alternativa de llegar a lo concreto de la existencia.

Para entender esto, es saludable adoptar la esencia del *Taoísmo*, entendido como "el arte de estar en el mundo", o dicho de una manera más práctica; pensemos en el suceso artístico como un sistema de vida, como el primer y esencial modo de ajuste a nuestro ambiente. Uno de los pocos recursos que ha tenido y le queda al hombre para afrontar su permanencia en este mundo "sublunar".

II-B EL PÚBLICO DE ARTE Y LOS ESPACIOS DE EXHIBICIÓN

Una vez salvada la visión subjetiva de la percepción, toca en turno, el análisis del público que asiste a los espacios de exhibición dedicados a las artes visuales.

Del encuentro espectador-obra, se determinará la validez y permanencia de un objeto o suceso artístico, una vez "avalados" o inducidos por las normas culturales inmersas en el complicado sistema de relaciones impuestas por la producción, distribución y consumo del arte.

Siendo este un panorama vasto, es preciso reducir los alcances de nuestro enfoque. El público como un elemento generalizado, poco nos puede decir al canalizarlo a una situación específica, por lo que la tipificación es inevitable. Justo aquí, encontraremos la primera objeción y serán muchos los que defiendan, a diferencia nuestra, la función artística como una incuestionable aportación de conocimiento para todo tipo de público. Los museos en este aspecto, se han venido topando con múltiples problemas, las obras artísticas con su capacidad polisémica han mantenido en "jaque" a la museografía, propiciando interminables aplicaciones de recursos técnicos, formales y teóricos en los montajes de exhibiciones. Estos recursos representan por sí solos un universo diverso, dependiendo del medio económico, social y cultural, de tal suerte que la museografía que se practica en el Museo Metropolitano de Nueva York, puede representar las "antípodas" de la que se lleva a cabo en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México.

La extensión de los espacios, los recursos técnicos, la calidad y cantidad de obra, así como las características culturales del público, pueden ser diametralmente opuestas de un museo a otro. Siguiendo estas diferencias generales, es conveniente pensar que el público no puede ser tomado como un ente colectivo, en el sentido de "masa" informe, desprovista de características ideológicas y conductuales. Para los grandes museos, ese público que frecuenta exposiciones, puede ser vasto, heterogéneo, impredecible; pero ubicable por estratos culturales.

En el caso de las pequeñas salas de exhibición, comienza a ser "manejable", ya que la difusión de los eventos que se llevan a cabo en galerías y pequeños centros es reducida y se limita a determinados núcleos que tienen acceso a estas manifestaciones. Su naturaleza aislada las hace sectarias y por ende el tipo de espectador que las frecuenta es, de alguna manera, predecible. De esta suerte podemos sospechar quienes van a determinadas muestras. Los ejemplos pueden ser saludables para esclarecer las ideas: pensemos en exhibiciones de reducida difusión en centros que se apartan del circuito comercial, de ellos podemos obtener un claro diagnóstico del público que los visita. Dada la existencia casi "subterránea" de estos centros culturales, los visitantes se llegan a caracterizar por practicar un tipo de apreciación medianamente especializada. Con esta misma suerte corren múltiples galerías.

En estos centros la visita del espectador, fuera de la fecha de

inauguración de exposiciones, es mínima, bien podríamos decir que nula en comparación con la de grandes museos. Sin embargo la participación es de un nivel superior, aunque la museografía casi siempre es austera, carente de un rigor científico y con graves deficiencias técnicas y espaciales.

Se plantea de esta manera la paradoja de lo marginal, contra lo enormemente conocido; los pocos recursos técnicos contra la tecnología multimedial; el público especializado contra el neófito. ¿Cabría plantear otra antinomia entre calidad y condiciones de exhibición de los objetos que se muestran?, quizá sería muy arriesgado, sin embargo es un hecho que en centros de alta difusión como los de la iniciativa privada, se pueden dar el "lujo" de mostrar un Zurbarán junto al "dibujito" de un adolescente "adicto" a revistas de moda. En estos centros culturales, existe un objetivo: atraer más público; sin embargo, la dinámica de participación es especial ya que su museología está afianzada en la adquisición de un "estatus" social, más que en un nivel de conocimiento individual.

Utilizar ciertas estrategias para atraer espectadores a muestras artísticas es válido, siempre y cuando se respete la capacidad de elección personal y, sobre todo, la integridad del individuo; lamentablemente esto es lo último que respetaría un aparato ideológico, por lo que cabe preguntar: ¿de qué sirve abarrotar museos con visitantes, cuando son pocos los que pueden decodificar las obras expuestas?

El consumo del objeto o suceso artístico, sea cual sea la forma en que se dé, será siempre sectario y hasta cierto punto elitista, accesible sólo para determinados grupos de "iniciados", que se apegarán a normas y códigos preestablecidos. En este sentido, es sensato hacer notar que las "élites" no sólo abarcan a grupos de alto nivel socio-cultural, sino también a sectores marginales, de clase media o de cualquier otra índole, cada colectividad genera sus propios esquemas de valores, de esta suerte podemos detectar grupos de "élite" en jóvenes "punks", "banda", "yuppies", etc. En este orden de ideas, no hay que interpretar al "gran público" que asiste a exposiciones, como algo global o totalizante; de esa multitud, sólo un porcentaje mínimo obtiene una experiencia crítica vinculada a lo expuesto, el resto estará soportando la validez de los museos con su visita, que se sujetará a una participación manipulada o inducida, obteniendo de ella satisfactores secundarios ya sean de prestigio, de cumplimiento de deberes académicos, pasar el rato con los amigos o saciar cierta curiosidad propiciada por una difusión concebida con cánones mercadotécnicos y no pedagógicos; sin olvidar, claro está, la "veneración" del objeto "sacralizado" de reconocido valor trascendental.

De esta manera, el fenómeno artístico es malversado, o mejor dicho, bien adaptado a una suerte de "panacea" que todo lo puede y todo lo da, al estar inmerso en un espacio de exhibición.

Sin duda muchos pensarán que es preferible llenar los museos a ultranza, por cualquier medio; que mantener inmuebles vacíos resguardando obras artísticas en calidad de "tesoros" intocables. Se pretende con esto, generar una suerte de aprendizaje por "ósmosis", es decir basta estar frente a un objeto llamado "artístico" para "vivir" la experiencia de lo bello, lo dramático, lo majestuoso o lo excepcional. Este enfoque resulta obsoleto cuando pensamos en las múltiples alternativas de información que nos enfrentan a diario y en cualquier lugar, con las mas diversas categorías

estéticas.

Todo esto nos podría llevar a pensar que los museos no son necesarios como instituciones, que esos grandes edificios son gastos innecesarios; que el hombre no necesita del objeto artístico para utilizar e incrementar su sensibilidad. No obstante, la ya añeja presencia de la obra "artística", se ha adueñado de un lugar suigéneris, que sirve al igual que la biblioteca, hemeroteca o videoteca, como espacio de resguardo, conservación y consulta, pero también, e irremediamente, como un ámbito de fomento al mito, donde las llamadas ciencias del arte (museología, crítica, sociología, etc.) "elevan" y colocan en su lugar apropiado, al objeto o suceso artístico, logrando con esto, hacer de los museos y salas de exhibición, una cristalización del poder en el campo de la cultura.

En este orden de ideas, la presencia de las salas de exhibición son un hecho, y su justificación de ser, se apoya en múltiples opciones; sin embargo los elementos más destacados son sin duda el público y la obra, quienes requieren de un "campo" donde "convivir", y este papel lo asume el museo, galería, centro cultural o como se quiera llamar al espacio donde se expone un objeto con el fin de ser percibido por un espectador. No obstante el aceptar sólo estos dos factores; implica caer en una "ingenua" conclusión, ya que un gran porcentaje de estos espacios, no logran funcionar como enlace obra-público; no muestran los objetos con su propia potencialidad expresiva, ni reciben al visitante brindándole los medios idóneos para experimentar una percepción activa.

Esta aparente comunión entre espacio, obra, medios museográficos y espectador, difícilmente se da cuando se aplica el mismo "rasero" para presentar y recibir todo tipo de obra y de público. Y aquí debe quedar claro que todo individuo tiene derecho a la cultura, pero además, tiene el derecho de exigir canales depurados para ingresar a ella, ya que cada estrato de la sociedad tiene sus propios esquemas de apropiación de bienes culturales, y cuando se enfrenta a medios hostiles, la asimilación de nuevos conocimientos suelen sufrir influencias o resemantizaciones que penden de intereses propios de sistemas de poder. En este sentido, la museología y museografía que se practica en grandes museos, pocos recursos metodológicos pueden aplicar con éxito en exhibiciones temporales. Los ejemplos en la ciudad de México son varios, sólo como ilustración recordemos esa muestra efectuada en el Museo del Palacio de Bellas Artes, que exhibió *"Obras Maestras del Museo del Prado"*; en donde los recursos museográficos fueron prácticamente nulos y la protección de las pinturas llegó a convertirse en represión hacia el espectador ya que entre cada cuadro se ubicó a un granadero.

En cuanto a los centros culturales de la iniciativa privada, el Museo Rufino Tamayo, cuando aún era controlado por el grupo Alfa y la Fundación Cultural Televisa; exhibió *"Los Picassos de Picasso"* atrayendo gente de todos los niveles sociales y culturales por medio de una difusión televisiva arrolladora; todos tenían que ver los "Picassos", y aunque nadie obliga a la gente a ver televisión, es un hecho inobjetable que este medio tiene una capacidad de infiltración en la sociedad superior a cualquier otro. De esta suerte, la tele lo imponía y la visita se convertía en el consumo del "soma" que esa "masa informe" recibía como satisfactor a la necesidad creada. Adentro, en las salas, no había opción de la activación perceptual y mucho

menos de una decodificación extensa. la multitud tenía que caminar en filas compactas, controladas por custodios "adiestrados" para contener y someter, más que guiar o auxiliar al público. Resultaba indistinta la observación: que hiciera una ama de casa; un niño o un experto productor plástico; todos eran números, se pretendía romper records de asistencia a una exposición y el objetivo parece que se logró.

Con esto parecía terminada la misión del museo, sin embargo ¿qué pasó con el público?; después de la experiencia se comenzaron a sentir los efectos; para los escolares fue el juego y el cumplimiento engorroso de una tarea; para el oficinista, la dudosa incursión a la "alta cultura"; para el "iniciado" en las artes plásticas, "un insulto" y la pena de haber caído en la "trampa", ya que enfrente del "Tamayo", en el Museo de Arte Moderno, se exhibían obras espléndidas de Henry Moore. Fue guardando las distancias-algo así como la elección que se hace cuando se va a comer en una fonda: donde haya más gente, es donde debe haber mejor comida.

Algo similar sucede con algunas salas pequeñas (como las de la E.N.A.P.) en donde no se persigue atraer público, sino realizar una gran cantidad de exposiciones, con el fin, tal vez, de dar respuesta a la demanda de espacio o en el peor de los casos, "prestigiar" el papel de los encargados de dirigir las instituciones. Lamentablemente, esto conlleva el pasar por alto la calidad de la obra y de la museografía, propiciando un perjuicio directo en el espectador.

Tratando de ser justos, es saludable reconocer que el juego en los escolares o la inversión del tiempo libre en museos por parte de oficinistas o amas de casa, son síntomas alentadores, que permiten vislumbrar posibilidades de acercamiento entre el arte y el espectador, superando las barreras de los métodos hostiles empleados hasta ahora. Sin embargo, no basta con la respuesta fortuita, es deber de todo aquel que esté vinculado con la difusión de la cultura, el estructurar esquemas de acceso viables a través de propuestas más dignas al ser humano.

Con éstos criterios se percibe claramente la falta de táctica museológica, donde independientemente de la calidad de la obra y del tipo de público, se conciben dinámicas museísticas con criterios mercadotécnicos, que si bien atraen público, no alcanzan a cubrir los alcances potenciales del fenómeno artístico.

Tratando de detectar la respuesta del público, cabe citar que del total de asistentes a exposiciones multitudinarias; con base en los grados de lectura de Pafnovsky, un porcentaje altísimo sólo llega a un primer nivel y así inversamente proporcional para el segundo y tercer nivel. Esta constante se repite, se hace obvia y es parte de lo "normal", sin embargo, pocas veces se presta atención a la posibilidad de abatir porcentajes. Existe un cierto conformismo en los procedimientos museológicos que nos hace pensar que la administración de la cultura se basa en esquemas de privilegio intelectual, donde los más aptos son los que tienen acceso directo al conocimiento, descartando los procesos de apropiación cultural de estratos "no cultos". Se niega con esto, la existencia de grupos marginales, sometiéndolo a todo el visitante a normas de conducta que muchas veces, lejos de fomentar el encuentro con el conocimiento, se convierten en represión subliminal impartida por atmósferas ajenas al sistema de vida de determinados grupos socio-culturales.

La posibilidad de utilizar los espacios e información que pueden aportar los museos y centros de difusión artística, se encuentra lejana para el espectador no "iniciado". El proceso de familiarización toma además de tiempo, un derroche de recursos que no siempre llega a funcionar por falta de procedimientos y metodologías fundamentadas en los esquemas de apropiación cultural de los individuos. El espectador al no poder crear hábitos de conducta compatibles con las normas de las salas, adopta mecanismos de defensa, rebasando el acto lúdico para llegar al vandálico, y las agresiones a las obras e instalaciones no se dejan esperar.

Adoptando una visión idealista, se podría llegar a pensar que la agresión y el daño a un bien común, vale la pena cuando éstos traen al individuo nuevas herramientas para adaptarse a su entorno, en este sentido, el fenómeno artístico cumple una de sus funciones primigenias como generador de la irreverencia o la catarsis por encima de las normas impuestas. Sin embargo los cánones de convivencia social no son tan generosos como para consentir estos desplantes aislados.

Estas consideraciones nos acercan a la separación y sus consecuencias que existe entre el público: Esa aparente apertura a todo tipo de espectador, permite vislumbrar la raíz del problema: la falta de una cultura artística, que no se practica precisamente en los museos, sino en toda la actividad diaria del ser humano.

El consumo artístico se encuentra fielmente arraigado a la educación del individuo, quien adapta sus recursos perceptuales al medio y no inversamente, como tendría que ser en el mejor de los casos a través de los museos. En este aspecto justo es nombrar algunos intentos que ha hecho la museología y la museografía en su afán por concebir el ámbito museístico con base en referentes culturales específicos.

Una de estas búsquedas se da a través de los ecomuseos; versiones evolucionadas de los museos escandinavos al aire libre que Georges Henri Riviére adaptó al contexto francés entre los años 1971 y 1974¹. Lamentablemente este proyecto se ha visto malversado al padecer carencias económicas y crisis políticas. Los ecomuseos en México han tenido su triste versión a través de programas como el de museos locales y escolares, concebidos por Iker Larrauri en 1972² e impulsados por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Desafortunadamente estos proyectos sólo estaban enfocados a asuntos etnográficos e históricos, temas que por sí solos no lograron mantener la permanencia de estos museos hechos por y para determinado tipo de público. Recordemos que todo periodo difícil en un pueblo o nación va acompañado de una proliferación de nacionalismos mal entendidos, historia y etnografía florecen con el fin de "exorcizar" la preocupación que suscita el futuro mediante la exaltación de los valores del pasado; el ejemplo que vive México con su "reforma educativa" nos confirma la regla; mientras en países desarrollados los niños reciben una educación primaria elemental sustentada en la informática, nuestros escolares "reviven"

53

1.-F.Hubert; "Ecomuseos: historia de una idea y su tergiversación." en G.Schmilchuk; "Museos: comunicación y educación, antología comentada." (I.N.B.A.-C.E.N.I.D.T.A.P., México, 1987) p.122

2.-I.Larrauri; "Los niños hacen su museo." en G.Schmilchuk; op.cit.p.486

glorias pasadas y causas perdidas.

Con lo anterior, queda claro que los museos o salas de exhibición, responden más que a una necesidad social, a un prestigio y legitimación de determinado sistema de poder, en donde la obra u objeto expuesto cumple con una función disfrazada, el productor plástico y el público, más que reclamar un ámbito en donde convivir, son reclamados para justificar espacios que prestigian ideologías.

De esta suerte el objeto artístico con su función renacentista sigue prevaleciendo, con algunos cambios, hasta nuestros días, aunque por determinados momentos históricos han surgido manifestaciones artísticas que pretendiendo modificar los mecanismos de distribución y consumo artístico, han intentado salir del medio museístico. Es así como en la década de los sesentas, surge lo que Thomas Messer, director del Guggenheim Museum, denominó "arte antimuseo"³, movimiento que criticaba tanto en Europa como en los Estados Unidos, al museo como enclave mercantilizado y hermético a las inquietudes sociales de los jóvenes y minorías.

En México, en cambio, ese periodo fue de exaltación del museo como foco irradiador de cultura, cuyas salas los artistas aspiraban a ocupar.

No es sino hasta el año de 1968 en que se da momentáneamente una fractura, surgiendo un arte de protesta cuyo sitio natural es la calle. Más tarde, a mediados de los setentas, aparecen los grupos en México, quienes experimentan nuevas modalidades en los procesos de producción, circulación y recepción del arte, desvinculándose del museo. Grupos como Proceso Pentágono, Suma, Germinal, Mira, Tepito Arte Acá, Taller de Arte e Ideología (TAI), Taller de Investigación Plástica (TIP), etcétera, realizan pinturas en bardas callejeras, decoraciones murales en vecindades y zonas rurales, gráfica monumental, propaganda para organismos de trabajadores, etcétera.

Fuerte presencia fue la de los grupos en el ámbito de las alternativas plásticas fuera de los espacios institucionalizados. Llegando inclusive a tener reconocimiento durante la bienal de París de 1977; este suceso les permite presionar a las autoridades culturales para implantar el salón de experimentación en 1979 dentro de las galerías del Auditorio Nacional, además de ingresar en los principales museos. Con esta conquista de espacios institucionales, los grupos, tal vez inconscientemente, emprenden el fin de un movimiento que en su punto más fructífero representó una de las más valiosas alternativas para acercar el suceso artístico con un público ajeno a los condicionamientos ejercidos por las atmósferas de los museos.

Es saludable aclarar, que muchos de los productores plásticos que participaron en este movimiento, llegaron a él por moda o arribismo, más que por convicción.

Después de mitigada la acción de los grupos, debido a múltiples factores: intereses individuales, presiones económicas, incompatibilidad con el trabajo colectivo, etcétera; la iniciativa privada arremete con fuerza, conformando una estructura de difusión artística con perfil "empresarial".

El surgimiento de museos auspiciados por capital financiero e

3.-N.García Canclini; "Museos y público: cómo democratizar la cultura." en "El público como propuesta, cuatro estudios sociológicos en museos de arte." (I.N.B.A.-C.E.N.I.D.I.A.P., México, 1987) p.58

industrial marca una nueva era en la distribución artística. Alejados de los primeros museos privados como "El Eco" de Matias Goeritz 1953, el "Anahuacalli" 1954 o el "Frida Kahlo" 1958; los nuevos espacios se logran consolidar como "negocios" redituables.

El Banco Nacional de México conforma una colección de arte mexicano de todos los tiempos, misma que exigió la disposición de inmuebles para su resguardo y exhibición; el Palacio de Iturbide representa la primera adquisición de una serie de edificios coloniales y del siglo XIX restaurados y adaptados como salas de exposición. A través del Fomento Cultural Banamex, se emprende el montaje de exhibiciones en el patio cubierto del Palacio de Iturbide, así como en la Pinacoteca Marqués del Jaral de Berrio.

Una vez nacionalizada la banca en 1982, se inicia una nueva etapa en la difusión de la colección Banamex, gracias a la dirección de Fernando Gamboa, quien implanta un discurso museográfico dinámico y atrayente.

La exposición: "*El mueble mexicano*" logra convocar a gran cantidad de espectadores de diversas clases sociales. Este suceso, independientemente de la difusión y promoción, tuvo un gran éxito de público debido a la vinculación que se le dió a los objetos con la vida cotidiana del espectador, parte de tradiciones, símbolos, añoranzas y un sutil "gancho" publicitario, despertó esa propensión del público por recorrer la muestra.

Por otra parte, en el norte del país también aparecen alternativas museísticas privadas; el Museo "Pape" de la ciudad de Monclova Coahuila, auspiciado por Altos Hornos de México, el Centro Cultural Alfa, promovido desde 1978 por varios consorcios empresariales de Monterrey; el Museo Monterrey de la cervecera Cuauhtémoc, etcétera.

Sin embargo todos estos ejemplos quedan opacados con la creación del Museo Rufino Tamayo en 1981. Financiado por el grupo empresarial Alfa y la Fundación Cultural Televisa, alberga la colección de arte internacional donada a la nación por el pintor Tamayo, con ella se logra apreciar la desvinculación de los criterios oficialistas en la distribución cultural. El "Tamayo" con sus fines privados, implanta el reconocimiento y exaltación de tendencias ajenas a los intereses del llamado nacionalismo.

El surgimiento de este museo fue importante, no sólo por las obras plásticas que mostraba, sino también por representar una alternativa no oficial, de infiltración cultural; en este caso era el monopolio de la comunicación electrónica en México: Televisa, quien implantaba nuevos esquemas -al menos en el país- logrando adquirir 4500 metros cuadrados de terreno federal en el bosque de Chapultepec.

El "Tamayo" se distinguió desde un principio por su tipo de difusión, que apoyaba y defendía intereses propios de un sistema de poder sólido.

Con una amplia disposición de recursos y sobre todo con el apoyo de la publicidad televisiva, mostró ser una derivación del mundo del espectáculo, proponiendo con esto, una nueva visión de la cultura museística. El fenómeno artístico se convertía en una experiencia vendible al igual que cualquiera de los productos que se anuncian en televisión. Todos podían "consumir", aunque claro está que antes, la necesidad tenía que ser creada.

Esta faceta del consumo de arte que se inicia con el Museo Tamayo, es igualmente cuestionable que los excepcionales ejemplos oficiales.

Recordemos la exposición de pintura del Museo de L'Hermitage en mayo de 1976, realizada en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, la muestra de la colección Armand Hammer en marzo de 1977 en la sala principal del Palacio de Bellas Artes o la ya citada muestra de las obras maestras del Museo del Prado. Todos estos ejemplos aunados a los promovidos por la iniciativa privada, marcan puntos de referencia importantes en los métodos de distribución artística y, sobre todo un campo fértil para indagar los mecanismos que llevan al público a visitar exposiciones artísticas.

Hasta aquí, el espectador sigue siendo el aspecto abstracto en los discursos museísticos oficiales, y en el caso de los museos privados, se ha logrado canalizar como objetivo cuantitativo y no cualitativo.

Volviendo al Museo Tamayo; debido a múltiples presiones y fricciones políticas, es integrado a la red de museos oficiales; pierde la capacidad de convocatoria, frenando en gran medida la afluencia de público, anulando la propuesta de difusión. No obstante, la carrera iniciada en este campo por la Fundación Cultural Televisa, lleva a adaptar el que fuera el centro internacional de prensa durante el mundial de fútbol de 1986, para convertirlo en su Centro Cultural Arte Contemporáneo. Mucha de la experiencia obtenida a través de la administración del Museo Tamayo, sirve para implantar reformas en el manejo de las colecciones, su difusión, y sobre todo, su uso como vehículos para la obtención de prestigio. Desde el nuevo nombre, con la denominación de: "centro cultural", hasta la diversidad de tendencias plásticas y la apertura a manifestaciones no explícitamente artísticas, se percibe una evolución y comprensión de las posibilidades de incidencia que tiene un espacio de difusión cultural con el público.

Al hacer un balance de la concurrencia a las exposiciones multitudinarias, se pueden obtener puntos en común entre el ámbito oficial como en el privado. En primera instancia sobresale una observación no participante, permitiendo suponer un público heterogéneo en cuanto a edad, escolaridad, ocupación y nivel socio-económico. Por otro lado, la publicidad masiva y elaborada, ha propiciado la gran afluencia de público, y por último, aparece el prestigio de los nombres, que no siempre van a la par de la calidad de la obra. Un análisis superficial de lo expuesto permite observar que los objetos mostrados han pasado a formar parte de la cultura digerida, codificada en su mayoría gracias a la reproducción en libros, revistas o televisión; de esta suerte el espectador logra una identificación que casi siempre se encuentra malversada en relación con el sentido auténtico del fenómeno artístico. El haber visto un Van Gogh o un Picasso, le permite al espectador, asignarse la calidad de conocedor, muchos son los que asocian la erudición con el número de nombres contenidos en la memoria. Así, la acción del llamado "arte culto" sobre las mayorías, en la medida en que éstas no tienen preparación, es casi nula. No hay transformación al enfrentarse, lo único que se obtiene es aceptación pasiva no crítica, de la cultura establecida o tradicional, de tal suerte que el arte que se da en los espacios museísticos, de poco puede servir sin una educación integral. Qué posibilidad de acercamiento puede existir entre este público de masas y las manifestaciones de avanzada. Poco o nada puede hacer el arte contemporáneo propositivo cuando el espectador no tiene los recursos cognoscitivos mínimos para vincularse con él.

El dejar al descubierto una de las principales causas de la esclerosis que padecen los museos, no es gran cosa, el reto surge cuando se requieren respuestas; y en este orden de ideas, difícil es estructurar una alternativa decisiva sin alterar de raíz los esquemas educativos imperantes en nuestra sociedad. La redefinición de la función del arte y la cultura debe estar afianzada en el principio de rechazo a la relación puramente contemplativa entre espectador y obra. Un proyecto ambicioso que intente franquear la separación entre objeto y retina para dar lugar a una participación activa y liberadora, jamás se dará mientras la sociedad esté indefensa ante el embate de aparatos ideológicos tan sólidos. ¿Se tendría que llegar al fin de las ideologías?

El problema suena imposible de solucionar ya que pocas alternativas existen para modificar los métodos museológicos y museográficos de nuestros tiempos. De que puede servir el discurso espectacular iniciado en los cincuentas por Fernando Gamboa o Covarrubias, si el fin está supeditado a intereses lejanos de la educación fructífera, aquella que permite un conocimiento auténtico de nuestra realidad.

Hasta aquí hemos planteado ciertos desacuerdos con los mecanismos de difusión artística que manejan los museos o centros culturales de gran presencia en el medio cultural del país, sin embargo el adoptar una postura crítica en donde sólo se expresen las fallas, deja mucho que desear en cuanto a la eficacia del análisis. Muchos teóricos y artistas han despotricado hasta la saciedad del mal uso y de lo obsoleto que resultan los espacios de exhibición; sin embargo, este es otro vicio que tiene que cargar la difusión artística, atrofiando aún más las posibilidades de apertura en la educación. Textos van y vienen anulando las alternativas de supervivencia de los museos y salas, sin embargo los espacios siguen existiendo, peleados por los artistas y utilizados con fines ajenos a la educación. Su presencia no sólo se mantiene, sino que va en aumento; recordemos la apertura del Museo de Arte Moderno de Aguascalientes, el Centro Cultural del ex templo de Santa Teresa, el Museo de Arte Contemporáneo "MARCO" de Monterrey o el Museo Cuevas; por sólo nombrar algunos. En medio de este embate, el público es el único que realmente "paga" las consecuencias de los malos o buenos manejos.

Si intentamos rastrear algunos aciertos, tenemos que clasificar de alguna manera la función o el tipo de difusión que presta determinado centro, para esto es saludable remitirnos a una clasificación general, en la que podemos encontrar los museos que se amparan en la capacidad de convocatoria apoyada en el otorgamiento de alternativas abiertas de la distribución cultural; sin embargo esto sólo ocurre en teoría y apariencia; lo que prevalece es el discurso del poder, capaz de capitalizar prestigios y mantener el control centralizado de los mecanismos de difusión. Dentro de este género aparecen muchos de los espacios controlados por el Instituto Nacional de Bellas Artes, como el Museo Nacional de Arte (MUNAL).

En segundo término aparece el museo que persigue la modernidad a toda costa, la "libertad de creación" sin ataduras, abierto a elementos que pudieran ser considerados extra artísticos, tratando de incursionar en el "internacionalismo"; en él se da el reconocimiento y la consolidación de los jóvenes prestigios, el Centro Cultural Arte Contemporáneo, el Museo de Arte Moderno y el Carrillo Gil, son muestra de esta dinámica.

De la mezcla de estos dos géneros, surge el ambiguo espacio del Palacio de Bellas Artes, que de igual manera ha recibido Encuentros de Arte Joven, como dibujos originales de Leonardo Da Vinci, y aunque inmerso en una inercia en la que el reclamo de grandes multitudes se ha convertido en fin prioritario, propiciando con esto la ritualización del comportamiento del público; recientemente dió ejemplo de una equilibrada y rica experiencia museística: "Asamblea de Ciudades", en esta muestra se logró detectar y evitar graves errores padecidos crónicamente en casi todos los espacios de exhibición, ya sean oficiales o privados. La falta de contexto en los contenidos, el caracter mítico, reverencial y autonomista atribuido al arte y la exaltación del estrellato artístico.

A pesar de no haber sido una exposición propiamente de arte, y de contemplar un espectro amplio de tópicos referidos a la vida en la ciudad de México entre 1920 y 1950, se pudo sacar provecho a un discurso museográfico en el que la recreación de un entorno, permitió dar "vida" a las contadas obras plásticas que se mostraron. En este evento se pudo desarrollar un diseño profesional nutrido por elementos multimediales para activar imágenes, objetos, sonidos y atmósferas, confirmando la necesidad de una participación interdisciplinaria.

El ya gastado modelo de museografía "aparador" impuesto en México a partir de la inauguración del Museo Nacional de Antropología e Historia, donde el museógrafo era la "estrella" única, cedió el paso a una concepción más dinámica en la que el espectador da "vida" al suceso, generando una participación activa y gratificante. Se llegó así a una alternativa en la que el público logra encontrar su "papel" dentro de un entorno museístico.

Este evento soportado en una museografía inteligente en la que el espectador fue igualmente importante que los espacios, objetos y atmósferas, no quedó exento de la manipulación institucional. El trasfondo ideológico se hizo presente a través del llamado "currículum oculto"⁴, sin embargo hay que reconocer que se trató de un loable esfuerzo en el que cada recurso empleado fue vinculado con referentes culturales de clase; accesibles a un mayor número de espectadores. De tal suerte que el público, apoyándose en un nivel socio-cultural, pudo desarrollar una participación activa, adaptando sus referentes a la percepción del suceso.

Centrando la atención en los objetos artísticos, es justo hacer notar que las obras se presentaron bajo un planteamiento museográfico complejo, rompiendo los lineamientos comúnmente empleados para el montaje de exposiciones, se recurrió a elementos escenográficos creando un contexto en el que las obras dejan de funcionar aisladamente para integrarse a un entorno totalizador. Esta propuesta resultó gratificante a primera vista ya que las obras expuestas eran de caracter figurativo, remitiéndose explícitamente a sucesos y momentos determinados. Sin embargo, qué sucede cuando tratamos de imaginar un discurso museográfico similar, diseñado para contener obra no figurativa o informal en la acepción que hace Gillo Dorfles como "aquellas formas de abstractismo (sic) en las que no sólo falte todo deseo y todo intento de figuración, sino que falte igualmente todo deseo signo y

4.-F.Reyes Palma;"Acción cultural y público de museos de arte en México, (1910-1982) ."en "El público como propuesta." op.cit.p.46

semántico."⁵ Aquí es donde el público heterogéneo vuelve a quedar a la deriva, ya que los esquemas de museografías tan complicadas, pueden dispersar el potencial expresivo de las obras o incrementar la ritualización en el espectador.

Volvemos así al problema medular de todo guión museográfico, a las preguntas iniciales: ¿el público es algo abstracto?, ¿los espacios de exhibición cumplen con un objetivo educativo a nivel masas?. Justo aquí donde se vuelve a llegar al problema principal de todo nuestro planteamiento, es cuando debemos aportar respuestas congruentes que subsanen de alguna manera la falta de alternativas ante la necesidad de acercar al espectador con la experiencia artística realizada en espacios de exhibición expresamente utilizados para su difusión.

Apartándonos un poco de los criterios establecidos por la museografía "efectista", que enaltece la obra para dar forma al poder en el medio cultural; podemos partir de tres puntos de vista: los espacios, el espectador y el producto artístico. Queda así delimitado el esquema de apreciación del problema, para intentar conformar una perspectiva específica, un lugar de integración.

El centrar el interés en estos tres enfoques, no es el resultado de una selección fortuita, la elección se sustenta en los elementos a los que un productor plástico indefectiblemente se enfrenta y que sin embargo, fuera de los ejemplos citados en el capítulo I, rara vez toma en cuenta al conformar su obra. Aquí ya no estamos refiriéndonos a un suceso museístico propio de grandes salas de exhibición, sino a una concepción más específica en la que a partir de un evento artístico, el productor se ve posibilitado a orquestrar una interrelación entre los espacios arquitectónicos donde va a realizar su exposición, con el espectador y con su trabajo.

Resulta sensato esquematizar un acercamiento entre espectador, obra y espacios, con un objetivo integral, tratando de conciliar el suceso artístico con todos los elementos que lo conforman, explotando al máximo los mensajes que despide el montaje. En este sentido, ¿quién puede ser el más apto para lograrlo?. En primera instancia el museógrafo sería el indicado, con la colaboración incuestionable del arquitecto (en el caso de inmuebles nuevos o readaptados), sociólogos, psicólogos y pedagogos, completarían el equipo. Pero y el papel del productor plástico ¿en dónde queda?. Para muchos teóricos su participación queda reducida a la creación de la obra, tomada ésta como un elemento aislado, ajeno al llamado "currículum oculto". No obstante, la experiencia demuestra que el artista contemporáneo no puede permanecer ajeno ante los recursos paralelos, a los metalenguajes que modifican el aspecto semántico de su trabajo. Sin pretender absorber la función de todo un equipo, si es necesario que el productor visual maneje lenguajes extra-artísticos, es decir, todo aquello que puede activar la participación dinámica del espectador con el objetivo de enriquecer la experiencia perceptual. Este conocimiento tiene que estar fielmente arraigado a un contexto material e ideológico, vinculado a los espacios que se van a disponer, a los recursos materiales y, sobre todo, a un sólido conocimiento

5.-G.Dorfles;"Ultime tendenze dell'arte d'oggi." (Feltrinelli, Milán, 1961) en U. Eco; "Obra Abierta." (Ariel, Barcelona, 1985) p.193

del público que va a recorrer la muestra. ¿Cómo y qué tipo de experiencia puede lograr integrar estos objetivos?, la respuesta tiene que centrarse en un evento con características específicas, que se tipifican por el aumento de calidad en la participación del público, en contraposición al concepto mal entendido que suelen manejar los museos al convocar multitudes como un desgastante criterio de participación.

La alternativa, la que proponemos, retoma parte de los elementos de las llamadas "artes expansivas" para generar experiencias perceptuales en las que el discurso museográfico es parte de la obra.

La propuesta rebasa el planteamiento museológico aislado del proceso creativo de la obra, para intentar conformar un suceso integral.

A partir de aquí hablaremos de la producción de un evento artístico y no de una metodología museográfica que intente resolver los problemas a los que todo museo o sala de exhibición se enfrenta al diseñar el montaje de una exposición de determinado artista. Estamos hablando ya de un producto inédito, que parte del creador visual. De tal suerte que tenemos que apelar a la posibilidad de utilizar los espacios arquitectónicos, los recursos de montaje y la participación del público, como elementos expresivos para conformar una obra de magnitud contextual.

El entorno, con las instalaciones que aloja: iluminación, escenografía, recursos multimediales, etcétera; revestidos por el color, las cualidades de los materiales y todas las unidades que forman las disciplinas artísticas tradicionales; se integrarán en un discurso que abarque todo lo percible por el público, quien a su vez, participará no como un número, sino como activador de las posibilidades expresivas de un ambiente; el mismo, como portador de una imagen y un volumen en el espacio-tiempo, se deberá integrar a la experiencia, de esta manera, el productor plástico tendrá que disponer de una visión amplia, la cual rebasará los esquemas expresivos de las manifestaciones visuales convencionales.

Sin duda, esta intención exige una educación perceptual extensa, que esté arraigada a características socio-culturales tipificables. La experiencia artística que se derive de estos planteamientos se encontrará emparentada con los "entornos", las "instalaciones", "ambientes", escenografía y en general con muchas de las características del "arte conceptual", incursionando en fundamentos del "arte sociológico" y los esquemas proxémicos utilizados en el diseño de partidos arquitectónicos.

Es obvio que con este panorama sean pocos los productores visuales interesados en manejar este tipo de propuesta, ya que las relaciones de producción, distribución y consumo artístico se encuentran inmersas en parámetros estereotipados, que siguen exaltando la obra única como objeto vendible, de culto o soporte de prestigios. Además de que existe toda una inercia fomentada por las escuelas de arte, que a su vez se someten a políticas culturales que soportan sistemas de poder. Los estudiantes de instituciones de arte, pocas oportunidades encuentran durante su preparación, para desarrollar experiencias alternativas, por lo que es más cómodo seguir el "camino marcado", aspirando a un lugar encumbrado en el mercado del arte. En este sentido, es respetable el proceder de quienes se esmeran en producir y colocar obras en galerías e ingresar a museos con el fin de obtener un prestigio. Muchos productores plásticos desarrollan un trabajo de primer nivel, con sólidos recursos técnicos, formales y de contenido; no obstante,

es necesario, como se ha venido reiterando, explotar al máximo los medios de exhibición con que se cuentan, y dado que el tipo de experiencia que se propone no ofrece un objeto "vendible"; la alternativa de elaboración queda relegada a proyectos de experimentación plástica, que bien pueden darse a nivel de investigación de posgrado. Lamentablemente, las escuelas de arte no cuentan con un cuerpo docente iniciado en técnicas museográficas y mucho menos en experiencias alternativas sólidas; de esta suerte, todas las manifestaciones que se han dado y se dan con este fin, siguen un desarrollo tardío que imita eventos artísticos extranjeros sin lograr ubicarse en un panorama propio. Pensemos en las búsquedas necias que intentan darse con nuevos grupos de artistas, quienes a partir de una labor en equipo se apropian de foros no tradicionales de exhibición para mostrar imágenes ya digeridas en otros contextos. Todo el esfuerzo desemboca en "estallidos" de euforia momentáneos que sólo sirven para nutrir la postura "narcisista" de productores plásticos "arribistas", fomentando un falso prestigio, que nunca logra afianzarse en marcos conceptuales sólidos. Es así como hemos podido ver en espacios arquitectónicos privilegiados, "ramplonadas" disfrazadas con el nombre de "instalaciones", "performances" o sucesos artísticos alternativos.

Para no caer en dogmatismo, es justo reconocer ejemplos aislados de impecable factura, sin embargo no existe aún, referentes teóricos sólidos que apoyen el desarrollo de estas experiencias con el fin de canalizar sus efectos educativos hacia un grupo social.

Y aquí entramos al problema de aceptar o no, una metodología en el quehacer artístico. En nuestro caso, pensamos que más que una metodología, existe una "gramática" que es bueno utilizar al crear una propuesta artística no tradicional.

El disponer de conocimientos formales, técnicos y conceptuales en toda manifestación artística, es requisito indispensable; el manejar un lenguaje para proponer códigos, es una constante que se observa en toda la producción artística de la historia, y el caso de las artes expansivas no puede ser una excepción.

Al pensar en los lenguajes que emplea un suceso artístico contextual, tenemos que pensar en la intervención de todos los mensajes emitidos por un ámbito habitable o percibible: luz, sonido, textura, aromas, temperatura, etcétera; los cuales se mezclan en discursos que tienen como campo el entorno y esto incluye no sólo lo que rodea al público, sino también al individuo como emisor de estímulos perceptuales.

El espectador se ha de convertir en emisor y receptor del fenómeno artístico, un elemento expresivo más dentro de la "gramática" a emplear en este tipo de experiencia.

Sin duda la participación del público como medio y fin a sido tratado de manera superficial ya que implica adentrarse en el manejo de información que casi siempre ha quedado el margen del trabajo plástico. Sin embargo al referirnos a manifestaciones artísticas no convencionales relacionadas con el entorno, es ineludible analizar las características del público que las va a presenciar y, aunque en el medio museístico se siga manejando la falsa idea de que la democratización de la cultura se logra convocando a multitudes; la mayoría de los testimonios afirman lo contrario, no se puede llegar a grandes masas sin que de por medio se "sacrifiquen" los hábitos de apropiación de bienes culturales de grandes grupos sociales. Cabe remarcar

que sólo nos referimos a propuestas plásticas realizables en esquemas museísticos, y no a manifestaciones artísticas populares de masas, como el cine, la música popular o algunas obras literarias.

En el caso de las artes expansivas, por sus características formales no codificadas, el público que las frecuenta se inserta en una élite que puede caracterizarse por determinados rasgos de conocimientos y conducta. En primera instancia existe un nivel de estudios superior, vinculado en un porcentaje alto con disciplinas humanísticas y especialmente con un quehacer artístico. Este punto los sitúa como portadores de conocimientos más o menos especializados que les permite manejar lenguajes específicos, encontrándose con la posibilidad de decodificar algunos elementos dentro del discurso formal expuesto.

Sin llegar a la generalización, ésta es una de las características que permite pronosticar el nivel de incidencia que puede llegar a tener una propuesta específica en el espectador.

Por otro lado, existe otro elemento que se hace presente en este tipo de público: la conducta, su comportamiento ante un evento artístico va aunado, casi siempre, con modos de vida que no siempre resultan honestos en el sentido de autenticidad, pero que indefectiblemente se caracterizan por búsquedas de originalidad ligadas, en su mayoría, con la necesidad de sobresalir en un medio caracterizado por una competencia aguda para alcanzar un prestigio. Este punto se tipifica por la adopción de modas importadas que de ninguna manera pueden ser tomadas como "internacionalismos", ya que se encuentran lejanas a toda visión crítica. Esto más que darnos un recurso, nos brinda un diagnóstico con el cual podemos estructurar un esquema de estimulación que pudiera llegar a recaer en una lección aprehensible.

La falta de un contexto ideológico propio, es la razón por la que casi siempre resultan fallidos los eventos multisensoriales, ya que adoptan referentes importados que poco tienen que ver con una realidad social, sin duda esto representa un medio de infiltración cultural que con muy poca resistencia absorben los productores artísticos de nuestro país.

La propuesta que ha de darse aprovechando todos los elementos de que se dispone: materiales y humanos, ha de afianzarse en un sondeo formal e ideológico que se inserte en un contexto en el que las alternativas semánticas, sin dejar de ser múltiples, se encuentren delimitadas por un campo específico, de esta manera, el fenómeno de la obra abierta se presenta como en casi toda la producción artística del último siglo, marcando una pluralidad de interpretaciones en relación directa con las características psicológicas y fisiológicas de cada espectador, pero siempre ligadas a una formación ambiental y cultural específica.

Sin llegar a una interpretación unívoca, el espectador estructurará una conclusión propia, que se derivará de la estimulación sensorial elaborada con el propósito de encontrar una conexión con su entorno y forma de vida, de esta manera la vivencia del suceso podrá ser algo más que la contemplación de "algo" atrayente, pasando así a formar parte de un proceso educativo, una posibilidad de retroalimentación cultural fuera de los cánones discursivos precodificados. Pensemos que el conocimiento adquirido a través de un evento artístico se encuentra, casi siempre, anclado en la percepción de lo concreto, que a su vez, se adapta a los referentes culturales contenidos

en cada individuo y por extensión, a una sociedad.

Con el fin de ubicarnos en un panorama general que nos brinde la posibilidad de estructurar la alternativa que proponemos; podemos tomar como punto de partida algún tipo de metodología para plantear un posible acercamiento con el público. En este intento bien pueden funcionar los procedimientos que algunas disciplinas emplean para exponer un problema y sus posibles respuestas. Pensemos en la arquitectura con sus estudios previos de necesidades. Aunque aparentemente ajeno con la concepción de una obra artística, sin duda el método, cualquiera que sea, es la parte en donde el proceso de formatividad creativa ha de sustentar su funcionamiento. Ningún objeto o evento relacionado con las artes nace de la nada, aún el arte "conceptual" se vale de procedimientos teóricos, técnicos, materiales y humanos para desempeñar un papel en el espacio-tiempo.

Al hablar de estudio de necesidades nos podemos referir a dos cosas; una de ellas sería la especificación de los elementos que se requieren para llevar a cabo la experiencia, aquí nos referimos a todo aquello que es indispensable para conformar el discurso perceptual, desde aspectos teóricos, hasta técnicos, así como los materiales y recursos humanos a necesitar.

La otra referencia sería la detección de las expectativas a cubrir en el espectador; sin duda el aspecto más importante de toda propuesta artística contextual. Justo en este punto, toda regla a seguir puede terminar para dar paso a la manera de trabajo de cada productor.

La formación de la obra se ha de dar a través del manejo de todos los elementos teóricos y técnicos, aunados al juicio crítico y capacidad expresiva del artista, filtrado, obviamente a través de toda la información y cultura perceptual que maneje.

El proceso de formatividad y la personalidad del formador, a de dar la respuesta objetiva de la obra, destacando en algunos casos, los más sólidos, un estilo, entendido éste como "el modo de formar"⁶, la "huella" y carácter que adopta todo producto creado, cuando éste es concebido por medio de un firme conocimiento teórico, el manejo de un oficio, y esa capacidad sensible para aunar todos los elementos que componen una obra, con un entorno cultural.

Con todo lo anterior, resulta más simple deducir el hecho de que toda propuesta de experiencia multisensorial, debe estar apoyada en esquemas teóricos y conceptuales, y más aún, disponer de elementos expresivos que se encuentren firmemente ligados con una realidad perceptual, centrando su capacidad de incidencia en un público, quizás menos numeroso, pero con mayores recursos culturales para acceder a un fenómeno de comunicación inserto en lenguajes propios del quehacer artístico. Esta alternativa puede resultar elitista, pero brinda la posibilidad de acceso a núcleos no especializados, el objetivo es reconocer la diversidad de hábitos culturales en una sociedad de clases, sin menospreciar los esquemas que cada nivel socio-cultural posee.

Es sensato recalcar que, a diferencia de la falsa apertura que se da en experiencias museísticas, en donde el "racismo" intelectual es cubierto por un sórdido silencio; en la propuesta que expondremos, el público será la

6.-U. eco; "La definición del arte." (Martínez Roca, Barcelona, 1970)p.31

"materia prima", tomando éste, no como una "masa" heterogénea, sino como un pequeño grupo, del que se extraerán características en común para, a partir de ellas, poder plantear un discurso perceptual, apegado a la información que se maneja. En nuestro caso, las características son de alguna manera claras, se dispone de un espacio que se ha "vivido", de recursos técnicos limitados pero manejables, del conocimiento de características conductuales y expresivas de un grupo específico de gentes, y sobre todo, la certeza clara de la limitada cantidad de espectadores activos. Esto lejos de desalentarnos, nos motiva para trabajar en este proyecto que no persigue éxito multitudinario, ni reconocimiento como obra "excepcional", sino la aceptación como alternativa en la que el fenómeno artístico esté vinculado a la forma de percibir una realidad, ya sea ésta la de un grupo de estudiantes de artes visuales, la de una comunidad rural o la de cualquier otra colectividad de personas unidas por alguna razón en común.

Sin duda la lección o conocimiento que se adquiera de este suceso, será siempre distinta en cada persona, pero el "campo" en donde se dé, estará limitado por la única intención de despertar el potencial perceptual de cada individuo, esto lejos de aislarlo o relegarlo en calidad de intruso en un ámbito de exhibición, lo hará "vivir" más intensamente a través de sus sentidos, la comunión única que el ser humano puede ejercer con su entorno.

CAPITULO III LA PROPUESTA

III-A EL PUBLICO IMPLICITO, HABITOS PERCEPTUALES Y PREFERENCIAS ESTETICAS.

En este último capítulo se abordará la propuesta práctica de este trabajo, la cual consistió en el montaje de una exposición en la sala "Roberto Garibay" de la División de Estudios de Posgrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la U.N.A.M.

Para llegar a esta propuesta, se estructuró un guión museográfico pensando en cuatro puntos fundamentales: público, obra, recursos técnicos y espacio arquitectónico. El objetivo primordial fue tratar de dar equilibrio a todos los estímulos perceptuales que intervendrían en la instalación, dando la justa presencia a cada una de las unidades expresivas con que se contaba, no sólo a nivel obra plástica, sino abarcando todo el panorama percibible.

El orden como se desarrolló el trabajo dependió de una ruta crítica elemental, en la que el análisis del tipo de público fue el eje regulador de los demás puntos.

Descartando una supuesta apertura a todo tipo de receptor, se optó por manejar esquemas que intentaban ser reducidos, tomando la comunidad de San Carlos como núcleo de estudio, es decir, como público implícito¹. Se fue implementando un método que permitiera tener rangos de clasificación sin tener que llegar a la estadística que normalmente se emplea para estratificar al espectador.

Tomando en cuenta que este trabajo no intenta ser un estudio del público que asiste a exposiciones, ni una visión museológica, sino una propuesta plástica; se determinó manejar exclusivamente los referentes visuales, gusto estético y pensamiento creativo, descartando el grado académico. Estos puntos a su vez se unían a la capacidad potencial de vivenciar un espacio y a la apertura para enfrentarse a una atmósfera en la que la consigna era "sentir".

Una vez que se tuvo estos puntos de clasificación, se inició el escrutinio, comenzando a aparecer una "decantación" que permitió, en primera instancia, dejar claro que el nivel académico (al menos en San Carlos) no conlleva una postura homogénea frente a lo "artístico". La multiplicidad de disciplinas que se reúnen en el posgrado de la E.N.A.P., deja ver que no hay una visión tipificada, condicionada o manipulada por una preparación académica, en este sentido, los condicionamientos vienen marcados por referentes visuales y estéticos impuestos por medios masivos o preferencias de clase. El que haya una confluencia de pareceres distintos puede, por un lado, ser gratificante ya que nutre culturalmente a todo

1.-Término tomado de ZAVALA, Lauro "Posibilidades y límites de la comunicación museográfica." (U.N.A.M. México) 1993 p.76

productor plástico, pero por otro lado, trae un riesgo grave, ya que la actividad de investigación que debe darse en un posgrado, como el de San Carlos, se ve minada, transformada y reducida a una ridícula convivencia de vocaciones frustradas, que intentan reactivarse en una última y desesperada alternativa de desarrollo. De esta manera, la posible investigación jamás podrá darse de manera auténtica, para esto se necesita apoyar la experimentación en referentes teórico-prácticos, en una actitud frente al suceso artístico, apoyada en trabajo y cuestionamiento teórico.

Y volviendo al tema, se puede afirmar que el nivel académico no resultó ser un parámetro fidedigno que permitiera encontrar constantes para canalizar una experiencia perceptual inducida, ya que mientras un trabajador de intendencia que apenas terminó la primaria a visto a lo largo de 10 o 20 años cientos de exposiciones y miles de obras mostradas en San Carlos, habrá un doctor en química que difícilmente visite una exposición cada 6 meses. Aquí se cuestiona la tesis que se ha manejado; no se puede asimilar cierta información, sin tener los recursos mínimos para su decodificación, no obstante el caso del trabajador de un museo o de un espacio de exhibición, no puede ser comparado con el espectador esporádico, ya que la necesidad de permanecer en contacto diario con determinada manifestación artística le fuerza a crear esquemas de apreciación y conductas ante las imágenes que observa, se puede hablar de una suerte de contracultura de la supervivencia, de esta manera el grado de estudios se convierte en un estatus de prestigio, más no en una categoría de desarrollo humano, entendiendo esto como la capacidad de adaptación del individuo al medio que le rodea, a través del uso sensible de la información recabada por los sentidos. La necesidad de sobrellevar y "tolerar" los mensajes perceptuales, genera la posibilidad de encontrar "modos" de conocimiento alternativos, y aunque no puedan ser tachados de percepción culta, se tornan en lecciones dignas de estudio.

Es así como la preparación escolar no siempre es un recurso manejable en la conformación de un guión museográfico, salvo para detectar algunas conductas adquiridas en la apropiación de un espacio. En este caso no resultó ser un factor medular, aunque sí sirvió como diagnóstico para enfocar la atención en otro aspecto.

Los referentes visuales a nivel cultura como modeladores del gusto, se hicieron presentes como otra posibilidad para detectar las expectativas del visitante, en este aspecto la situación se esclarecía un poco, ya que el trabajo visual producido por la comunidad estudiantil, permitió hacer un sondeo del gusto, preferencias o inclinaciones visuales; para esto no sólo se observó el trabajo de taller, sino también la selección de obra que se hace para ser expuesta en las salas. De esta manera se detectó un alto número de propuestas figurativas que iban de un trasnochado *surrealismo* a un *neoespressionismo*, las más de las veces mal entendido; sin faltar el *naif* y el *realismo* propio de la ilustración. En menor número se encontró la *abstracción geométrica* y *lírica*, por último las manifestaciones expansivas o contextuales que se apoyaban en objetos resemantizados o la utilización del espacio como medio de expresión. Cabe aclarar que estos términos se emplean únicamente como una clasificación formal.

De esta suerte, se pudo vislumbrar un panorama de aceptación variado pero poco exigente en cuanto a factura y manejo de recursos expresivos, de un endeble conocimiento de los procesos, lenguajes y códigos

técnicos y plásticos.

Las expectativas visuales, eran medianamente pronosticables, y por lo tanto, se tenían claras las alternativas de acceso a la propuesta, el "gancho" visual a nivel umbral² se tenía ya identificado con un código para generar cierta empatía con los referentes visuales del consenso general.

A partir de este escrutinio, el siguiente paso fue detectar la capacidad de ruptura con lo establecido, los hábitos creativos (por llamarlos de alguna manera) del espectador potencial, lamentablemente aquí no hubo la misma cantidad que con las imágenes; cabe aclarar que no se buscó la innovación visual, sino la posibilidad de encontrar lo imprevisto a nivel semántico o pragmático, después de todo, y siguiendo con los términos de Juan Acha, todo está dicho a nivel imágenes, por algo la consigna de la *transvanguardia* es violentar o cambiar las cargas semánticas de los discursos visuales que hasta ayer tuvieron un código identificado. En este orden de ideas y siguiendo la observación de las propuestas plásticas que se encuentran en San Carlos; se encontraron pocos planteamientos creativos; entendiendo esto, no como la novedad disparatada o la propuesta que satisfaga a un gusto común, sino como el atrevimiento que se afiance en una trayectoria teórica y formal, que con conocimiento de causa proponga un nuevo posible esquema de conocimiento. En esta directriz, algunos ejemplos aparecieron manejando el color o la resemantización iconográfica como camino para lograr ciertos hallazgos. En lo que respecta a la utilización de metalenguajes o lenguajes paralelos a la obra, muy pocos trabajos llegaron a concretar propuestas de cierta madurez. De las manifestaciones no objetualistas lo poco que se vió en dos años, no logró cubrir la mínima calidad, quizás por la falta de un marco teórico, el dominio de un lenguaje expresivo o por la carencia de un planteamiento ético, entendido este último como la ausencia de medios justificados para llegar a un fin.

Estas opiniones que en principio pueden ser superficiales; no intentan de ninguna manera representar un juicio crítico definitivo, sino más bien una aproximación personal a las manifestaciones que se perciben en el medio en que se realizó la exposición de este trabajo, que a su vez sirvió para intentar encontrar aportaciones perceptuales que renovaran, activaran o contribuyeran a despertar los procesos creativos del espectador.

Después de esta revisión de las referencias perceptuales del público a quien estaba destinada la propuesta, se logró tener una perspectiva de sus expectativas, y por otra parte, se comenzó a perfilar un esquema de intenciones y estrategias.

III-B LA OBRA EXPUESTA

El paso a seguir fue elaborar la obra que serviría de motivo para integrar la instalación, en este caso se eligió el dibujo ya que es una disciplina que cuenta con cierta tradición en la academia, y es vista con familiaridad, de esta manera se estaría exponiendo un trabajo que por el lenguaje visual tiene aceptación y es medianamente decodificable. Cabe aclarar que el dibujo fue la base de la exposición, pero no era el fin de la propuesta, sino uno de sus elementos.

Al ir desarrollando el trabajo, se pensó en no dar concesiones de gusto, mantener la máxima libertad temática y formal, conservando las posibles constantes del trabajo, identificadas en un dibujo visto como disciplina de múltiples posibilidades expresivas, que pueden ir de lo gráfico a lo pictórico, entendiéndolo como una alternativa visual, sugerida por el juego del claro-oscuro. El lenguaje dibujístico, con sus unidades expresivas como el punto, la línea, la textura y el manejo de los valores; tiene que estar respaldado con calidad, carácter y carga signífica propia, de esta suerte los elementos visuales pueden "hablar" por sí solos y la comunicación puede entablarse a partir de un punto o una línea que en carácter, pueden ser caligráficos, estructurales o expresivos, y que en conjunto van enriqueciendo las posibilidades de lectura, a través de *achurados* que sirven para explotar los valores en planos o áreas, que pueden ser pasivos o encontrarse activados por medio de aceleración aparente, de esta manera el espectador se somete a diversas posibilidades perceptuales, confrontando la estabilidad con la inestabilidad óptica.

La postura dogmática, tan de moda, de que el dibujo tiene que ser sobrio, restringido exclusivamente a lo gráfico y de línea "expresiva", suele ser más una pose que una convicción, lugar común de quienes suelen ocultar sus carencias en la tan sobada "expresividad". Para llegar a una síntesis de este tipo, hace falta "perderse" en las múltiples posibilidades gráficas, probarse en el dominio de la línea, arriesgarse en los *achurados* curvos, "jugar" con la velocidad del trazo, frenar el impulso justo donde el cerebro indica o "estallar" la tinta sobre la zona que el papel exige. Después de atreverse a esto, hasta entender lo que es realmente la línea expresiva, sólo entonces se puede creer en el dibujo de un trazo, y para lograr esto, es necesario conocer la naturaleza signífica de las unidades gráficas, y aquí no estamos hablando de imágenes emparentadas con cargas simbólicas o iconografía discursiva, sino de la necesidad de adentrarnos en un proceso de comunicación que rebasa un planteamiento lógico. Lo gráfico reducido a su unidad más pequeña tiene una vinculación esencial con la mente humana, quizás es en este punto donde el dibujo como disciplina visual, logra su máxima capacidad comunicativa y también aquí es donde se puede

determinar el plano semiótico¹ en que puede abordarse cada propuesta dibujística. Así tendremos la posibilidad de apreciar cuestiones puramente sintácticas, semánticas o pragmáticas, así como interacciones en las que se mezclen aspectos artísticos, temáticos o estéticos²; el reto es encontrar el justo valor de cada propuesta, de lo contrario resulta limitado pensar que sólo hay un camino para entender el dibujo como disciplina. Mientras no hablemos de manera crítica, dejando a un lado las modas impuestas por un sistema que no impugnamos ni cuestionamos, nuestra capacidad para digerir las manifestaciones artísticas, se verá reducida a una raquítica opinión de gusto, dejando a un lado el análisis derivado de una apreciación sensible.

Volviendo a la obra; el único factor que se tomó en cuenta al trabajar los dibujos, fue la posibilidad de proyectar algunos elementos compositivos o expresivos fuera de la superficie de representación, pensando en la vinculación que tendrían con el marco.

Una vez que se terminó el trabajo gráfico sobre papel, se inició la tarea de diseñar los marcos y ensamblajes que contendrían los dibujos. En esta etapa, la propuesta comenzó a tener una relación objetiva con el contexto, dado que la sala era totalmente negra, fue necesario trabajar los ensamblajes en un color de baja intensidad y de un valor claro, con el fin de aprovechar el fondo oscuro sin utilizar grandes elementos de fuerte presencia cromática. La madera de pino al natural resultaba adecuada, así que se trabajó sin alterarla. Para diseñar cada estructura, se pensó en activar algunas unidades expresivas del dibujo, haciendo una suerte de recreación visual; la línea se convirtió en alambres, cuerdas y sogas; el punto en tornillos, tuercas, perforaciones, rondanas y remaches; el tono se dejó al azar dejando atacar al óxido sobre láminas, y el color se restringió a pequeñas unidades contenidas en formas simples: círculo y triángulo. Los dibujos montados previamente en austeros marcos de una moldura, sirvieron para dar el ordenamiento dimensional de los armazones de madera que funcionarían como expansores y no constrictores de la imagen, para lograr esto se sujetaron a la madera de los ensamblajes por medio de varillas metálicas y bastones de madera sin que estuvieran unidos directamente, los dibujos tenían que verse suspendidos y proyectados en el espacio, el fondo negro de los muros ayudaba a lograr este efecto al anular las sombras, sin embargo este factor que prometía ser un recurso medular, se veía anulado por lo inadecuado de la iluminación.

Hasta aquí, el trabajo desarrollado en taller funcionaba de manera bi y tridimensional, el dibujo no se veía constreñido a la superficie del papel, pero el verdadero reto surgiría al adaptarlo al espacio arquitectónico. Este punto lo trataremos con mayor detenimiento dentro del inciso concerniente a la instalación.

Por otra parte, el cuidado del aspecto semántico fue quizás, el punto más conflictivo, ya que implicaba la unificación de toda la propuesta en un tema. Dibujos, ensamblajes, elementos arquitectónicos y recursos

1.- Se han seguido algunos criterios de análisis utilizando la terminología empleada por Juan Acha. cfr. ACHA, Juan. "Crítica de arte." (Trillas, México, 1992)

2.- cfr. GALINDO, Carlos-Blas "Metodología para la crítica de las artes visuales." en "Artes plásticas." no. 15/16 (U.N.A.M., México, 1993)pp.15-20

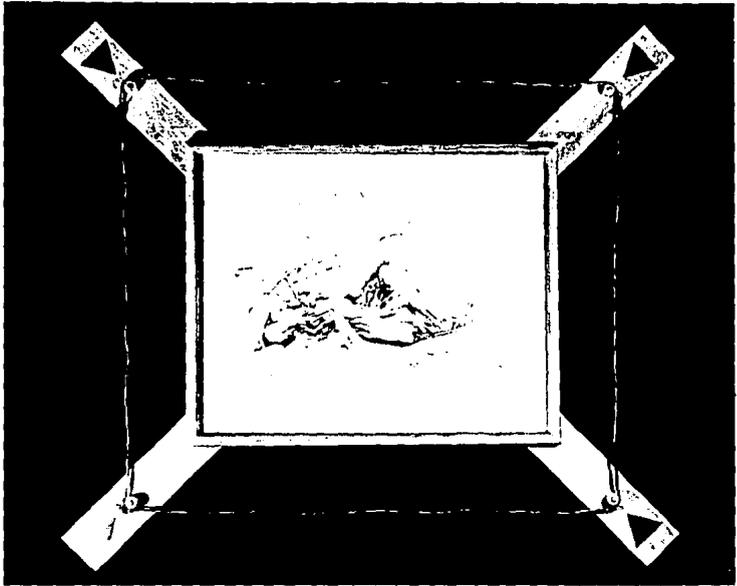
museográficos, debían funcionar dentro de un ámbito conceptual integral. Con base en esta exigencia, se trabajó a partir de la iconografía contenida en los dibujos ya que forman parte de todo un discurso tratado a lo largo de años, y que refleja de alguna manera, cierta visión personal de una realidad. Desolación, angustia, odio, violencia, y una apelación a la deshumanización como recurso para desatar atmósferas frías, en donde a través de la representación del cuerpo humano, conformado a partir de un dibujo depurado pero poco gestual, se intentó dar "forma" a mensajes que pretendían comunicar en términos concretos lo que la nota roja muestra en ilustraciones obvias. De esta manera más que dar un discurso unívoco, se abrieron esquemas que trataron de evocar estados emocionales, además de activar referentes culturales asociados con sucesos actuales que hablan de sometimiento del hombre por el hombre. Las imágenes sin ser descriptivas se asociaron con los metalenguajes o lenguajes paralelos, los cuales partían desde los títulos de las obras, hasta la manera de abordar el espacio. La atmósfera densa de la sala se agravó con el recurso de "encapsular" al espectador en una suerte de cámara sin salida, evocando el recurso del "viaje oscuro"³; ya que al disminuir los estímulos provenientes del exterior se forzó al visitante a participar de un ambiente en el que los estímulos apelaban a la reflexión del tema que "rondaba" en el aire.

La carga semántica, sin ser obvia, se manejó siguiendo ciertas pautas tomadas al azar como ordenadores del llamado "campo de formatividad"⁴ de los medios de información, de los estímulos sensoriales de la vida urbana y de los códigos de conducta del ente de ciudad.

Tratar de dar una explicación detallada de los estímulos utilizados y de los efectos buscados, sería elucubrar en un terreno que se configuró por separado en cada obra, pero que se trató de integrar en una experiencia de entorno. Difícil sería como autor recrear con palabras lo que con imágenes se expresó, además que se caería en el garlito de la perorata literaria tan común en la seudo-crítica. De esta suerte es preferible adentrarnos en el aspecto sintáctico de la instalación y dejar para las conclusiones la respuesta del público como testimonio de lo que se logró comunicar y evocar a nivel conceptual.

3.- Recurso utilizado en los grandes centros multimediales (Disneylandia, EPCOT center, etc.) en donde el espectador es conducido a través de dioramas, exposiciones y sets animados, en vehículos sujetos a una trayectoria preestablecida, haciendo el recorrido en atmósferas oscuras, sin más iluminación que la reflejada por los sets.

4.-cfr. Umberto Eco, op.cit.



71

autor:
Julio Chávez Guerrero

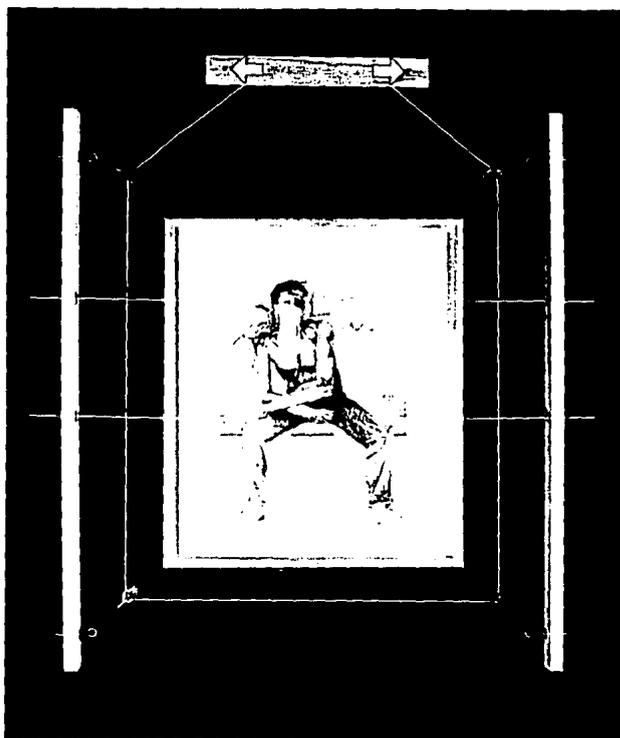
título:
"Areas devastadas."

fecha:
1993

técnica:
grafito/papel, ensamblaje

medidas:
80 x 70 cms.

materiales:
papel, vidrio, madera, aislantes eléctricos, alambre de púas



72

autor:

Julio Chávez Guerrero

título:

"El silencio no es tiempo perdido."

fecha:

1993

técnica:

grafito/papel, ensamblaje

medidas:

90 x 70 cms.

materiales:

papel, vidrio, madera, herrajes, cuerda



73

autor:

Julio Chávez Guerrero

título:

"Diste en la llaga."

fecha:

1993

técnica:

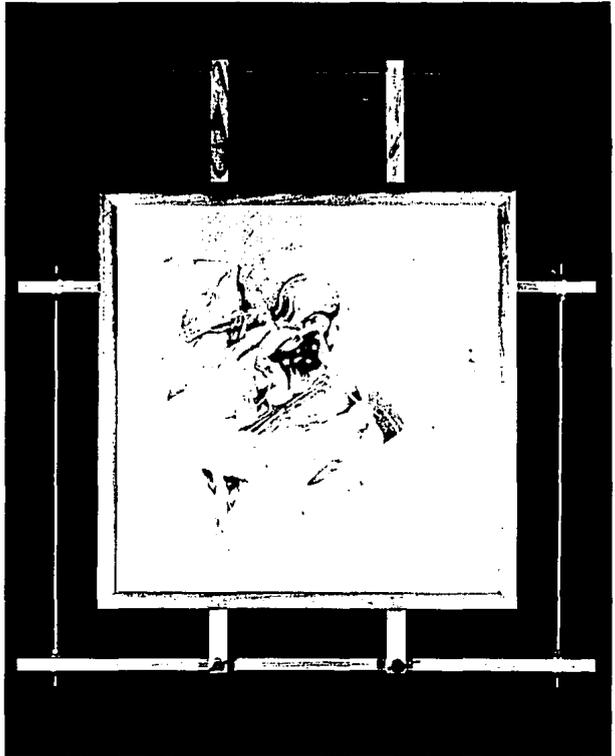
grafito/papel, ensamblaje

medidas:

170 x 80 cms.

materiales:

papel, vidrio, madera, lámina negra, cuerdas, plomo.



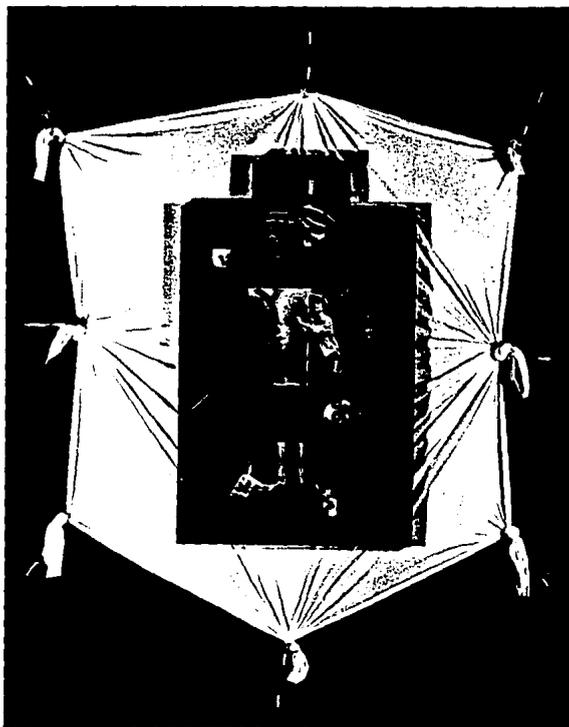
74

autor:
Julio Chávez Guerrero
título:
"Desesperadamente humano."
fecha:
1993
técnica:
grafito/papel, ensamblaje
medidas:
87 x 80 cms.
materiales:
papel, vidrio, madera, lámina negra, herrajes



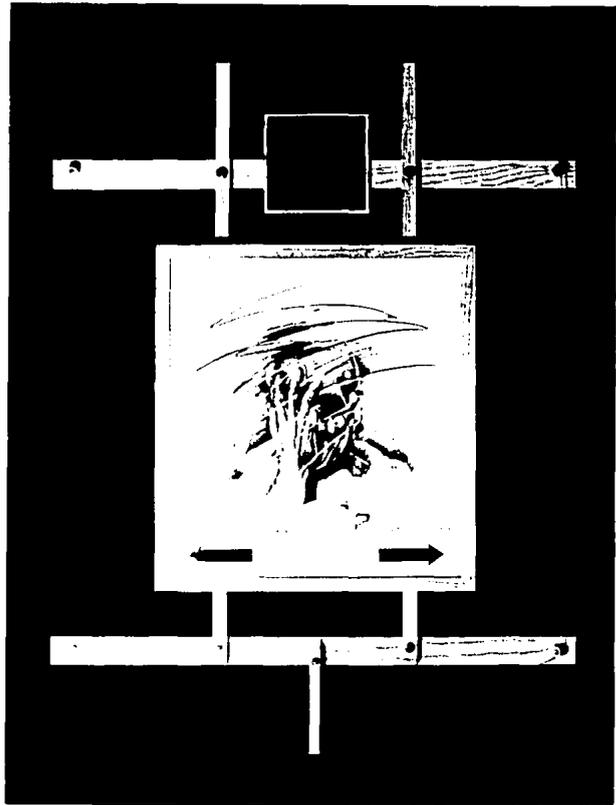
75

autor:
Julio Chávez Guerrero
título:
"Estiba máxima 2 mundos."
fecha:
1992
técnica:
grafito/papel, ensamblaje
medidas:
130 x 90 cms.
materiales:
papel, madera, vidrio, herrajes y cuerdas.



76

autor:
Julio Chávez Guerrero
título:
"Los ángeles cayeron...sobre tí."
fecha:
1984
técnica:
acrílico/madera, collage fotográfico
medidas:
180 x 150 cms.
materiales:
tela, cuerdas, madera.



77

autor:
Julio Chávez Guerrero

título:
"Cohetes trazadores."

fecha:
1993

técnica:
grafito/papel, ensamblaje

medidas:

122 x 90 cms.

materiales:

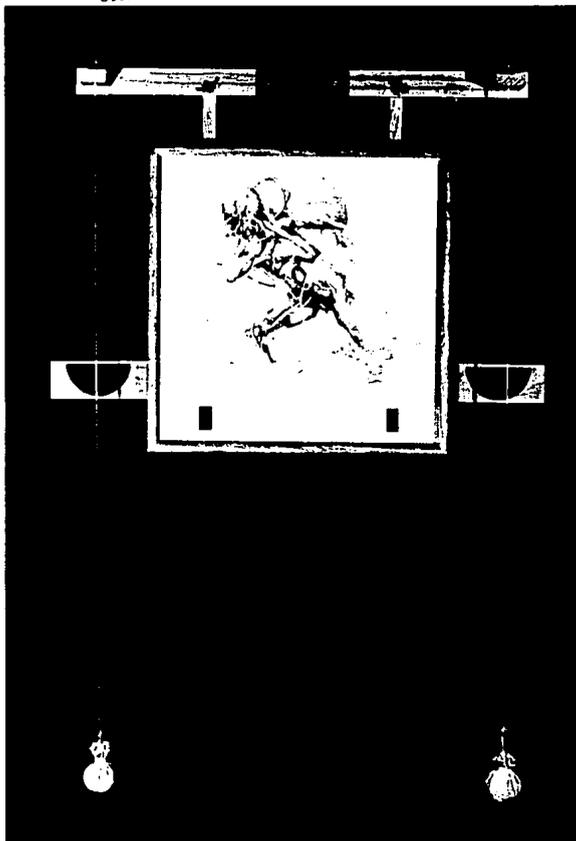
papel, vidrio, madera, lámina negra, alambre, herrajes



78

autor:
Julio Chávez Guerrero
título:
"Tiraste a matar."
fecha:
1993
técnica:
grafito/papel, ensamblaje
medidas:
80 x 75 cms.
materiales:
papel, vidrio, madera, herrajes, cuerda.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA



79

autor:

Julio Chávez Guerrero

título:

"Las bestias se conocen por sus huellas."

fecha:

1993

técnica:

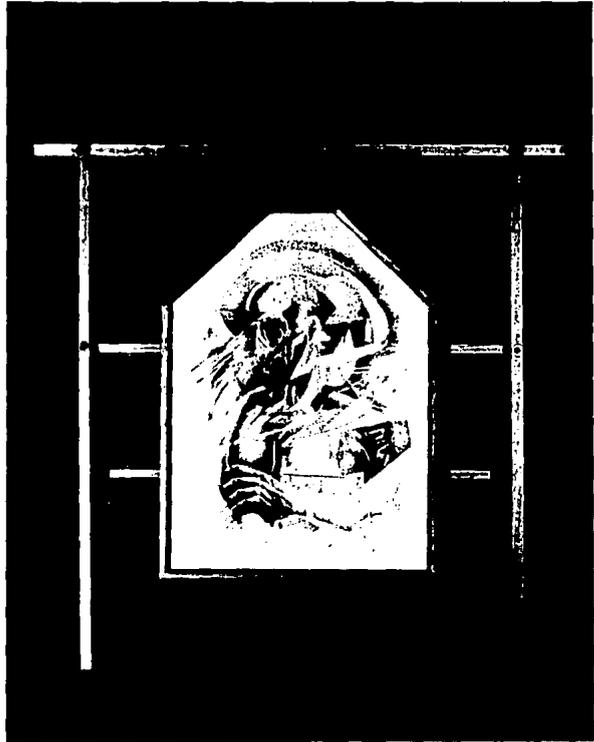
grafito/papel, ensamblaje

medidas:

150 x 85 cms.

materiales:

papel, vidrio, madera, lámina negra, cuerdas, arena, tela.



80

autor:

Julio Chávez Guerrero

título:

"Una soga para mi cuello."

fecha:

1993

técnica:

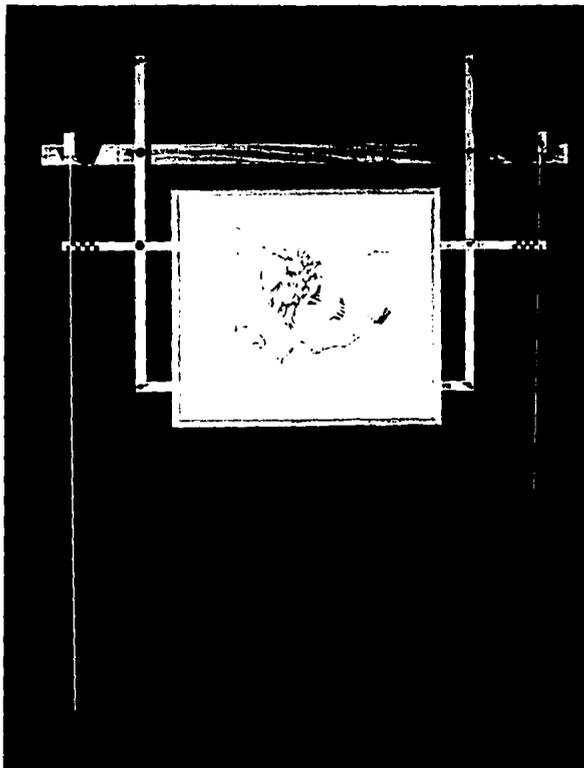
grafito/papel, ensamblaje

medidas:

100 x 100 cms.

materiales:

papel, vidrio, madera, cuerda, herrajes



81

autor:
Julio Chávez Guerrero
título:
"Todo listo para tu caída."
fecha:
1993
técnica:
grafito/papel, ensamblaje
medidas:
180 x 90 cms.
materiales:
papel, vidrio, madera, cuerda, plomo.

III-C EL ESPACIO, LOS RECURSOS TECNICOS Y LA PROPUESTA DE INTEGRACION

Antes de estructurar propiamente el esquema museográfico, se realizó el levantamiento de la sala para tener las dimensiones de la planta, alzado y vano de acceso, así como los recursos técnicos con que se contaba. (fig. 1 y 2)

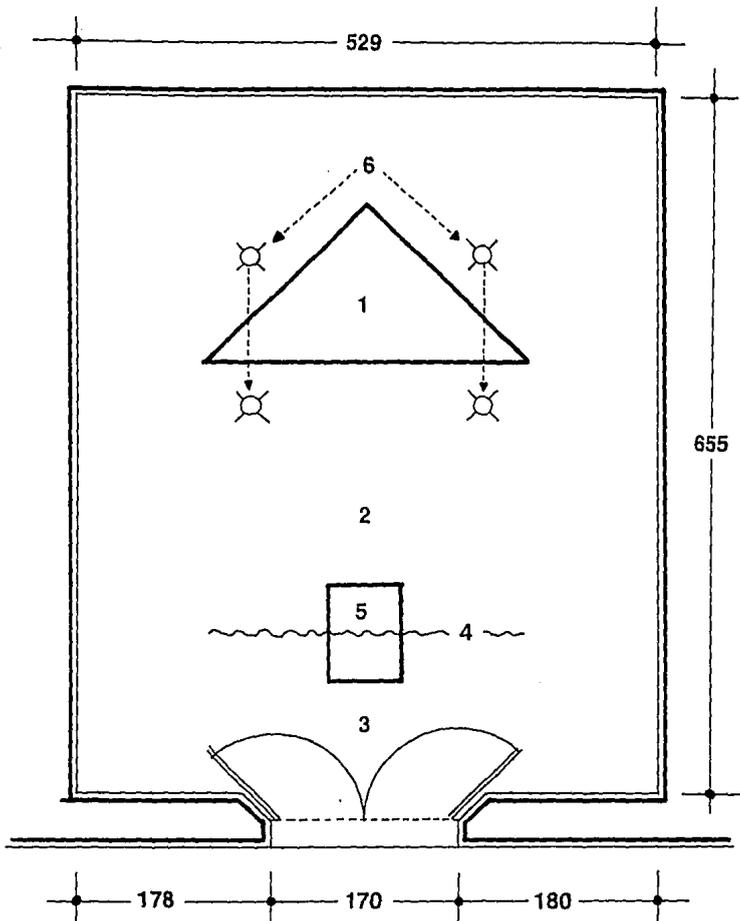
La sala, aunque pequeña, dispone de elementos importantes para el montaje de obra. A media altura se encuentra una retícula armada con tubos galvanizados de 2" de diámetro unidos en módulos de 70 cms. (fig. 2), ésta a su vez, soporta cuatro rieles para lámparas incandescentes tipo reflector de luz difusa de 150 W. Al estar suspendidas las lámparas de esa retícula, se crea una suerte de falso plafón que anula la doble altura del espacio; esto puede ser favorable en algunos casos, pero para esta propuesta resultaba inconveniente, ya que uno de los objetivos principales era la utilización de los elementos arquitectónicos.

Una vez que se tuvo el levantamiento y ubicados los recursos técnicos, se comenzó a buscar posibles alternativas de montaje.

Tomando en cuenta las condiciones de lectura, la arquitectura, zona de umbral, recorrido, diseño, título, estética e ideología implícita en la carga semántica de la obra¹, se planteó un procedimiento metodológico brindando la posibilidad de jerarquizar los recursos y objetivos.

Partiendo de las condiciones de lectura, se pudo vislumbrar el horizonte de experiencia individual, en la que las condiciones personales de la elección de visita a la muestra se encontraban fielmente vinculadas a hábitos de consumo impuestos por un ambiente cotidiano, en este sentido, el visitante implícito, es decir, aquel al que estaba dirigida la muestra, manejaba cierto nivel de conocimientos e información visual, aunque su horizonte de expectativas se limitaba a las propuestas que en la academia de San Carlos se dan: montajes elementales, descuido de la iluminación, cédulas sin ningún enfoque tipográfico, descuido en el color de las salas, etcétera; de esta suerte, la naturaleza de la visita sería sistemática en la mayoría del público, y la apuesta cultural, es decir, la decisión de invertir su tiempo en la experiencia, se limitaría al cumplimiento de un hábito de comportamiento y de cierta norma de conducta colectiva emparentada con la relación directa con el expositor. Difícilmente se pensaría en la obtención de un capital cultural, a menos que se reconociera algún incentivo importante, como el nombre del autor, el tema o el tipo de trabajo. Tomando en cuenta estos factores, se tenía que apelar al gusto del público potencial ya detectado, con el fin de encontrar un punto de seducción a nivel umbral. Con esto tendríamos un código de acceso a la experiencia museográfica, que más tarde se violentaría al confrontar diferentes esquemas de percepción de un

1.-Tratando de unificar criterios y hacer práctico un procedimiento metodológico, se han seguido algunos puntos del registro narrativo de la experiencia museográfica, propuesto por Lauro Zavala. cfr. ZAVALA, Lauro, et.al. op.cit. pp.51-52



83

(FIG. 1)
PLANTA

- 1 TRIANGULO SOBRE EL PISO
- 2 ZONA DE DESCANSO
- 3 ZONA DE UMBRAL
- 4 TELON
- 5 ENSAMBLAJE DE DOBLE CARA
- 6 FOCOS AZULES DE 10 W. SUSPENDIDOS A 50 CM.

ESCALA 1:50 CÔTAS CM.

espacio. Para lograr este objetivo se pensó, ya en términos espaciales, en la posibilidad de crear una zona vestibular que sirviera como antesala de preparación perceptual, creando un umbral en el que las expectativas se cuestionaran y se generara un estado de incertidumbre y seducción. Esta zona tenía que estar compuesta por un "anzuelo" de fuerte presencia visual y de una carga simbólica abierta, que pudiera igualmente ser "mordido" por un visitante de recios gustos minimalistas, que por un niño de marcada imaginación nutrida por las imágenes televisivas. Siguiendo este objetivo de cautivación a partir de una apertura semántica, se optó por colocar un telón, que hiciera las veces de muro y escenografía, creando una zona de tránsito entre el ambiente exterior y el interior. (fig. 1 y 2) En medio de este telón estaría una imagen que en conjunto con el fondo propusiera una categoría formal reticente, de dimensiones pequeñas pero que estuviera compensada por sus elementos expresivos: escala, dimensión, color, textura, etcétera. (fig. 1 Y 2) En esta zona de umbral, en la que se manejaría la incertidumbre y a la vez la seducción, se plantearía la alternativa ritual de la experiencia; entendida como la incursión en un espacio-tiempo excepcional, en el que se exaltan los esquemas perceptuales con el fin de experimentar un encuentro no dialéctico con los estados que la razón no puede describir.

La modificación del partido arquitectónico a través de este vestíbulo, sirvió para organizar y proponer posibles recorridos, que bien podrían funcionar en cualquier sentido, ya que no se buscaría un discurso lineal, ni una secuencia semántica. Los elementos formales tenían que funcionar recíprocamente, integrándose en una atmósfera envolvente. La finalidad era preparar al espectador, no dejarlo a la deriva en un contexto que por sus características se apartaría de la experiencia museográfica conocida (refiriéndonos a las salas de San Carlos).

Al tocar las alternativas de montaje, la propuesta medular de este trabajo comenzó a tener una significación objetiva, los dibujos ya tenían una vinculación con sus marcos y un funcionamiento recíproco con los ensamblajes; se tenía una zona de umbral y ahora se abordaría el espacio de exhibición.

Dado el reducido tamaño de la sala, se optó por descartar propuestas demasiado ambiciosas en recursos técnicos y espaciales, además, la información visual contenida en dibujos y soportes, exigía un equilibrio por parte de los elementos arquitectónicos y la iluminación, con el fin de dar la justa presencia a cada unidad.

El montaje de cada obra siguió los parámetros establecidos: colocación perimetral sobre los muros, cuidando cierta simetría en cantidad pero evitando secuencialidad formal, ya que cada obra tenía que funcionar por sí sola; los puntos de unión con el conjunto se darían por interacción de constantes estructurales, es decir; madera, cuerdas, tornillos y elementos lumínicos.

Hasta este punto, el montaje era elemental y no aportaba gran cosa dentro de los esquemas manejados en la exhibición museográfica (si así se le puede llamar) de San Carlos, por lo que se buscó una ambientación más dramática; el color negro de la sala era propicio, pero la iluminación era deficiente, o mejor dicho, excesiva.

Al no tener la posibilidad de conseguir lámparas de halógeno o reflectores de luz puntual, se tuvo que elaborar pantallas de aluminio, que

reducirían el haz lumínico y el ángulo de deslumbramiento, estos conos se pintaron de negro mate por dentro para evitar reflejos, y se moldearon dependiendo de las necesidades formales de cada obra. Con este recurso se pudo controlar el ángulo luminoso y disminuir la luz de la sala hasta quedar en una marcada penumbra. Así los dibujos recibirían la iluminación necesaria, al rededor de 700 - 1000 luxes, cantidad recomendada para la observación de: 1.- detalles extremadamente finos; 2.- materiales de muy escaso contraste; 3.- durante un tiempo prolongado.² Los ensamblajes se destacaban del fondo negro provocando una sensación de ingravidez, así se lograba una atmósfera densa, pero el problema que surgía con esto era la negación de los elementos arquitectónicos y la imposibilidad de que el espectador se integrara al entorno.

La tarea que seguía era activar un techo "intocable", ubicado a casi 7mts. de altura, un falso plafón que hacía las veces de tramoza y el piso. En un principio se pensó en colocar una gran tela blanca cubriendo la vigería, misma que sería "bañada" con luz roja para obtener iluminación indirecta en toda la sala; sin embargo la idea era infructuosa ya que al centro del plafón pendían dos tensores con templadores que soportaban el emparillado de media altura, y resultaba riesgoso introducir y apoyar una escalera sobre ese elemento. Se desechó esta alternativa para llegar a la conclusión más factible y sensata; "pintar" con luz azul la vigería, (fig. 2) el objetivo era mantener la penumbra de la sala pero dando "vida" a un techo de esplendidas cualidades visuales, reforzando la atmósfera buscada y liberando al espectador del peso de un techo que no "decía" nada. En este caso la sutil luz azul daba presencia a un "cielo" frío y apenas perceptible, que a su vez, hacía notorio el emparillado de media altura, conectándolo con las unidades expresivas de los ensamblajes.

Se tenía resuelta parte de la atmósfera buscada, no obstante, el espectador al entrar a la sala se ubicaba en la "nada", es decir, el piso no tenía ninguna participación a nivel perceptual, por lo que se buscó activarlo. En primera instancia se jugó con la idea de incorporar un espejo de agua iluminado con luz roja, con el fin de buscar un contraste con el techo, además de disponer del sonido del agua, haciendo caer desde el techo una gota que se obtendría a partir de una pequeña bomba. Esta propuesta no se llevó a cabo ya que resultaba poco funcional y su fuerte presencia visual desviaría la atención del público. Después de descartar esta alternativa, se llegó a la idea de disponer del piso en toda su extensión pero tratando de encontrar un recurso que lo activara y conectara con los ensamblajes y el techo, la respuesta fue simple; si en el techo normalmente hay focos, estos se podrían bajar hasta el piso, de tal suerte que el espectador se pudiera internar entre las luces y los cables, (fig. 2) con la intención de que se cuestionara de dónde venían, llegando así a un escrutinio del techo, motivado por la presencia ilógica de focos suspendidos a 50 cm. del piso.

86

2.- Se han manejado rangos de iluminación recomendados por la Illuminating Engineering Society (IES) y la American Standards Association (ASA). cfr. GAY, Fawcett, et al. "Instalaciones en los edificios.", (Gustavo Gilí, Barcelona, 1979) p.486. La lectura de luxes se obtuvo con luxómetro "Weston" de células fotoeléctricas, descartando el procedimiento analítico por no tener referentes exactos al disminuir el flujo lumínico de las lámparas con los conos de aluminio.

Para no romper con la atmósfera sino incrementar su efecto, se utilizaron 4 bombillas azules de 10 w. cada una; estas permitían tener puntos visuales inducidos más no impuestos.

La conexión del espectador con la doble altura de la sala ya estaba lograda, ahora faltaba vincular el piso con los ensamblajes y por consiguiente, con los dibujos. Este último paso se logró encontrando una constante iconográfica que pudiera utilizarse también en el suelo sin alterar drásticamente el contexto. De todos los elementos visuales que se emplearon, los de mayor presencia visual y simbólica fueron las figuras geométricas básicas; círculo y triángulo, destacando esta última en calidad y cantidad. De esta manera se optó por realizar un gran triángulo en el piso que fuera únicamente esquemático, es decir, planteando sólo el perímetro, con el objetivo de reducir la atracción visual que pudiera ejercer una superficie amplia de cualquier color distinto al negro del piso (fig. 1) El gran triángulo, aparte de tener una carga simbólica arquetípica, resultaba un símbolo logístico que funcionaba como inductor direccional de la visión; pensando en esta cualidad, se planteó apuntando uno de sus vértices hacia el único cuadro que contenía color y que se ubicaba justo al centro de la sala, las líneas que lo formaban quedaron iluminadas por la tenue luz azul de los cuatro focos colgantes; así se obtuvo una presencia discreta pero inevitablemente perceptible.

Como contraparte, se tuvo la necesidad de dar un espacio de descanso, o al menos proponer cierta ruptura con el ritmo de lectura de la obra, esto con el fin de alterar posibles esquemas o hábitos impuestos por el "currículum oculto".³ El espacio que podía servir para este fin, era la parte interna del muro-telón que se había utilizado para crear la zona de umbral (fig. 1) Como se tenía que emplear por sus dos lados, se creó un ensamblaje que contenía dos caras y que estaba pensado para colocarse sobre una base o pedestal; se colocó justo en medio de la división de tela, con esto se logró tener por un lado la imagen reticente del vestíbulo y por otro, un pequeño cuadro (fig. 2) que por sus dimensiones y detalles iconográficos, exigía del espectador un escrutinio a muy corta distancia, esta exigencia se veía incrementada gracias a la disminución de la luz y a la gran superficie oscura de la tela que lo rodeaba.

El último punto que se analizó fue la elaboración de las cédulas informativas de cada obra. Si se utilizaban las que elaboran normalmente a máquina y sobre cartulina blanca, se hubiera roto de manera drástica con los posibles logros obtenidos en el montaje y cuidado de la iluminación, así que se optó por nulificar la presencia visual de estos elementos y rescatar únicamente su capacidad informativa, para esto, se realizaron en cartulina negra y los caracteres se hicieron en color blanco, además de diseñar un soporte que permitiera leerlas sin tener que forzar la postura del espectador, orientándolas a 45° y fijándolas a una altura cómoda con respecto a la estatura promedio del público potencial.

Con todo esto, estaba planteada una consistencia formal jerarquizada,

3.-Cabe aclarar que en toda propuesta museográfica seria, existe un esquema de infiltración perceptual subjetivo, que resulta difícil de refutar por un público no especializado. Es aquí donde el museógrafo tiene que adoptar una postura ética, que en el mejor de los casos deberá estar enfocada al máximo respeto posible hacia la capacidad de decisión del espectador.

en la que todos los elementos intentaban funcionar en lugares estratégicos, apoyados por el uso deliberado de la proxémica,⁴ que a partir del empleo de los lenguajes paralelos: iluminación, color, distancias de recorrido, puntos de inhibición, descanso, incertidumbre, áreas informativas, etcétera, proporcionarían una posible visión estética derivada de una postura ideológica.

Hasta aquí hemos descrito en términos formales y técnicos la instalación, sin embargo una parte importante de este trabajo recae sobre el plano semántico y su vinculación con una realidad contextual a nivel percepciones y capacidad de procesamiento de información por parte del público que ingresa a un espacio de exhibición. En este sentido, los objetivos que se plantearon al iniciar este trabajo se vieron modificados, enriquecidos por la síntesis de elementos.

Partiendo de una propuesta que intentaba refutar la idea de la extinción de la capacidad de discurso inédito de las disciplinas tradicionales, se llegó a incursionar en un proceso en el que la constante fue el cuestionamiento de muchos aspectos que conlleva el fenómeno artístico.

Esta reflexión sirvió, más que para conformar un diseño museográfico, para estructurar una alternativa visual que intentaba violentar esquemas en la apropiación de bienes culturales a través de una experiencia perceptual de contexto.

Si bien es cierto que el proyecto fue propuesto como una muestra de dibujos y ensamblajes, estos en realidad fueron el "detonante" del suceso.

Pensando en la capacidad de penetración estética de la figuración, se ideó un discurso en el que la iconografía se remitía a representaciones del cuerpo humano, algunas muy apegadas a una realidad visual y otras llegando a abstracciones y deformaciones de las figuras. Estas imágenes podían trabajar por sí solas desde sus unidades expresivas hasta la totalidad de la imagen, dejando un margen muy abierto para su decodificación, sin embargo el campo de formatividad⁵ estaba delimitado por la evocación que se hizo de la violencia, una violencia que pretendía ser más que descriptiva o panfletaria; procesada, tamizada a través de la visión que cualquier habitante promedio de la ciudad de México puede tener.

Contrastando la paz relativa, adornada por un bienestar a ultranza que se valora al confrontar una violencia callejera, "primitiva", con la cómoda observación de exterminios a través de la televisión. Mezclando la lucha por la supervivencia diaria, con las imágenes en "vivo" de cohetes trazadores en búsqueda desesperada por detectar la amenaza de los "tomahawks", o el hábito común de tomar los alimentos observando las luchas fratricidas entre serbios, croatas y musulmanes. El televidente entre la preocupación por sortear pagos de renta, impuestos, alimentación o la angustia por mantener una relación tolerante con su familia; se complica aún más, "sorprendiendo"

88

4.-Siendo la proxémica una disciplina de reciente creación, es justo en este tipo de experiencias en donde se puede ir conformando una metodología para su aplicación.
En este montaje se probaron algunas alternativas de manejo del comportamiento territorial, tratando de poner en juego hábitos culturales e idiosincrasia en la apropiación de un espacio.
cfr. HALL, Edward T. "La dimensión oculta." (Siglo XXI, México, 1977)

5.-cfr. ECO, Umberto. "Obra abierta." (Ariel, México, 1985) pp.193 ss.

a niños de Etiopía montando el espectáculo del hambre, compartiendo "escenario" con rubias espléndidas, anunciando más que bebidas o cigarrillos; placeres subliminales;

De esta manera, la carga conceptual del conjunto de obras se tornó en una suerte de anecdotario, un diario "teratológico" de un ente urbano, en donde se intentó sacar "jugo" de la incapacidad por adaptarse a un medio en el que la información se torna verdugo al enfrentar las necesidades elementales de la vida cotidiana, con categorías estéticas vinculadas con el horror, destrucción y caos.

Todo este esquema o visión estética que impera en una gran mayoría del habitante promedio de las grandes ciudades, conformó este campo de formatividad en el que se intentó contener la polisemia del conjunto de obras.

Sin duda habrá objeciones en cuanto al enfoque, pero hay que recordar que la iconografía utilizada en los dibujos sólo fue el "gancho", el código de acceso a la experiencia, los mensajes dejaron de ser discursivos cuando se recurrió a los lenguajes paralelos, y esta invocación de la violencia se tornó más concreta al romper con los esquemas lógicos impuestos por referentes culturales. Para lograr esto, se optó por la resemantización, la confrontación de distintos lenguajes girando sobre un mismo tema, de esta suerte se pudo emplear códigos exclusivamente dibujísticos con planteamientos pictóricos, o unidades literarias que en conjunto fungían como recursos gráficos y que en su valor lingüístico llevaban mensajes que reforzaban el valor simbólico de las imágenes. Algo hubo del manejo que los poetas concretistas dan a las palabras, rescatando la carga signica de cada carácter, privilegiando su cualidad fonética o estructurando todo un planteamiento de conjunto; así se pudo observar palabras agrupadas que visualmente trabajaban como fondo de una figura pero que fonéticamente se relacionaban con los ritmos, secuencias o acentos del dibujo, y por otra parte se podían leer frases aisladas que se remitían a una "lluvia" de pensamientos. Se llegó inclusive a insinuar ciertas correspondencias caóticas que aludían interrelaciones fractales, es decir, una frase podía contener en esencia la totalidad semántica del conjunto y viceversa.⁶

Avanzando hacia una concreción generalizada, se dispuso de pictografías que en algunos casos se remitían a caracteres árabes, esta vinculación estaba hecha exclusivamente siguiendo parámetros formales, no existía ninguna relación fonética o semántica, al menos directamente.

Los signos que se emplearon fueron concebidos sin tener el más mínimo conocimiento de las culturas del medio oriente, siguiendo exclusivamente las imágenes que los medios de información manejan.

Visto desde una perspectiva particular, esta visión de una cultura lejana, puede resultar la contraparte, una suerte de contrainformación que se expone como una necesidad de cuestionamiento a los hábitos de recepción de mensajes. En este caso se intentaba dejar abierta la posibilidad de procesar cierta información siguiendo esquemas esenciales, arquitectónicos, dejando a un lado la "satanización" o la mixtificación de sucesos actuales.

6.-CHIAMPÌ, Irlemar. "El poeta reconstruye la ciencia con sus fracta." en "Folha de São paulo." sábado 10 de noviembre 1990. tr. R.Mata.

El recurso de las pictografías abría la polisemia de las obras, que en algunos espectadores se tornaba en confusión, pero pensando en esto, se intentó controlar el campo de formatividad utilizando ordenadores del discurso, estas "cotas" semánticas fueron aplicadas por la carga conceptual contenida en los títulos de las obras, haciendo alusiones que remitían a mensajes específicos, las formas y la iconografía se nutrían así de resemantizaciones.

Sin el manejo de este "currículum oculto", se pudo haber caído en una anarquía semántica en la que la información no llega a concretarse en comunicación, y se hubiera caído en el garlito manejado en muchos diseños museográficos, en los que el exceso de mensajes o la apertura semántica, rebasa con mucho la capacidad de procesamiento de la experiencia; entiéndase esto como la posibilidad de encontrar nuevos esquemas de conocimiento que parten de referentes culturales tipificados para llegar a planos no lógicos.

Otro recurso que se manejó, siguiendo cada vez una propuesta más concreta, fue la vinculación de la iconografía con formas elementales: círculo y triángulo, proponiéndolos una y otra vez; dentro de los dibujos, en los ensamblajes y en el espacio arquitectónico; en primera instancia como elementos unificadores de un plano sintáctico; las formas y el color permitan "sentir" correspondencias y puntos de encuentro entre todos los recursos visuales, y en esta opción de sentir, se ingresaba al plano semántico que ya no se insertaba en referentes culturales racionales.

La lógica de pensamiento quedaba atrás para dar paso a imágenes arquetípicas.⁷

En este punto de la propuesta museográfica, en que los fines se tornaban subjetivos, se llegó a la convicción de tratar el espacio como una alternativa estética y sobre todo plástica.

Teniendo un ordenamiento metodológico ya digerido, se dejó correr la intuición para intentar conformar una instalación que redundara en una atmósfera cargada de estímulos sensibles, y se dispuso de los pocos recursos técnicos, respetando la presencia de cada uno de ellos: lámparas, cables, tubos y alambres, se hicieron presentes al igual que los elementos arquitectónicos; así, la vigería del techo, los muros, el plafón y el piso, se utilizaron como unidades expresivas, interrelacionándose con la obra expuesta.

Todas las partes que conformaron la instalación fueron "calibradas" y puestas en "escena" gracias a la utilización de la luz y el color ambiental; mientras los dibujos y ensamblajes tenían una preeminente presencia, dada la abundancia de unidades expresivas con que contaban. Los demás elementos de la instalación se dotaron de una sutil, pero no menos importante luz azul que les confería un sentido ritual, así el espectador pudo ingresar a una propuesta en la que los múltiples recursos visuales se podían concretar en una experiencia comunicativa, que intentó ser más que

7.-Cabe aclarar que esta aceveración se obtuvo a partir de los resultados obtenidos de las dinámicas de sensibilización corporal y manejo de energía, realizados en el taller de experimentación plástica que dirigo, llevadas al cabo con la dirección de psicoterapeutas. El fin era encontrar nuevos códigos de comunicación, que se apartaran de los cánones racionales, para dar más herramientas a los alumnos en sus procesos creativos.

museográfica, didáctica o discursiva: un intento por reconciliar disciplinas tradicionales con los espacios de exhibición, y sobre todo, dar al espectador la posibilidad de adueñarse de un espacio ritualizado, de ser parte del fenómeno artístico, de dignificar la cualidad de aceptar, rechazar o matizar la información perceptual con base en sus intereses, hábitos y necesidades comunicativas, apelando a un tipo de contacto concreto con su entorno, respetando siempre, su naturaleza e integridad como ser humano.

CONCLUSIONES

Todo trabajo de tesis lleva implícito el riesgo de fracasar en la propuesta que se plantea desde el esquema inicial, tener conciencia de este factor hace que el trabajo de investigación resulte importante no tanto por los resultados, sino por la posibilidad de emprender una revisión de los conocimientos, las convicciones o la necesidad de arriesgar criterios propios. De esta suerte, el documento resultante deberá aportar una alternativa en la que se debe percibir una forma de pensamiento particular, que podrá o no ser aceptado por otros, pero que indefectiblemente brindará herramientas intelectuales para quienes estén interesados en el tema.

En el caso que nos ha ocupado, es indispensable hacer un recuento de los resultados, ya que la tesis se apoyó no sólo en elucubraciones teóricas, sino también en un trabajo práctico.

La posibilidad de llevar a cabo un proyecto museográfico, permitió encontrar conclusiones anticipadas y contundentes que mostraron virtudes y aciertos, pero también, errores y titubeos en el manejo de la obra plástica, el espacio arquitectónico y el diseño museográfico.

La experiencia a pesar de darse en un medio con serias carencias técnicas y graves efectos burocráticos, pudo estructurarse a partir de estas limitantes, abriendo un panorama alternativo de difusión cultural, que no pretendió un consenso amplio de aceptación, sino la posibilidad de acceder a un público limitado pero de una participación activa.

Ahora, después de tener la respuesta del público que visitó la exposición, es más factible llevar a cabo una evaluación sin falsas ideas.

En este recuento, aparece en primer término la función de la obra expuesta: el dibujo como *leit-motiv*, funcionó dentro de los parámetros sospechados. Fueron muchos los comentarios; desde la más sentida admiración, hasta el más ridículo rechazo, y aquí me atrevo a decir ridículo, por la simple razón de que la mayoría de estas opiniones se desprendieron de gente inmersa en las artes visuales, que paradójicamente no empleó argumentos serios en la supuesta crítica. Esto, lejos de dañar al trabajo, permitió detectar vicios ocultos en la apropiación de bienes culturales, asociados casi siempre a una suerte de código gremial, en el que imperan las modas o criterios impuestos por los sistemas de distribución y consumo artístico.

Por otro lado, los códigos manejados en la propuesta dibujística no siempre fueron compatibles con el manejo de mensajes extra-gráficos, ya que se hicieron presentes los recios hábitos de consumo del llamado objeto artístico, que forzaba al espectador a tratar de estimar exclusivamente lo contenido bajo el vidrio de los marcos. Esta inercia fue detectable a través de opiniones escuchadas al azar.

Sin tratar de restarle valor a estos puntos de vista, es justo aclarar que quienes sólo pudieron encontrar estos mensajes, hicieron patente la fuerte influencia de un pensamiento visual estereotipado, que se aferra a esquemas de fácil decodificación. Siempre es más cómodo utilizar herramientas de

pensamiento que sabemos manejar, que intentar recurrir a nuevas alternativas.

En este orden de ideas, fue gratificante descubrir que el dibujo tuvo una presencia importante en cuanto a factura, y que salvo opiniones contadas, pudo rebasar los códigos sintácticos para dar paso a un plano semántico en el que comenzó a pesar mucho más la carga conceptual que la expresiva.

Para muchos de los espectadores, resultó importante la propuesta de enmarcado, ya que coincidieron en la atracción que tuvieron en la apreciación de los ensamblajes, desprendiéndose una serie de puntos de vista variados, algunos (como en el dibujo) de admiración, otros de rechazo, pero indefectiblemente dejaban percibir un cierto interés por cuestionar estos elementos del montaje; al fin de cuentas era lo que se buscaba.

Al escuchar las opiniones en las que se afirmaba que los dibujos nada tenían en común con sus soportes, me surgió el interés por llevar a cabo un análisis riguroso de los vínculos que desde mi punto de vista, unían a la propuesta dibujística con la de los ensamblajes. Para esto tuve que reconsiderar el valor de la factura de lo exhibido.

Tratando de librar la "cuadrada" visión impuesta por modas o tendencias imperantes en la decodificación de disciplinas tradicionales, me adentré en el dibujo tratando en primera instancia de encontrar el valor primordial del lenguaje gráfico, el cual se apoya en la utilización de unidades de representación extremadamente esenciales, es decir, el punto y la línea vistos como "células" de un sistema en el que si se aborda desde un punto de vista exclusivamente sintáctico, se tiene que recapacitar en sus cualidades expresivas.

Dando por hecho que el punto representa el "átomo" de toda representación visual, el carácter de toda la propuesta gráfica radicaría esencialmente en las cualidades expresivas de la línea, entendida ésta como la consecuencia de la agrupación de una serie de puntos. De esta manera la línea es la unidad expresiva que puede tener características propias, que puede reflejar la "personalidad" o cierto estilo de quien la elabora. Todo esto se hace presente y detectable a través de un trazo titubeante, decidido, firme, suave, gestual, rígido, etcétera. El que un dibujo reúna un solo tipo de línea no significa precisamente que sea una mala propuesta visual; simplemente estaremos ante una representación que vista exclusivamente en su aspecto sintáctico, denotará carencias de factura, pero que puede, iconográfica o conceptualmente, aportar nuevos esquemas de apreciación de una realidad visualmente perceptible.

De esta manera resultó comprensible que el espectador no especializado, se apegara más al plano semántico, aquel en el que se configura y se apoya un discurso narrativo, a través de cierta iconografía o la evocación de imágenes contenidas en la memoria visual.

Por otra parte, y sin generalizar, el público que manejaba más elementos de decodificación visual, se enfocó al plano sintáctico; aunque a decir verdad, fueron pocos los que se atrevieron a adentrarse en un análisis realmente sensible. El dibujo en este sentido exige un escrutinio extremadamente cerebral pero sobre todo, eminentemente sensible, ya que "juega" con el potencial sígnico de formas con carga semántica concreta. No se puede describir de manera lógica algo que por naturaleza propia se

identifica con procesos de comunicación alejados de discursos lógicos. Las imágenes arquetípicas tienen sus propias reglas de asimilación que difícilmente encuentran metáforas asociadas con el pensamiento razonado.

La experiencia perceptual inmersa en la disciplina del dibujo, tiene con lo antes expuesto, un panorama de interpretación amplio, que no puede ser exclusivamente formal, ni tampoco absolutamente semántico. En este sentido, sin falsa modestia, ni engreída postura; resulta sensato reconocer que el trabajo gráfico tuvo contundentes aciertos en el aspecto sgnico. Para llegar a esta afirmación, sólo bastó mirar las cualidades expresivas de cada línea: desde la simple, continua y fría aplicación del grafito, hasta la gestual, sinuosa y decidida trayectoria del lápiz. Sin llegar a considerar como excelsa la labor gráfica, también se percibió una lucha por el dominio de la técnica que en ocasiones demeritó al conjunto, pero que permitió valorar el oficio adquirido a través de una disciplina constante.

El tipo de dibujo que se mostró, no fue precisamente el *neoexpresionista* que se apoya en la configuración de una propuesta visual eminentemente "víceral", en donde el "gesto" dice más que la iconografía representada; ni tampoco el *hiperrealista* que desprecia el valor sgnico de las unidades de representación. La propuesta se apoyó en un código híbrido, que pudo ser apreciado desde la visión más gestualista, hasta la conformación de una ilusión visual, configurada a partir de intrincados nexos entre líneas achuradas, que a su vez conformaron valores tonales, creando así, otra unidad expresiva digna de observación por parte del espectador. Y si a esto sumamos el juego de fuerzas de tensión, líneas estructurales, áreas de vacíos y la presencia de color aislado, tendremos que los dibujos reunían el mínimo aceptable de calidad gráfica, además de una innegable aportación iconográfica, que se enriqueció con el manejo de recursos propios de la *poesía concreta* o de *proceso*, que apela a la carga sgnica de pictogramas, caracteres y el uso de los caligramas propios de la *poesía visual*, la cual encuentra sus raíces en la gestualidad y jeroglíficos que correspondieron al nacimiento de la escritura.

94

Con el transcurso de la historia, aparece este recurso en los poemas de figuras de la antigüedad clásica, en el periodo alejandrino grecolatino, tres siglos A. de N. E.; en los emblemas, laberintos, caligramas y la tradición numerológica de la Edad Media y el periodo renacentista - barroco.

Su versión contemporánea aparece con las propuestas de integración de las artes, la búsqueda de un "arte total", en donde se plantean analogías y correspondencias entre distintas disciplinas. Ya en el siglo XIX, Stéphane de Mallarmé, inicia sus caligramas con el poema: "Un golpe de dados no abolirá el azar" (1897). En el siglo veinte cada vanguardia genera sus formas de poesía visual: *cubismo*, *surrealismo*, *dadatismo*, etcétera; hasta llegar a los años cincuenta con la *Poesía Concreta* brasileña y europea, con variantes como *Poema Proceso* y la *Poesía Inobjetual*.¹

Con el manejo de la carga sgnico-visual, la propuesta rebasó los códigos del dibujo como disciplina gráfica, para ceder el paso a códigos compuestos; se abran de esta manera los alcances comunicativos del

1.-cfr. "Crónica-catálogo de la verdadera historia de lo que aconteció en la cuarta bienal" IV Bienal internacional de poesía visual/experimental. México-Tenochtitlan, noviembre de 1993, p.5

montaje al crear vasos comunicantes entre dibujo y pictogramas que se encontraban tanto en el papel como en algunas partes de los ensamblajes.

De esta suerte, los nexos principales del dibujo con el entorno, se dieron a partir de códigos extra-gráficos. Quienes se aferraron a lenguajes visuales codificables, difícilmente encontraron vínculos contundentes, aunque nadie pudo argumenta de manera decidida en que sintió la supuesta ruptura.

Este hecho mostró que se dió uno de los objetivos principales planteados en la tesis: encontrar nuevas formas de exhibición de disciplinas tradicionales, en un ámbito museístico, la "formula" consistió en el manejo de lenguajes paralelos, independientemente de las "recetas" elementales de proyección de unidades expresivas ya descritas en el capítulo anterior.

Ahora bien, con los ensamblajes se dieron las "clásicas" opiniones: "hubieras hecho esto o aquello", "yo en tu lugar le hubiera metido color" o "la madera se veía demasiado limpia"; todas las opiniones fueron bienvenidas ya que denotaban un claro interés en la propuesta. Sin embargo, lo más importante fue la oportunidad de detectar la carencia de referentes para la decodificación de la propuesta tridimensional, quizás como una consecuencia obvia de los hábitos perceptuales, no obstante, la empatía que se generó se puede asociar de una manera más objetiva a los estímulos visuales que a diario se captan en todo nuestro entorno: alambres, tornillos, tuercas, cuérdas, etc. que sin dar un mensaje específico, conforman un acervo visual en el ente de ciudad.

Uno de los puntos que más interés me despertó, fue el manejo de "otras" formas de manejo de la percepción. Con el capítulo dedicado a este tópico, traté de proponer una activación de "distintas maneras" de utilizar las sensaciones, nada nuevo en realidad. El valor principal del atrevimiento de revisar los distintos métodos para percibir la "realidad", consistió en la posibilidad de manejar los espacios de exhibición con una visión más ambiciosa, tratando que el espectador abandonara el estigma del museo o galería como lugar de represión conductual, para convertirlo en un espacio digno de "vivirse", aun cuando se asocie a cierta norma de conducta emparentada con la ritualización.

La "satanización" a la que se han sometido estos ámbitos resulta reaccionaria y anacrónica, ya que a pesar de todas las reformas que se hagan a nivel museológico y museográfico; difícilmente se podrán anular estos espacios, de tal manera que el reto es emplearlos con nuevos enfoques, y si en ellos se puede dar la activación de "otras formas" de percepción, valdrá la pena el mantenerlos, pensando que en ellos, -no todos- se puede generar una suerte de espacio para la experimentación perceptual, mostrando experiencias artísticas con parámetros museográficos más conscientes en la potencialidad perceptual del espectador. Sin llegar al extremo de utilizar drogas o estimulantes químicos, bien se puede recurrir a los alteradores físico-ópticos. En el caso de la instalación que se llevó a cabo, se intentó manejar la luz de tal manera que modificara las expectativas visuales del visitante. Al utilizar la luz de color y los focos suspendidos, estos podían moverse generando una inestabilidad de equilibrio. En algunos espectadores la posibilidad de mover los cables de donde pendían las luces azules les brindaba la opción de encontrar satisfactoros lúdicos ya que tenían que aguzar la atención y por consiguiente los sentidos, tratando de encontrar alguna razón lógica a la presencia de esos elementos.

Sin duda el recurso del triángulo trazado en el piso dió a la atmósfera cierto sentido ritual. Tratando de evocar referentes simbólicos se llegó inclusive, en algunos casos, ha desatar vínculos con cargas insospechadas; como la de ver en ese elemento el "sello" que los nazis aplicaron a los homosexuales en los campos de concentración. Aparte de esta interpretación y como un fin prioritario, el triángulo se empleó para desatar procesos arquetípicos en los que el público no tenía porqué encontrar una utilidad específica, sino simplemente adueñarse de un espacio que brindaba la oportunidad de activar la percepción en condiciones espaciales propicias, invitándolo a transgredir la norma de "NO TOCAR". En este caso los bajos niveles de iluminación y las reducidas dimensiones de la sala, se prestaban como "complices" del visitante para atreverse a jugar con los efectos lumínicos y por ende para alterar sus parámetros perceptuales.

Al generar una atmósfera en la que las condiciones físicas, tanto ópticas como dimensionales eran de un carácter envolvente; fue propicio experimentar con opciones proxémicas, tratando de obtener respuestas inducidas, más no condicionadas; en este sentido se obtuvieron resultados de interés ya que se pudo observar distintos comportamientos en donde era notoria la utilización de condicionamientos culturales. Por un lado los visitantes se tuvieron que someter a las "reglas" ambientales y por otro, se logró despertar la respuesta de adaptación. Para quien no recapacite en la metodología empleada en la conformación del carácter contextual, seguramente la propuesta sólo fue "interesante", sin embargo dentro de las limitantes técnico-espaciales, se trató de activar de manera premeditada las "herramientas" de percepción del espacio. De los receptores de distancia (ojos, oídos y nariz) sólo se pensó en la vista, y de los receptores inmediatos se decidió activar la piel y músculos, de esta manera se podía "jugar" un poco con el espacio visual y táctil, aunque de cualquier manera estuvieron presentes los espacios olfativo y térmico.

Dentro del espacio visual, se llegó a la depuración de la visión selectiva, la cual se controló a través de los bajos índices lumínicos y la disminución de los ángulos de deslumbramiento de las lámparas, reduciendo de esta manera el llamado "ruido blanco" de contexto, jerarquizando la función de los tres tipos de visión (foveal, macular y periférica).

Dentro de las alternativas proxémicas, el manejo de los cuatro tipos de distancia fue uno de los factores más importantes. La distancia pública en fase lejana (9 mts o más) se manejó en la zona vestibular de la sala, la cual funge como acceso al edificio de la academia; en fase cercana (3.5 a 7.5 mts) se utilizó en la zona de umbral y la parte central de la sala, a esta distancia se activaban los tres tipos de visión, mismos que brindaban un reconocimiento global del montaje. La distancia social en fase lejana (2 a 3.5 mts) fue aplicada en la zona del triángulo del piso, ya aquí, el espectador se tuvo que remitir al uso exclusivo de la visión foveal y macular, además de recurrir a sensaciones sinestésicas, al percibir los elementos tridimensionales de los ensamblajes. En fase cercana, la distancia social (1.20 a 2 mts.) fue aplicada en la percepción de la obra colgada así como al uso más activo de la región foveal. La distancia personal jugó un papel importante en la propuesta museográfica ya que en fase lejana (75 a 120 cm.) el público tuvo que ajustar sus recursos de percepción visual para apreciar el dibujo y ensamblaje íntegramente, en la fase cercana (45 a 75 cms) el visitante pudo

observar detalles de los ensamblajes y el dibujo. Por último la distancia íntima se utilizó en fase lejana (15 a 45 cmts.) pensando en los detalles más pequeños del dibujo, aquí el observador sólo podía emplear la visión foveal.²

Todas las consideraciones antes mencionadas sirvieron sobre todo, para fomentar un tipo de percepción más dinámica, en la que se intentó no dejar al azar la respuesta de adaptación del visitante, de esta manera el discurso museográfico pretendió ser global y coherente con las intenciones de la tesis, llegando a alterar los esquemas de percepción tipificados para conectar todos los elementos percibibles.

La comprobación del funcionamiento de lo antes expuesto fue inmediata, bastaba ver el tipo de respuesta del espectador para corroborar que los estímulos sensoriales le motivaban a depurar sus recursos de escrutinio. Resulta importante resaltar que se desechó el recurso de la encuesta, debido a la experiencia vivida durante la labor en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, donde se alcanzó a detectar el condicionamiento de respuestas inducidas del público. Tratando de evitar el prejuicio personal, se pidió a cinco personas de distinta profesión, que atestiguaran la respuesta del visitante, desprendiéndose de esta manera, un recuento de conductas, que no pretendía ser un consenso estadístico, sino simple y exclusivamente la comprobación del funcionamiento del montaje. En esta observación se apreció que algunos visitantes de distintas culturas, sobre todo de tipo oriental, se enfrentaron a la experiencia de otra manera, tomando una iniciativa más contundente y sin inhibirse ante la posibilidad de utilizar el sentido del tacto, no como irreverencia ante lo expuesto sino como necesidad de respuesta ante los elementos contextuales, en este caso los focos suspendidos fueron el centro de atención para el reconocimiento del espacio háptico que se vinculó con la necesidad de estabilidad ante una zona con referencias visuales no convencionales. Este recurso no es nada nuevo, pero sí muy poco utilizado de manera consciente. Para Frank Lloyd Wright, la necesidad de entender los variados modos de sentir el espacio era importantísima ya que en la mayoría de sus proyectos recurría al empleo de las texturas en condiciones especiales, como por ejemplo en elementos de comunicación estrechos en donde lo rugoso del material tan próximo al usuario de esa zona, despertaba la precaución de observar para evitar algún tipo de daño por roce. Algo similar ocurre en el diseño de la jardinería japonesa, la falta de grandes espacios generó la necesidad de explotar al máximo las sensaciones tanto directas como sinestésicas, de tal suerte que sus jardines no sólo son para contemplarlos sino para activar los sentidos en todas sus facetas.

En el caso del diseño museográfico, cada elemento tiene que desempeñar algún vínculo con el entorno, y siguiendo con esta exigencia la función de los focos colgantes conectaron el espacio háptico-visual con el techo que sólo podía mirarse.

Resulta importante resaltar que cada gente responde con determinadas variantes de conducta ante el espacio que habita, dependiendo de su naturaleza: introvertida, extrovertida, autoritarios e igualitarios, apolíneos y

2.-cfr. HALL, T. Edward op. cit. pp.56 ss.

dionisiacos, y todos los demás matices y grados de personalidad, además de las personalidades situacionales aprendidas. Esto indefectiblemente condiciona al individuo a replegarse al esquema en donde más seguro se siente, algunos no logran dominar del todo su fase pública, viéndose imposibilitados para entablar una comunicación en espacios amplios u otros no se adaptan a zonas personales. Estos factores resultan a nivel metodológico, casi imposible de controlar, sin embargo en una propuesta con fines artísticos, a diferencia de las funciones de la arquitectura, este aparente caos, se convierte en herramienta para estimular la percepción del público, dejando abierto los alcances perceptuales, aunque sin llegar a la estimulación desenfrenada que en un momento dado pueden llegar a ejercer alteradores químicos.

Es sensato aceptar que los alcances perceptuales se quedaron en una etapa primitiva, y que pudieron, con el apoyo de otros recursos técnicos, resultar más gratificantes, no obstante, el montaje fue coherente con las expectativas planteadas en el esquema de tesis, y en algunos puntos rebasó lo esperado; como la participación activa y espontánea de varios visitantes al sentarse en el suelo y tratar de "vivir" la experiencia de una manera lúdica. La apuesta cultural se llevó a cabo transgrediendo la conducta rígida de espectadores pasivos, llegando a encontrar nuevos procedimientos para apropiarse de bienes culturales a su alcance.

Dejando a un lado el aspecto formal, y tratando de hacer un recuento de las cargas semánticas empleadas, resulta sensato considerar factores que pudieran ser subjetivos, pero que son importantes ya que hablan de la incidencia que tuvo la propuesta en el público, y en este sentido ya no estamos enfocando el análisis en aspectos mensurables, sino en códigos conceptuales. En este aspecto, la respuesta del espectador dejó valorar, sin prejuicios, algunas cargas latentes que se propusieron intencionalmente, pero que no se controlaron del todo en el proceso formal.

Quizás, uno de los puntos semánticos más recurrentes fue el manejo de apelaciones al exceso de información en las sociedades actuales, pero que paradójicamente, bloquean la posibilidad de comunicación entre los individuos. Apoyado el trabajo en códigos mixtos donde lo gráfico se unía con elementos expresivos y lingüísticos, se intentó, y en algunos casos se logró, conformar una atmósfera de desolación y angustia, donde los parámetros de violencia se remitían a una suerte de sometimiento a ultranza ejercido por estímulos perceptuales asociables con cierto tipo de agresión: alambre de púas, aislantes eléctricos, templadores, tensores de cuerdas y cables, el color rojo intenso aplicado en manchas, luz ambiental fría, y estructuras compositivas fundamentadas en fuerzas de tensión constantes tanto en el trabajo gráfico, como en el montaje museográfico. La respuesta del público ante el manejo del concepto global fue satisfactoria, ya que del recuento de opiniones, sobresalieron las que hablaban de una impresión intensa, de un impacto vivencial profundo, aunque difícilmente asociable con los cánones de gusto imperantes. En este sentido no faltó la opinión que reprobaba el manejo de lo que algunos llaman "virtuosismo", como un obstáculo para llegar a la conformación de un aporte cultural contundente, sin embargo, y respetando estas opiniones, es inevitable hacer notar que los puntos de vista de condena y rechazo fueron dichos en condiciones de clara y flagrante incomodidad ante una propuesta que se oponía a los parámetros

creativos y hábitos de gusto de ciertos productores o estudiantes de artes visuales, la mayoría de ellos jóvenes.

Ahora bien, tratando de que esta reconsideración no sea una justificación del trabajo, sino una conclusión, es saludable resaltar las opiniones de gente del medio que difícilmente se impresiona ante imágenes "nuevas", quienes externaron puntos de vista más sólidos teóricamente, aunque lo importante en este aspecto es que dejando a un lado el análisis formal, privilegiaron el plano sensible de toda la instalación.

Asociando la opinión del público especializado, con la del aficionado y la del no "iniciado"; el conseso desprendió un claro diagnóstico que permite asegurar que el proyecto funcionó prioritariamente en el plano semántico, dando un rango amplio de incidencia en las herramientas perceptuales del espectador, afectando sus esquemas y hábitos de apropiación de un espacio, y un suceso "artístico".

Después de la investigación, de los criterios arriesgados, de haber llevado a cabo la propuesta museográfica, y de ver que se pueden realizar alternativas en los montajes en las salas de la antigua Academia de San Carlos, sólo queda un punto sin resolver que lamentablemente no puede tener una respuesta inmediata, ya que concierne a las autoridades universitarias, y se refiere a la posibilidad de incorporar dentro del programa del posgrado una orientación en museografía, aunque primero se tendrían que modificar de raíz las funciones del departamento que se encarga de "colgar" obra en las salas, y después dar todo el apoyo posible a una actividad medular dentro de un posgrado en artes visuales. Se tiene que acabar con la reaccionaria postura de pensar que la función de la obra visual termina con el marco. No es posible seguir cargando con taras ajenas que frenan el desarrollo de la investigación en un campo del quehacer humano vilipendiado y menospreciado, que se mantiene al margen de los estímulos que se dan a otras áreas. Las manifestaciones artísticas son ante todo el "termómetro" que mide el grado de evolución de las culturas y no resulta coherente el aceptar la falta de interés y seriedad con que se tratan a las llamadas ciencias del arte.

Es preciso recapacitar en esta observación, tratar de comprender que las artes plásticas tienen un espacio-vínculo con la sociedad, ya se trate de objetos o acciones, y este lugar de encuentro con el público ha sido descuidado sistemáticamente, alterando con esto no sólo a la difusión de las manifestaciones plásticas, sino también a la producción de bienes culturales, fomentando el "vedettismo" entre los egresados de las escuelas de artes, desvirtuando el fenómeno artístico y todo cuanto se genera a su alrededor. Este es quizás uno de los principales problemas que se encontraron paralelamente con este trabajo, y sin duda resulta el más difícil de resolver, sin embargo, es necesario dar opciones para subsanarlo. En este orden de ideas tal vez la respuesta más viable, a falta de la apertura de una orientación específica enfocada a esta disciplina, sea la posibilidad de crear una materia teórico-práctica en la que se trate el tema de la exhibición, dando la posibilidad de crear un taller en el que se manejen recursos multimediales, tratando de brindar códigos experimentales apegados a manifestaciones perceptuales expansivas, esto además de dar herramientas teóricas en el uso de los espacios habitables al estudiante, permitiría fomentar la investigación en disciplinas tan descuidadas como las ambientaciones, instalaciones o las

formas alternativas propias del desarrollo tecnológico de nuestro tiempo.

San Carlos podría rescatar con esto, parte de su tradición perdida en el campo de la producción, distribución y consumo de las artes plásticas.

La propuesta está hecha, el primer paso está dado, lo demás va por cuenta de las autoridades y del trabajo de los estudiantes, que determinará en última instancia, si es justificable o no, lo que aquí se ha sugerido.

Por lo pronto, espero que la información recabada, los criterios vertidos, y el trabajo práctico documentado en video y fotografía, sirva como una introducción que propicie el desarrollo de este tema dentro de las aulas y talleres de la centenaria Academia de San Carlos.

BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, Nicola.** "Diccionario de filosofía." Fondo de Cultura Económica, México, 1989. 1221 pp.
- ACHA, Juan.** "Crítica de arte." Trillas, México, 1992. 222 pp. ilus.
- AMBROSE, Timothy.** "Working with museums." HMSO Books, Scottish museums council, Edinburgh Scotland, 1988. 96 pp. ilus.
- ARNHEIM, Rudolf.** "El pensamiento visual." Paidós, Barcelona, 1986. 363 pp. ilus.
- _____, "El poder del centro." Alianza Forma, Madrid, 1984. 251pp. ilus.
- BANCROFT, Anne.** "Religiones de oriente." Diana, México, 1979. 252 pp. ilus.
- BAUDELAIRE, Charles, William S. Burroughs.** et. al. "La droga: ¿vida o muerte?." Extemporáneos, México, 1985. 166 pp.
- BENITEZ, Fernando.** "Historia de un chamán cora." Era, México, 1973. 142 pp.
- BORDIEU, Pierre.** "Sociología y cultura." C.N.C.A., México, 1990. 317 pp.
- CABRERO, G. Ma. Teresa.** "El museo universitario de antropología." U.N.A.M., México, 1987. 68 pp. ilus. 101
- CARPENTER, Edwar K.** "The best in exhibition design." RC Publication, U.S. 1989. 96 pp. ilus.
- CIMET, Esther-Dujovne, Martha.** et.al. "Cultura y sociedad en México y América Latina. Antología de textos." I.N.B.A.-C.E.N.I.D.I.A.P., México, 1987. 131 pp.
- _____, "El público como propuesta, cuatro estudios sociológicos en museos de arte." I.N.B.A.-C.E.N.I.D.I.A.P., México, 1987. 248 pp.
- CLIFF, Stafford.** "Diseño de stands, galerías, museos y ferias." Gustavo Gili, Hong Kong, 1992. 224 pp. ilus.
- COROMINAS, Joan.** "Breve diccionario etimológico de la lengua castellana." Gredos, Madrid, 1987. 627 pp.
- DONDIS, Donis A.** "La sintaxis de la imagen." Gustavo Gili, Barcelona, 1990. 211 pp. ilus.

DORFLES, Gillo. *"Últimas tendencias del arte de hoy."* Labor, Barcelona, 207 pp.

ECO, Umberto. *"La definición del arte."* Martínez Roca, Barcelona, 1970. 285 pp.

_____, *"Obra Abierta."* Ariel, Barcelona, 1985. 358 pp.

_____, *"Los límites de la interpretación."* Lumen, México, 1992. 404 pp.

FOREST, Fred. *"Art sociologique."* UGE., París, 1977

GARCIA, Canclini Nestor. *"La producción simbólica, teoría y método en sociología del arte."* S. XXI. México, 1988. 163 pp. ilus.

_____, *"Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad."* C.N.C.A., Grijalbo, México, 1990. 363 pp. ilus.

GARRONI, Emilio. *"Proyecto de semiótica."* Gustavo Gili, España, 1975. 378 pp.

GAY, Fawcett, Mc Guinness. *"Instalaciones en los edificios."* Gustavo Gili, Barcelona, 1979. 650 pp. ilus.

GLUSBERG, Jorge. *"Museos frío y calientes."* Museo de Telecomunicaciones, Argentina, 1983. 38 pp.

GOLDBERG, R. L. *"Performance live art 1909 to the present."* N.Y., 1979

GOMBRICH, Ernst. H. *"Arte e ilusión."* Gustavo Gili, Barcelona, 1982. 394 pp. ilus.

102

_____, *"La imagen y el ojo."* Alianza Editorial, Madrid, 1987. 302 pp. ilus.

GRINSPOON, Lester. *"Reconsideración de la marihuana, un análisis psiquiátrico."* Extemporáneos, México, 1973. 656 pp.

GUIRAUD, Pierre. *"La semiología."* S. XXI. México, 1989. 133 pp.

HAINING, Peter. comp. *"El club del haschisch (la droga en la literatura)."* Taurus, Madrid, 1977. 346 pp.

HALL, Edward T. *"La dimensión oculta."* S.XXI. México, 1989 263 pp. ilus.

_____, *"El lenguaje silencioso."* C.N.C.A., Alianza Editorial Mexicana, México, 1990. 231 pp.

HALL, Margaret. *"On display, a design grammar for museum exhibitions."* Lund Humphries, London, 1987. 256 pp. ilus.

HENRY, Adrian. *"Environments and Happenings."* Thames & Hudson, Londres, 1974

HOFMANN, Albert. *"LSD, testimonio por su descubridor."* Gedisa, Barcelona, 1980. 227 pp.

HUDSON, Kenneth - Victor Middleton, et. al. *"Museums are for people."* Scottish Museums Council, Edinburgh, Scotland, 1985. 100 pp. ilus.

HUXLEY, Aldous. *"Las puertas de la percepción - Cielo e infierno."* Hermes, México, 1986. 175 pp.

ITTEN, Johannes. *"The art of color."* New York, U.S.A. 1961

KANDINSKY, Vassily. *"Punto y línea sobre el plano."* Premia, México, 1990. 167 pp. ilus.

KEPES, Gyorgy. *"El lenguaje de la visión."* Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1976. 302 pp. ilus.

_____, comp. *"El movimiento: su esencia y su estética."* Novaro, México, 1970. 195 pp. ilus.

KLEIN, Larry. *"Exhibits: planning and design."* Madison Square Press N.Y. 1986. 252 pp. ilus.

KONIKOW, Robert B. *"Exhibit design, the graphics of trade show communication."* PBC. International, N.Y. 1987. 255 pp. ilus.

LEON, Aurora. *"El museo; teoría, praxis y utopía."* Cátedra, Madrid, 1982. 378 pp. ilus.

LUCIE-SMITH, Edward. *"Movimientos en el arte desde 1945."* Emece, Buenos Aires, 1979. 288 pp. ilus.

MADRID, Jaime Miguel A. *"Glosario de términos museológicos."* C.I.S.M., U.N.A.M., México, 1986. 130 pp. ilus.

_____, *"Lexicon abreviado de museología."* C.I.S.M., U.N.A.M., México, 1985. 16 pp.

Mc.LANATHAN, Richard. comp. *"National Gallery of Art, East Building."* Washington, U.S.A. 1978. 82 pp. ilus.

MONTANER, Josep Ma. *"Nuevos museos, espacios para el arte y la cultura."* Gustavo Gili, Barcelona, 1990. 192 pp. ilus.

PANOFSKY, Erwin. *"El significado en las artes visuales."* Alianza, Madrid, 1979. 386 pp. ilus.

PLATON. *"Diálogos."* Porrúa, México, 1973. 758 pp.

RAGON, Michel. *"El arte ¿para qué?"* Extemporáneos, México, 1977. 148 pp.

REICH, Wilhelm. "Análisis del carácter." Paidós, México, 1991. 501 pp.

RICHTER, Hans. "Dada-art and Anti-art." Thames & Hudson, Londres y Mr. Graw-Hill, N. Y., 1966

SCHMILCHUK, Graciela. "Museos: comunicación y educación antología comentada." I.N.B.A.- C.E.N.I.D.I.A.P., México, 1987. 571 pp.

SWAMI, Prabhupada Bhaktivedanta. "Sri isopanisad." Bhaktivedanta book trust, México, 1979. 103 pp. ilus.

_____, "Viaje fácil a otros planetas." Bhaktivedanta book trust, México, 1977. 94 pp. ilus.

TAYLOR, L. Roger. "El arte, enemigo del pueblo." Gustavo Gili, Barcelona, 1980. 148 pp.

THOMAS, Karin. "Diccionario del arte actual." Labor, Barcelona, 1987. 208 pp. ilus.

VALENTI, Camp Santiago - Massaguer Enrique. "Las sectas y las sociedades secretas a través de la historia." Editorial del Valle de México, México, 1980. 2 tomos. 1175 pp. ilus.

VELARDE, Giles. "Designing exhibitions." Whitney Library of design, N.Y., 1989. 188 pp.

VERGO, Peter. "The new museology." Reaktion books, Great Britain, 1989. 230 pp.

WALKER, John A. "El arte después del Pop." Labor, Barcelona, 1975. 71 pp. ilus.

WARREN C. Howard. comp. "Diccionario de psicología." F.C.E., México, 1989. 399 pp.

WONG, Wucius. "Principios del diseño en color." Gustavo Gili, Barcelona, 1990. 100 pp. ilus.

YAÑEZ, Enrique. "Arquitectura: teoría, diseño, contexto." Arq. Enrique Yañez, México, 1983. 243 pp. ilus.

ZAVALA, Lauro, Silva Ma. de la Paz, Villaseñor J. Francisco. "Posibilidades y límites de la comunicación museográfica." U.N.A.M., México, 1993. 155 pp. ilus.

HEMEROGRAFIA

ABRAMOVIC, M., L. Mayer. "Performance" en *"Artes Visuales"*, 1978, N°18 p.11

"Crónica-catálogo de la verdadera historia de lo que aconteció en la cuarta bienal." IV Bienal internacional de poesía vixual / experimental. México-Tenochtitlan, noviembre de 1993.

CHIAMPI, Irlemar. "El poeta reconstruye la ciencia con sus fracta." en *"Folha de São Paulo."* sábado 10 de noviembre 1990. tr. R. Mata.

GALINDO, Carlos-Blas. "Metodología para la crítica de las artes visuales." en *"Artes Plásticas"* N°15/16 U.N.A.M., E.N.A.P., México, 1993. pp.15-20

LACOUTURE, Felipe. "La nueva museología." en *"Artes Plásticas."* U.N.A.M.; E.N.A.P., México, N°3 abril 1985 pp. 5-10

_____ "La nueva museología conceptos básicos y declaraciones." en *"Artes Plásticas"* N°8 vol.2 mayo 1989 pp.19-27

SCHMILCHUK, Graciela. "Investigación y apropiación patrimonial." en *"Artes Plásticas."* U.N.A.M., E.N.A.P., México, N°11 vol.3 mayo 1990 pp. 25-28

STANISLAV, Grof. "Una nueva psicología para el año 2000." en *"Uno mismo"* vol.V N°5 México, 1994 pp. 6-14